

## ENTRE TESSELAS E TONS: O RESSOAR DA DEVOÇÃO MARIANA NA BASÍLICA DE SANTA MARIA MAGGIORE EM ROMA (SÉCULO V)

Ludimila Caliman Campos<sup>1</sup>

A história da basílica de Santa Maria Maggiore esta envolta a poesia romana. Isso porque onde esta foi construída, ao topo do monte Esquilino, na vila romana Mecenas, teria sido palco de declamações de poemas de Virgílio, Horácio, Ovídio, entre outros. Quando o prédio da basílica foi erigido pelo episcopo Libério (352-66), atribuiu-se a ela o nome de *Sancta Maria ad Nives*, pelo fato de estar nevando no início das obras. Restou a Sixto III (432 e 440), bispo de Roma, apenas a decoração interna e a inauguração da edificação, o qual foi dedicado em honra a Maria.

Erigida não muito distante da diocese de Latrão, a nova *ekklesia* atraiu, desde o início, uma grande quantidade de fieis. O prédio, ainda, foi imediatamente equipado com um batistério, marca evidente de sua grande imponência. A proximidade com a diocese de Latrão e a sua localização, ao topo do monte Esquilino, indicam que a congregação tinha um caráter devocional, não funcionando como uma simples paróquia. De fato, a área onde a basílica foi construída e a maneira como foi provida indicam que esta foi um forte polo de atração eclesiástico, funcionamento como um centro do bastião da ortodoxia. Corroborando com esse argumento, a basílica também ficou conhecida como uma das primeiras congregações cristãs rituais. Nela, o bispo batizava os fieis, exercia um poder centralizador sobre as demais dioceses e, ainda, celebrava as festas da natividade e epifânia em honra a Maria (WEBB, 2011, p. 59).

Atualmente é possível observar que quase todos os traços originais da basílica desapareceram. Entre os elementos preservados desde a inauguração do prédio, podemos destacar a nave central e o arco triunfal, ambos adornados com mosaicos, dois corredores laterais e duas colunas com arquivadas iônicas. Sobre a atual estrutura da construção, tal esta dividida em três naves e um átrio principal, demonstrando uma aparência harmônica. A nave direita esta subdividida em: capela paulina, altar em honra à Maria e capela *cesi*. A nave esquerda esta subdividida em: batistério,

---

<sup>1</sup> Ludimila Caliman Campos é bacharel, licenciada e mestre em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Atualmente é doutoranda do programa de pós-graduação em História Social das Relações Políticas pela mesma universidade com financiamento da CAPES.

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, esta é composta por: pórtico, nave central, arco triunfal, tumba do cardinal Gonzalo Rodriguez, *apse*, altar coberto, confessionário, monumento em honra a Clemente Merlini e monumento em honra ao cardinal Favoritti (Fig. 01).

Apesar de a nave central apresentar um teto ricamente decorado, fruto do Renascimento do século XIV, a pesquisa em questão vai se dedicar a analisar somente mosaicos, datados do século V, presentes na nave.<sup>2</sup> As paredes laterais da nave principal apresentam 36 mosaicos e o arco triunfal, disposto a entrada do altar, apresentam 10 mosaicos, ambos do século V.

Os mosaicos da basílica foram compostos por tesselas (pequenos pedaços cúbicos) de vidro policromados, madrepérola, mármore ou terracota, encontrados em tons de verde, azul, vermelho, rosa, amarelo, preto ou branco. Assim como a maioria dos mosaicos no Império a partir do século I, estes eram pré-fabricados em painéis a partir de 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 os quais eram escalados para a execução de partes específicas da obra: uns para figurações delicadas, outros para representações mais grosseiras (WESTGATE, 2000, p. 272). Os mosaicos não eram criados *in situ*, mas em oficinas de mosaicos. Montados em painéis cobertos por argamassa, tais eram alocados na parede da basílica sem moldura e, muitas vezes, tortos. É relevante destacar que no primeiro trabalho de restauração aos mosaicos maggiorianos é datado do século XVIII. Neste, muitos painéis da basílica foram endireitados e emoldurados (WEBB, 2011, p. 59).<sup>3</sup>

Os mosaicos de Santa Maria Maggiore se revelavam difíceis de serem decifrados pelos expectadores, tendo em vista a altura em que foram alocados. Afora isso, determinadas representações, como as cenas da vida de Jacó, por exemplo, localizadas na parede esquerda da nave central da basílica, não podem ser compreendidas sem um conhecimento prévio do Antigo Testamento.

