

Um exemplo de continuidade entre a representação do sacrifício cristão, hebraico e greco-romano no Renascimento: o friso da nave central de San Giovanni Evangelista, em Parma

Maria Berbara¹

Submetido em: 15/04/2020

Aceito em: 11/05/2020

Publicado em: 01/06/2020

Abstract

This paper will investigate the iconography of a group of sacrificial scenes attributed to Correggio and his atelier in San Giovanni Evangelista, Parma. The scenes, which appear in a painted frieze in the central nave of the church, consist of a series of frescoes divided into thirteen sections of 4.60m one each above the six arches on either side, and a larger one above the entrance, on the west wall. In each section, there appear a prophet holding an inscription in Latin; a sybil with one in Greek; and an alternate sacrificial scene typifying respectively the faith of the Jews (with a burning ram) and that of the Gentiles (with the inscription DEO IGNOTO). The iconographical program of the frieze, which is undoubtedly related to the frescoes at the cupola, presents an extraordinary complexity, revealing a degree of erudition characteristic of the artistic circles of Parma and of the St Benedictine Rule, whose monks were probably responsible for the whole project. This paper will compare these paintings to other contemporary works incorporating Jewish and Greco-Roman forms of sacrifice into Christian iconographical programs, pointing out their differences and similarities.

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Os estudos que formam a base desse artigo remontam à minha dissertação de mestrado, a qual escrevi, na UNICAMP, sob a orientação de Luiz Marques. Foi naqueles anos que comecei a estudar a relação iconográfica entre imagens sacrificiais greco-romanas e cristãs durante o Renascimento – tema que, com distintas variações, acompanhou-me ao longo dos anos seguintes. Desenvolver, aqui, um aspecto específico, e nunca publicado, daquela primeira pesquisa, foi uma forma de render homenagem a Luiz e ao papel fundamental que teve na minha formação acadêmica. É com amizade e profunda gratidão que lhe dedico esse texto.

Em 1939, Fritz Saxl publicou um artigo seminal sobre a representação de sacrifícios pagãos durante o Renascimento italiano². Nesse artigo, Saxl examinava obras de arte realizadas na Itália entre os séculos XV e XVI nas quais aparece o sacrifício pagão, ou elementos sacrificiais pagãos – como por exemplo o altar em chamas, caveiras de bode ou a dupla flauta. Interessou-lhe menos a representação isolada do sacrifício, porém, do que a sua inserção no âmbito de obras de temática cristã, assim como a forma pela qual elementos visuais vinculados à iconografia sacrificial cristã e pagã puderam dialogar.

Nesse tipo de imagens, o sacrifício pagão é, com frequência, introduzido *sotto voce* na composição, muito frequentemente como um elemento arquitetônico simulando pintura ou escultura. O artigo de Saxl revela, sem dúvida, a poderosa influência de Aby Warburg, que havia se referido muitas vezes, em seus escritos, à inserção de cenas antigas – geralmente simulando relevos – em obras representando temas cristãos. Esse método, como apontado por Warburg, permitia ao artista estabelecer uma relação de harmonia e conciliação com o passado clássico, por um lado, e por outro manter uma distância segura entre o universo pagão – confinado a um espaço fictício e explicitamente tratado como metáfora – e a cena cristã “real”³.

No caso específico de representações sacrificiais, este esquema passou a aparecer com maior frequência, na Itália, a partir das últimas décadas do Quatrocentos. A título de exemplo, pode-se mencionar a *Pala Bentivoglio*, de Lorenzo Costa, na qual um sacrifício pagão é figurado no trono da Virgem, funcionando, claramente, como alusão tipológica ao sacrifício de

² SAXL, Fritz, “Pagan sacrifice in the Italian Renaissance”. *Journal of the Warburg Institute*. Londres, vol. 2, n. 4, 1939, pp. 346-367.

³ Cf. GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg. An intellectual biography*. Londres: The Warburg Institute, 1970, pp. 176, 247 e 296. De acordo com Panofsky (*Early Netherlandish painting*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1953, pp. 137 e ss.), Jan van Eyck foi o primeiro a expressar visualmente essa relação de continuidade entre a fé antiga e a moderna em obras como, por exemplo, a *Anunciação* da National Gallery de Washington; nesse caso, entretanto, o que existe é a proposta de harmonização com o judaísmo, não com o paganismo.

