Piedade mariana e hibridismo cultural na catacumba de Santa Priscila e no sarcófago de Adelfia (séc. III-IV)

Ludimila Campos [1]

DOI: https://doi.org/10.4025/rbhranpuh.v14i40.57468

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar a contrução da piedade mariana e da hibridização no cristianismo tardoantigo a partir da análise da arte funerária. Para tanto, faremos uma análise de alguns afrescos da encontrados na catacumba de Santa Princila (datados dos séculos III ao IV), bem como o alto-relevo encontrado no sarcófago de Adelfia (datado do século IV). Ademais, traremos alguns apontamentos acerca das representações das deusas Isis e Diana na arte romana, a fim de estabelecer algumas reflexões e cruzamentos os quais serão fundamentais para o desenvolvimento da devoção mariana nos círculos cristãos dos séculos III e IV.
Palavras-chave: Império Romano; Cristianismo; Arte Funerária; Virgem Maria.

Marian piety and cultural hybridism in the Catacombs of Priscilla and the Sarcophagus of Adelphia (3th-4th centuries)

Abstract: The purpose of this article is to analyze the construction of Marian piety and hybridization in late Christianity from the analysis of funerary art. To do so, we will analyze some of the frescoes found in the Catacombs of Priscilla (dating from the 3rd to the 4th centuries), as well as the high relief found in the Adelfia sarcophagus (dating from the 4th century). In addition, we will bring some notes about the representations of the goddesses Isis and Diana in Roman art, in order to establish some reflections and crossings which will be fundamental for the development of Marian devotion in the Christian circles of the 3rd and 4th centuries.
Keywords: Romana Empire; Christianity; Funerary Art; Virgin Mary.

[1] Doutora (2015) e mestre (2011) em História Social das Relações Políticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), realizou um estágio sanduíche de doutorado na École de hautes études en sciences sociales (EHESS), Paris, entre 2012 e 2013. Possui graduação em História (UFES) e Artes Visuais (UNIMES), além de especialização em Arte e Educação pelo Centro de Estudos Sociais Aplicados (CESAP).Email: lud.campos@yahoo.com.br.

Piedad mariana e hibridación cultural en la catacumba de Santa Priscila y el sarcófago de Adelfia (siglos III-IV)

Resumen: El propósito de este artículo es analizar la construcción de la piedad mariana y la hibridación en el cristianismo tardío a partir del análisis del arte funerario. Para ello, analizaremos algunos de los frescos encontrados en la catacumba de Santa Princila (que datan de los siglos III al IV), así como el alto relieve hallado en el sarcófago de Adelfia (que data del siglo IV). Además, traeremos algunas notas sobre las representaciones de las diosas Isis y Diana en el arte romano, con el fin de establecer algunas reflexiones y cruces que serán fundamentales para el desarrollo de la devoción mariana en los círculos cristianos de los siglos III y IV.

Palabras clave: Imperio Romano; Cristiandad; Arte funerario; Virgen Maria.

Recebido em 20/01/2021 - Aprovado em 05/04/2021

As manifestações artísticas do cristianismo, que se iniciam no século II, apresentam quase dois milênios de existência e se constituem em tempos e em espaços distintos, sendo, portanto, diversas por excelência. Pensando-se de forma exclusiva na arte cristã na Antiguidade, tal está dividida, convencionalmente, em dois períodos (seguindo-se os critérios de nuances estéticas e contextuais): um denominado como pré-constantiniano; outro chamado de pós-constantiniano. Nosso enfoque será tanto no período pré-constantiniano (1-306 d.C), quando trataremos das pinturas nas catacumbas, quanto no período pós-constantiniano (307-476), quando falaremos das figuras esculpidas nos sarcófagos.[2] De todo modo, podemos classificar ambos como experiências estéticas próprias da *arte paleocristã*.

Nos primeiros quatro séculos de história, os líderes da *ekklesia* paleocristã tiveram muito cuidado em não apoiar a confecção de qualquer tipo de obra de arte, uma vez que, atrelados ao judaísmo clássico (conforme observamos pelos relatos do Antigo Testamento), o uso de ícones, em especial referentes a uma divindade, era estritamente proibido, haja vista que as pessoas poderiam incidir em uma suposta idolatria.[3] Isso pode

[2] Todas as datas deste trabalho são d.C., salvo quando expresso em contrário.

[3] O vocábulo *ekklesia* na língua portuguesa seria o termo "congregação". O emprego da palavra "igreja", embora seja usual, está relacionado a uma instituição organizada no aspecto político, perceptivelmente mais identificada com a sua formação no medievo e na contemporaneidade do que com o contexto do paleocristianismo (TELLBE, 2009, p. 184). Assim, o termo ekklesia – a melhor tradução para o que eram as comunidades no cristianismo primitivo – será constantemente utilizado preterindo a palavra "igreja", evitada neste trabalho, a menos que nós estejamos falando em termos de uma categorização teológica.

justificar o fato de não encontrarmos, antes do século II, nenhuma representação imagética cristã.

Apesar de não conhecermos qualquer ícone cristão confeccionado antes do século II, observamos que tais foram largamente difundidos, a partir do século III, nas primeiras casas-igreja cristãs e nas catacumbas – uns dos poucos monumentos paleocristãos que ainda restam.[4]

Em relação à arte nas catacumbas, sabemos que a decoração de túmulos era comum entre as antigas culturas mediterrâneas. A arte funerária retrata episódios históricos, rituais religiosos, sinais e símbolos. A criação de lugares subterrâneos próprios para o uso funerário foi uma prática comum em várias civilizações do mundo antigo, como entre os etruscos, os sabinos, os gregos, os egípcios e os próprios romanos. Tais locais receberam o nome de hipogeus (SIQUEIRA, 2011, p. 91). Os túmulos dos egípcios e dos etruscos são exemplos de quão importante é este material visual para a pesquisa arqueológica e histórica, pois têm o papel equivalente ao de "testemunhas oculares" de crenças e de ideais de civilizações às vezes quase completamente perdidas. Para os romanos, por exemplo, o hábito de inumar um cadáver está atrelado a uma cultura religiosa milenar no que se refere ao culto aos mortos e à exploração do ambiente funerário. O clássico *A cidade Antiga* (1864), de Fustel de Coulanges, já dizia haver

> uma verdadeira religião da morte. [...] Os mortos eram considerados criaturas sagradas. [...] Tinham por eles [romanos e gregos] toda a veneração que o homem pode ter para com a divindade, que ama e teme. Segundo seu modo de pensar, cada morto era um deus. [...] Os túmulos eram os templos dessas divindades. [...] Diante do túmulo havia um altar para os sacrifícios, como diante do túmulo dos deuses (p. 14-15).

A catacumbas mais antigas encontradas em Roma datam dos séculos III e II a.C. Tais eram decoradas com muitos afrescos nos tetos e nas paredes dos cubículos e dos

[4] A arquitetura paleocristã fez-se, inicialmente, em termos de igreja-casa. Na medida em que o cristianismo ganhou terreno, a decoração no interior das casas foi mudando, adequando-se às necessidades de culto das assembleias. Com exceção da casa-igreja de Dura-Europos e de alguns restos de muros de congregações em Roma do século III, não foi encontrado traço de nenhum edifício de culto anterior a 313, ano do Edito de Milão. Em contrapartida, muitas câmaras funerárias subterrâneas cristãs foram conservadas em Roma (GOUGH, 1969, p. 67).

corredores (NICOLAI, 2000, p. 65).[5] Os cristãos utlizaram largamente os ambientes catacumenais, pois sabiam que podiam construir cemitérios subterrâneos sem ter seu espaço violado. Indubitavelmente, os romanos tiveram conhecimento dos pontos onde os cristãos enterraram seus mortos; no entanto, a lei romana – baseada no costume de inviolabilidade de lugares do enterro – garantiu a preservação desses locais.[6]

A maioria das catacumbas cristãs está circunscrita na cidade de Roma. Para além dos limites da cidade, ao longo de toda a Península Itálica, há, ainda, algumas outras catacumbas, em especial ao sul, onde o solo é mais dúctil para a escavação. No caso das catacumbas em Roma, tais estão compreendidas em mais de 50 locais, entre cristãs, judaicas e pagãs. Os peritos julgam que elas tenham entre 60 e 90 milhas de galerias, ligadas por túneis, o que facilitava o acesso das famílias e dos peregrinos que as visitavam. Estima-se que, entre os séculos II ao V, foram enterrados de 500 mil a 750 mil cristãos nas catacumbas, desde em ameias e sarcófagos até em mausoleus de família. As principais catacumbas cristãs em Roma existentes hoje são: a de Domitila, a de Comodila, a de Generosa, a de São Sebastião, a de São Calisto, a de Priscila, a de Santa Cecília, a de Santo Marcelino e Pietro, a de Valentino, a de Pretextato, a de Pancrácio, a de Santa Agnes, a de Lorenzo e a da Via Anapo (NICOLAI, 1999).

