



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES VISUAIS - VIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
MESTRADO EM TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE**

**NINA RICARDO DIAS DA COSTA**

**O *HABITUS* EM ERWIN PANOFSKY:  
Uma Iconografia da *Última Ceia***

**BRASÍLIA – DF**

**2021**

Nina Ricardo Dias da Costa

**O *HABITUS* EM ERWIN PANOFSKY:**

**Uma Iconografia da *Última Ceia***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte Visuais, do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa de Teoria e História da Arte.

Orientadora: Dr<sup>a</sup> Prof<sup>a</sup> Vera Pugliese

Brasília – DF

2021

**ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO  
DO CURSO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS /UNB-2021.**

Ao décimo terceiro dia do mês de outubro de dois mil e vinte e um, às quatorze horas, realizou-se n(o)a sala digital a Sessão Pública de Defesa de Dissertação do(a) aluno(a) **Nina Ricardo Dias da Costa**, matrícula nº 19/0081775, intitulada: "O HABITUS EM ERWIN PANOFSKY: UMA ICONOGRAFIA DA ÚLTIMA CEIA". A comissão examinadora composta pelos professores: Vera Marisa Pugliese de Castro (VIS/UnB) - Presidente; Luana Maribele Wedekin (UDESC), Ângela Brandão (UNIFESP). Após arguir, a comissão deliberou pela **APROVAÇÃO**.

**ASSINATURAS:**

Professor (a) Dr. (a). Vera Marisa Pugliese de Castro

Professor (a) Dr. (a). Ângela Brandão

Professor (a) Dr. (a). Luana Maribele Wedekin

Proclamados os resultados pelo (a) Professor (a) Dr. (a) Vera Marisa Pugliese de Castro, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Vera Marisa Pugliese de Castro, lavrei a presente ata, que assino.

Brasília-DF, quarta-feira, outubro 13, 2021

Professor (a) Dr. (a). Vera Marisa Pugliese de Castro

**PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA**



Documento assinado eletronicamente por **Vera Marisa Pugliese de Castro, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes**, em 03/11/2021, às 09:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Luana Wedekin, Usuário Externo**, em 11/11/2021, às 13:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Angela Brandão, Usuário Externo**, em 11/11/2021, às 23:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.unb.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **7163547** e o código CRC **2EA4D07D**.

## AGRADECIMENTOS

Os últimos dois anos não foram fáceis, não somente para mim, mas para todos. Mesmo assim não estive sozinha em momento algum e dessa forma, meus mais sinceros agradecimentos a algumas pessoas muito especiais se fazem mais do que necessário.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer a minha orientadora, professora Vera Pugliese, que foi presente durante todo esse processo e compartilhou comigo todo o seu enorme conhecimento com muito cuidado, empatia e carinho. Em meu TCC agradei a ela por ter sido a primeira pessoa a me estender a mão na vida acadêmica e, assim, tê-la aqui, nessa nova etapa, como minha orientadora, reforça ainda mais esse gesto inicial e me enche de alegria.

Gostaria de agradecer também o professor Biagio D'Angelo, que além de ter me incentivado a fazer o mestrado, orientou minha segunda pesquisa de iniciação científica e meu trabalho de conclusão de curso de graduação. Sem essas etapas eu não teria chegado aqui e tudo que aprendi nesses dois processos foram muito importantes para o trabalho que apresento hoje.

Ainda gostaria de agradecer as professoras Angela Brandão e Luana Wedekin que, em minha banca de qualificação, foram extremamente generosas com seus comentários e observações e, dessa forma, enriqueceram, não somente essa pesquisa, mas também, eu espero, a minha postura como pesquisadora.

Como mencionei no começo, esses anos não foram fáceis para ninguém e apesar disso meus amigos não me deixaram desanimar e me ajudaram como puderam, fosse com palavras de apoio, revisão de texto ou traduções. Dessa forma, meu carinho e agradecimento vão para os amigos especiais Daniel, Gabriela, Luana e Paula.

Por último, mas não menos importante, talvez muito pelo contrário, gostaria de agradecer a minha família. Minhas gatinhas, Peta e Madalena, companheiras de todos os dias. Meus irmãos, Cecília e Guido, sempre muito carinhosos. Minha madrastra, Andreza, sempre generosa com seu conhecimento. Meu padrasto, Chico, que me trouxe todas as pizzas que precisei para as noites de estudo. E, é claro, meus pais, Miguel e Luciana, que sempre fizeram tudo que esteve ao alcance deles para que eu tivesse as melhores oportunidades, a melhor educação, a melhor casa, para eu conseguir chegar aqui. Amo vocês.

## RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo cotejar o conceito panofskyano de *habitus*, apresentado no livro *Arquitetura Gótica e Escolástica*, de 1951, com as representações iconográficas da passagem bíblica da Última Ceia. Consideramos, primeiramente, que abarca conformações plásticas do referido tema a partir de transposições de tipos iconográficos anteriores, referentes a temas grecorromanos envolvendo a comensalidade, na produção visual paleocristã, dedicando especial atenção a seu contexto e antecedentes históricos. Paralelamente à análise de pinturas e relevos significativos em processos de estabilização e transformações estilísticas até o Renascimento, buscou-se apresentar e discutir pontos fundamentais do desenvolvimento diacrônico do conceito de *habitus* segundo a proposta metodológica de Erwin Panofsky, que remonta a antecedentes aristotélico-tomistas. Este movimento metodológico permitiu apreender certos elementos que relacionam a iconografia e o conceito em questão, procurando compreender qual seria a qualidade de tal relação. Tal cotejamento, realizado no extenso recorte temporal mencionado, objetivou, em seguida, verificar a interação do conteúdo imagético e das proposições conceituais à luz do conceito panofskyano, propondo que as transfigurações iconográficas já apresentariam um arcabouço substancial passível de ser submetida à correlação que Erwin Panofsky denominou uma análise de “*causa-e-efeito*”, em contraposição a uma perspectiva de “*evolução das formas*”. Na última etapa da pesquisa, realizou-se um salto temporal de modo a verificar, sob uma perspectiva histórica, diferentes retornos à iconografia da Última Ceia, a partir da constituição da acepção panofskyana do conceito de *habitus*, considerando seu debate à época da publicação do referido livro, entre seus detratores e sua adoção por Pierre Bourdieu. Finalmente, discutiu-se a viabilidade de uma reconsideração metodológica do *habitus* em história da arte, a partir da proposição de Adi Eyal-Lautenschläger, paralelamente à identificação de reverberações a nós contemporâneas do tema da Última Ceia em suas cristalizações pela cultura visual da virada do século XX para o XXI. Desse modo, buscou-se, ainda que com ressalvas, recolocar à baila a discussão do conceito de *habitus* no atual debate sobre as bases teórico-metodológicas do campo disciplinar da história da arte, a partir de um tema tão pregnante da cultura greco-judaico-cristã, como a Última Ceia, e suas mais diversas apropriações e deslocamentos.

Palavras-chave: Teoria da Arte. Erwin Panofsky. *Habitus*. Iconografia. Última Ceia.

## ABSTRACT

This research aims to compare the Panofskian concept of habitus, presented in the book *Gothic and Scholastic Architecture*, from 1951, with iconographic representations of the biblical passage of the Last Supper. First, we consider that it encompasses plastic conformations of the referred theme from transpositions of previous iconographic types, referring to Greco-Roman themes involving commensality, in the paleochristian visual production, dedicating special attention to its context and historical background. Parallel to the analysis of paintings and significant reliefs in stabilization processes and stylistic transformations until the Renaissance, an attempt was made to present and discuss fundamental points of the diachronic development of the concept of habitus according to the methodological proposal of Erwin Panofsky, which dates back to Aristotelian-Thomists antecedents. This methodological movement allowed us to apprehend certain elements that relate iconography and the concept in question, trying to understand what would be the quality of such a relationship. Such comparison, carried out in the extensive time frame mentioned, aimed to verify the interaction of the imagery content and conceptual propositions in the light of the Panofskian concept, proposing that the iconographic transfigurations would already present a substantial framework capable of being subjected to the correlation that Erwin Panofsky called an analysis of “cause-and-effect”, as opposed to a perspective of “evolution of forms”. In the last stage of the research, a time leap was made in order to verify, from a historical perspective, different returns to the iconography of the Last Supper, from the constitution of the Panofskian meaning of the concept of habitus, considering its debate at the time of publication of the referred book, among its detractors and its adoption by Pierre Bourdieu. Finally, the feasibility of a methodological reconsideration of the habitus in art history was discussed, based on the proposition of Adi Eyal-Lautenschläger, in parallel with the identification of reflections to us contemporary to the theme of the Last Supper in its crystallizations by the visual culture of turn of the 20th to the 21st century. In this way, we sought, albeit with reservations, to bring back to the fore the discussion of the concept of habitus in the current debate on the theoretical-methodological bases of the disciplinary field of art history, based on such a pregnant theme of Greek-Jewish-Christian culture, like the Last Supper, and its most diverse appropriations and displacements<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tradução por Daniel Freire

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 *Estela Funerária de Thasos*, c. 470-460 a.C., entalhe em mármore, Topkapı Palace Museum, Istambul, Turquia..... 17
- Figura 2 Leonardo da Vinci, *Última Ceia*, 1495-98, pintura mural a seco, 446 x 880 cm, Refeitório do Santa Maria delle Grazie, Milão, Itália. .... 25
- Figura 3 *Sarcófago de Santa Maria Antiqua*, c.270, Mármore, 59 x 218 cm, Santa Maria Antiqua, Roma, Itália..... 38
- Figura 4 *Julia Domna. Augusta, AD 193-217. AR Denarius*, c.200-207, prata, Roma. .... 39
- Figura 5 *Orante*, séc. III, afresco, catacumbas de Priscilla, Roma, Itália. .... 40
- Figura 6 Kriophoros, primeira metade do século I a.C., escultura em mármore, Museo Barracco, Roma, Itália..... 42
- Figura 7 *O Bom Pastor*, 225 d.C, afresco, Catacumbas de Priscilla, Roma, Itália. ... 43
- Figura 8 *Orfeu Tocando Lira com Traje Militar Romano*, c. séc. IV, afresco, Catacumbas de Marcelino e Pedro, Roma Itália..... 44
- Figura 9 *Peixe e Pães da Eucaristia*, séc III, afresco, catacumbas de São Calixtus, Roma, Itália..... 45
- Figura 10 *Baquete*, c. 50-79, afresco, 68 x 72 cm, Museu de Arqueologia Nacional, Nápoles, Itália. .... 50
- Figura 11 *Cena de Banquete*, c. séc IV, afresco, Catacumbas de Marcelino e Pedro, Roma Itália. .... 51
- Figura 12 *Cena de Amor Eucarístico*, séc III, afresco, 53 x 100 cm, Catabumcas de Marcelino e Pedro, Roma Itália..... 51
- Figura 13 *Fractio Panis*, sec II, afresco, catacumbas de Priscilla, Roma, Itália. .... 52
- Figura 14 *Arco triunfal da nave de Santa Maria Maggiore com cenas da infância de Cristo*, 432-40, mosaico, Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma, Itália. 73
- Figura 15 *Arco triunfal da nave de Santa Maria Maggiore com cenas da infância de Cristo (detalhe)*, 432-40, mosaico, Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma, Itália..... 74
- Figura 16 Ilustração de recorte do Díptico de Cinco Partes n. 2. .... 76



Figura 17 <i>Díptico de Cinco Partes de Milão n. 2</i> , c.457-461, entalhe em marfim e cloisonné, 37,5 x 28,3 cm, Museo e Tesoro del duomo, Milão, Itália. ....	78
Figura 18 <i>A Última Ceia</i> , c. 550, mosaico, Sant'Apollinare Nuovo, Ranenna, Itália. .80	
Figura 19 <i>A Última Ceia (detalhe)</i> , c. 550, mosaico, Sant'Apollinare Nuovo, Ranenna, Itália.....	81
Figura 20 Fotografia da Basília de Sant'Apollinare Nuovo, Ranenna, Itália. ....	82
Figura 21 Codex Purpureus Rossanensis, <i>A Última Ceia e o Lava-Pés</i> , séculos V-VI, pergaminho, Museu Diocesano, Rossano, Itália. ....	84
Figura 22 Codex Purpureus Rossanensis, <i>A Comunhão dos Apóstolos</i> , séculos V-VI, pergaminho, Museu Diocesano, Rossano, Itália. ....	85
Figura 23 <i>Evangelia Cantuariensia, página 125r, Cenas da Paixão</i> , final do século VI, Iluminura, Parker Library Corpus Christi College, Cambridge, Reino Unido. ....	88
Figura 24 <i>Evangelia Cantuariensia, página 125r, Cenas da Paixão (recorte)</i> , final do século VI, Iluminura, Parker Library Corpus Christi College, Cambridge, Reino Unido. Fonte: parker.stanford.....	89
Figura 25 <i>A Última Ceia</i> , 1080, fresco, Sant'Angelo in Formis, Cápua, Itália.....	91
Figura 26 Vista da nave da Basílica de Sant'Angelo in Formis, Cápua, Itália. ....	92
Figura 27 Sebastian Vrancx, <i>Sociedade Elegante Jantando ao Ar Livre</i> , 1610-1620, óleo sobre carvalho, 91 x 126 cm, Museu de Belas Artes de Budapeste, Budapeste, Hungria. ....	96
Figura 28 Il Sodoma, <i>Vida de São Bento, cena 31 São Bento alimenta os Monges</i> , 1505-08, afresco, Abadia de Monte Oliveto Maggiori, Toscana, Itália. ....	99
Figura 29 Taddeo Gaddi, <i>Última Ceia, Árvore da Vida e Cenas de Quatro Milagres</i> , 1360, fresco, refeitório de Santa Croce, Florença, Itália .....	103
Figura 30 Taddeo Gaddi, <i>Última Ceia</i> , 1360, fresco, refeitório de Santa Croce, Florença, Itália .....	104
Figura 31 Andrea del Castagno, <i>Última Ceia (fotografia do refeitório)</i> , 1447, fresco, 453x975 cm, Convento de Sant'Apollonia, Florença, Itália.....	106
Figura 32 Andrea del Castagno, <i>Última Ceia</i> , 1447, fresco, 453x975 cm, Convento de Sant'Apollonia, Florença, Itália.....	107

Figura 33 Domenico Ghirlandaio, <i>Última Ceia</i> , 1476, afresco, Abadia de San Michele Arcangelo a Passignano, Tavernelle Val di Pesa, Itália .....	111
Figura 34 Domenico Ghirlandaio, <i>Última Ceia</i> , 1480, afresco, na igreja de San Salvatore in Ognissanti, Florença, Itália.....	112
Figura 35 Domenico Ghirlandaio, <i>Última Ceia</i> , 1486, afresco, Convento de San Marco, Florença, Itália .....	113
Figura 36 adaptado de Peter Greenaway & Change Performing Arts, 2010, “captura de tela e montagem” Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway.....	117
Figura 37 adaptado de Peter Greenaway & Change Performing Arts, 2010, “captura de tela e montagem” Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway.....	118
Figura 38 Sala de Jantar com <i>Última Ceia 1</i> .....	121
Figura 39 Sala de Jantar com <i>Última Ceia 2</i> .....	122
Figura 40 Meme: <i>Última Ceia Vazia</i> . Recebido via rede social.....	125
Figura 41 Meme: <i>Jesus sozinho na Última Ceia</i> . Recebido via rede social .....	126
Figura 42 Meme: <i>Última Ceia por Videochamada</i> . Recebido via rede social.....	127
Figura 43 Meme: <i>Distanciamento Social na Última Ceia</i> . Recebido via rede social	128

## LISTA DE DIAGRAMAS

Quadro silogístico 1 <i>Etimologia do termo héxis</i> . Fonte: Elaboração própria. ....	55
Quadro silogístico 2 <i>Etimologia do termo habitus</i> . Fonte: Elaboração própria. ....	58
Quadro silogístico 3 <i>Relações casuais e relações de causa-e-efeito</i> . Fonte: Elaboração própria. ....	68

## GLOSSÁRIO GASTRONÔMICO

As palavras, por si só, muitas vezes não são suficientes para expressar uma ideia por completo. Daí surgem os símbolos que nos auxiliam a construir e expandir conceitos. Superando suas construções e significações originais, as palavras podem, assim como as imagens, mediante de seu uso repetitivo, agregar para si novas possibilidades, transpondo barreiras temporais, da linguística e da própria habilidade do interlocutor de compreender ou não uma língua a ele estrangeira. Este é o caso do *vocabulário gastronômico*, que tem suas particularidades em diferentes países, cidades e regiões, mas que também possui um léxico mundialmente conhecido com o auxílio da língua francesa. Aqui, então, apresentamos um singelo fragmento deste glossário culinário.

- *Apéritif*: (lit: aquilo que abre) bebida que consumimos enquanto esperamos almoço ou jantar para estimular o apetite.
- *Banquet*: refeição grandiosa que reúne diversos convidados em uma festa ou evento significativo. Data do início do século XIV do italiano *banchetto*.

Muito cedo na história, a noção de refeição comum foi confundida com um rito mágico: o indivíduo tinha que reconciliar as forças misteriosas da natureza para ser feliz na caça [...], os sacrifícios gregos eram seguidos de um banquete [...]. Neste contexto, o banquete foi um ato de comunhão muito significativo, que encontramos, [inclusive], nas ágapes dos primeiros cristãos<sup>2</sup>. (ROBUCHON; COMITÉ GASTRONOMIQUE, 2017, p. 84)

- *Cuisiner*: preparar os ingredientes para torná-los comestíveis e apetitosos.

---

<sup>2</sup> “Très tôt dans l’histoire de l’homme, la notion de repas en commun s’est confondue avec un rite magique: l’individu devait se concilier les forces mystérieuses de la nature pour être heureux à la chasse [...], les sacrifices grecs étaient suivis d’un banquet [...]. Dans ce contexte, le banquet était un acte de communion très significatif, sens que l’on retrouve dans les agapes des premiers chrétiens”.

- *Dessert*: (lit: desservir) último prato de uma refeição, servido após retirar-se tudo que foi anteriormente posto aos comensais, incluindo alimentos e objetos de serviço.
- *Mise en place*: (lit: pôr em ordem) conjunto de ações que precedem a preparação de um prato: leitura da receita; checagem da lista de ingredientes; verificação de detalhes de pré-aquecimento/resfriamento, tempo de cocção e geladeira; disposição dos utensílios de trabalho na bancada; separação, pesagem e corte dos ingredientes básicos; e distribuição do material por ordem de preparo. Também pode ser utilizado para designar a organizar a montagem da mesa de refeições.
- *Fond*: caldo aromatizado, gorduroso ou magro, usado tanto para fazer um molho, quanto para molhar um guisado ou uma panela.
- *Mirepoix*: maneira de cortar os legumes grosseiramente; certa mistura de vegetais aromáticos (cebola, cenoura e aipo)
- *Amuse-Bouche* ou *amuse-gueule*: (lit: entrada) pequenos pratos servidos como aperitivo para se comer em uma ou duas mordidas.

A confecção dos *amuse-gueule* é praticada como arte [...]. Cada detalhe é importante [...] para o prazer dos olhos e das papilas gustativas (ROBUCHON; COMITÉ GASTRONOMIQUE, 2017, p. 37)<sup>3</sup>.

- *Rectifier*: (lit: retificar) corrigir o tempero de um prato.

---

<sup>3</sup> “La confection des amuse-gueule se pratique comme un art [...]. La main est légère, le geste, toujours précis. Chaque détail a son importance pour [...] le plaisir des yeux que sur celui des papilles”.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: L'APÉRITIF .....</b>	<b>15</b>
<b>L'AMUSE-GUEULE .....</b>	<b>22</b>
<b>CAPÍTULO 1 - LA MISE EN PLACE.....</b>	<b>26</b>
<b>1.1. Antecedentes históricos da iconografia paleocristã .....</b>	<b>26</b>
<b>1.2. A produção visual paleocristã .....</b>	<b>33</b>
1.2.1. Os <i>tipos</i> iconográficos: uma transposição de ingredientes.....	35
<b>1.3. <i>Mirepoix</i> do <i>habitus</i> .....</b>	<b>53</b>
<b>CAPÍTULO 2 - CUISINER.....</b>	<b>62</b>
<b>2.1. O <i>mental habits</i> de Panofsky .....</b>	<b>62</b>
<b>2.2. A Última Ceia na Idade Média .....</b>	<b>70</b>
2.2.1. Rectifier: os tipos transicional, litúrgico e histórico .....	74
<b>2.3. A ceia como comunhão dos comensais .....</b>	<b>86</b>
<b>CAPÍTULO 3 – LE BANQUET.....</b>	<b>93</b>
<b>3.1. O <i>Quattrocento</i>.....</b>	<b>93</b>
3.1.1. Os refeitórios .....	100
<b>3.2. A Última Ceia em movimento.....</b>	<b>114</b>
<b>3.3. A última ceia de todos .....</b>	<b>123</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: LE DESSERT .....</b>	<b>129</b>
<b>ANEXO 1 .....</b>	<b>132</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>137</b>
<b>REFERÊNCIAS DAS FIGURAS.....</b>	<b>142</b>

## INTRODUÇÃO: L'APÉRITIF

“As artes se atraem, gostam de se manter em companhia, de se valorizarem. A arte da mesa, quando dispõe os convidados organizados, organiza a cena, enriquece o repasto com guarnições e decorações que remetem ao comer, mas falam aos olhos, move-se numa dimensão *espacial* que facilmente evoca as artes plásticas e visuais: arquitetura e escultura – com alguns acenos à pintura – sucedem-se nos triunfos do açúcar, nas decorações dos recipientes, nas formas dos pratos e das comidas. A mais íntima essência dessa arte, porém, tem uma natureza performática, pois o convívio à mesa é teatro, espetáculo, evento.”  
(MONTANARI, Histórias da Mesa, 2016)

A presente pesquisa envolve o interesse em discutir e aprofundar a compreensão uma das mais importantes experiências humanas em consonância com uma de suas mais naturais disposições: o hábito da comunhão do alimento e o convite à mesa; que não somente ilustra uma ação momentânea e corriqueira, mas simboliza, acima de tudo, para nós, a união entre comensais. Diante da longa tradição da representação imagética do tema da Última Ceia, buscaremos revisitar o fenômeno de uma das refeições mais paradigmáticas do Ocidente a partir do conceito de *habitus* como utilizado por Erwin Panofsky (1892-1968) no livro *Gotische Architektur und Scholastik [Arquitetura Gótica e Escolástica]*, de 1951. Objetivamos, por tanto, encontrar meios para reexaminar *eventos artísticos* que são, no caso específico desta pesquisa, tradições iconográficas, por meio da utilização do conceito de *habitus* como ferramenta metodológica, como sugerido por Panofsky, sob o nome de *mental habits*<sup>4</sup> [hábitos mentais].

Segundo o historiador classicista, Junito de Souza Brandão (1924-1995), desde a Antiguidade, nas mais diferentes regiões do planeta, o banquete exerce papel singular em celebrações públicas e privadas, como, por exemplo, podemos observar nas tradições de casamento greco-romanas antigas em que “a fixação do casal no novo lar

---

<sup>4</sup> Os termos específicos, cunhados ou adotados, pelos pesquisadores abordados nesta pesquisa serão mantidos em sua língua original ou, quando for o caso, na língua em que foram popularizados. Essa decisão é baseada na observação de que em diversas traduções de obras consultadas para essa dissertação, a tradução imprudente de termos essenciais evidenciou problemas de interpretação textual e de compreensão/interrupção da linha de raciocínio dos textos.

dependia, entre outros ritos, da degustação do bolo nupcial” (1986, p. 306). Ainda segundo ele, os banquetes fúnebres possuíam essa mesma característica de fixação e permanência, neste caso, “do morto no seio da família”. Comer tem, por tanto, para Brandão, uma força mística de alicerçar ou retornar a algo ou a algum lugar. É o caso do mito grego de Perséfone, deusa do submundo, que ao comer algumas sementes de romã dadas a ela por Hades, deus do Mundo Inferior e seu marido, acaba presa a ele. Falamos, então, que, como afirma Brandão, “o comer em conjunto, o sentar-se, o aceitar presentes ou ser convidado para ir à casa de outrem estabelecem comunhão, identidade e um elo infrangível entre [os comensais]” (BRANDÃO, 1987, p. 245).

No universo greco-romano, a alusão a comemorações e banquetes pode ser descrita como uma das mais antigas formas de representação das quais temos registros, aparecendo não somente na literatura, como mencionado acima, mas também nas representações visuais, sendo encontrado, entre outros locais, em salões onde as refeições eram feitas ou na arte funerária como observado em imagens etruscas de urnas do século V a.C.<sup>5</sup> e painéis em tumbas<sup>6</sup> e sarcófagos<sup>7</sup> do século VI a.C. Na estela funerária [Figura 1], da região de Thasos, na Grécia, observamos o relevo de uma cena de banquete funerário. Da transição do período arcaico para o início do clássico, a estela funerária de Thasos apresenta uma figura masculina, em uma posição tradicionalmente adotada por comensais greco-romanos da época, em que estes comiam reclinados em camas/sofás chamadas de *lectus triclinaris*. Elas possuíam um único braço que atuava como uma espécie de espaldar e eram cobertas por almofadas e tapeçarias sendo utilizadas também para dormir. Além do homem, a imagem também contém as figuras de uma mulher sentada em uma cadeira com as costas eretas, de um jovem homem, muito provavelmente um servo enchendo uma ânfora e de um cachorro, entre outros elementos mobiliários. Era parte da tradição funerária da época que cenas de banquetes, com descrições muito semelhantes com a da imagem em questão, compusessem os ambientes sepulcrais, fazendo referência ao falecido como figura central, sua esposa, quando era o caso e, também, a seus escravos, como sinal de sua prosperidade em vida.

---

<sup>5</sup> A exemplo da urna funerária esculpida em pedra, encontrada na cidade de Chiusi, no centro da Itália, que pertence hoje a coleção do British Museum de Londres, no Reino Unido.

<sup>6</sup> Como os painéis encontrados na Tumba da Leoa, em Tarquinia, costa central oeste da Itália, em que cenas de pessoas deitadas em almofadas de banquete bebem em uma festa.

<sup>7</sup> Também encontrados em tumbas na cidade de Chiusi, na Itália, que se encontram atualmente no Staatliche Museen zu Berlin, na Alemanha.



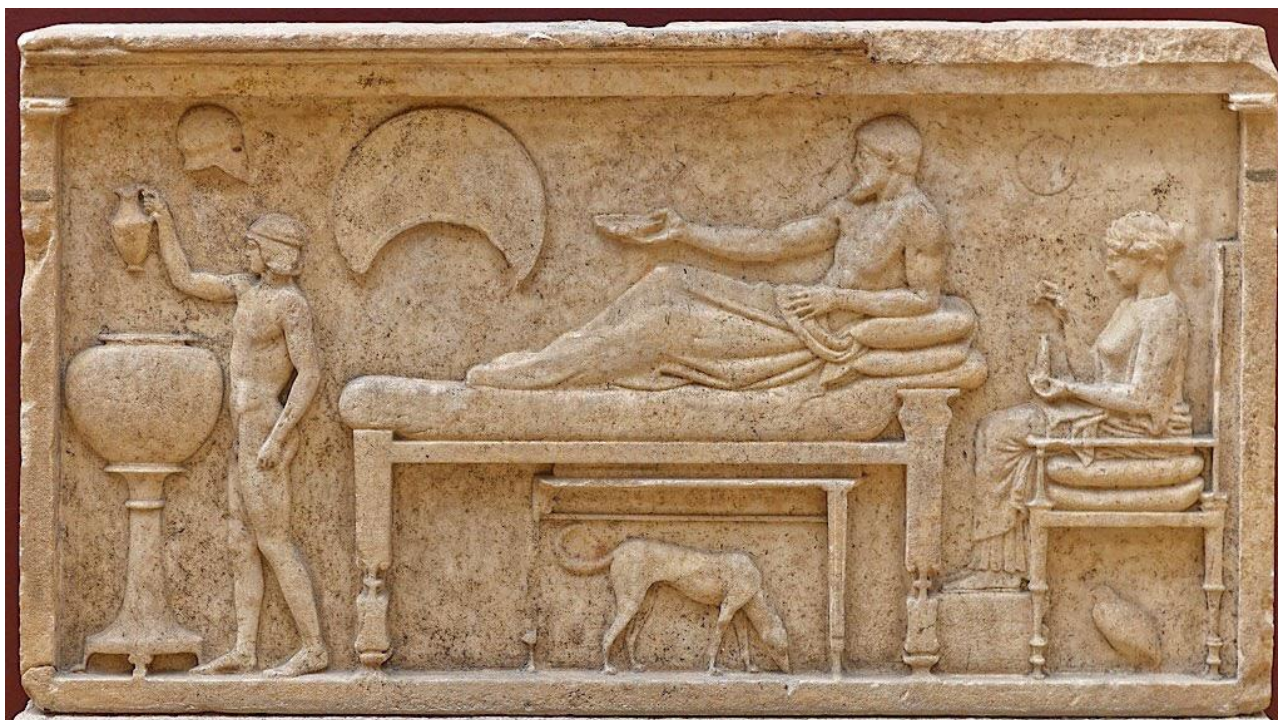


Figura 1 *Estela Funerária de Thasos*, c. 470-460 a.C., entalhe em mármore, Topkapı Palace Museum, Istambul, Turquia.

As imagens relacionadas a banquetes encontradas na tradição funerária da Antiguidade adentram à cultura de diversas religiões e se sobressaem para essa pesquisa como um dos gêneros mais antigos dos quais possuímos registro. Dentro da temática religiosa cristã, se desenvolvem principalmente no tema da comunhão, que se destaca, não somente por sua importância litúrgica para a igreja, mas por sua ampla representação, principalmente através de imagens da Última Ceia, e por todas as transformações que a iconografia dela experienciou. Estas representações, em diálogo com imagens provenientes de outras religiões da época se debruçaram sobre um repertório iconográfico a elas contemporâneo: repertório que já era *hábito* das sociedades da época.

O *hábito* o qual nos referimos, entretanto, não é aquele do imaginário coloquial, como vê-se, por exemplo, no Dicionário inFormal<sup>8</sup>, em que a primeira definição

---

<sup>8</sup> O Dicionário inFormal é um dicionário online em que a definição dos termos é indicada pelos usuários. Isso significa que as definições nele encontradas não estarão necessariamente de acordo com o léxico de dicionário oficiais, comuns a comunidade científica. Entretanto, para os fins desta pesquisa, uma breve explanação sobre o entendimento do conceito de “hábito” por uma perspectiva coloquial, se faz necessária, uma vez que as sutis diferenças entre o conceito dito informal e o conceito formal justificam não somente parte do objeto da pesquisa, mas o aprofundamento etimológico que o termo em questão, bem como outros, receberá no decorrer do trabalho.

encontrada é: “tendência ou comportamento, *geralmente inconsciente*, que resulta da repetição frequente de certos actos” (HÁBITO, 2020, grifo nosso). O *hábito* que buscamos aqui, deve ser compreendido sim como um comportamento resultante da repetição, mas mais que isso, deve ser compreendido como uma repetição que atua como catalizador para mudanças que constroem e sustentam tradições.

[...] qualquer *habitude* carrega em si o perigo de sua própria desintegração, que começa a se formar quando a anterior é posta em um estado de repetição automática, plena e desatenta. Sendo assim, *habitudes* devem sempre ser refeitas, reformadas, reiniciadas, repensadas, para que possam continuar a funcionar como virtude e não como vício (EFAL, 2017, p. 15, grifo nosso, tradução nossa<sup>9</sup>)<sup>10</sup>.

Para que possamos defrontar o *habitus* à produção iconográfica da temática da Última Ceia, propomos, nesta pesquisa, retrazar, ainda que superficialmente, três caminhos que podem vir a nos ajudar na criação dessa conexão. Primeiro, recorreremos a uma investigação com o objetivo de organizar distintamente cada um dos elementos básicos que virão a constituir a iconografia da Última Ceia e o significado do *habitus*, para que possamos nos orientar melhor sobre o surgimento e primeiras transformações de ambos em seus respectivos contextos histórico-temporais.

Iniciando a pesquisa no Império Romano, a fim de localizar os eventos históricos do misticismo bíblico da Última Ceia, em um processo de interpolação com a história hebraica, levantaremos os elementos iconográficos que constituem a cena e a celebração e liturgia pascal. Para isso, nos basearemos na tradução da *Bíblia Sagrada de Jerusalém*, de 2019, nos textos da Torá traduzida e comentada *A Lei de Moisés e as Haftarót*, de 2017 e nos trabalhos de Alain Besançon<sup>11</sup>, em especial o livro *L'Image interdite* [A Imagem Proibida] de 1994, na coletânea *Iconographie de l'Art Chrétien*

---

<sup>9</sup> Todas as traduções são de nossa autoria e serão acompanhadas de nota com o texto original

<sup>10</sup> “[...] any *habitude* carries within itself the danger of its own disintegration, which begins to take hold when the former is brought into a state of automatic, full and inattentive repetitions. Therefore, *habitudes* should always we [be] retailored, reshaped, restarted, rethought, in order for them to continue functioning as a virtue rather than as a vice”.

<sup>11</sup> Alan Besançon é um historiador francês, formado pelo Institut d'Études Politiques de Paris, Collège Stanislas de Paris e atualmente é diretor de estudos da École des Hautes Études en Sciences Sociales. Tem diversas obras publicadas e é detentor de títulos acadêmicos franceses como Oficial da Legião de Honra e Comandante da Ordem Francesa das Palmas Acadêmicas.

[Iconografia da Arte Cristã], de 1957, de Louis Réau<sup>12</sup> (1881-1961) e nas obras do historiador André Grabar<sup>13</sup> (1896 – 1990) e de Robin Margaret Jensen<sup>14</sup>, entre outros.