Cristo [Fig. 1]; um relevo similar aparece em uma plaqueta brônzea de Moderno representando uma *Sacra Conversação* [Fig. 2]. Uma célebre tela de Bellini, incluída no Atlas Mnemosyne de Warburg e posteriormente analisada por Saxl, representa Cristo pressionando o sangue que esguicha de sua ferida, o qual é recolhido, em um cálice, por um anjo [Fig. 3]. Ao fundo, em dois relevos, são representados, à direita, Múcio Cévola, o herói romano que sacrifica sua mão ao fogo, e, à esquerda, um sacrifício pagão. Nessas imagens, a inserção da cena antiga simulando relevos arquitetônicos parece funcionar como uma alusão à morte redentora de Cristo, paralelizando o seu sacrifício à imolação da vítima sacrificial do mundo pagão. Estabelece-se, assim, uma relação de continuidade entre o antigo e o novo rito.



Figura 1

Lorenzo Costa

Pala Bentivoglio, 1488

Óleo sobre painel

Capela Bentivoglio, San Giacomo Maggiore, Bolonha



Figura 2

Moderno (Galeazzo Mondello?)

Sacra Conversação, c. 1510

Relevo de prata parcialmente banhado em dourado, 13,9 x 10,2 x 1 cm

Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Viena



Figura 3
Giovanni Bellini
O Redentor, c. 1460-65
Têmpera sobre painel, 47 x 34,3 cm
National Gallery, Londres

O programa iconográfico que aqui analisaremos, na igreja de San Giovanni Evangelista, em Parma [Figs. 4 e 5], expressa magistralmente essa ideia de continuidade concebida a partir de um ideal de progressão de acordo com o qual o sacrifício pré-cristão passa a ser representado como uma prefiguração do sacrifício de Cristo.



Figuras 4 e 5
Fachada e interior da igreja de San Giovanni Evangelista, em Parma

A obra em questão é o friso na nave central da referida igreja, o qual consiste em uma série de frescos divididos em 13 seções de quatro metros e sessenta. Cada seção aparece sobre um dos seis arcos de cada lado, enquanto uma seção maior é representada sobre a entrada, na parede oeste. Em todas elas vê-se um profeta com uma inscrição em latim; uma sibila com uma inscrição em grego, e uma cena sacrificial [Fig. 6].



Figura 6

Detalhes do friso na nave central de San Giovanni Evangelista

Fonte: SGARBI, *op. cit.* Vittorio. **Correggio, Parmigianino, Anselmi nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma**. Milão: Skira, 2008.

Os profetas e as sibilas são coloridos, e as cenas sacrificiais, monocromáticas. Essas cenas incluem um grupo de adoradores ao redor de um altar, o qual é representado de acordo com dois padrões repetidos alternadamente: em um deles lê-se a inscrição DEO IGNOTO, alusiva ao altar dedicado ao deus desconhecido que São Paulo viu na Acrópole de Atenas, e, no outro, um cordeiro ardendo em chamas. Entre cada par de seções são representados dois *putti* em cores, os quais, na maioria das vezes, seguram tábuas com inscrições em grego ou latim [Fig. 7]. Durante os restauros realizados no início dos anos 1960 no presbitério da igreja, os restos de outros dois frisos foram descobertos⁴. Esses frisos haviam permanecido escondidos, provavelmente desde 1636, quando foram sobrepostos pelo órgão e coro. Sua composição é análoga aos da nave

⁴ A história da descoberta e restauro desses frisos é descrita em QUINTAVALLE, Augusta Ghidiglia. "Ignorati affreschi del Correggio in San Giovanni Evangelista a Parma". *Bollettino d'Arte*, v. 5, 1965, pp.193-199.

central, mas, ao invés de sibilas e profetas, eles representam *putti* levando uvas e incenso a um altar [Fig. 8].



Figura 7

Detalhes do friso na nave central de San Giovanni Evangelista.

Fonte: VACCARO, Mary. "Correggio, Francesco Maria Rondani, and the nave frieze in San Giovanni Evangelista". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. Florença, vol. 60, n. 3, 2018, pp. 380-403.