Apesar de os conceitos teológicos subjacentes aos mosaicos indicarem que tais foram engendrados

2 A produção de mosaicos durante o Império Romano pode ser dividida em duas categorias regionais 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 temática dos mosaicos ocidentais e orientais as quais 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 costumam figurar, na maior parte das vezes, formas geométricas e serem feitos para preencher painéis (no piso ou na parede) ou emoldurar do algo (WESTGATE, 2000, p. 256-258).

3 Além da restauração realizada no século XVIII, em 1990, outro programa de restauração foi instaurado o qual também inclui os mosaicos (WEBB, 2011, p. 59).

por um *conceptor* extremamente bem versado em teologia e na doutrina da *ekklesia*, os próprios mosaicos indicam que os artífices tinham ampla liberdade para executar o trabalho conforme desejassem (BRENK, 2008, p. 695).

Adotando uma composição filiada ao estilo helenístico ocidental, a decoração presente nos mosaicos é bastante coerente ao espírito geral da arte romana da Antiguidade Tardia. Agregando conceitos próprios da suntuosidade da arte dos palácios imperiais do V século, os mosaicistas contratados para a ornamentação da basílica, mostravam em suas produções uma solidez simples, seguindo a tendência a uma decoração detalhista visando apresentar uma perfeição singular (FROTHINGHAM, p. 418, 1886).

Sobre a temática presente nos mosaicos, podemos identificar nas paredes laterais da nave principal do edifício, alocadas a 13 metros de altura, fazem diversas referências ao Antigo Testamento, sendo, por sua vez, prototípicos da fé e do sacrifício de Jesus, que desempenham a função de ilustrar o cumprimento destas promessas.

Enquanto as paredes da nave principal trazem mosaicos com cenas do Antigo Testamento, o arco triunfal, localizados a uma altura de 17 metros, é dedicado a relatar cenas da infância de Cristo e vários episódios extraídos dos Evangelhos canônicos e apócrifos. Entendemos que o arco triunfal seria o cumprimento daquilo retratado nas laterais da nave.

O primeiro do arco (Fig. 02), à esquerda, seria referente à anunciação feita a Maria, onde observamos a representação da figura de cinco seres angelicais, os quais estão na sequência correspondente à narrativa da anunciação segundo o *Evangelho de Lucas*. Um detalhe interessante é o fato de Maria estar representada costurando a cortina do templo, numa clara alusão a narrativa do *Proto-Evangelho de Tiago* e do *Evangelho da Infância segundo Mateus*. O segundo mosaico (Fig. 03), à esquerda, paralelo ao episódio da anunciação, observamos 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 também são informações extraídas do *Evangelho da Infância segundo Mateus*. O terceiro mosaico (Fig. 04), à esquerda, seria a visitação dos reis magos, que, segundo o *Evangelho de Mateus*, teriam sido guiados por uma estrela, a fim de levar presentes para Jesus, nesta cena, entronizado. Na mesma representação, vemos os anjos que, de acordo com o *Evangelho de Lucas*, cantaram hinos de louvor, dois deles olhando para o céu e dois para a terra. Maria,

aqui, está sentada à esquerda de Jesus, enquanto à direita, encontramos Sibila de Cumas, citada na quarta Écloga de Virgílio, e identificada, por muitos cristãos neste período, como uma profetiza messiânica.<sup>4</sup> O quarto mosaico (Fig. 05), à esquerda, é referido como o massacre dos inocentes, no qual vemos Herodes dando o comando para os soldados matarem as crianças de Belém. A quinta e última cena à esquerda (Fig. 06) vemos ovelhas em frente aos portões de Jerusalém. O primeiro mosaico (Fig. 07), à direita, é referente ao relato presente no *Evangelho de Lucas* em que Jesus é apresentado no tempo. Na cena, Jesus está nos braços de Maria, três anjos circundam o ambiente e os personagens José, Ana e Simeão estão à direita. O segundo mosaico (Fig 08), 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 afim de que ele fugisse para o Egito. O terceiro mosaico (Fig 09), à direita, representaria chegada da família de Jesus ao Egito conforme narra o *Evangelho da Infância segundo Mateus*. Nesta cena, Jesus e sua família chegam supostamente à cidade de Sotinen e encontram Afrodósio, governador da cidade, e seu exército. Por fim, o último mosaico, à direita, vemos as ovelhas em frente aos portões de Belém (Fig. 10). Já no centro do arco triunfal identificamos elementos próprios do livro do Apocalipse (Fig. 11). Ao meio, vemos um trono envolto a um círculo azul. Na parte detrás da cena, observamos os quatro seres viventes descritos no *livro do apocalipse*. Ao lado direito e esquerdo do trono se encontram Pedro e Paulo, respectivamente, com a fisionomia iconograficamente padronizada, cada um portando o livro dos sete selos o qual indica os quatro Evangelhos. Abaixo, há a seguinte inscrição referente ao bispo Sixto III: XYS-TVS EPISCOPVS PLEBI DEI.<sup>5</sup>

