

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEOLOGIA-MESTRADO**

**FERNANDA OLIVEIRA DA COSTA**

**O CRUCIFICADO, CENTRO DA VIDA:  
LEITURA SIMBÓLICO-TEOLÓGICA DO MOSAICO  
DA BASÍLICA DE SÃO CLEMENTE**

**CURITIBA**

**2016**

**FERNANDA OLIVEIRA DA COSTA**

**O CRUCIFICADO, CENTRO DA VIDA:  
LEITURA SIMBÓLICO-TEOLÓGICA DO MOSAICO  
DA BASÍLICA DE SÃO CLEMENTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Teologia - PPGT, Área de concentração: Teologia e Sociedade, da Escola de Educação e Humanidades, da Pontifícia Universidade Católica do Paraná- PUCPR, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teologia.

Orientador: Prof. Dr. Pe. Márcio Luiz Fernandes.

**CURITIBA**

**2016**

Dados da Catalogação na Publicação  
Pontifícia Universidade Católica do Paraná  
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR  
Biblioteca Central

C837c Costa, Fernanda Oliveira da  
2016 O crucificado, centro da vida : leitura simbólico-teológica do mosaico da  
Basilica de São Clemente / Fernanda Oliveira da Costa ; orientador: Márcio  
Luiz Fernandes. – 2016.  
146 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná,  
Curitiba, 2016

Bibliografia: f. 140-144

1. Arte sacra. 2. Imagem (Teologia) – Igreja Católica. 3. Ídolos e imagens.  
I. Fernandes, Márcio Luiz. II. Pontifícia Universidade Católica do Paraná.  
Programa de Pós-Graduação em Teologia. III. Título.

CDD 20. ed. – 246.5

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE DISSERTAÇÃO Nº. 118**

**DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE**

**FERNANDA OLIVEIRA DA COSTA**

Aos vinte e seis dias, do mês de julho de dois mil e dezesseis, às quatorze horas reuniu-se na sala de Defesa - Segundo andar da Escola de Educação e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, a banca examinadora constituída pelos professores: Márcio Luiz Fernandes, Marcial Maçaneiro e Renato Kirchner, para examinar a dissertação da candidata Fernanda Oliveira da Costa, ingressante no programa de Pós-graduação em Teologia - Mestrado, no segundo semestre de dois mil e catorze, Linha de pesquisa: Teologia e Sociedade. A mestranda apresentou a dissertação intitulada: **O CRUCIFICADO, CENTRO DA VIDA: LEITURA SIMBÓLICO - TEOLÓGICA DO MOSAICO DA BASÍLICA DE SÃO CLEMENTE** a Candidata fez uma exposição sumária da dissertação, em seguida procedeu-se à arguição pelos Membros da Banca e, após a defesa, A Candidata Foi PROVADA COM LOUVOR pela Banca Examinadora. A sessão encerrou-se às 16 h 00 min. Para Constar, lavrou-se presente Ata, que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora

Prof. Dr. Márcio Luiz Fernandes

Presidente/Orientador

Prof. Dr. Marcial Maçaneiro

Convidado Interno

Prof. Dr. Renato Kirchner

Convidado Externo

Agenor Brighenti  
CIENTE

Prof. Dr. Agenor Brighenti

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Teologia *Stricto Sensu*

PPGT - PUCPR



*Ao amado Dante,  
pela vida que se renova.*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao longo dos dois anos que estive imersa na bela e exigente tarefa de elaboração do mestrado, tenho a alegria de ver que não estava sozinha, que muitas pessoas fizeram este percurso comigo e para as quais quero registrar a minha imensa gratidão.

À Igreja da Alemanha que, através da Adveniat, concedeu-me a bolsa de estudos, sem a qual não teria condições de realizar este trabalho. A generosidade dos católicos alemães é admirável.

Ao Dom César Teixeira, bispo da Diocese de São José dos Campos/SP, que apoiou e incentivou o tema do mestrado, enxergando sua aplicação na Igreja; à sua equipe da Cúria (Regina e Inês) que fizeram o árduo e eficiente papel de encaminhar todos os trâmites da bolsa.

Ao Dom Dimas Lara Barbosa pela intermediação junto à Adveniat e pelo apoio de sempre.

Aos padres Dominicanos da Basílica de São Clemente, que permitiram o acesso à basílica para efetuar os registros fotográficos indispensáveis para o enriquecimento do estudo. Pelos momentos de partilha nas celebrações eucarísticas vividas naquela comunidade.

Ao Prof. Dr. Antônio Catelan, que incentivou o início do mestrado, me encorajou com a bolsa e intermediou o pedido junto à Basílica de São Clemente.

Às irmãs Rita e Edilma, da Casa Santa Sofia, em Roma, pelo carinho e acolhida em sua casa. E aos amigos que fiz durante a viagem: ir. Lucy, frei Sydnei, pe. Vladimir, Clélia e Adalberto, que fazem parte deste momento tão especial.

Aos amigos da PUC de Curitiba, que agora fazem parte da minha vida (que alegria!) e com os quais aprendi muito: Ana Beatriz, pe. Valdeir, Castorina e Nadi.

À minha irmã, Eloisa Miguez, pela dedicação e competência na revisão de todo texto. Ao amigo Sergio Leite, pelo cuidado e prontidão na tradução do resumo para o inglês.

Ao querido Dom Ruberval Monteiro, OSB, por quem fui introduzida ao fascinante e tremendo mundo dos símbolos e da beleza da arte cristã; por suas valiosas orientações, pela generosidade da partilha de alma e pelo ensinamento de vida.

À mestra Maria Giovanna Muzj que direcionou o foco do estudo de uma forma magistralmente delicada e profunda.

Ao Orientador Prof. Dr. Marcio Luiz Fernandes, pela condução e incentivo na elaboração do trabalho.

À minha querida Família, por todo carinho e interesse que demonstra pelo meu trabalho, na certeza de maravilhar-se junto comigo.

À minha querida Comunidade Senhor da Vida, com quem partilho a vida e a fé, pelo apoio diário, pelo carinho, pela missão e pela unidade.

Aos meus amados Pais, para quem devo a vida, por tanto amor gratuito que me sustenta em todo o tempo.

A Deus, Trindade Santa, que me escolheu, falou-me ao coração e para quem entrego toda a minha vida.

“Agora vemos em espelho e de maneira confusa, mas, depois, veremos face a face. Agora o meu conhecimento é limitado, mas, depois, conhecerei como sou conhecido”.

(1Cor 13, 12)

## RESUMO

Uma das formas de expressão do ser humano é o símbolo. Em se tratando de cristianismo, por muitos séculos as imagens foram o canal de comunicação para a transmissão da fé. De forma especial, a imagem de Cristo ocupou o centro das produções artísticas, influenciada pelos estilos artísticos de cada época. A era Românica (sec. XI a XII) é reconhecida pela riqueza simbólica de suas igrejas, expressa em seus pórticos, capiteis, afrescos, mosaicos e pavimentos. O mosaico medieval da basílica de São Clemente, em Roma, Itália, objeto deste estudo, resgata referências paleocristãs e bizantinas numa composição centrada em Cristo crucificado na cruz-árvore-videira, cujo projeto sofreu influência político-religiosa da Reforma Gregoriana, a fim de evidenciar a autoridade eclesiástica da época. O objetivo principal é apresentar a composição simbólica do mosaico como via de compreensão teológica do mistério da salvação, ou seja, como o simbolismo universal, aliado à iconografia cristã, pode potencializar a mensagem, já que diz respeito à essência do ser humano. Para tanto, a linha de análise iconológica de Erwin Panofsky e a hermenêutica antropológica do símbolo de Gilbert Durand serão usadas como referenciais, além de revisão bibliográfica, observação *in loco* da obra e identificação do percurso iconográfico de algumas imagens. O conteúdo simbólico-teológico, fruto desta pesquisa, pode contribuir para uma reflexão atual sobre o programa iconográfico das igrejas, uma vez que a arte sacra ultrapassa os limites do tempo, proporcionando experiências novas em quem a contempla.

**Palavras-chave:** Símbolo. Cristo. Cruz-árvore. Árvore da Vida. Iconografia. Arte Românica. Teologia e arte.

## ABSTRACT

Symbol is one of the means of expression of the human being. In the case of Christianity, over many centuries, the images were the communication channel for faith transmission. In a special way, the Christ image has occupied the center of artistic productions, influenced by artistic styles of each age. The Romanic era (cent. XI to XII) is recognized by the symbolic wealth of their churches, expressed in their porches, capitals, frescoes, mosaics and floors. The medieval mosaic of San Clemente basilica in Rome, Italy, object of this study, rescues early Christian and Byzantine references in a centered composition of crucified Christ on the cross-vine, whose project suffered political and religious influence of the Gregorian Reform in order to highlight the ecclesiastical authority of the age. The main objective is to present the mosaic symbolic composition as a way of theological understanding of the salvation mystery, that is, as the universal symbolism, allied with Christian iconography, may potencialize the message, as it concerns to the essence of the human being. Therefore, the iconological analysis line of Erwin Panofsky and anthropological hermeneutics of Gilbert Durand symbol will be used as reference, in addition to the bibliographic review, on-site work observation and identification of the iconographic pathway of some images. The symbolic and theological content, result of this study, can contribute to an actual reflection on the iconographic church program, as the sacred art goes beyond the time limits, providing new experiences in those who contemplate it.

**Keywords:** Symbol. Christ. Cross-Tree. Tree of Life. Iconography. Romanic Art. Theology and Art.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Zona de São Clemente, de Giovanni Maggi (1625). .....	21
Figura 2: Nível superior - Basílica do século XII até o momento atual. ....	23
Figura 3: Nível intermediário - Basílica do século IV ao XI.....	24
Figura 4: Nível inferior – Edifício romano e Mitríaco, século I ao III. ....	25
Figura 5: Praça da Basílica de São Clemente (1865). ....	26
Figura 6: Colunas do século VI reutilizadas na tumba do cardeal Venerio. ....	55
Figura 7: Afresco “Juízo particular”, basílica inferior, séc. IX. ....	57
Figura 8: Afresco “Crucifixão”, basílica inferior, séc. IX.....	58
Figura 9: Mosaico do batistério de Albenga, séc. V-VI.....	64
Figura 10: Cena da crucifixão, marfim, séc. V.....	66
Figura 11: Evangeliário de Rabula, Síria séc. VI. ....	68
Figura 12: Crucifixão, afresco, Santa Maria Antiqua, séc. VIII. ....	69
Figura 13: Crucifixão, afresco, São Vincenzo, séc. IX.....	70
Figura 14: Crucifixão, Fragmento de Sacramentário, séc. IX.....	71
Figura 15: Crucifixão, Missal romano, séc. X. ....	71
Figura 16: Crucifixão, mosteiro de S. Caterina, Sinai, séc. VIII.....	72
Figura 17: Afresco da Ascensão, Cipro, séc. XII. ....	77
Figura 18: Detalhe de Sarcófago, Museu Paleocristão, Vaticano, séc. IV. ....	80
Figura 19: Cátedra de São Marcos, Veneza, séc. VI. ....	82
Figura 20: Catacumba de São Gaudioso, Nápole, séc. IV-V. ....	84
Figura 21: Mater Ecclesia, miniatura do Exultet, séc. XI. ....	98
Figura 22: Traçados cruciformes da composição.....	117
Figura 23: Miniatura do Cântico dos cânticos,.....	118
Figura 24: Afresco pré-românico, San Quirze de Pedret,.....	120
Figura 25: A “quadratura do círculo” na composição de São Clemente. ....	121
Figura 26: Eixo vertical com imagens de Cristo. ....	122
Figura 27: Ponto central de toda composição. ....	125

## LISTA DE FOTOS

Foto 1: Entrada principal (desativada) da Basílica de São Clemente (2015) .....	27
Foto 2: Átrio visto a partir da entrada principal em direção à igreja.....	27
Foto 3: Vista parcial do interior da basílica de São Clemente. ....	29
Foto 4: Composição de cores e luminosidade do mosaico. ....	44
Foto 5: Vista geral do mosaico. ....	46
Foto 6: Cristo e os Tetramorfos, parte superior do arco. ....	47
Foto 7: São Paulo, São Lourenço e o profeta Isaías.....	47
Foto 8: São Pedro, São Clemente e o profeta Jeremias. ....	48
Foto 9: A fileira de cordeiros, tendo o Cordeiro imolado ao centro.....	49
Foto 10: Arbusto de acanto. ....	50
Foto 11: Conjunto da cruz e acanto-vidreira.....	50
Foto 12: Conjunto esquerdo do mosaico.....	51
Foto 13: Conjunto direito do mosaico.....	52
Foto 14: Detalhe do arco absidal do mosaico, séc. XII. ....	56
Foto 15: Cristo no alto do arco absidal, séc. XII. ....	57
Foto 16: Crucifixão, detalhe do mosaico, séc. XII .....	59
Foto 17: Detalhe do painel da porta de Santa Sabina, séc. V.....	65
Foto 18: Mosaico da abside da basílica de Santa Pudenciana, séc. V. ....	67
Foto 19: Mosaico da abside da basílica de Santo Apolinário em Classe, séc. VI. ....	67
Foto 20: Composição do Crucificado, mosaico de São Clemente, séc. XII.....	75
Foto 21: Mosaico da cúpula do mausoléu de Gala Placídia, séc. VI.....	76
Foto 22: Inscrição entre a composição da cruz e da fila de cordeiros.....	77
Foto 23: Semicírculo com a Mão de Deus e a coroa da vitória. ....	79
Foto 24: Cordeiro central com auréola. ....	80
Foto 25: Detalhe da cruz-árvore, abside da Basílica de São João de Latrão.....	82
Foto 26: Relevo inferior do monumento Ara Pacis, séc. IX a.C.....	83
Foto 27: Abside da capela do Batistério de São João de Latrão, séc. V.....	85
Foto 28: Cruz-árvore da vida, mosaico de São Clemente.....	85
Foto 29: Variedade de vasos e flores dos ramos. ....	86
Foto 30: Réplica do sarcófago de Santa Constantina, mausoléu, séc. IV.....	87
Foto 31: Os quatro rios, os cervos e a serpente.....	88

Foto 32: Na sequência, o peixe, a garça, o pato e o pavão. ....	89
Foto 33: Animais representados dentro dos ramos, São Vital, séc. V.....	90
Foto 34: Cenas domésticas, lateral esquerda do mosaico. ....	91
Foto 35: Cenas rurais, lateral esquerda do mosaico. ....	91
Foto 36: Grupo de pastores, lateral direita do mosaico.....	92
Foto 37: Instrumentos de caça, lateral direita do mosaico. ....	93
Foto 38: Na ponta esquerda, Santo Agostinho e homem alimentando um pássaro..	94
Foto 39: Na lateral esquerda, São Jerônimo e um grupo de leigos.....	94
Foto 40: Na lateral direita, São Gregório Magno e um grupo de leigos.....	95
Foto 41: Na ponta direita, Santo Ambrósio e presbítero alimentando um pássaro. ..	95
Foto 42: Detalhe da lateral esquerda, cupido e pássaros no ninho.....	99
Foto 43: Detalhe da lateral direita, cupidos e pássaro no canto.....	100
Foto 44: Quarto nível: o corvo negro.....	101
Foto 45: Quinto nível: a garça-real em luta com a serpente.....	102
Foto 46: Quinto nível: o pelicano (à direita).....	103
Foto 47: Visão geral do arco absidal.....	104
Foto 48: Lateral direita do arco de Santa Maria Maior, Roma.....	105
Foto 49: Cristo Pantocrator no alto ao centro.....	105
Foto 50: Na lateral esquerda: o Leão e o Anjo.....	106
Foto 51: Na lateral esquerda: o Anjo.....	106
Foto 52: Na lateral direita: a Águia.....	107
Foto 53: Na ponta direita: o Touro.....	107
Foto 54: Início da inscrição “Glória a Deus” e o profeta Isaías.....	108
Foto 55: Profeta Jeremias.....	108
Foto 56: Composição iconográfica de Santa Maria em Trastevere, séc XII.....	109
Foto 57: À esquerda de Cristo: São Pedro e São Clemente.....	110
Foto 58: Santa Inês com a espada, séc. VII, Roma.....	110
Foto 59: À direita de Cristo: São Paulo e São Lourenço.....	111

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
<b>2 SÃO CLEMENTE: HISTÓRIA VIVA DA IGREJA</b> .....	<b>20</b>
2.1 IMPORTÂNCIA HISTÓRICA.....	22
<b>2.2 A BASÍLICA SUPERIOR</b> .....	<b>26</b>
2.3 BREVE CONTEXTO POLÍTICO-RELIGIOSO DO PERÍODO .....	30
<b>2.3.1 Concílios: a doutrina em elaboração</b> .....	<b>32</b>
2.4 A REFORMA GREGORIANA.....	36
<b>2.4.1 A influência da abadia de Monte Cassino</b> .....	<b>37</b>
2.5 O MOSAICO COMO EXPRESSÃO DE UMA IGREJA REFORMADA.....	39
<b>2.5.1 Reforma ou renascimento?</b> .....	<b>40</b>
2.6 A ARTE DO MOSAICO .....	42
<b>2.6.1 Matéria luminosa</b> .....	<b>43</b>
2.7 COMPOSIÇÃO DO MOSAICO DE SÃO CLEMENTE .....	45
<b>2.7.1 O arco absidal</b> .....	<b>46</b>
<b>2.7.2 A calota absidal</b> .....	<b>49</b>
2.8 ALGUMAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS .....	55
<b>3 SIMBOLOGIA E PERCURSO ICONOGRÁFICO DO MOSAICO DE SÃO CLEMENTE</b> .....	<b>61</b>
3.1 CRISTO NA CRUZ.....	63
<b>3.1.1 A imagem do Crucificado</b> .....	<b>64</b>
3.2 O CRISTO CRUCIFICADO DO MOSAICO .....	74
<b>3.2.1 Novidades ou adaptações da iconografia</b> .....	<b>75</b>
<b>3.2.2 A mão de Deus e o Cordeiro</b> .....	<b>78</b>
3.3 A ÁRVORE DA VIDA .....	80
3.4 A ÁRVORE ACANTO-VIDEIRA DO MOSAICO .....	83
<b>3.4.1 Os quatro rios, o cervo e a serpente</b> .....	<b>87</b>
3.5 OS HABITANTES DA VIDEIRA .....	89
<b>3.5.1 Primeiro nível: Cenas rurais</b> .....	<b>91</b>
<b>3.5.2 Segundo nível: Doutores da Igreja</b> .....	<b>94</b>
<b>3.5.3 Terceiro nível: Seres alados</b> .....	<b>98</b>
<b>3.5.4 Quarto e quinto níveis: Pássaros do céu</b> .....	<b>100</b>
3.6 A IGREJA TRIUNFANTE .....	103

<b>3.6.1 As duplas de Apóstolos e Santos.....</b>	<b>109</b>
<b>4 CENTRALIDADE DE CRISTO NA CRUZ E SUA CONSEQUENTE MENSAGEM TEOLÓGICA.....</b>	<b>113</b>
4.1 MENSAGEM DE SALVAÇÃO .....	114
4.2 VERTICALIDADE E HORIZONTALIDADE.....	116
<b>4.2.1 Onipresença de Cristo .....</b>	<b>121</b>
4.3 A CENTRALIDADE .....	123
<b>4.3.1 Cristo recapitula todas as coisas .....</b>	<b>124</b>
4.4 O CRUCIFICADO, CENTRO DA VIDA .....	127
<b>4.4.1 Cristo não está sozinho .....</b>	<b>128</b>
<b>4.4.2 Via mistagógica .....</b>	<b>129</b>
<b>5 CONCLUSÃO .....</b>	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>140</b>
<b>GLOSSÁRIO.....</b>	<b>145</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Poderia começar este texto dizendo o quanto estamos expostos às imagens, como os meios de comunicação despejam a cada minuto milhares de cenas e figuras diante dos nossos olhos. Sim, eles sabem que o ser humano necessita de um universo de imagens que o ajude a elaborar o próprio mundo em que vive, tanto interior como exterior, sendo um poderoso recurso para os diferentes fins a que se destina.

O fato é que as pessoas são atraídas pelas imagens, admiram o campo da arte e se interessam pelo mundo simbólico – inesgotável – presente na vida cotidiana, no cinema, na internet, nos jogos, nos objetos que usamos, enfim, no imaginário comum. É inerente ao ser humano o uso da imaginação simbólica, porém nem sempre nos damos conta da força da imagem como forma de conhecimento. Uma coisa é certa: da mesma forma que aprendemos a ler e a escrever, também precisamos ser introduzidos nos significados que os símbolos nos apresentam através das imagens.

No cristianismo não é diferente. As imagens estão presentes no imaginário cristão de forma permanente, embora tenham passado por momentos ora de exaltação, ora de rejeição ao longo da história da Igreja. De fato, a Encarnação de Cristo sempre motivou os cristãos a representá-lo nas igrejas, lugares de reunião ou mesmo nas casas. O Bom Pastor, o Filósofo, o Juiz do fim dos tempos, o Cordeiro imolado; o Nascimento, o Batismo, a Crucifixão e a Ressurreição são cenas recorrentes na arte cristã.

No Ocidente, a força simbólica teve seu auge na era Românica, na qual uma profusão de imagens tomou conta de portais, colunas, capitéis, absides e até do piso das igrejas. Distanciando-se das imagens realistas dos gregos, a arte românica é quase pueril, colorida e, ao mesmo tempo, solene. Há que se entender este paradoxo: quanto mais a arte sacra se distancia da reprodução realista, mais força sagrada adquire, mais se revela um símbolo autêntico.

E aqui tocamos um ponto que precisa ser evidenciado: o símbolo é uma epifania do mistério (DURAND, 1988, p. 15). Diferente do signo, da figura, do emblema, do ídolo (muito usados na publicidade), o simbolismo está na área da metafísica, do sobrenatural, por isso ligado intrinsecamente com a arte e a religião. O

símbolo significa a junção de duas partes, a visível e a invisível, que provoca no ser humano uma experiência unificadora, transformante (BERNARD, 2010, p. 79). É este poder de mensagem que será tratado neste trabalho, a partir da análise do mosaico da basílica de São Clemente, em Roma.

O objeto de estudo abre o campo de pesquisa em várias áreas: história da Igreja, história da arte, estilos artísticos, teologia, mas sobretudo a simbologia e a iconografia cristãs dos primeiros séculos d.C. até o século XII – período da elaboração do mosaico. A análise dos elementos não incluirá comparações com outras religiões ou povos, ficando mais circunscrita a referências de monumentos, igrejas e manuscritos cristãos da Itália e de alguns poucos países da Europa e do Oriente.

Como metodologia, além da revisão bibliográfica, aspectos da análise iconológica de Erwin Panofsky e dos regimes diurno e noturno das imagens de Gilbert Durand serão usados como referenciais no estudo. Seguindo a explicação do cardeal Ravasi (1999, p. 12), embora aplicado à análise bíblica, dos quatro modelos hermenêuticos que ajudam a compreender a atividade simbólica humana, optamos pelo antropológico, para o qual, além de Durand, as obras de Mircea Eliade são fundamentais. Não há a intenção de aprofundar o viés psicológico, filosófico ou linguístico do tema, a fim de não alargar o campo de pesquisa, por isso as obras de Bachelard, Jung, Ricoeur, Sausurre ou Cassirer não serão consideradas.

A permanência de dois meses em Roma foi decisiva para o trabalho, tanto pela vivência frente às obras quanto pela pesquisa literária. A observação *in loco* do mosaico da basílica de São Clemente, bem como o itinerário de visitas em outras igrejas e museus italianos enriqueceu grandemente a pesquisa. A busca e seleção de literatura específica foi feita quase na totalidade nos idiomas italiano e espanhol, motivo pelo qual as identificações de tradução serão omitidas, a fim de não tornar cansativa a leitura. Como se trata de iconografia, o presente trabalho oferece muitas imagens, bem como um glossário para melhor entendimento de termos mais especializados.

Com efeito, o objetivo principal é mostrar como a composição simbólica do mosaico pode ser uma via de compreensão teológica do mistério da salvação, tendo Cristo como centro da vida. Até que ponto a forte influência político-religiosa nos séculos XI e XII, ou seja, a Reforma Gregoriana que aspirava colocar em evidência a autonomia da Igreja frente ao Império, afetou a mensagem teológica? Qual o

percurso iconográfico das principais imagens do mosaico, isto é, porque elas estão ali daquela forma? Como o uso do simbolismo universal pode contribuir para uma compreensão mais aprofundada do mistério da salvação?