Figura 8

Friseo no presbitério da igreja de San Giovanni Evangelista

Antes de prosseguir com a análise iconográfica do friso, algumas palavras sobre a sua autoria e datação. Apesar da existência de um contrato assinado em 1522 por Correggio relativo à pintura da nave central⁵, uma antiga tradição remontante ao século XVII atribui a obra a Francesco Maria Rondani e Tonnelli, ou Torelli, que os teriam executado a partir de desenhos feitos por Correggio. Em 1957, Popham atribuiu a autoria do friso ao próprio Correggio⁶; sua atribuição foi, posteriormente, questionada por diversos estudiosos, entre os quais Zamboni, Quintavalle e Gould, para os quais os frisos foram pintados pelos assistentes de Correggio⁷. Há unanimidade, porém, quanto ao fato de que a concepção geral do friso, assim como os desenhos preparatórios, sejam de Correggio. Estima-se que o friso tenha sido pintado entre 1522 e 1524.

Em seu supracitado livro sobre os desenhos de Correggio, de 1957, Popham indica que os dois modelos de cena sacrificial tipificam a fé dos judeus (com o cordeiro em chamas) e dos gentis (com a inscrição DEO IGNOTO, alusiva a Apóstolos, 17, 22-23). O estudioso propõe, ainda, que os textos sibilinos derivem do quarto livro das *Divinarum institutionum*, de Lactânio, que descreve a vida e Paixão de Cristo e as previsões sibilinas e proféticas a seu respeito⁸. As inscrições latinas parecem proceder do Antigo Testamento, mas não todas puderam ser identificadas.

O programa iconográfico do friso – o qual, como veremos, relaciona-se

⁵ PUNGILEONI, Luigi. **Memorie storiche di Antonio Allegri detto Correggio**. Parma: 1817-1821, II, p. 171.

⁶ POPHAM, Arthur Ewart. **Correggio's Drawings**. London: Oxford University Press, 1957.

⁷ ZAMBONI, Silla. Resenha do livro de Arthur Ewart Popham 'Correggio's Drawings'. **Arte Antica e Moderna**, v. 2, 1958, pp. 191-196; QUINTAVALLE, Augusta Ghidiglia. **Gli affreschi del Correggio in San Giovanni Evangelista a Parma**. Milão: Silvana, 1962; GOULD, Cecil. **The paintings of Correggio**. Londres: Faber and Faber, 1976.

⁸ Toscano sugeriu, posteriormente, que a fonte literária dos textos gregos foi não Lactânio, mas o oitavo livro dos Oráculos Sibilinos (TOSCANO, Giuseppe Maria. **Nuovi studi sul Correggio**. Parma: Libreria Aurea Parma, 1974, p. 100). De acordo com Wind, as inscrições seguem, a partir da terceira seção da parede sul, a versão agostiniana das profecias sibilinas, tal qual aparecem no décimo livro da *Cidade de Deus* (WIND, G. "The Benedictine program of S. Giovanni Evangelista in Parma". **Art Bulletin**, v. 58, 1976, p. 523).

intrinsecamente com o da cúpula da igreja – apresenta uma complexidade extraordinária, revelando a erudição característica dos círculos intelectuais de Parma e da regra Beneditina, cujos monges foram, provavelmente, responsáveis pelo projeto iconográfico da igreja⁹.