Cumpre notar que as tumbas apresentam certa uniformidade tipológica, adotando quase sempre o modelo de tumba em lóculos.[7] São mais raros, entretanto, os sepulcros monumentais, ou os espaços funerários exclusivos para os membros de uma família nobre, como é o caso dos cubículos (SIQUEIRA, 2011, p. 91). Sobre o acervo iconográfico e o material encontrado nas catacumbas cristãs, podemos dividi- los, em geral, por quatro categorias específicas: sarcófagos, estátuas, inscrições e grafite.

Produzidos entre os séculos III e IV, os sarcófagos cristãos se apresentam com critérios estéticos variando em relevo, tamanho e forma (DUVAL, 1993, p. 87). Estes eram, na sua essência, caixões de mármore, podendo, entretanto, ocasionalmente, serem feitos em calcário. Esculpidos com brocas e cinzéis, muitos dos caixões possuíam relevos simétricos em todos os três painéis laterais, incluindo a cobertura da laje, enquanto outros se limitavam à decoração somente dos painéis frontais. Alguns sarcófagos foram pintados com cores claras, mas variadas, que davam um efeito policromático à peça. Enquanto as imagens dos sarcófagos pagãos representavam, na maioria das vezes, as histórias da

[5] Os cubículos costumavam ser salas em forma retangular ou quadrada.

[6] Dois fatores foram decisivos para a conservação das catacumbas ao longo dos anos: a legislação romana, que garantia a inviolabilidade dos lugares de enterro, e o fato de as catacumbas terem sido redescobertas e abertas ao público somente no século XIX.

[7] Os lóculos são cavidades onde são depositados os corpos. Tais estão dispostos de maneira horizontal.

mitologia e as imagens do falecido, os sarcófagos cristãos ilustravam cenas da vida de Jesus, episódios bíblicos – tais como a história de Jonas, a arca de Noé, Noé plantando uma vinha, Adão e Eva, Daniel na cova dos leões, a oferta de Isaque, entre outros – e, por vezes, a figura do falecido (JENSEN, 2000, p. 76). Apesar de a temática mudar, a forma das imagens esculpidas permanecia a mesma do repertório pagão. Alguns sarcófagos cristãos mais antigos são tão similares aos frisos do Arco de Constantino, por exemplo, que devem ser vistos como produtos de artistas pertencentes à mesma escola artística. Já outros sarcófagos apresentam um estilo que muito se assemelha – ou são cópias diretas – a algumas esculturas de tipos clássicos gregos. Em alguns casos, até a nudez era copiada (HONOUR; FLEMING, 2005, p. 30).

Sabemos que somente as famílias mais abastadas tinham condições de inumar o corpo em um sarcófago. Consequentemente, com a conversão cada vez mais frequente de famílias ricas, tal prática tornou-se usual nos círculos cristãos.

Diferentemente da abundante utilização de sarcófagos entre os cristãos, não há qualquer evidência da confecção de esculturas cristãs em larga escala antes do século IV. Entretanto, aquelas encontradas nas catacumbas são predominantemente de Jesus – representado como o Bom Pastor. É possível que tais esculturas, como algumas outras, fizessem parte do mobiliário das casas de cristãos ou das próprias congregações e que fossem utilizadas desde meados do século III.

Ao longo de todas as catacumbas, encontramos uma série de inscrições. Elas são grafadas em grego ou em latim – ou, ainda, podiam ser gravuras com sinais ou símbolos que costumavam datar da mesma época de confecção dos grafites originais. No entanto, existem também breves declarações devocionais e inscrições de peregrinos, algumas delas mais contemporâneas do que a data de composição inicial da catacumba. Os primeiros cristãos empregavam simples ferramentas de corte para escrever suas mensagens nos túmulos e paredes das catacumbas.

O grafite, por sua vez, é a arte mais comum nas catacumbas. A decoração pictórica[8] do teto e das paredes das câmaras mortuárias representava desde o cotidiano nas comunidades até as cenas épicas do Antigo e do Novo Testamento. Muitos motivos das decorações e dos afrescos são oriundos da tradição romana na forma de personificações dos animais com ilustrações de natureza idílica em uma combinação entre paisagens e ambientes sagrados. Junto às guirlandas, floresceram imagens de monstros marinhos e os deuses; e, ainda, representações do repertório mítico cristão, tais como: o

[8] Para se conhecer a cronologia das pinturas das catacumbas, é necessário observar os estilos. Isso porque os gostos estéticos sofreram diversas mutações bastante evidentes na arte cristã que acompanhava de perto tais transformações (LEFORT, 1881, p. 43).

pastor, a mulher "orante", o filósofo e o pescador. Esses ícones passaram a ser relacionados às narrativas bíblicas (SIQUEIRA, 2011, p. 95).

Os artistas decoravam um cubículo de uma catacumba assim como decoravam as paredes de uma casa. Com uma figuração bastante superficial, os artistas responsáveis empregavam dois métodos de pintura: o afresco e a têmpera, sendo o primeiro o mais usado. Ambos os processos requeriam cuidado de preparação, pois a parede deveria estar lisa e coberta por uma grossa camada de cal hidratada, areia e terra vulcânica. Nas arestas das paredes colocava-se uma generosa camada de pó de mármore com cal. A técnica do afresco requeria que as cores fossem aplicadas enquanto o gesso ainda não estivesse rígido. Os pigmentos, quando penetrados na parede, formavam um amálgama de carbonato de cálcio que proporcionava fixação à pintura. A técnica da têmpera, ao contrário, envolvia a aplicação de pigmento na superfície rígida, sendo o ovo e o leite muito utilizados como fixadores de coloração.

A variedade de cores era restrita. Elas deveriam ser brilhantes e contrastantes, a fim de valorizar o grafite em um ambiente com pouca luz. Enquanto o preto e o cinza eram parcamente utilizados, o azul, o vermelho, o amarelo, o marrom e o verde eram mais frequentes. As figuras eram pintadas próximas uma das outras, dentro de padrões de linhas retas ou semicirculares (MILBURN, 1988, p. 76).

Pensando nas manifestações artísticas das catacumbas, Robin Margaret Jensen, em seu trabalho intitulado *Understanding early Christian art* (2000), faz uma válida observação acerca dos temas abordados nessas obras. Segundo a autora, podemos dividir os assuntos em quatro grupos específicos, a saber: 1) as temáticas apropriadas da arte helenística e da religião pagã, que serviam para algum ensino no cristianismo; 2) as imagens de uma religiosidade "neutra" baseada em motivos decorativos tradicionais, pelas quais pode ser atribuído um significado particular ao simbolismo cristão; 3) as representações narrativas com cenas bíblicas; 4) os retratos de Cristo e das personagens bíblicos.[9] Além dessas quatro categorias, podemos inserir uma quinta categoria: os retratos de cristãos comuns, principalmente daqueles que eram proprietários das catacumbas. As representações de imagens de Maria, apesar de estarem inseridas na categoria "narrativas de cenas bíblicas", muitas vezes apresentam os ditames figurativos da arte pagã, conforme veremos a seguir.

Devemos mencionar que os artistas responsáveis por criar tais temáticas artísticas nas catacumbas estavam mais preocupados em emitir uma mensagem que

[9] Nas catacumbas cristãs, todas as imagens traziam, direta ou indiretamente, mensagens concernentes ao cristianismo. Mesmo com a utilização de figuras pagãs, por exemplo, o

expressasse um sentimento e uma espiritualidade do que em apresentar uma estética impecável, um refinamento e uma harmonia. Mesmo porque a imagem, com seus simbolismos e suas alegorias, só teria valor se conseguisse expressar o mundo transcendental conforme os ditames da religiosidade cristã. Ademais, seguindo o pensamento de Georges Duby (2004), as imagens nas catacumbas também apresentam um caráter narrativo com objetivos claros de atender aos interesses particulares de um grupo.

Com pinceladas e lapidadas irregulares, os artistas evocavam figuras humanas com bastante expressividade. O importante para eles era que o aspecto mais relevante da obra estivesse em destaque. Fica evidente que a concepção de mimesis e de perfeição, tão cara para os artistas gregos séculos antes, começa a ser substituida pelos ideais estéticos de uma nova convenção que preza por transmitir uma mensagem mais clareza, a simplicidade e a naturalidade. Observamos que os artistas estavam bastante familiarizados com a estética da arte helenística, sendo as pinturas cristãs muito semelhantes àquelas que encontramos em Pompeia, por exemplo (GOMBRICH, 1993, p. 78).