Para responder estas questões, proponho a leitura da dissertação como a visita a um castelo, para o qual especialistas vão nos introduzindo pouco a pouco em seu interior, onde se tem conhecimento de um tesouro escondido. Primeiro, avista-se o castelo de longe, reconhecendo sua estrutura, sua história, os materiais que o compõem; em seguida, entramos no salão principal onde visualizamos a riqueza das ornamentações, conhecendo cada detalhe ali presente. Finalmente, já familiarizados com o ambiente, adentramos ao aposento no fim do corredor, no qual nos extasiamos com um tesouro que nunca se acaba.

O ponto de partida para percorrer este caminho será a apresentação da basílica de São Clemente – que recebe o nome do terceiro sucessor de São Pedro – localizada entre o Coliseu e a Igreja-Mãe de Roma, São João de Latrão: o que compreende o complexo arqueológico da basílica desde o século I; quais os principais momentos históricos pertinentes; como se encontra a basílica atual; em que consiste a técnica do mosaico; em que local da igreja o mosaico está inserido; quais são os elementos que compõem a iconografia; quais as influências artísticas presentes na composição.

Estes assuntos preliminares serão tratados no primeiro capítulo (São Clemente: História viva da Igreja) com base nos importantes pesquisadores Federico Guidobaldi e Leonardi Boyle, no que se refere a aspectos da arqueologia e história da basílica de São Clemente. A história geral da Igreja está muito apoiada no livro de Joseph Lenzenweger e outros autores, com relevantes contribuições de Joseph Ratzinger. Sobre a relação entre a Reforma Gregoriana e influências beneditina e bizantina no mosaico, bem como sobre comparações com outras iconografias, serão de grande importância as obras de Hélène Toubert (*Un'a arte orientata. Riforma Gregoriana e Iconografia*) e Guglielmo Matthiae (*Pittura romana del Medioevo*). O livro resultado da tese de Stefano Riccioni especialmente voltado para o mosaico de São Clemente servirá como condutor para a compreensão geral do mesmo e como fonte de pesquisa para outras obras incorporadas neste estudo. E, para a história da arte, será adotado principalmente o conhecido livro de E. H. Gombrich.

Uma vez contextualizado e identificado, o mosaico passará a ser considerado, no segundo capítulo (Simbologia e percurso iconográfico do mosaico de São

Clemente), em seu aspecto simbólico e iconográfico. Neste ponto, duas imagens serão consideradas essenciais na composição: o Cristo crucificado e a Árvore-videira. O simbolismo universal da cruz e da árvore são colocados em evidência para depois se desenvolver seu significado cristão. Sendo a Igreja o tema principal do mosaico, esses elementos revelam o que estava sendo valorizado e resgatado da arte clássica, paleocristã e propriamente medieval, a partir do seu percurso iconográfico ou de possíveis modelos copiados e re-significados para esses temas, influenciados também pelo estilo românico da época.

Para tanto, a obra *Introdução aos símbolos*, de Gerard Champeaux e Sterckx, será tomada como referência. Hugo Rahner e Mircea Eliade serão autores fundamentais para a compreensão do simbolismo universal, bem como as informações vindas dos dicionários simbólicos (CHEVALIER; GHEERBRANT; HEINZ-MOHR) e bíblico (VAN DEN BORN). Outros autores ajudarão a compor o percurso das imagens, sempre atentando para os aspectos novos na iconografia do mosaico. Os outros elementos da composição mosaica serão considerados complementares da mensagem principal de Cristo crucificado na cruz-árvore, ou seja, os habitantes da videira: pessoas em cenas rurais, os Doutores da Igreja, os seres alados, os animais e aves presentes; a fila de cordeiros; as inscrições textuais; e toda a composição do arco absidal.

As interpretações do bestiário cristão são retiradas de autores como o *Fisiólogo* e Charboneau-Lassay, referências nesta área. O uso de citações bíblicas neste e no capítulo seguinte serão mais frequentes, porém sem possuir o caráter de exegese; as passagens do Antigo e do Novo Testamento servirão como luzes para uma compreensão teológica, assim como as citações dos Doutores da Igreja.

Munidos de todo este material, finalmente chegamos ao terceiro e último capítulo (Centralidade de Cristo na cruz e sua conseqüente mensagem teológica), em que os simbolismos “escondidos” da horizontalidade, verticalidade e do centro revelarão a convergência das aspirações humanas de ascensão, intimidade, unificação e sentido transcendente da vida. Gilbert Durand, Mircea Eliade, Champeaux e Sterckx deram as bases dessa estrutura antropológica dos símbolos; juntamente com os Padres da Igreja e teólogos do nosso tempo, como Charles Bernard, explicitaremos a mensagem teológica de todo mosaico: o mistério da salvação através da centralidade do Crucificado.

Desta forma, vários elementos da fé cristã começarão a aparecer: a Encarnação, a Paixão, a Ressurreição, o Batismo, a Eucaristia, as Testemunhas, a Igreja, o Paraíso, a Jerusalém celeste, e como a humanidade tem acesso à salvação estando inserida na vida eclesial. Como num tesouro, a exuberância de cores e formas do mosaico mostrarão as realidades da fé, cumprindo seu papel mistagógico próprio da arte sacra, ou seja, ser simplesmente uma ponte para o mistério de Deus, que sempre estará além de todo o conhecimento humano.

Por conseguinte, porém sem pretensão de análise, a pesquisa levantará elementos de reflexão sobre a composição iconográfica das igrejas sem, no entanto, entrar no campo da liturgia, tema que implicaria alargar muito o recorte do estudo. Dentro das igrejas de hoje, as imagens certamente têm seu lugar; porém, a composição iconográfica pode ser enriquecida com contribuições de outras épocas – um legado do imaginário cristão.

Essa riqueza simbólica, talvez esquecida ou mesmo desconhecida na contemporaneidade, explica de forma eloquente a fé viva da Igreja. O símbolo, como expressão humana autêntica atravessa gerações, preservando o frescor da sua mensagem sempre pronta a ser revelada.

Em se tratando de símbolos cristãos, a força da mensagem é potencializada, pois é inerente à obra de arte a experiência pessoal daquele que a contempla; assim, arte, fé e vida passam a ter significados comuns, que se alimentam reciprocamente. Cristo, o ícone por excelência, é a “porta” aberta para o mistério – oculto e revelado – para o qual o ser humano é sempre mais atraído.

## 2 SÃO CLEMENTE: HISTÓRIA VIVA DA IGREJA

Roma sempre foi um importante centro difusor do cristianismo. O martírio dos Apóstolos Pedro e Paulo naquela cidade, bem como dos primeiros cristãos, longe de ser um fator de abandono à nova religião, foi um testemunho que encorajava a tantos outros a aderirem à fé, tendo em vista o “prêmio da vocação do alto” (cf. Fl 3, 14) prometido aos que creem na Ressurreição de Cristo.

São Clemente Romano foi um desses homens de fé. Na linha dos Padres Apostólicos, foi o terceiro sucessor de Pedro, depois de Lino e Anacleto; experimentou o martírio provavelmente no ano 100 d.C., e sua festa é celebrada em 23 de novembro. Segundo a tradição, São Clemente conheceu os Apóstolos e ouviu sua pregação, sendo da primeira geração que deu continuidade à Igreja. A única carta autêntica atribuída a ele foi escrita à comunidade de Corinto, na qual adverte os cristãos, pela doutrina e pelo comportamento moral, a restabelecer a paz entre eles, gesto este considerado o “primeiro exercício do Primado Romano depois da morte de São Pedro” (Bento XVI, 2007, p.3).

Há uma hipótese de que era de origem hebraica, escravo liberto da família de Tito Flávio Clemente, cônsul do imperador Domiciano (81-96 d.C.). Segundo fontes apócrifas, foi condenado pelo imperador Trajano (98-117 d.C.) a trabalhos forçados na Crimeia e, devido ao sucesso missionário entre os guardas e seus companheiros na prisão, foi atirado no Mar Nero preso a uma âncora (BOYLE, 1989, p.4).

A basílica que leva o seu nome situa-se na área chamada “clementina” (Figura 1), entre o Coliseu e a região “lateranense”, onde encontra-se a importante basílica de São João de Latrão. No local havia um edifício para o culto de Mitra<sup>1</sup> e casas de famílias romanas, as quais podem ter servido como espaço para a liturgia nascente (*Ecclesia Domestica?*). Posteriormente ao edito de Constantino no ano 313 d.C. em que o cristianismo passa a ser uma religião livre, formou-se a basílica consagrada no pontificado do Papa Sirício (384-399 d.C.). Era uma das vinte e cinco regiões pastorais de Roma, e os presbíteros eram chamados *incardinati in*, ou seja,

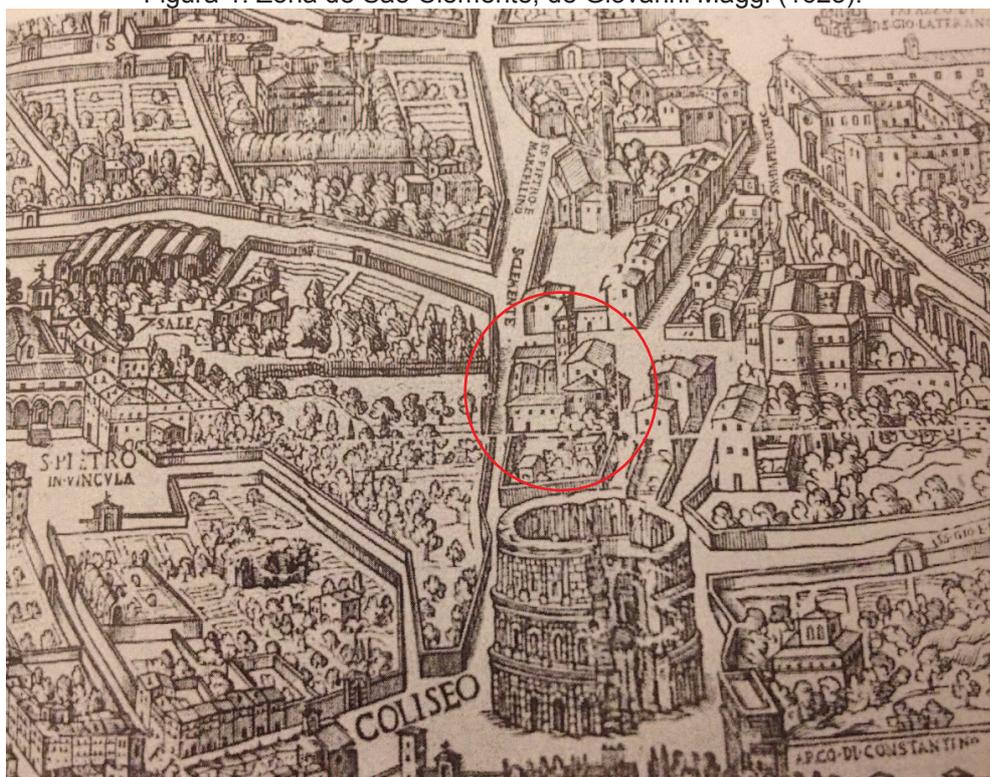
---

<sup>1</sup> Mitra é considerado um deus das religiões místicas ou de salvação, chamado de Sol invicto. Foi introduzido da Pérsia em Roma e seu culto rivalizou com o cristianismo nas suas origens (sec. I e II). O culto de Mitra está associado à luta com um touro, cujo sangue banhava os devotos, a fim de receberem a energia vital (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 612).

subordinados a outra igreja, mas que estavam a serviço daquela região; no caso de São Clemente, o serviço cemiterial (BOYLE, 1989, p.10-11).

No início do século V, o espaço mitríaco foi incorporado à basílica para a construção da abside (originalmente a igreja era retangular), anos depois em que o culto à Mitra foi considerado ilegal pelo Imperador (GUIDOBALDI, 1992, p. 156). Esta basílica inferior primitiva, levantada em cima do edifício do primeiro século, estava situada no mesmo nível do Coliseu e era composta de uma grande abside, de uma larga nave dividida em três partes separadas por colunas e uma entrada com quatro colunas, das quais três ainda estão conservadas. Somente no século XII foi construída a atual basílica acima da anterior, o que faz deste local um verdadeiro complexo de edifícios de diferentes épocas.

Figura 1: Zona de São Clemente, de Giovanni Maggi (1625).



Fonte: GUIDOBALDI, 1992, fig. 242.

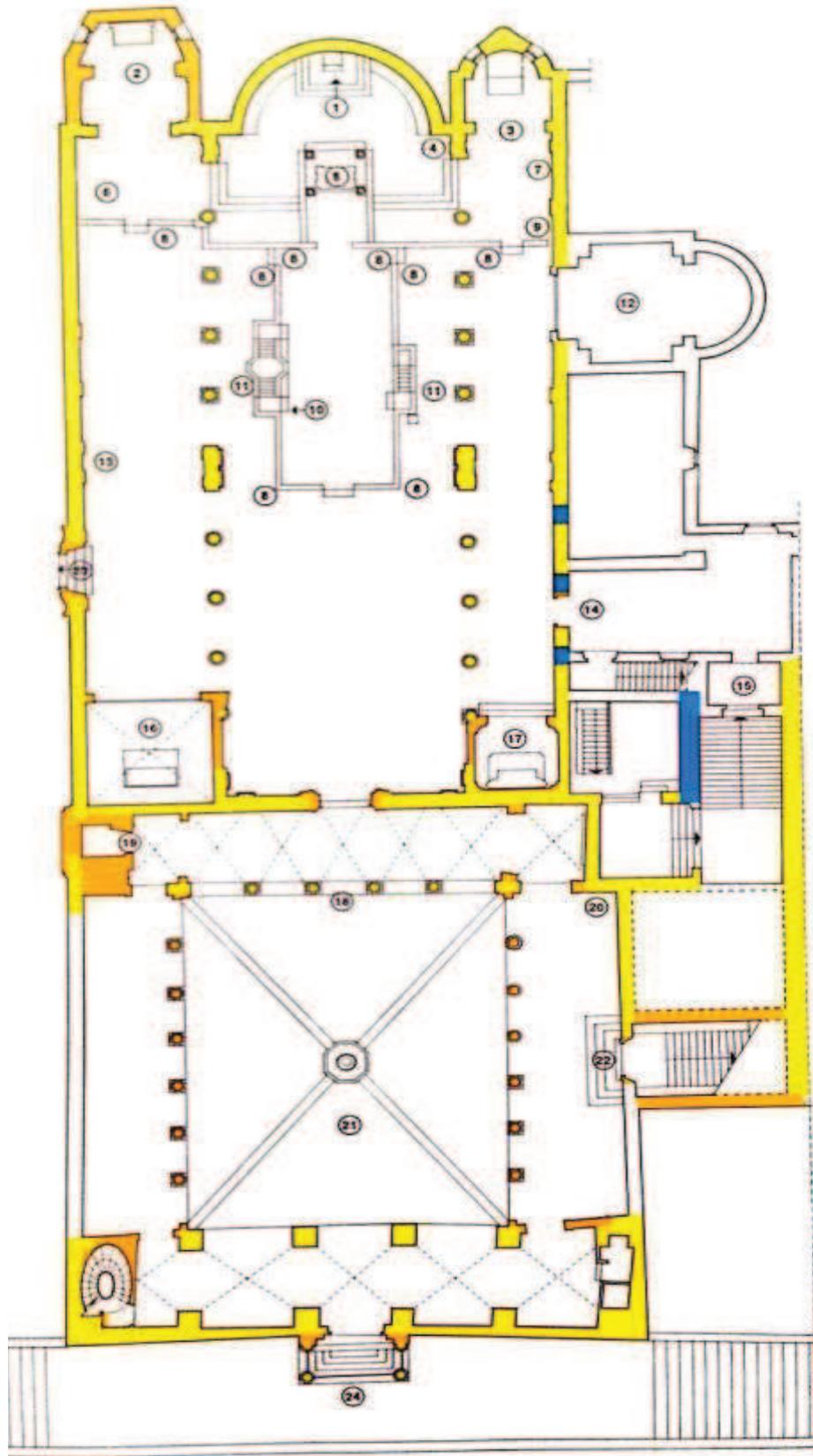
Muitos estudos foram feitos e tantos outros estão em andamento sobre este sítio arqueológico: a arquitetura, os materiais utilizados, a decoração existente, os objetos litúrgicos da época etc. Para esta pesquisa, entretanto, considerou-se destacar somente aspectos relevantes para a compreensão do mosaico da basílica

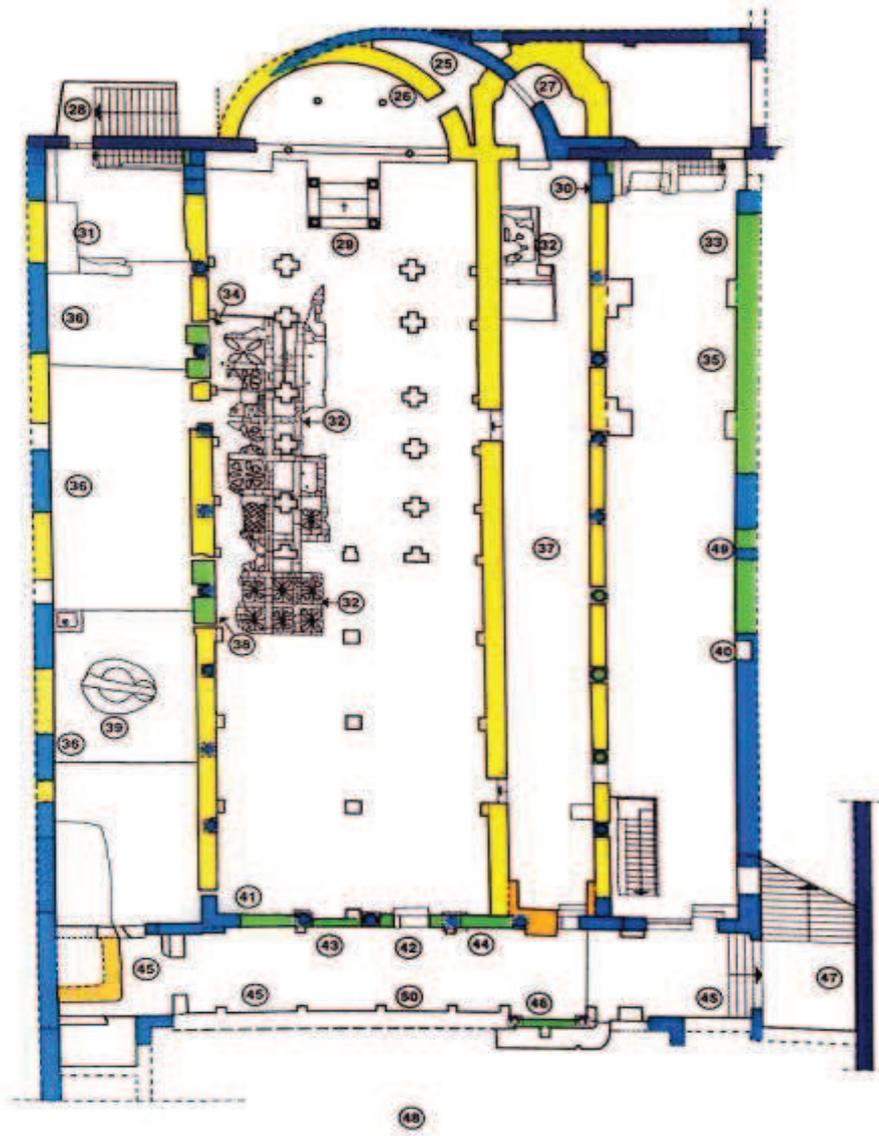
atual, como modelos iconográficos, peças litúrgicas ou decorativas, bem como fatos históricos que possam ter alguma relação com a elaboração do mesmo.

## 2.1 IMPORTÂNCIA HISTÓRICA

Para entender a importância histórica da Basílica de São Clemente será necessário acompanhar o percurso arqueológico iniciado principalmente no ano de 1857 pelo padre dominicano irlandês Joseph Mullooly, quando ficou evidente a existência da basílica inferior alargando grandemente o campo de exploração daquele sítio. Embora outros nomes reivindicassem a paternidade desta descoberta (como o arcebispo de Nisibi, monsenhor Tizzani), coube ao pe. Mullooly tomar a frente das escavações, dedicando muitos anos de sua vida nesta tarefa. Contudo, segundo Guidobaldi (1992, pp. 22-24), de fato quem primeiro registrou a existência de uma possível basílica primitiva foi o estudioso alemão Bunsen em 1836 que, por sua vez, mencionou a pesquisa do arquiteto Gau de 1818, o qual já levantava esta hipótese – nomes esses às vezes esquecidos pelos historiadores.

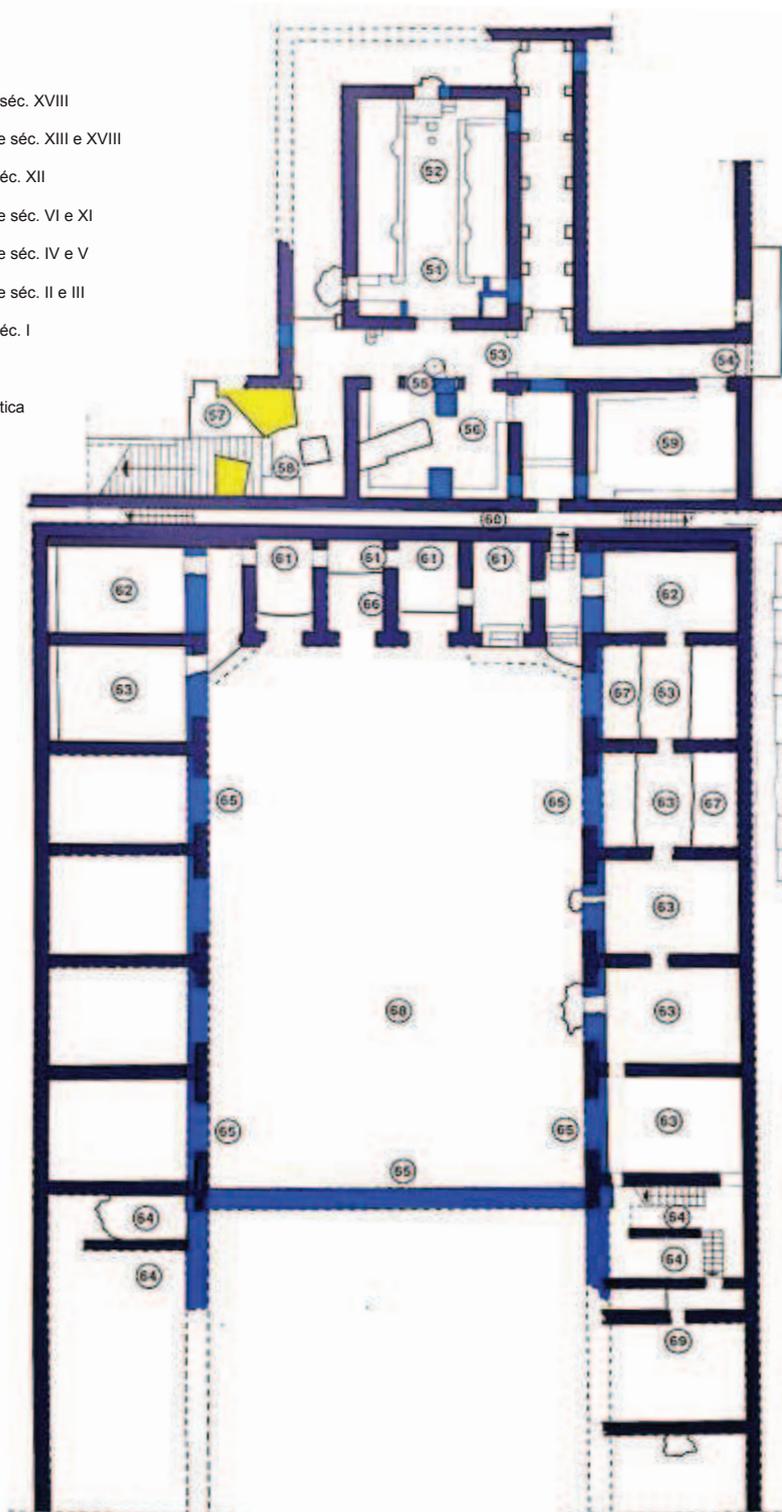
São três níveis de construção devidamente registrados e identificados, inicialmente pelo pe. Mullooly junto com o padre arqueólogo De Rossi e posteriormente por outros exploradores, como o pe. Louis Nolan em 1912, a saber: a basílica atual erguida no século XII; a basílica datada do século IV; uma casa romana e um templo dedicado ao culto de Mitra, provavelmente dos séculos I e II, bem como uma construção com resquícios do incêndio do ano 64 imputado ao imperador Nero, como mostra a sobreposição das figuras 2, 3 e 4 (BOYLE, 1989, p. 9). A não ser a ruína da casa do tempo de Nero, que foi soterrada para a construção posterior, partes dos outros edifícios estão abertos à visitação pública.