A iconografia do friso foi profundamente estudada por Giuseppe Maria Toscano em sua monografia sobre Correggio de 1974; a partir de agora, farei referência a seus apontamentos. O tema central das seções são a vida, Paixão e Ressurreição de Cristo, concebidas sob a forma de um magnífico sacrifício. As inscrições, que foram transcritas e analisadas por Toscano, devem ser lidas a partir da seção mais próxima ao altar no lado sul da nave, com as palavras PRIMUS E NOVISSIMVS (“o primeiro e o último”) e ΑΛΦΑ ΚΑΙ Ω¹⁰ (alfa e ômega) – referência à natureza divina de Cristo e sua infinita plenitude. As inscrições da segunda seção, SINE PATRE E SINE MATRE / ΑΠΑΤΩΡ ΚΑΙ ΑΜΗΤΩΡ (em ambas, “sem pai e sem mãe”), corroboram a ideia da eternidade de Cristo, enquanto a invocação Ο ΘΕΟΤΟΚΕ (“Oh, mãe de Deus”) anuncia a materialização do Logos, o qual se expressa na terceira seção com as palavras POST HAEC I TERRIS VISUS EST (“E depois disso ele apareceu sobre a terra”) / ΛΟΓΟΣ ΑΟΡΑΤΟΣ ΨΗΛΑΦΗΣΕΤΕ (Fig. 9: “o Logos é invisível; entretanto, o tocareis com as mãos”; o vaticínio atribuído à sibila pérsica nas fontes). Enquanto as primeiras três seções fazem referência à eternidade de Cristo, as sete seguintes falam da sua imolação.

A quarta e quinta seções dizem respeito à captura e condenação de Cristo (OPPROBRIIS SATURABITUR (“será saciado de ultrajes”) / ΚΟΛΑΦΙΖΟΜΕΝΟΣ ΣΙΓΗΣΕΙ (“esbofeteado, calará”); CONSUMMATIO ABBREVIATA INUNDABIT JUSTITIAM /

⁹ Sobre a relação entre o friso e a doutrina beneditina, cf. especialmente Wind (*op. cit.*, 1976), quem sustenta que os frescos, incluindo os da cúpula, revelam um elaborado ciclo baseado no essencial conceito cristão do Logos feito luz, o qual corresponde, em tema e método exegético, à regra de São Bento. Em seu artigo, assim como no texto de Toscano, encontra-se um esquema ilustrativo do friso.

¹⁰ Nos afrescos, as inscrições muitas vezes aparecem abreviadas.

EΙΣ ΑΥΤΟΝ ΗΑΣ ΑΥΣΕΤΑΙ ΝΟΜΟΣ (“foi decretado um crime que inundará a justiça” / “com ele toda a lei será violada”); a sexta, à coroação de espinhos (CORONAM SPINEAM PORTANS (“portando a coroa de espinhos”) / ΣΤΕΦΑΝΟΝ ΑΚΑΝΘΙΝΟΝ (“uma coroa de espinhos”)); a sétima, diametralmente oposta ao altar, ao momento da crucificação (CUM SCCELERATIS REPUTATUS EST, (“será colocado junto aos celerados”), sentença alusiva aos dois ladrões / ΕΙΣ ΑΝΟΜΩΝ ΧΕΙΡΑΣ...ΗΞΕΙ (“dará a mão aos sem lei”)); a oitava e nona ao consumo de fel e vinagre (DEDERUNT IN ESCAM MEAM FEL (“Deram-me fel como alimento”) / ΕΙΣ ΒΡΩΜΑ ΧΟΛΗΝ (“como alimento, o fel”); IN SITI MEA POTAVERUNT ME ACETO / ΕΙΣ ΔΙΨΑΝ ΟΞΟΣ ΕΔΟΚΑΝ (em ambas, “deram-me vinagre em minha sede”)); e a décima à morte de Cristo (OS NON COMMINUETIS (“não lhe rompereis nenhum osso”, frase alusiva ao fato de não ter sido preciso quebrar as pernas de Cristo para aliviar seu sofrimento) / ΚΥΛΙΞ ΟΥ ΛΕΠΤΟΠΟΙΕΙΤΑΙ (“o cálice não foi reduzido”, uma lembrança das palavras de Cristo no monte das oliveiras, quando compara sua morte a um cálice amargo)). As duas seções seguintes do friso referem-se às consequências da morte sacrificial de Cristo. As inscrições VELUM TEMPLI SCINDETUR e ΠΙΕΤΑΣΜΑ ΝΑΟΥ ΣΧΙΣΟΙΤΕ (“O véu do templo se rasgará”), na decimo-primeira seção do friso, são tomadas de Mateus, 27,51, e Marcos, 15,38, onde se relata como o véu do templo de Jerusalém rasga-se após a morte de Cristo. Essas passagens aludem, portanto, à abolição do antigo plano do templo, caracterizada por sua divisão em duas áreas, sendo que o acesso a uma delas era permitido somente ao sumo sacerdote – e, conseqüentemente, à instituição de um novo modelo para a Igreja, segundo o qual as pessoas comuns teriam acesso direto ao divino. As inscrições, portanto, fazem referência à superação do Antigo pelo Novo Testamento, o qual marca a nova aliança entre Deus e os cristãos. Esse novo período é igualmente caracterizado pela ideia da vitória sobre a morte – uma consequência do pecado original, o qual é subtraído ao mundo graças ao sacrifício de Cristo. A essa questão aludem as inscrições da duodécima seção, MORTIS FATUM FINIET / ΘΑΝΑΤΟΥ ΜΟΙΡΑΝ ΤΕΛΕΣΕΙ (em ambas, “colocará fim à inelutabilidade