Para finalizar o primeiro capítulo, iremos averiguar as raízes do conceito de *habitus*. Em um retorno ao contexto cultural da Antiguidade Clássica, buscaremos nas obras de Aristóteles (385-322 a.C.), especificamente em sua célebre obra Ἠθικὰ Νικομάχεια<sup>15</sup> [Ética a Nicômaco], escrita por volta do ano 300 a.C., em que ele, ao teorizar as atividades humanas em suas mais completas especificidades, nos introduz ao conceito de ἕξις, no grego moderno *héxis* — revisitado após debates socráticos e platônicos. Para Aristóteles a *héxis* pode ser compreendida como um estado permanente do ser alcançado pela prática, conferindo ao indivíduo uma habilidade, uma capacidade, adquiridas pela experiência. Mesmo que breve, esse retorno ao mundo Clássico atua como *un fond de base* com o qual entraremos na obra de São Tomás de Aquino (1225-1274) que transpõe o pensamento aristotélico para as *disputationes*<sup>16</sup> do século XIII. Tomás de Aquino traduz a *héxis* do grego para o latim *habitus* conferindo ao termo um significado, ainda que próximo ao aristotélico, um pouco mais sublime, removendo a conotação de posse que o termo grego agregava. O pensamento tomista aceita o *habitus* não somente como uma disposição de caráter adquirida com a prática, mas permite também a compreensão deste com a ingenuidade do inato, daquilo que é dado por graça divina, do dom. Estes passos, destrinchados em diversas etapas, constituem a *mise en place* do banquete final.

O segundo capítulo desta pesquisa consiste em, tendo-se compreendido e melhor delimitado nosso objeto, dar continuidade as análises sobre o *habitus*, buscando

---

<sup>12</sup>Louis Réau foi um historiador e filólogo francês que se dedicou aos estudos da cultura francesa e russa. Formou-se na École Normale Supérieure e, posteriormente na L'École du Louvre, ambas na França. Foi professor da Sorbonne Université, diretor dos Instituts Français de São Petersburgo e Viena, foi *agrégé* de língua alemã e doutor em Letras. Com mais de trinta obras publicadas, entre as quais, a coleção *Iconographie de l'Art Chrétien*, dividida em seis volumes com dois tomos cada. Foi membro da Académie des Beaux-Arts e, assim como Besançon, também é detentor do título de Oficial da Legião de Honra, entre outros.

<sup>13</sup>André Nicolaevitch Grabar foi um historiador ucraniano especialista em história Românica e do Império Romano Oriental. Tendo diversos trabalhos publicados na área de história da arte e arqueologia, foi diretor de Estudos em Arte Cristã na École Pratique des Hautes Etudes, na França e foi importante pesquisador da Dumbarton Oaks Institute da Harvard University nos Estados Unidos.

<sup>14</sup>Robin Margaret Jensen é uma teóloga e historiadora do cristianismo estadunidense. Titulou-se doutora pela Columbia University e atualmente é professora do departamento de teologia da, também estadunidense, University of Notre Dame.

<sup>15</sup>Transliterado como *Éthica Nicomachea*, segundo o sistema ONU/ELOT aprovado em 1987 (daqui por diante as transliterações aparecerão como: transliterado como).

<sup>16</sup>As *disputationes* eram um método de ensino e debate das universidades medievais.

o conceito de *mental habit* na obra de Panofsky e, posteriormente, sugerindo o *habitus* panofskyano como ferramenta para acompanhar o desenvolvimento das obras com o tema da Última Ceia na Idade Média.

A proposta de *hábito* de Panofsky surge do conceito tomista de *habitus*, que por sua vez, deriva do pensamento aristotélico sobre o assunto. Panofsky não cria um conceito novo nem apresenta uma teoria que é aceita universalmente por seus pares. Muito pelo contrário, seu trabalho é recebido sob muitas críticas. Essa etapa da pesquisa, por tanto, propõe-se a problematizar o debate sobre o *habitus* que se reapresenta como uma possibilidade teórica e metodológica para o estudo da teoria e história da arte em busca de uma possível nova perspectiva para investigar a produção artística e seu meio, neste caso: a tradição iconográfica do tema da Última Ceia e suas transformações.

Embora já venha sendo discutido há séculos, o conceito parece ter sido subvalorizado em detrimento das vertentes precedentes. Em 1951, quando Panofsky introduziu o conceito de *mental habit*, ele revisita alguns problemas e controvérsias encontrados nas metodologias anteriormente estudadas por ele e, finalmente, abre caminho para novos debates não somente no campo da teoria e história da arte, mas também em outras disciplinas como a filosofia, as ciências sociais e a semiótica. Os resultados e desdobramentos de seu ensaio podem ser encontrados em obras posteriores de autores como o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), o semiólogo e linguista italiano Umberto Eco (1932-2016) e, também, nas obras do historiador da arte anglo-austríaco Ernst Gombrich<sup>17</sup> (1909-2001) que foi, por vezes, crítico da obra de Panofsky.

O último capítulo dessa dissertação propõe-se a uma reflexão sobre o como os elementos iconográficos explorados nos dois primeiros capítulos culminaram em uma tradição visual que perdura desde o século XV até a contemporaneidade. Como um dos mais célebres banquetes<sup>18</sup> representados na história moderna ocidental, a passagem

---

<sup>17</sup> Ernst Gombrich foi um dos mais célebres historiadores da arte do séc. XX. Formado na Universität Wien tornou-se, posteriormente, pesquisador e diretor do Warburg Institute já na University of London, na Inglaterra.

<sup>18</sup> Grabar (1968, p. 9,10) e Jensen (2013, p. 57) utilizam os termos “*feast*” e “*banquet*” para se referir a imagens da Última Ceia e outras cenas de comemoração religiosa que envolvam o ritual de servir comida e comer em conjunto. Embora a palavra “banquete” remeta a ideia de fartura de alimentos, que não necessariamente é o caso em toda imagem com a temática, seguiremos nos utilizando desta já que a classificamos, logo abaixo no Capítulo 1, como um *tipo* encontrando nas primeiras imagens paleocristãs que estão diretamente relacionadas ao desenvolvimento da iconografia da Última Ceia.

bíblica da Última Ceia, foi imortalizada por artistas como os florentinos Giotto di Bondone (1267-1337) e Leonardo da Vinci (1452-1519), o neerlandês Dieric Bouts (1415-1475), o veneziano Paolo Veronese (1528-1588), e tantos outros anônimos que tiveram seus trabalhos preservados em igrejas como a Catedral Monreale, em Monreale, a Basílica de Sant'Angelo, em Roma e a Basílica de San Marco, em Veneza, os três na Itália. Segundo Carolin C. Young (1999, p. 223) o tema da Última Ceia se tornou importante e popular nos refeitórios do norte da Itália como uma nova perspectiva humanista para compreender a ceia em si. Faz-se importante, portanto, compreender quais são estes elementos iconográficos presentes nas representações paleocristãs e posteriores para que se possa olhar para essas transformações e observar que a mudança, bem como a constância, é parte essencial da manutenção de uma tradição e que o conceito de *habitus* revisado e transformado por Panofsky, em particular, pode oferecer à historiografia da arte uma nova perspectiva na análise e compreensão de imagens e temas icônicos, como a Última Ceia.

Inevitavelmente, na medida em que a pesquisa avança, mais dúvidas sobre o que seria o *habitus* como conceito operatório e metodológico surgem e, portanto, compreende-se que o objetivo desta pesquisa não pode ser o de aplicar o método à interpretação de imagens da Última Ceia. O que se propõe aqui é aproximar-se do método, discutindo as ideias propostas por Panofsky, confrontando-as com as observações de seus críticos e colocar em diálogo as possíveis conclusões desenvolvidas com a tradição da representação da celebração pascal que evoca a curiosidade desta pesquisa em assimilar o fascínio sobre a arte de comer junto.

## L'AMUSE-GUEULE

O cubo cênico está montado logo à frente. Três paredes e um teto, fechados por uma quarta parede imaginária que separa a cena de nós. Na parede do fundo duas janelas e uma porta centralizada expõe uma paisagem bucólica com montanhas verdes e um tímido céu azul. A luz adentra a obra da direita para a esquerda e embora as janelas não sejam ornadas, a porta tem um simples arco decorado acima do batente. À esquerda, notam-se três janelas de igual simplicidade intercaladas por enormes tapeçarias verdes e vermelhas que se espelham também pela terceira parede, a ela oposta. Nesta terceira parede também é possível observar mais três passagens que se parecem com corredores e que diferentemente da parede esquerda, recebem luz vinda da cena ao invés de servirem como iluminação. O teto é o que conduz a sombra da cena. Ao estilo caixotão, o efeito que o relevo proporciona faz com que a sombra, que se esmaece do canto esquerdo para o direito, se mescle ao longo de sua superfície em claros e escuros.

Neste palco, por assim dizer, há uma longa mesa de madeira retangular, ornada por uma toalha com marcas de dobras, delicadamente decorada com leves bordados azuis nas duas extremidades e amarradas por nós nas pontas revelando pés. Sobre a mesa posta, treze pratos vazios para os comensais e alguns pratos com frutos do mar estão distribuídos sobre a mesa. Treze copos de vidro servidos pela metade com líquido rosado, vinho talvez, uma única garrafa, também de vidro e vazia, pedaços de pão e frutas terminam de compor o serviço.

A cena é composta por treze personagens que se dividem em pequenos núcleos e se apresentam, da direita para a esquerda, da seguinte forma: Simão, veste uma túnica branca, é calvo e possui barba, têm as mãos estendidas para o centro da cena, enquanto discute os eventos que se sucedem com dois homens à sua esquerda. Judas Tadeu e Mateus são os demais formadores deste primeiro núcleo. Judas Tadeu, homem de idade, cabelos e barbas fartos e grisalhos tem um braço pousado sobre a mesa e o outro elevado gesticulando para cima como quem procura se informar sobre o que está acontecendo enquanto Mateus, que quase como seu oposto, um jovem de barba feita e cabelos claros e aparados, sinaliza com os braços para o resto da mesa em direta oposição à sua face que está completamente voltada à discussão a qual está inserido.

O núcleo seguinte, composto novamente por mais três personagens, tem Filipe, Tiago o Maior e Tomé. Filipe é um jovem de cabelos longos, túnica carmim, parece angustiado e aponta para si com ambas as mãos em direção ao peito enquanto Thiago o Maior se posiciona a sua frente. Braços e peitos abertos, segurando os demais, parecido, em sua fisionomia, com Filipe, mas com olhar determinado e firme. Um de seus braços para o movimento sofrido de Filipe, enquanto o outro segura o corpo de Tomé, que olha ao centro e tem uma mão elevada com o dedo indicador apontando para cima.

Ao centro, a figura de Jesus divide a cena, emoldurado pelas janelas ao fundo. Tem os braços abertos à frente de seu corpo, a mão direita repousada à mesa e voltada para cima enquanto a esquerda se encaminha em direção aos objetos postos à sua frente. O terceiro grupo que segue a esquerda de Jesus é composto por João, Pedro e Judas Iscariotes<sup>19</sup>. João aparenta ser o mais jovem com seus longos cabelos claros e trajes bicromáticos. Ele repousa a cabeça sobre a mão de João, homem mais velho de cabelo grisalhos curtos, que lhe fala ao ouvido e que empunha uma faca nas costas de Judas que está à frente dos dois, reclinado, enquanto leva a mão ao centro da mesa na direção de um prato; o mesmo prato o qual Jesus também parece estar prestes a alcançar com sua mão.

Na última cena, no extremo esquerda da mesa, encontram-se André, Thiago o Menor e Bartolomeu que, assim como o grupo na ponta oposta, acompanham o desenrolar da cena. Diferente de Simão, Judas Tadeu e Mateus, eles não se fecham em sua discussão, mas parecem observar atentamente o desenrolar da situação, todos voltados para o centro da mesa. André é calvo e possui longa barba grisalha, têm os braços elevados a altura do peito e as palmas das mãos voltadas para frente como quem se protege e se abstém do que ocorre ao mesmo tempo. Thiago o Menor, aparentemente quase tão jovem quanto João, toca o ombro de André ao mesmo tempo em que alcança, com sua outra mão, as costas de Pedro, enquanto Bartolomeu, praticamente em pé, apoiado à mesa com as duas mãos, encerra a cena, ao mesmo tempo em que convida, por sua postura projetada, a retornar o olhar para a cena.

Essa é uma breve descrição de uma das mais icônicas imagens modernas ocidentais: a representação da passagem bíblica da Última Ceia, segundo o capítulo 26

---

<sup>19</sup> Daqui para frente aparecerá apenas como Judas.

do evangelho de Mateus, executada pelo florentino Leonardo da Vinci entre os anos de 1595 e 1598 [Figura 2]. Após mais de meio milênio de sua finalização, a pintura mural, parece manter-se como paradigma iconográfico do evento que supostamente deu origem a narrativa em questão, mas nem sempre foi assim. O trabalho de historiadores e arqueólogos revelam que a importância artística e religiosa do tema da Última Ceia, bem como a iconografia desta, já foram bem diferentes e que essas diferenças podem ter se dado por dezenas de razões, entre as quais, o desenvolvimento de hábitos associados a cada uma das culturas, sociedades e épocas em que a narrativa foi representada artisticamente.



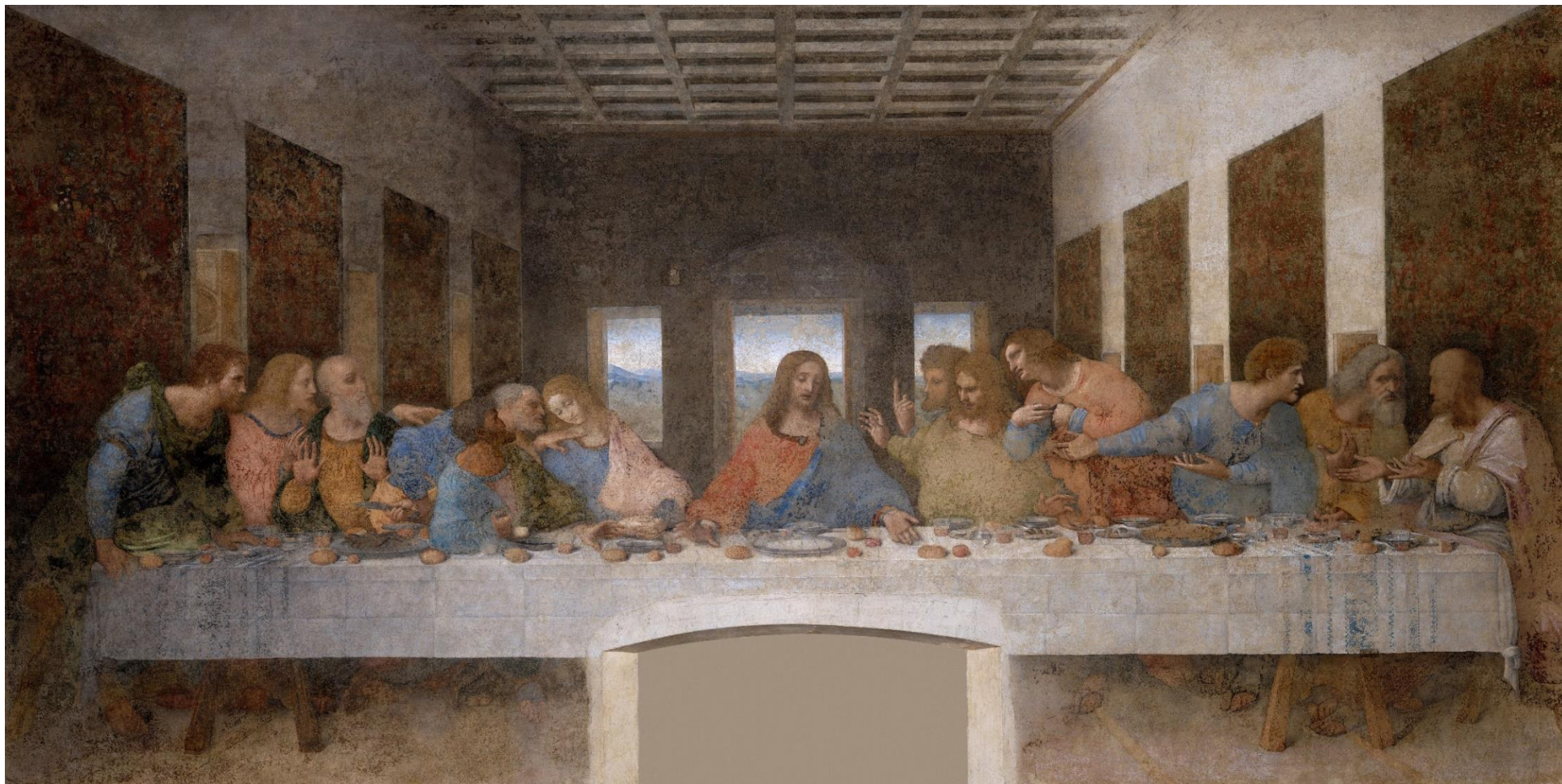


Figura 2 Leonardo da Vinci, *Última Ceia*, 1495-98, pintura mural a seco, 446 x 880 cm, Refeitório do Santa Maria delle Grazie, Milão, Itália.

## **CAPÍTULO 1 - LA MISE EN PLACE**

A *mise en place* é, para alguns *chefs*, um dos momentos mais importantes da arte de cozinhar. É nesta etapa que separamos os ingredientes que já foram cuidadosamente selecionados, que são essenciais para uma receita, e os preparamos de acordo com as especificidades necessárias: pesar, medir, cortar, mesclar, separar. Montar a mesa para servir uma refeição também pode ser considerado um tipo de *mise en place*, que é, em realidade, um termo da língua francesa muito utilizado pelas artes culinárias para simplesmente dizer: vamos separar tudo e colocar em ordem para começar os trabalhos.

É baseado nos princípios dessa expressão emprestada que este primeiro capítulo se estrutura. Separaremos os principais elementos que levaram à concepção de uma iconografia cristã e os que formam a base para o grande caldo que é começar a compreender o *habitus* como proposto por Panofsky. Essa ampla visão do que estes pequenos conjuntos de ingredientes virão a nos oferecer no futuro é exatamente o que buscamos encontrar quando chegarmos ao final deste capítulo.

### **1.1. Antecedentes históricos da iconografia paleocristã**

Historicamente há uma significativa divergência quanto a datas exatas do surgimento do cristianismo como religião. Sabe-se que os evangelhos datam de cerca de 80 a 100 e que, neste período, a religião se desenvolvia em pontos espalhados do Império, já que os primeiros cristãos se dispersaram após o cerco e destruição de Jerusalém por parte dos romanos nos anos de 66 a 70 (MITCHELL, 2008, p. 298).

Os cristãos estavam espalhados por todo o império, mas, diferentemente dos judeus, não se distinguiam por terra, língua ou costumes, nem cidades especiais, nem dialeto selecionado ou estilo de vida, vivendo em cidades "gentias" e "bárbaras", em cada caso

seguindo os costumes no vestuário, dieta e estilo de vida locais<sup>20</sup>. (MITCHELL, 2008, p. 300)

A observação da historiadora estadunidense, Margaret M. Mitchell, chama atenção para um ponto extremamente importante sobre o desenvolvimento da cultura cristã: a grande novidade do Cristianismo era a promessa do Paraíso, da vida após a morte em um local extraterreno. Deste modo, não importava para o cristão o quão distante de Jerusalém ele se encontrava, pois a proximidade com o suposto Paraíso era o que realmente importava e essa seria alcançada, segundo a crença cristã, através de ações específicas que foram aos poucos sendo estabelecidas. Outro ponto levantado na mesma passagem é sobre a forma inconspícua com a qual os primeiros cristãos se inseriram na sociedade romana. A sua interação com tamanha multiplicidade cultural provavelmente suscitou diferentes maneiras de enxergar e praticar a religião, que ainda estava em formação e, por tanto, ainda não possuía dogmas próprios que unificassem seus rituais.

Embora tenha surgido como dissidência do judaísmo, o cristianismo foi se tornando aos poucos um culto romano. A dispersão geográfica foi associada também a origem dos fiéis. Havia judeus e romanos convertidos, dentre eles alguns judeus acreditavam que as Leis de Moisés deveriam ser observadas rigorosamente, alguns acreditavam que os seguidores de Jesus que eram gentios deveriam se converter ao Judaísmo primeiro, outros acreditavam que após a *morte e ressurreição de Cristo*, as Leis de Moisés já não se aplicavam mais. Pode-se dizer, dessa forma, que o início do cristianismo foi de grande ambiguidade de ideais internos, combinando uma multiplicidade de contextos culturais e, por consequência, tradições. Deste modo, embora seus praticantes tenham se incorporado às sociedades em que se fixaram, do ponto de vista dos costumes e cotidianos, seu desenvolvimento inicial caminhava para reestabelecer uma conexão com os preceitos fundamentais da adoração, entre os quais a forte crença no monoteísmo e a noção de que as Leis de Deus são o guia fundamental sob o qual a sociedade deveria se organizar.

---

<sup>20</sup> Christians were spread throughout the empire, but, in distinction from Jews, were distinguished by neither land, language nor customs, neither special towns nor select dialect or lifestyle, living in cities both 'Gentile' and 'barbarian', in each case following local customs in dress and diet and lifestyle.

Segundo Joseph Plescia (1923 – 2015), especialista em leis da Antiguidade, por não aceitarem a relação intrínseca entre estado e religião praticada no Império, os cristãos se tornaram uma forte inconveniência para a *Romanitas*<sup>21</sup>, que seria um conjunto de conceitos político-culturais e de práticas pelos quais viviam e se identificavam os Romanos.

[...] o estilo de vida Romano, tinha sua *raison d'être* no passado, na tradição: era conservador [não de um ponto de vista reacionário, mas zeloso]. O cristianismo tinha sua *raison d'être* em uma nova doutrina que rejeitava o passado: era radical. (PLESCIA, 1971, cap. 121)

Essa resistência ia de encontro à doutrina conhecida como *omnibus*, que pode ser resumida grosso modo como “tudo ou nada” (PLESCIA, 1971, p. 125): para os romanos, suas tradições, seus costumes, seus deuses e suas leis deveriam ser recebidas como um todo ou não estariam sendo recebidas em absoluto. A recusa insistente dos primeiros cristãos em aceitar ofertas de conciliação do Império, no que dizia respeito à religião, foi tida como intolerância religiosa, o que os romanos consideravam como tirania e, desse modo, segundo Plescia (1971, p. 121), os cristãos acabaram “passando do limite da tolerância”. Para os cristãos, entretanto, essa recusa derivava de uma noção de *liberdade moral*, que se desenvolve no conceito de livre-arbítrio, posteriormente, se tornando muito mais atraente. Devido a essa série de conflitos políticos e ideológicos, entre outros motivos, durante os três primeiros séculos de seu desenvolvimento a religião acabou perseguida nos territórios do Império Romano, primeiro por rebeliões localizadas e depois, diretamente sob a ordem e organização dos Imperadores.

As perseguições sofridas pelos cristãos à época de seu surgimento são um forte argumento para justificar o local da aparição de suas primeiras imagens: os subterrâneos do Império Romano. Mas por que e como essas imagens surgiram?

Como mencionado anteriormente, o cristianismo se desenvolveu com bases nos preceitos e leis judaicas e compartilhava com essa a crença da não idolatria de imagens de tipo algum, apesar de não haver “*expressis verbis*, por parte da teologia, para reforçar a crença” (GRABAR, 1968, p. 7). Essa proibição aparece nos Dez

---

<sup>21</sup>Não é uma palavra da Antiguidade, e sim um termo utilizado por estudiosos para fazer referência a questões relacionadas.

Mandamentos, o conjunto de princípios relacionados à ética e adoração seguido pelas religiões abraâmicas, e diz: “Não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelhe ao que existe lá em cima nos céus, ou embaixo da terra, ou nas águas que estão debaixo da terra” (Ex 20:4). A Bíblia apresenta, ainda, uma explicação para este mandamento em uma outra passagem “Ficai muito atentos a vós mesmos! Uma vez que nenhuma forma vistes no dia em que lahweh vos falou no Horeb, do meio do fogo, não vos pervertais fazendo para vós uma imagem esculpida em forma de ídolo<sup>22</sup>” (Dt 4:15).

Com o tempo, entretanto, diversos argumentos foram construídos para ultrapassar as limitações impostas pelo mandamento, mas o que nos interessa aqui é melhor compreender as duas questões postas acima e, para isso, Grabar propõe uma análise dessas imagens que busque abarcar as origens de sua composição e sua função social e religiosa. Com isso em mente, para a análise das imagens que fazem referência ao tema da Última Ceia é preciso antes compreender que a ceia ocorrida no cenáculo, que dá início à Paixão de Cristo, era parte de uma tradição judaica antiga, que tinha rituais e significados específicos e bem delimitados, conhecida como Pessach que, segundo o livro do Êxodo (Ex 12:1-20), celebra as *sete pragas do Egito* e a emancipação do povo judeu do jugo dos faraós.

Mais especificamente, a palavra Pessach significa<sup>23</sup> “passar por cima” ou “passar para” e faz menção ao anjo da morte, enviado por Deus, para matar os primogênitos do Egito como uma praga para libertação dos judeus que lá estavam exilados e escravizados. Segundo o livro do Êxodo, na *Torá - As Leis de Moisés* (2017), Deus ordenou que os israelitas escolhessem um cordeiro ou cabrito por família ao décimo dia do primeiro mês *Nissan*<sup>24</sup> e, ao décimo quarto deveriam sacrificá-lo, pintando os marcos das portas com o sangue dos animais mortos, utilizando um ramo

---

<sup>22</sup> No capítulo dois de seu livro, Besançon explica que a palavra “idolatria” vem do grego *eidólon latreia* e significa “adorar ao ídolo” e, como Deus não revela sua imagem aos homens estes não podem o representar propriamente, portanto, qualquer imagem fabricada para adoração constitui um ídolo que “é a imagem, estátua ou símbolo de um deus falso” (BESANÇON, 2000, p. 68).

<sup>23</sup> Segundo a Bíblia de Jerusalém a etimologia da palavra *pesah* ou Pessach é desconhecida e não tem apoio no hebraico. Sua explicação é a vulgo modo encontrada no livro do Êxodo 12, 13.23.27 e é considerada uma explicação secundária.

<sup>24</sup> Segundo o rabino Meir Matzliah Melamed (2017, Ex 12, n. 2), embora o mundo tenha sido, segundo a tradição, criado no primeiro dia do mês Tishrê, o mês Nissan deveria passar a ser considerado o primeiro mês do ano Israelita como celebração e símbolo do início da nova vida judaica. Nissan é, por tanto, o mês de libertação para o povo israelita e é por isso que se celebra a Pessach.

de hissopo<sup>25</sup> como pincel, para identificá-los e livrá-los do anjo exterminador. Depois deveriam comer a carne assada com pão ázimo e ervas amargas, queimando qualquer excedente que houvesse pela manhã. A última ordem de Deus foi de que o povo de Israel celebrasse anualmente o sacrifício da Pessach, como forma de lembrar, para toda a eternidade, sua libertação (TORÁ, 2017 Ex 11:12).

Por volta do século I, época em que Jesus supostamente viveu, as tradições judaicas haviam se modificado e algumas das características básicas da Pessach foram transformadas. Resumidamente, podemos dizer que a pintura dos batentes e lintéis foi deixada de lado, mas o sacrifício e o consumo da carne do cordeiro ainda era, à época, uma forte tradição. Outra grande diferença é que os cordeiros não podiam mais ser sacrificados em casa, deveriam ser levados ao Templo de Jerusalém, isso por que a oferenda do ritual de sacrifício com sangue era permitida apenas aos sacerdotes que se encontravam no Templo de Israel. A cidade passava, então, a receber pessoas vindas de várias regiões para poder participar dos rituais, sendo assim, podemos supor, como sugere Brant Pitre, teólogo estadunidense, que todo judeu adulto do início do século I, incluindo Jesus, deveriam estar muito bem familiarizados com o aspecto sacrificial e comunal da Pessach (2011, p. 53, 60, 61).

Outra informação de conhecimento comum aos judeus do século I era a *promessa* de que *um messias iria realizar um “novo êxodo”* e que esse messias, assim como o anjo da morte, viria à meia noite, na noite do dia do sacrifício da Pessach, que era também chamada de “uma noite para observar” (PITRE, 2011, p. 64). No Novo Testamento, quando Jesus está reunido com seus apóstolos na suposta noite da celebração da Pessach ele faz referência a este novo êxodo:

No Cenáculo, na noite anterior à sua morte, ele toma um copo de vinho e diz: "Este copo que é derramado por ti é a nova aliança no meu sangue" (Lucas 22:20; 1 Coríntios 11:25). Por meio desse ato, Jesus está realmente dizendo: "Estou cumprindo a profecia da nova aliança por meio de minha própria morte." [...] Em suma, quando visto pelos olhos dos antigos judeus, à luz de suas esperanças comuns para o futuro, o ministério público de Jesus estava literalmente repleto de sinais do novo êxodo tão esperado. Ele parece claramente ter modelado deliberadamente suas ações tanto nas escrituras judaicas

---

<sup>25</sup> É uma espécie de planta nativa de Europa meridional, e o Médio Oriente e a costa do mar Cáspio.



quanto nas tradições judaicas sobre a vinda do Messias<sup>26</sup>. (PITRE, 2011, p. 69 - 70)

A Paixão de Cristo, narrada nos evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João, acompanha os últimos acontecimentos da vida de Cristo, segundo a mitologia cristã. “Paixão” vem do latim *passio* e, significa sofrimento, martírio, ou seja, é a história da desventura final de Jesus antes de sua morte e reencarnação. A Última Ceia é o primeiro ato dessa história e ocorreu, segundo os evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas como parte celebração da Pessach. Jesus teria orientado seus discípulos a ir à casa de alguém e informar que naquela noite eles ceariam juntos, naquele local. Segundo os evangelhos de Marcos e Lucas, os únicos que descrevem o ambiente em questão, a sala seria ampla, no andar superior e ornada com almofadas. Jesus, como judeu, era rabino e, durante o solene rito de *ações de Graças* a lahweh (BÍBLIA, 2002, Mt 26:26, n. e), no meio da ceia, teria partido um pedaço de pão, abençoando-o, e o distribuído aos seus discípulos, dizendo “isso é o meu corpo” (Mt 26:26, Mc 14:22, Lc 22:19), em seguida pegou um cálice de vinho e novamente, “dando Graças”, indicou a seus discípulos que bebessem seu conteúdo que, assim como o pão, não era mais vinho e sim seu sangue. Jesus termina o momento de *dar Graças*<sup>27</sup> informando a seus seguidores que ele *não beberia vinho novamente até estarem todos reunidos novamente no Reino de seu Pai*, fazendo uma alusão aos banquetes escatológicos<sup>28</sup>, o que, nos informa sobre a importância que o banquete, o ato de comer junto, tinha para essa comunidade.

Retornando à mitologia judaica, com a promessa de uma nova Pessach nasce também a promessa de um novo alimento que sustentará o povo escolhido por Deus até a nova terra prometida, assim como ocorrera anteriormente com o *maná*<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> "In the Upper Room, on the night before he died, he takes a cup of wine and says, 'This cup which is poured out for you is the new covenant in my blood' (Luke 22:20; 1 Corinthians 11:25). By means of this act, Jesus is likewise saying; 'I am fulfilling the prophecy of the new covenant through my own death.' [...] In short, when viewed through ancient Jewish eyes, in the light of their common hopes for the future, Jesus' public ministry was literally brimming with signs of the long-awaited new exodus. He seems quite clearly to have been deliberately modeling his actions both on the Jewish Scripture and Jewish traditions about the coming of the Messiah".

<sup>27</sup> “do verbo grego *eucharistô*, cujo derivado *eucaristia*, *ação de graças*, foi adotado pela linguagem cristã para designar a santa ceia” ((BÍBLIA, 2002, Mt 26:27, n. f)

<sup>28</sup> Segundo os comentadores da Bíblia de Jerusalém (2002), os *banquetes escatológicos* simbolizavam os momentos de celebração do *povo de Deus* quando reunidos a Ele. Para os judeus, o festim messiânico tornou-se uma forte corrente e foi, após a ceia no cenáculo, adotado pelos cristãos.

<sup>29</sup> O maná era, segundo a Torá, “um pequeno grão redondo e branco que caía dos céus, como a chuva, todos os dias, exceto aos sábados. [...] Para comer este ‘pão do céu’, deviam moê-lo, amassá-lo ou cozinhá-lo, a fim de com ele fazer tortas” (TORÁ, 2017, n. 14 Ex 16:14)

Entretanto, o *novo maná* anunciado por Jesus quando este explica a seus discípulos o que acontecerá a ele nos dias seguintes à ceia no cenáculo, tem uma característica nova e diferenciada daquele compartilhado pelo povo de Moises: ele seria o corpo e o sangue do messias e assim a eucaristia adquire um caráter sobrenatural.

A escolha de Cristo por anunciar o novo alimento ritual como sua carne e sangue pode ser um dos motivos pelos quais a passagem da Última Ceia demora a adquirir o caráter de importância que passou a ter e sustenta até os dias atuais. Segundo as tradições judaicas o homem não deverá jamais beber o sangue de outro ser vivo e a alusão de que o pão se tornaria de fato o corpo de Cristo e o vinho seu sangue muito provavelmente gerou um grande choque para os primeiros cristãos que eram, como Jesus, judeus (PITRE, 2011, p. 22). Antes mesmo da suposta noite no cenáculo, Jesus teria dito a seus seguidores:

Eu sou o pão vivo descido do céu.  
Quem comer deste pão viverá para sempre.  
O pão que darei é a minha carne para a vida do mundo  
Os judeus discutiram entre si, dizendo: “Como pode este homem dar-nos a sua carne a comer?” Então Jesus lhes respondeu:  
“Em verdade, em verdade, vos digo:  
se não comerdes a carne do Filho do Homem  
e não beberdes seu sangue,  
não terei a vida em vós.  
Quem come minha carne e bebe o meu sangue  
permanece em mim,  
e eu nele.  
[...]  
Muitos de seus discípulos, ouvindo-o, disseram: “Essa palavra é dura!  
Quem pode escutá-la?” Compreendendo que seus discípulos murmuravam por causa disso, Jesus lhes disse: “Isso vos escandaliza? E quando virdes o Filho do Homem subir aonde estava antes? [...] A partir daí, muitos de seus discípulos voltaram atrás e não andavam mais com ele. (Jo 6:51-56,60,66)

A história de perseguições e a clandestinidade, as raízes judaicas que incluem a relação com o Segundo Mandamento e a promessa da vinda de um segundo messias, a crença na salvação da alma eterna e a relação com os banquetes fúnebres da Antiguidade e outras questões, constituem o começo de uma justificativa sobre o porquê de as primeiras imagens representativas do ritual da eucaristia serem encontradas no contexto da arte funerária, no século III, e parecem estar mais associadas aos relatos dos milagres de multiplicação dos pães e dos peixes do que à ceia pascoal (SMITH, 1981, p. 120).