Legenda

- Estrutura pós séc. XVIII
- Estrutura entre séc. XIII e XVIII
- Estrutura do séc. XII
- Estrutura entre séc. VI e XI
- Estrutura entre séc. IV e V
- Estrutura entre séc. II e III
- Estrutura do séc. I
- Paredes visíveis
- - - - Paredes hipotéticas ou não visíveis



## 2.2 A BASÍLICA SUPERIOR

Construída exatamente acima da basílica primitiva, a atual igreja tem a entrada principal na Praça de São Clemente, cujo acesso se dá por alguns lances de escada abaixo do nível da rua (Figura 5; Foto 1); logo vê-se um átrio quadrado com uma fonte no centro, considerado o último átrio medieval conservado em Roma (Foto 2) (BOYLE, 1989, p. 15). Rodeados por corredores, como é comum nos claustros, do lado direito encontra-se o acesso ao antigo mosteiro ambrosiano<sup>2</sup>. À esquerda há um campanário do século XVII, que substituiu a torre primitiva localizada no lado oposto. Há uma entrada lateral na Via de São João de Latrão que dá acesso ao interior da basílica, sendo a mais utilizada atualmente pelos visitantes. Do lado oposto tem-se a sacristia, onde funciona uma loja e a bilheteria para o ingresso aos níveis inferiores do conjunto de São Clemente.

Figura 5: Praça da Basílica de São Clemente (1865).



Fonte: [https://fbcdn-sphotos-a-a.akamaihd.net/hphotos-ak-xtf1/t31.08/12401729\\_1027929960598278\\_3832385347300637765\\_o.png](https://fbcdn-sphotos-a-a.akamaihd.net/hphotos-ak-xtf1/t31.08/12401729_1027929960598278_3832385347300637765_o.png)

Visitado em 30/03/2016

---

<sup>2</sup> Desde 1667, a basílica está sob responsabilidade dos dominicanos irlandeses, que mantêm uma ativa comunidade paroquial. O endereço oficial da basílica é na Via Labicana, 95, entrada dos dominicanos.

Foto 1: Entrada principal (desativada) da Basílica de São Clemente (2015)



Fonte: Arquivo da autora.

Foto 2: Átrio visto a partir da entrada principal em direção à igreja.



Fonte: Arquivo da autora.

A arquitetura segue o modelo de basílica paleocristã, ou seja, com colunas que sustentam entablamentos retos ao estilo clássico, embora os arcos transversais e as cúpulas do estilo românico estivessem em pleno uso. Como será abordado no

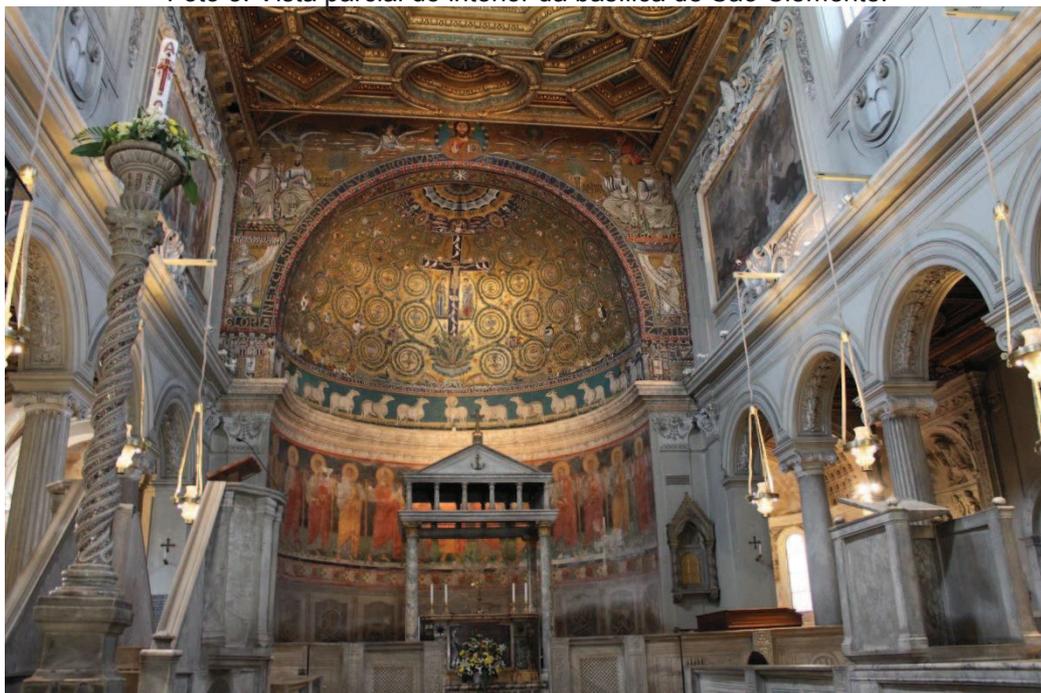
tema da Reforma Gregoriana, esta escolha arquitetônica reflete o desejo do movimento reformador de voltar às referências do cristianismo primitivo, cujos modelos artísticos também foram retomados no mosaico.

Entrando na basílica pelo átrio vê-se a nave dividida em três partes, sendo mais estreita que a nave da basílica inferior e, por conseguinte, a abside atual também apresenta um diâmetro menor. O pavimento é do estilo Cosmatesco, uma técnica semelhante à do mosaico, desenvolvida no século XII, na qual pedras (principalmente o mármore) de diferentes tamanhos, cores e formas geométricas são dispostas formando desenhos ornamentais, não necessariamente com um padrão definido (LAVAGNE, 1988, p. 124). Próximo ao presbitério há um coro separado por placas de mármore do século VI da antiga basílica; do lado esquerdo encontra-se o ambão e o candelabro medieval ao estilo românico para uso do Círio Pascal; e do lado direito, elevado como o ambão, está o lugar do salmista. O coro era reservado aos cônegos para as orações litúrgicas das Horas e para as celebrações eucarísticas junto ao bispo.

Na lateral direita da igreja encontra-se a capela dedicada a São Cirilo, onde presume-se estar as relíquias do santo; nos fundos do mesmo lado acha-se a capela de São Domingos e do lado esquerdo a capela de Santa Catarina de Alexandria – essa última ricamente decorada com afrescos da vida da santa, afrescos da vida de Santo Ambrósio e ao fundo, na parede inteira, um afresco da Crucifixão.

Olhando para a abside, tem-se na nave lateral esquerda a Capela do Rosário, onde fica custodiado o Santíssimo Sacramento; neste recinto encontra-se o monumento em honra ao cardeal Venerio, no qual foram utilizadas duas colunas de mármore da basílica primitiva; na nave lateral direita está a capela dedicada a São João Batista (Foto 3).

Foto 3: Vista parcial do interior da basílica de São Clemente.



Fonte: Arquivo da autora.

O altar principal do presbitério está situado acima das relíquias de São Clemente e Santo Inácio de Antioquia, sendo que cenas da vida de ambos estão representadas em afrescos nas paredes superiores da nave central, onde originalmente existiam janelas. O teto, antes com vigas e telhas aparentes, recebeu uma decoração no século XVIII que cobriu a parte superior do mosaico da parede do arco absidal. Sobre o altar encontra-se um baldaquino no qual vê-se o desenho da cruz-âncora, representando o martírio de São Clemente. A sédia de mármore localiza-se ao fundo do presbitério na parede da abside, e é a mesma utilizada na basílica primitiva com a palavra *Martyr*, para indicar a dedicação de São Clemente e, posteriormente, a inscrição que remete ao cardeal Anastásio – responsável pela construção da basílica superior e titular da mesma de 1099 a 1125, sucessor do cardeal Raniero, futuro Papa Pascoal II (BOYLE, 1989, p. 28). Na parede abaixo do arco, à direita do altar, vê-se um tabernáculo incrustado, datado do final do século XIII. No mesmo período, ainda no presbitério na parte inferior da abside, encontra-se um afresco com Cristo, Maria e os Apóstolos.

Acima desse afresco, os mosaicos da abside e do arco absidal finalizam o conjunto artístico e litúrgico da basílica de São Clemente. Considerados de inspiração paleocristã, com referências bizantinas e atualizações medievais, trazem o simbolismo cristão dos primeiros séculos presente em outras igrejas da Itália,

expresso na fila de cordeiros tendo ao centro o Cordeiro imolado; na cruz como Árvore da Vida, com Cristo ao centro, Maria e João Evangelista nas laterais; nos Apóstolos Pedro e Paulo com os santos Lourenço e Clemente; nos profetas Isaías e Jeremias, na Mão de Deus com a coroa, bem como na mandorla com o Cristo Pantocrator rodeado dos quatro seres alados. Essas imagens serão detalhadas mais adiante, uma a uma, com ênfase na calota absidal.

### 2.3 BREVE CONTEXTO POLÍTICO-RELIGIOSO DO PERÍODO

De forma resumida, dando ênfase aos aspectos que de alguma forma irão colaborar para a compreensão político-religiosa em torno da basílica de São Clemente e, conseqüentemente, para o contexto dos elementos escolhidos para a composição do mosaico, seguem alguns fatos históricos relevantes.

Apesar do Edito de Tolerância, promulgado por Galério em 311, ter permitido o culto livre aos cristãos do Ocidente, foi o Edito de Milão em 313 proclamado por Constantino, que ficou marcado na história como passagem do cristianismo de uma seita perseguida para uma religião livre, após a vitória do Imperador em Roma, na ponte Milvia (LENZENWEGER et al, 2006, p.52).

Antes disso, Roma foi palco de duras perseguições aos cristãos, a começar pelos Apóstolos Pedro e Paulo, mas também a muitos outros santos que, seja pelo exílio – como São Clemente –, seja pelo martírio – como Santo Inácio de Antioquia e São Lourenço –, foram testemunhos de fé e de vida para os primeiros cristãos, que não se cansaram de reproduzir suas imagens nas primeiras basílicas constantinianas, as quais serão retomadas no século XII para realçar a autoridade apostólica da Igreja. De fato, a região dos *Laterani* foi doada por Constantino à comunidade cristã, onde foi construída a arqui basílica de São João de Latrão, consagrada no pontificado do Papa Silvestre I (314-335); posteriormente, outros terrenos e edificações foram destinados ao culto cristão, como aconteceu com a basílica de São Clemente (LENZENWEGER et al, 2006, p.53).

Constantino, porém, passa a ser denominado *Pontifex Maximus*, o que lhe dá poderes sobre a Igreja e sobre os outros cultos pagãos que coexistiam no Império Romano. À Igreja foram restituídos seus bens, foi isenta de pagar impostos, mas teria o ônus da ingerência do Estado – fato que acompanhou a história da Igreja por longos séculos. Neste contexto é que a basílica de São Clemente foi construída: no

início ainda com o templo de Mitra ao lado e, logo depois, com a proibição dos cultos pagãos em 395, este local foi incorporado à basílica.

Nesta época os cristãos já se deparavam com dissensões, como o donatismo, que pregava uma Igreja santa e pura, considerando, assim, os católicos como galhos que se desprenderam da árvore da Igreja. A teologia de Santo Agostinho foi fundamental para derrubar esta ideia e restabelecer a unidade na Igreja da África (LENZENWEGER et al, 2006, p. 58). Para ressaltar a unidade eclesial após estas heresias, Ambrósio eleito bispo de Milão (+ 397) escreveu várias homilias – tratados teológicos da época – sobre temas bíblicos e eclesiais, que ajudaram na consolidação da fé cristã. Contribuição importantíssima para o Ocidente foi também a de São Jerônimo (+ 420) que traduziu a Bíblia para a língua latina, a chamada Vulgata.

O monaquismo começava a surgir no Ocidente a partir do século IV, também por influência do Oriente, e nesse mesmo período tem-se a notícia das comunidades de clérigos, que buscavam igualmente uma vida celibatária e cenobítica. Santo Agostinho mesmo adotaria esta forma de vida e a sua regra foi modelo para as comunidades medievais. Mas foi Bento de Núrsia (+ 547) que consolidou o modo de vida monástico na Europa, marcado pela fundação do mosteiro em Monte Cassino (LENZENWEGER et al, 2006, p.79).

A queda do Império Romano do Ocidente (476 d.C.) deslocou o poder do Estado para Bizâncio e abriu caminho para que os bispos de Roma se impusessem como autoridade. Iniciado pelo Papa Leão Magno (440-461) e consolidado pelo Papa Gregório Magno (590-604), a Igreja passa a almejar uma autonomia frente ao Estado, agindo de forma a estruturar o que viriam a ser futuramente os Estados Pontifícios (LENZENWEGER et al, 2006, pp. 86-88). Juntamente com Santo Ambrósio, São Jerônimo e Santo Agostinho – considerados pilares do humanismo cristão –, São Gregório Magno completa o quadro dos quatro Doutores da Igreja do Ocidente (PIERRARD, 1982, p. 47), retratados no mosaico de São Clemente.

No século VI, além das muitas invasões, destruição do Império de Roma e dominação de Bizâncio, sendo imperador Teodorico de Ravena, somavam-se a peste e a miséria que assolava o povo. Neste contexto, o Papa Gregório Magno dirigiu a Igreja pastoralmente, com vistas a contribuir de alguma forma com a civilidade e autonomia eclesial.

Esta independência da Igreja diante do Estado não se sustentou no Império de Carlos Magno, século IX. Chamada de renovação carolíngia, o desenvolvimento da cultura através da redescoberta da antiguidade clássica se deve à multiplicação dos mosteiros com seus monges copistas, tradutores e professores; porém, a interferência de Carlos Magno no governo da Igreja é total: nomeação de papa e bispos, mudança nas regras de liturgia, convocação de clérigos para as batalhas, para citar alguns exemplos (PIERRARD, 1982, pp. 71-72). Entretanto, estava sendo formado, neste período da Idade Média, o Ocidente cristão.

### **2.3.1 Concílios: a doutrina em elaboração**

Concomitante com as questões políticas adversas que a Igreja enfrentava, a doutrina cristã estava sendo elaborada mediante as discussões em torno das heresias, que também ameaçavam a continuidade da Igreja. Principalmente nos concílios chamados ecumênicos, ou seja, com representantes do Ocidente e do Oriente, as grandes questões sobre as três Pessoas da Trindade, as duas naturezas de Cristo ou a Maternidade Divina de Maria foram sendo esclarecidas no seio da Igreja e profusamente representadas em imagens nas basílicas, igrejas ou mausoléus.

De fato, a arte sacra foi expressão e reflexo da doutrina católica em cada período de sua história, contribuindo seja para o anúncio e fixação de conceitos e dogmas, seja como caminho mistagógico para os fiéis. É conhecida a frase inspiradora do Papa Gregório Magno sobre a importância da arte figurativa: “A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler” (GOMBRICH, 2012, p.135). Dos 21 concílios realizados até o momento, serão citados somente os mais significativos para este estudo, os que aconteceram entre os séculos IV e XII.

O Concílio de Niceia I (325) foi presidido por Constantino e tratou da heresia de Ário, que deu nome ao arianismo, segundo a qual o Filho seria um ser criado pelo Pai, não teria a pré-existência como *Logos* divino, mas como um *logos* criado para estar num “corpo sem alma”, a fim de realizar o projeto de salvação do Pai. Desta forma, Cristo não poderia ser considerado Deus, senão por subordinação ao Pai. Esta afirmação foi repudiada no Concílio de Niceia, sendo que dessas discussões

teológicas foram formulados os dogmas da Trindade e da natureza divina e humana de Cristo. (LENZENWEGER et al, 2006, pp. 61.69).

Em 381 deu-se o Concílio de Constantinopla, com representação quase exclusiva do Oriente e a presença do imperador Teodósio. A principal discussão girou em torno da divindade do Espírito Santo, contra os chamados adversários do Espírito, ou pneumatômacos, cuja fundamentação teológica estava baseada em Basílio de Cesareia, em sua obra *Sobre o Espírito Santo*<sup>3</sup>, na qual desenvolve o tema da consubstancialidade do Espírito com o Pai e o Filho. Gregório Nazianzeno completou a tese sustentando nas Escrituras o “proceder” do Espírito pelo Pai e o Filho. Estava assim delineada a fórmula iniciada no Concílio de Niceia sobre o símbolo da fé dos cristãos, chamado Niceno-Constantinopolitano (LENZENWEGER et al, 2006, p. 80).

Já no Concílio de Éfeso (431), convocado pelo Imperador Teodósio II, a argumentação ainda estava em torno das duas naturezas de Cristo, principalmente quanto à sua Encarnação como homem e Deus, o que implicaria na mudança do antigo título dado à Maria como Mãe de Deus (*Theotokos*). O Patriarca de Constantinopla, Nestório, defendia que Maria era mãe da natureza humana de Cristo, portanto caberia a ela o título de *Kristotókos*. Cirilo de Alexandria foi o grande defensor da linha de Atanásio, segundo a qual Deus é quem assume a condição humana, e não o contrário, e a salvação só pode ser operada por Deus e não pelo homem. Assim, o dogma de Maria como “Mãe de Deus” é conservado neste concílio (LENZENWEGER et al, 2006 p. 96).

Viu-se posteriormente que a doutrina sobre as naturezas de Cristo e definições de termos como *hypostasis* não estavam suficientemente esclarecidos, o que foi constatado no Concílio de Calcedônia (451). Neste, após muitas discussões, chegou-se à formulação da doutrina da “união hipostática”, a saber:

Confessamos um só e mesmo Cristo, Filho, Senhor, Unigênito, em duas naturezas, sem confusão, sem mudança, sem divisão, sem separação. Jamais a distinção das naturezas é anulada pela união; as propriedades de ambas as naturezas são conservadas ao se unirem às duas numa só pessoa ou *hypostasis* (Conc. Calc. Actio V, 34 ACO II, I 2,129 – apud LENZENWEGER et al, 2006, p.100).

---

<sup>3</sup> Obra encontrada na coleção Patrística, da editora Paulus: Basílio de Cesareia. Vol. 14, 1. ed. 4ª reimp. São Paulo: Editora Paulus, 2015.

O cardeal Ratzinger (Bento XVI), em seu livro *Introdução ao Cristianismo* (2005, p. 66), explica a preocupação que predominava nestes concílios, principalmente os dos séculos IV e V, de assegurar “a integridade da profissão de fé da Igreja” estabelecida nas fórmulas do Credo, que ainda não eram princípios doutrinários, embora estivessem ligados diretamente com o ato de fé proclamado e o modo de ser do cristão, já que o Símbolo de fé surgiu a partir do Batismo. Estas formulações conciliares eram, esclarece Ratzinger, “um estágio preparatório no caminho para a futura forma do dogma”.

A iconografia cristã, por sua vez, contribuiu e acompanhou a espiritualidade que estava sendo formada, dando destaque aos elementos centrais da salvação, como por exemplo o sacramento do Batismo pelo qual o cristão insere-se no seio da Igreja pela participação na morte e ressurreição de Cristo. As imagens paradisíacas (jardim, rio, cervo, pássaro) associadas com a cruz, como diz Toubert (2001, p. 208), foram muito usadas em batistérios e igrejas paleocristãs, tornando-se referência para épocas posteriores.

O segundo Concílio de Niceia (787), convocado pela Imperatriz Irene e com representantes do Papa Adriano I (772-795), teve a particularidade de tratar de assuntos litúrgicos, mais especialmente sobre o uso de imagens, uma vez que o embate iconoclasta<sup>4</sup> colocava em dúvida sua legitimidade para o culto. De fato, mais do que o perigo de idolatria, como argumentavam os iconoclastas, a questão tocava num ponto central que já vinha de concílios anteriores: a Encarnação de Cristo. Os padres conciliares trataram o iconoclasmo como uma autêntica heresia cristológica. Apoiados em teólogos como João Damasceno, os bispos aprovaram a veneração das imagens, reforçando a importância destas na vivência da fé cristã (SÁENZ, 2004, pp. 53-55).

Em 869, o quarto Concílio de Constantinopla iria referendar essas decisões, ordenando a veneração da imagem de Cristo, da Virgem, como também dos anjos e dos santos (SÁENZ, 2004, p.159). Portanto, o debate em torno dos ícones contribuiu para a incorporação da arte sacra na Tradição da Igreja, principalmente para o Oriente, que se constituiu como “uma verdadeira teologia visual” apoiada no conhecimento simbólico, portador de uma “presença”. No Ocidente, contudo,

---

<sup>4</sup> O iconoclasmo (do grego, rompimento com os ícones) foi um movimento que iniciou no Oriente em 726 e durou até 842, principalmente em Constantinopla, no qual tanto o Imperador como alguns bispos se puseram contra a veneração das imagens (SÁENZ, 2004, p.50).

conforme o ponto de vista ortodoxo, a imagem irá perdendo gradativamente seu sentido mistagógico, para ser vista mais como ornamentação ou como forma pedagógica de ensinamento e consolação, sob a influência do Concílio de Frankfurt (794) e do sínodo de Paris (824) (EVDOKIMOV, 1991, pp.170-171).

No entanto, até os séculos XI e XII, a arte sacra ocidental foi um “livro ilustrado” que revelava o invisível; somente a partir do século XIII, a influência pragmática do pensamento aristotélico se sobrepõe à imaginação simbólica, como escreve Evdokimov:

Podemos dizer que, misticamente, a Idade Média se extingue precisamente quando desaparecem os anjos, quando o ícone dá lugar à imagem alegórica e didática e o pensamento indireto ao pensamento direto. É o fim da arte românica, arte essencialmente iconográfica, e aqui é onde o Ocidente abandona o Oriente (EVDOKIMOV, 1991, p.172).

Não faz parte deste estudo tratar dos desdobramentos da arte sacra após o século XIII; contudo, sendo o mosaico de São Clemente uma obra do século XII, fruto da Reforma Gregoriana e de referências paleocristãs e bizantinas na sua composição iconográfica, encontra-se num período de transição que precisa ser considerado.

Importante destacar que a separação da Igreja do Oriente e do Ocidente foi acontecendo paulatinamente, com desencontros em assuntos teológicos, na definição das regras eclesiásticas ou em disputas políticas. Deste modo, o evento culminante destas desavenças deu-se em 1054, quando o cardeal Humberto escreveu a bula de excomunhão endereçada ao Patriarca de Constantinopla. Segundo Lenzenweger (et al, 2006, p. 177) “isso mostra até que ponto a mentalidade da Igreja romana havia mudado sob influência do movimento reformista”.

Sob o governo do Papa Calixto II (1119-1124), o acordo de *Worms* foi celebrado, segundo o qual os bispos seriam eleitos pelo clero, não haveria simonia (compra de cargos espirituais), porém jurariam vassalagem ao rei, que lhes outorgava a investidura com os bens seculares. Este acordo foi ratificado no Concílio de Latrão I, em 1123 (LENZENWEGER et al, 2006, p. 132). O segundo Concílio de Latrão (1139) deu-se após a morte do anti-papa Anacleto II e restabeleceu a autoridade de Inocêncio II (1130-1143), cujas ideias de reforma estavam na linha de

Gregório VII, reforçando a centralidade de Roma e o poder pontifício sobre o império (PIERRARD, 1982, p. 110).

## 2.4 A REFORMA GREGORIANA

O projeto de autonomia na Igreja do Ocidente, desde Gregório Magno no século VI, enfrentou divergências políticas e conflitos de interesses dentro e fora da esfera eclesiástica ao longo do primeiro milênio. Retornou com o Papa Dâmaso II, um bispo alemão que governou a Igreja em poucos dias no ano de 1048, a quem sucedeu o Papa Leão IX (1049-1054), também alemão e empenhado nas mudanças eclesiásticas, como o término da simonia e o cumprimento do celibato pelos padres.