da morte”). A décimo terceira seção, finalmente, evoca a ressurreição de Cristo, isso é, sua própria vitória sobre a morte após um sono de três dias: TRIDVVM SOPITVS [Fig. 10] / ΤΡΙΤΗΜΑΡ ΥΠΝΩΣΑΣ (em ambas, “três dias descansando”).



Figura 9
Detalhe do friso da nave de San Giovanni Evangelista (sibila pérsica)
Fonte: VACCARO, *op. cit.*



Figura 10
Detalhe do friso da nave de San Giovanni Evangelista (profeta)
Fonte: VACCARO, *op. cit.*

Ainda de acordo com um elenco proposto por Toscano, as duas primeiras seções referem-se a características de Cristo (sua eternidade e sua dupla

natureza); a terceira à encarnação, que pode ser compreendida como o primeiro momento do seu sacrifício; da quarta à décima seção, em diferentes etapas que mencionam sua Paixão, à imolação da vítima; a undécima e duodécima, às consequências do seu sacrifício (vitória sobre a morte e instauração da nova aliança); e, finalmente, na décimo terceira seção, à Ressurreição de Cristo.



Figura 11
Detalhes do friso no transepto direito de San Giovanni Evangelista
Fonte: SGARBI, *op. cit.*

Além dessa sequência de frisos, é importante mencionar outra, menor, no transepto da igreja. Mais antigas do que os frescos do friso da nave central e atribuídas por alguns estudiosos a Giovanni Antonio da Parma, as pinturas do transepto repetem uma única cena sacrificial intervalada pelo busto de papas, bispos e outros membros da ordem monástica [fig. 11]. No transepto direito, representa-se o que parece ser um sacrifício judaico, e, no esquerdo, um sacrifício pagão. Essas pinturas, portanto, assim como as da nave central, aludem aos dois filões dos quais se originou o cristianismo, isso é, paganismo e judaísmo; em ambos os casos, a representação do sacrifício funciona como uma prefiguração tipológica do divino sacrifício de Cristo.

Os afrescos da cúpula, figurando a visão de São João em Patmos [Fig. 12], culminam o programa iconográfico da igreja ao representar a absoluta divindade de Cristo. De acordo com o *Livro das revelações*, a São João, na ilha de Patmos, é revelada a *parousia*, ou segunda vinda de Cristo: “Eis que vem com as nuvens, e nuvens, e todo olho o verá” (1.7). A cúpula – que não pode ser vista a partir da nave, mas, somente, sob o domo – representa o derradeiro estágio da vitória de Cristo sobre a morte, e, assim, o cumprimento pleno das profecias hebraicas e dos oráculos sibilinos. Ela permite, por fim, compreender totalmente o programa formulado pelos monges beneditinos, o qual revela um elaborado ciclo baseado no conceito joanino do Logos feito luz. De acordo com essa tradição, a visão divina não é uma impressão, mas conhecimento e intelecção, e seu percurso pode ser compreendido como uma espiral que ascende em distintos graus em direção a Deus¹¹.

¹¹ Cf. CASTRICHINI, Monica. “Altius Caeteris Dei Patefecit Arcana. Un’ipotesi interpretativa del progetto iconografico delle pitture della chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma.” In: SGARBI, Vittorio (org.). **Correggio, Parmigianino, Anselmi nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma**. Milão: Skira, 2008, p. 86.