Sobre os artistas responsáveis pelos grafites das catacumbas, cumpre notar que eles permaneceram anônimos. Sabemos, ainda, que somente a aristocracia mantinha artistas (libertos ou escravos) ao seu dispor, os quais poderiam ser bordadores, douradores, cinzeladores, ourives, arquitetos, cabeleireiros e, como no caso em questão, pintores e escultores. Um fato digno de nota é ter havido, no que tange às famílias ricas, uma espécie de orgulho em ter todas as necessidades da casa supridas pelos seus próprios trabalhadores internos. Tudo deveria ser confeccionado no interior da domus, inclusive os objetos de luxo, de modo a não causar desonra ao dono da casa (LOT, 2008, p. 78). No entanto, quando os proprietários da domus aristocrática se convertiam ao cristianismo, o pintor ou o escultor provavelmente não era substituído por outro. Assim, do mesmo modo como o artista já havia pintado os murais de deidades nas casas aristocráticas quando os proprietários eram pagãos, agora ele se debruçava nas temáticas cristãs, mesmo não tendo se convertido ao cristianismo. Constatamos que tais artistas estabeleciam uma espécie de ancoragem social na medida em que traduziam as mensagens cristãs, as quais, muitas vezes, não lhes eram familiares, a partir de categorias previamente conhecidas, tais como as tradições das religiões pagãs (MOSCOVICI, 1979, p. 60). Desse modo, os pintores, quando requeridos por cristãos, apesar de se apropriarem dos esquemas de categorização da nova fé, passavam por processos de ancoragem atrelados a uma compreensão prévia de uma religiosidade anterior, ou seja, a

objetivo final era que a mensagem cristã fosse facilmente entendida por qualquer um, fossem pagãos, judeus ou cristãos.

piedade pagã. [10] Sendo esse artista ainda um pagão, o que era deveras comum, não podemos desconsiderar o papel dele como transmissor de uma cultura híbrida nos círculos cristãos.

Ao passo que os artistas, sob a encomenda do seu senhor, esculpiam e pintavam cenas do repertório cristão com uma ancoragem nas representações pagãs, no campo simbólico, os cristãos que demandavam tais obras pretendiam que as imagens traduzissem sua opinião em relação a Deus e à ressurreição dos mortos, ou seja, à esperança que eles compartilhavam entre si. Além de os ícones cristãos fazerem a diferenciação entre um lugar cristão e um pagão, anunciando ao visitante a piedade do proprietário da catacumba, eles se apresentavam como uma linguagem visual criada a fim de lançar luz à mensagem evangélica pregada em um funeral ou em uma reunião de culto. A mensagem se apresentava em uma decoração consoladora (indicando que os mortos dormiam e aguardavam a ressurreição final) ou mesmo em figuras que ensinavam alguma doutrina ou história cristã. Na avaliação da maior parte dos pesquisadores, como Ethel Barker (1913) e Erwin Goodenough (1962), as imagens começaram a ser pintadas exatamente quando se percebeu que muitas pessoas se convertiam ao cristianismo, mas padeciam pela falta de ensino formal da doutrina (CAMERON; GARNSEY, 1998, p. 30). Dessa forma, as representações icônicas, principalmente aquelas que faziam associações com o repertório simbólico-mitológico do paganismo, serviriam para ampliar o entendimento ao ensinar aos novos convertidos sobre a fé cristã. A imagem do pavão, por exemplo, que para os pagãos era o símbolo da vida eterna e a glorificação da pessoa morta, para os cristãos significava que a obscuridade da morte foi cancelada pela ressurreição dos mortos conquistada por meio da vitória de Jesus (GOODENOUGH, 1943, p. 409) (Fig. 1).[11]

[10] No campo religioso, "piedade" pode ser entendida como o fervor e a fé religiosa de um devoto a qual se expressa por meio do seu relacionamento com figuras e símbolos sagrados.

[11] Além da figura do pavão, encontramos muitas outras representações provenientes de repertórios pagãos que se tornaram figuras cristianizadas, como, por exemplo: cupidos, frutas para oferenda e flores. Além disso, personagens da mitologia também são frequentemente retratadas, tais como: Hidra, Hércules, Vênus e Orfeu. Percebemos, então, uma apropriação da natureza gráfica e dos aspectos simbólicos das decorações pictóricas pagãs encontradas em ambientes de culto e de habitação pagãos (NICOLAI, 1999, p. 102).

Figura 1 – Afresco de um pavão com plumagens (séc. III). Catacumba de Santa Priscila, Roma. NICOLAI, 2000, p. 15.

O ícone, que antes só era reconhecido no âmbito do repertório da cultura e da crença pagã, tornou-se uma representação da vida eterna da alma para os cristãos. Assim sendo, o ambiente sepulcral apresentava não somente uma gama de diversas abordagens artísticas, mas também uma configuração semântica tanto ou quanto elaborada e ancorada, muitas vezes, no paganismo. De fato, com o hibridismo cultural, a presença de elementos artísticos e temáticos próprios da cultura helenística é direcionada para os novos assuntos e para as formas de culto no cristianismo, como foi o caso do marianismo.[12] A figuração do pavão e muitas outras imagens semelhantes revelam que o hibridismo na

[12] O marianismo pode ser entendido como um movimento religioso que nasceu no âmbito do cristianismo antigo (a partir do século III) e tinha como enfoque a veneração a figura de Maria a partir de vários de seus atributos, a saber: virgem, nova Eva e mãe de Deus. O movimento ganhou força na Idade Média se perpetuando e se fortalecendo ao longo do tempo no cristianismo, principalmente o católico.

arte foi um fator determinante para a constituição doutrinária e simbólica da religião cristã.

Notamos, ainda, que não somente a temática das imagens estava atrelada a uma herança pagã, como a própria forma de piedade religiosa estava mudando. A busca pela corporalidade das deidades acabou por impulsionar mais a devoção. Deste modo, uma forma de piedade visual se concretizará quando a imagem será não somente visualizada e admirada, mas orações e devoções a ela serão direcionadas. Sobre o assunto, analisamos a catacumba de Santa Priscila, que possui algumas das mais enigmáticas figurações marianas do período paleocristão.

A catacumba de Santa Priscila está situada em uma antiga pedreira, na Via Salária, em Roma. Tal pedreira foi usada para sepultamento de cristãos desde o final do século II até o século IV. Acredita-se que a catacumba de Priscila foi assim denominada depois que Priscila, uma matrona romana da aristocracia, casada com o cônsul Acílio Glábrio, converteu-se ao cristianismo e foi morta por ordem do imperador Domiciano. Ela mesma, antes de morrer, teria oferecido à comunidade cristã um terreno para a construção da catacumba.[13]

A catacumba de Priscila é dividida em três áreas principais: uma arena, um *criptopórtico* de uma grande vila romana e uma área de enterro subterrânea da família de Acílio Glábrio. Toda a catacumba é rica em detalhes, repleta de pinturas murais com personagens bíblicos e com os primeiros símbolos cristãos. Particularmente notável é um espaço retangular denominado "capela grega": uma câmara com um arco que contém afrescos, em geral, interpretados como cenas do Antigo e do Novo Testamento. O nome "capela grega" deve ter sido atribuído ao lugar por causa de duas inscrições em grego encontradas no lugar. Entre as diversas cenas gravadas nas paredes, destacam-se: o milagre de Moisés (brotar água na rocha); Sadraque, Mesaque e Abedenego na fornalha (Fig. 2); Suzana e os anciões; a cura de um paralítico; a adoração dos magos; a ressurreição de Lázaro; a arca de Noé; o sacrifício de Isaque; Daniel na cova dos leões; e a última ceia.

[13] Sabemos que muitas das famílias cristãs pertencentes a aristocracia romana, mesmo antes de se converterem, construíram seus próprios túmulos, que se conectaram, mais tarde, às catacumbas cristãs (KRAEMER, 1991, p. 147). Este foi o caso da catacumba por nós pesquisada.

Figura 2 – Afresco de Sadraque, Mesaque e Abedenego na fornalha (séc. III). Catacumba de Santa Priscila, Roma. NICOLAI, 2000, p. 22.

Os temas retratados revelam um clima de insegurança, provavelmente fruto da grande perseguição sofrida pelo cristianismo no Império Romano e da crise do século III. Assim, tais cenas são um reflexo da própria experiência dos cristãos diante da morte e de uma grande provação (PFORDRESHER, 2008, p. 145). Isso pode ser comprovado até mesmo pelo martírio de Priscila, a antiga proprietária da catacumba.[14]

[14] É importante lembrar que, apesar de os cristãos se reunirem em catacumbas, muitas vezes para fugir da perseguição, a religião mortuária, que já existia por séculos em Roma, contribuiu para difundir a utilização desses espaços e a construção de uma cultura funerária nos círculos cristãos e judaicos. Ainda sobre o assunto, observamos, por exemplo, a figura dos três jovens Sadraque, Mesaque e Abedenego na fornalha (Fig. 2). Na pintura, eles estão em posição frontal, olhando para o espectador, algo comum em tal tipo de representação, com suas mãos estendidas (parece ser em oração, numa atitude de representação de uma fé ideal), chamas abaixo e uma pomba acima de suas cabeças. Eles estão trajando roupas ao estilo persa. Em um primeiro momento, poderíamos supor que essa figura está somente representando uma cena

Analisando mais especificamente as representações marianas na catacumba, é possível perceber que os artistas estavam preocupados em retratar Maria em cenas colhidas dos relatos dos Evangelhos, a saber: a Anunciação, a natividade e a visita dos reis magos.