O conjunto de mosaicos da basílica é considerado o mais antigo programa iconográfico cristão preservado em uma *ekklesia* (SIEGER, 1987, p. 83). Tratando da interpretação iconográfica e iconológica dos mosaicos, podemos asseverar que nestes, o discurso sobre a natureza divina de Jesus e sobre a função de Maria como mãe de Deus é empreendido com o auxílio de representações aos moldes imperiais. Mesmo porque, tais são muito próximos aos mosaicos encontrados em Ravena, criados em honra a Élia Gala Placídia, filha do imperador Teodósio I.

4 As sibilas eram mulheres que detinham poderes proféticos, sendo vários santuários do mundo greco-romano dedicados em honra a elas. Tais trabalhavam em transe, proferindo toda a sorte de sons inarticulados, a partir dos quais os sacerdotes “traduziam” suas profecias. Para os romanos, a mais famosa dessas profetizas foi Sibila de Cumas, também referida como *Deifoba* (na forma de deusa), que viveu em uma caverna perto de Nápoles. Conhecida pela sua astúcia, ela conheceu o jogo dos deuses quando pediu a Apolo para ter vida longa, mas esqueceu-se de pedir uma eterna juventude. Na obra Eneida, quarta Écloga, Virgílio dedica-se a tratar das profecias de Sibila de Cumas. A partir da Antiguidade Tardia, tanto Sibila de Cumas quanto Virgílio foram considerados profetas de Cristo, pois muitos teólogos acreditavam que as Éclogas de Virgílio apresentavam profecias messiânicas proferidas por Sibila (PHILIP, WILKINSON, 2007, p. 88)

5 A tradução para esta frase seria: “Sixto, bispo ao povo de Deus”.

Em se tratando da figuração mariana, especificamente, observamos que a indumentária em que ela é retratada vai indicar alguns atributos importantes os quais davam credibilidade a Maria como *theotokos*, uma vez que o código de vestuário romano era complexo e refletia, com precisão, a posição ocupada pelo sujeito na ordem social. Maria é representada em quatro momentos (Figs. 02, 03, 04, 08) com ornamentos variados, entre eles um *stemma* (diadema) na forma de tiara, um colar adornado, além de uma túnica composta por uma dalmática, um cinto e um bordado de *trabea*. O diadema, no contexto romano tardio, era uma joia na forma de coroa (*hormathoi*) que circundava a cabeça e amarrava na nuca, comumente incrustada de pedras preciosas e pérolas, usada como insígnia do imperador, símbolo de sua realeza, autoridade e status (HENDY, 1999, p. 165). Em todas as cenas Maria aparece usando um penteado sustentado por um diadema localizado acima da testa que expressaria sua posição de realiza na condição de *theotokos*. O diadema é ligado a pedantes, outro elemento interessante a ser destacado porque vai se modificando conforme as cenas se alternam. Na anunciação (Fig. 01), Maria não porta nenhum colar aparente. Na cena seguinte (Fig. 02), em que Jesus está sentado no trono, Maria usa um colar e brincos de pérolas. Já nas passagens da apresentação de Jesus no templo (Fig. 04) e da ida da família de Jesus ao Egito (Fig. 08), Maria apresenta novamente brincos e um colar composto por pérolas, turquesas e esmeraldas. Ou seja, o colar de Maria vai se avolumando progressivamente a cada cena, determinando o crescimento de sua autoridade e importância na história ao mesmo tempo em que Jesus também tem seu papel modificado paulatinamente. O colar, os brincos, assim como o diadema, são marcadores de nobreza, símbolos do status elevado da personagem com atributos aos moldes imperiais romanos. A túnica mariana, por sua vez, apresenta a cor dourada, símbolo da realeza sagrada, e próxima também das túnicas usadas pela corte romana, própria de alguém que recebe uma dádiva, como uma matrona ou mesmo com alguns elementos próprios de uma imperatriz romana do período tardo-antigo (MACLAREN, 2005, p. 19).<sup>6</sup> Além disso, é necessário salientar que a *trabea* dourada, elemento da indumentária próprio das imperatrizes e matronas, denotaria a descendência real de Maria, a partir do tronco de Jessé e Davi, já anunciada na forma de profecia. As vestes de