Figura 12

Correggio

Visão de São João em Patmos, 1520-1521

Pintura a fresco no domo da igreja de San Giovanni Evangelista, Parma

Os supracitados frescos do presbitério representando *putti* levando incenso e uvas a um altar, por sua vez, completam, ao aludir ao tema central do sacrifício, o significado simbólico do friso; em seguida às premonições pagã e hebraica, o sacrifício cristão, simbólico da Eucaristia, é figurado no presbitério através da juventude dos *putti*, análoga à da nova religião. O sacrifício ao Deus desconhecido transforma-se na glorificação do Deus conhecido, enquanto o do cordeiro consuma-se no Agnus Dei, cujo sacrifício de carne e sangue renova-se diariamente na missa. A sua composição, análoga à dos frisos da nave central, reforça a ideia de semelhança e continuidade entre o Cristianismo, de um lado, e, de outro, as duas religiões pré-cristãs consideradas, então, as suas grandes

precursoras.

Gostaria, aqui, de chamar a atenção para uma questão interpretativa e comparativa sobre a representação do sacrifício. A relação de continuidade proposta neste programa iconográfico implica, intrinsecamente, a ideia de superação do paganismo e judaísmo pelo cristianismo. A nobreza dos dois primeiros reside no fato de em seu seio terem nascido profetas capazes de prever a vinda do verdadeiro redentor, a vítima sacrificial suprema, cuja imolação, plenamente eficiente, tornaria desnecessárias todas as outras formas de sacrifício. O cristianismo, assim, funciona como um fio condutor unindo as tradições helênica e judaica em seu papel de profetizar a encarnação do divino Logos e sua imolação.

Em San Giovanni Evangelista a relação entre cristianismo, judaísmo e paganismo, costurada através da representação das cenas sacrificiais, desenvolve-se harmoniosamente em um *crescendo* de imagens e citações literárias que obedece a um padrão exato e pré-determinado, de acordo com o qual cada elemento é indispensável para a organização do conjunto. O projeto culmina na cúpula, simbolizando a vitória de Cristo sobre a morte, mas, também, da religião cristã sobre o paganismo e judaísmo.

Os afrescos de San Giovanni Evangelista são pintados no apagar das luzes de uma tradição humanista que, na Península Itálica, buscava integrar distintas manifestações religiosas em programas iconográficos de cunho essencialmente cristão. Na tradição do tipo/antítipo tão cara ao Renascimento, a inserção de cenas sacrificiais não-cristãs poderia funcionar, assim, como uma alusão tipológica ao sacrifício de Cristo. A forma como essa inserção se dá é reveladora da relação que se estabelece com o mundo não cristão. Nos casos citados ao início deste texto, os tipos de sacrifício pagão são inseridos de modo discreto e separados da composição central pela barreira arquitetônica ou estatuária. Em San Giovanni Evangelista, por outro lado, funcionam a partir de um complexo sistema de recepção, mas também superposição, dos antigos modelos religiosos.



Figura 13

Filippino Lippi

Virgem com menino e São João, Martinho de Tours e Catarina de Alexandria (Pala Nerli), 1485-1488

Têmpera sobre painel, 170,7 x 182,6 cm

Basílica de Santo Spirito, Florença

Há, sem dúvida, diferenças importantes entre a recepção de modelos provenientes do mundo hebraico e helênico. Enquanto os primeiros participam de modo intrínseco do universo religioso cristão a partir de uma linhagem comum, no caso do paganismo a relação nem sempre é de herança, mas de ruptura e substituição. Naquele momento particular da história da arte e da cultura, porém, imagens relativas ao sacrifício pagão

