

Devoção, espaço de culto e poder: o ressoar de *Theotokos* na basílica de Santa Maria Maggiore (século V)

*Devotion, worship space and power: The echo of the 'Theotokos'
in the Basilica of Santa Maria Maggiore (century V)*

Ludimila Caliman Campos*

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar a construção da basílica de Santa Maria Maggiore, com destaque para os mosaicos marianos localizados no arco triunfal, de modo a apreender os motivos pelos quais estes foram ali engendrados. Ademais, buscamos compreender como a devoção a Maria se estabeleceu no local, contribuindo para a legitimação da autoridade do bispo de Roma, que passou a representar a emanação do poder e dos desígnios divinos.

Abstract: This article aims to analyze the construction of the Basilica of *Santa Maria Maggiore*, especially the Marian mosaics located on the triumphal arch, in order to grasp the reasons why they were there engendered. In addition, we seek to understand how devotion to Mary was established on site contributing to the legitimacy of the authority of the bishop of Rome, who now represents the emanation of power and divine purposes.

Palavras-chave:
Império Romano;
Basílica de *Santa Maria Maggiore*;
Mosaicos;
Marianismo;
Poder episcopal.

Keywords:
Roman Empire;
Basilica of *Santa Maria Maggiore*;
Mosaics;
Marianism;
Episcopal Power.

Recebido em: 17/05/2015
Aprovado em: 23/06/2015

* Doutora em História pela Universidade Federal do Espírito Santo.

A história da basílica de Santa Maria Maggiore está envolta pela poesia romana. Isso porque o local onde ela foi construída – no topo do monte Esquilino, na vila romana de Mecenas – teria sido palco de declamações de poemas de Virgílio, Horácio, Ovídio, entre outros. Quando o prédio da basílica foi erigido pelo episcopo Libério (352-366), atribuiu-se a ela o nome de *Sancta Maria ad Nives*, pelo fato de estar nevando no início das obras e pela clara dedicação do templo a Maria. Com a morte de Libério, o bispo Celestino deu continuidade à obra. Tempos depois, o então bispo de Roma também faleceu, restando a Sixto III – seu sucessor na linhagem episcopal – apenas a decoração interna e a inauguração da edificação (LANSFORD, 2009, p. 131). Erigida não muito distante da diocese de Latrão, a nova *ekklesia* atraiu, desde o início, uma grande quantidade de fiéis, visto que a basílica fora construída próximo ao sítio do templo romano da deusa mãe Juno Lucina – comumente devotada entre as grávidas romanas – e cujo culto ainda era bastante difundido durante o Império Romano tardio.¹ Evidências arqueológicas encontradas a cerca de 300 metros da basílica indicam que as 36 colunas originais do prédio cristão foram retiradas do templo de Juno Lucina, o que comprovaria a hipótese de a basílica maggioriana ser, de fato, um espaço de transição entre a adoração à deusa Juno Lucina e a Maria, erguida com vistas a suplantando o duradouro culto à deusa romana (BEATTIE, 2002, p. 120-121; LANSFORD, 2009, p. 46; BENKO, 1993, p. 164; LUDWIG, 1818, p. 6).

A proximidade com a diocese de Latrão, a maneira pela qual foi provido (com a instalação de um batistério) e a sua localização (no topo do monte Esquilino) indicam que o templo não funcionava como uma simples paróquia e, sim, apresentava um visível caráter devocional, ao se estabelecer como centro do bastião da ortodoxia. Dessa forma, a basílica ficou conhecida como uma das primeiras congregações cristãs rituais na qual o bispo batizava os fiéis, exercia poder centralizador sobre as demais dioceses e, ainda, celebrava as festas da natividade e da epifânia em honra a Maria (WEBB, 2011, p. 59).

Atualmente, é possível constatar que quase todos os traços originais da basílica desapareceram. Entre os elementos preservados desde a sua inauguração, destacamos a nave central e o arco triunfal, ambos adornados com mosaicos, dois corredores laterais e duas colunas com arquivoltas iônicas. A atual estrutura da construção, estabelecida de maneira harmônica, está dividida em três naves e um átrio principal. A nave direita é

¹ A deusa Juno apresentava muitos epítetos, tais como: Juno Regina, Juno Opigena, Juno Caprotina, Juno Lucina, entre tantos. Juno Lucina (identificada com a deusa helênica Hera) – importante para a nossa análise – era conhecida por ser a deidade protetora dos recém-nascidos, das grávidas e das mulheres. No calendário romano, Juno Lucina era devotada no dia 1º de março, no festival da Matronália. Ela era adorada no monte Esquilino em um templo erguido no ano de 375 a.C. que se tornou um dos espaços sagrados mais importantes do Império Romano, como atesta Dionísio de Helicarnasso (IV, 15. 5), cronista romano do século II a.C., citando Lucio Piso (ADKINS; ADKINS, 2004, p. 292; BALCH, OSIEK, 2003, p. 118).

subdividida em: capela paulina, altar em honra a Maria e capela *cesi*. A nave esquerda é subdividida em: batistério, capela das relíquias, capela sistina, tabernáculo, monumento em honra ao bispo Sixto V e monumento em honra ao bispo Pio V. Já a nave central é composta por um pórtico, um arco triunfal, a tumba do cardeal Gonzalo Rodriguez, um *apse*, um altar coberto, um confessionário, um monumento em honra a Clemente Merlini e um monumento em honra ao cardeal Favoritti (BOVINI, 1996).