## 1.2. A produção visual paleocristã

As representações iconográficas da Última Ceia não estão entre as primeiras representações cristãs, salvo algumas raras – e difíceis de se comprovar – exceções, como a exemplo de algumas imagens encontradas nas Catacumbas de São Calixtus e de Priscilla, ambas em Roma. As imagens encontradas nessas tumbas apresentam personagens reunidas em torno da mesa compartilhando alimentos, entretanto, não se consegue distinguir entre as passagens da multiplicação dos pães, do casamento em Caná, da Última Ceia ou dos banquetes escatológicos (GRABAR, 1968, p. 8–9). Alguns pesquisadores, como o arqueólogo Earl Baldwin Smith (1888 - 1956) (1981, p. 129) sugerem, inclusive, que até pelo menos o século V – quando surgem as primeiras representações de *cunho cênico* sobre a temática, descobertas até o presente momento –, a passagem não teria um grande destaque religioso ou iconográfico. Aqui é importante não confundir a representação da passagem bíblica que descreve o momento inaugural da Paixão de Cristo, a Última Ceia, com representações iconográficas de ágapes ou do sacramento da eucaristia que eram, de fato, comuns (SMITH, 1981, p. 129).

A iconografia, de maneira geral, está constantemente passando por transformações que a adaptam a novas condições. Entende-se aqui que essas condições estão relacionadas as transformações dos costumes sociais em temporalidades e/ou culturas distintas e a transposição destes em motivos imagéticos, como podemos observar por meio da iconografia cristã, que, ainda se faz como um grande exemplo por ter se desenvolvido principalmente por meio de tipos iconográficos já existentes adaptados ao contexto e necessidades a ela específicos.

Algumas das primeiras imagens atribuídas a iconografia paleocristã, das quais temos conhecimento, são datadas do início do século III, e são chamadas, por Grabar (1968, p. 6–8), de *imagens-signo* que, em outras palavras, são imagens esquemáticas, com desenhos convencionados. Essas imagens não tinham a intenção de representar eventos, apenas fazer alusão a eles; são informativas, e não são necessariamente obras de arte, pois são imagens que apelam direto ao intelecto e tem a intenção de fixar ou transmitir ideias ou fatos, insinuando mais do que realmente

revelando. A grande maioria dessas imagens faz referência ou citam a divina intervenção para a salvação da alma ou preservação de uma crença, embora um segundo grupo de imagens, que faz referência a algumas histórias bíblicas, em geral do Antigo Testamento, e aos sacramentos da igreja, normalmente o batismo e a eucaristia, pode também ser identificado.

Em meados do século IV, as imagens-signo do início do paleocristianismo foram sendo substituídas por sistemas de representação mais complexos que buscavam interpretar os fatos e ideias que já estavam se consolidando entre grupos da sociedade cristã. Essas transposições das temáticas bíblicas serão especialmente desenvolvidas durante a Idade Média e continuarão se transformando no Renascimento, que abordaremos nos capítulos seguintes.

As primeiras imagens surgidas nos subterrâneos do Império, sendo predominantemente encontradas em tumbas e sarcófagos, não foram exclusividade do cristianismo, mas foram, para este, de relevante significância, uma vez que, como já mencionado, a peculiaridade da nova religião era a promessa de *salvação da alma*. Dessa forma, mais do que um local seguro para o desenvolvimento e prática de uma religião que era proibida e perseguida, o ambiente sepulcral fazia-se terreno fértil para a mensagem de que aqueles que ali se encontravam passariam a reunir-se novamente com seu deus. A tradição judaica prometia a vinda de um novo messias e, segundo Pitre a passagem do banquete da aliança no Monte Sinai, descrito no Êxodo 24 da Torá, descreve “uma imagem ou prefiguração rabínica da era messiânica de salvação” (2011, p. 35).

No início do século III, o território ao Leste do Império Romano e, o que Grabar chamou de Oeste das terras Persas, que hoje conhecemos como a região da Síria, onde encontramos as primeiras imagens paleocristãs, viviam uma fase de grande ebulição iconográfica (GRABAR, 1968, p. 27). Essa região compartilhava da tradição helenística que favorecia a utilização da arte como meio de expressão e propagação de ideias, sendo assim, o surgimento destas imagens e a utilização de iconografias já conhecidas e difundidas de culturas predecessoras e contemporâneas, as quais a maioria popular já estava confortavelmente familiarizada, era de se esperar. Afinal, os produtores de imagens cristãos estavam inseridos no mesmo contexto visual que os judeus e romanos, sendo assim, a assimilação de tipos iconográficos e de formas

utilizadas por outros artífices da época – que por sua vez construíram seus repertórios a partir do contato com outras culturas – não pode ser considerada simplesmente como um *empréstimo* direto de outra religião, mas sim, como a utilização comum, entre contemporâneos, de uma mesma fonte cultural visual.

O cristianismo teria começado o processo de incorporação dos tipos que já eram comuns aos romanos por volta do século III. Pela aparente, e apenas aparente, simplicidade e similaridade temática, por estarem presentes em um mesmo contexto espacial e cultural, e principalmente, pela forte presença e utilização de formas, tipos e elementos comuns à mitologia greco-romana, é possível sugerir que essas representações tinham um caráter tanto de fortalecimento da própria fé entre seus seguidores quanto o de conquistar novos adeptos. Sobre a diferença essencial e as similaridades encontradas nas iconografias judaica e cristã, pode-se dizer que:

[...] se uma se preocupa com a vida comunal [judaísmo] na terra e a outra com a salvação dos indivíduos depois da morte [cristianismo], mesmo assim, todas essas imagens, judaicas e cristãs, pretendem confortar o expectador completamente e, ou fortalecer sua fé ou levá-lo ao cristianismo ou ao judaísmo (GRABAR, 1968, p. 27)<sup>30</sup>.

### 1.2.1. Os *tipos* iconográficos: uma transposição de ingredientes

Essas imagens iniciais do cristianismo têm, em sua maioria, uma temática análoga ou paralela a de figuras da arte pagã, à teologia ou as escritas exegéticas do início da Igreja e costumavam, portanto, ser muito mais simbólicas e muito menos ilustrativas, não representando, na maioria das vezes, passagens bíblicas em si (JENSEN, 2013, p. 32). Imagens que hoje temos como fortes referências do cristianismo, como a *orante*<sup>31</sup>, o *bom pastor*, o *filósofo*, o *pescador* e o *peixe*, a *uva* e o *trigo* eram também imagens da Antiguidade, dita pagã, sobretudo na arte greco-latina, e suscitavam maior familiaridade em relação a sociedade da época, ao mesmo

---

<sup>30</sup> “if one is concerned with the communal life on earth and the other with the salvation of the individual after death, still all these images, Jewish and Christian, are plainly intended to comfort the beholder, and either to strengthen him in his faith or to lead him into the Christian or the Jewish religion”.

<sup>31</sup>Embora nem sempre a figura da *orante* seja representada por uma imagem feminina, como na Figura 5, na grande maioria de suas aparições, tanto no contexto da iconográfica do paleocristianismo, quanto no contexto imagético Romano, elas são sim representadas por imagens de mulheres e, por tanto, optamos por indicá-las também desta forma.

tempo em que requeriam um maior trabalho interpretativo principalmente quando não estavam atreladas a outras imagens mais claramente cristãs. Nas palavras de Jensen (2013, p. 8), “o problema das imagens é que elas quase nunca passam apenas uma única e clara mensagem<sup>32</sup>”. Dito isso, tentar compreender um pouco alguns destes signos que passarão a compor o arcabouço iconográfico cristão, faz-se necessário.

O Sarcófago de Santa Maria Antiqua [Figura 3], do século III, encontrado na igreja de Santa Maria Antiqua, em Roma, na Itália, exhibe relevos dos *tipos* supracitados e outras imagens que fazem alusão a passagens bíblicas que eram comuns nas representações da época. Nele, podemos identificar, segundo vídeo publicado pelo site Smart History (2017), da esquerda para a direita, um barco, uma criatura marítima – que parece ser um dragão –, um homem deitado e, logo acima dele, o que seria uma árvore habitada por três ovelhas; essa cena faz alusão a história de Jonas, que integra o conciso grupo de histórias bíblicas representadas na época junto aos tipos iniciais. Pode-se considerar a história de Jonas como uma pré-figuração de símbolos que serão mais amplamente desenvolvidos por volta de meados do século IV, neste caso, como uma alusão aos *três dias e três noites que Jesus passou na tumba antes da ressurreição* e, mais especificamente, ao simbolismo associado a este evento. A posição dada a figura representativa de Jonas se assemelha a uma postura comum da representação de certas figuras da mitologia greco-romana demonstrando o que abordamos desde o início da seção: a representação do evento bíblico em si não é o foco, ele está, em realidade, nos significados atribuídos as *imagens-signo* que constroem a composição total (JENSEN, 2013, p. 32).

Na sequência da imagem, podemos observar a representação, em sua forma mais tradicional, de três tipos iconográficos comuns do início do século III (JENSEN, 2013, p. 32): a *orante*; o *filósofo sentado*; e o *pastor*. A Figura 3 revela apenas a porção frontal do sarcófago e se encerra com outra cena comum ao período, que é a representação do sacramento do batismo. Aqui, conservando a natureza de representações não individualizadas observadas nas outras imagens do sarcófago, a alusão ao sacramento é criada através da imagem de um homem barbado, o que normalmente indicaria uma idade mais avançada, que descansa sua mão sobre a

---

<sup>32</sup> “The problem with pictures is that they almost never send us just one single, clear message”.

cabeça de uma criança e pela presença de uma pomba, que é símbolo do Espírito Santo (DENNY, 1998a, p. 35; DIDRON, 1891, p. 35; RÉAU, 1957, p. 81, 131) e que está, também, segundo a mitologia cristã, presente durante a liturgia do batismo (DENNY, 1998b, p. 105).

É preciso realçar que, além dos tipos e temas já mencionados, o *banquete* é uma representação considerada de significativa relevância por sua recorrência nas catacumbas romanas do paleocristianismo. Embora este seja comumente associado a passagens bíblicas específicas – como a própria história da Última Ceia –, seus paralelos com cenas romanas representativas da mesma temática, e o fato de nem sempre, principalmente nessas imagens iniciais, podermos identificar as cenas de banquete como uma passagem específica, fazem com que essa possa ser oportunamente inserida aos tipos básicos deste primeiro momento da iconografia cristã. Dito isso, abordaremos a questão do *banquete* um pouco mais abaixo, já que iniciaremos a explicação dos tipos iniciais pelos dois mais comuns (JENSEN, 2013, p. 32) e que aparecerão posteriormente nas próprias representações da Última Ceia a partir da Idade Média; a *orante* e o *pastor*.



Figura 3 Sarcófago de Santa Maria Antiqua, c.270, Mármore, 59 x 218 cm, Santa Maria Antiqua, Roma, Itália.

A Orante [Figuras 4 e 5], que no latim significa “pessoa rezando” foi bastante recorrente Antiguidade tardia. Comumente representada como uma mulher de véu, em pé, frontalizada, com os braços abertos, estendidos e as mãos levemente erguidas e com o olhar direcionado aos céus. Foi transposta das figurações romanas para as cristãs principalmente no contexto da arte funerária da segunda e nos versos de moedas da primeira, como pode-se observar no denário de prata romano de cerca de 200-207 [figura 4]. Nas moedas romanas, costumavam personificar a Virtude da Piedade, acompanhada de um altar flamejante ou uma pequena cegonha, que era, segundo Jensen (2013, p. 35), um símbolo da piedade filial; da obediência e respeito dos filhos ao pai. As moedas eram ainda acompanhadas das inscrições *pietas publica* ou *pietas augusta* que se referiam à: piedade do Imperador para com seus familiares ou predecessores falecidos; extensão a seu valor filial; ou ainda, à honra e obediência dirigidos pelo governante e/ou povo aos Deuses.



Figura 4 Julia Domna. Augusta, AD 193-217. AR Denarius, c.200-207, prata, Roma.

Embora Jensen nos apresenta uma série de interpretações controversas para a figura da *orante*, precisamos destacar algumas que nos ajudarão nas interpretações seguintes. A *orante* poderia ser, para os primeiros cristãos a alma do morto no paraíso ou um símbolo para a igreja.

A interpretação da figura da *orante* como uma representação da alma do falecido é corroborada pelo fato de que a alma era tradicionalmente referida no feminino, justificando também sua figuração com atributos femininos. Entretanto, como cristãos também se referiam, similarmente, à igreja, ou *ecclesia*, com termos femininos (como noiva), possivelmente por adaptação a linguagem metafórica judaica



para Israel, essa imagem também foi interpretada como símbolo para a igreja (JENSEN, 2013, p. 35)<sup>33</sup>.

A partir de meados do século IV, entretanto, a figura da *orante* passa fazer parte da alegoria de grandes retratos da Virgem, santos, bispos e mártires, superando as atribuições puramente simbólicas imputadas a ela, como pode-se observar no fresco encontrado nas catacumbas de Priscilla, em Roma na Itália, datado de cerca do início do século III, abaixo ilustrada pela Figura 5. Já a figura da *orante*, quando representada no paraíso, e associada a imagem do *pastor*, sugere a ideia de que a alma ascendeu aos céus. Essa hipótese é suportada pelo fato de a imagem do *pastor* ter, dentre uma de suas interpretações, a ideia do Cristo Salvador.



Figura 5 *Orante*, séc. III, afresco, catacumbas de Priscilla, Roma, Itália.

<sup>33</sup> “Interpreting the orant figure as representing the soul of the deceased is supported by the fact that the soul was traditionally spoken of as feminine, thus accounting for the figure's feminine attributes. However, since Christians similarly spoke of the church, or ecclesia, in feminine terms, (as bride), perhaps adapted from Jewish metaphorical language for Israel, this image has also been interpreted as a symbol of the church. Occasionally the orant figure is also specifically portrayed as to indicate that”.



A figura do *pastor* parece derivar das imagens da Antiguidade de Hermes de *Kriophoros*, como podemos observar no mármore de cerca da primeira metade do século I a.C. [Figura 6], uma escultura romana tardia que, muito provavelmente, é uma cópia de uma escultura do século V a.C. do escultor grego Kalamis. O *Kriophoros* representa a figura de um jovem homem que leva um cordeiro sobre os ombros para ser abatido como uma oferenda e, segundo o arqueólogo e medievalista Fabrizio Bisconti (2012, p. 58), pode ser melhor compreendido como uma representação de sacrifício idílico e do deus Hermes o psicopompo, que era, além do mensageiro de Zeus, guardião das almas e guia do Mundo Inferior, o que conferiu a ele o atributo de psicopompo. Essas características atribuídas a figura do *pastor*, estão no interior do tema das *tranquillitas* e a combinação com preceitos cristãos, segundo Bisconti:

[...] representa a síntese definitiva deste grande arranjo agro bucólico e também serve como símbolo para *humanitas* e, às vezes, representa a bondade que definirá a parábola do cordeiro perdido do cristianismo que se tornará um símbolo cristão (BISCONTI, 2012, p. 58)<sup>34</sup>.

Essa atribuição de um caráter filantrópico (JENSEN, 2013, p. 38) a imagem do *pastor*, transmutando-a para o *bom pastor*, como podemos observar no fresco de 225, encontrado das Catacumbas de Priscilla [Figura 7], é mais característica do fim do período da Antiguidade e é, para alguns pesquisadores, como sugere Jensen, uma consequência da onipresença e da transformação do tema do *pastor* no Antigo e Novo Testamentos – existem relatos de mais de 120 aparições do tema em afrescos, sarcófagos e estátuas de catacumbas romanas. Essa assoladora presença da imagem indica, para alguns, que o significado cristão da mesma não deveria estar diretamente associado a representação de Jesus desde o início, mas deveria compreender um simbolismo cultural mais amplo, pelo menos até o reinado de Constantino, entre os anos de 306 e 337. Por outro lado, textos dos séculos II e III já demonstravam que Jesus era comumente associado ao *pastor*. O que inferimos desta informação é que, talvez, o caráter filantrópico associado a imagem tenha surgido em meio a tentativas de distanciamento da figura do pastor do deus Hermes, principalmente se considerarmos que após o reinado de Constantino, assim como

---

<sup>34</sup> “Thus the *kriophoros* represents a definitive synthesis of these broad agro-bucolic settings and also serves as a symbol of *humanitas* and, sometimes, represents the goodness that will come to define the parable of the lost Christian sheep and eventually become a Christian symbol”.

ocorreu com a imagem da *orante*, a figura do *bom pastor* passa a ser gradualmente substituída por representações mais emblemáticas, de ênfase mais dogmática e majestosa de Jesus. Mas é claro, essa é apenas uma hipótese.



Figura 6 Kriophoros, primeira metade do século I a.C., escultura em mármore, Museo Barracco, Roma, Itália.



Figura 7 O Bom Pastor, 225 d.C., afresco, Catacumbas de Priscilla, Roma, Itália.

Junto às imagens do *bom pastor*, podemos mencionar, rapidamente, uma figura emblemática encontrada nas Catacumbas de Marcelino e Pedro, também em Roma: *Orfeu Tocando Lira com Traje Militar Romano* [Figura 8], do século IV. Conhecida também como *Cristo como Orfeu* ou como *O Deus Hélios*, foi muito presente nas literaturas apologética, que se propunha a defender e demonstrar as próprias verdades dogmáticas da religião, e exegética, que objetivava um estudo interpretativo e sistemático dos livros e textos religiosos com base nos conhecimentos das línguas originárias. Nestes casos, a figura do pastor é transportada para um cenário idílico mitológico, as vezes sendo até mesmo representado com uma coroa de sol. A figura de Orfeu, segundo Gérald Gassiot-Talabot<sup>35</sup> (1929-2002), era considerada por alguns Pais da Igreja como inspiradora, o que a colocou, junto a outras figuras de sábios da Antiguidade, no “panteão pré-cristão” (1965, p. 73). Essas representações têm como

---

<sup>35</sup> Gérald Gassiot-Talabot foi um editor e crítico de arte francês. Foi cofundador da revista de arte *Opus International*, *délégué* adjunto de artes plásticas e inspetor geral de criações artísticas do Ministério da Cultura da França nos anos de 1980.

propósito, possivelmente, enfatizar o que era entendido pela cultura cristã como as *habilidades de Jesus de domar o que seria selvagem e os corações perversos da humanidade, trazendo a todos para Ele.*

Diferente das imagens de Hermes Kriophoros, as quais se desenvolveram como o Cristo bom pastor, principalmente por sua simbologia metafórica diretamente suportada por textos escriturais, a imagem de Orfeu foi transferida para a nova religião quase puramente em virtude de sua significação na tradição greco-romana. (JENSEN, 2013, p. 42)<sup>36</sup>



Figura 8 *Orfeu Tocando Lira com Traje Militar Romano*, c. séc. IV, afresco, Catacumbas de Marcelino e Pedro, Roma Itália.

Outro *tipo* iconográfico importante para o arcabouço paleocristão, que aparecerá mais tarde nas representações da do sacramento da eucaristia e da Última Ceia, é o *filósofo sentado*, também conhecido como *professor*. Este tipo é menos frequente e costuma-se encontrá-lo associado aos tipos da *orante* e do *pastor*. É

---

<sup>36</sup> “Unlike Hermes Kriophoros imagery, which developed as the Christian Good Shepherd in large part because of direct support from symbolic metaphors in scriptural texts, the Orpheus image was transferred to the new religion almost purely by virtue of its signification in Greco-Roman tradition”.



comumente caracterizado por um homem sentado de perfil, lendo um pergaminho, descalço, vestido com a túnica do filósofo, chamada de *examis*, e um manto, além de mostrar parte do tronco nu. Em muitas representações é também acompanhado de uma pequena criança que se ajoelha à sua frente, prestando atenção ou indicando que irá beijar seus pés. É muito comum no contexto funerário dito pagão, como forma honrosa de retratar a figura do morto. Pensando nisso, sua aparição junto as imagens da *orante* e do *pastor* podem indicar uma significação próxima a do contexto romano também para os cristãos. Por volta do século IV, a imagem começa a se transformar e passa a fazer uma maior alusão a Cristo.

Os *tipos* iconográficos apresentados até o momento costumam, como já sugerimos, apresentar imagens mais esquemáticas que se comportam, até certo ponto, somente como imagem-signo. Entretanto, alguns destes *tipos* presentes no início da arte cristã demonstram uma conexão com as narrativas textuais um pouco mais complexas. Para que não derivemos muito de nosso objetivo aqui, que é uma análise mais direta destes *tipos* que nos ajudarão com as imagens cênicas mais herméticas dos próximos capítulos, procuraremos sintetizar as informações ao máximo, sem que seu conteúdo mais relevante se perca.



Figura 9 *Peixe e Pães da Eucaristia*, séc. III, afresco, catacumbas de São Calixtus, Roma, Itália.

Os tipos do *pescador* e do *peixe* costumam aparecer em uma diversidade de contextos e podem ser associados a outras figuras como: o pescador sozinho com a linha na água, um homem lutando com um grande peixe ou vários pescadores em um barco jogando uma rede; essas imagens podem ser uma referência a narrativas bíblicas; já o peixe, que nos interessa mais, pode aparecer sozinho ou acompanhado de um cálice de vinho, pães ou uma âncora, como no afresco *Peixe e Pães Eucarísticos* [Figura 9], encontrado na cripta de Lucina, nas catacumbas de São Calixtus, em Roma, na Itália.

O tema náutico, no qual tanto o *pescador* quanto o *peixe* se inserem, era muito comum na Antiguidade greco-romana e acabou incorporado pela iconografia cristã. Além disso, é também um tema constante nos textos bíblicos do Antigo e Novo Testamentos. Embora juntemos elas por seus paralelos iconográficos, seu principal motivo enquanto conjunto é devido a possibilidade de interpretações que elas agregam. Mesmo possuindo, como mencionado, fontes escriturais, seu caráter não narrativo está bastante presente em diversas obras encontradas nas catacumbas Romanas, como enquanto símbolo para o sacramento do batismo. Ao final do século II, segundo Jensen (2013, p. 50–51), o simbolismo batismal, eucarístico, cristológico e escatológico destas imagens acabam irreduzivelmente fundidos ao símbolo do peixe.

O tema do *peixe* foi introduzido a iconografia cristã quando se tornou símbolo de Cristo, por meio do acrônimo *Ichthys*<sup>37</sup>, que significa *peixe* em grego antigo (BESANÇON, 2000, p. 109). Ele aparece em diversas passagens bíblicas e desde os chamados para que apóstolos se tornem “pescadores do povo” (Lucas 5:1-11, Mateus 4:19-19, Marcos 1:16-17), *Tobias e o peixe milagroso* (Tobias 6:3-9) ou *Pedro e o peixe com a moeda em sua boca* (Mateus 17:27), mas para nós, sua principal referência são as imagens que podemos, ou tentamos, associar à história do *milagre da multiplicação dos pães e dos peixes* (Mateus 14:15-21, Marcos 6:33-44, 8:1-8 e paralelos). Isso porque, como já mencionamos, essas são as imagens consideradas hoje, como as primeiras referências ao sacramento da eucaristia que irão, a partir da Idade Média, se fundir às imagens de banquete tradicionais da Antiguidade dando origem as primeiras composições sobre a temática da Última Ceia.

---

<sup>37</sup> *Iēsous Christos Theou Yios Sōtēr*, em português, Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador.

Junto à figuração do *peixe*, neste primeiro momento da formação iconográfica cristã, é comum que encontremos a figuração do trigo, do pão e da vinha. Utilizados individualmente, com outras imagens ou como elemento decorativo para outras construções – sem, é claro, perder sua significação individual – estes elementos aparentemente simples são constituintes do tipo inicial que chamamos de *mesa*.

O *pão* não aparece nos textos bíblicos e nas representações imagéticas do paleocristianismo ao acaso. Ele é um dos preparos mais antigos conhecidos pela humanidade<sup>38</sup>. Uma excelente maneira de preservar os grãos de trigo, que rapidamente se estragam após a colheita e pode ser preparado das mais diversas maneiras: com ou sem fermentação, em fornos abertos, fechados ou direto no fogo; não são tão perecíveis quanto outros alimentos cozidos e são, do ponto de vista nutricional balanceados e altamente nutritivos.

Para os sumérios, por exemplo, o pão era o alimento básico de qualquer banquete, fosse público, particular ou oficial, unindo os comensais, como sugerido pelo historiador francês, Francis Joannès, que afirma que em documentos do segundo milênio da Antiguidade podia-se encontrar a afirmação “comemos pão, bebemos cerveja e nos untamos de óleo” (1998, p. 56). O pão é alimento símbolo de comensalidade desde a Antiguidade e é, também, desde então, considerado um alimento de alto valor nutricional, sendo estimado por médicos gregos e latinos “o equilíbrio perfeito dos diferentes componentes (quente e frio, seco e húmido) que a dietética [...] reconhece” e “mais nutritivo do que qualquer outro alimento” (MONTANARI, 1998, p. 116). Segundo a classicista francesa, Mireille Corbier, em Roma, por volta do século III a.C., o pão era símbolo de status social (1998, p. 224) já que este era caro na região, tornando-se mais popular apenas perto do século I.

O pão é também, como já mencionado anteriormente, o alimento símbolo da libertação dos hebreus, enviado por Deus enquanto estes *atravessavam o deserto* após o Êxodo do Egito. Deste modo, para os cristãos, a ideia do pão como alimento místico surge ainda nos primórdios do judaísmo, com a promessa de uma *terra onde corre leite e mel*, como se vê por diversas passagens da bíblia é, segundo Jean Soler (1998, p. 80–81), a promessa de um “anti-Egito”, de um “anti-deserto”, onde a água

---

<sup>38</sup> Segundo a egiptóloga italiana, Edda Bresciani (1930-2020) (1998, p. 71), há registros arqueológicos comprovando a produção de pão como alimento de consumo diário no Egito datando de cerca de 4.000 a.C.

seria abundante e os hebreus poderiam cultivar e manter seus animais e plantações e onde o alimento não faltaria:

Porque o Eterno, teu Deus, te traz a uma boa terra, terra de ribeiros de águas, de fontes e de abismos, que há nas suas colinas e nos seus montes; terra de trigo e de cevada, de parreira, de figueira e de romeira; terra de oliveira que dá azeite e de tamareira; terra em que sem escassez comerás pão e não te faltará nela coisa alguma [...] E comerás, te fartarás e louvarás ao Eterno, teu Deus, pela boa terra que te deu. (Dt 8:7-10) (TORÁ, 2017, p. 530)

Na introdução, apresentamos a *Estela Funerária de Thasos* [Figura 1]. Comentamos sobre as figuras presentes na estela, como elas representavam uma cena de banquete tradicional da época e que fazia parte da tradição que essas cenas fossem reproduzidas no contexto funerário. Além deste estilo de representação dos *banquetes*, encontramos ainda, dentro do contexto romano, um segundo estilo, menos usual, em que vários comensais partilhavam um banquete enquanto repousavam em sofás com formato *sigma*, mais precisamente, uma versão Romana tardia das *lectus triclinaris*, chamada de *stibadium*. Em um afresco romano do séc. I a.C., encontrado em uma casa em Pompéia, [Figura 10], podemos observar o formato das *diphroi* e a configuração da sala em *stibadium*. A imagem em questão, por ter sido encontrada em uma casa e não em um cemitério, não era representativa da morte de alguém, mas, muito provavelmente, era uma pintura de celebração, comum às salas de jantar romanas da Antiguidade. Foram essas imagens festivas que, posteriormente, transpuseram-se para o contexto iconográfico funerário romano para lembrar e celebrar os prazeres e confortos – simbolizados pelo *banquete* – que os mortos possuíam em vida.

Outra tradição romana associada aos ritos funerários era o de banquetear junto ao túmulo de familiares falecidos em diferentes datas especiais, como no dia do sepultamento e no dia do aniversário destes. Nestes rituais fúnebres, a família costumava separar, em pequenas *diphroi*, uma porção do banquete para os mortos, da mesma maneira como teriam feito em um banquete festivo em casa. Podemos observar a composição do cenário, em especial, as *diphroi*, em diversos afrescos encontrados pelas catacumbas da Itália, como nas Figuras 1, 10 e 11, além de exemplares de mobiliários da época que se mantiveram preservados nestes espaços.



Algumas destas *diphroi* encontradas em catacumbas romanas continham, inclusive, os vestígios dos alimentos que foram deixados ali.

Diante das tradições antigas já mencionadas algumas teorias se desenvolveram em torno das possibilidades de interpretação de cenas de *banquetes* nas catacumbas cristãs: seriam ágapes; representações de eucaristias; o banquete divino; ou um simples banquete funerário?

Quanto à configuração das representações cristãs, podemos dizer que foram, muito provavelmente, baseadas no segundo modelo de representação de banquetes fúnebres romanos, já que a maior parte das imagens do paleocristianismo costumavam representar cerca de sete pessoas em *lectus triclinaris* ou em *stibadia*, com uma *diphroi* posta, normalmente, com vinho, pães e pratos com um ou dois peixes grandes, como observamos nas Figuras 11, 12 e 13. Essa combinação de elementos, ou melhor ainda, a falta de certos elementos, pode nos indicar que algumas das interpretações comumente propostas para as imagens estariam um tanto equivocadas. Nas celebrações de ágapes cristãs dessa mesma época era comum que se servisse leite, mel, azeite, queijo, azeitonas e sal e, estes elementos, por sua vez, apareceriam em algumas outras imagens encontradas nas catacumbas, o que não justificaria eliminá-las das cenas de banquetes caso essas fossem realmente representantes destes festins, já que estes alimentos eram parte importante dos rituais em questão. Estes alimentos e, sobretudo, o peixe, que aparece nas imagens de *banquetes*, também não figuravam entre os alimentos tradicionais da Pessach, que costumava ser composta por pães ázimos, ervas amargas, molho e o cordeiro assado, basicamente.

Sobram, então, as possibilidades do banquete divino e da simples representação de um banquete funerário. Para relacionarmos as imagens a uma representação do banquete divino precisamos voltar a um mito judaico que faz alusão a um banquete em que se comeria a carne do Leviatã, um peixe-monstro, como sinal de Deus para a chegada do novo Messias. Este mito está conectado a algumas tradições cerimoniais de refeições judaicas em que se come atum, que é uma espécie de peixe de grande porte. Levando em consideração o que já falamos sobre as transposições iconográficas ocorrerem não como uma apropriação direta entre culturas, mas como o compartilhamento de um mesmo arcabouço visual e cultural por

partes entre si contemporâneas, podemos estabelecer paralelos não somente entre a tradição e o mito judaicos supracitados e com o mito cristão do banquete pós ressurreição, compartilhado por Cristo e seus apóstolos, que, supostamente, acontecerá novamente junto aos fiéis quando estes ascenderem ao paraíso, mas com as próprias tradições funerárias Romanas:

[...] o significado escatológico destes banquetes pós morte, não somente se encaixam no contexto, mas, simultaneamente, conectam as imagens de maneira ainda mais próxima a tradição dos banquetes fúnebres (JENSEN, 2013, p. 59)<sup>39</sup>.



Figura 10 *Banquete*, c. 50-79, afresco, 68 x 72 cm, Museu de Arqueologia Nacional, Nápoles, Itália.

Embora seja muito importante não descartar nenhuma das possibilidades interpretativas levantadas anteriormente, parece correto supor que essas imagens de *banquetes* encontradas em catacumbas cristãs dos séculos II e III, possam ser especialmente relacionadas à iconografia e às tradições romanas, tendo sido incorporadas ao cristianismo por seus novos adeptos, que antes representavam tais cenas como forma de homenagem e símbolo dos confortos que desfrutaram em vida e que agora simbolizam, não apenas sua nova fé, mas a crença e esperança de que após a morte irão participar do banquete divino no paraíso, promessa que representa a crença na salvação da alma.

---

<sup>39</sup> “[...] the eschatological significance of these post-death meals not only fits the context, but simultaneously connects the images most closely with the tradition of the funeral banquet”.





Figura 11 *Cena de Banquete*, c. séc. IV, afresco, Catacumbas de Marcelino e Pedro, Roma Itália.



Figura 12 *Cena de Amor Eucarístico*, séc. III, afresco, 53 x 100 cm, Catacumbas de Marcelino e Pedro, Roma Itália.





Figura 13 *Fractio Panis*, sec. II, afresco, catacumbas de Priscilla, Roma, Itália.

Com o desenvolvimento e a caracterização mais organizada dos motivos cristãos, baseada no que os concílios, que se iniciaram por volta do século IV, julgavam apropriado, afastando-se mais dos símbolos pagãos, – embora estes ainda mantivessem diálogo com o conteúdo imagético de outras culturas – e o interesse pelas passagens apócrifas e a maior disseminação da religião, a iconografia cristã começa a se parecer mais com o que conhecemos hoje; imagens mais descritivas que começam a distinguir e envolver os símbolos que mais tarde seriam essenciais para a compreensão de obras religiosas mais complexas. Não que a Igreja tenha se posicionado abertamente sobre a produção de imagens ainda nessa época, mas é possível inferir que os cristãos greco-latinos optaram por expressar sua fé com um vocabulário que eles já conheciam, adaptando tipos familiares, dando a eles novos significados. Como sugeriu a historiadora da arte, Robin M. Jensen (2008, p. 572), as imagens deste período, que chamamos de paleocristianismo, eram menos a representação de uma figura ou personagem específica e mais de uma ideia.

### **1.3. *Mirepoix do habitus***

Antes de dar sequência aos desdobramentos dos tipos iconográficos da Última Ceia devemos compreender as origens e algumas das possibilidades que o conceito de *habitus* nos apresentam. Partiremos do texto *Ética a Nicômaco* de Aristóteles, buscando compreender o *habitus* primeiramente a partir de uma perspectiva etimológica; quais as raízes do termo e para que ele foi empregado. Este pensamento nos ajudará a investigar melhor elementos da obra de Tomás de Aquino, diretamente citado por Panofsky, já que sabemos que o pensamento tomista foi cerceado pelas ideias aristotélicas que estavam em voga no século XIII.

Em 1967 o sociólogo francês Pierre Bourdieu traduziu o livro *Arquitetura Gótica e Escolástica* para o francês e escreveu um posfácio para este. Em 1979, Bourdieu publicou o célebre ensaio *Les trois états du capital culturel* [Os três estados do capital cultural], no qual ele discute o conceito de *habitus* como ferramenta para o estudo sociológico. O que pouco se discute é o fato de Bourdieu ter desenvolvido seu conceito a partir do trabalho de Panofsky e, passados 40 anos desde a adaptação e transposição feitas por Bourdieu, foi somente no decorrer da última década que a

discussão sobre o *habitus* como uma possível metodologia histórico-iconológica, como proposta por Panofsky, de fato começou a desenvolver-se.