integraram organicamente projetos iconográficos cristãos. Alguns artistas, entre as últimas décadas do século XV e primeiras décadas do século XVI, levaram à radicalidade essa tipologia visual, fundindo elementos sacrificiais pagãos e cristãos. Em uma pintura de aproximadamente 1488 representando a *Virgem com o menino, Santa Catarina de Alexandria e São Martinho de Tours*, Filippino Lippi senta a virgem e o menino não em um trono, como é habitual, mas um altar sacrificial, decorado com uma cena de batalha entre tritões e centauros e uma cabeça de bode – elemento decorativo típico das cenas sacrificiais pagãs [Fig. 13]. Entre 1515 e 1516 Andrea Briosco, chamado Il Riccio, produziu, para a igreja de Santo Antônio de Pádua, um imenso candelabro em bronze [Fig. 14]¹². A complexa iconografia da obra foi provavelmente concebida pelo filósofo Giovanni Baptista da Leone (ou da Leon, ou Leonicus), um dos tutores do futuro cardeal Pole. Em uma das quatro cenas figuradas na parte central do candelabro, representa-se, com riqueza arqueológica de detalhes, um sacrifício pagão [Fig. 15]. Dois homens ajoelham-se de cada lado de um altar sobre o qual arde o fogo sacrificial; um deles mata ritualmente um cordeiro, enquanto o segundo, como é costume, segura um recipiente para recolher seu sangue. De ambos os lados aparecem crianças cantando, músicos tocando flautas duplas, acólitos trazendo ânforas e segurando tochas – personagens que, em todos os aspectos, reproduzem o ambiente festivo dos rituais pagãos tal qual aparecem em imagens antigas. No altar central, porém, ao invés de um deus pagão, quem surge é o próprio Cristo, que, vestido ao modo romano, eleva sua mão direita em bênção, enquanto de seu peito – similarmente ao redentor de Bellini – jorra o sangue divino. Nessa imagem, Riccio parece fundir várias tradições iconográficas: Cristo, representado como Júpiter, poderia ser identificado com o deus ao qual se oferece o sacrifício; o sangue que jorra de seu peito, por outro lado, sugere um paralelo entre ele e os animais sacrificiais representados abaixo. Seu posicionamento, por fim, remete a imagens da missa de São Gregório, quando, durante a Eucaristia, o próprio Cristo

¹² Cf. PLANISCIG, Leo. **Andrea Riccio. Candelabro del Santo**. Florença: Electa, 1947.

aparece diante do santo, reafirmando, assim, a verdade do sacramento. Cristo encarna simultaneamente, portanto, a vítima sacrificial, o sumo sacerdote, e Deus. A celebração eucarística de seu sangue e a adoração pagã do sangue da vítima são paralelizados, e, conseqüentemente, os ritos sacrificiais pagão e cristão, os quais se fundem tanto temática quanto formalmente¹³.



Figura 14
Andrea Briosco (Il Riccio)
Candelabro Pascoal, c. 1507-15
Bronze, altura 3,92 m
Basílica de Santo Antônio, Pádua



Figura 15
Antonio Bernati
Detalhe de gravura representando um dos lados do candelabro de Riccio (cena sacrificial), 1843
Coleção particular (foto da autora)

¹³ Para uma excelente análise deste complexo programa iconográfico, cf. BLUME, Dieter. "Antike und Christentum". In: **Natur und Antike in der Renaissance**, Catálogo de mostra na Liebieghaus. Frankfurt am Main: 1985, p. 98 segg. ("Ein Obelisk in der Kirche"). De acordo com Blume, o objetivo central de Riccio era o de fundir visualmente as teologias cristã e pagã, criando uma filosofia da religião unitária (p. 112). Blume destaca, entre outras coisas, a relação formal ente o candelabro e o obelisco, o qual funcionaria como símbolo da religião primeva.

Os frescos da nave de San Giovanni Evangelista, portanto, pertencem a uma tradição que, na Itália, floresce plenamente nas últimas décadas do século XV e primeiras do XVI, para fenecer pouco depois. Na segunda metade do século XVI e no XVII, sacrifícios pagãos e judaicos passam a ser figurados – sobretudo os primeiros – não como antecessores, mas opositores do sacrifício cristão, e desta forma serão representados, por exemplo, na série de tapeçarias sobre o triunfo eucarístico realizada a partir de modelos de Rubens¹⁴, onde o sacrifício pagão aparece como algo a ser não incorporado ou positivamente superado, mas derrotado e aniquilado [Fig. 16].



Figura 16

Peter Paul Rubens

Triunfo da Eucaristia sobre o Sacrifício Pagão, c. 1625

Óleo sobre painel, 65 x 91 cm

Museu do Prado, Madri

¹⁴ As tapeçarias estão atualmente conservadas no Convento das Descalças Reais, em Madri.