Muitos outros papas passaram pelos anos seguintes até que o monge Hildebrando, já um conhecido e influente conselheiro dos pontífices anteriores, foi eleito Papa Gregório VII (1073-1085). Este entendia-se como representante máximo de Cristo na terra, e, por isso, com poderes que superariam os do Imperador. Foi firme em suas decisões, que tinham como objetivo moralizar o clero e desvincular a prática de nomeação de cargos definitivamente de dentro da Igreja. A disputa foi intensa entre o papa e o rei Henrique IV, que foi excomungado duas vezes e mandou prender o pontífice no castelo Santo Ângelo. Este foi solto pelos normandos que, em contrapartida, saquearam e incendiaram partes de Roma, atingindo inclusive a basílica de São Clemente, mas, enfim, o rei Henrique IV acabou conseguindo o exílio de Gregório VII, primeiro em Monte Cassino e depois em Salerno onde morreu (LENZENWEGER et al, 2006, p.131).

Um entendimento recente da História da Igreja na Itália, segundo Carpegna (2016), coloca a reforma de Gregório VII mais como rompimento com a tradição Igreja-Império herdada desde Constantino, do que com o retorno de uma autonomia eclesiástica que talvez nunca existiu. Embora houvesse divergências entre seus idealizadores, prevaleceram os princípios do movimento reformista defendidos pelo Papa Gregório VII, a saber (CARPEGNA, 2016):

- a) Clericalização do clero: valorização do clero dentro da sociedade e de suas funções próprias dentro da Igreja;
- b) Afastamento dos leigos sobre assuntos de governo da Igreja;
- c) Proibição da intervenção do Imperador como autoridade eclesiástica, principalmente na investidura dos bispos (luta contra a investidura);

d) Entendimento da sociedade ordenada à Igreja romana e não ao Império.

Na sequência, com o mesmo espírito de reforma, o Papa Urbano II (1088-1099) iniciou o período das Cruzadas na Terra Santa, e seu sucessor, o Papa Pascoal II (1099-1118), foi o responsável por restaurar monumentos e igrejas com o intuito de reafirmar a soberania de Roma frente ao Império. Foi por sua decisão que a basílica primitiva de São Clemente, após o incêndio que comprometera suas estruturas, foi soterrada para a construção da atual basílica, conduzida pelo cardeal Anastásio, que, por sua vez, deveria acolher os padres reformadores para viverem em comunidade (RICCIONI, 2006, pp.1-7).

Nos anos seguintes, com os papas reformadores Calixto II (1119-1124) e Inocêncio II (1130-1143), e a concordata de Worms estabelecida, os países europeus vão aderindo pouco a pouco à autoridade da Igreja de Roma, uma vez que o cisma do Oriente já era uma realidade. Esta afirmação de soberania tomava corpo não só nas relações hierárquicas, mas também nas relações do clero com o povo. Uma das formas eficazes de ressaltar essa relação eram as expressões artísticas e arquitetônicas que compunham o conjunto de uma igreja, principalmente aquelas em destaque no presbitério.

#### **2.4.1 A influência da abadia de Monte Cassino**

Segundo Toubert (2001, p. 143), o reconhecimento de Monte Cassino como um centro de difusão de arte a partir do século IX e depois fortemente nos séculos XI e XII foi apresentado pela primeira vez por Émile Bertaux em 1903, seguido de outros autores que chegaram a classificar a pintura românica do Ocidente como “beneditina”, tamanha a influência da abadia, corrente da qual a autora não compartilha. Há de fato uma relação e correspondência intensa entre os dois polos, com destaque para a influência do abade Desiderio (1058-1087), com quem Monte Cassino passa a ser uma fonte da arte bizantina para a região, muito motivado pelo desejo de tornar visível o ideal da Reforma Gregoriana através de um “retorno” da igreja primitiva expressa na arquitetura e arte paleocristãs (TOUBERT, 2001, pp. 78.99).

Pensadores reformistas do núcleo de Monte Cassino influenciaram o renascimento romano em meados do século XI, sendo que três monges tornaram-se papas: Estevão IX (1057-1058), Vitor III (1086-1087) e Giovanni Gaetani, futuro

Papa Gelásio II (1118-1119), que foi monge durante a direção do abade Desiderio e seu mestre Alberico foi um grande expoente da Reforma Gregoriana. Gaetani trabalhou com o Papa Urbano II por trinta anos e é possível que tenha participado da reconstrução de São Clemente (RICCIONI, 2006, p. 6).

Os escritos do filósofo e monge camaldolense Pedro Damiani, como os de Bruno de Segni, bispo e abade de Monte Cassino, foram importantes referências para a sustentação da Reforma Gregoriana contra o império, sendo participantes ativos juntamente com Gregório VII na luta para reerguer a autoridade da Igreja. Os escritos de Bruno de Segni, a saber, *De sacramentis ecclesiae* e *Sententiae*, tratam da relação entre arquitetura, espaço litúrgico, elementos decorativos e os mistérios litúrgico-bíblicos, conferindo-lhes um significado simbólico. Pedro Damiani valorizou e defendeu a vida comunitária, bem como o comportamento moral dos fiéis e principalmente dos clérigos, combatendo o nicolaísmo (casamento do clero) e exaltando a vida mística (RICCIONI, 2006, pp. 7-10).

A basílica de São Clemente, recém-construída sob a direção do cardeal Anastásio em 1118, situada na importante via que dava acesso à sede do poder eclesiástico de Latrão, sob o pontificado de Pascoal II, receberia o programa iconográfico da abside e arco absidal provavelmente projetado por Leone Ostiense: monge beneditino de Monte Cassino, homem de confiança do abade Desiderio e adepto das ideias da Reforma Gregoriana. Leone foi escritor, artista, estudioso bibliotecário e, posteriormente, bispo e cardeal de Ostia; em seus escritos, retoma a técnica do mosaico perdida em Roma e que fora utilizada na abadia de Monte Cassino. Presume-se que tenha influenciado o cardeal Anastásio a empregar esta técnica na nova basílica (TOUBERT, 2001, p. 225).

Todos estes intelectuais, de forma direta ou indireta, estavam ligados a Monte Cassino e à basílica de São Clemente. Com a autoridade hierárquica conferida a eles, foram grandes expoentes do pensamento político, religioso e cultural deste período, do qual o programa iconográfico de São Clemente é um exemplo.

## 2.5 O MOSAICO COMO EXPRESSÃO DE UMA IGREJA REFORMADA

O ideal desejado pela Reforma Gregoriana tem no mosaico absidal de São Clemente o monumento de maior representação conservado atualmente<sup>5</sup>, inclusive pela volta do tema da Igreja na arte monumental, após vários séculos circunscrita em miniaturas nos livros ou em peças litúrgicas de marfim. Inicialmente, a Igreja era representada através de imagens de árvore, barca, edifício e até mesmo personificações femininas, seguindo textos bíblicos tais como: a árvore verdejante (cf. Ez 47, 12), a pesca milagrosa (cf. Jo, 21, 11) e a esposa (cf. Ez 16, 11; Jo 3, 29). Na época carolíngia, a iconografia da Crucifixão serviu para marcar o nascimento da Igreja e, posteriormente, realçar a diferença entre cristianismo e judaísmo, através da imagem de duas mulheres: a primeira recolhe o sangue jorrado do lado de Cristo; a segunda, de olhos vendados, não reconhece o Messias ali presente (TOUBERT, 2001, pp. 39-40).

Neste percurso, a iconografia de São Clemente traz uma composição nova baseada em imagens já conhecidas, como a árvore-videira, a crucifixão e o tema do paraíso. Como resumem Andaloro e Romano (2002, p. 89), “é uma orquestração extraordinária de um tema só”, qual seja, a cruz-árvore cujos ramos se espalham e abarcam toda realidade humana e toda natureza. Cristo alcança com sua morte e ressurreição todo ser criado que a Ele é submetido por meio da Igreja. A árvore é uma espécie fantástica, um acanto-videira que remete ao ensinamento de Jesus: “Eu sou a Videira e vós são os ramos” (cf. Jo 15).

Elaborada entre os anos 1115-1125<sup>6</sup>, a decoração musiva de São Clemente expressou a preocupação da época em representar a estabilidade eclesiástica querida pelos reformadores, e a iconografia serviu para reafirmar esta imagem solene da Igreja, mais que o recurso da linguagem falada e escrita, pois esta “por seu caráter necessariamente linear, é pouco adaptada a exprimir as relações simbólicas complexas” (TOUBERT, 2001, p. 54). Citando o abade Suger, Toubert

---

<sup>5</sup> Outro mosaico considerado como símbolo da Reforma Gregoriana é o da basílica de Santa Maria em Trastevere, cujas semelhanças ainda serão tratadas neste estudo (ANDALORO; ROMANO, 2002, p. 89).

<sup>6</sup> A autora insiste na delimitação desta data, baseada em estudos do arqueólogo De Rossi que atribui a abside e sua decoração ao tempo do cardeal Anastásio (1099-1125). Outros autores, como Scarafoni (1935), sugerem o século XIII como uma possível data, mas que, segundo Toubert (2001, p.179), não há fundamentação para tal.

(2001, p. 55) ressalta o pensamento geral da época, que considerava “a intuição visual como uma forma de conhecimento”.

Entretanto, o mosaico demonstra um conhecimento refinado e uma tendência à “conceitualização figurativa”, segundo Andaloro e Romano (2002, p. 89), incluindo no programa iconográfico o tema ideológico principal deste período: a Igreja.

Vale lembrar que os séculos XI e XII foram de muitas mudanças na sociedade – é o chamado Renascimento do século XII – a saber, o sistema feudal começava a perder sua força com o crescimento das cidades e do comércio; as técnicas agrícolas estavam mais desenvolvidas, bem como o domínio das construções. As Cruzadas contribuíram para a troca de conhecimento e cultura com os povos do Oriente, e isso intensificou o comércio de novos produtos e o fortalecimento da Igreja. No âmbito religioso, não havia seminários para os padres seculares, a catequese era empírica, cabendo aos monges e aos nobres o privilégio do conhecimento. Os cônegos regulares, inspirados pela regra de Santo Agostinho, viviam em comunidades e estavam vinculados ao ministério paroquial (PIERRARD, 1982, p. 96).

### **2.5.1 Reforma ou renascimento?**

No Ocidente, a história da Igreja não esteve dissociada dos caminhos percorridos pela arte. Os primeiros cristãos utilizavam modelos artísticos da antiguidade clássica e os reinterpretavam à luz da nova religião, como por exemplo, a figura de Orfeu passou a ser a imagem de Cristo pastor, que conduz suas ovelhas e as apascenta. Os artistas copiavam temas clássicos já muito elaborados, seja de personagens míticas, seja de motivos vegetais para ornamento, e lhes conferiam novo significado cristão. No século VIII, influências de artistas gregos e bizantinos fugidos do embate iconoclasta foram marcantes em Roma, sendo já conhecidos na Itália, principalmente na capital bizantina de Ravena. A distância de modelos clássicos era notável, tanto pela falta de aproximação com a natureza como pela posição frontal e quase imóvel dos corpos, representação consoante com o modo de pensar da Igreja da época (GOMBRICH, 2012, p. 136).

Segundo Erwin Panofsky, o primeiro renascimento da cultura clássica deu-se no império de Carlos Magno (séc. VIII e IX), quando a tentativa de renovação em vários setores fez-se sentir também na arte chamada carolíngia. Os artistas se

inspiravam em protótipos romanos clássicos presentes em entalhes de marfim, camafeus e moedas, porém não faziam distinção entre antiguidade pagã e cristã, sendo comum encontrar figuras mitológicas junto com motivos cristãos e com forte referência imperialista. Isso não acontece nos séculos IX e X, já voltados para uma concepção cristocêntrica do mundo, nos quais os pseudo-renascimentos chamados otôniano na Alemanha e anglo-saxão na Inglaterra, após a reforma de Cluny, eram fortemente marcados pela referência cristã inspirada em modelos paleocristãos, carolíngios e bizantinos, produzidos em grande parte sob a influência dos mosteiros: uma visão mais orientada ao futuro – o que seria a arte românica – do que ao passado (PANOFSKY, 1960, pp. 84-86).

Nos séculos XI e XII, principalmente, os artistas voltam a buscar referências na antiguidade clássica, dando nova interpretação cristã a modelos já conhecidos, como fora feito pelos cristãos primitivos. É o “princípio da disjunção”, segundo Panofsky (1960, p. 128), em que modelos clássicos recebem interpretação anacrônica distanciada de sua origem para dar lugar a um novo simbolismo. Os artistas medievais não tinham acesso ao conteúdo elaborado da antiguidade clássica, porém tinham contato com suas formas que eram copiadas para servirem a outra finalidade. Se bem que, para Toubert (2001, p. 178), qualquer tentativa de distinguir fontes pagãs de fontes paleocristãs nas obras dos artistas romanos do século XII seria um equívoco, pois o “passado antigo de Roma” era visto por eles como sendo uma só coisa.

Neste caso, convinha ao ideal reformista da Igreja uma arte que se sobrepusesse aos valores políticos e civis para enaltecer o poder eclesiástico de Roma numa sociedade ainda em regime feudal, mas com notado crescimento urbano e processo de mudança da sede de conhecimento dos mosteiros para as universidades. Antes do que viria a ser um proto-renascimento ou um proto-humanismo, segundo Panofsky (1960, p. 86), que desembocaria no Renascimento propriamente dito, de profundas e permanentes transformações culturais na Europa, a produção artística do século XII na Itália vivia o final do Românico e o início do Gótico, de característica fortemente religiosa, criativa e com ênfase na exaltação da Igreja, o que resultaria num enriquecimento da maneira de representá-la (TOUBERT, 2001, p. 38).

Portanto, a Reforma Gregoriana não proporcionou o renascimento na arte – no sentido de retomada da cultura clássica –, mas sim uma *renouveau*

*paléochrétien*<sup>7</sup>, termo cunhado por Toubert e considerado mais apropriado para o estudo.

## 2.6 A ARTE DO MOSAICO

A arte musiva encontra-se em países da Europa, do Oriente, da África ou da América muitos séculos antes da era cristã – sua origem remonta ao século IX a.C. na Síria, ou ao século VIII a.C. na Espanha –; contudo, muitas referências deste método provêm da antiguidade italiana, de forma especial da Roma cristã, para depois voltar com força nos séculos XVII e XVIII na Itália (LAVAGNE, 1988, pp. 9.39). De fato, houve um desenvolvimento expressivo desta arte no cristianismo, passando da ornamentação dos pavimentos na antiguidade para a decoração de paredes, arcos e cúpulas nos edifícios cristãos (BANDINELLI, 1967, p. 32).

Basicamente, segundo Lavagne (1988, pp. 44-46), há três diferenças entre o mosaico oriental e o mosaico ocidental (romano). Primeiro, a composição oriental é mais centrada, atraindo o olhar para o centro da composição quadro a quadro; já o mosaico ocidental é centrífugo, ou seja, as figuras ocupam todo o espaço, como na pintura. A segunda diferença é que na técnica oriental as formas geométricas servem de “moldura” para o quadro central e não tem muitas variantes; ao passo que na composição ocidental há uma riqueza de formas geométricas, arabescos e plantas estilizadas, muitas vezes sem um padrão de repetição definido. Enfim, o aspecto funcional do mosaico no Ocidente, isto é, a maneira como é integrado no ambiente com temas concernentes ao uso de determinado local (por exemplo, imagens marinhas nas termas, de atletas nos ginásios ou cenas mitológicas e religiosas nos espaços de culto) é próprio do entendimento ocidental, sendo que no Oriente esta prática não é observada.

O mosaico de São Clemente segue as características ocidentais, embora tenha sido executado muito provavelmente por mestres orientais, ou artistas romanos que receberam influência bizantina. Há tipologias comuns encontradas em outros mosaicos dos séculos IV e V em Ravena e em Roma, como a fileira de cordeiros, a posição dos profetas e Apóstolos, motivos florais e de frutas no arco, as

---

<sup>7</sup> “Renovação paleocristã”, termo que inclui a retomada de motivos antigos de tradição pagã e cristã, sem distinção, como eram vistos pelos artistas do século XII (TOUBERT, 2001, p. 178).

folhagens em forma de volutas, os evangelistas, Cristo Pantocrator e o semi-círculo com a Mão de Deus segurando uma coroa. Entretanto, a composição de São Clemente traz novidades originais, como a cruz com os pombos, Cristo com os olhos fechados, os habitantes entre os ramos do acanto-videira, e alguns animais singulares como a coruja, entre outros.

O século XII em Roma, reencontrou a técnica do mosaico, seja pela reativação de antigas oficinas, seja pela vinda de artífices bizantinos contratados pelo mosteiro de Monte Cassino, ou mesmo pela aproximação com os normandos. Uma vez superadas as dificuldades de ordem econômica e técnica na execução do mosaico, São Clemente se tornou o grande exemplo de “fertilidade inventiva verdadeiramente admirável” (MATTHIAE, 1966, p. 49).

### **2.6.1 Matéria luminosa**

A técnica compõe-se da junção de pequenos elementos (pedra, mármore, vidro) ligados por pasta de vidro, terracota ou esmalte, para revestir alguma superfície plana ou não, com finalidade decorativa. Inicialmente, era mais empregada em pavimentos, com formas geométricas e poucas cores – os romanos usavam muito o preto e o branco –; depois o mosaico passou a tomar as paredes, com motivos mais figurativos e coloridos, ocupando a mesma posição da pintura (não sem alguma crítica desfavorável quanto a isso).

O problema central que se punha à técnica do mosaico era como uma arte de descontinuidade poderia expressar a continuidade da forma. Isso foi respondido com o emprego de uma técnica cada vez mais aperfeiçoada, minuciosa nos detalhes, na combinação de cores e formas, na diminuição ao máximo dos espaços entre as pedras, resultado de um projeto bem elaborado e executado por hábeis artistas e mestres (LAVAGNE, 1988, p.11).

No caso de São Clemente, foram utilizadas pequeníssimas pedras de vidro policrômicas de formato retangular que, colocadas lado a lado com distância de milímetros entre uma e outra, dão a noção de continuidade da forma e de todo conjunto, revestindo a parede côncava da abside, a parede reta do arco absidal e o intradorso do arco. Segundo Matthiae (1966, p. 49), neste mosaico foram identificados dois tipos de pedra como suporte para o fundo dourado, uma

esverdeada e outra vermelha, sendo que a primeira remete à idade paleocristã, o que reforça a ideia da reutilização do material do mosaico da basílica primitiva.

A luminosidade própria do vidro ressalta as cores quentes que acendem com a entrada da luz solar, o que é uma vantagem frente à pintura mural ou às cores frias do mármore. As cores utilizadas no mosaico de São Clemente são: branco, amarelo, azul claro, azul escuro, verde claro, verde escuro, laranja, vermelho, marrom claro, marrom escuro, cinza claro, cinza escuro e preto (principalmente nos contornos); com destaque para o uso da cor dourada, obtida com a mistura de uma fina camada de ouro na massa translúcida do vidro e recoberta com um material transparente (LAVAGNE, 1988, p. 95). A capacidade de combinação destas cores confere vivacidade e leveza aos desenhos, proporcionando volume nas formas e riqueza de detalhes do conjunto (Foto 4).

Foto 4: Composição de cores e luminosidade do mosaico.



Fonte: Arquivo da autora.

À parte as vantagens de caráter mais funcional do mosaico, como a sua durabilidade, condição de restauro e adaptação em locais não necessariamente planos, acrescenta-se a sua perfeita combinação com a teologia cristã: Deus é a “Luz que veio ao mundo” (cf. Jo 1, 9). De fato, uma inscrição colocada na capela episcopal de Ravena resume este entendimento particular: “Aos que nascem prisioneiros, é aqui que reina livremente a luz” (LAVAGNE, 1988, p. 95). Assim, o mosaico servia para reforçar o ideal reformador de uma Igreja desejosa de ser “luz do mundo”.

## 2.7 COMPOSIÇÃO DO MOSAICO DE SÃO CLEMENTE

O programa iconográfico da basílica de São Clemente, executado na técnica do mosaico, está localizado acima do afresco onde estão representados Cristo, Maria e os Apóstolos, ambos separados por uma trave de coluna. O mosaico divide-se em duas partes: a calota absidal e o arco absidal. O arco apresenta motivos já conhecidos em Roma, inspirados em modelos paleocristãos, como na basílica de Santa Maria Maior ou Santa Praxedes. A abside, a partir de temas antigos, traz novidades na sua composição, sendo um modelo único na iconografia cristã. O programa geral segue uma concepção simétrica: partindo do centro, as duas laterais são como espelho uma da outra, sem, contudo, ser repetitiva ou menos criativa, como pode ser observado na foto 5. Segundo Toubert (2001, p. 47), esse tipo de representação da Igreja expressa um conteúdo a ser assimilado:

A forma tendencialmente simétrica das imagens conduz a iconografia a repartir de uma parte e de outra da personificação da Igreja grupos de figuras equivalentes, sugerindo com esse expediente compositivo, a noção de estrutura, de organização, de ordem, enfim de hierarquia, tanto assim que a representação dos fiéis desempenha um papel importante nesta série de imagens.

De fato, o mosaico de São Clemente apresenta equilíbrio na composição e riqueza nos detalhes, apresentando uma combinação de elementos simbólicos que expressam o pensamento eclesial da época. Antes, porém, de penetrar neste universo de significados, serão apresentadas cada figura do mosaico, iniciando pelo arco e depois pela abside, a fim de identificá-las para torná-las conhecidas.

Foto 5: Vista geral do mosaico.



Fonte: Arquivo da autora.

Para facilitar a visualização das imagens, e para estar de acordo com a forma utilizada nas literaturas sobre o mosaico, optou-se por referir-se às laterais conforme o ponto de vista do observador e não da figura de Cristo, como seria próprio numa leitura teológica. Nessa apresentação não serão aprofundados aspectos da simbologia e da mensagem teológica do mosaico, o que será feito nos capítulos seguintes.

### 2.7.1 O arco absidal

Começando pela parte superior (Foto 6), no centro encontra-se Cristo Pantocrator dentro de um círculo rodeado por estrelas, que segura o livro fechado com a mão esquerda coberta e bendiz com a mão direita conforme o costume ocidental – já não mais no estilo oriental como no afresco da basílica inferior (cf. Figura 7). Cristo está rodeado pelos Tetramorfos entre nuvens, os quatro seres que louvam a Deus sem cessar: mais próximo de Cristo, à esquerda, está a figura de um anjo com a coroa nas mãos, seguido por um leão que segura um livro; do outro lado, à direita, está a águia cujas garras seguram uma coroa, tendo em seguida o touro com um livro.

Foto 6: Cristo e os Tetramorfos, parte superior do arco.



Fonte: Arquivo da autora.

Na lateral esquerda (Foto 7), encontram-se São Paulo com São Lourenço a seu lado; o primeiro está com um rolo na mão esquerda coberta e o segundo segura a cruz com a mão esquerda e um rolo com a direita. Ambos estão sentados, sendo que abaixo dos pés de São Lourenço existe uma grelha com fogo embaixo, símbolo do seu martírio. São Paulo está identificado com o termo AGIOS PAVLVS escrito ao lado de uma palmeira. Abaixo dos dois encontra-se o texto em latim: DE CRUCE LAURENTI PAULO FAMULARE DOCENTI<sup>8</sup>. O profeta Isaías, também identificado, está em pé e segura um rolo aberto com a inscrição: VIDI DOMINUM SEDENTEM SUP(ER) SOLIUM (“Eu vi o Senhor sentado em seu trono” – Is 6,1) (COLLEGIO S. CLEMENTE, 1988).

Foto 7: São Paulo, São Lourenço e o profeta Isaías.



Fonte: Arquivo da autora.

<sup>8</sup> “Paulo está ensinando ao (diácono) Lourenço a tornar-se servo da cruz”. Tradução encontrada no site da Sociedade Bíblica Italiana. Disponível em <file:///C:/Users/Fernanda/Desktop/Estudo/InsertoIlCodiceBibbia.pdf> acessado em 02/07/2016.

Voltando o olhar para o lado oposto (Foto 8), está São Pedro (AGIOS PETRVS), próximo à palmeira, cuja mão direita está estendida em direção a Cristo e a esquerda segura um rolo. A seu lado encontra-se São Clemente com uma âncora na mão esquerda, símbolo do seu martírio; ambos estão sentados e logo abaixo vê-se a inscrição: RESPICE PROMISSUM CLEMENS A ME TIBI CHRISTUM (“Clemente, olha o Cristo a ti prometido”). As figuras de um barco e de peixes complementam os sinais do martírio de São Clemente. O profeta Jeremias aparece logo abaixo com seu nome identificado, tendo na mão um rolo aberto com os dizeres: HIC EST D(EU)S. N(OSTE)R ET N(ON) ESTIMABIT(UR) ALIUS ABSQ(EU) ILLO (“Este é o nosso Deus e nenhum outro pode comparar-se a Ele” – Bar 3,36) (COLLEGIO S. CLEMENTE, 1988).