A pesquisa em questão vai se dedicar a analisar somente o espaço da nave da basílica, mais especificamente os 11 mosaicos dispostos na entrada do altar (conhecida como arco triunfal), acrescidos os 22 mosaicos localizados nas paredes laterais, todos datados do século V, não nos atendo ao ricamente decorado teto renascentista datado do século XIV.²

Os mosaicos em questão, considerados o mais antigo programa iconográfico cristão preservado em um templo, foram formados a partir de tesselas (pequenos pedaços cúbicos) de vidro policromado, madrepérola, mármore ou terracota, encontrados em tons de verde, azul, vermelho, rosa, amarelo, preto e branco (SIEGER, 1987, p. 83). Diferentemente da maioria dos mosaicos no Império Romano, criados a partir do século I, estes eram pré-fabricados em painéis por um método de produção em série. Para a criação de um único painel, um mestre mosaicista ficava responsável pela direção da arte e pela escolha dos assistentes que eram escalados para a execução de partes específicas da obra: uns para figurações delicadas; outros para as representações mais grosseiras (WESTGATE, 2000, p. 272). Os mosaicos não foram criados *in situ*, mas em oficinas próprias. Montados em painéis cobertos por argamassa, os mosaicos eram alocados na parede sem moldura e, muitas vezes, tortos.³ No caso da basílica, é relevante destacar que o primeiro trabalho de restauração dos mosaicos é datado do século XVIII, quando muitos painéis maggiorianos foram endireitados e emoldurados (WEBB, 2011, p. 59).⁴

Os mosaicistas contratados para a ornamentação da basílica, adotando uma composição filiada ao estilo helenístico ocidental, criaram uma decoração coerente com o

² De acordo com Richard Krautheimer (1989, p. 373), as paredes da nave principal e do arco triunfal do prédio estão ligadas e apresentam a mesma alvenaria, sendo esta uma das provas de que os mosaicos pertencem a um mesmo programa e de que criados em um mesmo período.

³ A produção de mosaicos durante o Império Romano pode ser dividida em duas categorias amplas, a saber: oriental e ocidental. Apesar de as diferentes bases estilísticas e técnicas serem derivadas das variadas tradições artesanais locais, há algumas nuances na funcionalidade e na temática dos mosaicos ocidentais e orientais que podemos pontuar. Os mosaicos ocidentais apresentam, costumeiramente, cenas do dia-a-dia dos homens e animais, projetados para marcar divisões no espaço de forma mais explícita, sendo muito comuns, ainda, para ornar portas e arcos. Já os mosaicos orientais figuram, na maior parte das vezes, formas geométricas e são feitos para preencher painéis (no piso ou nas paredes) ou para emoldurar alguma obra (WESTGATE, 2000, p. 256-258).

⁴ Além da restauração realizada no século XVIII, em 1990, outro programa de recuperação artística foi instaurado na basílica que também incluiu os mosaicos (WEBB, 2011, p. 59).

espírito geral da arte romana da Antiguidade Tardia. Eles agregaram conceitos próprios da suntuosidade da arte dos palácios imperiais do século V e mostraram produções sólidas que valorizam os detalhes com o intuito de alcançar uma perfeição singular, bem como de transmitir a mensagem proposta com clareza (FROTHINGHAM, 1886, p. 418).

Os mosaicos da basílica de Santa Maria Maggiore se revelam difíceis de serem decifrados por espectadores, tendo em vista a altura em que foram dispostos. Afora isso, determinadas representações, como, por exemplo, as cenas da vida de Jacó, circunscritas na parede esquerda da nave central da basílica, não podem ser compreendidas por leigos, uma vez ser necessário um conhecimento prévio do Antigo Testamento.

Embora os conceitos teológicos subjacentes aos mosaicos indiquem que eles foram engendrados por um *conceptor* bem versado na doutrina eclesiástica, os próprios mosaicos assinalam que os artífices tinham ampla liberdade para executar o trabalho conforme desejassem (BRENK, 2008, p. 695).

Alocados a 13 metros de altura, os mosaicos nas paredes laterais do edifício apresentam as seguintes cenas extraídas do Antigo Testamento. À esquerda, vemos: a oferta de Abraão a Melquisedeque; Abraão e os anjos; a separação de Abraão e Ló; Jacó reclinado pedindo as bênçãos a Isaque e a chegada de Esaú; a discussão entre Labão e Jacó e a divisão dos rebanhos; Jacó conversando com Deus e a despedida de Jacó e de sua família; Jacó negociando um campo; e Jacó com seus filhos discutindo sobre o estupro de sua filha Diná. Já, à direita, temos: Moisés, ainda criança, sendo criado pela filha de Faraó; Moisés se casando com Zípora; Moisés como pastor de ovelhas; o exército de Faraó atravessando o Mar Vermelho; os israelitas queixando-se com Moisés; a preparação dos judeus para a batalha contra os amalequitas; a batalha contra os amalequitas; a visita dos espias israelitas às cidades cananeias; Moisés com o Livro da Lei; os sacerdotes circundando a arca da aliança; Josué e israelitas lutando próximo ao rio Jordão; a cidade de Jericó sendo derrotada pelos judeus; o ataque à cidade de Ai; Josué resplandecente no monte Gibão; e Josué dando ordens aos três reis capturados.