---

6 O traje característico da representação mariana, apesar de próximo aquele usado pelas imperatrizes, não são os mesmos, até porque poderíamos supor que tais ilustrações seriam uma versão inicial de Maria Regina imperializada, o que seria um erro. Até porque ela não apresenta os elementos básicos da indumentária imperial – a coroa, o pendílio e os sapatos vermelhos. Por sua vez, os paralelos mais próximos das figuras de uma Maria imperializada são datados nos séculos VII e VIII quando haverá um amplo e deliberado patrocínio imperial a assuntos religiosos como na arte (SPAIN, 1979, p. 530).

Maria podem, ainda, ser comparadas com as das várias mulheres mostradas nos painéis da nave, tais como: a filha de Faraó, Zípora e Rachel. A veste mariana à moda romana, constitui-se em uma contrapartida visual na qual a personagem é responsável pela realidade da natureza humana de Cristo. Esta ideia pode ser atestada ainda, pelo mosaico da anunciação, o qual mostra Maria girando o véu escarlate que tecia para decorar o templo.

Suzanne Spain, em um artigo intitulado *The Promised Blessing: The Iconography of the Mosaics of S. Maria Maggiore* (1979) defende a posição de que os mosaicos maggiorianos não representassem cenas de Maria sob uma forma divinizada por conta da posição que a pesquisadora considera secundária de Maria em cada uma das cenas. No entanto, ao analisar a função da vestimenta adotada para a representação mariana, entendemos que apesar desta ser representada em cenas familiares muitas vezes não alocada ao centro das cenas, tal não está esquecida. Muito pelo contrário, a vestimenta singular adotada demonstra a posição predominante de Maria diante de cada uma das cenas.

Os mosaicos analisados demonstram como bispo Sixto III, grande opositor da doutrina de Nestório, usou imponentes espaços da nave central da basílica para proclamar o triunfo da *genetrix dei* (*Theotokos*). Vale destacar também que a singularidade do programa de mosaicos consiste na posição em que eles foram dispostos, compreendendo que a distribuição de imagens tende a delinear duas zonas privilegiadas com funções distintas: o ciclo da vida de Jesus, exibido na parede abside, em oposição aos episódios do Antigo Testamento presentes na nave da basílica. A finalidade dos mosaicos no arco era completamente diferente daqueles alocados na nave. A iconografia do arco, localizada próxima ao altar e diante do espectador, costumava ter sua temática associada à temática da adoração e da liturgia enquanto os mosaicos da nave, aqui, as cenas de Antigo Testamento, funcionavam como recurso doutrinário, neste caso, para legitimar a narrativa neotestamentária. A cena no mosaico que ilustra a promessa de Deus a Abraão que a sua descendência se tornaria uma grande nação ao herdar a terra de Canaã, por exemplo, estava atrelada a promessa da vinda do Messias. Observamos, ainda, que há uma unidade programática na decoração dos mosaicos das paredes laterais e do arco triunfal, observada pela harmonia temática e estilística dos mesmos, além de representação de alguns dos personagens dos mosaicos da nave figurados junto a Jesus em algumas cenas do arco triunfal, tais como Melquisedeque, Davi, Isaque, Jacó, Moisés, Isaias e

Sara (SPAIN, 1979, p. 519). A função destas cenas parece ser a de testemunhar o cumprimento das profecias e promessas feitas ao povo judeu, além de visar a evangelização daqueles que visitavam o prédio (MILES, 1993, p. 159).

Além da cristianização, tanto a suntuosidade da basílica quanto a iconografia faziam a representação da *ekklesia* triunfal em um contexto no qual judeus e pagãos estavam perdendo terreno social. Por outro lado, figuras como as de Pedro e Paulo, alocadas ao topo dos mosaicos do arco, serviriam para legitimar o patronato episcopal de Roma e a doutrina ali apregoada. Para além de simplesmente proclamar a doutrina da encarnação de Jesus por intermédio de *theotokos*, a qual já havia sido amplamente defendida e ratificada no Concílio de Éfeso, observamos na construção desta Basílica também prezou pela defesa do episcopado e da autoridade doutrinária romana, lançando mão do templo como um espaço público privilegiado para a propaganda episcopal.