Essa sucessão de interpretações relativas ao conceito de *hábitos*, porém, não é nova e o próprio Panofsky deixa claro em seu livro que suas investigações sobre o tema têm por base os escritos de Tomás de Aquino (1225-1274), ainda do século XIII. Tomás de Aquino, por sua vez foi um dos maiores estudiosos de Aristóteles (384-322 a.C.) de sua época, e sua obra é, inevitavelmente, permeada pelo pensamento aristotélico configurando um recorte ideal, uma vez que encontramos neles as relações mais sólidas a respeito do tema e a exemplificação prática de um pensamento da Antiguidade Clássica, redescoberto, revisitado e reinventado cerca de quinze séculos depois, como sugerem alguns estudos de recepção (HARDWICK, 2003, p. 1).

Com este recorte – o conceito de *habitus* em diálogo com Aristóteles e Tomás de Aquino – desenvolvemos uma investigação descritiva que aponta convergências, divergências e tensões entre ambos para que, logo a frente, possamos aprofundar a pesquisa e compreender o conceito sob a óptica de Panofsky. A bibliografia sobre o tema é, contudo, exígua, sobretudo em publicações desenvolvidas no Brasil e sob um contexto histórico-iconográfico. Buscamos explorar o tema, então, a partir de uma visão etimológica, nos concentrando nos conceitos-chave e em uma interpretação fundamentada em nossos conhecimentos prévios.

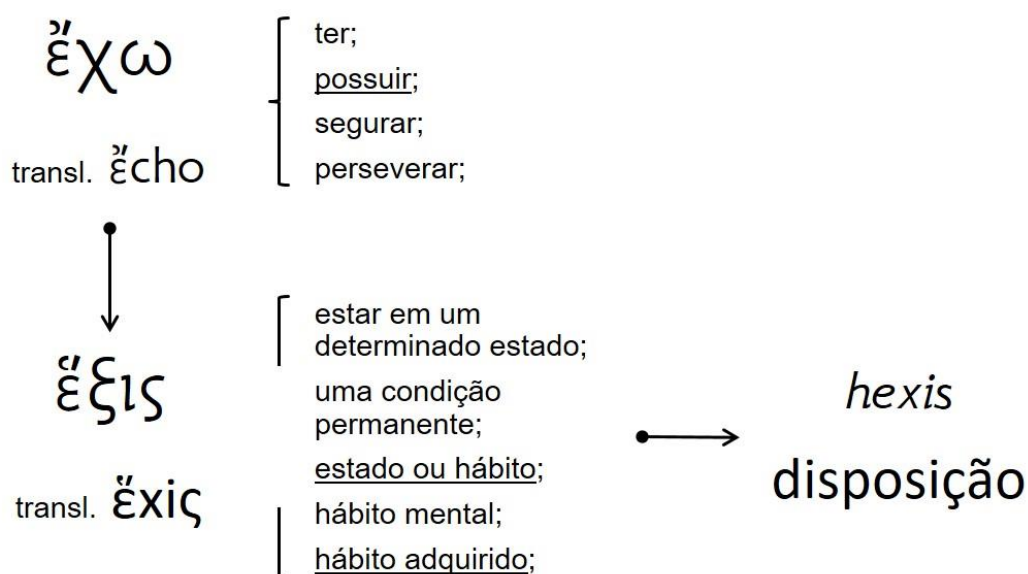
Tomás de Aquino foi um frade católico da Ordem dos Pregadores, nascido em Nápoles por volta do ano de 1224. Aos quinze anos foi mandado para a universidade<sup>40</sup> para estudar as artes liberais onde teve seu primeiro contato com a obra de Aristóteles que estava sendo traduzida para as línguas românicas desde o início do século XII. Alguns anos depois foi para Paris, que era, na época, o centro dos estudos em filosofia e teologia, e conheceu seu mestre Alberto Magno (1205-1280). Alberto também era um grande entusiasta do *corpus aristotelicum* e a parceria entre dois pode ser considerada uma das forças que lutara contra a resistência da igreja em aceitar o resgate dos preceitos clássicos aristotélicos que eram, até então, condenados. Segundo o teólogo Marie-Joseph Nicolas (1906-1999), os ensinamentos de Aristóteles eram censuráveis, pois, eram “portador[es] desse entusiasmo ambíguo

---

<sup>40</sup> Universidade localizada na cidade de Nápoles, fundada em 1220, por Frederico II;

pelo profano, pelo natural, pelo humano, que sempre amedrontou e tentou o pensamento cristão” (2003, p. 24). Os primeiros escritos de Tomás de Aquino já demonstravam sua parcialidade pelas questões aristotélicas, mas foram nas “Sumas Teológicas” que os comentários pertinentes a nossa pesquisa se manifestaram com maior destaque.

O conceito aristotélico apropriado por Tomás de Aquino foi o da ἕξις (*héxis*), palavra grega que, entre vários outros significados, expressa a ideia de um caráter, de uma habilidade adquirida, alcançada pela repetição e pela prática.



Quadro silogístico 1 *Etimologia do termo héxis*. Fonte: Elaboração própria.

Comumente traduzida como *disposição*<sup>41</sup>, o termo *héxis*, que é muito utilizado por Aristóteles em sua obra *Ética a Nicômaco*, compreende um significado muito mais amplo e convém que tentemos explicá-lo melhor para que possamos o contrapor-lo a interpretação de Tomás de Aquino. *Ética a Nicômaco*, é uma das principais obras sobre ética de Aristóteles e consiste em uma coletânea de escritos que formam um total de dez livros subdivididos em capítulos em que Aristóteles discute a racionalidade

<sup>41</sup> Segundo Mario Ferreira dos Santos (2017, p. 50) disposição pode ser uma tradução para *Diáthesis* e, em alguns casos para se referir ao *Pathos*, mas ambos estão fora do recorte deste trabalho, uma vez que o primeiro se refere a um estado quantitativo passageiro e o segundo a uma enfermidade superficial.



e a natureza humana, suas concepções de virtude, hábito e prudência. Escrito mais como um guia de regras a se seguir do que como um livro teórico a ser interpretado, a obra aristotélica nos induz a reflexões acerca de nossas ações e suas consequências: pratiquemos o bem, não pelo próprio bem, mas para que alcancemos a felicidade.

Quanto ao nome, podemos quase dizer que a grande maioria da humanidade está de acordo sobre isso; pois tanto a multidão quanto as pessoas refinadas falam disso como Felicidade<sup>42</sup> e concebem “a boa vida” ou “fazer o bem” como a mesma coisa que “ser feliz”. Mas o que constitui a felicidade é uma questão de disputa; e o relato popular não é o mesmo que o dado pelos filósofos. As pessoas comuns o identificam com algum bem óbvio e visível, como prazer, riqueza ou honra - alguns dizem uma coisa e outra, de fato, muitas vezes o mesmo homem diz coisas diferentes em momentos diferentes: quando fica doente, pensa em saúde como felicidade, quando ele é pobre, riqueza. Outras vezes, sentindo-se conscientes de sua própria ignorância, os homens admiram aqueles que propõem algo grandioso e acima de suas cabeças; e tem sido defendido por alguns pensadores que, além das muitas coisas boas que mencionamos, existe outro bem, que é bom em si mesmo, e representa todos esses bens como a causa de serem bons (EN I, 4, 4)<sup>43</sup>.

Os bens, segundo Aristóteles, seriam divididos em três classes: “de um lado os bens que vem de fora e de outro lado os bens da alma e do corpo. E destes três tipos de bem, aqueles da alma nós comumente pronunciamos como bem na totalidade do sentido e de nível mais alto<sup>44</sup>” (EN I, 8, 3). Aristóteles ainda diz que assim como enxergar, andar, ou escutar são bens para o corpo, a inteligência é um bem da alma (EN I, 6, 13) e que essa é composta por também três elementos: sensações, inteligência e desejos. As sensações causam as emoções, estas vêm de fora e nos

---

<sup>42</sup> Segundo Rackman (1975) o termo felicidade foi inevitável, mas pode ser entendido também como prosperidade ou bem estar e que Aristóteles se referia e este muito mais como uma espécie de atividade do que que um estado de sentimento.

<sup>43</sup> “As far as the name goes, we may almost say that the great majority of mankind are agreed about this; for both the multitude and persons of refinement speak of it as Happiness, and conceive ‘the good life’ or ‘doing well’ to be the same thing as ‘being happy’. But what constitutes happiness is a matter of dispute; and the popular account of it is not the same as that given by the philosophers. Ordinary people identify it with some obvious and visible good, such as pleasure or wealth or honor—some say one thing and some another, indeed very often the same man says different things at different times: when he falls sick he thinks health is happiness, when he is poor, wealth. At other times, feeling conscious of their own ignorance, men admire those who propound something grand and above their heads; and it has been held by some thinkers that beside the many good things we have mentioned, there exists another Good, that is good in itself, and stands to all those goods as the cause of their being good”.

<sup>44</sup> “Now things good have been divided into three classes, external goods on the one hand, and goods of the soul and of the body on the other; and of these three kinds of goods, those of the soul we commonly pronounce good in the fullest sense and the highest degree”.



atingem, não temos controle sobre e elas não geram ação. Essa afirmativa é concebida por Aristóteles sobre a hipótese de que animais têm sensações, mas não são capazes de ação. Para entender essa ação, é preciso compreender que as ações mencionadas por Aristóteles são causadas pela possibilidade de escolha, a causa da escolha é o desejo e a ponderação dirigida a algum fim. Intellecto e razão são, portanto, elementos essenciais à escolha, assim como certa disposição de caráter.

Como já mencionamos antes, o bem coletivo pode ser alcançado por meio de ações individuais. Acrescentamos agora o entendimento de que diante das possibilidades existem o vício e a virtude, sendo que a virtude reside entre os vícios do excesso e da falta.

Virtude é então uma disposição da mente estabelecida que determina a escolha das ações e emoções, consistindo, essencialmente, na prática da mediandade, sendo determinada por princípio, isto é, como um homem prudente iria fazer (EN II, 6, 15)<sup>45</sup>.

Entre os vícios do excesso e da falta encontramos o que talvez possamos qualificar como “ponto fundamental na ética aristotélica, sobretudo no que concerne à questão da responsabilidade moral” (HOBUSS, 2011, p. 5), que são as categorias das virtudes. A forma como lidamos com as emoções, nossa capacidade de assimilação destas, dependem “de um julgamento claro, autocontrole, simetria de desejos [e] mestria dos meios” (DURANT, 1996, p. 75) e que tanto as emoções quanto as faculdades surgem antes do hábito, por uma força natural.

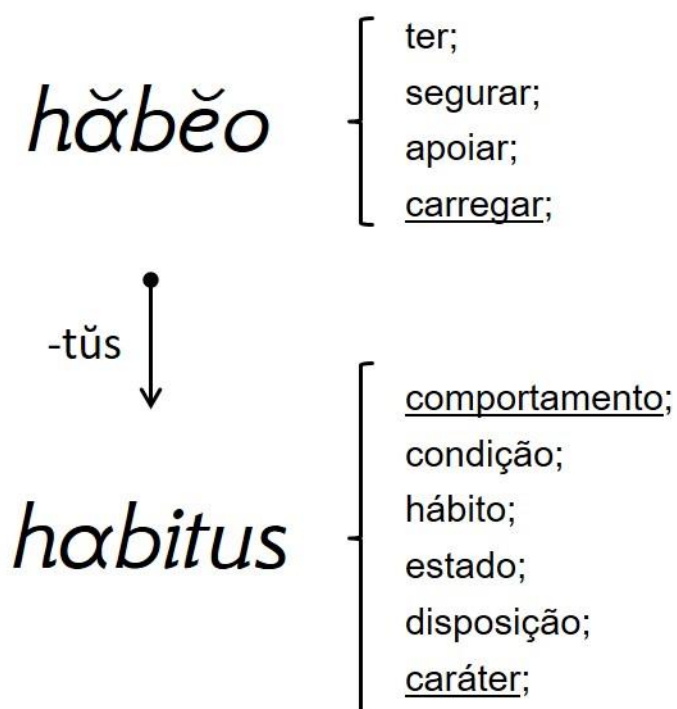
A virtude é uma excelência e a excelência particular do homem é a sua capacidade de raciocínio; o caminho até este, no entanto, não é fixo, “flutua com as circunstâncias colaterais de cada situação e só se revela à razão madura e flexível” (DURANT, 1996, p. 75). Ou seja, um jovem não pode ser considerado virtuoso, pois não possui a maturidade e as experiências necessárias para fixar, estabilizar seus conhecimentos, ao passo em que um homem mais velho pode ter acumulado experiências, prática, estudo e treino suficiente para desenvolver a disposição que o levará a adquirir hábitos estáveis, fixos e de orientação moral – ou a *héxis*. Hábitos são ao mesmo tempo disposições, mas disposições não são necessariamente hábitos. Pois aqueles que possuem um hábito específico podem também ser, por

---

<sup>45</sup> “Virtue then is a settled disposition of the mind determining the choice<sup>1</sup> of actions and emotions, consisting essentially in the observance of the mean relative to us, this being determined by principle, that is, as the prudent man would determine it”.

virtude deste hábito, dispostos desta ou daquela forma; mas aqueles que são dispostos em uma forma qualquer específica, não terão, necessariamente, um hábito correspondente.

Chegamos à questão da *héxis* ao compreendermos que os hábitos são adquiridos por meio das disposições, mas as disposições não são necessariamente hábitos, pois, como já fora mencionado, o hábito requer empreendimento, cometimento, repetição e prática, o que o torna fixo, praticamente – embora não necessariamente – imutável, fazendo com que este *pareça* ser de ordem natural, inato, ao passo que a disposição pode ter um caráter mais passageiro. Na interpretação cristã de Aristóteles, por Tomás de Aquino, há uma transformação do conceito por meio do que podemos talvez chamar de intervenção híbrida, quando Tomás de Aquino nomeou o que seria a *héxis* em suas interpretações do *habitus*.



Quadro silogístico 2 *Etimologia do termo habitus*. Fonte: Elaboração própria.

Assim como em Aristóteles, o sentido de *habitus* para Tomás de Aquino está ligado a diferentes questões relativas à virtude que provém de uma ação que altera o recipiente e que é de característica fixa. Contudo, podemos observar ao comparar os

quadros silogísticos 1 e 2 que o resultado da reinterpretação do termo *habitus* eliminou as significações de posse da palavra. O *habitus* está relacionado a uma disposição de caráter, algo que pode ser inato ou não, diferente do que sugere Aristóteles, já que a *héxis* implica obrigatoriamente na aquisição de experiência como único meio para obter um *hábito*. Neste sentido Tomás de Aquino reconhece que o *habitus* pode partir de três ordens distintas: natural; adquirido; ou infundido no homem por Deus. A percepção de Aristóteles implica em uma ilusória – embora muito próxima da realidade – ideia de estado natural, mas nunca de um estado natural de fato.

Uma das chaves para compreender essa diferença nos foi possibilitada pela observação do filósofo e historiador estadunidense Harry Victor Jaffa (1918-2015) que aponta que Tomás de Aquino trás para discussão do *habitus* o conceito de *sindérese*<sup>46</sup>, enquanto na obra de Aristóteles não há nenhuma menção ou equivalente para este (2011, p. 172–173).

Agora está claro que, como a razão especulativa raciocina sobre questões especulativas, a razão prática raciocina sobre questões práticas. Portanto, *devemos ser naturalmente* dotados não apenas de princípios especulativos, mas também de princípios práticos. Agora, os primeiros princípios especulativos que a natureza nos confere não pertencem a um poder especial, mas a um hábito especial, chamado de 'entendimento dos princípios', como explica o Filósofo. Portanto, os primeiros princípios práticos, dados a nós pela natureza, não pertencem a um poder especial, mas a um hábito *natural* especial, a que chamamos *sindérese* (TOMÁS DE AQUINO *apud* JAFFA, 2011, p. 174–175).<sup>47</sup>

Temos por costume a ideia de que existe uma moral total, que abarca a todos os seres humanos por natureza: o que é certo e errado assim são por ordem sobrenatural. Entretanto se observamos bem as palavras de Aristóteles compreenderemos que o bem ao qual ele se refere, que tem um fim na felicidade coletiva, se desenvolve não por natureza, mas porque o convívio social nos orienta quanto aos caminhos os quais devemos seguir para alcançar este fim. “Tomás [de Aquino] pegou emprestado muito da estrutura ontológica de Aristóteles e incorporou

---

<sup>46</sup> Seria a capacidade natural, espontânea de apreensão dos princípios da ética. Seria um hábito inato ao ser humano, conferido a ele por Deus.

<sup>47</sup> “Now it is clear that, as the speculative reason reasons about speculative matters, so the practical reason reasons about practical matters. Therefore, we must be naturally endowed with not only speculative principles, but also practical principles. Now the first speculative principles bestowed on us by nature do not belong to a special power, but to a special habit, which is called the ‘understanding of the principles,’ as the Philosopher explains. Hence, the first practical principles, bestowed on us by nature, do not belong to a special power, but to a special natural habit, which we call *sindérese*”.

a sua teologia moral, levando em consideração as realidades da Graça e Revelação<sup>48</sup> (MELAHN, 2013, p. 1), o que faz da obra aristotélica, para ele, em contraposto, pagã. Tomás de Aquino lança ainda a questão do livre-arbítrio<sup>49</sup>, se este seria um *habitus* por sua potência e que, embora possa parecer, não pode de fato ser, pois, segundo sua interpretação, o livre-arbítrio é indiferente da escolha entre o bem ou o mal. Essa interpretação nos apresenta mais um ponto de tensão entre ambos, bem e mal para Aristóteles, como medida para um bem coletivo, e bem e mal para Aquino, como a dicotomia cristã que leva a Graça ou não.

Apesar de todas as tensões e divergências já mencionadas – sabendo que não compreendemos a obra de nenhum dos dois por completo – podemos supor, que o que Tomás de Aquino realiza em seu trabalho, pode ser categorizado como um misto de *diálogo e refiguração*<sup>50</sup> (HARDWICK, 2003, p. 9–10). Para nós, Aristóteles parece fazer não somente uma reflexão da vida humana e um compêndio para uma vida melhor em sociedade, mas de fato, fez uma crítica ao que a sociedade de sua época pensou – e fez – em relação à própria filosofia: “a grande parte dos homens, ao invés de praticar atos virtuosos, recorrem a discutir a virtude, acreditando que estão trabalhando filosofia e que isso é o que os fará bons”<sup>51</sup> (EN II, 4, 6). Tomás de Aquino, por sua vez, parece compreender aquilo que foi se transformando desde a Antiguidade Clássica, o trazendo para um novo contexto, atendendo as necessidades de sua época e orientação. Como sugerido por Marie-Joseph Nicolas qualquer interpretação da obra aristotélica realizada por um “espírito religioso, teologal” (2003, p. 34) diante de um filósofo tão racional, não pode ser considerado um erro, pois, “não era sua própria filosofia, sua própria metafísica que descobria ao lê-lo?” (NICOLAS, 2003, p. 34). É suficiente para nós, então, falar que o que lemos de Tomás de Aquino é puro e simplesmente Tomás de Aquino, ao passo que é também o renascimento de Aristóteles na Idade Média transformado pelas necessidades da época.

---

<sup>48</sup> “Aquinas borrowed a lot of the ontological framework from Aristotle and incorporated it into his moral theology, while taking into account the realities of grace and Revelation”.

<sup>49</sup> Como comentado tópico 1.1, dentro da contextualização das perseguições sofridas pelos primeiros cristãos, no século III, no Império Romano, mencionamos a caracterização de uma *liberdade moral* introduzida ao contexto social Romano por meio das práticas e crenças cristãs.

<sup>50</sup> Que Hardwick compreende como: *diálogo* sendo uma relevância mútua da fonte, recepção de textos e contextos; e *refiguração* sendo a ação de selecionar e retrabalhar materiais de tradições anteriores ou contrastantes.

<sup>51</sup> “the mass of mankind, instead of doing virtuous acts, have recourse to discussing virtue, and fancy that they are pursuing philosophy and that this will make them good”.

Tendo, então, introduzido os tipos iconográficos grecorromanos que foram transpostos para a cultura visual paleocristã, bem como alguns conceitos fundamentais para o desenvolvimento do conceito de *mental habit* de Panofsky, começamos a compreender que o processo de transposição, de imagens ou conceitos, pode ser considerado tanto como a transformação de algo que já existe, quanto como a criação de algo novo, uma vez que não há o apagamento do agente original. Essa linha de raciocínio nos leva a próxima etapa do desenvolvimento dessa pesquisa onde cada um destes conceitos e formas, que até então mantivemos mais ou menos isolados, serão explorados a partir de conjuntos em contextos específicos para que possamos melhor cotejá-los.

## CAPÍTULO 2 - *CUISINER*

Após a *mise en place*, é chegada a hora de combinarmos elementos que se transformarão em nosso prato principal. Neste capítulo, buscaremos identificar como o conceito *habitus* foi trabalhado por Panofsky. Este processo, embora envolva a fragmentação de algumas ideias para seu melhor entendimento, centra-se muito mais na combinação de elementos.

As imagens utilizadas para começarmos a construir nossa coleção iconográfica sobre a Última Ceia no Capítulo 1, datavam até cerca do século IV. Citamos, ainda, alguns pesquisadores que consideravam que as representações imagéticas da temática só se iniciaram de fato a partir do século V e que é importante não associar toda e qualquer representação de banquete a interpretações da última ceia. Desde o fim da Antiguidade tardia, a produção de imagens cristãs se intensifica e podemos começar a perceber uma diferenciação entre figurações como: do ritual da eucaristia, representações de episódios da vida de Cristo e, como nosso interesse principal, representações imagéticas do *evento* da Última Ceia. Com isso podemos dizer que os elementos que antes estavam divididos como ingredientes e preparos de uma *mise en place* começam a se condensar em imagens mais complexas, visual, temática e simbolicamente.

### 2.1. O *mental habits* de Panofsky

Logo nas primeiras páginas de *Arquitetura Gótica e Escolástica*, Panofsky alerta: “Isolar de muitas outras uma força motriz capaz de moldar hábitos mentais e conceber suas formas de mediação, é, com frequência, tarefa difícil, quiçá impossível” (2001, p. 14). Panofsky não faz essa afirmação para encerrar uma discussão, mas para nos lembrar que, ao avançarmos, a busca pelo conceito de *habitus* como um princípio que rege ações (2001, p. 14) deve ser realizada com cautela e que o conceito não tem, de maneira totalizante, uma fórmula correta a ser seguida, já que sabia que seus pares iriam desconfiar de sua proposta e possivelmente rejeitá-la (2001, p. 2).

O livro discute as relações de causalidade<sup>52</sup> entre a arquitetura do estilo que Panofsky denomina como Gótico e a filosofia Escolástica da Idade Média no Ocidente, mais precisamente na região ao redor de Paris, na França. Além de apresentar argumentos para justificar a relação proposta, Panofsky discute a possibilidade da utilização do conceito de *habitus*, paradigmático para a filosofia escolástica (EFALLAUTENSCHLÄGER, 2017, p. 42), não somente como ferramenta investigativa para esse tema específico, mas como metodologia para os estudos historiográficos como um todo.

O recorte aqui proposto concerne ao conceito de *habitus* como ferramenta metodológica para a historiografia da arte, não ao tema da relação entre a arquitetura Gótica e a filosofia Escolástica, contudo, o presente texto não tem a intenção de se debruçar sobre a questão do Gótico, pois, como já foi frisado, nosso interesse é a Última Ceia como um dos principais temas cristãos a serem representados justamente por sua longevidade temporal, mantendo-se relevante até os dias atuais.

Segundo o especialista em filosofia tomista, Maurice De Wulf (1867-1947), *método* é a forma com a qual se atinge um fim e, quando se trata de filosofia, “[...] este fim é sua *construção* ou a sua *comunicação*”<sup>53</sup> (1907, p. 19). Sendo assim a Escolástica desenvolve, genericamente, dois métodos, um construtivo e outro pedagógico. O método pedagógico Escolástico, que é o que nos interessa mais diretamente para compreender o conceito de *habitus* segundo Panofsky, sendo o encarregado de comunicar seus princípios e objetos e, enquanto método de ensino, engloba, até certo ponto, o método sintético-analítico<sup>54</sup>. Este método objetiva uma uniformidade sem imobilidade, ou seja, embora tenha proposto uma *forma* básica para construção da pesquisa, o fez para que mais pessoas pudessem participar, compreender e contribuir, promovendo uma contínua propagação de inovação e internacionalização do conhecimento. Essa *forma básica* se concentra em torno dos

---

<sup>52</sup> Segundo o filósofo italiano, Nicola Abbagnano (1901-1990), “em seu significado mais geral, a conexão entre duas coisas, em virtude da qual a segunda é univocamente previsível a partir da primeira” (2007, p. 124).

<sup>53</sup> “[...] this end is either its *construction* or its *communication*”.

<sup>54</sup> O método construtivo escolástico, ou seja, aquele que advém de seus objetos formais, que agregam seu caráter específico, é descrito por De Wulf, como *sintético-analítico*. Baseado na tradição das *sententiae*, parte de sínteses de escritos da Antiguidade e da Patrística (cerca dos três primeiros séculos) levando a uma reflexão e minuciosa que, intencionalmente ou não, gera uma reinterpretação dos conceitos analisados. É, portanto, um método, que ele chama, anacronicamente, de construção científica.

comentários, de um tratado esquemático<sup>55</sup>, silogismos<sup>56</sup> e argumentos históricos e na combinação de questões e argumentos filosóficos e teológicos. Os comentários, que são em geral a principal forma de ensino escolástico se desdobram nas *legeire*, que são as tarefas de comentar os textos pré-definidos, e nas *lectio*, que são as aulas por excelência. Por fim, a combinação de questões e argumentos filosóficos e teológicos é uma característica marcante da origem do pensamento Escolástico que visava a combinação e relação de diferentes disciplinas, sendo importante destacar que essa mescla não compromete a distinção entre filosofia, como estudo da ordem universal à luz da racionalidade humana (DE WULF, 1907, p. 7), e teologia, como sistematização de certas doutrinas providas por uma revelação *divina* (1907, p. 8).

Dividido formalmente em uma breve introdução e cinco seções indicadas apenas por numerais romanos, o livro de Panofsky apresenta um problema inicial que, para ele, atinge quase que inevitavelmente a todos os historiadores da arte: não há como “furtar-se à classificação de seu material em *época*” (2001, p. 1). Essa classificação, por sua vez, apresenta uma série de problemas próprios, como a busca por *paralelismos* em toda parte por meio de analogias entre fenômenos claramente distintos, como a arte, a filosofia, a literatura tendências sociais e políticas, movimentos religiosos etc. (2001, p. 1). Panofsky considera conturbada a analogia entre estes fenômenos por acreditar que nenhum pesquisador possa, de fato, “abranger efetivamente mais do que uma única área mais ou menos delimitada do conhecimento” (2001, p. 1).

Após apresentar essa questão, que chamaremos a partir de agora de *relações casuais*, Panofsky segue pela primeira parte do livro indicando quais seriam essas *relações*, compreendidas por ele no contexto da arquitetura gótica e do pensamento escolástico, para então, na segunda parte, introduzir os elementos que considera imperativos para ultrapassar este processo paralelismos e estreitar sua análise. Como sugerido por Efal-Lautenschläger (2017, p. 35), Panofsky cria uma “*matrix básica*” que

---

<sup>55</sup> Os tratados esquemáticos são formas de ensino comuns aos comentários e tiveram continuidade em produções semelhantes a livros e, embora não haja uma sistematização, costumam ocorrer em um processo triádico que se tornou geral no século XIII.

<sup>56</sup> Os silogismos e argumentos históricos estão intimamente ligados à esquematização formal e ao pensamento aristotélico, sendo os silogismos procedimentos didáticos de primeira ordem e a argumentação histórica uma importante ferramenta para reaproveitar ideias e identificar falhas nestes pensamentos



ele entende que seria a chave para desbloquear a racionalidade da síntese das catedrais góticas como gênero artístico.

Partindo do *habitus* escolástico, Panofsky apresenta o conceito de *mental habit*, não para substituir o conceito tomista, mas como desdobramento dele. Segundo Efal-Lautenschläger, o hábito, para Panofsky, “é um conjunto de signos que perduram por meio da repetição e se transmite em meio a uma realidade histórica<sup>57</sup>” (2017, p. 35). Utilizando-se dessa estrutura, Panofsky estabeleceu seu conceito como um princípio que rege ações por meio de “analogias intrínsecas entre diferentes atividades do domínio humano” (EFAL-LAUTENSCHLÄGER, 2017, p. 42). A metodologia proposta por ele é um *modo de conduta* que substituí o conceito de *valor simbólico*, do que Efal-Lautenschläger denomina como “esquema iconológico” (2017, p. 41), para encontrar e manifestar um modelo de coerência entre elementos plásticos diferenciados. O conceito é, por tanto, de caráter dual: é ferramenta para investigar uma sequência de desenvolvimentos internos na arte e ferramenta metodológica para a historiografia da arte, suscitando um processo de relações e transposições.

Críticos do ensaio de Panofsky, como o historiador da arte medievalista estadunidense, Erik Inglis, sugerem que a teoria do “[homem] impregnado do espírito escolástico<sup>58</sup>” é uma figura hipotética, além de, dado a tradição ocidental, já estamos preparados para entender a Escolástica em termos arquitetônicos e por isso sua teoria seria descreditada<sup>59</sup>. Entretanto, Efal-Lautenschläger (2017, p. 37) sugere que a leitura pelo *habitus* baseia-se exatamente na descrição de uma figura hipotética, que responde mais a um modelo de mentalidade do que a uma pessoa concreta, e que é exatamente porque o pesquisador está inserido em uma tradição que ele procura a

---

<sup>57</sup> “Is an elementary set of gestures that endure by rehearsal and is transmitted in the midst of a historical reality”.

<sup>58</sup> Na versão original do livro *Arquitetura Gótica e Escolástica*, a passagem diz “A man imbued with the Scholastic habit” (PANOFSKY, 1957, p. 58)

<sup>59</sup> Faz-se importante ressaltar que, críticas com a de Inglis, parecem centrar-se na opção de Panofsky por estabelecer uma relação entre a arquitetura do estilo gótico e a filosofia Escolástica, não levando em consideração a proposição de Panofsky de retomar o debate do *habitus* sob uma nova perspectiva e aproveitá-la como ferramenta metodológica para outras investigações. Considerando, por tanto, como já afirmamos anteriormente, que o trabalho de Panofsky parece ter sido subanalisado, devido às as discussões em voga à época de sua publicação, faz-se necessário um breve exame dessa fortuna específica, ressaltando-se um texto que, embora também crítico à obra de Panofsky, prioriza elementos estruturantes importantes do trabalho, bem como as considerações a respeito dos pontos de tensão que preocupam os estudos de arquitetura, os quais não somente não nos interessam aqui, mas que, também, não possuímos domínio para analisar. O texto não estava, até o presente momento, disponível em língua portuguesa e, deste modo, se encontra traduzido em anexo.

explicação de sua existência em certos objetos, tornando, assim, o conceito de *mental habit* interessante para pesquisas historiográficas artísticas. Para analisar essa *figura hipotética*, é preciso antes compreender que o *habitus* panofskyano assume que a criatividade individual existe, mas existe a partir de e inserida em um pensamento coletivo e que esse pensamento, coletivo ou não, é uma figura hipotética.

Ao estabelecer relações entre *métodos de pensamento* – ou de pensar – e *métodos de expressão*, que Panofsky denomina de *relações de causa-e-efeito* (2001, p. 14), ele tentou traçar relações entre arte, ou ainda, *fenômenos artísticos*, e pensamento filosófico, buscando demonstrar que o ponto de partida da análise historiográfica artística não dependeria apenas de meros paralelismos, que se importam mais com padrões evolutivos dos *eventos* (PANOFSKY, 2001, p. 14). Os *fenômenos artísticos* podem ser ligados a um modelo mais profundo e distinto de investigação que se debruça sobre uma *análise de abundância*<sup>60</sup>, ou, uma análise da *cultura emocional*<sup>61</sup>: uma averiguação profunda de eventos históricos e culturais, ou seja, que leva em consideração uma pesquisa meticulosa sobre documentos históricos e sobre a multiplicidade das obras produzidas no contexto específico. Ou ainda, talvez mais bem explicado nas palavras de Bourdieu:

[...] este programa [artístico], por sua própria essência, escapa à consciência de seu criador e daqueles inseridos na mesma cultura. Na verdade, ele não precisa ser expresso intencionalmente por ninguém para se expressar e pode o fazer sem expressar um desejo individual e consciente de expressão (ao contrário do que a Kunstwollen sugere)<sup>62</sup>. (BOURDIEU, 2005, p. 226)

Chamar a proposta panofskyana de *relações de causa-e-efeito* pode soar um tanto pretensioso, como sugere o filósofo alemão Andrea Speer, que ainda acusa a proposta de falhar metodologicamente (EFAL-LAUTENSCHLÄGER, 2017, p. 43).

---

<sup>60</sup> Adi Efal-Lautenschläger afirma que a iconologia de Panofsky está essencialmente interessada no significado encontrado na abundância de obras produzidas, ou seja, há uma conexão constitutiva entre a investigação iconológica e a realidade técnica (2017, p. 4).

<sup>61</sup> Bourdieu sugere que dentro do ponto de vista iconográfico, quando um modelo é substituído por um novo, pode-se observar o surgimento de um novo tema para ser trabalhado por críticos e teóricos, mas ao mesmo tempo, isso também revela uma nova “atitude emocional” característica a um local, época ou modelo de pensamento específicos e que é isso o que Panofsky tenta evidenciar em seu livro (2005, p. 224).