Foto 8: São Pedro, São Clemente e o profeta Jeremias.



Fonte: Arquivo da autora.

Fechando o arco absidal (Foto 9), na parte inferior do lado esquerdo encontra-se a cidade de Belém em cujo pórtico (BETHLEEM) saem seis ovelhas em direção ao Cordeiro que está no centro, este diferenciado com um nimbo cruciforme, que representa o Cordeiro imolado; do lado oposto, a cidade de Jerusalém (HIERUSALEM) de cujos portões também saem seis ovelhas em direção ao Cordeiro do centro. É possível que o Cordeiro central esteja sobre um pequeno

monte, de onde saem quatro rios – iconografia paleocristã comum – porém, não está suficientemente visível para que isso se confirme.

Foto 9: A fileira de cordeiros, tendo o Cordeiro imolado ao centro.



Fonte: Arquivo da autora.

Emoldurando toda a volta do arco, encontra-se o início do texto do ofício de Natal: GLORIA IN EXCELSIS DEO SEDENTI SUP(ER) THRONUM ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BONE VOLUNTATIS (“Glória ao excelso Deus sentado no trono e na terra paz aos homens de boa vontade”) (COLLEGIO S. CLEMENTE, 1988). Na parte interna do arco, figuras geométricas e vasos com diferentes ramos de flores e frutos preenchem toda a volta, tendo o monograma de Cristo ao centro.

### 2.7.2 A calota absidal

A calota absidal, ou simplesmente abside, apresenta bem ao centro a cruz com Cristo, tendo Maria, a Mãe de Jesus, ao seu lado direito e João Evangelista ao seu lado esquerdo. Cristo tem um apoio para os pés, não apresenta aspecto doloroso e está com os olhos fechados; Maria está em pé com as duas mãos levantadas em direção a Cristo e tem um aspecto suplicante; João também está em pé, sua mão esquerda segura o manto e a direita está levantada em direção a Cristo – posições semelhantes ao afresco da basílica inferior, a não ser pelos olhos fechados de Cristo. Na cruz há doze pássaros, isto é, pombos brancos, significando os Doze Apóstolos.

Na base da cruz existe uma planta denominada acanto, típica da região de Roma (Foto 10); do seu arbusto saem ramos como que de videira, que se abrem nas duas laterais da cruz ocupando quase todo espaço da abside – motivo vegetal decorativo muito comum na arte clássica e presente nas colunas do século VI da

basílica primitiva, reutilizadas na tumba do cardeal Venerio (cf. Figura 6). Os ramos estão ligados entre si numa sequência horizontal e vertical de volutas ordenadas em cinco extratos, cada um com cinco volutas, totalizando vinte e cinco de cada lado e cinquenta volutas no total da imagem. Há um ramo independente que circunda a cruz, Maria e João. Nas pontas da folhagem de acanto encontram-se dois pássaros, um de cada lado, e na sua base um cervo que fareja uma serpente (Foto 11).

Foto 10: Arbusto de acanto.



Fonte: Arquivo da autora.

Foto 11: Conjunto da cruz e acanto-videira.



Fonte: Arquivo da autora.

Como mencionado anteriormente, o programa da abside apresenta a simetria na sua composição, com personagens e figuras iguais ou semelhantes de cada lado, seja pelo tipo seja pelo modelo adotado em cada extrato das volutas. Toda extensão dos ramos é habitada por pessoas, animais e aves que, diferentemente de outras composições, estão localizados entre as volutas e não dentro delas. As Fotos 12 e 13 mostram cada lateral no seu conjunto, a fim de contribuir com a identificação dos elementos que serão explicitados a seguir, desde o primeiro até o quinto nível da abside, de baixo para cima.

Foto 12: Conjunto esquerdo do mosaico.



Fonte: Arquivo da autora.

Foto 13: Conjunto direito do mosaico.



Fonte: Arquivo da autora.

Começando pelo nível inferior, ou seja, pelo primeiro extrato abaixo da primeira fileira de volutas, tem-se dois cervos ao centro que bebem as águas dos quatro rios que saem debaixo da cruz; imediatamente próximos a eles, acham-se duas aves aquáticas de cada lado, sendo que do lado direito um peixe aparece saltando por cima do rio. Pavões exuberantes estão postos em seguida, um de cada lado, e, após estas aves, diversas cenas rurais são representadas nas duas extremidades. Na extremidade do canto inferior esquerdo há um galo, uma mulher em pé que alimenta uma galinha com seus pintinhos; em seguida, um pássaro aparece preso numa gaiola, enquanto dois pastores estão cuidando de seu rebanho, tendo armas de caça na mão. Do outro lado, na extremidade do canto inferior direito, uma ave pernalta bica um lagarto, sendo observados por um faisão; ao seu lado, uma pequena árvore serve de apoio para alguns utensílios e armas, como uma espada, uma lança, um machado, uma cela de montaria e um chifre (cantil?); perto um galináceo persegue um caracol; finalizando esta parte inferior, quatro pastores cuidam de ovelhas e cabras, sendo que dois deles (de tamanhos menores) estão abaixados tirando leite e os outros dois estão em pé com seus instrumentos de trabalho (RICCIONI, 2006, pp. 50-51).

Passando para o segundo nível de baixo para cima, encontram-se os quatro Doutores da Igreja Ocidental (Santo Agostinho, São Jerônimo, São Gregório Magno e Santo Ambrósio) e personagens que estão voltados a eles. Há controvérsia quanto à explicação desses personagens: seriam os benfeitores da basílica, a saber, à direita o senhor feudal e sua mulher, à esquerda os filhos do feudatário? (COLLEGIO S. CLEMENTE, 1988); ou, de acordo com a análise de Toubert (2001, pp. 214-215), seria uma forma de representação da sociedade cristã da época, isto é, homem, mulher e jovem na lateral direita próximo do arbusto de acanto, e os três outros personagens da esquerda seriam reconhecidos pela vestimenta como sendo um militar, um agricultor e um simples camponês? Ainda mencionando os personagens que estão entre os Doutores, vê-se um homem com tonsura do lado direito, ou seja, um clérigo; e do lado oposto um leigo na mesma posição, dando de comer a um pássaro. De qualquer forma, são as duas classes de fiéis – leigos e clero – que estão à escuta dos Padres da Igreja; estes, curiosamente vestidos como monges, estão sentados escrevendo num livro e estão nominados, a saber, na ponta do lado esquerdo encontra-se santo Agostinho (AGU) e depois são Jerônimo (S. IERONIM); do lado direito, mais ao centro, estão são Gregório Magno (S. GG) e no canto santo Ambrósio (S. AMBROSIUS) destacado com a auréola na cor vermelha e o único com o nome completo. Na extremidade esquerda, ainda no segundo nível, observa-se uma coruja e do lado extremo oposto uma ave presa em uma gaiola.

Vale destacar que as terminações internas de cada voluta são bem diferentes em cada nível, embora sejam simétricas: vasos com flores, cestos de frutas, ou simplesmente plantas de diferentes formatos são recorrentes na composição; porém, uma imagem se destaca das demais: um único pavão em posição frontal está localizado acima da figura de santo Ambrósio.

O terceiro extrato é habitado por figuras singulares, conhecidas na arte clássica e já introduzidas na arte paleocristã: os anjos ou cupidos. São três seres alados iguais em cada lateral, sendo que o primeiro da ponta toca uma trombeta, o do meio está sentado em um golfinho e o terceiro alimenta um pássaro. Próximo da cruz encontram-se imagens semelhantes de aves que alimentam seus filhotes no ninho; e nas extremidades duas perdizes – uma branca à esquerda e uma marrom à direita – completam este nível.

Os dois últimos níveis, ou seja, o quarto e o quinto extratos, são repletos de aves de diferentes tipos. No quarto nível, de forma simétrica, são representados

cinco pássaros iguais de cada lado, a saber, nos extremos um corvo, seguido por uma cegonha, um pássaro azul, um corvo e perto da cruz uma gazza (sem tradução em português), que pode ser associada a uma espécie de papagaio (RICCIONI, 2006, p. 61). No quinto nível, outras cinco aves estão dispostas nos dois lados da abside, a saber, no canto extremo direito um tordo e do lado oposto uma perdiz; em seguida uma pomba branca de cada lado, sendo que a da esquerda “encara” um animal pequeno, semelhante a um rato; uma garça real branca é a terceira ave representada, sendo que também a do lado esquerdo está defronte a uma serpente; o quarto pássaro é um pelicano que bica o seu próprio peito – imagem tradicional na iconografia cristã – e por fim, um pequeno pássaro azulado não identificado encerra a série de aves dos níveis superiores.

No alto da abside, um semicírculo representa o céu a modo paleocristão, tendo no ápice ao centro uma cruz dourada e abaixo ocupando também a parte central a Mão de Deus segurando uma coroa. Cinco níveis compõem este espaço dividido de forma radial, “estirados” como uma tenda: o primeiro apresenta um fundo azul com um festão em volta da cruz dourada; o segundo, um fundo dourado com uma fileira de motivos geométricos circulares; desenhos geométricos com inspiração grega ocupam o terceiro nível num fundo preto e azul claro; no quarto nível, motivos vegetais na cor vermelha sobre um fundo dourado; e, na parte externa do semicírculo, próxima da cruz, imagens de nuvens envolvem a Mão de Deus, enquanto representações simétricas de motivos vegetais e um cordeiro de cada lado completam a composição celeste.

Finalizando o programa da calota absidal, um texto ocupa toda a base horizontal do mosaico, ficando acima da fileira de cordeiros e abaixo do primeiro nível dos ramos (cf. Foto 9). Curiosamente, o texto escrito em latim está disposto em três partes: a primeira parte da frase é interrompida com a marcação de uma cruz e tem sua continuação após a segunda cruz; no meio, há outro texto com conteúdo diferente. A inscrição inicial é esta: ECCLESIAM CRISTI VITI SIMILABIMUS ISTI (interrupção) QUAM LEX ARENTEM SET CRUS FACIT E(SS)E VIRENTEM (“Comparamos a Igreja de Cristo a esta videira, que a lei faz secar, mas que a cruz vivifica”). A frase do meio diz assim: DE LIGNO CRUCIS IACOBI DENS IGNATIIQ(UE) IN SUPRA SCRIPTI REQUIESCUNT CORPORE CRISTI (“O madeiro da cruz, um dente de são Tiago e um de santo Inácio são conservados no lugar onde é representado Jesus Cristo, acima desta inscrição”) (COLLEGIO S.

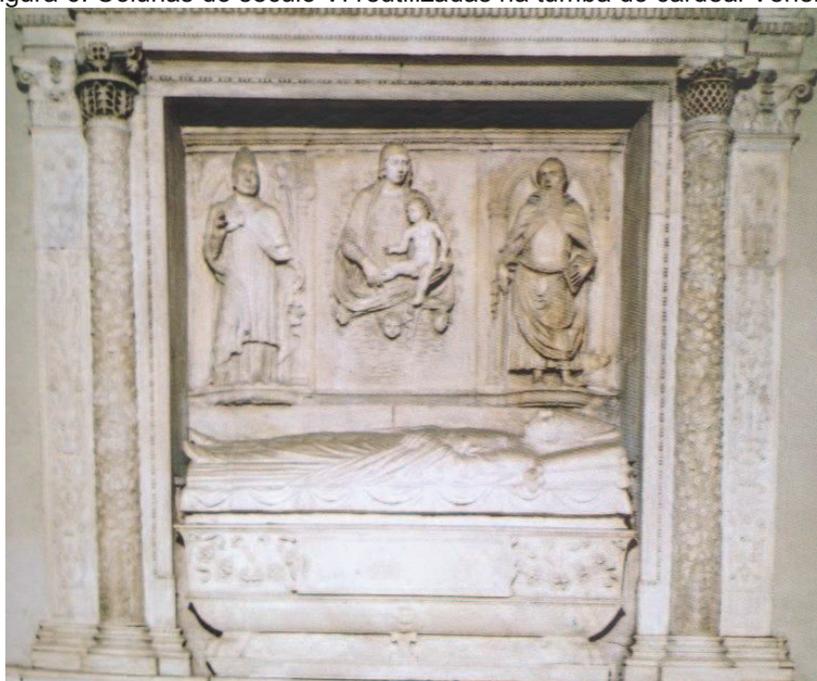
CLEMENTE, 1988). Esse texto é sintomático do seu tempo, pois tanto pela menção à lei em relação à sinagoga, vista nesta época como inimiga, como pela valorização das relíquias, explicita na escrita o que talvez nas imagens não seja tão evidente.

## 2.8 ALGUMAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS

Observando as imagens do mosaico da basílica superior, percebe-se a repetição ou evolução de tipologias de séculos anteriores presentes na basílica primitiva, que podem dar pistas sobre possíveis referências usadas no mosaico do século XII. Matthiae (1966, p. 50) sugere que, antes de ser destruída, os artistas puderam ter contato com o antigo mosaico da igreja inferior, o que pode ter sido um fator inspirador para a nova obra.

As duas colunas (Figura 6) que pertenciam ao conjunto do altar (provavelmente do século VI) da basílica inferior e que foram reutilizadas na tumba do cardeal Venerio (GUIDOBALDI, p.160) apresentam o motivo decorativo de ramos e folhagens encontradas em outras obras clássicas, e estão presentes na composição da abside e do arco absidal do mosaico (Foto 14).

Figura 6: Colunas do século VI reutilizadas na tumba do cardeal Venerio.



Fonte: BOYLE, 1989, p.21.

Foto 14: Detalhe do arco absidal do mosaico, séc. XII.



Fonte: Arquivo da autora.

Esses motivos florais são muito comuns na arte paleocristã, que já utilizava modelos clássicos como inspiração ou mesmo como cópia para novas composições artísticas. O tipo de ornamento no intradorso do arco absidal é encontrado em basílicas do século V e VI, como em Santa Praxedes e Santa Maria Maior, em Roma.

Outras referências são os afrescos conservados na basílica inferior, com destaque para o denominado “Juízo particular” (Figura 7), século IX, no qual se vê Cristo no centro bendizendo ao modo grego, ou seja, os dedos anelar e polegar juntos, tendo a seu lado direito o arcanjo Miguel e o Apóstolo André; e a seu lado esquerdo o arcanjo Gabriel e São Clemente. Trata-se do juízo particular dos irmãos Cirilo e Metódio<sup>9</sup>, que aparecem no afresco abaixo de cada arcanjo: Cirilo à direita e Metódio à esquerda (BOYLE, 1989, p. 47). Já o Cristo no alto do arco absidal do mosaico apresenta o modo de bênção ocidental, ou seja, os dedos indicador e médio juntos (Foto 15), modelo incorporado em outras imagens de Cristo, como no mosaico do século XII da fachada de São Bartolomeu na Ilha (Tiberina), em Roma (MATTHIAE, 1966, p.56).

---

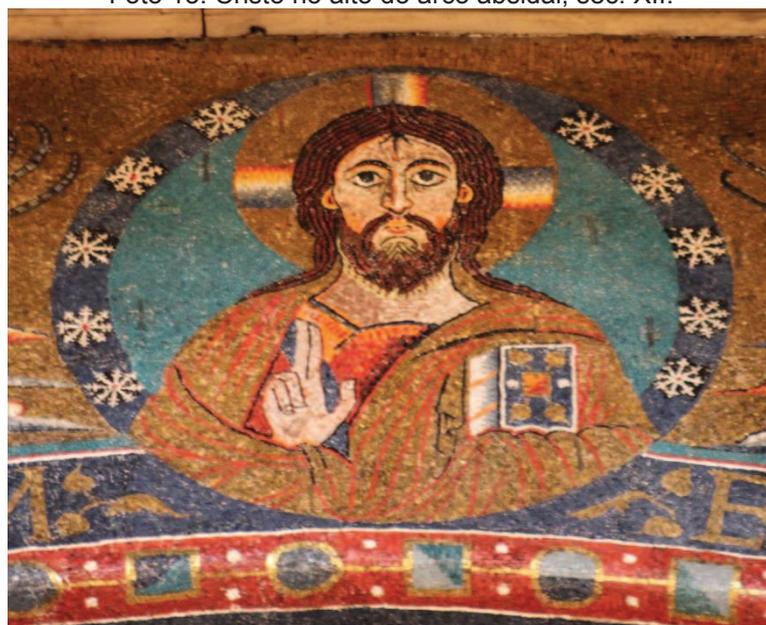
<sup>9</sup> Segundo a Lenda Italiana de Leone di Ostia, os irmãos foram missionários na Crimeia, de onde trouxeram de volta a Roma no ano 867 a relíquia na qual estaria o corpo de São Clemente e a âncora, objeto de seu martírio; por isso eles têm um lugar de destaque na basílica, onde Cirilo teria sido sepultado dois anos depois, em 869, provavelmente no local do presbitério e não abaixo do afresco, como se pensava (GUIDOBALDI, 1992, p. 223).

Figura 7: Afresco “Juízo particular”, basílica inferior, séc. IX.



Fonte: BOYLE, 1989, p.48.

Foto 15: Cristo no alto do arco absidal, séc. XII.



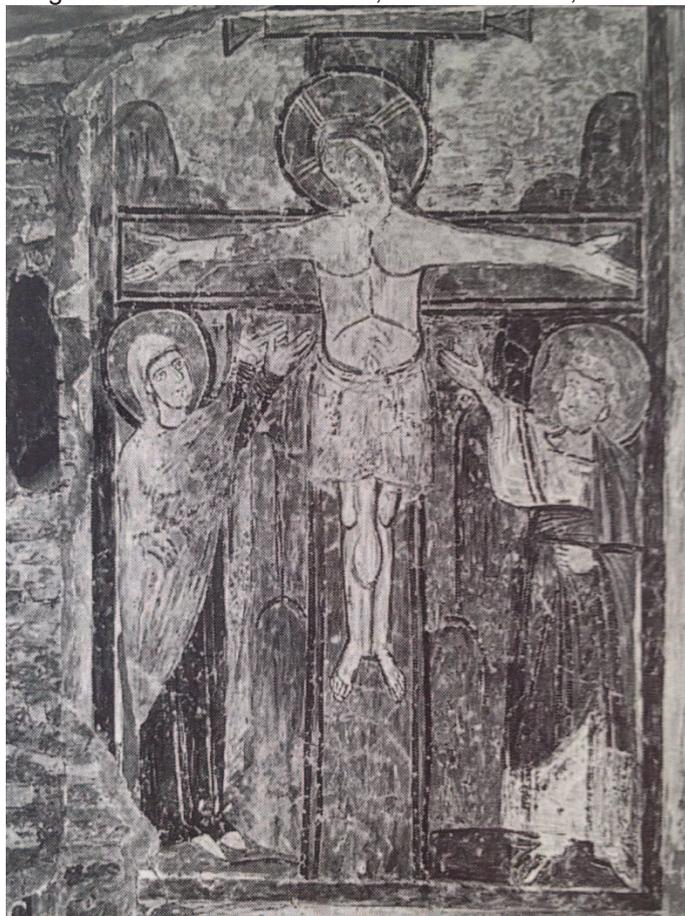
Fonte: Arquivo da autora.

Outra série de afrescos na basílica inferior chama a atenção pela diversidade de motivos cristológicos: Ascensão de Cristo (ou Assunção de Maria?) no centro do que seria um oratório na entrada da basílica primitiva; ao lado direito a cena da Crucifixão, em seguida as Mulheres no Sepulcro, a Descida ao Limbo e as Bodas de Caná, datados no Papado de Leão IV, no período de 847 a 855.

O afresco da Crucifixão (Figura 8) apresenta Cristo na cruz de olhos abertos, a cabeça voltada para Maria à sua direita e o Apóstolo João à esquerda. Cristo está

vestido com o *perizoma* (pano na cintura) e não apresenta sinais de sofrimento. Maria está com os dois braços levantados em direção a Cristo, olhando para ele; João com um braço levantado olha também para Cristo, como que o apresentando. Na composição da crucifixão do mosaico, a disposição de Cristo, Maria e João é praticamente a mesma, com destaque para a mudança da imagem de Cristo, que passa a estar com os olhos fechados (Foto 16), fato relevante que será tratado com mais detalhe no capítulo seguinte.

Figura 8: Afresco “Crucifixão”, basílica inferior, séc. IX.



Fonte: GUIDOBALDI, 1992, fig.197.

Foto 16: Crucifixação, detalhe do mosaico, séc. XII



Fonte: Arquivo da autora.

Principalmente no século VI, há um intenso relacionamento político-cultural entre o pontificado de Giovanni II (533-535) e o Imperador do Oriente, Justiniano e sua mulher Teodora, com troca de cartas, missões diplomáticas e presentes. É bem provável que, neste período, materiais provenientes do Oriente tenham sido empregados em edifícios e igrejas de Roma, como é o caso de São Clemente, onde se encontram mármores de matriz constantinopolitana – capitéis e pilastras que trazem o emblema do Papa Giovanni II e que foram reutilizadas na basílica superior; como também a presença de mestres bizantinos vindos de Constantinopla para trabalhar em Roma (GUIDOBALDI, 1992, p.165).

Os vários séculos de existência da basílica de São Clemente atestam sua importância histórica no contexto político, cultural e religioso de Roma. Pela influência da Reforma Gregoriana, que desejava a autonomia da Igreja frente ao Império e a moralização do clero, a abside da basílica do século XII recebeu o projeto iconográfico com a exaltação da Igreja como cruz-árvore e o arco absidal com os Apóstolos, mártires e profetas, retomando motivos antigos na composição – a chamada “renovação paleocristã”.

A técnica do mosaico, com suas cores e luzes, serviu para evidenciar a glória conferida à Igreja, e sua elaboração contou com a influência e contribuição do mosteiro de Monte Cassino, referência bizantina e do pensamento reformador da época.

Uma vez descrita e identificada cada imagem do mosaico, pode-se agora conhecer sua respectiva simbologia, a fim de proporcionar um entendimento mais aprofundado deste programa iconográfico e sua conseqüente mensagem teológica.

### 3 SIMBOLOGIA E PERCURSO ICONOGRÁFICO DO MOSAICO DE SÃO CLEMENTE

A elaboração e execução do mosaico de São Clemente deu-se na Baixa Idade Média, na época artística chamada Românica, estilo predominante entre os séculos XI e XII (GOMBRICH, 2012, p. 655). Este termo, usado para classificar a arte latina que estava sendo formada pela influência de outros povos e culturas, principalmente pelo bizantino nos tempos de Carlos Magno (arte carolíngia, século IX), expandiu-se por toda Europa, deixando sua marca na arquitetura, na pintura, no mosaico e na escultura (M.D.D., 2001, p. 98).

A Igreja foi a grande responsável pela execução de inúmeras obras deste período sem, contudo, segundo Schapiro (1995, p. 17), abarcar ou delimitar a “fantasia exuberante que nos deleita na arte românica”. O autor fala da liberdade criativa dos artistas medievais, que assinalaram a individualidade de suas criações para além de um programa religioso fechado. Ele rechaça a ideia de uma inspiração comum cristã subjacente a esta individualidade, mais rara no período anterior e posterior ao românico. A influência de elementos profanos é visível na produção dos artistas e presente no “espírito secular e urbano” também dos mosteiros e templos, que foram parte ativa do processo evolutivo deste período (SCHAPIRO, 1995, p. 21).

Esta profusão de imagens e composições da era românica, em que o artista não estava interessado em imitar as formas naturais, nem mesmo a perspectiva de espaço, mas se valia de métodos mais simplificados, foi resultado da “liberdade para experimentar as mais complexas formas de composição”, sem as quais a Igreja não conseguiria transmitir seus ensinamentos de forma tão visível. Segundo Gombrich (2012, p. 183), essa liberdade “iria habilitá-los a transmitir a ideia do sobrenatural”.

É neste ponto que a arte românica se aproxima do mundo simbólico. A etimologia da palavra símbolo está ligada à experiência de unidade, muitas vezes entre o imanente e o transcendente, como explica Heinz-Mohr (1994, p. VIII):

(...) seu sentido etimológico original vem do grego *symballein*, ou seja, lançar junto, compor, reunir junto em lugar significativo. Temos um bom exemplo no uso do vocábulo *symballein* no Evangelho de Lucas (2,19): ‘Maria, porém, guardava todos estes fatos, conferindo-os em seu coração’, isto é, ela compunha em seu coração o que era propriamente incomponível: o divino e o humano, revelação e experiência.