Por esse motivo que abaixo das figuras de Pedro e Paulo, encontramos a frase XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI. Não é por acaso que, cinco anos após a basílica ser erigida, em um momento de grande instabilidade política, com um Império é franca desagregação, o bispo Sixto III reivindicará a primazia religiosa no Império Romano do Ocidente a fim de estabelecer uma base de poder ainda mais centralizado. Deste modo, pressionado por Sixto III, o imperador Valentiniano III vai declarar que o bispo de Roma está acima dos demais bispos ortodoxos. Neste contexto, a construção da basílica não apesar permitiu que Maria fosse abertamente venerada pelos cristãos, mas também legitimou o poder do bispo de Roma, agora emanado do poder e do desígnio divino. Seguindo o pensamento de Foucault (1979, p. 8), ao ratificar a piedade mariana, tão bem aceita nos círculos cristãos de fronteira, o bispo de Roma acabou por exercer um poder não forçado, sem imposição, além de produzir um discurso aceito, legítimo para a comunidade com a chancela dos fieis. A construção e decoração da Basílica de Santa Maria Maggiore desempenhou um papel importante na consolidação e no anúncio público do poder episcopal emanado de Roma na medida em que este empreendimento não foi criado *pari passu* com a glorificação episcopal, mas em função da glorificação do bispo e da doutrina de *theotokos*.

## REFERÊNCIAS

- BRENK, B. **Art and Propaganda fide**: Christian art and architecture, 300-600. In: In. *Cambridge History of Christianity*. v. 2, Nova Iorque: Cambridge University Press, 2008. p. 691-725.
- 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*. Archaeological Institute of America, v. 2, n. 4, 1886, p. 414-423.
- HENDY, M. **Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection (Parte 1)**. v. 4. Washington: Dumbarton, 1999.
- 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, 2005, p. 15-30.
- MILES, Margaret R. Santa Maria Maggiore’s Fifth-Century Mosaics: Triumphal Christianity and the Jews. *The Harvard Theological Review*, v. 86, n. 2. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1993.
- PHILIP, N; WILKINSON, P. **Eyewitness Companions: Mythology**. New York: DK, 2007.
- SPAIN, S. “The Promised Blessing”: The Iconography of the Mosaics of S. Maria Maggiore. *The Art Bulletin*. College Art Association. v. 61, n. 4, 1979, p. 518-540.
- 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*. Archaeological Institute of America. v. 104, n. 2, 2000, p. 255-275.

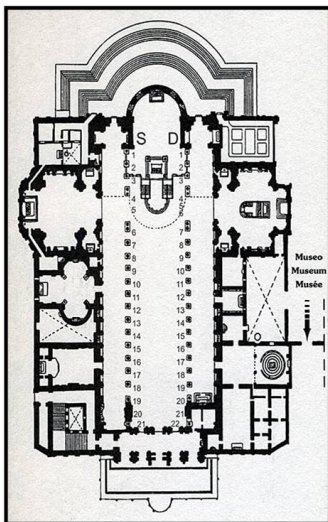


Figura 1 – Autor desconhecido. *Planta da Basílica Santa Maria Maggiore*. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.



Figura 2 - Autor desconhecido. *Mosaico da Anunciação na Basílica de Santa Maria Maggiore*. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.



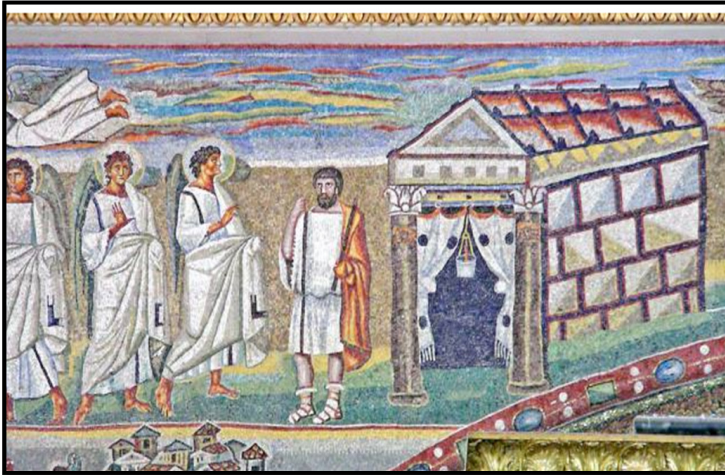


Figura 3 - Autor desconhecido. Mosaico do sonho de José na Basílica de Santa Maria Maggiore. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.