Notamos que, na primeira representação, Maria está sentada e recebendo a visita de um anjo não alado (Fig. 3).[15]

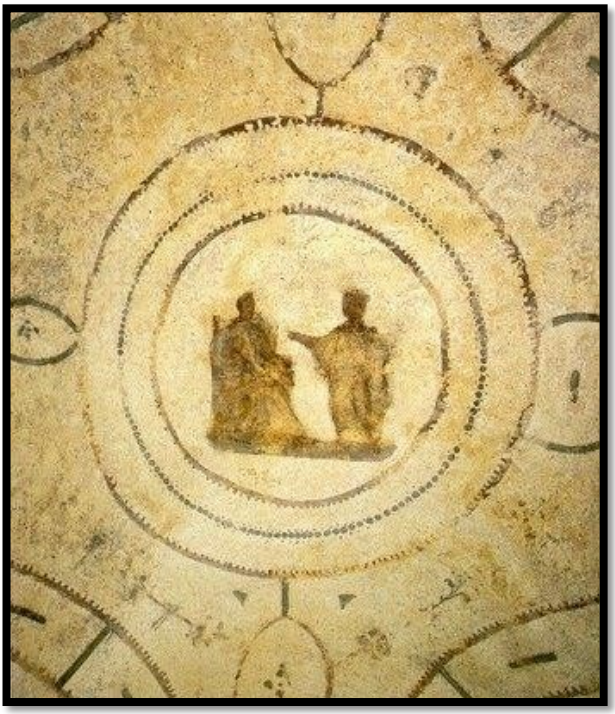

Figura 3 – Afresco da Anunciação (séc. III). Catacumba de Santa Priscila, Roma. NICOLAI, 2000, p. 50.

bíblica; no entanto, compreendendo o período no qual os cristãos estavam vivendo, momento de aguda perseguição, entendemos que essa representação expressa a ajuda divina diante das adversidades, quando observamos a pomba logo acima dos homens.

[15] Poucos eram os anjos que, no período na Antiguidade, foram representados com asas. Na verdade, foi na Idade Média que se tornou comum a representação de anjos alados (BURANELLI, DIETRICK, BUSSAGLI, 2007, p. 76).

Tal pintura está localizada na cripta central da catacumba, na mencionada capela grega. Maria está coberta com uma longa veste branca e coroada com uma espécie de tiara. Além disso, ela está acomodada em um assento de honra semelhante a uma matrona romana. Ela parece estar esperando ouvir o que o seu interlocutor deseja falar. Diante dela, está um anjo, em forma de homem, usando trajes romanos (uma dalmática e um pálio) e fazendo um gesto de oratória, chamado *adlocutio*, ao levantar o braço direito.[16] O anjo se porta como um dos imperadores e retóricos de sua época (BURANELLI, DIETRICK, BUSSAGLI, 2007, p. 50). O texto a que se refere o episódio representado seria o da Anunciação, como descrito no texto do *Evangelho de Lucas*:

> No sexto mês, o Anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galileia, chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um varão chamado José, da casa de Davi; e o nome da Virgem era Maria. Entrando onde ela estava, disse-lhe: "Alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo!" Ela ficou intrigada com essa palavra e pôs-se a pensar qual seria o significado da saudação. O Anjo, porém, acrescentou: "Não temas, Maria! Encontraste graça junto de Deus. Eis que conceberás no teu seio e darás à luz um filho, e tu o chamarás com o nome de Jesus. Ele será grande, será chamado Filho do Altíssimo, e o Senhor Deus lhe dará o trono de Davi, seu pai; ele reinará na casa de Jacó para sempre, e o seu reinado não terá fim". Maria, porém, disse ao Anjo: "Como é que vai ser isso, se eu não conheço homem algum?" O Anjo lhe respondeu: "O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra; por isso, o Santo que nascer será chamado Filho de Deus. Também Isabel, tua parenta, concebeu um filho na velhice, e este é o sexto mês para aquela que chamavam de estéril. Para Deus, com efeito, nada é

[16] A utilização do pálio (*pallium*) para a vestimenta de Maria evidencia que ela estava sendo exaltada como uma figura de autoridade. Em um relato da homilia sobre Santa Eufêmia, na qual se aborda a iconografia da personagem, é dito que o pálio remete-se ao signo da filosofia (MOORHEAD, 2015, p. 188).

> impossível". Disse, então, Maria: "Eu sou a serva do Senhor; faça-se em mim segundo a tua palavra!" E o Anjo a deixou (*Lc*., 1, 26-38).

Assim, essa primeira pintura retrata o anjo Gabriel se apresentando como alguém que iria explicar a Maria aquilo por que ela iria passar com a vinda do Messias. Por outro lado, Maria é posta na condição de uma interlocutora especial, haja vista que é retratada sentada em uma espécie de trono – posição de reconhecida importância.

A segunda pintura é conhecida por ser a mais antiga imagem retratando Maria (Fig. 4).[17]

[17] Na atualidade, alguns debates estão sendo feitos revendo a autenticidade dessa pintura, pois, supostamente, discrepâncias foram observadas, tendo em vista a descoberta de alguns novos afrescos nessa catacumba datados do século XVII. Alguns pesquisadores sugerem que, no desenho original, o homem aponta para a mulher e a postura da mulher é a de uma matrona romana, mas a estrela e o bebê estariam faltando. Os trabalhos de conservação da década de 1990 revelaram que a estrela, por exemplo, foi pintada com uma técnica diferente do resto do afresco, sugerindo que, em algum momento, houve uma espécie de "restauração criativa", a qual pode ter mudado a cena funerária. No entanto, cremos que, mesmo que tenha havido uma restauração na pintura, a cena, de fato, representa a figura de Maria carregando Jesus, pois muitos outros espaços da catacumba apresentam afrescos semelhantes, e os próprios sarcófagos encontrados no local trazem essa temática com uma representação muito próxima à da pintura em questão (MATHEWS-GREEN, 2007, p. 103).

Figura 4 – Afresco de Maria, Jesus e o profeta (séc. III). Catacumba de Santa Priscila, Roma.
NICOLAI, 2000, p. 55.

O grafite está localizado em uma posição bastante peculiar na catacumba: em um canto do teto do corredor. A imagem, apesar de estar tanto ou quanto desgastada e deteriorada, apresenta uma pigmentação em ocre-vermelho ainda vibrante. Descrevendo a pintura per se, podemos dizer que uma mulher (Maria) está sentada com uma criança (Jesus), aparentemente nua, sobre os joelhos (LASSAREFF, 1938, p. 35). Seu corpo está suavemente inclinado em direção a Jesus numa atitude de maternidade. Os olhos da mãe e da criança estão fitos no observador da imagem, como que se, por causa da chegada de alguém, ela tivesse interrompido a amamentação (MATHEWS-GREEN, 2007, p. 100). Maria está vestida com um pálio, coberta por um véu curto que parcialmente vela a sua cabeça, trajando uma vestimenta com estilo próprio das mulheres romanas. À sua frente, está um homem em pé (à direita). Este parece ter sido um profeta. Com a mão direita, ele segura sua túnica e aponta para uma estrela, que se localiza acima de Maria; e, com a mão

esquerda, ele segura um rolo dourado. A estrela simbolizaria o Messias que havia de vir. A cena expressa o momento da Anunciação, no qual Maria recebe a revelação de quem era Jesus. O homem, à direita, representaria um profeta tanto pela capa que porta (enfatizada pela ação de segurá-la enquanto aponta para a estrela messiânica) quanto pelo livro (rolo) que carrega. Ele poderia ser, como alguns afirmam, Balaão, que anunciou o seguinte em Números, 24, 17: "Vê-lo-ei, mas não agora, contemplá-lo-ei, mas não de perto; uma estrela procederá de Jacó e um cetro subirá de Israel, que ferirá os termos dos moabitas e destruirá todos os filhos de Seth". Alguns tendem a afirmar ainda que este era Isaías, pois, no livro do profeta, há afirmações que também corroboram com a imagem. Dentre elas, a seguinte: "Portanto o Senhor mesmo vos dará um sinal: eis que uma virgem conceberá, e dará à luz um filho, e será o seu nome Emanuel" (Is., 7, 14). Enfim, essa pintura exprime um tema central da fé cristã: o mistério da encarnação do filho de Deus – nascido de uma virgem.

Na terceira representação encontrada, assim como a primeira na capela grega, mas na parte externa do espaço, Maria está entronizada mais uma vez com Jesus em seus braços e com a cabeça coberta por um véu, símbolo da sua virgindade (Fig. 5).