Sem dúvida, não se pode limitar o simbolismo ao campo de estudo da arte românica, como bem advertiu D. Angelico Surchamp, OSB, no prólogo do importante livro *Introdução aos símbolos*, de Gerard de Champeaux e Sterckx (1985, p. 11). Mas o fato é que a arte românica soube intuir a essência do saber tradicional do mundo chamado primitivo – marcadamente simbólico – expressando em tímpanos e capiteis, esculturas e pinturas monumentais, miniaturas e iluminuras, repletas de animais, monstros, desenhos geométricos, figuras humanas e de santos, o imaginário universal constitutivo do ser humano (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p. 16).

Mas, o que esses símbolos dizem? Mircea Eliade (2002, pp.18-20) faz uma séria advertência sobre o perigo da interpretação dos símbolos, o risco de cometer o erro de uma “generalização precipitada”, quando na verdade os símbolos são “complexos e cheios de nuances”. Da mesma forma, Champeaux e Sterckx (1985, p.15) alertam que o simbolismo não se encontra no âmbito da lógica; e que, às vezes, pode ser até mesmo ilógico. Por isso, há que se ter a consciência de que um silêncio sempre existirá entre o símbolo e uma possível demonstração do que ele significa. No máximo, trata-se de apontar associações, aproximações com outras imagens e textos que contribuirão para conhecer melhor este universo, sem esquecer a experiência adquirida no contato com as imagens.

Teoria e prática não são excludentes, ou seja, o fato de compreender a origem e as ramificações de um determinado símbolo não exime o estudioso de ser afetado por ele; e a pessoa não iniciada neste tema consegue apreender intuitivamente a totalidade da mensagem simbólica pela experiência visual e cultural que ela carrega.

Essas duas vertentes do conhecimento simbólico são consideradas essenciais para a compreensão do universo imaginário que povoa o interior de todo ser humano produzindo nele reações idênticas; estas reações, por sua vez, “fundam o dinamismo interno dos símbolos” e a conseqüente expressão simbólica universal (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p.16). Para uma compreensão mais ampla desta universalidade, o presente estudo irá buscar nos regimes diurnos e noturnos do imaginário, desenvolvidos por Gilbert Durand, algumas pistas que podem levar ao conhecimento de imagens fundantes presentes na iconografia.

Em certa medida, aspectos dos três níveis do estudo iconográfico considerados pelo historiador de arte Erwin Panofsky poderão ser identificados

neste trabalho: primeiro, o nível pré-iconográfico, isto é, os elementos que compõem a cena; em seguida, o nível iconográfico, quando se reconhece a correspondência da cena com dados culturais, por exemplo, com algum trecho do Evangelho; e, por fim, o terceiro nível chamado pelo autor de iconológico, ou seja, determinada obra de arte passa a ser um documento de uma época, de um pensamento; já ultrapassa seu tempo e passa a ter um valor simbólico próprio (PANOFSKY, 1987, pp. 47-49). Em se tratando de arte sacra, seguindo a orientação de Toubert (2001, p. 13), há que evidenciar ao menos de uma forma sucinta a trajetória percorrida por uma imagem, a fim de inseri-la numa sequência cronológica que permita entender a evolução iconográfica de um determinado tema, a continuidade e descontinuidade de padrões, que podem ou não seguir aspectos litúrgicos e teológicos de seu tempo.

Tendo em vista o objetivo central do trabalho, depois de apresentar o contexto histórico e religioso em torno da basílica de São Clemente, bem como ter explicitado cada elemento que compõe o mosaico da abside e do arco absidal, agora serão considerados sua simbologia e seu percurso iconográfico, com ênfase na representação do Cristo crucificado e da Árvore-videira; as outras imagens serão consideradas como complementares deste tema principal.

### 3.1 CRISTO NA CRUZ

Antes de abordar a imagem do Crucificado, é preciso ter presente a força do símbolo da cruz. Segundo Champeaux e Sterckx (1985, p. 429), “a cruz explicita o mistério do centro”, “é o mais totalizante de todos os símbolos”, sendo talvez o mais universal entre todas as civilizações. De fato, há registros de cruz de vários formatos em vasos e objetos de quase 5.000 anos antes de Cristo no Irã, posteriormente na Índia, no Egito e na América Pré-Colombiana, podendo ter vários significados como energia ativa e passiva, equilíbrio, meta final, perfeição, entre outros (PASTRO, 1993, p.192). Contudo, para além destes significados, ou melhor, na base destes significados está a cruz cósmica tridimensional: interseção entre a cruz horizontal orientada aos quatro pontos cardeais e a cruz vertical axial, que une céu, terra e abismos. Esta relação está inscrita no ser humano, único ser que conhece por sua própria estrutura essa dinâmica do universo: diferentemente dos animais de quatro patas, o ser humano eleva-se verticalmente numa orientação ascensional, integra a

lateralidade e o para frente e para trás no espaço (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p.431).

No cristianismo, a cruz cumpre todo seu simbolismo. Seu caráter de união entre céu e terra tem em Cristo a consumação perfeita (Cf. Jo 19, 30). A arte cristã não deixou de exprimir essa realidade: na cruz da basílica de Santo Apolinário, em Ravena, Cristo está no centro, no ponto de convergência entre o espaço e o tempo, tudo gira em torno Dele (Cf. Foto 19); assim como o monograma de Cristo no batistério de Albenga (Figura 9), elaborado a partir da cruz cósmica tridimensional.

Figura 9: Mosaico do batistério de Albenga, séc. V-VI.



Fonte: <http://www.salentoacolory.it/il-battistero-paleocristiano-di-albenga/> visitado em 31/03/2016.

Os povos primitivos, diz Eliade (2002, p.168), aspiravam à experiência da ascensão celeste, da união mística com o Deus Supremo, identificado pelo retorno ao Paraíso. Essa passagem também era feita pelo símbolo da Árvore cósmica, semelhante ao da cruz como centro do mundo, cujos significados estão unificados no mosaico de São Clemente. É através da Cruz que todo universo é salvo, que o homem encontra com sua origem primordial e o tempo e o espaço são transfigurados. Entretanto, houve um processo histórico até a associação completa deste símbolo com o plano de salvação do Pai por meio de Cristo.

### 3.1.1 A imagem do Crucificado

A imagem de Cristo na cruz não foi uma representação imediata usada pelos primeiros cristãos. De fato, a cruz era símbolo de suplício, de morte terrível, o que

provocava uma natural repugnância, sendo difícil sua assimilação estética. Os primeiros cristãos preferiram acentuar a mensagem de salvação trazida por Cristo em imagens do Antigo e do Novo Testamento, como o sacrifício de Isaac; o profeta Jonas saído da baleia; Cristo, o bom pastor; ou a ressurreição de Lázaro, imagens estas encontradas em diversas catacumbas romanas, como São Marcelino e Pedro, Domitila, Priscila e via Latina (MANCINELLI, 1981).

Uma saída encontrada para este dilema foi a chamada *cruces dissimulatae* (“cruz dissimulada”), ou seja, o uso de figura cuja forma lembrava o formato da cruz; assim, objetos como a âncora e o mastro foram muito utilizados no início da iconografia cristã, principalmente nos epitáfios. O mesmo aconteceu com o monograma das iniciais gregas do nome de Cristo e, mais tarde, a letra maiúscula latina *T* também se prestava perfeitamente ao fim de dissimulação da figura da cruz (BRIVIO, 1997, p. 25).

A mais antiga imagem conhecida de Cristo crucificado em espaço litúrgico está esculpida na porta da basílica de Santa Sabina em Roma, datada do século V (Foto 17), em que a cruz propriamente não aparece, mas Cristo está ao centro, tendo dois outros homens a seu lado num lugar fora dos muros de Jerusalém. Observa-se Cristo proporcionalmente maior que os demais, sem a auréola (ou nimbo), sendo que os três estão com olhos abertos, os braços levantados e as pernas juntas – na forma de cruz – tendo apenas uma faixa amarrada na cintura, chamada *subligaculum*. Cristo tem cabelos compridos e barba, ao contrário dos outros dois (MANCINELLI, 1981, p. 56).

Foto 17: Detalhe do painel da porta de Santa Sabina, séc. V.



Fonte: Arquivo da autora.

Também é do século V um marfim conservado no *British Museum*, provavelmente utilizado como capa para algum livro litúrgico, em que a cena da

crucifissão já é mais elaborada: Cristo crucificado está rodeado pelo soldado romano, de um lado, Maria e o apóstolo João, do outro, e no canto esquerdo, Judas aparece enforcado numa árvore (Figura 10). Aqui já se percebe a preocupação de representar elementos contidos nos Evangelhos e que servirão de modelo para esta iconografia; Cristo aparece do mesmo modo apresentado na porta de Santa Sabina, porém, a cruz é evidente, como os cravos nas mãos e nos pés.

Figura 10: Cena da crucifissão, marfim, séc. V.



Fonte: [http://apologetica.altervista.org/palo\\_croce.htm](http://apologetica.altervista.org/palo_croce.htm)  
visitado em 19/03/2016.

Outra forma comum de representação que aparece nos séculos V e VI é a cruz gemada, ou seja, coberta de pedras preciosas e sem a imagem “realista” do Crucificado. É o símbolo da vitória alcançada por meio da cruz: a morte é vencida pela vida; e, a cruz, antes instrumento de suplício e humilhação, passa a ser baluarte de glória. É o caso das basílicas paleocristãs de Santa Pudenciana, em Roma, que têm Cristo na figura do Mestre (Foto 18); e de Santo Apolinário em Classe, Ravena (Foto 19) com a curiosa figura da face de Cristo ao centro da cruz.

Foto 18: Mosaico da abside da basílica de Santa Pudenciana, séc. V.



Fonte: Arquivo da autora.

Foto 19: Mosaico da abside da basílica de Santo Apolinário em Classe, séc. VI.

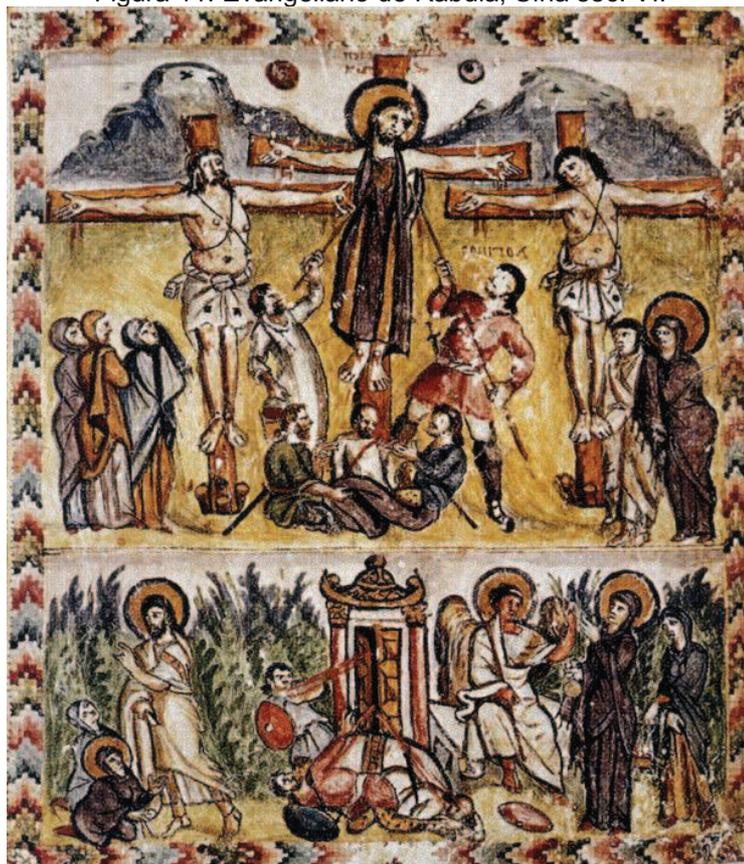


Fonte: Arquivo da autora.

A partir do século VI, a iconografia do Crucificado começa a ter modificações: Cristo não mais está nu, tem agora uma túnica sem mangas (*colobium*) que o cobre até os tornozelos, ao contrário dos dois ladrões que estão com um pano na cintura (*perizoma*); a auréola está presente, mas ainda não é cruciforme; e mais personagens figuram na cena, como o homem que oferece o hissopo com vinagre, os soldados sentados que tiram a sorte e as três mulheres mencionadas nos Evangelhos (Figura 11). Esta representação encontra-se no Evangelário de Rabula, de origem siríaca do ano 586 d.C., conservado na Biblioteca Laurentiana, em

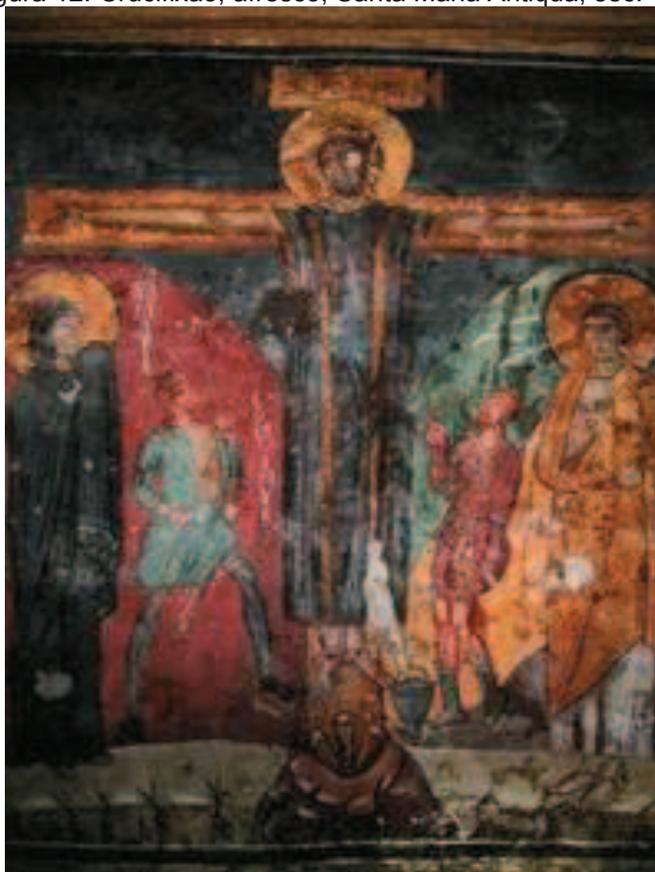
Florença. No século VIII, um afresco da igreja de Santa Maria Antiqua, em Roma, apresenta uma cena mais enxuta: Cristo com os soldados trocados, ou seja, aquele que tem a lança está agora do lado direito de Cristo – o que será incorporado pela iconografia daqui em diante – e Maria, que passa a ficar do lado direito de Cristo, enquanto são João Evangelista aparece do lado esquerdo (Figura 12).

Figura 11: Evangelário de Rabula, Síria séc. VI.



Fonte: BRIVIO, 1997, p. 27.

Figura 12: Crucifissão, afresco, Santa Maria Antiqua, séc. VIII.



Fonte: <http://archeoroma.beniculturali.it/santa-maria-antiqua/?q=node/2>  
visitado em 19/03/2016.

O afresco com a cena do crucifixo encontrado na abadia beneditina de São Vincenzo al Volturno (Figura 13), datado do século IX, é considerado o mais antigo exemplar de Cristo com o pano na cintura, o chamado *perizoma* (VALENTE, 1997). Apresenta semelhança com a composição encontrada na basílica inferior de São Clemente (cf. Figura 8), que já demonstra o retorno da imagem de Cristo com o *perizoma*, o nimbo cruciforme, Maria com os braços levantados e João olhando em direção à cruz.

Figura 13: Crucifixão, afresco, São Vincenzo, séc. IX.

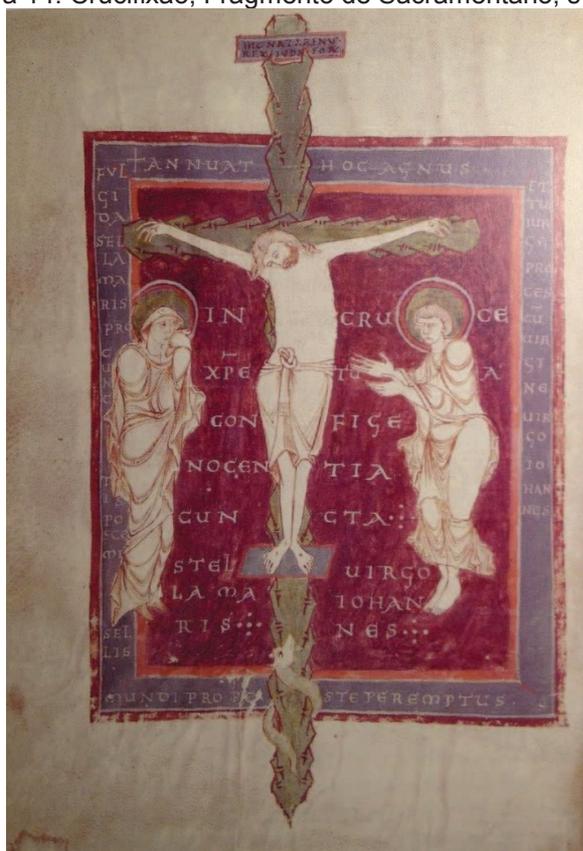


Fonte: [http://www.italiamedievale.org/sito\\_acim/contributi/crupta\\_epifanio.html](http://www.italiamedievale.org/sito_acim/contributi/crupta_epifanio.html) visitado em 22/04/2016.

Observa-se que nestas imagens Cristo permanece com os olhos abertos e sem sinais de sofrimento, evidenciando assim a mensagem de vitória sobre a morte e da soberania de Cristo sobre o suplício da cruz. Ainda no século X, na era carolíngia, ressalta-se Cristo Rei, coroado, com a veste sacerdotal, ou seja, um *colobium* de mangas compridas.

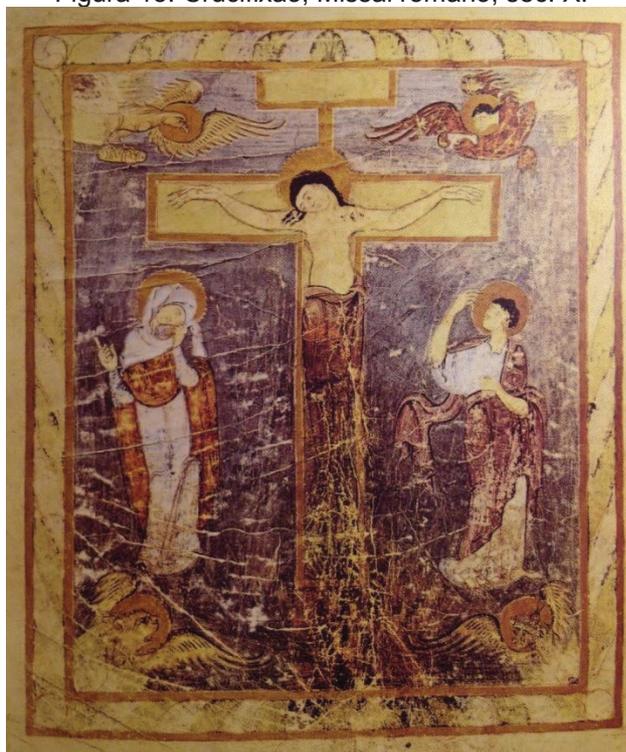
Com algumas variações, esta iconografia da Crucifixão irá perdurar até o século XI, quando deixará de ser imagem rara para passar a ser quase que obrigatória nos livros litúrgicos sendo que, cada vez mais, será acentuado seu aspecto humano, como se pode observar nas ilustrações em missais e sacramentários desde o século IX (Figuras 14 e 15). As reformas monásticas deste período irão contribuir para a valorização da humanidade de Cristo e sua paixão, bem como as Cruzadas e as peregrinações à Terra Santa, que farão surgir a cruz-relicário primeiramente como devoção pessoal e posteriormente como peça litúrgica na igreja, custodiando ou não fragmentos da “verdadeira” cruz vindos de Jerusalém (BRIVIO, 1997, pp.13-14).

Figura 14: Crucifixa, Fragmento de Sacramentário, séc. IX.



Fonte: BRIVIO, 1997, p. 29.

Figura 15: Crucifixa, Missal romano, séc. X.



Fonte: BRIVIO, 1997, p. 31.

Uma mudança significativa da imagem do Crucificado é apontada por Kurt Weitzmann<sup>10</sup> a partir do ícone de origem palestinese do mosteiro de Santa Caterina do Sinai, datado do século VIII, antes mesmo da luta iconoclasta: Cristo é representado morto, com os olhos fechados, a coroa de espinhos levemente insinuada e os dois fluxos de água e sangue bem acentuados (Figura 16). Pensava-se que esta tipologia tivesse surgido no período pós-iconoclasta, depois do primeiro milênio, mas o estudo de Weitzmann antecipou em muito esta data.

Os embates em torno da humanidade de Cristo, como a heresia monofisista<sup>11</sup> (que perdurou até o século VIII), podem ter contribuído para uma representação mais realística do Crucificado no Oriente; entretanto, este novo modelo não encontrou ressonância no Ocidente até meados do século XI (MUZJ, 2015, p.7).

Figura 16: Crucifixo, mosteiro de S. Caterina, Sinai, séc. VIII.



Fonte: COPPINI;CAVAZZUTI, 2000, p. 96.

---

<sup>10</sup> Conforme valiosa explicação da prof. Maria Giovanna Muzj, durante curso no Instituto Oriental, em Roma, período de abril a maio de 2015.

<sup>11</sup> O monofisismo é uma heresia surgida no século IV que considera a divindade e humanidade de Cristo como sendo uma só natureza, com ênfase na divindade; tese combatida em meio à elaboração da Cristologia (LENZENWEGER et al, 2006, p.98).

As perseguições contra as imagens vividas no Oriente foram responsáveis por trazer artistas bizantinos para os países latinos, os quais mantiveram sua tradição oral e pictórica. Após o Concílio de Nicéia (787) e o restabelecimento da veneração dos ícones em Bizâncio (843), a arte sacra teve um novo desenvolvimento (COPPINI; CAVAZZUTI, 2000, p. 65). Isso porque o iconoclasmo atacava o cerne da fé cristã, a Encarnação, o que foi preciso enfatizar nos ícones de Cristo. Portanto, como sustenta Sáenz (2004, p. 57), este embate foi mais uma questão teológica que pastoral, tese defendida por grandes teólogos como Santo Ireneu:

O Verbo se manifestou quando se fez homem. Antes da Encarnação se dizia com verdade que o homem havia sido feito à imagem de Deus, porém não se podia mostrar, porque o Verbo, a cuja imagem o homem havia sido feito, era ainda invisível (...) Quando o Verbo se fez carne restabeleceu a imagem e a semelhança, porque Ele mesmo se fez igual ao que era sua imagem e lhe imprimiu profundamente a semelhança, tornando o homem semelhante, pelo Verbo visível, ao Pai invisível (Adv. Haer. V, 16, 2: PG 7, 1167-1168 apud SÁENZ, 2004, p. 78).

Este fundamento está na base de toda arte sacra, que é intrinsecamente litúrgica e simbólica (EVDOKIMOV, 1991, p. 179). A Encarnação, pela qual é possível representar Cristo, é real e completa, sendo a demonstração mais eloquente desta verdade a sua efetiva morte na cruz; assim, surgem elementos novos na iconografia da paixão (MUZJ, 2015, p. 8).

Neste caminho, destacam-se autores ocidentais que contribuíram para o aprofundamento da espiritualidade da cruz: Venâncio Fortunato (séc. VII), Rabano Mauro (séc. IX) e os escritos de Pedro Damiani (séc. XI). Este último teólogo contribuiu grandemente com os princípios da Reforma Gregoriana, em cujo contexto político-religioso evidencia-se o espírito da piedade cristã da época, que influenciou o programa iconográfico da basílica superior de São Clemente (RICCIONI, 2006, p. 6). Escreve Damiani:

Tu, Senhor, mediante as cinco chagas de teu corpo sacratíssimo, hás curado todas as feridas que nos foram infligidas nos cinco sentidos do nosso corpo. Tu te tornaste vítima suave para o Pai e preço de resgate por nós. Adoro, Senhor, a tua cruz; adoro a tua morte, fonte de vida (BRIVIO, 1997, p. 19).