Por sua vez, o arco triunfal, localizado a uma altura de 17 metros, seria dedicado a relatar cenas da infância de Cristo ao apresentar vários episódios extraídos de Evangelhos canônicos e apócrifos.⁵ Ao considerarmos que a iconografia do todo o arco triunfal é única, pois nenhuma das cenas pode ser interpretada da maneira padrão ou sem paralelos. O primeiro mosaico do arco (Fig. 1), à esquerda, seria referente à anunciação feita a Maria, no qual verificamos a representação da figura de cinco seres angelicais que estão na sequência correspondente à narrativa da Anunciação segundo o *Evangelho de Lucas* (1, 26-48).

⁵ Para esse artigo, selecionamos somente alguns mosaicos que são importantes para a nossa proposta.

Figura 1: Mosaico da anunciação (séc. V)



Fonte: Arco Triunfal da Basílica de *Santa Maria Maggiore*, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.

Um detalhe interessante é Maria ser representada costurando a cortina do templo em uma clara alusão à narrativa do *Proto-Evangelho de Tiago* (10, 1-2). No segundo mosaico, à esquerda, ao fazermos um paralelo com o episódio da anunciação, é possível observar o sonho de José. Os muitos anjos na cena, simbolizando a comitiva divina enviada para a proteção de Maria, e o fato de José estar segurando uma vara, são informações extraídas do *Evangelho da Infância segundo Mateus* (2, 10). O terceiro mosaico (Fig. 2), à esquerda, representa a visitação dos reis magos, que, segundo o *Evangelho de Mateus* (2, 1-16), teriam sido guiados por uma estrela, a fim de levar presentes para Jesus que, nesta cena, está entronizado.

Figura 2: Mosaico da visitação dos reis magos (séc. V)



Fonte: Arco Triunfal da Basílica de *Santa Maria Maggiore*, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.

Na mesma representação, rememorando o relato presente no *Evangelho de Lucas* (2, 13-14), vemos os anjos cantando hinos de louvor, dois deles olham para o céu e dois para a terra. Maria está sentada à esquerda de Jesus, enquanto, à direita, encontramos a Sibila de Cumas, citada na IV Écloga de Virgílio (denominada Polion) e identificada por muitos cristãos naquele período como uma profetiza messiânica.⁶ O quarto mosaico, à esquerda, apresenta a temática conhecida como o massacre dos inocentes, em que Herodes dá o comando para os soldados matarem as crianças de Belém. Na quinta e última cena, à esquerda, é possível observar ovelhas em frente aos portões de Jerusalém.

O primeiro mosaico do arco (Fig. 3), à direita, refere-se ao relato presente no *Evangelho de Lucas* (2, 22) em que Jesus é apresentado no templo de Jerusalém.

Figura 3: Mosaico da apresentação de Jesus no templo (séc. V)



Fonte: Arco Triunfal da Basílica de *Santa Maria Maggiore*, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.

Na cena, Jesus aparece nos braços de Maria, três anjos circundam o ambiente, e os personagens José, Ana e Simeão estão à direita. No segundo mosaico, à direita, incorporado ao mosaico anterior, temos a cena de uma procissão de sacerdotes junto a Simeão, bem como o aviso dado por um anjo a José, a fim de que ele fugisse para o Egito. O terceiro mosaico (Fig. 4), à direita, representa a chegada da família de Jesus ao Egito, conforme narra o *Evangelho da Infância segundo Mateus* (IV, 4).

⁶ As sibilas eram mulheres que detinham poderes proféticos, sendo que vários santuários do mundo greco-romano foram dedicados a elas. Trabalhavam em transe, proferindo toda a sorte de sons inexprimíveis, a partir dos quais os sacerdotes "traduziam" suas profecias. Para os romanos, a mais famosa das profetizas foi Sibila de Cumas, também referida como *deífoba* (na forma de deusa), que teria vivido em uma caverna perto de Nápoles. Na obra *Eneida*, IV Écloga, Virgílio dedica-se a tratar das profecias de Sibila de Cumas. Da Antiguidade Tardia em diante, tanto Sibila de Cumas quanto Virgílio serão considerados profetas de Cristo, já que muitos Padres da Igreja acreditavam que as profecias presentes na IV Écloga de Virgílio aludiam à vinda do Messias (PHILIP, WILKINSON, 2007, p. 88).

Figura 4: Mosaico da chegada de Jesus e sua família ao Egito (séc. V)



Fonte: Arco Triunfal da Basílica de *Santa Maria Maggiore*, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.

Por fim, no último mosaico, à direita, vemos as ovelhas em frente aos portões de Belém. No centro do arco triunfal, identificamos uma iconografia composta por elementos retirados de uma simbologia do *Livro do Apocalipse* (cap. 4) (Fig.5).

Figura 5: Mosaico de Pedro e Paulo (séc. V)



Fonte: Arco Triunfal da Basílica de *Santa Maria Maggiore*, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.