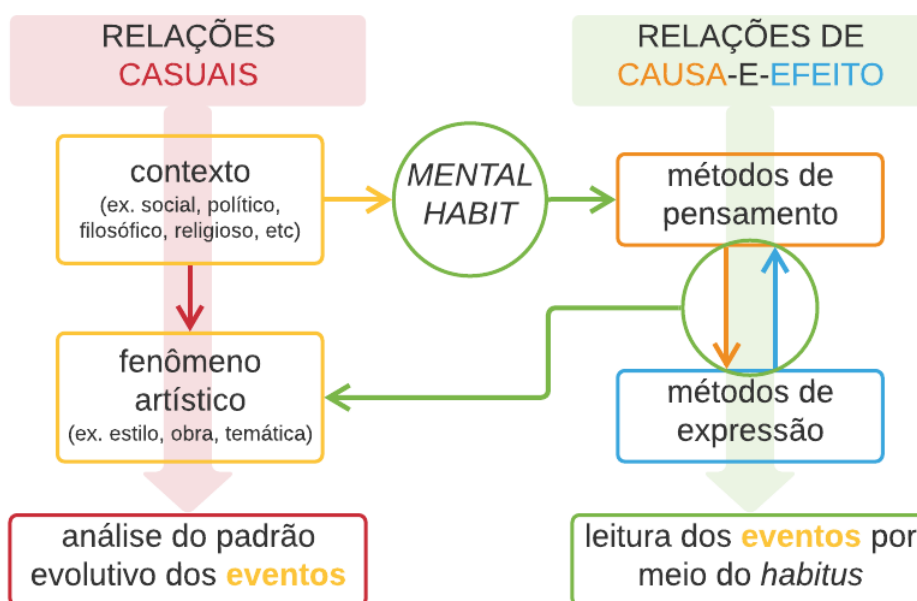
<sup>62</sup> [...] this [artistic] program, by its very essence, eludes the consciousness of both its creator and those who partake of the same culture. Indeed, it does not need to be intentionally expressed by anybody to express itself and can express itself without expressing an individual and conscious desire for expression (unlike kunstwollen suggest).

Entretanto, essa nomenclatura se estabelece para distanciá-la das já mencionadas *relações casuais* e para que possamos admiti-la como convergência do conceito de *habitus*. Ora, se analisarmos objetivamente, o termo “causa” é definido como “princípio de inteligibilidade que *permite compreender a essência e constituição interna de alguma coisa*, de modo a oferecer a razão pela qual ela é o que é e não poderia ser ou se comportar de forma diferente” e “efeito” é definido como “resultado ou *produto da causa*” (*in*: Michaelis On-line, 2015, grifo nosso).

Para a tese de Panofsky a “causa” é o *método de pensamento* que é, por sua vez, derivado da corrente de pensamento vigente – como a filosofia escolástica, que tentaria organizar e circunscrever um raciocínio sistemático – que se manifesta no “efeito” como *método de expressão* – que seria no exemplo de Panofsky, o desenvolvimento da arquitetura gótica. Este modo operativo busca investigar os elementos culturais de um determinado período como ferramenta metodológica aderida aos “princípios causais de explicação de realidades históricas”, levando em consideração os “paradigmas conceituais inerentes a narrativa histórica” (EFAL-LAUTENSCHLÄGER, 2017, p. 42). Essa relação de *causa-e-efeito* se dá pela utilização de uma *dinâmica de difusão*, derivada do emanatismo neoplatônico<sup>63</sup>, mas, para Panofsky, a “causalidade difusional” (2017, p. 43) é mútua, ou seja, a realidade que adentra a outra não se mantém pura, mas é também transformada por essa, sempre de maneira gradual e não explícita. Desse modo, para ele, tanto a teoria quanto a obra de arte seriam transformadas no processo que é de compartilhamento e interpenetração. Em outras palavras, o contexto tem papel importante em moldar os fenômenos artísticos, mas estes acabam, em retorno, moldando também o contexto em que estão inseridos, exigindo, do pesquisador, um trabalho de análise sensível a essas nuances, que seria proporcionada pela leitura por meio do *habitus*.

---

<sup>63</sup> O emanatismo, neste contexto, é uma doutrina neoplatônica que reconhece como válida e teoria da emanção que é, segundo Abbagnano, “Uma forma de causação com as seguintes características: 1ª necessidade do efeito em relação à causa ou força que o produz; 2ª continuidade entre causa e efeito, pela qual o efeito continua a ser parte de sua causa; 3ª inferioridade de valor do efeito em relação à causa; 4ª eternidade da relação entre causa emanente e efeito emanado.” (2007, p. 310). Ainda segundo Abbagnano, o conceito foi originalmente formulado pelo filósofo grego Plotino (204/205-270) que disse: “Todos os seres, enquanto permanecem, produzem necessariamente em torno de si e de sua substância uma realidade que tende para o exterior e provém de sua atualidade presente” (2007, apud, PLOTINO, p. 310).



Quadro silogístico 3 *Relações casuais e relações de causa-e-efeito*. Fonte: Elaboração própria.

Observamos acima, no Quadro Silogístico 3, lendo-o de baixo para cima, da esquerda para a direita, que: primeiramente temos a *análise do padrão evolutivo dos eventos* que ocorria, hierarquicamente, a partir do *contexto* – o princípio intelectual vigente, seja ele de corrente filosófica, científica, política, social ou religiosa – passando para o *fenômeno artístico* – por exemplo, o desenvolvimento de um estilo, uma obra de arte, uma temática artística. Nomeamos este modelo de análise como de *relações casuais*, pois ele tende mais a um processo de paralelismos e associações de *eventos*, baseado em coincidências de ordem, *a priori*, temporais e/ou geográficas. Já o modelo de *leitura pelo habitus dos eventos*, que são os mesmos *eventos* da relação anterior, sugere que o *contexto* não se impõe direta e exclusivamente sobre o *fenômeno artístico*, como sugere Adi Efal-Lautenschläger (2017, p. 42) ao dizer que o *habitus* é um *modo operativo* e não um sinônimo de influências individuais ou de uma “visão de mundo”. A partir do *evento contexto* se desenvolvem *mental habits* que, por sua vez, dão origem a *métodos de pensamento*. Estes *métodos de pensamento* passam a moldar novas formas de ação, gerando *métodos de expressão*, que, ciclicamente, remodelam as formas de pensar. Essa *relação* entre os *métodos* viabiliza uma análise que não seja o resultado hiper simplificado de um contexto exercendo “influência direta” (PANOFSKY, 2001, p. 14) sobre um *fenômeno artístico*, mas sim de um processo de transposições de

linguagens e de raciocínios que vislumbramos a partir do que Panofsky passa a chamar de *mental habit*.

Em suma, o primeiro modelo de análise elenca *eventos* que possam ser comparados por meio de coincidências espaço-temporais, porém inquestionáveis, enquanto o segundo propõe que o historiador da arte se aprofunde na análise, mesmo que sem a certeza de um resultado específico, tentando identificar *mental habits*, expandindo, assim, as possibilidades de leitura e compreensão de *eventos artísticos*. Para nós, embora Panofsky não tenha afirmado diretamente, a inclusão do *habitus*, seja como elemento causador ou como resultado, do processo investigativo, determina que o movimento de investigar é mais importante e focal para a pesquisa do que conclusões teóricas perfeitamente arrematadas. O *habitus* como ferramenta metodológica, é, portanto, de ordem metalinguística, é um método que se debruça e se desenvolve sobre o próprio método.

Segundo o especialista em literatura medieval Bruce Holsinger, apesar das múltiplas críticas de outros pesquisadores do texto de Panofsky, como os já citados, Bourdieu, que escreve o posfácio para a tradução do livro para o francês, em 1967, sugere que o que Panofsky fez foi desenvolver um conceito preexistente para responder ao efeito do pensamento escolástico iniciando, no século XX, uma “história das sensibilidades” (HOLSINGER, 2005, p. 97). Isso quer dizer, um estudo da cultura visual que transcende o vicioso “ciclo metodológico” (2005, p. 97) continuamente atravessado, pelo que Holsinger denomina, “tradicional história da arte iconofílica”, referindo-se a iconografia de tradição francesa encabeçada por Emile Mâle. Holsinger sugere ainda que o interesse de Bourdieu em Panofsky está na questão do indivíduo versus o coletivo, ou seja, na capacidade do historiador da arte de adotar uma análise que vislumbre a criação individual diante da existência do *habitus*.

Contrastar individualidade com comunidade para melhor salvaguardar os direitos da individualidade criativa e o mistério da criação individual é renunciar à descoberta da comunidade no próprio cerne da individualidade na forma de cultura [...] ou, na linguagem usada por Panofsky, na forma de *habitus* por meio do qual o criador participa de sua comunidade e de seu tempo, e que orienta e dirige, sem que ele

saiba, seus atos criativos aparentemente mais singulares<sup>64</sup>. (BOURDIEU, 2005, p. 226)

O *habitus* é para Panofsky, portanto, segundo Bourdieu, uma disposição coletiva de determinado momento ou esfera cultural que gera práticas sociais e, por consequência, formas simbólicas. O pesquisador que escolha aderir a este método deve superar a noção de que o significado de uma obra de arte está apenas na simbologia, e deve aprofundar-se ao máximo em uma pesquisa histórica cultural, fugindo na noção de intencionalidade e aceitando a cultura em uma esfera “antidisciplinar”<sup>65</sup> (HOLSINGER, 2005, p. 111). O papel do *habitus* neste esforço é como um “*modus operandi*, que transita facilmente entre diferentes disciplinas, e é capaz de gerar tanto pensamento quanto forma” (BOURDIEU, 2005, p. 233).

## 2.2. A Última Ceia na Idade Média

Em 313, um colegiado imperial ocorrido na região de Milão, reunindo os líderes do Império à época, entre eles Constantino I, Imperador do Oeste, e Licinius (c. 265-325), Imperador da região dos Balcãs, promulgou a decisão, conhecida como Édito de Milão, de encerrar as perseguições aos cristãos, dando a estes o livre direito de exercer sua fé e adorar a seu deus. Com isso, inicia-se o processo de construção de grandes igrejas e as celebrações litúrgicas passam a ocorrer publicamente e com rituais mais elaborados. Observa-se também o início de batalhas doutrinárias na esfera teológica e, cerca de 100 anos depois, o início do desenvolvimento de um

---

<sup>64</sup> To contrast individuality with community so as better to safeguard the rights of creative individuality and the mystery of individual creation is to forego discovering community at the very heart of individuality in the form of culture [...] or, to speak the language used by Panofsky, in the form of the habitus through which the creator partakes of his community and time, and that guides and directs, unbeknownst to him, his apparently most unique creative acts.

<sup>65</sup> Compreendemos o termo *antidisciplinar*, como uma transgressão dos limites impostos por uma disciplina para compreensão dos resultados por essa apresentados. Holsinger refere o trabalho do especialista em estudos culturais e literatura comparada, John Mowitt, *Text: Genealogy of an Antidisciplinary Object*, de 1992, para compreensão do termo e apresenta seus argumentos para o porquê de aderir à uma análise antidisciplinar em seu artigo *Medieval Studies, Postcolonial Studies, and the Genealogies of Critique*, de 2002. Seu argumento é de que um grupo de estudiosos, em especial, de medievalistas, começou a perceber que as disciplinas tradicionais falhavam ao adereçar a complexidade total das mudanças históricas ocorridas em suas respectivas eras de estudo (HOLSINGER, 2002, p. 1195)(2002, p. 1195). Para suprir essa lacuna interpretativa, propõe-se não somente um esforço interdisciplinar, mas um movimento que efetivamente rompa com o âmago da disciplina forçando uma leitura que, em algum nível, possa, eventualmente, fazer oposição a ela própria (MOWITT, 1992, p. 14).

movimento monástico. Embora o Édito de Milão não tenha estabelecido o cristianismo como religião oficial do Império – o que só ocorreu em 380 com o Édito de Tessalônica –, seu novo favorecimento econômico levaram o Cristianismo, a partir do século IV, de religião perseguida à majoritária (LE GOFF, 2007, p. 19), já que as classes mais altas eram cativadas por questões como arquitetura, liturgia, retórica e debates filosóficos e pelo crescente interesse em torno das divindades monoteístas. Embora alguns Imperadores tenham tentado barrar seu avanço, o cristianismo já havia se organizado de tal modo a dominar o imaginário cultural do Império.

Desse modo, transferindo o escopo contextual de nossa pesquisa para o eixo geográfico da Europa ocidental, levando-nos a focar no cristianismo praticado pela chamada Igreja do Oeste, ou Romana, constatamos que durante os primeiros anos do cristianismo a diferenciação entre o ritual da eucaristia e da celebração ceia do Senhor era complexa, pois os rituais de banquetes coletivos eram absolutamente comuns às comunidades da Antiguidade, sejam elas as ditas pagãs, judaicas ou cristãs. Além disso, não havia unidade ritualística estabelecida quanto a Eucaristia. Segundo o Oxford Reference (2012), somente no ano de 367 o Bispo de Alexandria formaliza os conteúdos oficiais do Novo Testamento e é, a partir de cerca dessa época, que os primeiros registros da diferença entre a celebração da vida de Cristo através da reencenação de suas ações em sua Última Ceia com seus discípulos e a performance do ritual do sacramento da Eucaristia começam a se diferenciar.

A partir do século IV consideráveis mudanças e continuidades podem ser observadas na prática dos cristãos deste período e, embora os textos oficiais sobre os rituais eucarísticos só datem do século VII, o Ambrósio de Milão (c. 340-397), então arcebispo, relata que as petições para consagração e orações e a substância destas já estava bastante estabelecidas (SPINKS, 2008, p. 610). Dentre algumas das práticas da época, destaca-se o envio do *fermentum*, um pedaço do pão consagrado da missa papal para outras igrejas de Roma e a colocação dos presentes de pão e vinho no altar.

Para Wayne Meeks (2008, p. 166–7) são quatro as constelações simbólicas importantes segundo os primeiros relatos da Ceia do Senhor. Primeiramente o foco na morte de Jesus, que caracteriza a ceia como uma reencenação da vida de Cristo com a participação do próprio através do consumo do pão, seu corpo, e do vinho, seu

sangue. O segundo ponto de importância simbólica estaria na “ação de Graças” em que, durante a ceia, a bênção do pão e do vinho simbolizariam, além da transubstanciação, o ato de agradecer pelos benefícios concedidos aos fiéis pela Graça de Cristo. Em terceiro lugar, viria o simbolismo do banquete do Senhor como espécie de limite entre a família e o mundo profano. E, por fim, o simbolismo do banquete como antecipação da alegria escatológica, já que, segundo Paulo, “todas as vezes, pois, que comeis desse pão e bebeis desse cálice, anunciais a morte do Senhor *até que ele venha*” (1 Cor 11:26. grifo nosso).

A partir do século IV, com a proliferação do cristianismo e sua maior aceitação, a lógica por trás da elaboração de imagens se transforma e a Igreja, que já começava a se estruturar, saindo do contexto das relações privadas para o âmbito público, precisava encontrar um meio termo entre seus dogmas e as experiências e necessidades de seus adeptos. A essa altura, assim como ocorrera na costa da Jônia no século I, o cristianismo era uma religião de gentios convertidos e não apenas de judeus convertidos, mas, e, principalmente, dos ditos pagãos do Império Romano, como nos lembra Margaret Frazer (1979, cap. 513). Isso significa que embora os preceitos judaicos sejam, como já constatamos, a base dos dogmas cristãos, outros elementos da cultura greco-romana também interagiram e determinaram o desenvolvimento da cultura cristã.

As imagens tiveram função preponderante no papel de evangelização de diferentes povos, tanto de romanos quanto de grupos oriundos de outras partes da asia e indo-europeus que chegavam de modo mais ou menos hostil e se assentaram em diferentes territórios. A utilização dessas imagens, entretanto, não se deu somente por seu poder de ultrapassar barreiras linguísticas, mas, também, devido à forte tradição cultural romana que, desde muito, como já bem sabemos, se utilizava de meios artísticos em diversas esferas da vida pública e privada e, principalmente, como ferramenta para elevação e adoração não só de suas deidades, mas dos próprios imperadores (BRENK, 2008, p. 699; FRAZER, 1979, p. 513). Durante o século IV muito se utilizou o argumento de que “aquele que não pode ler deve, ao menos, ver”<sup>66</sup> (BRENK, 2008, p. 694) para justificar a propagação cada vez maior de imagens religiosas, mas a forte presença de textos, a localização de tais figuras que, muitas

---

<sup>66</sup> “He who cannot read should at least look”



vezes, estavam a mais de 10 metros de altura do chão, e a complexidade simbólica das imagens, sobretudo para os que não tinham um conhecimento aprofundado dos textos bíblicos, enfraquece tais alegações. Observamos um bom exemplo disso no arco triunfal da Basílica de Santa Maria Maggiore [Figuras 14 e 15], que é decorado com imagens do Novo Testamento e da infância de Cristo, datando do terceiro decênio do século IV, e constitui a maior coleção de mosaicos decorativos cristão da época. Embora a produção de imagens cristã seguisse, até certo ponto, uma direção doutrinária, a arte “basicamente dá expressão à ambição e ao desejo, e não ao modo como as coisas são, e as artes visuais muitas vezes revelam perspectivas que não estavam disponíveis para os produtores de textos”<sup>67</sup> (BRENK, 2008, p. 692). Sendo assim, recapitulando as discussões sobre o *habitus*, podemos inferir que, apesar do direcionamento da Igreja, os produtores de imagens da época começaram a exercer alguma liberdade artística, que seria o efeito do *habitus*, gerando uma decisão *ad hoc*, que ocorreria fora das convenções oficiais da igreja, como resposta não oficial para o dilema das imagens.

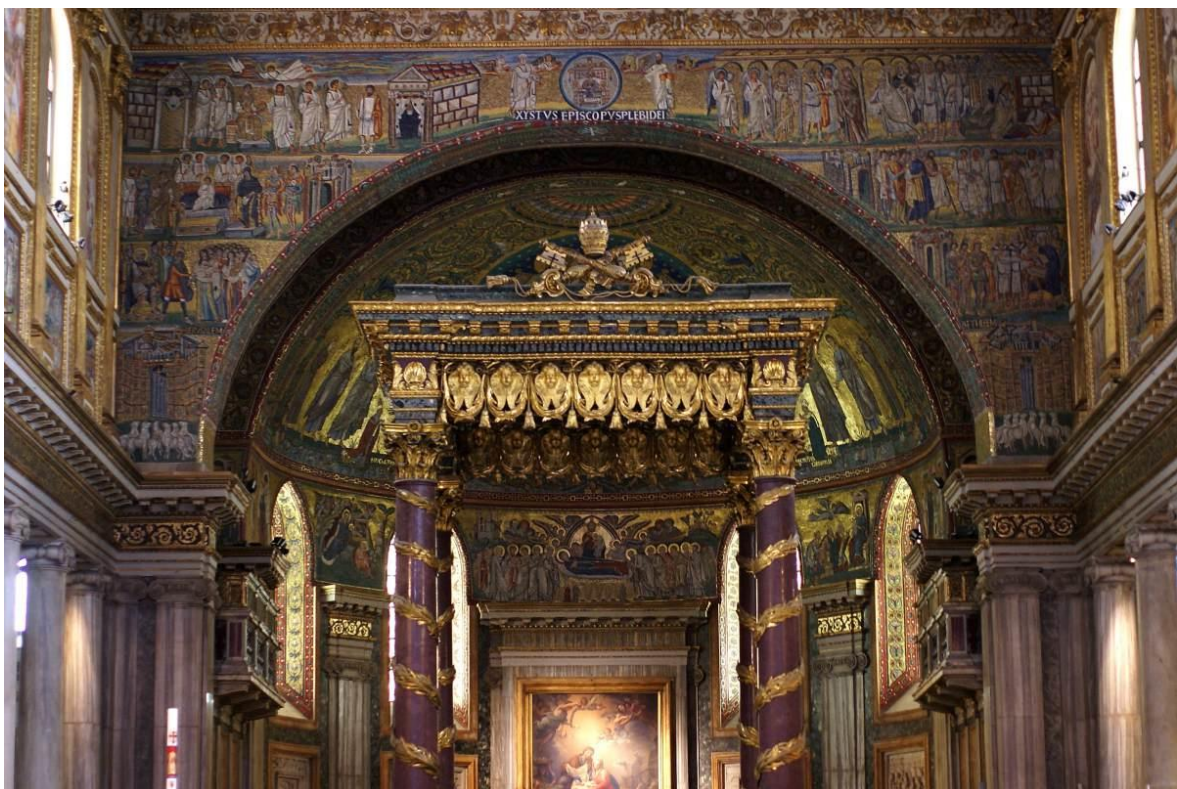


Figura 14 Arco triunfal da nave de Santa Maria Maggiore com cenas da infância de Cristo, 432-40, mosaico, Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma, Itália.

<sup>67</sup> Art basically gives expression to ambition and desire, rather than to the way things are, and the visual arts have often revealed perspectives that were unavailable to the producers of texts.

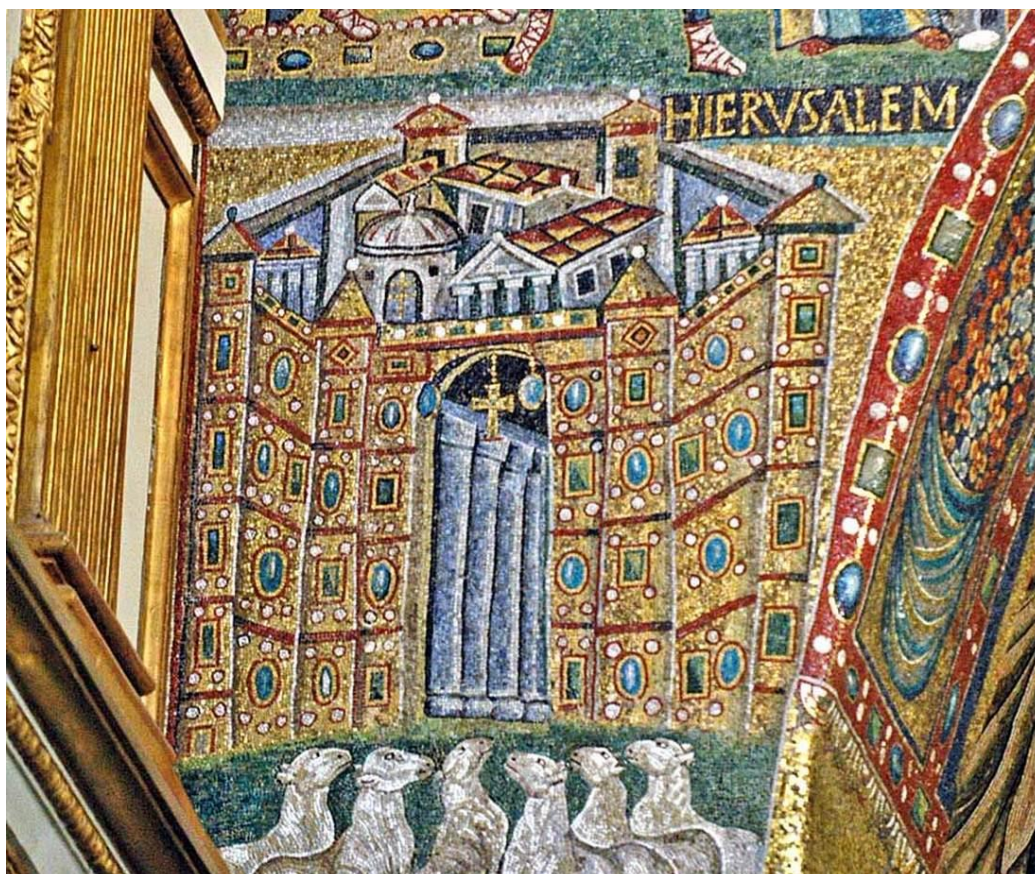


Figura 15 Arco triunfal da nave de Santa Maria Maggiore com cenas da infância de Cristo (detalhe), 432-40, mosaico, Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma, Itália.

Somente a partir do século V e, principalmente do século VI, é que começamos a perceber imagens mais inteligíveis, pragmáticas e com um estilo visual mais claro o que nos leva, finalmente, ao início das distinções entre as representações imagéticas do evento Última Ceia e do ritual do sacramento da Eucaristia.

### 2.2.1. *Rectifier*: os tipos transicional, litúrgico e histórico

No Capítulo 1 buscamos compreender como as *imagens-signo* da antiguidade cristã apelavam, sobretudo, a percepção do interlocutor, isto é, havia a necessidade de um conhecimento mais profundo sobre a temática e sobre o histórico das imagens para que elas pudessem ser amplamente compreendidas no contexto do cristianismo, o que tornava a interpretação delas por demais abrangente. Este é um dos motivos pelos quais não se pode falar em uma representação do evento da Última Ceia em si



antes do século V. Os símbolos utilizados nas imagens que geram algum tipo de confusão quanto a isso, estão, para a época, muito mais relacionados ao caráter místico do evento, ou seja, ao milagre da transubstanciação e sua função ritualística, do que uma referência a um evento descritivo histórico. Deste modo, imagens de banquetes cristãos, anteriores ao século V estão muito mais associadas a eventos do Antigo Testamento, do *futuro banquete Divino prometido por Deus no Reino dos Céus* e ágapes. Contudo, com a dissolução do que os estudiosos do paleocristianismo entendem como tradição Helenística, a partir do fim do século IV, e a dominância de elementos visuais das culturas orientais, devido às invasões barbaras no Oeste que deslocaram o centro de poder da Itália para o Leste, as imagens passam a se transformar não somente de um ponto de vista técnico e estético, mas também de seu conteúdo e programa.

Segundo o historiador da arte medievalista, Herbert Kessler (1979, p. 449) o estreito vínculo da arte cristã com seus textos sagrados e as disposições dos concílios a distinguiu da arte dos ditos pagãos da Antiguidade. Os textos bíblicos possuem, caracteristicamente, uma heterogeneidade de gêneros literários, apresentando leis, provérbios, poemas, cartas e prosa, mas, sobretudo, narrativas<sup>68</sup>. Entretanto, essas narrativas, em sua maioria, começam com um discurso divino e culminam com um desfecho de valor mais teológico, criando um espaço entre uma narrativa e outra, sem grandes passagens transicionais, além de conterem poucas descrições e caracterizações, tanto das personagens quanto do cenário. Segundo Kessler e outros especialistas, essas peculiaridades do texto bíblico, que advém do fato de serem provenientes de diferentes tradições e escritos em diferentes épocas, suscitaram uma grande oportunidade para os ateliês da época que puderam utilizar sua própria imaginação para prover os detalhes extrabíblicos e de exegese aos trabalhos.

A partir dos séculos V e VI imagens representativas da Última Ceia, originadas de diversas áreas do mundo cristão, começam a surgir. Desde o século III as representações da eucaristia começaram a ser desassociadas da noção do banquete, bastando a representação do peixe, da multiplicação do pão, ou, em alguns casos, a presença de um novo elemento fazendo referência às Bodas de Caná ou ao milagre da multiplicação do vinho (SMITH, 1981, cap. 133). Com isso, as novas imagens

---

<sup>68</sup> Nos referimos à *narrativa* no senso comum, como relato de um acontecimento, real ou fictício.

contendo a figuração de um banquete passaram a ser mais facilmente compreendidas como a passagem bíblica sobre os eventos da noite da Última Ceia.

Uma das primeiras imagens ligadas à narrativa bíblica da Última Ceia da qual temos notícias está presente no painel de marfim, de cerca de 450, conhecido, segundo Zuzana Frantová<sup>69</sup> (2016, p. 182), como *Díptico de Cinco Partes n. 2* [Figura 17]. Cada um dos painéis do díptico é composto por cinco talhas unidas por meio da técnica de montagem de caixa e espiga, sendo duas talhas horizontais nas partes superior e inferior do painel, duas verticais nas laterais e uma central. As imagens horizontais retratam uma cena cada, com símbolos ou bustos dos evangelistas e as placas verticais são divididas em três diferentes cenas, constando um total de dezesseis passagens bíblicas ou apócrifas da vida de Cristo e da Virgem Maria. A cena associada à Última Ceia é a segunda na placa vertical, à direita do painel e, como podemos melhor observar na Ilustração de recorte do Díptico de Cinco Partes n. 2 [Figura 16], é constituída pela presença de quatro personagens, uma mesa semicircular, um peixe e seis pães.



Figura 16 Ilustração de recorte do Díptico de Cinco Partes n. 2.

<sup>69</sup> Zuzana Frantová é professora de História da Arte na Masaryk University, República Tcheca.

Segundo sugere a tradição (FRANTOVÁ, 2016, p. 181), a personagem da esquerda, em posição de honra, ligeiramente em perfil, apontando para o alimento ao centro da mesa, ou ainda, abençoando-o, seria Cristo enquanto a personagem da direita, de costas, olhando por cima do ombro para a mesa seria, como sugerem alguns autores, Judas (FRANTOVÁ, 2016; KARL MÖLLER, 1933). As duas outras personagens que compõe a cena não representam ninguém especificamente, mas simbolizam os demais discípulos que não estão presentes na imagem. Embora a primeira personagem, apontada como Jesus, possua cabelos longos ao passo que as demais, cabelos curtos, não existem, além desses detalhes, marcos significativos para distinguir fisionomicamente uma personagem da outra. O posicionamento delas em relação ao restante dos elementos passará a se destacar como parte da iconografia da Última Ceia, mas, até este momento específico, a presença do pão e do peixe se evidencia como referencial para a temática em questão.

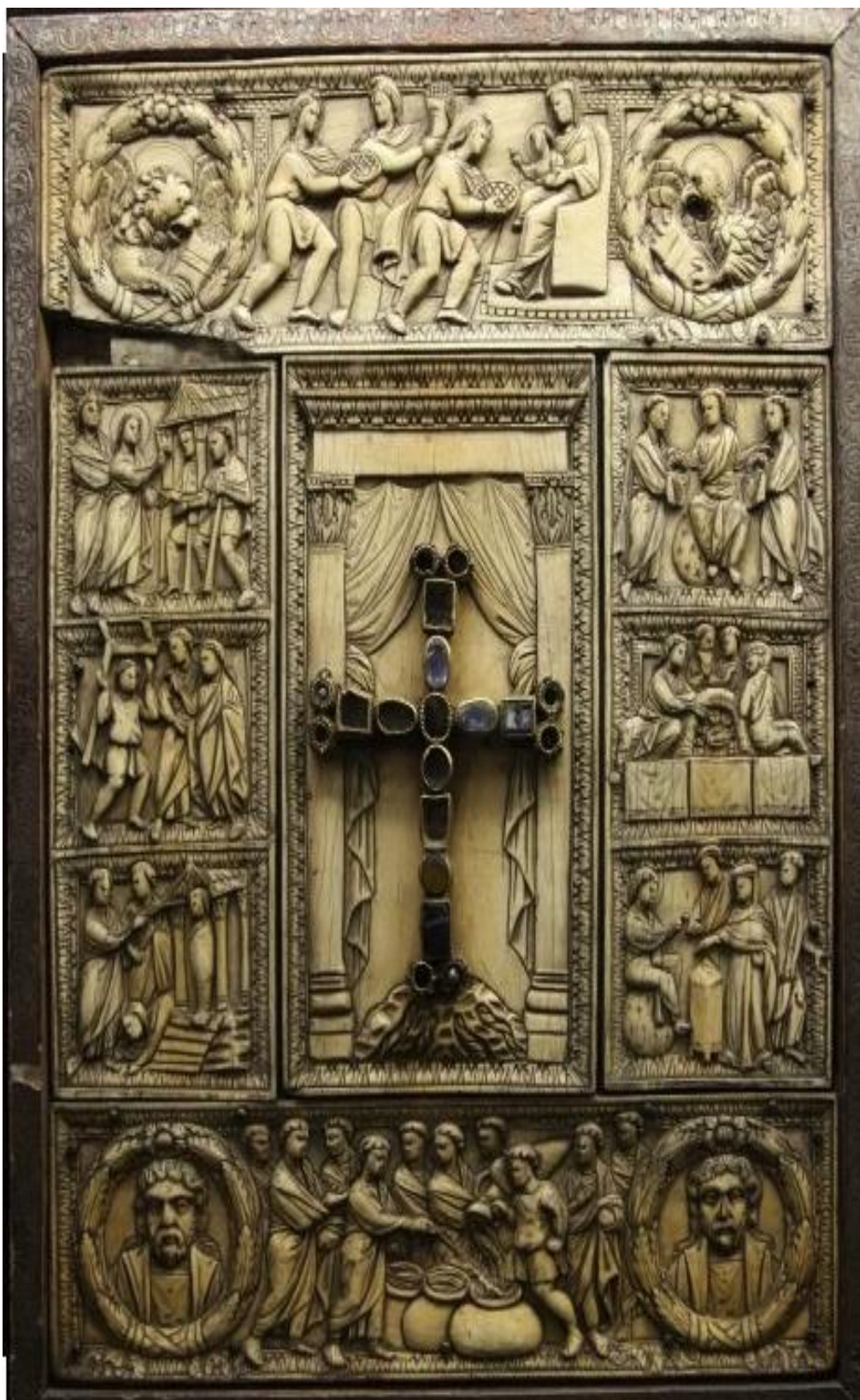


Figura 17 *Díptico de Cinco Partes de Milão n. 2*, c.457-461, entalhe em marfim e *cloisonné*, 37,5 x 28,3 cm, Museo e Tesoro del duomo, Milão, Itália.

Uma segunda imagem muito importante para a história da iconografia da Última Ceia deste período é o mosaico da Basílica de Sant'Apollinare Nuovo, em Ravenna, na Itália, datado de cerca do ano 500. As paredes laterais da nave da basílica são divididas em três faixas de mosaicos com diferentes representações. A camada mais baixa do mosaico, que fica próxima aos arcos das paredes, contem imagens de procissões e a segunda camada consiste na representação de santos com auréolas, profetas e evangelistas e são alternados pelas janelas da basílica. A terceira camada, que está próxima ao teto, à cerca de 20 metros do chão, como podemos observar melhor na Figura 20, contém as passagens da vida de Cristo: treze, à esquerda representando os milagres e parábolas de Jesus; e treze, à direita, com imagens da Paixão e da Ressurreição. O mosaico contendo a representação da Última Ceia [Figura 18] é o primeiro dessa sequência e neles podemos observar que, o cenário e o posicionamento das personagens se assemelham ao encontrado na placa de marfim do Tesoro del Duomo, incluindo a representação do peixe e dos pães sobre a mesa. Entretanto, no caso do mosaico de St. Apolinário Novo, ao invés de algumas figuras representando o conjunto dos apóstolos, temos a representação dos doze.