Esta inclinação a valorizar o aspecto da humanidade de Cristo, sua paixão e morte na cruz, será característica marcante nos séculos XI e XII. Expressões como “vitória do lenho através do Lenho”, “lenho venerável e vital”, “estandarte insigne da potência divina” são temas desenvolvidos por Pedro Damiani que representavam e alimentavam as orações dos clérigos e, por conseguinte, dos fiéis em relação à imagem do Crucificado (BRIVIO, 1997, p. 19).

### 3.2 O CRISTO CRUCIFICADO DO MOSAICO

Como composição central, o Cristo crucificado do mosaico da basílica de São Clemente segue, em linhas gerais, o mesmo modelo apresentado dos séculos anteriores: Cristo está pregado na cruz tendo os pés justapostos, apoiados numa trave; está vestido com o *perizoma* e sua cabeça está inclinada em direção a Maria; esta está do seu lado direito e São João Evangelista do seu lado esquerdo; a posição das mãos de Maria e de São João, bem como suas vestes, seguem o padrão já conhecido no século IX, sendo que, do ponto de vista da estatura, estão proporcionalmente colocados no que seria o chão onde estaria fixada a cruz; na cena não há mais soldados, não há os dois ladrões, nem as três mulheres dos relatos evangélicos (Foto 20). Nota-se que o formato da cruz, ou melhor, a finalização das suas pontas é semelhante aos modelos paleocristãos (cf. Fotos 18 e 19; Figura 10).

Trata-se de uma obra excepcional, que consegue unir numa única imagem a entrega e o abandono de Cristo ao mesmo tempo que transmite paz, serenidade e realeza. Um projeto iconográfico que sincroniza referências antigas, paleocristãs, bizantinas e medievais, num conjunto harmonioso e cheio de significados.

Foto 20: Composição do Crucificado, mosaico de São Clemente, séc. XII.



Fonte: Arquivo da autora.

### 3.2.1 Novidades ou adaptações da iconografia

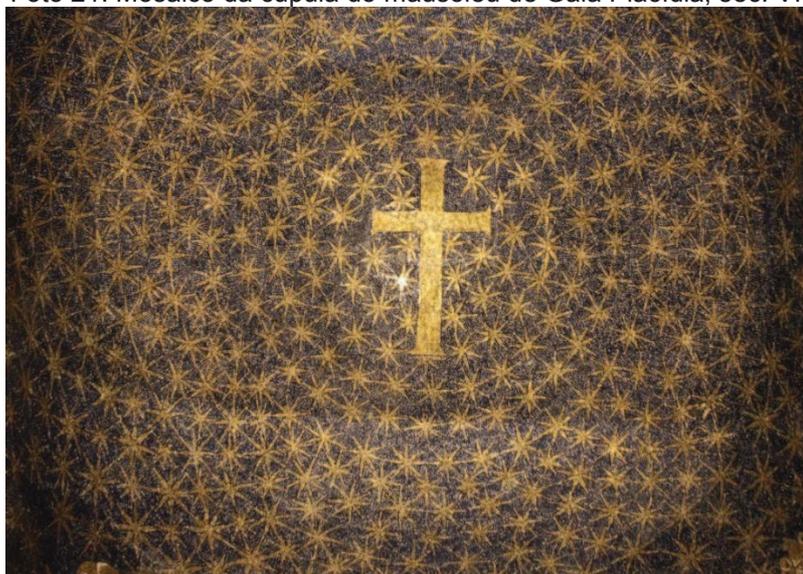
O que talvez mais chame a atenção em termos de mudança é o fato de Cristo estar representado com os olhos fechados. Ainda que não apresente sinais de sofrimento – parece que a qualquer momento Cristo irá abrir os olhos – fica claro a mudança de padrão para evidenciar aspectos valorizados pela teologia da época. Sinais de sangue nas mãos, nos pés e principalmente o sangue e a água que jorram do seu lado direito mostram as marcas de sua paixão e morte, tão efusivos como os do ícone de Santa Caterina do Sinai.

De fato, Cristo parece estar num trono, o que é valorizado pelo dourado da auréola, da veste e do suporte dos pés (escabelo). Não fosse a dor estampada no rosto de Maria – uma acentuação do estilo medieval –, a cena transmitiria mais o aspecto de glória do que de suplício. Maria tem as vestes com as mesmas cores de seu Filho, também contornadas de ouro. Na cabeça e nos ombros veem-se as três estrelas que indicam sua Virgindade ao estilo bizantino (DONADEO, 1996, p. 89),

ela é a *Theotokos*, a Mãe de Deus. Porém, há um detalhe intrigante, nem Maria nem São João tem auréolas – um elemento já bem usual nas imagens do período.

A cor azul escuro da cruz retoma modelos tradicionais romanos e o dourado de modelos bizantinos (ANDALORO; ROMANO, 2002, p. 77), como a conhecida cúpula com a cruz gloriosa num céu forrado de estrelas do mausoléu de Gala Placídia, em Ravena (Foto 21). Interessante também a presença dos doze pombos preenchendo o interior da cruz, que remetem aos Doze Apóstolos, também encontrados na iconografia da cruz tridimensional do batistério de Albenga (cf. Figura 8); relação, entretanto, que Champeaux e Sterckx (1985, p. 444) não fazem: para os autores, os pombos são “as almas dos crentes subindo ao céu”.

Foto 21: Mosaico da cúpula do mausoléu de Gala Placídia, séc. VI.



Fonte: Arquivo da autora.

O estilo longilíneo de Cristo segue o modelo bizantino dos ícones, sendo sua magreza um sinal também da paixão (JÁSZAI, 1994). A proeminência do abdome chama a atenção não para o tipo físico, mas para um dado mistagógico: Nele toda a Criação é novamente gerada para uma vida nova, “Eis que faço novas todas as coisas” (cf. Ap. 21, 5), como demonstra um afresco da Ascensão do mesmo período (Figura 17), uma pista para ver a Ressurreição anunciada nesta iconografia da paixão.

Figura 17: Afresco da Ascensão, Cipro, séc. XII.

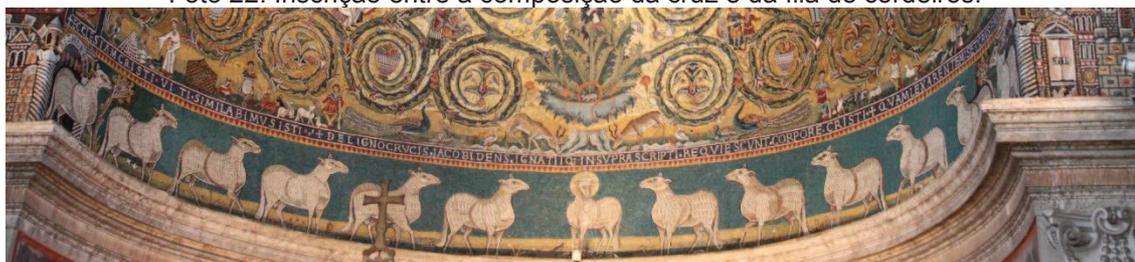


Fonte: COPPINI; CAVAZZUTI, 2000, p. 70.

Nota-se que o Cristo do mosaico (como de outros de sua época) não possui a coroa de espinhos, mas um nimbo dourado como o de um rei. Os pés estão cravados justapostos, característica dos crucifixos até o século XIII; posteriormente, os pés aparecerão pregados com um só cravo, um em cima do outro – uma hipótese de mudança iconográfica a partir da difusão da imagem do Sudário de Turim, pelo menos nos crucifixos do Ocidente (COPPINI; CAVAZZUTI, 2000, p. 95).

Interessante destacar a evidência da cruz-relicário do mosaico, comprovada pelo texto abaixo da iconografia da cruz (Foto 22): DE LIGNO CRUCIS IACOBI DENS IGNATII(UE) IN SUPRA SCRIPTI REQUIESCUNT CORPORE CRISTI (“O madeiro da cruz, um dente de são Tiago e um de santo Inácio são conservados no lugar onde é representado Jesus Cristo, acima desta inscrição”).

Foto 22: Inscrição entre a composição da cruz e da fila de cordeiros.



Fonte: Arquivo da autora.

Esta menção de que um pedaço da verdadeira cruz estaria sob a imagem do corpo de Cristo remonta à origem da veneração da cruz na Palestina, trazida ao Ocidente em razão das peregrinações na Terra Santa. Desde os séculos IV e V há testemunhos, como o de Egeria<sup>12</sup>, da exposição da cruz para veneração dos fiéis na Sexta-feira santa na Igreja de Jerusalém. Nesse rito era exposto, de preferência, um relicário em forma de cruz contendo um pedaço do madeiro vindo de Jerusalém, lugar onde Cristo fora crucificado. Quando não foi mais possível obter esta relíquia, o próprio crucifixo passou a ser o sinal verdadeiro neste rito litúrgico, que receberia uma oração própria de bênção, com água benta e incenso, antes de colocá-lo para a adoração dos fiéis (BRIVIO, 1997, pp. 28-29).

O fato da composição do mosaico conter esta relíquia – mesmo que hoje não seja comprovada sua existência (ANDALORO; ROMANO, 2002, p. 89) – demonstra a importância que se queria conferir à basílica e, ao mesmo tempo, o cuidado na escolha do programa iconográfico, principalmente do Cristo crucificado.

### **3.2.2 A mão de Deus e o Cordeiro**

Seguindo o eixo vertical do mosaico, acima do Crucificado abre-se o céu, lugar da manifestação de Deus. A mão do Pai que segura a coroa de vitória (Foto 23) é típica de referências paleocristãs encontradas em outras composições, como na basílica de Santa Praxedes, em Roma, representada somente envolta de nuvens. São Clemente inaugura uma nova tipologia do semicírculo como um baldaquino bordado de festões e enriquecido com elementos de mosaicos antigos, como o de Santa Maria Maior (TOUBERT, 2001, p. 199). A composição reforça a primazia de Cristo sobre a morte, na obediência ao Pai, “que lhe deu um Nome muito acima de outros nomes” (cf. Fl 2, 9).

---

<sup>12</sup> As peregrinações da monja Egeria à Terra Santa é o mais antigo registro (séc. IV) sobre o costume litúrgico vivenciado em Jerusalém.

Foto 23: Semicírculo com a Mão de Deus e a coroa da vitória.

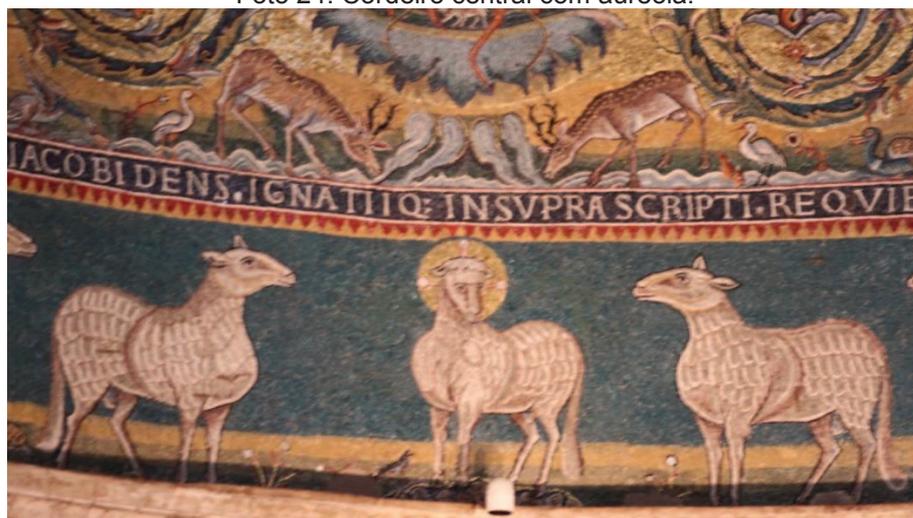


Fonte: Arquivo da autora.

Abaixo do arbusto de acanto de onde sai a cruz, bem no centro, vê-se a figura frontal do Cordeiro com auréola dourada (Foto 24), para o qual se dirigem duas filas de cordeiros, uma à esquerda saindo de Belém e outra à direita, de Jerusalém. Esta iconografia vem de modelos paleocristãos com uma possível diferença: nestes, o Cordeiro ficava encima de uma pequena colina de onde saíam os quatro rios – referência aos rios que surgem do jardim do Éden e do trono de Deus (cf. Gn 2, 10; Ap 22, 1) – como encontrado na abside de São Cosme e Damião, século VI (TOUBERT, 2001, p. 203), mas que em São Clemente não é visível.

Anterior a estes modelos, datado da segunda metade do século IV, um sarcófago conservado no Museu Paleocristão do Vaticano apresenta Cristo Bom Pastor imberbe ao centro, cercado pelos Apóstolos e ovelhas em fileiras (Figura 18) (TESTINI, 1985, p. 1162). O Bom Pastor transformado em Cordeiro imolado expressa a compreensão dos cristãos sobre os desígnios de Deus em relação a Cristo, que tem o poder de entregar a sua vida e de retomá-la, conforme o mandamento que recebeu do Pai (cf. Jo 10, 18).

Foto 24: Cordeiro central com auréola.



Fonte: Arquivo da autora.

Figura 18: Detalhe de Sarcófago, Museu Paleocristão, Vaticano, séc. IV.



Fonte: MANCINELLI, 1981, p. 62.

### 3.3 A ÁRVORE DA VIDA

O simbolismo da árvore faz parte das imagens de elevação, como a montanha e a coluna, “as que mais comprometem o homem inteiro” (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p. 197). Sua mensagem, enquanto símbolo universal, remete ao mistério da verticalização, do poder de regeneração e expansão da vida; é considerada imagem perfeita para o sentido sagrado do cosmos (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p. 361), pois, segundo Rahner, para o homem primitivo “o mistério está ligado à natureza” que ele não compreende (RAHNER, 2011, p. 65).

Eliade (2004, pp. 337-339) explica que a árvore sagrada não era cultuada pelos povos antigos por si mesma, mas por aquilo que ela revelava, o poder extra-humano por ela manifestado: a árvore cresce verticalmente, perde as folhas e torna a verdejar, ou seja, morre e ressuscita. Assim, a árvore como objeto religioso esteve presente em várias civilizações como a China, Índia, Mesopotâmia, Escandinávia, entre outras, entendida sob diversas formas: árvore-microcosmos, árvore-teofania, árvore-cósmica, árvore-habitação da divindade e, enfim, a árvore da vida.

O povo de Israel conhece esse símbolo em passagens do Antigo Testamento tais como: a árvore cujas folhas servirão de remédio (cf. Ez 47, 12); em cuja sombra aconteciam reuniões e assembleias (cf. Jz 4, 5); e teofanias como a aparição dos três anjos à Abraão junto ao carvalho de Mambré (cf. Gn, 18, 1). Mas é na origem da Criação que o simbolismo da árvore revela o projeto de salvação divina (cf. Gn 2, 9): o ser mortal do homem em consequência do pecado tem na árvore da vida “um privilégio de imortalidade dado gratuitamente” (VAN DEN BORN, 1977, p. 117).

A redenção da humanidade passa por uma árvore plantada no meio do Paraíso. Já o profetismo israelítico via no símbolo da árvore da vida a salvação messiânica e a sapiência divina. Os cristãos logo associaram esta imagem à cruz de Cristo. A profundidade que os cristãos antigos tinham deste mistério, segundo Rahner, perdurou até o cume da arte românica e da mística gótica:

Entre a árvore da vida do paraíso terrestre e aquela do novo, o cristão antigo vê erguer-se uma terceira, a qual decide o destino da família de Adão: a Cruz. E no seu olhar místico ele contempla estas três árvores quase numa só imagem. A árvore do paraíso terrestre é só uma prefiguração da Cruz, a Cruz é o centro do mundo e do drama da salvação humana (RAHNER, 2011, p. 80).

De fato, desde a arte paleocristã até a era românica encontram-se figuras que relacionam a cruz à árvore da vida, como a cruz árvore-sol do século III, na Palestina, ou a árvore da vida associada ao Cordeiro imolado na cátedra de São Marcos, século VI (Figura 19).

Figura 19: Cátedra de São Marcos, Veneza, séc. VI.



Fonte: URBANI, 2005, p. 79.

O exemplar mais antigo numa abside é o da basílica paleocristã de São João de Latrão (Foto 25): uma cruz-árvore plantada no ambiente paradisíaco que se abre de novo aos fiéis; a árvore verdejante refere-se simbolicamente à imortalidade do Logos e, conseqüentemente, à entrada na vida eterna (HEINZ-MOHR, 1994, p. 38). O mistério da cruz completa-se com o simbolismo da árvore da vida, erguida no centro do Éden e da Jerusalém celeste (PASTRO, 1993, p. 195).

Foto 25: Detalhe da cruz-árvore, abside da Basílica de São João de Latrão.



Fonte: Arquivo da autora.

### 3.4 A ÁRVORE ACANTO-VIDEIRA DO MOSAICO

“Eu sou a verdadeira videira, meu Pai é o agricultor (...) e vós sois os ramos” (cf. Jo 15, 1.5). Esta afirmação evangélica revela o cerne da composição do mosaico absidal de São Clemente, cuja mensagem teológica será explorada mais adiante. Por ora, trata-se de colocar em relevo o modelo iconográfico de árvore escolhido para o mosaico.

Como já pontuado por Toubert e Panofsky, os artistas do século XII não distinguiam a origem de certos modelos que copiavam. Em se tratando de motivos vegetais, havia uma profusão de exemplares decorativos conservados desde a era clássica. Um desses modelos chama a atenção pela grande semelhança com o esquema de volutas do mosaico, a saber, o monumento Ara Pacis, do século IX a.C., conservado em Roma<sup>13</sup> (Foto 26).

Foto 26: Relevo inferior do monumento Ara Pacis, séc. IX a.C.



Fonte: Arquivo da autora.

Construído para celebrar a paz conquistada por Augusto após batalhas na Espanha e em Gália, este altar originalmente instalado no Campo de Marte serviria para marcar o *seculum aureum* (“século de ouro”) com sacrifícios anuais oferecidos

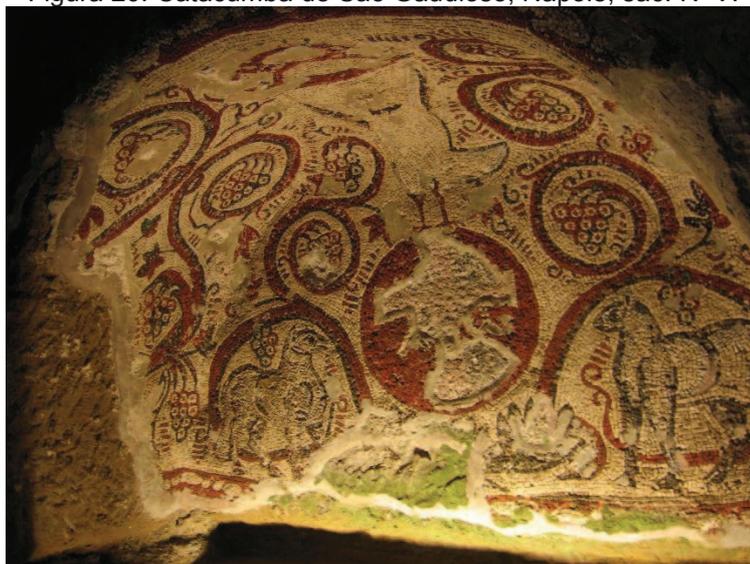
---

<sup>13</sup> Agradeço à prof. Maria Giovanna Muzj que indicou a relação entre o monumento Ara Pacis e a composição do mosaico de São Clemente.

por cônsules, sacerdotes e virgens. A exuberância vegetal com abundância de frutos e flores evocava o retorno da paz, imagem da conciliação das forças divinas que regem todo o universo conjuminadas com o advento de Augusto, conforme explicação do Museu de Ara Pacis, em Roma<sup>14</sup>. O esquema apresenta uma vegetação híbrida: de um tufo de folhas de acanto sai uma haste vertical ao centro, e nas laterais os ramos com folhas e flores de diferentes espécies, inclusive de videira, ocupam com suas volutas todo espaço, abrigando também pequenos animais e aves.

Algumas imagens paleocristãs apresentam esquema semelhante, como a encontrada na catacumba de São Gaudioso, em Nápole, com a cruz inserida num círculo (Figura 20); ou na capela lateral do Batistério da Basílica de São João de Latrão (Foto 27). O retorno da “idade de ouro”, representado pela abundância da natureza, é agora resultado da salvação que vem do Cristo, o Rei do Universo.

Figura 20: Catacumba de São Gaudioso, Nápole, séc. IV-V.



Fonte: <http://www.napoligrafia.it/monumenti/chiese/basiliche/mariaSanita/maria03.htm> visitado em 24/04/2016.

---

<sup>14</sup> Encontrado em [http://www.arapacis.it/percorsi/esterno2/registro\\_inferiore#c](http://www.arapacis.it/percorsi/esterno2/registro_inferiore#c) acessado em 29/11/2015.

Foto 27: Abside da capela do Batistério de São João de Latrão, séc. V.



Fonte: Arquivo da autora.

O sentido de felicidade e de paz paradisíaca é reforçado, na composição figurativa de São Clemente, pelas cinquenta volutas que se espalham nas laterais, de cima a baixo. Segundo Riccioni (2006, p. 44), o número cinquenta faz referência ao quinquagésimo ano em Levítico (cf. Lv 25, 10), que representa o jubileu no qual os escravos eram libertos, as dívidas perdoadas e os bens penhorados eram devolvidos. Da mesma forma, é o tempo da alegria entre a Páscoa e Pentecostes, da reconciliação com Deus e promessa de paz eterna alcançada pela cruz-árvore da vida (Foto 28).

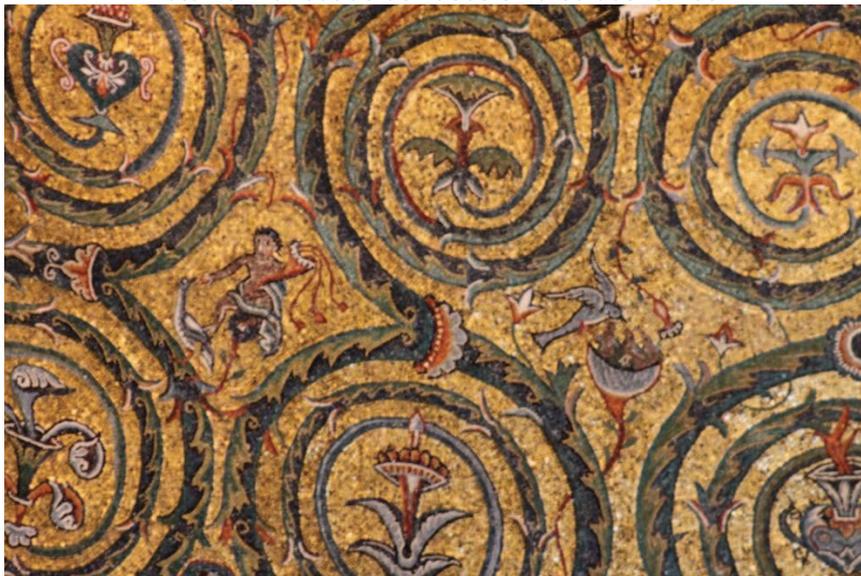
Foto 28: Cruz-árvore da vida, mosaico de São Clemente.



Fonte: Arquivo da autora.

Da mesma forma, a variedade de flores, frutos e folhas nas terminações das volutas, às vezes ornadas com vasos e ânforas de diferentes tipos, inspiradas em modelos pagãos (Foto 29), representam as maravilhas da Criação, trazendo também o esquema da “cruz florida”, imagem do Novo Éden conquistado por Cristo (TOUBERT, 2001, p. 203).

Foto 29: Variedade de vasos e flores dos ramos.



Fonte: Arquivo da autora.

O símbolo da uva e da videira para os hebreus estava relacionado com a abundância da Terra Prometida e do povo eleito, a partir da interpretação de Números (cf. Nm 13, 21-23); quando da exploração da terra de Canaã, dois homens retornam com um grande cacho de uvas num ramo de videira. Os Padres da Igreja vão relacionar o cumprimento desta promessa ao Cristo pendente da cruz como o cacho de uvas, no dizer de Santo Ambrósio (apud LEONARDI, 1947, p. 19).