No meio da cena, vemos um trono envolto por um círculo azul, a parte de trás sendo composta pelos quatro seres viventes. Ao lado direito e ao lado esquerdo do trono se encontram, respectivamente, Pedro e Paulo com a fisionomia iconograficamente padronizada, cada qual portando o livro dos sete selos que alude aos quatro Evangelhos. Adiante, há a seguinte epigrafia referente ao bispo Sixto III: XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI.⁷

⁷ A tradução para esta frase seria: "Sixto, bispo ao povo de Deus".

Além de tal inscrição, outro registro epigráfico com versos dedicatórios é encontrado:⁸

uirgo Maria, tibi Xystus noua tecta dicaui. digna salutifero munera uentre tuo. tu genetrix ignara uiri, te denique feta uisceribus saluis edita nostra salus. ecce tui testes uteri tibi praemia portant sub pedibusque iacet passio cuique sua: ferrum flamma ferae fluuius saeuumque uenenum. tot tamen has mortes una corona manet (Diehl, *ILCV*, n. 976, p. 182).⁹

O trecho anterior transcrito apresenta uma mensagem de profunda devoção a Maria e a Jesus, muito embora a figura de Jesus apareça de forma indireta. No excerto, Sixto III afirma dedicar a basílica a Maria em um ato de reverência, afirmando esta ser a “morada de Maria”. Ademais, o bispo diz consagrar a vida e a morte dos mártires aos pés de Maria sob os signos da espada, do fogo, da água, dos animais selvagens e do veneno amargo. Os mártires seriam testemunhas da fecundidade mariana, argumento que aproxima, em grande medida, Maria de deidades como Juno Lucina – reconhecida deusa da fertilidade.

Quando comparamos os mosaicos do arco triunfal e os das laterais, percebemos que, apesar de haver uma unidade programática entre eles – verificada pela harmonia temática e estilística dos mesmos – eles apresentavam finalidades distintas. Os painéis com representações do Antigo Testamento foram feitos, amiúde, para servirem de protótipos da fé, prefigurando a vinda e o sacrifício de Jesus e desempenhando a função de ilustrar o cumprimento da profecia do advento do Messias. A ideia seria apresentar cenas do Antigo Testamento que lançassem luz para as vidas de Jesus e de Maria; e, ao final, revelar Jesus Cristo, como Deus, e Maria, como sua mãe. Assim, o principal motivo de os bispos adotarem imagens do Antigo Testamento nos edifícios eclesiásticos era a necessidade de “cristianizar” o Antigo Testamento, estabelecendo, a partir dos relatos nele contidos, uma legitimação para as narrativas do Novo Testamento e para a própria doutrina eclesiástica.¹⁰ Já os mosaicos dispostos no arco triunfal seriam a representação

⁸ O local original desta inscrição é desconhecido, apesar de ter sido preservada em uma *syllogae* medieval encontrada em *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres* (*ILCV*, 976). Onofrio Panvínio, que morreu em 1588, viu fragmentos de primeira linha ao longo dos portais da parede interna da fachada da Basílica, sendo transcrito por Giovanni Biasiotti em *La Basilica di Santa Maria Maggiore prima della innovazioni del secolo XVI* (1915). No entanto, Panvínio, provavelmente, não estava vendo os fragmentos em seu local original. Nos séculos V e VI, as inscrições foram novamente alocadas na concha da absíde. Com a reforma empreendida por Nicolau IV (1282-1292), os restos da epigrafia de Sixto III foram transferidos para a parede interior da fachada, desaparecendo posteriormente (SPAIN, 1979, p. 532).

⁹ A tradução para este excerto seria: “A tradução para este excerto seria: “Virgem Maria, a ti, Sixto, dedico esta nova morada: uma oferta [digna] ao teu ventre, portador da salvação. Tu, ó mãe, mesmo não conhecendo homem, deu fritos, trazendo o salvador de todos nós a partir de seu ventre casto. Eis que as testemunhas de tua fecundidade trazem para ti presentes e sob os [teus] pés jaz a paixão de cada um [de nós]: a espada, o fogo, os animais selvagens, a água e o veneno amargo ainda que uma coroa aguarde aos diversos mortos por esses.”

¹⁰ A ilustração do sacrifício de Isaíque, por exemplo, foi um dos temas mais populares na arte cristã e usada como exemplo de fé ou esquema tipológico relacionado à crucificação de Jesus.

do cumprimento daquilo que havia sido retratado nas laterais da nave. Por estarem circunscritas próximo ao altar e diante do espectador, as ilustrações do arco tendiam a ser usadas durante a liturgia, enquanto a sequência de cenas que compõem os mosaicos da nave funcionavam, essencialmente, como recurso doutrinário para legitimar a narrativa neotestamentária baseada nos relatos do Antigo Testamento (MILES, 1993, p. 159; BRENK, 2008, p. 695).

Podemos asseverar, inicialmente, ao fazermos uma interpretação iconográfica e iconológica dos mosaicos do arco triunfal, que, nestes, o senso de majestade e de poder divino ficam evidentes por meio de um discurso da natureza divina de Jesus e da função de Maria como mãe de Deus. A corroborarem tal proposta, os mosaicistas se reportaram às efígies imperiais – algumas das quais encontradas em Ravena, criadas em honra a Élia Gala Placídia, filha do imperador Teodósio I e tia de Élia Pulquéria – utilizando-se de alguns símbolos imperiais com o propósito de transmitir uma mensagem visual que enfatizasse a condição régia de Maria e, por extensão, de Jesus.