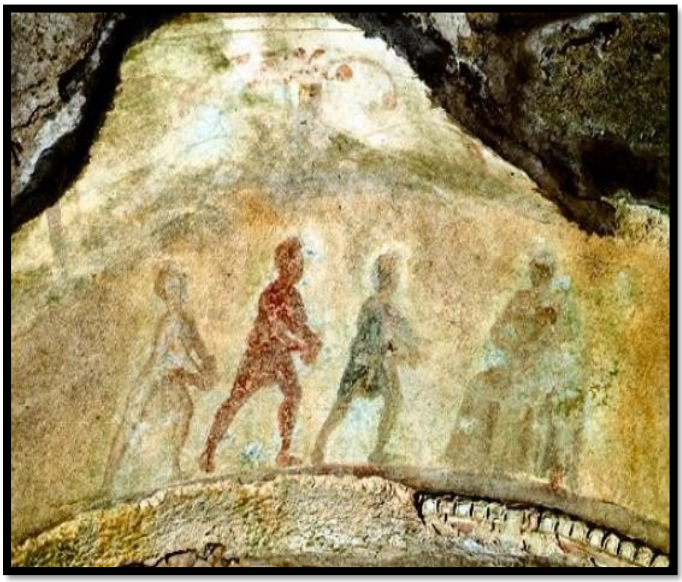

Figura 5 – Afresco de Maria com Jesus recebendo os três reis magos (séc. III). Catacumba de Santa Priscila, Roma. NICOLAI, 2000, p. 54.

Tal ícone é considerado o mais comum no que se refere a representações marianas paleocristãs. Apesar de a imagem estar com alguns de seus detalhesbastante apagados, é possível que tanto Maria quanto o bebê estivessem olhando atentos para o espectador, assim como na imagem anteriormente analisada. Já os três magos estão olhando em direção aos objetos de devoção: Jesus e Maria (GAMBERO, 1999, p. 83). Os três homens estão em uma posição de aproximação a Jesus e Maria, mostrando certa reverência. Eles estão pintados em cores diferentes devido a dois possíveis propósitos: representar aquilo que trouxeram – o amarelo/bege (ouro), o ocre/vermelho (mirra) e o verde (incenso). Tal nuance ainda pode levar a supor que os magos tivessem vindo de três partes do mundo, indicando a ideia da salvação de toda alma humana por intermédio de Jesus. Referentemente à imagem, importa citar o trecho descrito em Mateus 2,11, que afirma: "E, entrando na casa, acharam o menino com Maria sua mãe e, prostrando-se, o adoraram; e abrindo os seus tesouros, ofertaram-lhe dádivas: ouro, incenso e mirra".

Acerca das posições na pintura, percebemos que o ponto de atenção está em Jesus, para o qual todos os elementos do afresco convergem (Jesus recebendo presentes e sendo carregado por sua mãe). No entanto, a posição em que Maria está sentada mostra que ela foi identificada pelo artista como alguém que merecia uma atenção especial e um grande respeito. Notamos que tal iconografia estava engajada em enfatizar as ideias da encarnação do Messias e da redenção do homem.

Além dessas três imagens, no século IV, vemos o aparecimento de sarcófagos esculpidos com cenas semelhantes àquelas presentes nos afrescos das catacumbas (Fig. 6).

Figura 6 – Placa frontal em mármore do Sarcófago de Adelfia proveniente da catacumba de São João Evangelista (séc. IV). Dimensões: 0,85 cm × 2,07 cm x 0,69 cm. Museu Nacional. Siracusa.
Disponível em: <http://www.galleriaroma.it> Acesso em: 24 mar. 2019.

Tais urnas funerárias encontradas em diversas catacumbas revelam a perpetuação e a consolidação de uma crença. Apesar de várias delas apresentarem esculturas com cenas marianas, selecionamos uma peculiar, o sarcófago de Adelfia, pelo fato de este apresentar todas as cenas marianas que encontramos nos outros sarcófagos eainda algumas outras peculiares.

O sarcófago de Adelfia foi descoberto na catacumba de São João em Siracusa, Itália, no ano de 1872. Datado do século IV, ele é composto por quatro placas retangulares de mármore nas laterais, bem como por uma tampa e por um fundo. No meio da placa central em alto-relevo, encontramos os bustos do casal: Adelfia e seu esposo, o senador Valério.

As imagens esculpidas em sarcófagos pagãos costumam ilustrar as principais etapas da vida do falecido ou sucessivos momentos míticos da religiosidade. No caso desse caixão de mármore, observamos o resumo das mais importantes cenas bíblicas dispostas, aleatoriamente, em dezesseis eventos (quatro referentes ao Antigo Testamento e onze relacionados ao Novo Testamento), sem preocupação com a disposição das imagens seguir uma narrativa cronológica. Entre as cenas que observamos no artefato, destacam-se: Adão, Eva e a serpente; a cura da mulher com fluxo de sangue; Pedro negando Jesus; Moisés recebendo as tábuas da lei; o sacrifício de Isaque; Jesus no jardim do Getsemani; Nabucodonosor e os três jovens hebreus na

Babilônia; Jesus nas bodas de Caná; a multiplicação dos pães e dos peixes; a ressurreição do filho da viúva de Naim.

Além dessas representações, encontramos cinco em que Maria se faz presente, a saber: A anunciação de Maria na fonte; Maria e Isabel; Maria como bem-aventurada; a natividade de Jesus; e a visita dos reis magos.[18]

Na primeira imagem (Fig. 6 – detalhe 1), vemos um homem barbado com uma cabeça desproporcionalmente grande que emerge de uma fonte de água. Ao pé da fonte, identificamos uma figura feminina vestida com uma túnica amarrada por um cinto, mas sem o véu. Ela tenta pegar água nessa fonte. Ao fundo, vemos um jovem se dirigindo para o solo rochoso com as mãos estendidas.

Figura 6 – detalhe 1 (canto direito superior - 1ª parte).

[18] As três primeiras representações iconográficas as quais serão analisadas, são consideradas a parte mais original e intrigante do sarcófago. Isso porque todas as outras cenas do sarcófago podem ser identificadas facilmente, quando comparamos com o repertório figurativo de arte funerária dos primeiros cristãos. No entanto, o mesmo não pode ser dito para essas imagens, que são únicas no âmbito da arte cristã na Antiguidade.

No segundo relevo (Fig. 6 – detalhe 2), observamos três mulheres com a cabeça descoberta: uma no centro, vestida do mesmo modo que a mulher no poço; e duas outras, que, apoiando-se nesta mulher, olham-na atentamente.

Figura 6 – detalhe 2 (canto direito superior - 2ª parte)

Na terceira imagem (Fig. 6 – detalhe 3), vemos um grupo de cinco mulheres todas vestidas com túnicas e pálios, com as cabeças veladas. A posição de destaque é ocupada por aquela que se senta em um trono frontal demonstrando superioridade frente às outras. Uma das mulheres está sentada no chão, à direita do trono, e levanta a mão direita. As outras duas mulheres, retratadas em pé atrás desta, fazem o mesmo gesto. A quarta mulher está à direita do trono e assume uma pose que, pela tradição figurativa helenístico-romana, era atribuída a uma Musa.

Figura 6 – detalhe 3 (canto direito superior - 3ª parte).

Entendemos que as três cenas descritas são representações de uma composição única para os ciclos da vida de Maria, seguindo alguns dos relatos constantes no *Proto-Evangelho de Tiago*, como é o caso do episódio da Anunciação (6, 1-3), o qual também está presente no *Evangelho da Infância segundo Mateus* (9, 1-2) e no *Evangelho Armênio da Infância* (5, 1-8).[19] Na cena, Maria tira água da fonte da Nazaré, e o

[19] Segundo a interpretação de Santi Luigi Agnello (1952), retomando algumas posições de estudiosos que pesquisaram esse sarcófago até a década de 1950, as três figurações estão tratando da vida da falecida Adelfia. Segundo ele, a personagem estaria diante de uma fonte, a fim de saciar sua sede com a água da sabedoria que havia surgido da pedra espiritual. O homem barbudo seria o ancião dos dias. Na cena seguinte, ela já estaria purificada e escoltada por duas mulheres que fariam o papel de guarda. Ao fim, Adelfia estaria sendo admitida no trono de Cristo, que se revela na forma feminina de *Sophia* (como uma mulher no trono). A interpretação, baseada na combinação sofisticada de elementos retirados de fontes bíblicas e patrísticas, no entanto, não consegue iluminar algumas zonas cinzentas. Em primeiro lugar, a interpretação da identidade da figura masculina na fonte e da mulher sentada no trono é bastante vaga. Em segundo, o sarcófago não teria sido feito somente para Adelfia, mas para o seu marido, logo não seria normal que a figuração falasse somente dela. Em terceiro lugar, de acordo com as convenções figurativas da época, dificilmente uma mulher como Adelfia

anjo é personificado, de acordo com uma tradição profundamente enraizada nas figurações helenísticas e romanas, com uma cabeça grande barbada. Na segunda representação, Maria é guiada por duas figuras femininas, sendo uma possivelmente Isabel, sua prima, na ocasião em que Maria foi visitá-la. Por fim, na última imagem, Maria é venerada sob o aspecto de mãe de Cristo, sentada em um trono e com a cabeça velada, como a virgem que concebeu e que foi glorificada por esse feito.

Na quarta representação (Fig. 6 – detalhe 4), Jesus está deitado em um berço de vime envolto por panos posicionado embaixo de um telhado, sendo fitado por um boi e por um jumento.