Novamente, observamos a composição da mesa sigma servida com sete pães e dois peixes e com as personagens reclinadas. A Primeira personagem, novamente considerada como Jesus, possui mais características distintivas quando comparada a imagem citada anteriormente. Além do dimensionamento hierárquico, se diferencia pelas vestes marrons com detalhes dourados e pelo halo decorado que circunda sua cabeça. Novamente frontalizado, tem uma das mãos levemente erguida na altura do peito, palma voltada para a mesa com o polegar e o dedo mínimo se tocando ao centro e os demais três dedos erguidos, gesto utilizado por membros da igreja para realizar consagrações. É a única personagem que olha diretamente para frente, para *fora* da imagem, e, embora tenha barba, o que tradicionalmente é relacionado a identificação de uma idade mais avançada, como vimos nos exemplos dos tipos apresentados no Capítulo 1, como o *filósofo*, mantém as feições de um jovem, o que seria condizente com a idade de Jesus à época da Última Ceia. Começamos a notar, neste ponto, a intersecção entre os tipos do *pastor* e do *filósofo*. Mantem-se a jovialidade daquele que oferece um sacrifício idílico, o *pastor*, e a sabedoria do que reúne seus alunos a sua volta para perpetuar o conhecimento, o *filósofo*.





Figura 18 A *Última Ceia*, c. 550, mosaico, Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna, Itália.



A décima terceira personagem, sentada na ponta oposta da mesa em relação a Jesus, é identificada como Judas. Ela foi representada em uma escala um pouco diminuta em relação aos demais apóstolos, sendo visivelmente menor do que a escala de Jesus e, assim como ele, está levemente deslocado das demais. Observando mais atentamente, como podemos pelo recorte em detalhe exemplificado na Figura 19, a personagem apresenta uma expressão preocupada e olha diretamente para a figura de Jesus. Notamos ainda que as demais personagens estão divididas em duas ações distintas. As quatro primeiras à esquerda, posicionadas logo após Jesus, olham para este e possuem expressões neutras. Já o restante das personagens olha para a figura de Judas, sendo que os dois mais próximos a ele demonstram uma expressão que nos leva a pensar em espanto ou consternação. Vale ressaltar, também, que começamos a observar alguma intenção de diferenciação entre essas personagens com a representação de duas delas com cabelos e barbas brancos, diferente das demais representadas como jovens e de certa homogeneidade fisionômica.



Figura 19 A Última Ceia (detalhe), c. 550, mosaico, Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna, Itália.





Figura 20 Fotografia da Basílica de Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna, Itália.

Essas imagens, juntamente com diversas outras encontradas até meados do século XIII, constituem o que Smith (1981, cap. 15) chama de *tipo transicional*, pois agregam em suas composições aspectos históricos e narrativos a aspectos simbólicos e místicos, sendo a representação de um capítulo da vida de Jesus o caráter histórico e a presença do peixe e do pão, como na tradição helenística, o simbolismo eucarístico. Este *tipo* é considerado transicional porque dois outros, mais longevos, começaram a se desenvolver também a partir deste período, um chamado *tipo histórico*, sendo sua característica principal o seu caráter narrativo, e o outro, *tipo litúrgico*, de caráter dogmático, místico, ou seja, não é representativo de uma narrativa, mas de um sacramento, de um ritual.

Encontramos um bom exemplo da diferenciação dos tipos *histórico* e *litúrgico* nas páginas do *Codex Purpureus Rossanensis* [Figuras 21 e 22], um manuscrito uncial grego dos evangelhos de Mateus e Marcos, com datação estimada entre os séculos V e VI, que se encontra atualmente no Museu Diocesano, em Rossano, na Itália. As ilustrações contidas no Codex em questão foram, segundo Kessler, “reordenadas para seguir a prática litúrgica e foram justapostas à profecias do Antigo Testamento<sup>70</sup>” (1979, p. 450).

Na primeira imagem do Codex [Figura 22], no canto superior esquerdo, notamos que a representação da Última Ceia não engloba nenhum dos elementos de significação simbólica referentes a Eucaristia que observamos até aqui. Nela, Cristo e seus doze apóstolos estão reclinados em um *stibadium*, com Cristo à esquerda e Judas marcado pela ação de estender o braço para pegar a comida ao centro da mesa. A representação dos doze discípulos, e não mais de apenas alguns simbolizando o grupo completo, a já mencionada ausência de elementos como o pão ou o peixe e, sobretudo, a preocupação com a gestualidade e caracterização fisionômica de cada uma das personagens sugere, veementemente, uma representação de caráter descritivo da Última Ceia. Todos estes fatores, segundo Baldwin Smith (1981, p. 139), caracterizam especificamente o *tipo histórico*.

Ainda no mesmo *Codex*, como observamos na Figura 22, encontramos não somente o terceiro *tipo* classificatório para as representações em questão, como também mais um argumento que reforça a teoria de que a cena descrita na *Ilustração*

---

<sup>70</sup> “reordered to follow liturgical practice and were juxtaposed with Old Testament prophecies”.



de recorte do Díptico de Cinco Partes n. 2 [Figura 18] é de caráter narrativo e não dogmático. O *tipo litúrgico* é, na grande maioria das vezes, constituído pela representação de Cristo em pé compartilhando o pão e o vinho com seus discípulos. Neste *tipo*, entretanto, como verificamos na Figura 22, Cristo está na posição do celebrante e os apóstolos parecem, em função da posição de seus pés, estarem se movendo em direção a Cristo, um por vez. Cristo está, por consequência, tal qual o sacerdote que, quando distribui a hóstia e o vinho durante a comunhão, representa Cristo.



Figura 21 Codex Purpureus Rossanensis, A Última Ceia e o Lava-Pés, séculos V-VI, pergaminho, Museu Diocesano, Rossano, Itália.





Figura 22 Codex Purpureus Rossanensis, A Comunhão dos Apóstolos, séculos V-VI, pergaminho, Museu Diocesano, Rossano, Itália.

A eucaristia, como principal sacramento da Igreja Romana e, portanto, ritual máximo, não é, do ponto de vista das representações visuais que estamos abordando, um evento histórico, bem como não integra as passagens da vida de Cristo e, deste modo, faz sentido que sua representação se dê com e por meio da utilização de símbolos. Assim sendo, aos olhos de uma percepção objetiva, o *tipo litúrgico* se liga ao tema da Última Ceia principalmente pelo fato de que a primeira comunhão original se deu no contexto temático do evento desta e a presença das duas representações no mesmo *codex* acaba por reforçar que, muito provavelmente, para o cristão desta época, não havia uma real importância simbólica atribuída à Última Ceia no que concernia à eucaristia (SAFRAN, 1992, p. 57; SMITH, 1981, p. 140). Deste modo, as imagens do tipo litúrgico, que serão mais desenvolvidas no Oriente, acabaram, com os anos, se desassociando, em certa medida, de representações da ceia em si como ato de comensalidade. Por este motivo faz-se mais interessante dar continuidade as investigações da temática a partir somente das obras de caráter histórico, deste ponto em diante.

### **2.3. A ceia como comunhão dos comensais**

A iconografia da Última Ceia pode ser observada a partir de diferentes aspectos. Poderíamos partir dos elementos constituintes da cena, como o mobiliário, ou a determinação das personagens específicas presentes e suas gestualidades, como a relação entre imagens em que Judas está com os braços estendidos em direção ao alimento no centro da mesa, ou isolado, de costas. Mas, para nós, o ponto focal principal é reconhecer uma iconografia centrada na ação coletiva do banquete, do festim. Segundo a historiadora Valerie Hutchinson Pennanen (1998, p. 181), existem três nomes distintos para refeição da Última Ceia: *a ceia do Senhor*, *eucaristia* e *comunhão*. A ceia do Senhor nos remete à ceia que foi instituída por Jesus Cristo, a eucaristia tem relação com a ação de graças<sup>71</sup>, ao aspecto sobrenatural dos eventos,

---

<sup>71</sup> Essa *ação de graças* faz referência a passagens bíblicas, como o salmo 75:1, em que os cristãos são chamados a celebrar seu deus. Em diversas ocasiões, tornou-se costume realizar refeições em família para *dar graças*, mas não há, nem na bíblia, nem na teologia, nenhuma indicação de obrigação ou data específica para tal. O feriado de Ação de Graças, tradicional em países como o Estados Unidos e Canadá, se baseia nessa ideia específica, mas não é uma tradição cristã universal.



e a comunhão, por fim, que do grego significa “partilhar”, refere-se não somente à ação de ceiar à mesa do Senhor, mas ao ato de comer e beber em conjunto “uma ação quintessencialmente humana que [...] tem o poder tremendo de estreitar antigos laços e criar novos” (1998, p. 181).

Diferentemente dos produtores de imagens do paleocristianismo e dos orientais da Alta Idade Média, os ocidentais pareciam mais interessados no aspecto sacramental do pão e do vinho do que nas interações entre humano e divino, realocando o foco dos eventos milagrosos de multiplicação para o momento da, ainda não tão discutida, transubstanciação. Mesmo assim, a produção de imagens com a composição cênica dos eventos da Última Ceia foram sendo cada vez mais desenvolvidas, como podemos observar em uma das imagens presentes no evangelho de Santo Agostinho, também conhecido como *Evangelia Cantuariensia* [Figura 23], que, ao descrever cenas da Paixão de Cristo, destaca a cena da Ceia do Senhor, como indicado pela inscrição na parte superior da imagem [Figura 24]. A cena, ainda nos remete às construções do século V quanto à caracterização das personagens, mas, aqui, a figura de Cristo assume uma nova posição em relação aos demais, estando centralizado e frontalizado. O gesto de *abençoar* o alimento está muito mais evidente, começa a se multiplicar entre os apóstolos e, sobre a mesa, observamos sete pedaços de pão e apenas um cálice de vinho.

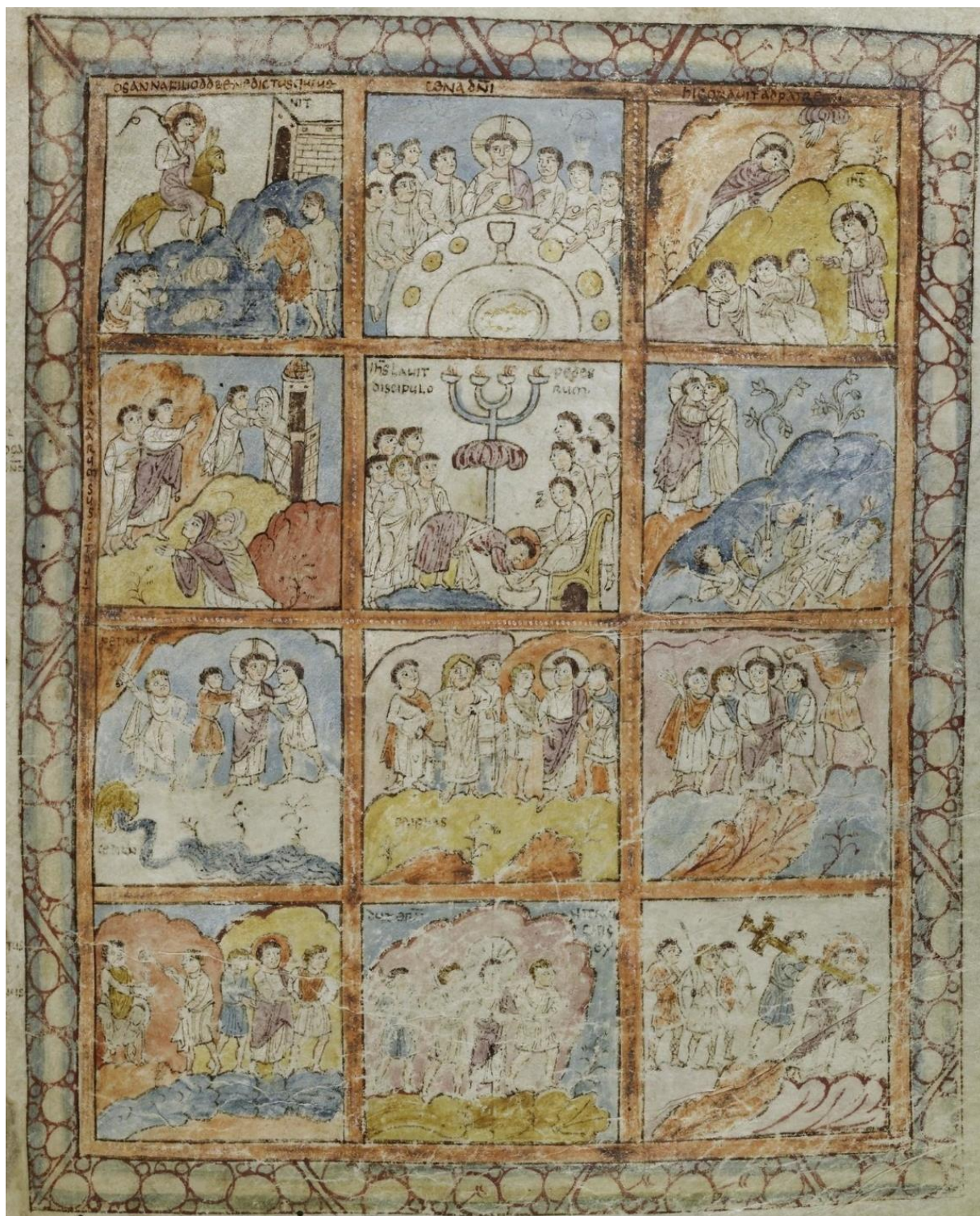


Figura 23 *Evangelia Cantuariensia*, página 125r, *Cenas da Paixão*, final do século VI, Iluminura, Parker Library Corpus Christi College, Cambridge, Reino Unido.





Figura 24 *Evangelia Cantuariensis*, página 125r, Cenas da Paixão (recorte), final do século VI, Iluminura, Parker Library Corpus Christi College, Cambridge, Reino Unido.

O que começamos a notar é que, embora a mencionada desassociação entre a cena do banquete e a eucaristia se processou através dos séculos e não ocorra por completo, o fator da *comunhão*, vindo das ágapes ainda da Antiguidade, passa a se destacar. As imagens da Última Ceia adquirem paulatinamente ainda mais complexidade, bem como as personagens e as múltiplas *mensagens* das passagens bíblicas da Última Ceia, incorporadas às representações. Elas começam a sair da ordem dos signos de um dogma para se tornar obras de arte. Ainda que mantenham a sua função religiosa, passam a ser, também, no imaginário coletivo, o que compreendemos como expressão artística.

A partir de cerca do século X, começamos a notar modificações mais significativas na composição das imagens da Última Ceia, como maior individualização das personagens – com inscrições indicando os nomes de cada um em algumas ocasiões – e maior riqueza de detalhes tanto no cenário, quanto nas vestimentas. Para além do pão e o vinho – ou o cálice –, algumas composições começam a representar outros alimentos, eliminando, em alguns casos, a presença, por exemplo, do peixe, um dos principais símbolos cristológicos da Antiguidade e dos primeiros séculos da Idade Média.

Essa introdução de novos elementos, em especial, de alimentos, nas representações da Última Ceia, ocorre de maneira sutil e gradual, mas indica, para nós, além da caracterização histórica dessas representações, o início de uma

liberdade artística para os produtores dessas imagens. Isso seria, para nós, a atuação do *habitus* nesse novo processo: as representações começam a exibir características das culturas locais para além do estilo, como arquitetura, vestes, feições e, principalmente, os alimentos, começam a destacar-se nas obras.

O próximo exemplo evoca as novas características mencionadas anteriormente, e, embora esteja localizado em uma parede acima dos arcos laterais da nave da basílica, diferentemente do problema que observamos nos mosaicos de Sant'Apollinare Nuovo, aqui, os afrescos foram confeccionados em tamanho muito maior e estão muito mais inteligíveis ao público. O afresco em questão [Figuras 25 e 26] é do ano de 1080 e está na Basílica de Sant'Angelo in Formis, em Cápua, na Itália, e foi encomendado pelo abade Desiderio di Montecassino, que contratou pintores bizantinos para decorar as paredes da basílica. O afresco da Última Ceia faz parte, novamente, de uma sequência de afrescos sobre a vida de Cristo. Podemos observar que, embora a disposição geral das personagens ainda se assemelhe à das outras imagens que mencionamos até o momento, e que ainda há a composição *stibadium* com mesa sigma, ao centro da imagem há uma travessa contendo uma ave. Segundo a medievalista Melitta Weiss Adamson, “as galinhas eram onipresentes nas cozinhas medievais dos abastados e, em feriados e ocasiões especiais, os mais modestos também comiam frango”<sup>72</sup> (2004, p. 33–34).

Não estamos afirmando que todas as representações da Última Ceia a partir dessa época tenham começado a apresentar diferenças tão marcantes em relação às antigas representações, nem que a presença de uma simples ave em uma única imagem deva ser considerado uma ação revolucionária. Mas se levarmos em consideração a questão da imagem e do Segundo Mandamento, das disputas doutrinárias que ocorriam por toda Cristandade, e o fato de que essas imagens eram encomendadas não somente pelos patronos das igrejas, mas também orientadas pelo clero, esses pequenos detalhes passam a ser, para nós, algo importante de se observar. Essas mudanças e caracterizações mais expressivas serão principalmente evidenciadas a partir do Renascimento, época em que veremos a imagem da Última Ceia adquirir o formato paradigmático que reconhecemos até a atualidade.

---

<sup>72</sup> chickens were ubiquitous in the medieval kitchens of the well-to-do, and on holidays and special occasions those of more modest means also partook of chicken





Figura 25 A Última Ceia, 1080, fresco, Sant'Angelo in Formis, Cápua, Itália.  
91





Figura 26 Vista da nave da Basílica de Sant'Angelo in Formis, Cápua, Itália.

## CAPÍTULO 3 – LE BANQUET

É chegado o momento de servir a mesa e apreciar as trocas que a ocasião nos oferece. Depois de revisitados os acontecimentos históricos que permearam o surgimento, na Antiguidade, e as primeiras etapas do desenvolvimento, na Idade Média, de uma iconografia para a Última Ceia e de ter explorado e confrontado significados e interpretações possíveis para o conceito de *habitus*, podemos nos sentar à mesa para saborear as combinações possíveis desses elementos.

Quando consideramos o Renascimento e o tema da Última Ceia, é quase inevitável não pensarmos imediatamente na *Última Ceia* de Leonardo da Vinci. A obra vinciense é provavelmente uma das imagens mais estudadas pela história da arte<sup>73</sup> e incita pesquisas sobre sua técnica, iconografia, motivação histórica, entre outros, além de ter se tornado um paradigma do tema para obras tanto nas artes visuais quanto na literatura e no cinema. Mas para nós, cabe observar que a obra de Da Vinci é parte de uma tradição em que o tema da Última Ceia é retratado em um local específico: as paredes de refeitórios monásticos. Em outras palavras, é chegada a hora do banquete.

### 3.1. O Quattrocento

A etapa final dessa pesquisa terá como escopo imagens da temática da Última Ceia em refeitórios monásticos que precedem a tradição na qual a *Última Ceia* de Da Vinci se insere, para tal, optamos por seguir uma contextualização mais específica sobre os costumes alimentares e culturais dos mosteiros da região hoje conhecida como Itália. Segundo o historiador Joseph Patrick Byrne (BYRNE, 2017, p. xvii,xviii),

---

<sup>73</sup> Em uma pesquisa rápida pelo termo “da vinci+*last supper*” na ferramenta online Google Acadêmico, aproximadamente 17.000 artigos e livros foram encontrados sobre o tema. Disponível em: [https://scholar.google.com/scholar?hl=pt-BR&as\\_sdt=0%2C5&q=da+vinci%2Blast+supper&btnG=](https://scholar.google.com/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5&q=da+vinci%2Blast+supper&btnG=) Acesso em: 09/09/2021. Ainda segundo a ferramenta Google Arts&Culture, a *Última Ceia* de Leonardo da Vinci é a sexta obra de arte mais visitada do mundo, com cerca de 460.000 visitas anuais. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/sAVhFizZbAwNJA>. Acesso em: 09/09/2021.



na metade do século XIV a divisão política da península itálica poderia ser descrita, grosso modo, da seguinte forma: ao Sul, os reinos de Nápoles e da Sicília, que eram predominantemente feudais; ao centro, onde se encontra a cidade de Roma, se iniciavam os Estados Papais; e, ao Norte, estavam uma série de cidades-estados e principados, que, embora fizessem parte do Sacro-Império Romano-Germânico, eram, por volta do ano de 1350, suficientemente independentes, além de fortemente urbanizadas. Deste modo, consideraremos como contexto geográfico as regiões que circunscrevem, aproximadamente, Roma, Florença, Gênova, Milão e Veneza.

Não é o objetivo desse capítulo diferenciar costumes de ordens religiosas distintas, mas pensar em elementos comuns à vida monástica ligados as ideias do ascetismo e recato que emulam a vida dos camponeses e mais pobres, sobretudo nos momentos de comensalidade nos refeitórios, posto que esse era o lugar privilegiado dos afrescos em questão. Nesse sentido, esse recorte temático impõe-se sobre outros, deixando de fora as tensões entre alto e baixo clero para além das fronteiras da vida monástica ou as reformas dos séculos XI e XII, sendo notável apenas mencionar a similaridade ocorrida, no que tocam os costumes alimentares, entre as ordens regulares e os extratos sociais mais baixos na vida laica.

Segundo os antropólogos, D. Cesana, O. J. Benedictow e R. Bianucci, por estarem muito bem localizadas no mediterrâneo, algumas cidades italianas, em especial Gênova e Veneza, eram potências comerciais marítimas e recebiam grandes cargas de alimento vindos da Criméia, Egito, outras regiões do Mediterrâneo, Bruges e Londres (2017, p. 15). Esse comércio se fez necessário desde o fim do século XIII quando, devido ao êxodo rural e às técnicas de agricultura da época, o abastecimento de alimentos na região acabou seriamente comprometido, não acompanhando o exponencial crescimento demográfico italiano.

Todo esse intercâmbio marítimo acabou favorecendo também, no ano de 1347, a chegada à península itálica de uma peste bubônica vinda de Caffa, na Crimeia, conhecida, à época, como peste negra, que acabou se espalhando por toda a região da Europa, Norte da África e Oriente Médio. Com a rápida propagação da doença, especialmente nas regiões mais urbanizadas, um grande número de pessoas – cerca de 60% da população italiana (CESANA; BENEDICTOW; BIANUCCI, 2017, p. 17) – veio a falecer o que impactou diretamente não somente a economia da região, mas,

também, a cultura. Com menos trabalhadores, a arrecadação de impostos diminuiu, afetando diretamente a renda das elites, além das demandas dos poucos trabalhadores restantes que exigiam pagamentos mais altos. A fome que se seguiu levou a guerras civis e dissolução da ordem, principalmente nas regiões rurais que acabaram sendo dominadas por mercenários.

Embora não tenha ocorrido de forma homogênea, pode-se dizer que, nos anos seguintes, houve uma progressiva retomada do crescimento populacional e o processo de contínuo crescimento das cidades também foi, aos poucos, retomado e a agricultura de subsistência começa a dar lugar à agricultura de mercado (FLANDRIN, 1998, p. 532). As elites, tanto a nobreza quanto a burguesia, foram dominando as terras aráveis, aumentando seu poder econômico, o que permitiu um “refinamento da gastronomia e das maneiras à mesa” (1998, p. 533). Como consequência, o arroteamento foi gradualmente se intensificando e a agricultura passando a se estabelecer com uma atividade dominante em detrimento, em muitas regiões, dos espaços para criação de animais o que contribuiu para o empobrecimento alimentar das classes sociais mais baixas, em especial os camponeses que, diante deste novo modelo econômico, acabaram ficando ainda mais pobres.

Um dos efeitos culturais da pandemia bubônica foi uma transformação nas relações de alimentação e prazer. Segundo Flandrin (1998, p. 548), até o início do século XII, a alimentação das elites era muito baseada nas prescrições médicas, estando ainda muito ligada à questão dietética. Com todas as transformações ocorridas entre os séculos XIV e XV, as elites passaram a basear sua alimentação segundo o paladar e o *status* dos alimentos: carnes de caça, simbolizando a virilidade e força do homem; pratos enfeitados com grande esplendor – comia-se, inicialmente, com os olhos –; fartura e, até mesmo, excesso. Tudo isso era sinônimo de poder e hospitalidade e, em certa medida, uma *remediação* dos tempos de fome e sofrimento impostos pela peste.

A vida aristocrática italiana, que era muito similar à do alto clero fora das ordens regulares, foi muito bem registrada pelo pintor belga Sebastian Vrancx (1573-1647) que, entre os anos de 1596 e 1601, morou na região da Itália, onde começou sua carreira. Em sua obra *Sociedade Elegante Jantando ao Ar Livre* [Figura 27], datada de cerca de 1610-1620, também conhecida como *Banquete no Jardim de um Palácio*

*Italiano*, que se encontra hoje no Museu de Belas Artes de Budapeste, na Hungria, observamos a representação de um festim nos jardins de uma luxuosa propriedade italiana. A cena é composta por diversos comensais, músicos, artistas performáticos, serviçais, além de retratar muitos detalhes arquitetônicos, obras de arte – como as esculturas do jardim –, animais exóticos – à fauna italiana –, e, é claro, a mesa farta.



Figura 27 Sebastian Vrancx, *Sociedade Elegante Jantando ao Ar Livre*, 1610-1620, óleo sobre carvalho, 91 x 126 cm, Museu de Belas Artes de Budapeste, Budapeste, Hungria.

Se a aristocracia buscou *superar* a pandemia bubônica com fartura e pompa, os monastérios parecem ter optado por seguir o pensamento oposto. Diante de toda a fome e o caos social que se seguiu à pandemia, incluindo a crença de que ela havia sido um castigo divino para punir os pecados da humanidade – que amplificou o descontentamento geral com a Igreja<sup>74</sup> – e o empobrecimento das camadas mais

---

<sup>74</sup>Antes da pandemia bubônica a Igreja já enfrentava problemas e críticas, embora não em uma medida tão grande. Apesar das reformas ocorridas nos séculos anteriores, o clero não regular continuava a apresentar os mesmos comportamentos que causavam insatisfação, tanto das camadas populares que recriminavam a corrupção clerical e o que se pode considerar como um afastamento de sua missão espiritual, quando das camadas sociais mais altas que tinham suas receitas diretamente afetadas pela intromissão do clero na vida secular.

humildes da sociedade, os primeiros movimentos de reforma da Igreja começaram a ganhar força, embora não tenham realmente atingido seu ápice até o século XVI, com a Reforma Protestante. A situação do clero regular, que já havia se reformado, se radicalizou, levando a reafirmação votos de “observância fiel à *Regra*” (BYRNE, 2017, p. 603), afim de se reconectar, não somente com Deus, mas com seu insatisfeito *rebanho*. Entre alguns dos costumes reforçados estão os da alimentação, como a prática da abstenção e do jejum.

As proibições e celebrações alimentares têm muitas funções: distinguir os crentes em comunidades definidas e cimentar seus laços sociais por meio da prática ritualizada comum, purificar o corpo e a alma por meio da abstinência ou simplesmente oferecer seu próprio sustento aos deuses como um ato de adoração. Não deveria ser nenhuma surpresa que a comida, sendo o centro da experiência diária de vida de cada ser humano, deva estar firmemente embutida na definição de religiosidade de cada fé<sup>75</sup>. (ALBALA; EDEN, 2011, p. 7)

Quanto ao convívio à mesa, as Regras monásticas observavam: silêncio; atenção focada; gestos contidos; moderação no consumo dos alimentos etc. Além disso, a separação hierárquica era muito bem definida, sendo que cada classe, de posto e dever, tinha sua mesa e colocação nessas. Eles davam preferência a alimentos cozidos ou ensopados e, principalmente, vegetais e hortaliças. Os alimentos cozidos eram parte de uma cultura de baixo custo e produção, típico de classes mais baixas e bem longe da realidade aristocrática. Além disso, a cocção em potes, na água, evitava o desperdício de alimento e mantinha os valores nutricionais. Embora os mosteiros não impedissem o consumo de carne, o status nutricional e econômico dessas a colocaram em uma situação de desfavorecimento em prol de alimentos mais simples e leves, como aves e peixes<sup>76</sup>, e a abstenção da proteína animal tornou-se, culturalmente, um ato de penitência. Os cristãos acreditavam que parte da salvação

---

<sup>75</sup> Food prohibitions and celebrations serve many functions: to distinguish believers within defined communities and to cement their social bonds through common ritualized practice, to purify the body and soul through abstinence, or simply to offer up one's own sustenance to the gods as an act of worship. It should come as no surprise that food, being at the center of every human's daily experience of life, should be firmly embedded in every faith's definition of religiosity.

<sup>76</sup> Do ponto de vista da dietética, a carne de gado ou porco eram de alto valor nutricional, servindo para fortalecer o corpo. Para aqueles que se comprometeram com uma vida de fortalecimento espiritual, essa escolha não parecia adequada. Aves e peixes são, portanto, uma escolha adequada, por serem consideradas comidas leves. Além disso, simbolicamente as aves eram consideradas mais leves e *elevadas*, por voarem. O peixe se adequa à dieta monástica também por uma regra cultural em que carne e peixe nunca deveriam ser servidas juntas, deste modo, o *status* do peixe foi rebaixado, sendo perfeito para *refeições de penitência*, além de ter se tornado, desde o século IV, símbolo do alimento quaresmal (CAPATTI; MONTANARI, 2003, p. 69–70).

se daria pelo jejum<sup>77</sup> e, dessa forma, segundo os historiadores Trudy Eden e Ken Albala, alguns mosteiros chegaram a aderir a dieta quaresmal<sup>78</sup>, o mais importante jejum cristão, durante o ano inteiro. Em alguns casos, a abstenção era total, e apenas vegetais eram permitidos, pois, “negar-se [à] carne significa distanciar-se da tentação do poder<sup>79</sup>” (MONTANARI, 2006, p. 125), e levando-se em consideração a presença de diversos monges de origem aristocrática, a modificação de seus costumes alimentares era de uma simbologia importante.

A importância simbólica de renunciar à carne se reflete na preferência dos monges por "comida de gente pobre", emprestada do mundo camponês como um sinal de humildade espiritual: verduras, vegetais, grãos. Com certeza, estamos lidando aqui com uma renúncia voluntária, não uma renúncia feita sob coação e ditada pela pobreza. É neste ato de livre arbítrio que reside o valor redentor da experiência<sup>80</sup>. (MONTANARI, 2006, p. 125)

Em uma série de 38 afrescos sobre a vida de São Bento (480-547), a quem se atribui a organização das atividades da vida monástica, o pintor piemontês Il Sodoma<sup>81</sup> (1477-1549), retratou aspectos da vida monástica à qual nos referimos. Situado na Abadia de Monte Oliveto Maggiore, localizada na região da Toscana, na Itália, o afresco *Vida de São Bento, cena 31: São Bento alimenta os Monges* [Figura 28], observamos São Bento, sentado à cabeceira da mesa, um monge servindo outros cinco que estão sentados à mesa com São Bento, e um sétimo monge, acima dos demais, em um púlpito, liderando as orações tradicionais do momento de refeição. Essa organização talvez seja a mais tradicional encontrada nos refeitórios monásticos. Além do esquema referente às atividades e funções individuais a serem observadas durante as refeições, o afresco também retrata exemplarmente alguns dos alimentos considerados adequados para a dieta monástica, entre os quais o peixe, o pão, o vinho e algumas verduras. Como um todo, a imagem é um ótimo exemplo da vida e

---

<sup>77</sup> Com a reforma protestante, no século XVI, o conceito se modificou. Os católicos mantiveram os hábitos de jejum enquanto os protestantes acreditavam que a fé bastava para alcançar a salvação.

<sup>78</sup> A quaresma é o período entre a Quarta-feira de Cinzas e o Domingo de Ramos que antecede à Páscoa no calendário litúrgico, e consiste em um jejum pela duração deste tempo, sendo apenas permitida a ingestão de líquidos, até o sol se pôr, com uma única refeição diária, feita à noite, e com a total proibição de ingestão de carne durante todo o período.

<sup>79</sup> Denying oneself meat means distancing oneself from the enticement of power

<sup>80</sup> The symbolic importance of renouncing meat is reflected in the monks' preference for "poor people's food," borrowed from the peasant world as a sign of spiritual humility: greens, vegetables, grains. To be sure, we are dealing here with a willing renunciation, not one made under duress and dictated by poverty. It is in this act of free will that there lies the redemptive value of the experience.

<sup>81</sup> Originalmente, Giovanni Antonio Bazzi.



preceitos monásticos que era de simplicidade e abstenção e visava, além da penitência, da reflexão e elevação da alma, a comensalidade e é precisamente nas paredes de refeitórios monásticos que encontramos as pinturas da Última Ceia, deste período, que interessam a essa pesquisa.



Figura 28 Il Sodoma, *Vida de São Bento, cena 31 São Bento alimenta os Monges*, 1505-08, afresco, Abadia de Monte Oliveto Maggiori, Toscana, Itália.

### 3.1.1. Os refeitórios

Mencionamos, ainda na introdução, que os romanos antigos mais abastados tinham o costume de ornamentar suas salas de jantar com imagens de banquetes. Este, entretanto, não era um costume simplesmente decorativo, mas:

[...] foram utilizadas dentro do âmbito da decoração para simular ambientes dentro de ambientes, ou seja, os cômodos recebiam, através de técnicas de ilusão, novas dimensões, profundidade e significado, tudo com o objetivo de negar os limites físicos do espaço. (COSTA, 2017, p. 20)

Utilizando-se de recursos técnicos que retroativamente podemos associar à noção moderna de *trompe-l'oeil*<sup>82</sup>, esses ambientes simulados tinham o objetivo de transportar os comensais para aquele local imaginário que, eventualmente continham imagens dos terceiro e quarto estilos de pintura mural, incluindo representações sobre mitologia, arquitetura, jardins etc., como classificados por pelo historiador da arte e arqueólogo August Mau (1840-1909). Segundo o classicista John Stephenson, os jantares romanos eram uma forma de espetáculo, um “teatro culinário” (2016, p. 60), em que o festim era um ritual de consumo e a comida e a bebida eram “cultura material incorporada”. Era um exercício de transcender a experiência de oferecer alimento a amigos e à família para uma encenação de um mundo idealizado. Mas o que essa experiência de pompa e ostentação teria a ver com monastérios cristãos do Renascimento?

Ora, apesar das rígidas regras de abstenção e humildade e de buscarem um contraste com a realidade e práticas luxuosas da aristocracia, a tendência de valorização das artes constituiu uma importante parte da vida monástica. O refeitório monástico não era somente um local destinado à alimentação, mas era também um local de oração, já que as próprias refeições eram realizadas de maneira organizada, entre os rituais litúrgicos diários (ALBALA; EDEN, 2011, p. 226). E, se para a população laica a cultura e as artes – pinturas, esculturas, poesia, música etc. –

---

<sup>82</sup> Segundo Giulio Carlo Argan (1909-1992) “Efeito obtido em pintura mediante estratégias compositivas especiais, perspetivos e técnicos, visando simular o espaço edificando, a realidade física das coisas”



representavam uma tentativa de elevação da vida diária, um meio para o enobrecimento das cidades, cortes e residências particulares, para os mosteiros a arte representava um meio para elevação e enobrecimento das práticas religiosas. Pode-se observar, por exemplo, que assim que como temas com o *páthos* mais exacerbado, como a *pietà* dolorosa, certos castigos bíblicos, sofrimentos e iconografia infernal, entram em voga durante o período da peste e da fome, temas relacionados à celebração, vitória e comunhão passam a dominar quando o período de luto se encerra.