Ao estabelecer uma relação entre a iconografia imperial e a cristã, devemos atentar para o fato de a indumentária de Maria poder indicar alguns atributos importantes que davam credibilidade à personagem como *Theotokos*, até mesmo por o próprio código de vestuário romano exprimir, com precisão, a posição ocupada pelo sujeito na ordem social e religiosa. Maria é representada em quatro momentos (Figs. 1, 2, 3, 4) com ornamentos variados, dentre os quais: um diadema (*stemma*) na forma de tiara, um colar adornado, além de uma túnica composta por uma dalmática, um cinto e um bordado de *trabea*.¹¹ A começar pelo diadema, no contexto romano tardio, era uma joia na forma de coroa (*hormathoi*) que circundava a cabeça e era amarrada na nuca, comumente incrustada de pedras preciosas e de pérolas. Usado como insígnia do imperador, o diadema era símbolo da realeza cósmica que emanava autoridade, *status* e essência divina (HENDY, 1999, p. 165). Em todas as cenas, Maria aparece com um penteado sustentado por um diadema posto acima da testa, o que expressaria sua posição real na condição de *Theotokos*. O diadema, por sua vez, está ligado a colares que se modificam conforme as cenas se alternam. Na Anunciação (Fig. 1), Maria não porta nenhum colar aparente. Na cena seguinte (Fig. 2), em que Jesus está sentado no trono, Maria usa colar e brincos de pérolas. Já nas passagens da apresentação de Jesus no templo (Fig. 3) e da ida da família de Jesus ao Egito (Fig. 4), Maria apresenta, novamente, brincos e colares compostos por pérolas, turquesas e esmeraldas. Ou seja: o colar de Maria vai se avolumando progressivamente a cada cena,

¹¹ Muito popular no Império Romano, a dalmática é uma túnica em forma de T com um comprimento justo das mangas até ao pulso. Tal era cortada separadamente da parte principal da túnica e costurada a parte (CLELAND, DAVIES, LLEWELLYN-JONES, 2007, p. 46).

determinando o crescimento de sua autoridade e de sua importância na história, ao passo que Jesus também tem seu papel paulatinamente alterado. O colar, os brincos e o diadema são marcadores de nobreza, símbolos do *status* elevado da personagem construídos por atributos nos moldes imperiais. A túnica mariana, na cor dourada, semelhante às túnicas usadas pela corte romana, seria símbolo da realeza sagrada, própria de alguém que recebe uma dádiva, como uma matrona romana ou mesmo como uma imperatriz do período tardo-antigo (MACLAREN, 2005, p. 19). A *trabea* dourada, ademais, é um elemento essencial da indumentária das imperatrizes e matronas, que denota a ascendência real de Maria, no caso, advinda do tronco de Jessé e Davi (Lc 3, 32; At 13, 22; Rom 15, 12).¹²

Suzanne Spain, em um artigo intitulado *The Promised Blessing: The Iconography of the Mosaics of S. Maria Maggiore* (1979), desconsidera a análise da indumentária mariana e defende que os mosaicos maggiorianos não representam cenas de Maria sob uma forma divinizada, uma vez que, nas cenas, ela estaria ocupando uma posição que a pesquisadora considera secundária. Concordamos, em parte, com a pesquisadora em comento, no sentido de que só podemos identificar dois mosaicos em que Maria ocupa a posição central na cena (Figs. 1 e 2). Contudo, quando atentamos para a mensagem presente na epigrafia ILCV 976 e comparamos as representações das vestes marianas do arco triunfal com as figuras femininas presentes nos mosaicos das laterais da nave da basílica, tais como a filha de Faraó, a princesa Zípora, Raquel, Sara e a esposa de Ló, nós percebemos que a efígie de Maria foi forjada de maneira singular, na condição de uma figura *sui generis*.

Diferentemente dos modestos trajes que portavam Sara, Raquel e a mulher de Ló, a vestimenta mariana seria muito semelhante àquela utilizada pela filha de Faraó e pela princesa Zípora, o que assinala o caráter de realeza que o mosaicista quis construir nas figurações de Maria.¹³ Todo o aparato que compõe a indumentária mariana seria um conjunto de símbolos visuais que anunciariam seus próprios atributos e de seu filho, na condição de rainha e de rei. Embora ela não apresente todos os elementos básicos da indumentária imperial – a coroa imperial tradicional adornada com joias, pendentes em fios dos dois lados e sapatos vermelhos, defendemos que os trajes marianos indicam que os mosaicos seriam a versão mais primitiva das representações de Maria na condição de realeza.¹⁴

¹² Para defender que Maria era descendente direta de Davi, muitos bispos da *ekklesia* utilizavam a genealogia presente no primeiro capítulo do Evangelho de Mateus, juntamente com a seguinte passagem: “Pois sabeis que o Senhor mesmo vos dará um sinal: eis que a jovem está grávida e dará à luz um filho e dar-lhe-á o nome de Emanuel” (Is 7, 14).

¹³ A associação entre Maria e a filha de Faraó é parte de um padrão tipológico inspirado no Salmo 45, que trata de uma profecia, segundo a qual, uma princesa virgem, ornada com vestes em puro ouro, iria gerar um filho que governaria a Terra com justiça.