Figura 6 – detalhe 4 (canto esquerdo superior)

Já Maria, vestida com um pálio, está sentada ao lado esquerdo de Jesus, observando-o. Ao lado de Maria, há um pastor que aponta para o céu, em sinal da visita que o anjo fizera a ela (Lc., 2, 15). Além disso, veem-se os três reis magos à direita. Um deles está apontando para a estrela, a qual os teria guiado até lá, mas sendo também aquela que testemunharia a vinda do Messias. Os outros dois magos estão olhando para trás. Nessa cena, em que Jesus é o ponto de atenção, ambos os aspectos da natureza dele são afirmados: um primeiro, Jesus é humano, como criança; um segundo, Jesus vindo para a salvação das nações dos gentios, simbolizado pelos magos. Além disso, Maria aparece como uma figura exaltadajunto ao seu filho.

concordaria em ser representada sem qualquer adorno, com uma aparência ordinária, sem que se fizesse referência à sua posição social.

Na quinta representação (Fig. 6 – detalhe 5), vemos outra ilustração da visita dos reis magos. Maria está sentada em uma cadeira, semelhante a um trono, coberta por um pano.

Figura 6 – detalhe 5 (parte central inferior).

Ela veste uma túnica com a sua cabeça parcialmente velada por um pálio e carrega Jesus no colo, que aparenta ter cerca de dois anos de idade. O menino está estendendo a mão ansiosamente em busca do presente oferecido pelo primeiro dos três reis. O primeiro dos magos segura uma coroa (indicando a oferta de ouro), e os dois que seguem trazem incenso e mirra armazenados em vasos. O fato de os magos estarem em fila, usando vestimentas idênticas, como túnicas curtas, chapeus flexíveis frígios, botas até os joelhos e cabelos longos, junto com os três camelos ao fundo, assinala a pátria longínqua de onde os magos eram provenientes (PARLBY, 2008, p. 98). A imagem de Maria e Jesus são desproporcionalmente grandes, o que sugere uma superioridade deles em relação aos magos. Observamos, ainda, um tema comum nas representações visuais no Império Romano que são a submissão e a conquista dos povos do Oriente pelos romanos, os quais trazem presentes para o soberano vencedor. Nesse caso, Maria e Jesus estão representados de maneira romanizada.

Além disso, entendendo que cada posição esculpida nos sarcófagos romanos traz significados particulares, o fato de a cena dos reis magos estar alocada exatamente abaixo da imagem do casal falecido revela que estes iriam receber a redenção por meio de Jesus Cristo e de sua mãe.

No mesmo período de construção das catacutumbas e sarcófagos com temática mariana, surgiu uma seita denominada "coliridiana" a qual só temos

informações por intermédio do trabalho de Epifânio de Salamina.[20] Heresia de número 79, tal é apresentada, nas palavras do autor, como "uma seita ridícula que possui ideias absurdas" (Epif., Pan., 3, 79.1,1).[21] Ele afirma que seus adeptos apresentavam atitudes insolentes relacionadas a Maria.

Sobre o culto coliridiano propriamente dito, o autor alega que era "uma tola e louca idolatria e uma obra do diabo" (Epif., Pan., 3, 79.1-6). Acerca do ritual religioso, Epifânio declara que: "Algumas mulheres decoram uma carruagem ou uma cadeira quadrada coberta com linho fino e, em um determinado dia do ano, fazem um pão e oferecem-no em oferta de sacrifício em nome de Maria" (Epif., Pan., 3, 79.1-7). O pão, ou o pequeno bolo sacrifical, é referido como um *collyris,* o que teria dado nome à seita. O mesmo termo referente a pão (collyris) também pode ser encontrado no livro de 2 Samuel 6:19 em sua versão grega, referente ao episódio da entrada da Arca da Aliança em Jerusalém sob o reinado de Davi.

O fato de a devoção ser praticada em um determinado dia do ano (Epif., Pan., 3, 79.1-7) contribui para o entendimento de que o culto rendia homenagens a Maria em dias festivos. Sobre as estruturas das festas religiosas, Mircea Eliade (1992, p.46) afirma que o tempo é fundado a partir da aparição de uma realidade religiosa. Quando isso ocorre, o homem se esforça por atualizá-lo constantemente através de rituais e de festas próprias que comporão um calendário sagrado.

Ao longo de todo o seu discurso, Epifânio reitera que o coliridianismo era uma seita composta, principalmente, por mulheres e que admitia o sacerdócio feminino. Ele defende a ideia de Eva ser a personificação e o protótipo de todas as heresias da Terra, bem como o seu pecado original ter sido aceitar uma liderança

[20] Sobre a vida de Epifânio, sabemos que ele nasceu na Palestina, entre os anos de 310 e 320. De acordo com alguns relatos, ele era filho de pais judeus bastante pobres, no entanto, teria sido educado por um rico advogado, também judeu. Quando completou 16 anos, ele teria se convertido ao cristianismo. Depois de sua conversão, Epifânio passou vários anos dedicando-se a severos exercícios ascéticos no Egito. Logo em seguida, ele se tornou abade de um convento perto de Eleuterópolis. Com uma profunda ligação ao seu professor e amigo Hilário, Epifânio trabalhou zelosamente para a difusão do monaquismo na Palestina. No ano de 367, o monge foi eleito por unanimidade bispo de Salamina, capital da ilha de Chipre. Foi nessa cidade que ele se dedicou a escrever suas obras, entre elas Panarion, um dos trabalhos cristãos mais controversos de seu tempo.121 O bispo teria morrido em alto mar, já em idade avançada, no caminho de volta de Constantinopla para Chipre, em torno do ano 403. Uma das marcas do pensamento do autor foi a grande rejeição às ideias de Orígenes, a ponto de o bispo de Salamina perseguir os anacoretas egípcios adeptos de seu oponente. Além disso, o monge se destacou pelo vasto conhecimento em línguas, a saber: hebraico, siríaco, egípcio, grego e latim (esta última conhecendo somente um pouco).

[21] Tradução de F. Williams, 1987.

eclesiástica feminina (BURRUS, 1991, p. 132). Segundo ele, a "doença do pecado" teria vindo pela ilusão de Eva e da serpente, a mesma ilusão, em suas palavras, na qual as mulheres teriam caído. Por isso, todo e qualquer ensino proveniente de mulheres iria incidir em idolatria e heresia. Epifânio assevera que "o diabo tende a vomitar os ensinamentos ridículos provenientes das bocas das mulheres" (Epif., Pan., 3, 79.1-7). As mulheres, para ele, não teriam capacidade para dirigir uma congregação sem beirar a heterodoxia. Assim, ele conclui que o início da heresia está na grande blasfêmia em se aceitar que mulheres ocupassem a função episcopal e realizassem ritos eclesiásticos; algo que, para o bispo, nunca teria ocorrido na História da Igreja até então. Lançando mão de diversos relatos do Novo Testamento, Epifânio argumenta, ainda, que a própria Maria se submeteu à autoridade de Cristo e que, portanto, as mulheres deveriam se submeter ao senhorio dos bispos.

A grande acusação do bispo aos coliridianos se dá exatamente pelo fato de o grupo estar fora do âmbito da *ekklesia*, o que refletia os excessos daqueles que se consideravam cristãos, entretanto, se alocavam nas fronteiras e apresentavam práticas cultuais híbridas. Doravante, Epifânio denuncia essas mulheres, pois elas estavam praticando uma espécie de culto privado, talvez secreto, em uma época de exaltação do culto público e da liturgia gerida pela ordem masculina. Em contrapartida, aqueles que não se adequavam à nascente instituição da ekklesia poderiam compor grupos, como o coliridiano, mais heterogêneos, entendendo-se que esta seita, apesar de praticar certos cultos privados, foi muito mais do que um círculo social fechado, pois se estabeleceu em forma de assembleia e de organização, podendo-se comprovar isso pelo fato de o grupo ter se espalhado por várias localidades.

Ao analisar as imagens nas catacumbas, os revelos nos sarcófagos e o culto coliridiano, percebemos uma significativa relação entre os modelos marianos com as representações da deusa Diana. A representação de Diana, como uma deusa da fecundidade, é algo muito presente na sociedade romana. Suas estátuas são decoradas, entre outros aspectos, com múltiplos seios (Fig. 7).

Figura 7 – Escultura em mármore de deusa Diana proveniente do Templo de Diana em Éfeso (séc. I). Dimensão: 1,74 m. de altura. Museu de Éfeso, Turquia. Museu de Éfeso, Turquia. Disponível em: http://www.greeceturkeytours.com/ephesus-ancient-city-tour-from-kusadasi-half-day.html> Acesso em: 24 fev. 2012.

Apesar de não ser conhecida como uma deusa-mãe, a ênfase nos seios da deusa faz referência à prosperidade de seus devotos, sugerindo o seu caráter de deusa da fertilidade. Do mesmo modo, sabemos que a deidade greco-romana também era chamada de *Parthénos*, assim como Maria, ou seja, uma deusa pura que preservou sua virgindade perpetuamente (STELAN, 1996, p. 48). As representações e os cultos de Maria e de Diana se aproximam na medida em que, no contexto de hibridização no mundo greco-romano tardio, os pagãos conversos ao cristianismo as identificaram

por seus diversos atributos em comum, tais como: a pureza, a castidade e a fertilidade.