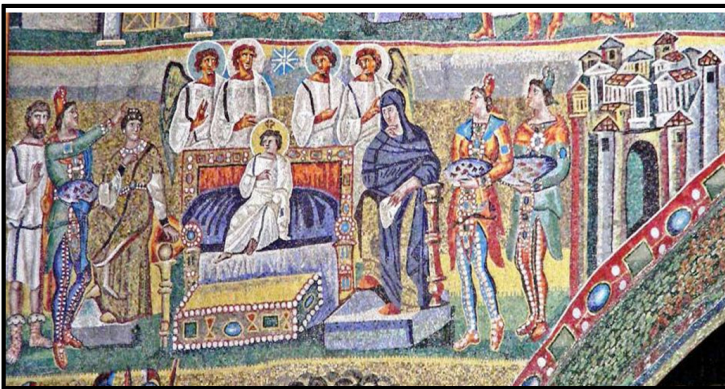


Figura 4 - Autor desconhecido. Mosaico da visitação dos reis magos na Basílica de Santa Maria Maggiore. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.



Figura 5 - Autor desconhecido. Mosaico do massacre dos inocentes na Basílica de Santa Maria Maggiore. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.



Figura 6 - Autor desconhecido. Mosaicos das doze ovelhas (apóstolos) em frente aos portões de Jerusalém na Basílica de Santa Maria Maggiore. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.



Figura 7 - Autor desconhecido. Mosaico da apresentação de Jesus no templo na Basílica de Santa Maria Maggiore. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.

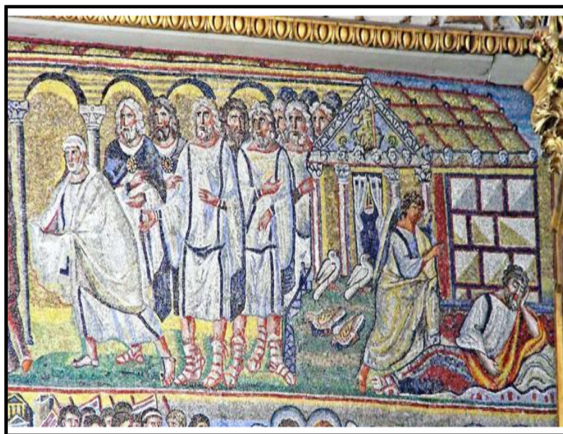


Figura 8 - Autor desconhecido. Mosaico do aviso do anjo para a fuga de José e sua família para o Egito na Basílica de Santa Maria Maggiore. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.



Figura 9 - Autor desconhecido. Mosaico da chegada da família de Jesus ao Egito na Basílica de Santa Maria Maggiore. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.



Figura 10 - Autor desconhecido. Mosaico da visita dos reis magos a Herodes na Basílica de Santa Maria Maggiore. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.

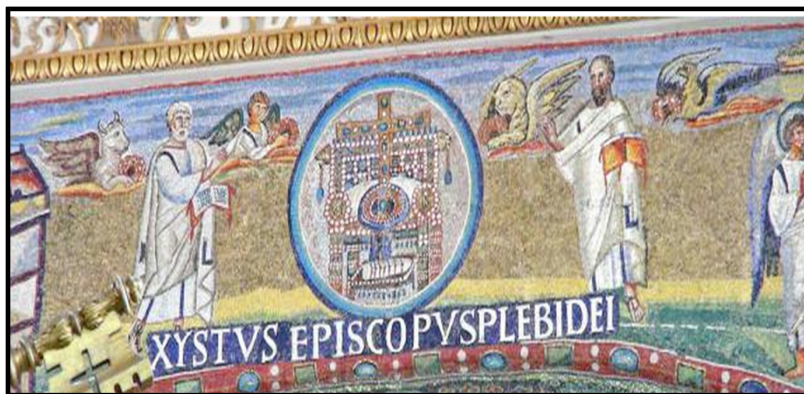


Figura 11 - Autor desconhecido. Mosaicos das doze ovelhas (apóstolos) em frente aos portões de Belém na Basílica de Santa Maria Maggiore. 432 d.C.. Monte Esquilino, Roma. Arquivo fotográfico Lozzi Roma, 2012.