¹⁴ Os paralelos mais próximos com a figura de Maria imperializada são datados dos séculos VII e VIII, quando houve um amplo e deliberado patrocínio imperial à arte cristã (SPAIN, 1979, p. 530). Ademais, no período, três modelos

O programa iconográfico e epigráfico da basílica, considerado o cruzamento proposital entre a função do edifício e os mosaicos, ao ilustrar a vinda de Cristo como o cumprimento de uma profecia do Antigo Testamento e como o prenúncio de uma nova aliança confirmada pelo Novo Testamento, acaba por reforçar a função sagrada do próprio templo eclesiástico e contribuir para a formação de uma identidade cristã, no contexto litúrgico, atrelada ao espaço do templo. Os mosaicos, por sua vez, comporiam um importante cenário para as encenações rituais relacionadas às celebrações congregacionais. Inspirados na própria experiência dos artistas e baseados em textos bíblicos, patrísticos, apócrifos, documentos teológicos e decisões conciliares, os mosaicos viabilizariam ao fiel uma experiência ritualística no recinto sagrado e seriam criados como mídias autônomas, de modo a exercer uma dupla função: transmitir ao espectador mensagens específicas acerca da fé cristã e, ainda, serem objetos pelos quais a piedade era operacionalizada.

Não podemos desconsiderar que, além das funções devocional e pedagógica, os mosaicos desempenhavam um papel essencial de propaganda política. Figuras tais como as de Pedro e de Paulo (Fig. 5), não alocadas no topo dos mosaicos do arco triunfal de maneira fortuita, serviriam para o reconhecimento da supremacia do patronato episcopal de Roma sobre as demais sés. A partir do século V, muitas das honras ao imperador foram reservadas também ao bispo, principalmente, ao de Roma – figurado como patrono. Ele era glorificado junto às figuras santificadas, como Jesus e Maria. Desse modo, para além da simples proclamação da doutrina da encarnação de Jesus por intermédio de *Theotokos*, que já havia sido amplamente defendida e consagrada no Concílio de Éfeso, nós constatamos que a construção desta basílica – a primeira grande *ekklesia* planejada e financiada por um bispo romano – também prezou pela defesa do episcopado e da dignidade doutrinária romana, valendo-se do templo como um espaço público privilegiado para a propaganda política.

Por esse motivo, abaixo das imagens de Pedro e de Paulo, encontramos a frase XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI (Fig. 5). Não é por acaso que, cinco anos após a basílica ser erigida, em um momento de grande instabilidade política, com um Império em franca desagregação, o bispo Sixto III reivindicou a primazia religiosa no Império Romano do Ocidente por almejar estabelecer uma base de poder ainda mais centralizado. Já no episcopado de Leão I, o imperador Valentiniano III (425-455), em 445, publicou um edito que estabeleceu a primazia do poder episcopal romano sobre as demais dioceses do Império. Segundo o documento, tudo aquilo que fosse sancionado pelo bispo de Roma

iconográficos marianos básicos vão se estabelecer: a *Hodigitria* (Maria de pé), o *Blachernitissa* (Maria orando) e o *Nikopoia* (A vitória de Maria) (SHESTACK, 1965, p. 20).

seria considerado lei (*Edito de Valentiniano III*). Além de colocar a autoridade episcopal acima dos demais bispos, observamos que, desde o início do século IV, os bispos de Roma assumiram, paulatinamente, o poder na cidade de Roma até mesmo sobre os imperadores (MC EVOY, 2013, p. 272; SCHERS, 2013, p. 46). Em tal contexto, a edificação da basílica não somente permitiu que Maria fosse abertamente venerada, mas, também, legitimou o poder do bispo de Roma, que passou a representar a emanção do poder e dos desígnios divinos. Dialogando com Foucault (1979, p. 8), entendemos que o bispo de Roma, ao chancelar a piedade mariana, tão bem aceita nos círculos cristãos de fronteira, acabou por exercer um poder desprovido de grande esforço, sem imposição, além de produzir discursos considerados legítimos perante a comunidade com a aceitação dos próprios fiéis. A construção e a decoração da basílica de Santa Maria Maggiore foram essenciais para a consolidação e o anúncio público do poder do bispo de Roma na medida que este empreendimento não foi criado *pari passu* à glorificação episcopal; todavia, em grande medida, em função dela, uma vez que o culto a Maria serviu de veículo para a sua própria apoteose.

Se o poder da iconografia havia sido um problema no decorrer dos séculos I ao III, posteriormente, os bispos não foram capazes de elaborar normas para regular a criação artística eclesiástica. Ao invés de coibir a manifestação artística, os bispos, portanto, aceitaram e fizeram um uso proveitoso das imagens nos prédios eclesiásticos, preferindo gerir aquilo que era produzido e incentivar representações funcionais com significados inteligíveis.¹⁵ Aliás, a declamação da homília episcopal para o ensino, que visava a promover o desenvolvimento moral e espiritual dos cristãos, costumava estar inserida no contexto iconográfico da comunidade cristã. Isto é: muitos sermões eram planejados e organizados para seguir o enredo das narrativas bíblicas ilustradas no prédio da congregação, como bem observou Joanne Sieger (1987) ao pesquisar as homílias do bispo Leão I (401-474) proferidas justamente na basílica de Santa Maria Maggiore. Não é coincidência, entretanto, que os temas presentes nos mosaicos maggiorianos reverberassem nos sermões do bispo Leão I.