Nesse período pós luto, na península itálica, as lembranças do passado helenístico estavam por toda parte na forma de murais, monumentos, mosaicos etc., e, na tentativa de afastar os recentes problemas com a peste, a fome e a própria corrupção da Igreja, inicia-se um movimento de retorno à aspectos desse passado. Além disso, a proximidade geográfica com as culturas bizantina e islâmica, reforçou e fortaleceu, nesse período de início do Renascimento, esse reencontro com a cultura artística da Antiguidade.

As imagens sobre a vida de Cristo, que decoravam as igrejas e basílicas até então, costumavam ser parte de ciclos de afrescos, em que se retratavam sequências completas, como no caso da Paixão, iniciando-se, normalmente, na Ceia no cenáculo e terminando na Crucificação. O que começamos a notar, agora, é a separação de cada uma das narrativas cristológicas e sua representação não mais como um elemento constituinte de um todo, mas como objeto a ser explorado individualmente, em seus níveis exegéticos<sup>83</sup>: histórico; alegórico; tropológico; e, ou, anagógico. Com isso cada passagem da vida de Cristo começa a ser representada em situações e locais que eram considerados próprios para seu mais profundo e fecundo proveito enquanto perícopes.

O que se nota é que as representações não são mais sobre uma narrativa, mas sobre um jogo de espelhamento: a imagem acompanha a ação do espectador, assim como ele acompanha a da imagem e, como estas trazem à consciência mais do que

---

<sup>83</sup> Segundo o *Dictionary of the Middle Ages*, editado pelo medievalista estadunidense Joseph R. Strayer (1904-1987) a hermenêutica bíblica considera, entre outros, os níveis: literal ou histórico; o alegórico ou tipológico; o espiritual, subdivido entre o moral e o tropológico, que é a interpretação figurativa como fonte de orientação moral; e o anagógico, que parte de um sentido literal e atinge um sentido abstrato, místico.

uma composição entre objetos e personagens, elas também são veículos para reforçar ideais, comportamentos, morais ou o que quer que seja, e assim, se tornam, pela constância e repetição, formadoras de *habitus* ao mesmo tempo que também surgiram destes.

A *Última Ceia*, [Figura 30], que compõe os afrescos [Figura 29] de Taddeo Gaddi, de 1360, no refeitório do convento de Santa Croce, em Florença, é considerado um dos primeiros exemplos do início desse movimento de valorização de representações da Última Ceia em refeitórios monásticos, embora não seja considerado, de fato, parte da tradição e tentaremos explicar o porquê. Ele apresenta uma série de elementos importantes para entendermos o que foi de fato a transição das composições da Última Ceia de parte de um conjunto narrativo para uma única cena. Não sabemos dizer se havia uma unidade temática nos refeitórios monásticos até o século XV, mas, segundo o historiador da arte Creighton E. Gilbert (1924-2011) (1974, p. 375), há indícios de que a Crucificação, poderia ser um tema comum em refeitórios de monastérios, especialmente combinado à Última Ceia, para inspirar a reflexão acerca do sacrifício de Cristo e seu retorno eterno a vida através da eucaristia, como podemos observar na imagem de Gaddi. O afresco é composto por quatro imagens laterais sobre a vida de diferentes santos, a Crucificação ao centro e a Última Ceia abaixo, como uma espécie de predela. A principal inovação de Gaddi, em uma visão retroativa, foi na composição, ao substituir os modelos de mesa circular ou sigma, por uma mesa comprida espalhando em uma linha, os comensais. Esse novo formato passará a fazer parte da iconografia da Última Ceia. Aqui, entretanto, a Crucificação ainda é o elemento principal, considerando tanto sua proporção quanto sua vantagem óptica pela disposição da sala.

O que observamos é que, até o início do século XIV, a ideia de Deus como centro do pensamento filosófico, cultural, político, é dominante, porém, após a pandemia bubônica que levou a fome e a desordem social, o poder da Igreja decaiu e, por volta da metade do século XIV, esse *centro* se desloca de Deus para a ideia do ser humano, ou seja do teocentrismo para antropocentrismo. Não era um movimento anticlericalista, já que podemos observar seus desdobramentos dentro da própria Igreja, mas, como já pontuamos no tópico anterior, o surgimento da burguesia, os constantes pedidos de reformas monásticas, as ondas de epidemias, o gradual êxodo rural e o fortalecimento da urbanização etc., exigiram novas correntes de pensamento.

Esses novos *métodos de pensamento* que valorizavam a autorreflexão, ou seja, um modelo intelectual que priorizava o homem enquanto indivíduo e, nesse sentido, há também uma reflexão sobre o *homem criador*, onde podemos identificar o homem artista. Assim, a valorização de um passado em que a arte era central faz-se coerente e, seguindo essa lógica, no contexto da religião, não é de se estranhar que temáticas e interpretações que valorizavam mais a essência humana de Cristo passem a ter destaque e, ainda levando em consideração o sentimento pós-luto dos anos subsequentes à peste, temáticas menos violentas e tempestuosas, também.



Figura 29 Taddeo Gaddi, *Última Ceia, Árvore da Vida e Cenas de Quatro Milagres*, 1360, fresco, refectório de Santa Croce, Florença, Itália



Figura 30 Taddeo Gaddi, *Última Ceia*, 1360, fresco, refeitório de Santa Croce, Florença, Itália

Assim como a ênfase dos séculos anteriores pode ser caracterizada pela crença nas palavras *Christo confixus sum cruci*<sup>84</sup> (Gl 2:19), que sugeria uma proximidade de ação e pensamento dos fiéis por meio da emulação, não física, mas de emoção, que a imagem de Cristo na cruz evocaria – como o sofrimento e dor –, esse novo momento, essa nova mentalidade coletiva, passa a valorizar a imagem de Jesus se alimentando. Novamente nos lembramos que a Última Ceia possui uma multiplicidade de interpretações entre as quais: o jantar, literalmente; a instituição do sacramento da eucaristia; e a comunhão na comensalidade que é a compartilhamento não somente de alimentos, mas é também um momento de compartilhamento de ideias e sentimentos. Não se pode negligenciar o significado eucarístico de tais imagens em refeitórios, mas, como discutimos acima, essa interpretação, a eucarística, provoca outras simbologias ao longo dos séculos e, embora nunca se desassocie por completo das imagens da Última Ceia, cabe aqui, atribuir especial atenção às outras duas interpretações, do jantar e da comunhão.

Ainda segundo Gilbert, as imagens sobre a Última Ceia em refeitórios e fora deles apresentam uma importante diferenciação iconográfica que se estende desde o século XIV até o XVII: as imagens fora dos refeitórios costumam retratar a hóstia e o cálice, enquanto as imagens em refeitórios não costumam apresentar esses elementos – existem copos e taças nessas imagens, mas eles parecem ter mais a função de suporte para o vinho, que é típico das refeições, do que de *cálice* sacramental (1974, p. 388,392). Deste modo, seguiremos a linha de raciocínio de que as representações da Última Ceia em refeitórios, visavam as interpretações ligadas ao ato de comer em conjunto e de valorização da comensalidade, sobretudo do ponto de vista religioso, da valorização de Jesus como um homem inspirador que tinha uma mensagem a compartilhar.

A imagem considerada inaugural desse conjunto (GILBERT, 1974, p. 377) é a *Última Ceia* [Figuras 31 e 32], de cerca de 1445-1450, de Andrea del Castagno (1419-1457), localizada no refeitório do convento de Sant'Appolonia, em Florença. Embora ela ainda tenha sido realizada sob uma imagem da crucificação, observa-se, devido a composição, que a ênfase está sobre ela e não mais sobre a crucificação.

---

<sup>84</sup> Segundo Gilbert (1974, p. 384), palavra do apóstolo Paulo (, que quer dizer “eu estou pregado na cruz com Cristo”.





Figura 31 Andrea del Castagno, *Última Ceia (fotografia do refeitório)*, 1447, fresco, 453x975 cm, Convento de Sant'Apollonia, Florença, Itália.





Figura 32 Andrea del Castagno, *Última Ceia*, 1447, fresco, 453x975 cm, Convento de Sant'Apollonia, Florença, Itália

Além da troca da ênfase temática, observamos na imagem de Castagno outros elementos que havíamos indicado como importantes para a composição iconográfica do grupo: não há hóstia evidente na imagem, nem há, em destaque, um cálice. Jesus e os doze apóstolos estão retratados, observamos ainda alguns pães e que, pequenas situações de diálogo são sugeridas pela disposição e gestualidade das personagens. Ainda podemos observar mais um elemento muito interessante na Última Ceia de Castagno que mencionamos nos primeiros parágrafos deste tópico: a cenografia escolhida para a composição evoca as pinturas murais da Antiguidade romana e, inclusive, retrata os murais do primeiro tipo classificado por August Mau, revelado em sofisticadas marmorizações. A transição entre os hábitos de pensamento do fim da Idade Média e os novos hábitos renascentistas começa a ficar mais evidente e podemos dizer, com certa ousadia aqui nesse ponto, que esses novos *habitus* começam a se mostrar, com sua costumeira sutileza, em novos *métodos de expressão*. A própria preocupação com a perspectiva – que não pretendemos discutir a fundo – e com o realismo são formas de fazer com que as imagens, enquanto símbolos, tenham maior apelo sobre o espectador, ou seja, que elas tenham uma força visual que possa *invadir* o ambiente a ponto de se comportarem como espelho para o comportamento do observador.

Esse Cristo, do começo do Renascimento, passa de sacerdote da eucaristia para mensageiro, e, para o observador, a imagem da Última Ceia passa de lembrança do sacrifício divino para lembrança da palavra de Jesus, o homem que, divide o alimento e fala aos seus, algo que vemos reproduzido no que se espera de uma Igreja que está reformando seus costumes em uma época de superação de crises internas, com respeito a sua própria reputação e moral, e externamente, no que toca uma sociedade que tenta se afastar de um período difícil de fome e caos e está mais focada em si própria.

O florentino Domenico Ghirlandaio (1448-1494), criou diversas representações da Última Ceia, das quais três, todas em refeitórios, existem até hoje. A mais antiga, de 1476 [Figura 33], foi feita na Abadia de San Michele Arcangelo a Passignano, na cidade de Tavarnelle Val di Pesa, a segunda, de 1480 [Figura 34], na igreja de San Salvatore in Ognissanti, em Florença e, a terceira, de 1486 [Figura 35], no convento de San Marco, também em Florença. As três mantêm o arranjo proposto na obra de Castagno, sendo que a primeira apresenta uma similaridade composicional mais

preponderante do que as subsequentes: mesa alongada com as personagens dispostas em uma única linha – com exceção de Judas que está parcialmente de costas para o observador, do lado oposto à mesa –, teto baixo quadriculado, colunas encerrando as paredes laterais que fecham a composição evidenciando o cubo italiano. As outras duas imagens, de 1480 e 1486, já se diferenciam mais da primeira, mas são muito parecidas entre si.

Ghirlandaio mantém o esquema linear das personagens, mas as extremidades das mesas acompanham o formato da sala, criando uma espécie de *U* geometrizado, seguindo o arranjo já tradicional das refeições coletivas, que aumenta a sensação de profundidade. Ao fundo, acompanhando a arquitetura do próprio refeitório, ele opta por prolongar ainda mais a ilusão perspectiva utilizando-se de vedutas em forma de lunetas, retratando o céu, árvores e algumas aves. Sobre a mesa de ambas as imagens estão espalhados decantadores de vinho e copos de vidro, pratos, pães e frutas. Embora a cenografia, escolha de cores e própria disposição das personagens provoquem uma sensação inicial de tranquilidade, de uma aparente apazibilidade entre as próprias personagens, alguns detalhes sutilmente inseridos denunciam que há, de fato, uma grande tensão ocorrendo. No afresco de 1480, Judas está em uma postura tão casual que parece até mesmo conversar com Jesus, Pedro, à esquerda, tem uma faca em sua mão e Jesus é o único com halo em torno da cabeça. Já na ceia de 1486, alguns elementos diferenciais mais marcantes estão evidenciados. Todos, com exceção de Judas, tem halos, e, segundo a historiadora da arte Liana De Girolami Cheney (2016, p. 744), Ghirlandaio substitui a faca na mão de Pedro por um gato atrás de Judas. Além disso, a frase *ego dispono vobis diseposuit mihi pater meus regnum ut edatis et bibatis super mensa meam in regno meo*<sup>85</sup>, que é, no evangelho de Lucas, parte da promessa de Cristo para os apóstolos durante a ceia, pode ser claramente lida na parede atrás das personagens.

Essas grandes pinturas cristãs as quais nos referimos não constituem um recorte limitado das representações da Última Ceia, mas sim, um importante repertório das obras renascentistas sobre o tema, constituindo uma tradição específica diretamente conectado aos refeitórios. Entre elas, podemos destacar, a partir da obra inaugural de Castagno, as de Pietro Perugino para o Terzo ordine regolare di San

---

<sup>85</sup> “também eu disponho para vós, o Reino, como meu Pai o dispôs para mim, a fim de que comais e bebais à minha mesa em meu Reino” (Lc 22:29)

Francesco, de 1493-96, Giovanni Antonio Sogliani para a Igreja de Santa maria a Candeli, de 1510, Franciabigio para o Convento della Calza, de 1514, Andrea del Sarto para a Igreja de San Salvi, de 1519, Alessandro Allori para a Igreja Santa Maria del Carmine, de 1582, entre tantos outros. Elas surgem nestes ambientes e são transferidas ao longo dos séculos seguintes para as paredes de salas de jantar e cozinhas privadas.





Figura 33 Domenico Ghirlandaio, *Última Ceia*, 1476, afresco, Abadia de San Michele Arcangelo a Passignano, Tavernelle Val di Pesa, Itália





Figura 34 Domenico Ghirlandaio, *Última Ceia*, 1480, afresco, na igreja de San Salvatore in Ognissanti, Florença, Itália





Figura 35 Domenico Ghirlandaio, *Última Ceia*, 1486, afresco, Convento de San Marco, Florença, Itália

### 3.2. A Última Ceia em movimento

A presente pesquisa, que envolveu justamente a presença de Últimas Ceias, sobretudo de representações que se vinculam de um modo mais direto a Última Ceia de Da Vinci, sejam, em pinturas, em posters, em representações fotográficas mais ou menos retocadas, levou a percepção de que a repetição obsessiva do tema chegou aos tempos atuais com um detalhe iconográfico sempre presente, desde o século V: a comensalidade. Esse costume nos levou a pensar até que ponto seria viável utilizar o conceito de *habitus* para identificar essas transformações.

Dentre os diversos comentários já tecidos sobre a *Última Ceia* de Leonardo da Vinci para o refeitório do Convento de Santa Maria delle Grazie, o que mais nos chamou atenção foi o do cineasta e artista visual britânico Peter Greenaway, nascido em 1942. Particular não somente por sua forma, uma intervenção visual sobre a própria obra original, a perspectiva de Greenaway sobre o trabalho de Da Vinci oferece, em nossa opinião, uma oportunidade que conecta os elementos iconográficos da temática bíblica a elementos característicos da obra vinciana por meio de ferramentas contemporâneas. A escolha de Greenaway evidenciou os componentes iconográficos da obra ao isolá-los da força que a composição cênica como um todo possui, nos possibilitando resgatar os primeiros passos tomados por essa pesquisa: analisar os elementos individuais para depois compreender o todo.

Greenaway iniciou sua formação na Walthamstow College of Art, onde estudava para tornar-se muralista, mas, ainda nessa época, começou a se interessar por cinema e dirigiu seu primeiro filme, *Death of Sentiment*, de 1962. Sua filmografia, que compreende mais de setenta obras de longa e curta metragem, é repleta de referências à tradição pictórica, tanto em seu conteúdo quando em seus aspectos formais, demonstrando especial interesse pelas pinturas tradicionalmente caracterizadas como renascentistas e barrocas, sobretudo, pela utilização de seus jogos de luz.

Em diversas entrevistas é possível destacar uma crítica constante que Greenaway faz ao cinema atual, sugerindo que “nós poderíamos ter tido um cinema de pintores ao invés de um cinema de escritores” (GREENAWAY, 2015), sugerindo que o cinema relegou às imagens um papel de “ilustração de textos”. Essas críticas o

levaram à realização de um trabalho extremamente ambicioso, de repercussão mundial, onde encontramos seu comentário sobre a *Última Ceia* de Da Vinci que tanto nos interessa. Intitulado *Classic Paintings Revisited*, se iniciou em 2006, com um convite do Rijksmuseum, em Amsterdam, nos Países Baixos, para desenvolver um trabalho celebrando os 400 anos do nascimento de Rembrandt (1606-1669). A proposta de Greenaway foi de projetar imagens e luzes de alta intensidade sobre a obra *De Nachtwacht* [A Ronda Noturna], pintada entre 1639 e 1642, de Rembrandt, e, depois do imenso sucesso do trabalho, outras instituições de arte europeias e estadunidenses convidaram Greenaway para dar continuidade à proposta, como ocorreu em 2008, trabalhou com a famosa obra vinciãna.

Intitulada *Last Supper: a vision by Peter Greenaway*<sup>86</sup>, a videoinstalação realizada sobre a pintura parietal de Da Vinci, no ano de 2008, teve tal repercussão que foi reproduzida em outros locais três vezes: uma no Palazzo Reale milanês, outra na Arts House, em 2009, em Melbourne, na Austrália, e, pela quarta e última vez, no Park Avenue Armory, em Nova Iorque.

A primeira exibição, realizada no antigo refeitório da Basílica Santa Maria delle Grazie, onde a pintura parietal se encontra desde sua realização, consistiu em uma série de projeções fílmicas e feixes de luz que incidiam diretamente sobre a obra de mais de 500 anos, acompanhadas de uma ambientação sonora com vozes, música e ruídos. As projeções de imagens e luz fizeram com que partes da obra fossem evidenciadas aos poucos, em uma coreografia que ora alçava as imagens bidimensionais a formas escultóricas, ora ressaltavam os gestos realizados pelas personagens, ou ainda, traziam à luz detalhes eclipsados pelo tempo.

No escuro, uma música grave e forte começa a tocar. Três janelas se iluminam revelando a silhueta de personagens sentadas à mesa. Em um movimento rápido, enquanto a música se desenvolve, a imagem volta a escurecer para dar espaço a uma nova luz, que surge, desta vez, pela frente, como se uma janela estivesse iluminando uma sala com a luz do dia que, ao passar das horas, incide seu brilho em cantos diferentes do cômodo, revelando aos poucos a cena antes escondida para, novamente se apagar. A música<sup>87</sup> continua a se desenvolver, a janela, localizada ao

---

<sup>86</sup> A partir deste ponto chamaremos a obra de Greenaway de *Last Supper: a vision*.

<sup>87</sup> A trilha sonora que acompanha a exibição foi performada pelo quinteto de cordas italiano Architorti

fundo da cena volta a se iluminar junto a um foco de luz vindo de cima que passa a revelar cada episódio individual ocorrendo neste mesmo ambiente. A música se intensifica e um violino, antes discreto, passa a vibrar mais intensamente, aumentando o ritmo e a tensão do momento, culminando em um total apagamento das cenas isoladas em escuridão a não ser pelas mãos das personagens que, em um tom amarelo vibrante, se apagam e se acendem em arranjos distintos evocando gestos de angústia, calma, disputa, dúvida, dor e acolhimento. À medida que o som do violino volta a se mesclar aos demais e o contrabaixo passa a prevalecer no ambiente, a imagem se ilumina por inteiro, em um tom frio e pálido. As cenas individuais passam a pulsar pela imagem novamente, dessa vez, sobre a imagem azul, destacando-se do resto por uma suave saturação de cores, quase sutil demais para ser notada. A música revela uma voz que começa a soar como uma ópera. A imagem se escurece novamente para que o *sol*, agora vindo de cima, como que através de uma claraboia, passe a iluminar a cena aos poucos, da direita, para a esquerda até escurecer-se novamente possa revelar, através de uma luz profunda que contorna as silhuetas à mesa, como uma auréola, a personagem principal. Luz, escuro, luz frontal, escuro, luz refletida em etapas por todas as direções. O movimento da projeção é como uma *mimesis* da incidência do Sol e da Lua ao longo de dias e noites. A luz confere à imagem estática movimento que indica uma narrativa mais longa e complexa do que a reunião de pessoas à volta de uma mesa.





Figura 36 adaptado de *Peter Greenaway & Change Performing Arts*, 2010, "captura de tela e montagem" *Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway*



Figura 37 adaptado de Peter Greenaway & Change Performing Arts, 2010, "captura de tela e montagem" *Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway*

As passagens entre escuridão e luminosidade permitem que os elementos da cena, como as personagens, móveis, gestos e a própria arquitetura do local, sejam revelados aos poucos, viabilizando ao espectador envolver-se com a obra em etapas. Este mesmo efeito está presente em outros momentos, como quando Greenaway opta por fracionar em cenas isoladas as distintas interações que ocorrem entre as personagens. Com isso, as várias narrativas encerradas no episódio, antes *escondidas* pela integridade do grande afresco – cor, local da obra etc. – podem ser consideradas com mais facilidade, evidenciando que a pintura, assim como o cinema, também possui recursos de montagem e interpolação que podem levar à analepse, por exemplo. Estes efeitos de luz que transformam o ambiente e levam o espectador a lugares e momentos distintos podem ser conceituados como *dinamização do espaço e espacialização do tempo*, como colocado por Panofsky em seu artigo *Style and Medium on Motion Pictures* (1997, p. 18).

Outra característica evidenciada pela experiência de Greenaway é a transmissão de “experiências psicológicas por meio da projeção direta do conteúdo na tela, substituindo, desse modo, o olhar do espectador pelo pela consciência da personagem” (PANOFSKY, 1997, p. 19–20). Assim, notar as narrativas aparentemente menores que existem na obra como um todo, como no exemplo supracitado, passa a pavimentar outros acessos à obra vinciana, bem como a tradição da qual o artista é um dos principais construtores. Quando Greenaway opta por evidenciar os gestos das personagens, eliminando toda a imagem com exceção das mãos e, eventualmente, o aparecimento fugaz de um ou dois rostos, pode-se dizer que ele também busca conectar este olhar a essa consciência. Utilizando-se das palavras de Greenaway:

Toda Geração usa as ferramentas de seu tempo para compreender os significados de tudo à sua volta [...] vamos permitir à geração do *laptop* compreender, então, que o que é familiar para eles no cinema pode ser usado como vocabulário que os permita examinar estas extraordinárias obras primas do passado que foram, de algum modo, primeiros passos [para a arte atual]. Como, por exemplo, Andy Warhol não poderia existir sem Mark Rothko, Mark Rothko não poderia existir.... vocês podem completar, pois existem inúmeras obras de

arte, absolutamente significantes que foram instrumentais para a continuidade da tradição pictórica. (GREENAWAY, 2010)<sup>88</sup>

Isso nos leva a pensar novamente na questão dos refeitórios e do porquê de, não somente se retratar a temática da Última Ceia nesses ambientes, mas a partir de técnicas de realismo e perspectiva. Mais do que isso, nos traz de volta para o presente e para nossa hipótese de que a iconografia da Última Ceia que perpetuou, desde o paleocristianismo, com todas as suas transformações na Idade Média, até a sua forma mais comum do fim do *Quattrocento*, é a da comensalidade, do hábito de se alimentar atrelado à prática social.

Essa presença tão naturalizada das imagens da Última Ceia, sobretudo das que fazem referência a obra de Da Vinci, partem de uma cultura de reprodução fotográfica de apropriação de reproduções de obras canônicas por parte da esfera particular, seja ela pertencente aos extratos sociais mais elevados ou aos menos favorecidos. O próprio Greenaway parte desse princípio, que é o que faz com que tanta aderência a essas imagens seja também algo naturalizado. Reproduções estilizadas, digitalmente modificadas ou que simplesmente partam de obras da Última Ceia que de fato fazem parte da tradição que mencionamos anteriormente, passam a fazer parte da decoração de salas de jantar particulares, como vemos nas Figuras 38 e 39, sem que as pessoas saibam, sequer, de onde ou porque mantém esse costume. Não é sobre a iconicidade de uma obra, mas sobre o que aquela imagem representa naquele local específico.

---

<sup>88</sup> Tradução da transcrição de parte da palestra sobre o projeto *Classic Paintings Revisited* ministrada por Peter Greenaway na Berkeley University, nos Estados Unidos, em 2010.



Figura 38 Sala de Jantar com Última Ceia 1





Figura 39 Sala de Jantar com Última Ceia 2

### 3.3. A última ceia de todos

O *habitus*, como Panofsky nos alertou, é uma disposição coletiva difícil de delimitar. Como metodologia de leitura para fatos artísticos, é objeto e ferramenta: ele é o *sentimento* que o historiador da arte deve investigar no contexto que se propõe e é a forma como deve confrontar o fenômeno artístico com o contexto. Ele é o resultado das situações sociais que cerceiam a obra de arte e é o elemento relevante a ser analisado. Relativo ao tema da Última Ceia, a raiz do *habitus* é a comensalidade que é, para nós, o elemento iconográfico longo do tema em questão. Observamos que a prática social da comensalidade foi transposta para a representação pictórica, que foi transposta para o ambiente onde essa prática ocorre e, posteriormente, a prática da representação foi transposta de volta para ação social. Ou seja, as imagens da Última Ceia se iniciaram com a adoção de símbolos que remetiam à práticas de comensalidade antigas; essas imagens foram se transformando até adquirirem uma composição visual mais complexa e, a partir de então, foram moldando também as práticas de comensalidade de seus observadores. Essa observação *sentimental* da iconografia da Última Ceia nos revelou que, embora, no decorrer desse processo, a troca entre costumes da vida prática e imagens estivesse sempre ocorrendo, esse elemento, a comensalidade, sempre esteve presente e a leitura tradicional iconográfica, proposta pelo próprio Panofsky em seu *Estudo Sobre Iconologia*, não a contemplaria porque ela não está presente como um símbolo visual tão claro quanto um cálice, uma maçã, uma pomba ou um gato.

Essa percepção sobre a comensalidade se estruturou sobre a pesquisa dos elementos iniciais que constituíam a iconografia tradicional da Última Ceia, mas se consolidou com a análise de imagens contemporâneas que se debruçam sobre a obra de Da Vinci. A princípio havíamos proposto uma análise das obras que foram transpostas dos refeitórios monásticos para as salas de jantar laicas particulares, mas a pandemia de SARS-CoV-2, que se iniciou início de 2020, evidenciou esse caráter, para nós fundamental, da iconografia da Última Ceia, de uma maneira que

consideramos muito mais preponderante. A veiculação de *memes*<sup>89</sup> que se utilizam de imagens da *Última Ceia* de Da Vinci para comentar os empecilhos que as regras sanitárias de controle e combate à pandemia geraram sobre o contato social das pessoas destacam a importância da comensalidade para a iconografia do tema, acima de outras referências que poderiam ser extraídas dela.

Por meio da utilização de editores de imagens, a *Última Ceia* foi *adaptada* a situações que nós, que estamos vivendo a pandemia, nos encontramos no dia-a-dia e, apesar das diversas mensagens e anedotas propostas por cada meme, o isolamento social que causa ruptura na prática da comensalidade é evidenciado em todos. No *Meme: Última Ceia Vazia*<sup>90</sup> [Figura 40], todas as figuras humanas foram removidas da pintura de Da Vinci. No *Meme: Jesus sozinho na Última Ceia* [Figura 41], Jesus, além de estar sozinho na sala, está utilizando a máscara de proteção, que é parte do protocolo de segurança da pandemia. O *Meme: Última Ceia por Videochamada* [Figura 42], simula uma videochamada, recurso que se tornou fundamental para as interações sociais durante a pandemia, solucionando, em parte, as necessidades de convívio social e profissional. Por fim, o *Meme: Distanciamento Social na Última Ceia* [Figura 43], representando as orientações de que grandes grupos não se reúnam nem em público nem no particular, quebra a imagem da grande mesa, a centralidade da imagem de Cristo, do grande grupo, que vinha representando esse espaço comum da comensalidade.

---

<sup>89</sup> O termo *meme* tem origem no grego e significa *imitação* e é usada para descrever imagens e vídeos que se transmite por meio das redes sociais na internet. É uma referência ao termo cunhado pelo biólogo Richard Dawkins, em seu livro *The Selfish Gene*, de 1976, onde ele afirma que o meme, tal qual o gene, é uma unidade de informação capaz de se multiplicar por meio das ideias e informações que se propagam de um indivíduo para outro.

<sup>90</sup> As denominações deste e dos demais memes são apenas alusões descritivas para essa dissertação.



Figura 40 Meme: *Última Ceia Vazia*. Recebido via rede social





Figura 41 Meme: *Jesus sozinho na Última Ceia*. Recebido via rede social





Figura 42 Meme: Última Ceia por Videochamada. Recebido via rede social  
127



Figura 43 Meme: *Distanciamento Social na Última Ceia*. Recebido via rede social

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: *LE DESSERT*

A tradição plástica greco-romana foi o alicerce para o arcabouço iconográfico da produção visual do Cristianismo assim como o *habitus* possui raízes no pensamento greco-romano. Ele ressurgiu, em Panofsky, no segundo pós-guerra e foi, como constatamos, mal acolhido ao mesmo tempo em que está na base de outros conceitos que parecem ter sido mais bem aceitos. Em comum, a iconografia da Última Ceia e o *habitus* compartilham mais do que a posição de objeto de investigação e método, compartilham a longevidade histórica, por terem raízes antigas e medievais.

Retornando à questão que originou o interesse, tanto pelo tema da Última Ceia, quanto pelo conceito de *habitus*, no curso dessa pesquisa procuramos investigar como o coloquial *comer junto* não é um acaso social, mas é, como mencionamos, como atividade essencialmente humana, alicerce da resiliência da representação da passagem inaugural da Paixão de Cristo, passando, inclusive, para além da realidade cultural do Cristianismo, adentrando outras culturas. O *comer junto*, compartilhar alimentos, está na raiz do *habitus* dessa iconografia.

Desde o começo, fizemos questão de ressaltar que o objetivo dessa pesquisa não era *aplicar* o *habitus* como método às investigações sobre a iconografia do tema da Última Ceia. O processo foi centrado em ensejar uma nova exploração do conceito panofskyano, que, como foi reiterado, acreditamos ter sido subvalorizado em detrimento de outros conceitos de sua época. Optamos, desse modo, por fazer, por um lado, a partir da leitura de Panofsky sobre o conceito de *habitus*, um retorno às suas principais referências na Antiguidade e Idade Média, enquanto, paralelamente, investigamos a construção de diferentes tipos iconográficos greco-romanos, que precederam os tipos relacionados à comensalidade. Por outro lado, confrontamos a primeira recepção do conceito, que consideramos ter sido negativa, à das ondas subsequentes, sobretudo às mais recentes que parecem ser mais favoráveis para então defrontarmos o conceito ao tema da Última Ceia.

Ao explorar as *imagens-signo*, do paleocristianismo – na acepção de André Grabar – começamos a perceber a importância deste exercício de recapitulação das

formas passadas das imagens e suas significações anteriores. Não se trata de buscar a origem mais antiga possível de uma determinada imagem, mas as relações que as transposições das imagens podem ter tido com questões culturais, políticas, filosóficas, religiosas etc., de modo consciente ou não. Mesmo que, como observamos, esses signos iniciais tenham adquirido formas muito mais complexas que os afastaram decisivamente de suas origens, essa investigação teve papel importante em nos conscientizar a procurar uma explicação mais profunda, que ultrapassasse uma análise puramente simbólica, em direção a uma investigação da própria formação dos símbolos presentes em uma obra, de modo coerente ao conceito panofskyano.

O mesmo processo adotado com as imagens paleocristãs foi importante para estabelecimento do conceito de *habitus*, que é excepcionalmente complexo. Abrangendo diversas áreas do conhecimento, o conceito foi revisitado por diferentes pesquisadores com intenções distintas, e a pesquisa de sua gênese etimológica e epistemológica foi de absoluta importância para que, ao ingressar no que Panofsky propôs para o conceito, pudéssemos melhor compreender e, inclusive, discernir, diante de seus críticos, o que poderíamos considerar como críticas à proposta concernente ao *habitus* ou a outros temas tratados por Panofsky em seu ensaio. Procurar a etimologia e o desenvolvimento diacrônico das noções principais que formam o conceito de *habitus* foi essencial para que ultrapassássemos problemas de compreensão provenientes tanto das lacunas existentes em nossa própria formação, quanto de traduções de livros e textos que se mostraram equivocadas em alguns momentos e, além dos próprios críticos que, centrados em suas próprias áreas de formação, não realizaram o trabalho de extrapolar seus conhecimentos em busca de uma compreensão mais efetiva do que estava sendo proposto na história da arte. Esse exercício de extrapolação, inclusive, foi mencionado não somente por Panofsky ainda nas primeiras páginas de seu livro, mas, também, por pesquisadores que aderiram à sua proposta como Pierre Bourdieu e Adi Efal-Lautenschläger. O conceito de “antidisciplina”, apresentado por Bruce Holsinger (2005, p. 111) em sua introdução crítica ao posfácio de Bourdieu para o *Arquitetura Gótica e Escolástica*, embora tenha, a princípio, gerado enorme estranheza para essa pesquisa, acabou se tornando bastante relevante para que entendêssemos a proposta de Panofsky.

Durante a pesquisa, diante do levantamento bibliográfico sobre o tema, das severas críticas que Panofsky sofreu diante da publicação, da utilização de Bourdieu e de textos mais recentes que evidenciam um retorno a Panofsky, impôs-se a indagação de que o *habitus* poderia ser compreendido como um conceito operatório, como um procedimento metodológico ou como um método. Parece-nos que o *habitus* transita entre todas essas possibilidades, sendo que quanto mais nos debruçamos sobre o conceito mais questões surgiram encaminhando para uma aproximação do entendimento do conceito enquanto um método de leitura para fatos artísticos.