Além de Diana, observamos uma síntese espontânea feita com o culto de Ísis. Os atributos da deusa comparados a Maria são, talvez, aqueles que mais se assemelham, bem como as representações icônicas, tendo em vista as assimilações que podem ser identificadas pela vestimenta, pelo estilo e pela posição da imagem (LASSAREFF, 1938, p. 50). No âmbito das ideias, Ísis é conhecida como a deusa da fertilidade, mas também como a mãe perfeita e a mãe de deus (Hórus). Afora isso, temos as representações imagéticas da deusa que, se comparadas às de Maria, são deveras semelhantes em muitos momentos, em especial naquelas figuras nas quais vemos Maria carregando o infante. Selecionamos uma representação encontrada em Karanis, Egito, com a datação bastante aproximada daquela das pintadas na catacumba de Santa Priscila (Fig. 8).

Figura 8 – Afresco de Ísis amamentando Hórus (séc. III). Ruínas de um antigo templo isíaco, Karanis, Egito. Relatório de Escavação da Universidade de Michigan. Disponível em: <http://www.umich.edu/~kelseydb/OutKaranis.html> Acesso em: 20 out. 2012.

No afresco, Ísis está sentada, amamentando Hórus. As similaridades com o afresco da natividade de Jesus, analisadas por nós anteriormente, são dignas de nota. Maria e Ísis estão ambas sentadas, segurando os bebês e alimentando-os. Com os olhos expressivos, as duas observam o espectador. Acerca da vestimenta, só podemos afirmar que elas usam um véu, devido ao fato de a imagem de Maria estar muito desgastada.

Do ponto de vista da Psicologia Social, Carroll (1986) assevera que o culto de Ísis e o de Maria são completamente dissociados. Para defender tal ideia, o pesquisador afirma que o culto mariano tinha maior popularidade entre os homens, enquanto o culto isíaco tinha uma adesão maior das mulheres. Ele complementa afirmando que, enquanto o culto a Maria tinha um apelo à sua virgindade, a devoção a Ísis, por outro lado, apresentava um forte apelo erótico. Discordamos de tal visão, por entendermos, em primeiro lugar, que ambos os cultos revelam um apelo direcionado às mulheres, principalmente por enfatizarem o caráter materno das deidades; em segundo lugar, a devoção coliridiana, citada por Epifânio de Salamina na obra Panarion, teve maior adesão das mulheres quanto ao culto a Maria; finalmente, quanto ao suposto apelo sexual na devoção isíaca, percebemos, nos poemas de Isidoro (um sacerdote grego do templo de Ísis), escritos no século I a.C., por exemplo, que Ísis é referida como a deusa da moralidade. [22] Por esse motivo, as meninas recém-nascidas eram dedicadas a Ísis para que a deusa protegesse a virgindade delas até o casamento, comprovando que a religião isíaca era muito mais conhecida pela pureza do que pela prostituição (FORREST, 2004, p. 265). Cremos, portanto, que não somente a iconografia isíaca, mas também parte de sua forma de culto influenciaram significativamente na representação e na devoção a Maria, a qual acabou por ocupar o mesmo status de Ísis, mesmo porque ambas apresentavam diversos títulos em comum. Assim, houve não só a cristalização pagã-cristã dos ícones, como, ainda, a hibridização dos cultos marianos e isíacos.

Cumpre enfatizar que a representação da visita dos reis magos, tanto no sarcófago de Adelfia quanto na catacumba de Santa Priscila, assemelha-se aos

[22]A seita conhecida como "coliridiana" parece ter surgido na região da Trácia e se espalhado pela Cítia e pelo sul da Arábia por volta dos séculos III e IV. O que sabemos sobre esse grupo foi contado pelo bispo e monge Epifânio de Salamina na obra *Panarion*, podendo-se citar dois pontos relevantes: o primeiro era que a seita fazia sacrifícios em honra à Maria num dado período do ano; e o segundo que o grupo era comandado por mulheres. O coliridianismo, ao que tudo indica, cooperou para a constituição da piedade mariana no seio da ortodoxia cristã.

desenhos nos selos cilíndricos da deusa mesopotâmica Nisaba, que tem Deméter como seu referente grego (Fig. 9).[23]

Figura 9 – Selo cilíndrico acadiano (2350-2150 a.C.). Selo de mármore e argila selada proveniente da Mesopotamia. Museu Britânico de Londres. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org> Acesso em: 20 out. 2012.

[23] Os selos eram pequenos cilindros, geralmente com apenas alguns centímetros de comprimento, em que se gravavam escritos e/ou cenas figurativas de caráter mitológico, religioso, político ou social. Eles eram rolados sobre uma superfície (fardos de mercadorias, tijolos, panos, tábuas, frascos, envelopes, etc.) para se fazer uma impressão. A invenção de tais cilindros está relacionada à própria criação da escrita cuneiforme.

Nessa imagem, a deusa está sentada usando uma coroa com dois chifres e segurando uma oferta dada pelo primeiro deus. Os três deuses estão posicionados em fila, também levando presentes, todavia, neste caso, para a deusa Nisaba. Tais oferendas seriam maços de grãos a serem entregues à deusa pelas divindades menores, que teriam feito uma procissão até o templo de Nisaba. Percebemos que, da mesma maneira como as representações a Nisaba apresentam ofertas à deusa feitas por três deuses, a figuração dos três reis magos ofertando a Jesus sentado no colo de Maria sugere que a mãe de Jesus estaria recebendo o mesmo tipo de oferenda junto ao seu filho. Assim, ela estaria ocupando uma posição maior do que a de simples mãe de Jesus, isto é, a de mãe de Deus ou, para alguns, a de deusa mãe do cristianismo.

Não foram pintadas, bordadas ou esculpidas quaisquer imagens de Jesus, de sua mãe, Maria, ou dos apóstolos nos dois primeiros séculos. Entretanto, reconhecidamente, a arte cristã que apareceu pela primeira vez no século III, em especial nos contextos funerários, modificou toda uma prática religiosa. A partir de então, famílias ricas passaram a solicitar aos artistas que esculpissem e que pintassem figurações cristãs em suas residências e em ambientes sepulcrais particulares. Tais artistas, cristãos ou não, fizeram uma ancoragem ao buscar inspiração nos modelos fornecidos pela tradição artística greco-romana, trabalhando naqueles mesmos padrões, porém buscando expressar novos significados religiosos. Isso fez com que as confluências entre Maria e as antigas deidades do repertório greco-romano fossem cada vez mais constantes, tanto na iconografia quanto nas formas de culto. Pela frequência do aparecimento de imagens marianas em loci particulares (catacumbas e sepulturas de matronas romanas) e pelo contexto no qual as imagens foram confeccionadas, percebemos que as representações de Maria tornaram-se, de fato, fruto de uma nascente piedade visual própria dos segmentos limítrofes que aderiram à religiosidade cristã.

Tal piedade visual se manifestou quando se atribuiu elevada honra e grande admiração à imagem pintada. A arte tornou-se, assim, parte da vida devocional do cristão, um complemento fundamental para o ritual litúrgico privado (MORGAN, 1998, p. 45-54). Com isso, a reverência e a apreciação a uma deidade, supostamente pertencente a um contexto de realidade invisível, é transferida para uma realidade visível. Do mesmo modo que as representações pagãs, os ícones cristãos começaram a ser venerados sob uma ótica neoplatônica pela qual a realidade visível do mundo seria uma cópia da realidade invisível presente no mundo ideal. Portanto, as imagens de Cristo, de Maria e de outros santos significavam também sua presença espiritual

no local. A partir da confecção dos primeiros ícones, o limiar entre a admiração e a adoração passou a ser sensivelmente tênue (TAVARD, 1996, p. 109).

A criação e a piedade aos ícones são indícios que apontam para um ideal de veneração a Maria na chamada *devoção de fronteira*. [24] No entanto, a interpretação de sua figura pelos devotos que ali se reuniam deu propulsão para uma adoração mais concreta no século IV, assim como as imagens correspondiam a uma interação com a divindade sob a prática de um ritual de visualização.

Cabe ressaltar que a piedade visual pode ser entendida tanto por sua função educativa quanto por sua função estética. Educativa, pois os ícones cristãos teriam a função de ensinar às massas iletradas a história de Jesus e de Maria (LAMBERTON, 1950, p. 259-261). Estética, pois, sendo as representações de cunho contemplativo, brotavam sentimentos de admiração e de devoção aos seus ícones, tendo em vista que a piedade de fronteira é manifesta por meio de estilos próprios da cultura pagã (GALAVARIS, 1981, p. 79).

Fica claro que os elementos visuais presentes nos afrescos da catacumba de Priscila, bem como no sarcófago de Adelfia, demonstram que a religiosidade cristã estava sendo paulatinamente modificada: de uma devoção alicerçada nas tradições judaicas e centrada na pessoa de Jesus para uma piedade visual hibridizada com repertórios pagãos que atribuíam a Maria a função de virgem (*Parthénos*) e de mãe (*Méter*), ocupando o mesmo patamar de grandeza de seu filho. Partindo desse pressuposto, as transformações no papel de Maria no âmbito da piedade de fronteira propiciaram novas formas de culto e ritos os quais serão determinantes para a formação de um cristianismo muito mais híbrido e palatável para os pagãos.