Enquanto a cidade de Roma acabou por ser reconhecida como centro espiritual da *ekklesia*, sob a liderança do bispo e pela coroação de Maria como *Theotokos*, as construções de edifícios decorados testemunhavam, abertamente, a condição do cristianismo como religião vencedora sobre as demais religiosidades do Império. A cidade que, anteriormente, emanava a autoridade do imperador, passou a ser, então, figurada

¹⁵ Embora tenha havido a gestão regular dos bispos na produção iconográfica dos espaços eclesiásticos, verifica-se que, na maior das vezes, os clérigos deixavam os próprios artistas determinarem a composição e o estilo geral de suas pinturas e de suas esculturas.

também pelo bispo de Roma – detentor do poder sacerdotal e real, suposto herdeiro de Pedro e Paulo – como atesta o mosaico da basílica (MILES, 1993, p. 155). Cumpre ressaltar que os bispos de Roma, além de lançarem uma proposta triunfalista posta desde o início do projeto da basílica, vão se aproveitar da magnitude do prédio para demonstrar sua própria soberania, reinterpretando e combinando o poder episcopal com o imperial no contexto da vida pública romana.

Decerto que a arte é, por natureza, alusiva e bem adaptada à expressão do sentimento religioso. As manifestações da arte cristã, por seu turno, nunca são unicamente ilustrativas nem prescindem os debates de sua contemporaneidade. Pelo contrário, elas tendem a representar posições teológicas prementes (GWYNN, BANGERT, 2010, p. 235). Partindo-se desse pressuposto, o grande destaque dado à temática mariana nos mosaicos da basílica de Santa Maria Maggiore não serviu, simplesmente, para ilustrar os episódios canônicos ou apócrifos da vida de Maria. O significado das imagens está alicerçado em uma base cristológica pela qual as representações desempenhariam a função de metáforas visuais inspiradas nas decisões dos conciliares e na dogmática episcopal. Enquanto a basílica proporcionava um instante mítico em que o homem religioso se encontrava, periodicamente, com Maria, com Jesus e com outros personagens sagrados, os mosaicos permitiam aos espectadores, por ocasião da celebração e da liturgia, a contemplação da natureza divina de Maria e de seu filho Jesus na condição de um verdadeiro culto à deidade.

Entre as frequentadoras do templo maggioriano, podemos destacar algumas matronas, ex-devotas de Juno Lucina, que, então, passaram a reconhecer em Maria a sua perfeita correspondente cristã e que poderiam frequentar o seu próprio templo no monte Esquilino com liberdade durante a gestação. Já algumas adoradoras de Juno Lucina, que não necessariamente se desvencilharam do culto à deusa, acabaram por assimilar a devoção a Maria, incorporando-a à sua *práxis* religiosa e podendo visitar a basílica durante a gestação, assim como faziam no templo dedicado à deidade romana.

Hinos, discursos inflamados e comemorações – no século V, o culto a Maria estava envolto em uma glória jamais antes assistida. Em tal contexto, observamos um processo sistemático de organização cultual, quando versões autorizadas de prédicas (orais e escritas) – como as de Proclo de Constantinopla, Teódoto de Ancira, Célio Sedúlio e Cirilo de Alexandria – serão fixadas com o propósito de servirem de ferramenta para a formalização da piedade. Entre os escritores que defendiam a devoção a Maria, bem como a sua dignidade como *Parthenos* e *Theotokos*, é possível apreendermos, a partir das fontes aqui analisadas, que, apesar da oposição de alguns clérigos de destaque como Nestório de Constantinopla, a piedade mariana, no século V, já estava domesticada na

maior parte dos espaços clericais, uma vez que Maria já era abertamente reverenciada e devotada pela maior parte dos bispos. Todavia, nós não podemos esquecer que essa mesma formalização litúrgica, ao trazer um grande impacto à ordem social eclesiástica, de modo algum ficaria isenta de querelas, tendo a principal delas se configurado na controvérsia nestoriana. O Concílio de Éfeso desempenhou um papel relevante ao conduzir a elaboração dogmática e ao sancionar a titulação *Theotokos*, dando margem àquilo a que Nestório mais temia: a chancela à piedade mariana sob o crivo da liturgia. De tal forma, o bispo de Roma se utilizou dos resultados conciliares para conferir ao seu empreendimento um profundo significado político – na exaltação à sua própria função episcopal – e, sobretudo, devocional, fazendo da inauguração da basílica de *Santa Maria Maggiore* uma celebração permanente e autorizada a Maria.

Referências

Documentação textual

- BÍBLIA. Português. Trad. da École Biblique de Jerusalém. *Bíblia de Jerusalém revista e ampliada*. São Paulo: Paulus, 2006.
- BÍBLIA. Português-Grego. Trad. Ferreira de Almeida e NTLH. *Novo Testamento Interlinear Grego-Português*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1994.
- EDICT OF VALENTINIAN III. In: RIDDLE, J. E. *The History of the Papacy: to the Period of the Reformation*. London: Richard Bentley, 1856. v. 1.
- INFANCY GOSPEL OF PSEUDO-MATTHEWS. In: ELLIOT, J. K. *The Apocryphal New Testament: a collection of Apocryphal Christian*. New York: Oxford University Press, 2005.
- THE PROTEVANGELIUM OF JAMES. In: ELLIOT, J. K. *The Apocryphal Nova Testament: a collection of Apocryphal Christian*. New York: Oxford University Press, 2005.
- VIRGILE. *Bucoliques*. Texte établi et traduit par Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres, 1956.