Essa assimilação do *habitus* como método de leitura para a historiografia da arte, nos fez perceber que as transformações ocorridas na iconografia da Última Ceia não foram simplesmente transposições de símbolos, de composições cênicas mais complexas ou de representações que se distinguem em históricas ou litúrgicas. Ela se tornou, principalmente a partir de suas formas do *Quattrocento*, uma metáfora visual para o ato de reunir-se, festejar, celebrar, enfim, estar em contato com aqueles com quem temos apreço em um momento de partilha do alimento e troca de vivências. O tema da Última Ceia iniciou-se tímido como lembrança de um evento, simbolizou o mais importante sacramento da Igreja Romana, tornou-se memorial para doutrinas em refeitórios monásticos e, sem perder nenhuma de suas atribuições anteriores, tornou-se, também, atualmente, uma imagem que ultrapassa a cultura cristã e permeia as ações da sociedade ocidental, seja ela cristã ou não. A imagem, seja de uma mesa com treze assentos, com copos ou pratos, seja de apenas treze pessoas arranjadas umas ao lado das outras, ou de um banquete servido em uma mesa retangular comprida, remete, quase imediatamente, ao evento da Última Ceia e este, independente de toda sua simbologia religiosa, lembra a comunhão do alimento entre aqueles que são entre si semelhantes, seja por afeto, ou outras motivações.



## ANEXO 1

ERWIN PANOFSKY, *Gothic Architecture and Scholasticism* (Wimmer Lecture, 194-8), Latrobe, Pennsylvania, The Archabbey Press, 1951. Pp. 174; 60 figs. \$4-.50.

Neste pequeno volume de formato encantadoramente despretensioso, o Professor Panofsky interpreta um fenômeno estilístico em relação ao seu contexto filosófico com magnífica amplitude humanística, profundidade iluminadora e excelente habilidade acadêmica de detalhes. Para o estudante de filosofia e história das ideias, não menos do que para o historiador da arte, ele oferece uma abundância de percepções e interpretações agudas. O estilo está vivo com a personalidade do autor e animado com o brilho de sua sagacidade e humor sutil. Inevitavelmente, o livro forma um volume que acompanha sua edição de *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis* (Princeton, 194-6), na qual a primeira igreja gótica e suas raízes no pensamento neoplatônico são discutidas. *Gothic Architecture and Scholasticism* segue o desenvolvimento do estilo através do Alto Gótico. As sombras de Suger devem compartilhar nosso prazer por essa conquista, bem como a circunstância peculiarmente apropriada de que deveriam ter sido patrocinadas pela primeira fundação beneditina permanente na América do Norte, a Arquibadia de Saint Vincent em Latrobe, Pensilvânia.

O problema central deste livro é a correlação entre a arquitetura gótica e a escolástica. No entanto, o autor não se compromete a fazer isso nos termos do antigo, e ainda muito praticado, esporte de alinhar diversos fatores de suposto paralelismo cultural. Ele também não está preocupado - embora não subestime seu valor - em aumentar nosso conhecimento acumulado de influências específicas (geralmente iconográficas) entre o reino do filósofo-teólogo e o do artesão. Os termos em que é proposta a correlação são muito sutis, requerendo um grau de conhecimento e de habilidade analítica que teria desanimado a maioria de nós desde o começo. Ele se compromete a mostrar que os "princípios de controle" e métodos de procedimento da Escolástica foram assimilados como "hábitos mentais" pelos arquitetos e expressos por eles na construção. Assim, a correlação proposta é um trabalho de "causa-e-efeito genuíno", em vez de simultaneidade ou paralelismo vago. A demonstração desta tese requer a definição dos princípios, e isso é realizado com notável sucinto, clareza e

eficácia. Certos fundamentos da estrutura e estilo arquitetônico concomitantes fornecem os equivalentes visíveis e tangíveis das ideias filosóficas, formas e modos. Estabelecer conexões entre os conceitos abstratos de um sistema filosófico e os elementos específicos da arquitetura seria bastante difícil. Ainda mais desconcertante, certamente, é a tarefa de vinculá-los a qualquer padrão demonstrável de causa-e-efeito. O virtuosismo, engenhosidade e segurança com que o autor aborda esses problemas mostram a mão de um "velho mestre" no trabalho.

O resumo conciso e pontual do Dr. Panofsky dos fatores mais pertinentes "no domínio puramente factual de tempo e lugar" que ligam a arquitetura e a Escolástica em "um desenvolvimento surpreendentemente sincronizado" fornece o cenário para seus principais argumentos. A área em questão é o círculo de 160 quilômetros ao redor de Paris; o período, um século e meio entre c. 1130 e c. 1270. O clima intelectual foi inteiramente dominado pela Escolástica e, dentro desta "pequena esfera apertada" de tempo, lugar e pensamento, a arquitetura gótica foi criada e atingiu sua forma clássica.

Os "princípios controladores" que Panofsky encontra para a Escolástica são *manifestatio* e *concordantia*. Para cada um, ele explica a justificativa teológico-filosófica e o significado, bem como sua expressão e operação na arquitetura. "*Manifestatio*, que determinou a direção e o escopo de seu pensamento, também controlou sua exposição e [os Escolásticos] sujeitaram esta exposição ao que pode ser chamado de postulado de esclarecimento por fins de esclarecimento." A aplicação desse princípio é ilustrada em breves referências à escultura e em uma série de comparações maravilhosamente selecionadas entre miniaturas românicas e góticas (figs. 4-7). A extensão da aplicação deste princípio à arquitetura é realizada em vários níveis. Em um sentido geral, a arquitetura do Alto Gótico é caracterizada como dominada pelo "princípio da transparência". Mais particularmente, o autor elabora uma equivalência engenhosa entre os três requisitos do clássico *Summa - seu esquema formal, organizacional e procedimental* - e a construção da igreja gótica: "1. totalidade (enumeração suficiente), 2. Arranjo de acordo com um sistema de partes homólogas e partes de partes (articulação suficiente), e 3. distinção e força dedutiva (inter-relação suficiente)." A análise consequente contribui para uma das melhores caracterizações da arquitetura gótica que pode ser encontrada na língua inglesa. À controvérsia histórica sobre as várias explicações de elementos únicos da estrutura gótica, sua

relação com função, aparência e estilo "funcionalismo" versus "ilusionismo" - o argumento do professor Panofsky adiciona uma boa alternativa, uma *lógica visual*. "Um homem imbuído do hábito escolástico consideraria o modo de apresentação arquitetônica, da mesma forma que ele considerava o modo de apresentação literária, do ponto de vista da *manifestatio*".

O "segundo princípio", *concordantia*, tornou-se um padrão formalizado para considerar problemas em relação à autoridade conflitante do passado. Talvez sua aplicação mais clara e consistente seja vista no esquema pelo qual cada *quaestio* é tratado na *Summa Theologiae*. Consiste no alinhamento de um, depois de outro, conjunto de autoridades e uma resolução final (*videtur quod, sed contra, respondeo dicendum*). O Dr. Panofsky o define como "a aceitação e a reconciliação final de possibilidades contraditórias"; como hábito mental, era "não menos decisivo e abrangente do que o esclarecimento incondicional". Para a arquitetura, *concordantia* fornece uma explicação em princípio da alternância e variação nas soluções que levam à forma "final" do Alto Gótico. A título de teste e demonstração, discute-se o seu funcionamento no que se refere ao problema da rosácea da fachada, da parede por baixo do clerestório e do "confronto dos pilares da nave". Assim, por exemplo, na matéria do tratamento da parede, o trifório vitrificado de St. Denis, de Pierre de Montereau, seria o *respondeo dicendum* para aquele o *quaestio*. Na história anterior, a "autoridade" de Chartres representaria o *Sic*, a de Amiens, o *Non*. Com base neste princípio, a inscrição de várias linhas de texto, no desenho de uma cabeceira, no "Álbum" de Villard de Honnecourt pode ser interpretada como uma discussão escolástica. Na verdade, ele nomeia dois arquitetos como os autores do plano, que o elaboraram "*inter se disputando*".

Qualquer que seja nossa posição em relação à tese principal deste livro, a rica variedade de dádivas que ela traz não deve ser esquecida. Onde mais poderíamos encontrar mais entusiasmo e estímulo vinculados a uma análise pontual e madura do estilo arquitetônico gótico e seu contexto de filosofia medieval? Onde mais uma exposição mais eficaz dos elementos da própria Escolástica? Na verdade, as várias referências ao estilo Gótico Tardio na arquitetura e na escultura são incidentais ao argumento principal, mas seria difícil nomear outro lugar onde uma análise positiva dessas manifestações seja expressa de forma mais clara, mais enérgica ou mais simpática. Sobre a igreja do salão Gótico Tardio, o autor diz: "Sua concha semelhante

a um celeiro envolve um interior muitas vezes selvagem pictórico e sempre aparentemente ilimitado e, portanto, cria um espaço determinado e impenetrável de fora, mas determinado e penetrável de dentro." Ou ainda: "O Gótico Tardio permitia, até mesmo se deliciava, com transições e interpenetrações fluidas, e adorava desafiar a regra de correlação por, por exemplo, sobre-membrificação do teto e submembrificação dos suportes ..."

Quanto à própria correlação proposta, enquanto o autor a apresenta com todos os meios de demonstração disponíveis, ele permanece alerta para os perigos e dificuldades que este problema apresenta. Desde o início, ele diz estar ciente de que isso "deve ser olhado com suspeita tanto pelo historiador da arte quanto pelo historiador da filosofia". E, nas últimas páginas, ele permite que o "gentil leitor" o desafie como o Dr. Watson desafiou Holmes: "Certamente é bastante extravagante." A "única evidência" é apresentada neste ponto, na tradição do clímax final de todos os bons thrillers. No entanto, mesmo isso - o desenho da cabeceira - é ponderado com cautela, permitindo apenas a conclusão de que "pelo menos alguns dos arquitetos franceses do século XIII pensaram e agiram em termos escolásticos estritos".

Mas e os "princípios controladores"? Se a inscrição no desenho de Villard sugere a aplicação consciente de *concordantia*, a operação efetiva desse princípio na história formal e estrutural da construção não se presta à demonstração sem certas dificuldades. No caso do desenvolvimento de elevações da nave abaixo do clerestório, o padrão é descrito como um *Sic* (no "horizontalismo absoluto" das baías em Noyon, Laon e Chartres), um *Non* (em oposição a Amiens), e o *respondeo dicendum* na reconciliação em St. Denis. Mas o suposto horizontalismo do primeiro grupo é tão distinto que sua predominância corresponde à descrição categórica; é, além disso, tão marcadamente separável dos outros grupos] Seria difícil dizer, por seu ligeiro espessamento, se a coluneta central do trifório de Reims se aproxima do *Sic* de Chartres ou do *Non* de Amiens. (Isso não prejudica qualquer apreciação da perspicácia e sensibilidade do autor ao analisar a coluneta.] Sua posição é, potencialmente, ambivalente demais para torná-la um exemplo claro da reação do *Non* Escolástico se estabelecendo neste ponto. As etapas na história das elevações da nave são tais que uma teoria de padrões competitivos antitéticos pronunciados não pode ser considerada inteiramente necessária ou convincente. Eles poderiam ser

vistos mais facilmente como uma sucessão de soluções individuais, engenhosas e originais, mas inter-relacionadas. O esquema de *concordantia* poderia, e de fato persuadiu a ordem Escolástica coerente na apresentação literária da exposição moral, teológica, jurídica e outras formas. Certamente *manifestatio* nos ajuda a "entender como o clássico Alto Gótico se parece." Mas os requisitos de *concordantia* implicam o perigo de forçar a interpretação das formas e forçar o padrão de desenvolvimento histórico, um padrão que procuramos descobrir em monumentos de disponibilidade fortuita.

Deixando de lado todas as outras considerações por enquanto, o Professor Panofsky criou uma contabilidade Escolástica para a arquitetura gótica, em um livro que é em si uma expressão consumada de *manifestation* e *concordantia*.

HARRY BOBER

*Harvard University*

(tradução: Daniel Freire e Nina Ricardo)



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti; Tradução: Alfredo Bossi. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADAMSON, M. W. **Food in Medieval Times**. Londres, Reino Unido: Greenwood Press, 2004.
- ALBALA, K.; EDEN, T. **Food and Faith in Christian Culture**. Estados Unidos: Columbia University Press, 2011.
- ARISTÓTELES. **Das Categorias - Livro primeiro do Óregonon**. Tradução: Mario Ferreira Dos Santos. [s.l.: s.n.].
- ARISTÓTELES; RACKHAM, H. **Aristotle in 23 volumes. Vol 19, The Nicomachean ethics**. [s.l.] Harvard University Press, 1975.
- BESANÇON, A. **The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm**. Tradução: Jane Marie Todd. [s.l.] University of Chicago Press, 2000.
- BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. Tradução: Gilberto da Silva Gorgulho; Tradução: Ivo Storniolo; Tradução: Ana Flora Anderson. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2002.
- BISCONTI, F. The Emergence of Christian Art: Old Themes and New Meanings. In: LAZARIDOU, A. (Ed.). **Transição para o Cristianismo: Arte da Antiguidade Tardia, séc. III a VII**. Tradução: Francesca Toffolo. Nova Iorque, Estados Unidos: ALEXANDER S. ONASSIS PÚBLICO BENEFÍCIO FOUNDATION (EUA) Em colaboração com a bizantina e Christian Museum, Atenas, 2012. p. 58–60.
- BOURDIEU, P. Postface to Erwin Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism. In: HOLSINGER, B. (Ed.). **The Premodern Condition**. Tradução: Laurence Petit. Estados Unidos: The University of Chicago Press, 2005. p. 221–242.
- BRANDÃO, J. DE S. **Mitologia Grega Volume I**. Petrópolis: Vozes, 1986. v. I
- BRENK, B. Art and Propaganda fide: Christian art and architecture, 300-600. In: CASIDAY, A.; NORRIS, F. (Eds.). **Constantine to c. 600**. The Cambridge history of Christianity. Reino Unido: Cambridge University Press, 2008. v. 2p. 691–725.
- BRESCIANI, E. Alimentos e bebidas do antigo Egito. In: FLANDRIN, J.-L.; MONTANARI, M. (Eds.). **História da Alimentação**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998. p. 68–79.
- BYRNE, J. P. **The World of Renaissance Italy: A Daily Life Encyclopedia [2 volumes]**. Estados Unidos: ABC-CLIO, 2017.
- CAPATTI, A.; MONTANARI, M. **Italian Cuisine: A Cultural History**. Tradução: Áine O’Healy. [s.l.] Columbia University Press, 2003.
- CESANA, D.; BENEDICTOW, O. J.; BIANUCCI, R. The origin and early spread of the Black Death in Italy: first evidence of plague victims from 14th-century Liguria (northern Italy). **Anthropological Science**, v. 125, n. 1, p. 15–24, 2017.
- CORBIER, M. A fava e a Moréia: hierarquia social dos alimentos em Roma. In:

FLANDRIN, J.-L.; MONTANARI, M. (Eds.). . **História da Alimentação**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998. p. 217–237.

COSTA, N. R. D. DA. **As naturezas-mortas de Raphaelle Peale**. [s.l.] Universidade de Brasília - UnB, 2017.

DE WULF, M. **Scholasticism Old and New: An Introduction to Scholastic Philosophy, Medieval and Modern**. Tradução: P Coffey. Dublin: M. H. Gill & Son, Ltm, 1907.

DENNY, D. Annunciation. In: ROBERTS, H. E. (Ed.). . **Encyclopedia of Comparative Iconography**. Reino Unido: FITZROY DEARBORN PUBLISHERS, 1998a. p. 33–38.

DENNY, D. Baptism. In: ROBERTS, H. E. (Ed.). . **Encyclopedia of Comparative Iconography**. Reino Unido: FITZROY DEARBORN PUBLISHERS, 1998b. p. 103–108.

DIDRON, A. N. **Christian Iconography**. Tradução: Margaret Stokes. Reino Unido: George Bell and Sons, 1891. v. II

DURANT, W. **A história da filosofia**. Tradução: Luiz Carolos do Nascimento Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

EFAL-LAUTENSCHLÄGER, A. **Habitus as Method: Revisiting a Scholastic Theory of Art**. Bélgica: Peeters, 2017.

EFEITO. in: **Michaelis On-line**. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/efeito/>>. Acesso em: 5 mar. 2021.

FLANDRIN, J.-L.; MONTANARI, M. **História da Alimentação**. Tradução: Luciano Vieira Machado; Tradução: Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

FRANTOVÁ, Z. **Hereze a lojalita - Heresy and Loyalty**. [s.l.] Masarykova Univerzita, 2016.

FRAZER, M. E. Iconic Representations. In: WEITZMANN, K. (Ed.). . **Age of Spirituality**. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art e Princeton University Press, 1979. p. 513–555.

GASSIOT-TALABOT, G. **Roman and Palaeochristian Painting**. Tradução: Anthony Rhodes. Itália: Funk & Wagnalls, 1965. v. 4

GILBERT, C. E. Last Supper and their Refectories. In: TRINKAUS, C.; OBERMAN, H. A. (Eds.). . **The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance religion**. Holanda: Leiden E. J. Brill, 1974. v. Xp. 371–407.

GRABAR, A. **Christian Iconography: A Study of Its Origins**. [s.l.] Princeton University Press, 1968.

GREENAWAY, P. **Peter Greenaway: Nine Classic Paintings Revisited**. Vídeo. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=pIWSGAEuD\\_0&t=93s](https://www.youtube.com/watch?v=pIWSGAEuD_0&t=93s)>. Acesso em: 26 nov. 2019.

HÁBITO. in: **O Dicionário inFormal**. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/habito/>>. Acesso em: 13 nov. 2020.

HARDWICK, L. **Reception Studies**. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Cambridge University Press, 2003.

HOBUSS, J. Ethica Nicomachea I 13 – III 8. Tratado da Virtude Moral. **Journal of Ancient Philosophy**, v. 5, n. 1, 1 jun. 2011.

HOLSINGER, B. **The Premodern Condition: Medievalism and the Making of Theory**. Estados Unidos: University of Chicago Press, 2005.

HOLSINGER, B. W. Medieval Studies, Postcolonial Studies, and the Genealogies of Critique. **Speculum**, v. 77, n. 4, p. 1195–1227, out. 2002.

JAFFA, H. V. **Thomism And Aristotelianism: A Study Of The Commentary By Thomas Aquinas On The Nicomachean Ethics**. [s.l.] Literary Licensing, LLC, 2011.

JENSEN, R. M. Towards a Christian material culture. In: YOUNG, F. M.; MITCHELL, M. M. (Eds.). . **Origins to Constantine**. The Cambridge History of Christianity. Reino Unido: Cambridge University Press, 2008. v. 1p. 568–585.

JENSEN, R. M. **Understanding Early Christian Art**. Reino Unido: Taylor & Francis Ltd, 2013.

JOANNÈS, F. Função social do banquete nas primeiras civilizações. In: FLANDRIN, J.-L.; MONTANARI, M. (Eds.). . **História da Alimentação**. Tradução: Luciano Machado; Tradução: Guilherme Teixeira. 6. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1998. p. 54–67.

KARL MÖLLER. **Abendmahl – RDK Labor**. Disponível em: <<https://www.rdklabor.de/wiki/Abendmahl>>. Acesso em: 24 maio. 2021.

KESSLEER, H. L. Narrative Representations. In: WEITZMANN, K. (Ed.). . **Age of Spirituality**. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art e Princeton University Press, 1979. p. 449–512.

LE GOFF, J. **O Deus da idade média**. Tradução: Marcos De Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LIANA DE GIROLAMI CHENEY. Giorgio Vasari's Last Supper: A Thanksgiving Celebration. **Journal of Cultural and Religious Studies**, v. 4, n. 12, 28 dez. 2016.

MEEKS, WAYNE A. Social and ecclesial life of the earliest Christians. In: YOUNG, F. M.; MITCHELL, M. M. (Eds.). . **Origins to Constantine**. The Cambridge History of Christianity. Reino Unido: Cambridge University Press, 2008. v. 1p. 145–173.

MELAHN, L. **Thomas Aquinas, Interpreter of Aristotle: the Fundamental Continuity between Aristotle and Aquinas regarding the theory of habitus and virtues**. Roma, Itália, 2013.

MITCHELL, M. M. From Jerusalem to the ends of the earth. In: MITCHELL, M. M.; YOUNG, F. M. (Eds.). . **Origins to Constantine**. The Cambridge History of Christianity. Reino Unido: Cambridge University Press, 2008. v. 1p. 344–350.

MONTANARI, M. **Food is culture**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2006.

MONTANARI, M. **Histórias da Mesa**. Tradução: Federico Guglielmo. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

MONTANARI, M.; FLANDRIN, J.-L. **História da Alimentação**. Tradução: Luciano Machado; Tradução: Guilherme Teixeira. 6. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

MOWITT, J. **Text: The Genealogy of an Antidisciplinary Object**. Londres, Reino Unido: Duke University Press, 1992.

NICOLAS, M.-J. Introdução à Suma Teológica. In: **Suma Teológica I**. São Paulo: Loyol, 2003. p. 22–68.

OXFORD UNIVERSITY PRESS. **Christianity: c. 6 BCE - 2006 - Oxford Reference**. Disponível em: <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191737213.timeline.0001>>. Acesso em: 6 maio. 2021.

PANOFSKY, E. **Gothic Architecture and Scholasticism**. Estados Unidos: Meridian Books, 1957.

PANOFSKY, E. Style and Medium in the Motion Pictures. In: LAVIN, I. (Ed.). . **Three Essays on Style**. Estados Unidos: MIT Press, 1997. p. 15–32.

PANOFSKY, E. **Arquitetura Gótica e Escolástica**. Tradução: Wolf Hörnke. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PENNANEN, V. Communion. In: ROBERTS, H. E. (Ed.). . **Encyclopedia of Comparative Iconography**. Estados Unidos: FITZROY DEARBORN PUBLISHERS, 1998. v. 1 e 2p. 179 a 188.

PITRE, B. **Jesus and the Jewish Roots of the Eucharist: Unlocking the Secrets of the Last Supper**. Canadá: Crown Publishing Group, 2011.

PLESCIA, J. On the Persecution of the Christians in the Roman Empire. **Latomus**, v. 30, n. 1, p. 120–132, 16 nov. 1971.

RÉAU, L. **Iconographie de l'Art Chrétien**. 1. ed. Paris, França: Presses Universitaires de France, 1957. v. Iconograph

ROBUCHON, J.; COMITÉ GASTRONOMIQUE. **Le grand Larousse Gastronomique**. 2. ed. França: Larousse, 2017.

SAFRAN, L. **S. Pietro at Otranto: Byzantine Art in South Italy**. Roma: Edizioni Rari Nantes, 1992.

SMITH, E. B. **Early Christian Iconography and a School of Ivory Carvers in Provence**. Reino Unido: Princeton University Press, 1981.

SOLER, J. As razões da Bíblia: regras alimentares hebraicas. In: FLANDRIN, J.-L.; MONTANARI, M. (Eds.). . **História da Alimentação**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998. p. 80–91.

SPINKS, B. D. The growth of liturgy and the church year. In: CASIDAY, A.; NORRIS, F. (Eds.). . **Constantine to c. 600**. The Cambridge history of Christianity. Reino Unido: Cambridge University Press, 2008. v. 2p. 601–617.

STEPHENSON, J. DINING AS SPECTACLE IN LATE ROMAN HOUSES. **Bulletin of the Institute of Classical Studies**, v. 59, n. 1, p. 54–71, 1 jun. 2016.

TORÁ. **A Lei de Moisés e as Haftarót**. Tradução: Meir Matzliah Melamed. 3. ed. São

Paulo: Editora & Livraria Sêfer, 2017.

YOUNG, C. C. **Depictions of the Last Supper**. Oxford Symposium on food and cookery 1998. **Anais...**Reino Unido: Prospect Books, 1999

ZUCKER, D. S.; HARRIS, D. B. **Santa Maria Antiqua Sarcophagus** Smart History, , 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x4WzBbdG9IU>>. Acesso em: 22 nov. 2020



## REFERÊNCIAS DAS FIGURAS

**Figura 44** Estela Funerária de Thasos, c. 470-460 a.C., entalhe em mármore, Topkapı Palace Museum, Istambul, Turquia. Fonte: <https://traveltoeat.com/history-of-greco-roman-sculpture-at-the-istanbul-archaeology-museum/>

**Figura 45** Leonardo da Vinci, Última Ceia, 1495-98, pintura mural a seco, 446 x 880 cm, Refeitório do Santa Maria delle Grazie, Milão, Itália. Fonte: <https://cenacolovinciano.org/museo/le-opere/ultima-cena-leonardo-da-vinci-1452-1519/>

**Figura 3** Sarcófago de Santa Maria Antiqua, c.270, Mármore, 59 x 218 cm, Santa Maria Antiqua, Roma, Itália. Fonte: [https://www.wga.hu/html\\_m/zearly/1/1sculptu/sarcopha/1/0antiqu1.html](https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/1sculptu/sarcopha/1/0antiqu1.html) Acesso em: 08/09/2021

**Figura 46** Julia Domna. Augusta, AD 193-217. AR Denarius, c.200-207, prata, Roma. Fonte: <https://www.coinarchives.com/a/lotviewer.php?LotID=1877386&AuclD=4391&Lot=1105&Val=69e63df9a41b2f6186e9e9cb537bcd89>

**Figura 47** Orante, séc. III, afresco, catacumbas de Priscilla, Roma, Itália. Fonte: <https://www.wga.hu/index1.html>

**Figura 48** Kriophoros, primeira metade do século I a.C., escultura em mármore, Museo Barracco, Roma, Itália. Fonte: <https://www.ancient.eu/image/6066/hermes-kriophoros/>

**Figura 49** O Bom Pastor, 225 d.C., afresco, Catacumbas de Priscilla, Roma, Itália. Fonte: <https://www.ancient.eu/image/10352/the-good-shepherd-catacombs-of-priscilla/>

**Figura 50** Orfeu Tocando Lira com Traje Militar Romano, c. séc. IV, afresco, Catacumbas de Marcelino e Pedro, Roma Itália. Fonte: <http://www.va/content/cultura/en/collegamenti/archeologia-sacra/mar.html>

**Figura 51** Peixe e Pães da Eucaristia, séc. III, afresco, catacumbas de São Calixtus, Roma, Itália. Fonte: [https://www.wga.hu/html\\_m/zearly/1/2mural/4callist/callist3.html](https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/2mural/4callist/callist3.html)

**Figura 52** Baquete, c. 50-79, afresco, 68 x 72 cm, Museu de Arqueologia Nacional, Nápoles, Itália. Fonte: <https://www.akg-images.co.uk/archive/Bankett-2UMDHU1TQG9T.html>

**Figura 53** Cena de Banquete, c. séc. IV, afresco, Catacumbas de Marcelino e Pedro, Roma Itália. Fonte: <http://www.va/content/cultura/en/collegamenti/archeologia-sacra/mar.html>

**Figura 54** Cena de Amor Eucarístico, séc. III, afresco, 53 x 100 cm, Catacumbas de Marcelino e Pedro, Roma Itália. Fonte: <https://www.akg-images.co.uk/archive/Eucharist-love-feast-2UMDHU1GDHRY.html#/SearchResult&ITEMID=2UMDHU1GDHRY&POPUPPN=1&POPUPIID=2UMDHU1GDHRY>

**Figura 13** Fractio Panis, sec. II, afresco, catacumbas de Priscilla, Roma, Itália. Fonte: <https://www.bbc.com/culture/article/20150224-the-secrets-of-the-catacombs>

**Figura 55** Arco triunfal da nave de Santa Maria Maggiore com cenas da infância de Cristo, 432-40, mosaico, Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma, Itália. Fonte: [https://www.wga.hu/html\\_m/zearly/1/4mosaics/1rome/3maggiior/index.html](https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/4mosaics/1rome/3maggiior/index.html)

**Figura 56** Arco triunfal da nave de Santa Maria Maggiore com cenas da infância de Cristo (detalhe), 432-40, mosaico, Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma, Itália. Fonte: [https://www.wga.hu/html\\_m/zearly/1/4mosaics/1rome/3maggiior/index.html](https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/4mosaics/1rome/3maggiior/index.html)

**Figura 57** Ilustração de recorte do Díptico de Cinco Partes n. 2. Fonte: SMITH, 1981, p. 137

**Figura 58** Díptico de Cinco Partes de Milão n. 2, c.457-461, entalhe em marfim e cloisonné, 37,5 x 28,3 cm, Museo e Tesoro del duomo, Milão, Itália. Fonte: <https://historyofinformation.com/detail.php?id=1857>

**Figura 18** A Última Ceia, c. 550, mosaico, Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna, Itália. Fonte: <https://www.akg-images.com/archive/-2UMDHUHD00II.html>

**Figura 59** A Última Ceia (detalhe), c. 550, mosaico, Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna, Itália. Fonte: <https://www.akg-images.com/archive/-2UMDHUN10OAAQ.html>

**Figura 20** Fotografia da Basílica de Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna, Itália. Fonte: [https://www.ravennamosaici.it/gallery/#iLightbox\[gallery\\_image\\_3\]/2](https://www.ravennamosaici.it/gallery/#iLightbox[gallery_image_3]/2)

**Figura 60** Codex Purpureus Rossanensis, A Última Ceia e o Lava-Pés, séculos V-VI, pergaminho, Museu Diocesano, Rossano, Itália. Fonte: <https://www.calabria.org.uk/calabria/arte-cultura/CodexPurpureusRossanensis/codex5.htm>

**Figura 61** Codex Purpureus Rossanensis, A Comunhão dos Apóstolos, séculos V-VI, pergaminho, Museu Diocesano, Rossano, Itália. Fonte: <https://www.calabria.org.uk/calabria/arte-cultura/CodexPurpureusRossanensis/codex6.htm>

**Figura 62** Evangelia Cantuariensia, página 125r, Cenas da Paixão, final do século VI, Iluminura, Parker Library Corpus Christi College, Cambridge, Reino Unido. Fonte: <https://parker.stanford.edu/parker/catalog/mk707wk3350>

**Figura 63** Evangelia Cantuariensia, página 125r, Cenas da Paixão (recorte), final do século VI, Iluminura, Parker Library Corpus Christi College, Cambridge, Reino Unido. Fonte: <https://parker.stanford.edu/parker/catalog/mk707wk3350>

**Figura 64** A Última Ceia, 1080, fresco, Sant'Angelo in Formis, Cápua, Itália. Fonte: <https://www.wga.hu/art/zgothic/mural/11c2/07formis.jpg>

**Figura 65** Vista da nave da Basílica de Sant'Angelo in Formis, Cápua, Itália. Fonte: [https://www.wga.hu/support/viewer\\_m/z.html](https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html)

**Figura 66** Sebastian Vrancx, Sociedade Elegante Jantando ao Ar Livre, 1610-1620, óleo sobre carvalho, 91 x 126 cm, Museu de Belas Artes de Budapeste, Budapeste, Hungria. Fonte: <https://www.mfab.hu/artworks/elegant-company-dining-outdoors/>

**Figura 67** Il Sodoma, Vida de São Bento, cena 31 São Bento alimenta os Monges, 1505-08, afresco, Abadia de Monte Oliveto Maggiori, Toscana, Itália. Fonte: [https://www.wga.hu/html\\_m/s/sodoma/monteoli/scene31.html](https://www.wga.hu/html_m/s/sodoma/monteoli/scene31.html)

**Figura 68** Taddeo Gaddi, Última Ceia, Árvore da Vida e Cenas de Quatro Milagres, 1360, fresco, refeitório de Santa Croce, Florença, Itália. Fonte: [https://www.wga.hu/html\\_m/g/gaddi/taddeo/other/2refecto.html](https://www.wga.hu/html_m/g/gaddi/taddeo/other/2refecto.html)

**Figura 30** Taddeo Gaddi, Última Ceia, 1360, fresco, refeitório de Santa Croce, Florença, Itália. Fonte: [https://www.wga.hu/html\\_m/g/gaddi/taddeo/other/2refecto.html](https://www.wga.hu/html_m/g/gaddi/taddeo/other/2refecto.html)

**Figura 31** Andrea del Castagno, Última Ceia (fotografia do refeitório), 1447, fresco, 453x975 cm, Convento de Sant'Apollonia, Florença, Itália. Fonte: <http://romananglican.blogspot.com/2016/04/another-florentine-hidden-gem-cenacolo.html>

**Figura 32** Andrea del Castagno, Última Ceia, 1447, fresco, 453x975 cm, Convento de Sant'Apollonia, Florença, Itália. Fonte: [https://www.wga.hu/html\\_m/a/andrea/castagno/1\\_1440s/08lasts1.html](https://www.wga.hu/html_m/a/andrea/castagno/1_1440s/08lasts1.html)

**Figura 33** Domenico Ghirlandaio, Última Ceia, 1476, afresco, Abadia de San Michele Arcangelo a Passignano, Tavernelle Val di Pesa, Itália. Fonte: [https://www.wga.hu/html\\_m/g/ghirland/domenico/4lastsup/1passign.html](https://www.wga.hu/html_m/g/ghirland/domenico/4lastsup/1passign.html)

**Figura 34** Domenico Ghirlandaio, Última Ceia, 1480, afresco, na igreja de San Salvatore in Ognissanti, Florença, Itália. Fonte: [https://www.wga.hu/html\\_m/g/ghirland/domenico/4lastsup/2ogniss.html](https://www.wga.hu/html_m/g/ghirland/domenico/4lastsup/2ogniss.html)

**Figura 35** Domenico Ghirlandaio, Última Ceia, 1486, afresco, Convento de San Marco, Florença, Itália. Fonte: [https://www.wga.hu/html\\_m/g/ghirland/domenico/4lastsup/3smarco.html](https://www.wga.hu/html_m/g/ghirland/domenico/4lastsup/3smarco.html)

**Figura 36** adaptado de Peter Greenaway & Change Performing Arts, 2010, “captura de tela e montagem” Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway. Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=CFTs\\_6C919g](https://www.youtube.com/watch?v=CFTs_6C919g)

**Figura 37** adaptado de Peter Greenaway & Change Performing Arts, 2010, “captura de tela e montagem” Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway. Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=CFTs\\_6C919g](https://www.youtube.com/watch?v=CFTs_6C919g)

**Figura 38** Sala de Jantar com Última Ceia 1. Fonte: <https://www.kkrconline.com/product/carpet-last-supper/>

**Figura 39** Sala de Jantar com Última Ceia 2. Fonte: <https://www.elephantstock.com/products/the-last-supper-multi-panel-canvas-wall-art>