Referências

AFRESCO DE ÍSIS AMAMENTANDO HÓRUS. Relatório de Escavação – Universidade de Michigan. Disponível em: <http://www.umich.edu/~kelseydb/OutKaranis.html> Acesso em: 20 out. 2012.

AFRESCO DE MARIA E JESUS CRIANÇA. In: NICOLAI, V. F. *The Christian Catacomb of Rome*: History, Decoration, Inscription. Città del Vaticano: Schnell & Steiner, 1999.

AFRESCO DE MARIA E O ANJO. Século III. *International Catacomb Society*. Disponível em: <http://www.catacombsociety.org> Acesso em: 24 set. 2010.

[24] O conceito "devoção de fronteira", no âmbito do culto cristão, refere-se a toda prática religiosa que se estabelece fora do contexto e dos ditames da *ekklesia* sem a anuência da liderança eclesiástica.

AFRESCO DE MARIA SENDO VISITADA PELOS REIS MAGOS. Século III. *International Catacomb Society*. Disponível em: <http://www.catacombsociety.org> Acesso em: 27 set. 2010.

AFRESCO DE SADRAQUE, MESAQUE E ABEDENEGO NA FORNALHA. *International Catacomb Society*. Disponível em: <http://www.catacombsociety.org> Acesso em: 24 set. 2010.

AFRESCO DO PAVÃO COM PLUMAGENS. In: NICOLAI, V. F. *The Christian Catacomb of Rome*: History, Decoration, Inscription. Città del Vaticano: Schnell & Steiner, 1999.

AGNELLO. S. L. *Il sarcofago di Adelfia*. Città del Vaticano: Palatine 1952.

BARKER, E. R. The Symbolism of Certain Catacomb Frescoes I. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, v. 24, n. 127, 1913, p. 43-50.

BARKER, E. R. The Symbolism of Certain Catacomb Frescoes II. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, v. 24, n. 128, 1913, p. 103-109.

BÍBLIA de Jerusalém. Tradução do texto em língua portuguesa e coordenação por Gilberto da Silva Gorgulho, Ivo Storniolo e Ana Flora Anderson. São Paulo: Paulus, 2006.

BURANELLI, F; DIETRICK, R; BUSSAGLI, M. *Between God and man*: angels in Italian art. Roma: Mississippi Musem Art, 2007.

CAMERON, A. *The Last Pagans of Rome*. Oxford: Oxford University, 2010.

CAMERON, A.; GARNSEY, P. *The Cambridge Ancient History*, v. 13. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

CARROLL, M. *The Cult of the Virgin Mary*: Psychological Origins. Princeton: Princeton University Press, 1986.

COLWELL, E. C. The Fourth Gospel and Early Christian Art. *The Journal of Religion*, v. 15, n. 2, 1935, p. 191-206.

COULANGES, F. *A cidade antiga*. São Paulo: Américas, 1864.

DUBY, G. *O Ano Mil*. Franca: Unesp, 2004.

BURRUS, V. The Heretical Woman as Symbol in Alexander, Athanasius, Epiphanius, and Jerome. The Harvard Theological Review, v. 84, n. 3. New York: Cambridge University Press, 1991.

DUVAL, N. Antiquite Tardive: Les Sarcophages d'Aquitaine. *Revue internationale d'historie et d'archéologie (IV-VIII)*. Paris: Brepols, 1993.

EPIPHANIUS OF SALAMIS. *The Panarion of Epiphanius of Salamis*: *Book II and III*. Translation by F. Williams. Leiden: E.J. BRILL, 1987.

ESTÁTUA DE ÁRTEMIS DOS EFÉSIOS. Museu de Éfeso, Turquia. Disponível em: <http://www.greeceturkeytours.com/ephesus-ancient-city-tour-from-kusadasihalf-day.html> Acesso em: 24 fev. 2012.

FORREST, M. I. *Isis Magic*: Cultivating a relationship with the goddess of 10,000 Names. St. Paul: Llewelly, 2004.
GALAVARIS, G. The icon in the life of the church. *Iconography of religion.* XXIV, 8, Leiden: J. BRILL, 1981.
GAMBERO, L. *Mary and the fathers of the church*: the Blessed Virgin Mary in patristic thought. San Francisco: Ignatius Press: 1999.
GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1993.
GOODENOUGH, E. R. Catacomb Art. *Journal of Biblical Literature*, v. 81, n. 2, 1962, p. 113-142.
GOODENOUGH, E. R. Early Christian and Jewish Art. *The Jewish Quarterly Review*. New Series, v. 33, n. 4, 1943, p. 403-418.
GOODENOUGH, E. R. John a Primitive Gospel. *Journal of Biblical Literature*, v. 64, n. 2, Philadelphia: The Society of Biblical Literature, 1945, p. 145-182.
GOUGH, M. *Os primitivos cristãos*. Lisboa: Verbo, 1969.
HONOUR, H.; FLEMING, J. *A World History of Art*. London: Laurence King Publishing, 2005.
JENSEN, R. M. *Understanding early Christian art*. New York: Routledge, 2000.
JENSON, W. R. *Essentials of Christian Theology*. Louisville: Westminster John Knox, 2003.
KRAEMER, R. S. *Jewish Tuna and Christian Fish*: Identifying Religious Affiliation in Epigraphic. The Harvard Theological Review, v. 84, n. 2, 1991, p. 141-162.
KRAEMER, R. S. *Women's Religions in the Greco-Roman World*: A Sourcebook. Oxford e New York: Oxford University Press, 2004.
LAMBERTON, C. The Accidental Factor in Constituting Isolation in Early Christian Art. *The Art Bulletin*, v. 32, n. 4, 1950, p. 259-261.
LAMBERTON, C. The Development of Christian Symbolism as Illustrated in Roman Catacomb Painting. *American Journal of Archaeology*. Archaeological Institute of America, v. 15, n. 4, 1911, p. 507-522.
LASSAREFF, V. Studies in the Iconography of the Virgin. *The Art Bulletin*. College Art Association, v. 20, n. 1, 1938, p. 26-65.
LEFORT, L. *Chronologie des Peintures des Catacombes romaines*. Paris: Revue Archeologique, 1881.
LEFORT, L. *Chronologie Des Peintures*: des Catacombes De Naples. Paris: Kessinger Publishing, 2010.
LOT, F. *O Fim do Mundo Antigo e o Princípio da Idade Média*. Lisboa: 70, 2008.
MATHEWS-GREEN, F. *The lost Gospel of Mary*: the Mother of Jesus in three ancient texts. Massachusetts: Paraclete Press, 2007.

MILBURN, R. *Early Christian Art and Architecture*. Berkeley: University of California Press, 1988.

MOORHEAD, J. *The Popes and the Church of Rome in Late Antiquity*. New York: Routledge, 2015.

MORGAN, D. Domestic Devotion and Ritual: Visual Piety in the Modern American Home. *Art Journal*. The Reception of Christian Devotional Art, v. 57, n. 1, 1998, p. 45-54.

MORGAN, D. *Visual piety*: a history and theory of popular religious. Berkeley; Los Angeles; London: University of California, 1999.

MOSCOVICI, S. *Psychologie des minorités actives*. Paris: PUF, 1979.

NICOLAI, V. F. "Le catacombe Cristiane: origini e sviluppo". In: ENSOLI, S.; LAROCCA, E. *Aurea Roma*. Dalla città pagana Allá città Cristiana. Roma: "L"Erma" di Bretschneider, 2000.

NICOLAI, V. F. *The Christian Catacomb of Rome*: History, Decoration, Inscription. Città del Vaticano: Schnell & Steiner, 1999.

PARLBY, G. The Origins of Marian Art in the Catacombs and the Problems of Identification. *The Origins of the Cult of the Virgin Mary*. London e New York: Burns and Oates, 2008, p. 41-56.

PFORDRESHER, J. *Jesus and the emergence of a Catholic imagination*: an illustrated journey. New Jersey: Paulist, 2008.

SARCÓFAGO DE ADELFIA. Museu Nacional. Siracusa. Disponível em: <http://www.galleriaroma.it> Acesso em: 24 mar. 2013.

SELO CILÍNDRICO ACADIANO. Museu Britânico, London. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org> Acesso em: 20 out. 2012.

SIQUEIRA, S. M. A. As efígies femininas em catacumbas romanas: uma análise da figuração paleocristã. In: LEITE, L. R [et al.]. *Figurações do masculino e do feminino na Antiguidade*. Vitória: Ed. PPGL, 2011.

STELAN, R. *Paul, Artemis, and the Jews in Ephesus*. New York: de Gruyter, 1996.

TAVARD, G. H. *The thousand faces of the Virgin Mary*. Minnesota: The Liturgical Press, 1996.