Documentação visual e epigráfica

- EPIGRAFIA 976. In: DIEHL, E. *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres (ILCV)*. Berlin: Weidmann, 1931.
- MOSAICO DA ANUNCIAÇÃO. Arco Central. Basílica de Santa Maria Maggiore. *Arquivo fotográfico Lozzi Roma*, Roma, 2012.
- MOSAICO DA APRESENTAÇÃO DE JESUS. Arco Central. Basílica de Santa Maria Maggiore. *Arquivo fotográfico Lozzi Roma*, Roma, 2012.

- MOSAICO DA FUGA PARA O EGITO. Arco Central. Basílica de Santa Maria Maggiore. *Arquivo fotográfico Lozzi Roma*, Roma, 2012.
- MOSAICO DA VISITAÇÃO DOS REIS MAGOS. Arco Central. Basílica de Santa Maria Maggiore. *Arquivo fotográfico Lozzi Roma*, Roma, 2012.
- MOSAICO DE PEDRO E PAULO. Arco Central. Basílica de Santa Maria Maggiore. *Arquivo fotográfico Lozzi Roma*, Roma, 2012.

Obras de apoio

- ADKINS, L.; ADKINS, R. *Handbook to life in Ancient Rome*. New York: Facts on File, 2004.
- BALCH, D. L.; OSIEK, C. *Early Christian families in context*. Michigan-Cambridge: Eerdmans Publishing, 2003.
- BEATTIE, T. *New Catholic Feminism: Theology and Theory*. London and New York: Routledge, 2006.
- BENKO, S. The Magnificat: a history of the controversy. *Journal of Biblical Literature*, The Society of Biblical Literature, v. 86, n. 3, p. 263-275, 1967.
- BOVINI, G. *Guide to Basilica of Santa Maria Maggiore*. Roma: ATS Italia, 1996.
- BRENK, B. Art and *Propaganda fide*: Christian art and architecture (300-600). In: MITCHELL, M. M.; YOUNG, F. M. (Eds.). *Cambridge History of Christianity*. New York: Cambridge University Press, 2008. p. 691-725. v. 2.
- CLELAND, L; DAVIES, G; LLEWELLYN-JONES, L. *Greek and Roman dress from A to Z*. New York: Routledge, 2007.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FROTHINGHAM, A. L. Notes on Christian Mosaics (II). The Portico of the Lateran Basilica. *The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts*, v. 2, n. 4, p. 414-423, 1886.
- GWYNN, D.; BANGERT, S. *Religious diversity in Late Antiquity*. Leiden: BRILL, 2010.
- HENDY, M. *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection (Parte 1)*. Washington: Dumbarton, 1999. v. 4.
- KRAUTHEIMER, R. The Carolingian Revival of Early Christian Architecture. In: KLEINBAUER, E. *Modern perspectives in Western Art History: an Anthology of Twentieth-century writing on the visual arts*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1989.
- LANSFORD, Tyler. *The Latin inscriptions of Rome: a Walking Guide*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2009.
- LUDWIG, F. C. *Topographical and panoramic survey of the campagna di Roma, with reference to Geology, History, and Antiquities*. London: R. Ackermann, 1818.

- MACLAREN, S. Seeing the Whole Picture: A "Madonna and Child" in the Collection of the Walters Art Museum and the "Praesepe" of Santa Maria Maggiore. *The Journal of the Walters Art Museum*. The Walters Art Museum. v. 63, p. 15-30, 2005.
- MC EVOY, M. A. Child emperor rule in the late roman west (A.D. 367-455). Oxford: Oxford University, 2013.
- MILES, M. R. Santa Maria Maggiore's Fifth-Century Mosaics: triumphal Christianity and the Jews. *The Harvard Theological Review*, v. 86, n. 2. New York: Cambridge University Press, 1993.
- PHILIP, N; WILKINSON, P. *Eyewitness companions: Mythology*. New York: DK, 2007.
- SCHERS, J. The status of episcopal authority in Rome (312–461 AD). Amsterdam: Radboud University Nijmegen, 2013.
- SHESTACK, A. Introduction. In: *Catalog of iconography*. Washington: National Gallery of Art, 1967.
- SIEGER, J. D. Visual metaphor as theology: Leo the Great's Sermons on the Incarnation and the arch. Mosaics at S. Maria Maggiore. *Gesta*. v. 26, n. 2, p. 83-91, 1987.
- SPAIN, S. "The Promised Blessing": the iconography of the Mosaics of S. Maria Maggiore. *The Art Bulletin*. v. 61, n. 4, p. 518-540, 1979.
- WEBB, M. *The churches and catacombs of Early Christian Rome: a comprehensive guide*. Brighton: Sussex Academic Press, 2001.
- WESTGATE, R. Pavimenta atque emblemata vermiculata: regional styles in Hellenistic Mosaic and the First Mosaics at Pompeii. *American Journal of Archaeology*. v. 104, n. 2, p. 255-275, 2000.