Apesar de não haver cachos de uva no acanto-videira do mosaico (!), a inscrição abaixo da abside confirma a espécie de árvore escolhida: ECCLESIAM CRISTI VITI SIMILABIMUS ISTI (interrupção) QUAM LEX ARENTEM SET CRUS FACIT E(SS)E VIRENTEM (“Comparamos a Igreja de Cristo a esta videira, que a lei faz secar, mas que a cruz vivifica”). Outras representações deixam mais evidente o tipo de árvore, como os cachos de uva nas finalizações dos ramos na catacumba de São Gaudioso (cf. Figura 20) e o relevo no sarcófago de Santa Constantina, século IV (Foto 30).

Foto 30: Réplica do sarcófago de Santa Constantina, mausoléu, séc. IV.



Fonte: Arquivo da autora.

A frase também chama a atenção para a contraposição entre a “lei que faz secar” e a “cruz que vivifica”. Toubert (2001, p. 205) coloca duas versões interpretativas para o significado desta “lei”: poderia ser a antiga lei judaica ou a lei do poder imperial. O padre explorador De Rossi a entende como oposição à sinagoga; já Matthiae a interpreta com referência à luta dos reformadores frente ao poder político da época. Toubert (2001, p. 45) tende à primeira versão, apoiada nas fontes bíblicas do simbolismo da Videira (cf. Is 5, 5-6; Mt 21, 33-41; Jo 15, 1-8), além da iconografia conhecida no século XII representando a Igreja como uma planta viva e a sinagoga como uma planta seca. Há também imagens de Crucifixos em que a mulher-Igreja recolhe o sangue do lado de Cristo, e por isso é a depositária de seus dons; em contraposição, a mulher-Sinagoga tem o rosto virado e os olhos vendados de quem não quer enxergar o Messias; são composições que mostram o clima anti-judaico deste período.

### 3.4.1 Os quatro rios, o cervo e a serpente

Para completar o simbolismo da cruz-árvore presente no mosaico, os artistas medievais não esqueceram de dois importantes elementos da arte cristã: os quatro rios do paraíso e o cervo e a serpente (Foto 31).

Foto 31: Os quatro rios, os cervos e a serpente.



Fonte: Arquivo da autora.

No relato de Gênesis, um rio saía do Éden para regar o jardim e se dividia em quatro braços, descendo a montanha para banhar os quatro cantos do mundo (cf. Gn 2, 10). Ao mesmo tempo que as águas correm para o mundo, elas também retornam à origem, para simbolizar a volta ao paraíso e a consumação de todas as coisas pelo Criador (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p. 258).

Os primeiros cristãos logo relacionaram esta imagem com a cruz e o Cordeiro, que conduz os fiéis às fontes de água viva (cf. Ap 7, 17). A Tradição da Igreja vê a correspondência entre o local onde Adão foi formado e onde Cristo foi levantado na cruz (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p. 263); é o simbolismo do “centro do mundo”, que será desenvolvido mais adiante. Junto às águas a iconografia cristã colocou dois cervos que bebem diretamente da fonte, como referência ao Salmo 42, 2: “como a corça bramindo por águas correntes, assim minha alma está bramindo por ti, ó meu Deus!” (cf. Foto 26).

A tipologia do cervo que luta com a serpente era bem conhecida nos povos antigos, como no Afeganistão, na Pérsia e na Roma pré-cristã, sendo depois assimilada pelo Cristo que vence o Mal (CHARBONEAU LASSAY, 1994, p. 358). O simbolismo da serpente junto à cruz confirma o retorno à Árvore da Vida, ou seja, a serpente que seduziu Adão e Eva no Paraíso é agora esmagada pelo Cristo. Na época carolíngia esta imagem foi usada em miniaturas e plaquetas de marfim, normalmente com o animal enroscado na parte inferior da haste vertical da cruz (cf. Figura 14).

O *Fisiólogo*<sup>15</sup> confere quatro características à serpente, inspirado nas palavras de Jesus “sede prudentes como as serpentes” (cf. Mt 10, 16): uma delas é a capacidade de proteger a cabeça do ataque inimigo. Cristo, vencedor da morte, atinge o réptil num golpe fatal como é demonstrado no mosaico.

Em geral, segundo Charboneau Lassay (1994, p. 374), a imagem dos quatro rios e dos cervos está relacionada ao Batismo, analogia mencionada na celebração deste sacramento. As outras aves: garça, pato e pavão reforçam este entendimento; principalmente o pavão, símbolo paleocristão associado à Ressurreição (Foto 32). Contudo, a presença de um peixe que pula das águas é considerada incomum na tradição, a não ser pela história do profeta Jonas, o que não parece ter relação com esse elemento da iconografia. Conforme defende Toubert, a cena faz uma menção à paisagem dita nilótica, ou seja, de São Nilo (século V), que recomendava colocar figuras de caça e pesca junto à cruz, a fim de evocar o Paraíso (TOUBERT, 2001, p. 207).

Foto 32: Na sequência, o peixe, a garça, o pato e o pavão.



Fonte: Arquivo da autora.

### 3.5 OS HABITANTES DA VIDEIRA

A composição de “ramos habitados”, segundo Toubert (2001, p. 209), é frequente na arte clássica. O que o mosaico de São Clemente traz de incomum é colocar estes habitantes nos intervalos, fora das volutas e não dentro delas, o que era mais usual mesmo na arte paleocristã, como o exemplo no teto da igreja de São Vital, em Ravena (Foto 33).

<sup>15</sup> O *Fisiólogo* é o mais antigo “manual” sobre o bestiário voltado para o universo cristão. Seu autor é desconhecido, como também seu lugar de origem; há uma hipótese de ter sido escrito no final do século II em Alexandria, sendo contemporâneo de Orígenes (ZAHMON, 1993, p. 15).

Foto 33: Animais representados dentro dos ramos, São Vital, séc. V.



Fonte: Arquivo da autora.

Animais e pessoas coabitam na árvore-videira do mosaico em diferentes situações e funções, de acordo com a simbologia conhecida ou um aspecto social e religioso que se queria evidenciar. Segundo Riccioni (2006, p. 53), o uso de cenas rurais, de animais e aves de diferentes tipos, bem como a presença dos Doutores latinos, tem o objetivo de mostrar aos fiéis a proteção que a Igreja oferece, como também a luta que o cristão trava para vencer as tentações. Dentro do contexto eclesial de superação da simonia e do nicolaísmo, estas mensagens são dirigidas especialmente aos clérigos, “que sabiam ler estes símbolos”.

De qualquer forma, são imagens secundárias que complementam a mensagem principal de Cristo crucificado numa cruz, sinal de vida e abundância, ou seja, a imagem viva da Igreja. O cristão, inserido num caminho de ascese a partir do batismo, pode perceber através das imagens sua própria luta pessoal para alcançar a salvação.

Neste contexto paradisíaco do mosaico, a presença dos animais precisa ser ressaltada. O estudo de Ciccarese (1999, pp. 379-380) sobre o bestiário e a Bíblia demonstra que os animais interessam ao cristão enquanto simbolizam a relação do homem com Deus, e não como objeto de reflexão por si só. Após a queda, os animais também esperam a manifestação dos filhos de Deus (cf. Rm 8, 19), cuja restauração se dará somente no tempo messiânico (cf. Is 11, 6-8). Assim, os cristãos não se diferenciam dos pagãos quanto ao uso do antropomorfismo com relação aos animais, conforme sua aparência e comportamento; porém, há diferenças no simbolismo adotado, seja pela ambiguidade de significados, seja pela interpretação cristã que prevalece.

Com estas considerações como pano de fundo é que serão apresentadas as cenas de cada nível do mosaico, observando o aspecto de repetição que a

composição traz pelo uso da simetria – uma característica que reforça a mesma mensagem de maneiras diferentes.

### 3.5.1 Primeiro nível: Cenas rurais

Começando pela lateral esquerda do mosaico, vê-se um galo, uma mulher dando de comer às galinhas sendo ameaçadas por um falcão, um pássaro numa gaiola e dois pastores com suas cabras e bodes (Fotos 34 e 35).

Foto 34: Cenas domésticas, lateral esquerda do mosaico.



Fonte: Arquivo da autora.

Foto 35: Cenas rurais, lateral esquerda do mosaico.



Fonte: Arquivo da autora.

Na simbologia cristã, o galo lembra a vigilância e remete à negação de Pedro (cf. Mt 26, 30); no século IX já aparece nas torres das igrejas italianas, reforçando o símbolo de vigia e anunciador da Ressurreição, por isso também é associado a Cristo (HEINZ-MOHR, 1994, p. 171). É peculiar que esta ave esteja representada num ponto estratégico, fazendo lembrar aos crentes o espírito de vigilância.

Em seguida, a mulher que alimenta as galinhas lembra o próprio Cristo que quis reunir os pintinhos debaixo de suas asas (cf. Mt 23, 17), ou seja, neste caso a Igreja que alimenta e recolhe os fiéis que se aproximam; associação que na

literatura monástica também era feita com relação ao abade e os monges. O falcão é símbolo do mal, como explica um texto de Santo Agostinho ao comparar o diabo com o falcão que ameaça a fidelidade dos fiéis (RICCIONI, 2006, p. 49).

A composição do mosaico traz duas figuras do pássaro na gaiola: há a figura da ave enjaulada no primeiro nível perto da mulher e o galinheiro e outra no segundo nível na extremidade do canto direito (cf. Foto 41). Segundo Toubert (2001, pp. 217-218), a partir de comparações com outras imagens associadas, há duas versões para esta tipologia: a primeira refere-se à proteção da jaula como a cela para o monge, num aspecto positivo; a segunda é figura do pensamento neoplatônico em que a alma está aprisionada ao corpo, o que a impede de alçar voo.

A imagem dos pastores com seu rebanho e da mulher com as galinhas são motivos equivalentes, metáfora de Israel que é conduzido por seu Deus (cf. Sl 95, 7), tema familiar ao povo. Entretanto, a relação hierárquica fiéis-rebanho e padres/bispos-pastores é introduzida na composição do mosaico, segundo Toubert (2001, p. 212), o que coloca em evidência o aspecto político-religioso da época, ou seja, a prerrogativa da autoridade eclesiástica frente à sociedade. Ideia esta que vai perpassar toda a composição musiva de São Clemente.

Do lado direito do mosaico, outro grupo de pastores cuida do seu rebanho enquanto dois deles retiram leite das cabras; próximo a eles, uma ave persegue um caramujo, instrumentos de caça estão apoiados num arbusto e duas aves bicam uma salamandra (Fotos 36 e 37).

Foto 36: Grupo de pastores, lateral direita do mosaico.



Fonte: Arquivo da autora.

Foto 37: Instrumentos de caça, lateral direita do mosaico.



Fonte: Arquivo da autora.

A cena do pastoreio remete à decoração paleocristã, como encontrado na igreja de São João em Fonte (Nápoles) e no átrio do Batistério lateranense (hoje perdido), sendo as vestimentas e posições semelhantes ao modelo antigo: túnica curta amarrada na cintura, uma capa pequena nos ombros, pernas cruzadas, um braço apoiado num bastão e outro estendido como que mostrando o rebanho (RICCIONI, 2006, p. 50). O gesto de retirar o leite das cabras lembra ao fiel seu nascimento na Igreja pelo batismo e, como criança em Cristo, a necessidade do leite espiritual para crescer; este é dado pelos pastores, como no dizer de São Paulo (cf. 1Cor 3,2): “Dei-vos a beber leite” (HEINZ-MOHR, 1994, p. 219).

Uma prática dos cristãos siríacos foi incorporada de forma autônoma na composição medieval, ou seja, recostar instrumentos de trabalho rural ou de guerra em um arbusto na entrada do coro da igreja, como forma de respeito e para marcar a presença no lugar santo (TOUBERT, 2001, p. 211).

Dois cenas de aves e répteis completam o primeiro extrato: um galináceo que persegue um caracol, e duas aves (um ganso e uma cegonha?) que bicam um lagarto ou salamandra. Ambas as cenas têm símbolos ambíguos: o caracol é imagem do sepulcro cristão, ao mesmo tempo que remete à alma presa aos bens materiais; a salamandra, sendo um réptil, é considerada um animal impuro, segundo o Levítico, mas que, por soltar fogo, também é associada ao cristão que professa sua fé. A luta destes animais com as aves é figura da luta do Bem contra o Mal, muito presente no pensamento medieval, que provoca sentimentos também contraditórios na alma, servindo como um exemplo de combate principalmente para os clérigos (RICCIONI, 2006, p. 53).

### 3.5.2 Segundo nível: Doutores da Igreja

Acima das cenas rurais estão representados os quatro Doutores da Igreja do Ocidente, começando pelo lado esquerdo, Santo Agostinho e São Jerônimo (Fotos 38 e 39); e na lateral direita, São Gregório Magno e Santo Ambrósio (Fotos 40 e 41).

Foto 38: Na ponta esquerda, Santo Agostinho e homem alimentando um pássaro.



Fonte: Arquivo da autora.

Foto 39: Na lateral esquerda, São Jerônimo e um grupo de leigos.



Fonte: Arquivo da autora.

Foto 40: Na lateral direita, São Gregório Magno e um grupo de leigos.



Fonte: Arquivo da autora.

Foto 41: Na ponta direita, Santo Ambrósio e presbítero alimentando um pássaro.



Fonte: Arquivo da autora.

Percebe-se que os Doutores estão retratados como quem ensina, com pena e livro na mão, dirigindo-se às pessoas que estão à sua frente. Segue uma tipologia clássica, na qual os filósofos ficavam sentados enquanto os aprendizes os escutavam. Na arte paleocristã também há modelos semelhantes, como na abside de Santa Pudenciana, onde Cristo assume a figura de Mestre (cf. Foto 18).

As vestimentas de monges<sup>16</sup>, com capa e tonsura, confirmam a posição de oradores, própria deste estado e de quem tem o privilégio de ler e escrever para pregar o evangelho. Habitualmente seriam representados como bispos, o que não

---

<sup>16</sup> Há controvérsia se a vestimenta seria de monges ou de cônegos regulares; segundo Riccioni apurou (2006, p.57), Matthiae, Toubert e Parlato defendem a representação monástica, enquanto Barclay Lloyd, Bertelli e Dietl sustentam que são vestes de cônegos. De qualquer forma, o que se quer evidenciar é a associação existente entre a ordem reformada e os monges beneditinos (MATTHIAE, 1966, p. 51).

deixa de ser mencionado nas iniciais EPS (*Episcopus*) no livro que Santo Ambrósio segura (TOUBERT, 2001, p. 216). A escolha dessa representação e dos quatro Doutores latinos pode ser explicada, segundo Riccioni (2006, p. 55), pela presença de seus escritos na regra dos cônegos regulares – responsáveis pela basílica –, deixando em evidência seus principais mestres.

De fato, os quatro Padres latinos são de grande relevância na formação dos alicerces da Igreja, responsáveis pelo aprofundamento da teologia e espiritualidade cristãs. Santo Ambrósio (340-397), bispo de Milão, adversário do arianismo<sup>17</sup> e do paganismo romano, influenciou o imperador Teodósio e foi quem acompanhou a conversão de Santo Agostinho; além disso, era defensor da autonomia da Igreja frente ao Império. Grande pregador, seus escritos eram fruto da meditação da Palavra de Deus, sobretudo pela *lectio divina* e pelo testemunho (BENTO XVI, 2008). Santo Ambrósio tem destaque no mosaico, sendo o único com auréola vermelha entre os Doutores. Segundo Riccioni sugere (2006, p. 55), este recurso foi adaptado do uso literário e musical da época, em que se destacava um novo capítulo ou uma nota inicial de um canto com caracteres grandes em vermelho. Seu livro sobre a Criação, o *Exameron*, talvez tenha sido a inspiração para a elaboração do mosaico, pela associação que o bispo de Milão faz entre a Igreja e a videira, “uma planta vigorosa e cintilante, rica de pedras preciosas e coloridas, um exemplo para os homens que só unidos ao Senhor podem produzir frutos” (RICCIONI, 2006, p. 42).

Na mesma lateral está São Gregório Magno (540-604) que, antes de ser Papa, foi um grande administrador, monge e “núncio apostólico” em Constantinopla; já como Pontífice foi pacificador durante as invasões bárbaras, evangelizador dos anglos-saxões, exercendo forte atividade pastoral. De sua herança ficou a melodia de salmos e hinos conhecida na Igreja como “canto gregoriano” e a instituição do calendário gregoriano. Teve influência na vida moral do clero e do povo, sendo contra a simonia e o nicolaísmo (BENTO XVI, 2008; PIERRE, 1987, p. 65).

Do outro lado, Santo Agostinho (354-430), bispo de Hipona na África, grande teólogo e escritor, contribuiu na elaboração de conceitos e dogmas tais como a natureza das Pessoas da Trindade, a predestinação e o pecado original, combatendo várias heresias, além de introduzir o estudo do neoplatonismo ao

---

<sup>17</sup> O arianismo (do sacerdote Ário) defendia apenas a natureza humana de Jesus; segundo esta heresia, embora Jesus fosse uma criatura perfeita, não sendo Deus, não poderia ser o salvador da humanidade (PIERRE, 1987, p. 47).

cristianismo. Segundo o Papa Bento XVI (2008), foi o maior Padre da Igreja latina pela sua grande influência no cristianismo e na vida cultural do Ocidente.

Em seguida, aparece São Jerônimo (347-420), monge e cardeal, conhecedor do grego e do hebraico, tradutor da Bíblia para o latim, a chamada Vulgata. Historiador da Igreja, biógrafo de vários santos, foi adversário de heresias como o arianismo e o pelagianismo<sup>18</sup> (BENTO XVI, 2008).

Na composição do mosaico, os quatro Doutores estão acompanhados de diferentes personagens que, conforme hipótese de Toubert (2001, p. 216), são representantes de diversas classes de fiéis: padres e leigos, homens e mulheres, ricos e pobres, escravos e livres. A autora destaca que esse tipo de representação – classes sociais – não era comum na época, sendo um elemento novo na composição de “ramos habitados”. Entretanto, a distinção entre clero e leigos como membros da Igreja era conhecida, como mostra uma miniatura do livro litúrgico *Exultet*, do século XI (Figura 21).

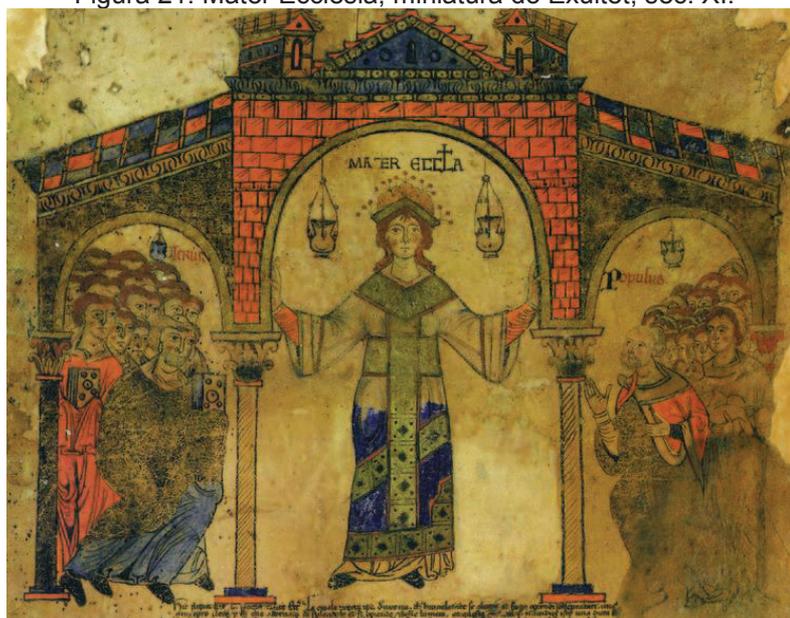
Considerando a simetria das imagens, há somente um personagem em frente a Santo Ambrósio, um cônego, e junto a Santo Agostinho, um leigo. Ambos alimentam um pássaro, símbolo da aspiração aos bens celestes que podem ser almejados pelos que estão dentro do âmbito eclesial, seja leigo ou padre (RICCIONI, 2006, p. 57).

Os outros personagens que acompanham os Doutores estão dispostos em grupos de três, sendo que, próximos a São Gregório Magno são um homem, uma mulher e um jovem; e os que estão dispostos a frente de São Jerônimo, segundo Toubert (2001, p. 215), são mais difíceis de ser identificados, embora pela roupa seja possível distinguir que representam diferentes classes sociais: um homem rico investido de uma função militar, um agricultor e um cidadão comum posicionado atrás dos dois.

---

<sup>18</sup> Pelagio da Bretanha sustentava que o homem era responsável por sua própria salvação e, portanto, senhor de seu destino (BOVE in LEXICON: Dicionário Teológico Enciclopédico, 2003, p. 583).

Figura 21: Mater Ecclesia, miniatura do Exultet, séc. XI.



Fonte: <http://imaginemdei.blogspot.com.br/2013/03/exult-easter-proclamation.html> visitado em 07/05/2016.

Completando este segundo nível do mosaico, na extremidade direita vê-se o pássaro preso na gaiola, cuja menção foi feita anteriormente e, na outra extremidade, uma coruja de olhos arregalados observa o espectador (cf. Foto 38). Esta ave noturna tem significados ambíguos: ao mesmo tempo que é associada a Cristo que se fez pecador para salvar a todos, segundo explicação do *Fisiólogo* (ZAHMON, 1993, p. 44), é também identificada com o pecador, aquele que foge da luz, que vive na ignorância; na Bíblia, o coloca como um pássaro solitário (cf. Sl 102, 8), símbolo da solidão monástica (RICCIONI, 2006, p. 54).

### 3.5.3 Terceiro nível: Seres alados

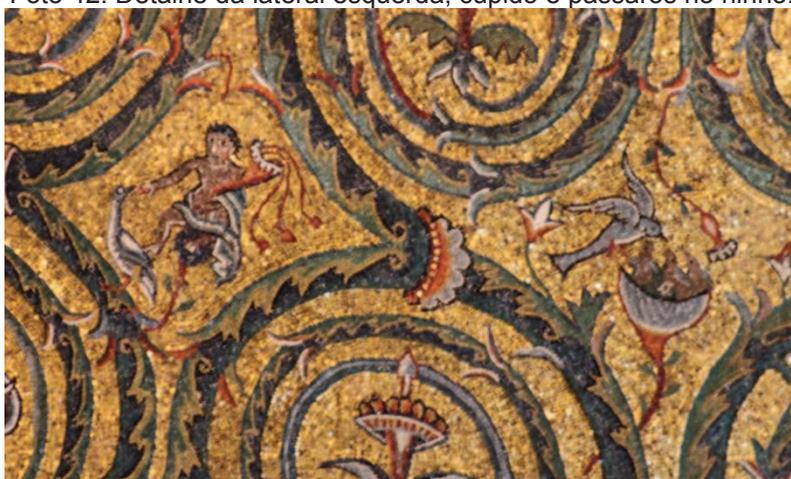
Esse extrato é exatamente o intermediário na composição. Apresenta os seres alados híbridos (meninos com asas) e filhotes ainda no ninho, todos representados simetricamente no mosaico. Pela característica dos personagens, representa a passagem de um nível terrestre para um outro celeste.

Os meninos nus com asas – ou mesmo jovens sem asas – correspondem à imagem de Eros na mitologia grega, chamados de anjos, gênios ou cupidos; estão sempre em grupos e se ocupam de diversas atividades. Esta figura foi incorporada pela arte cristã em cenas com instrumentos musicais, em colheitas de vinho ou cereais, portando faixas em sarcófagos, interpretados assim como anunciadores do

fim da vida e dos tempos (cf. sarcófago de Santa Constância, Foto 31). Posteriormente, no Renascimento e Barroco serão vistos com mais frequência como anjinhos (HEINZ-MOHR, 1994, p. 144).

No mosaico, estes anjos estão representados em três atitudes. Na primeira, indo do centro para as laterais, um deles segura uma flor e dá de comer a um pássaro, atitude semelhante à do cônego e à do leigo no nível inferior, com o mesmo significado de aspiração ao voo, à ascese (Foto 42).

Foto 42: Detalhe da lateral esquerda, cupido e pássaros no ninho.



Fonte: Arquivo da autora.

A segunda tipologia mostra o anjo sentado num golfinho, animal que na arte antiga era associado à passagem das almas aos campos elíseos (Foto 43). No cristianismo, sua imagem faz referência a Cristo, como salvador dos abismos das águas e condutor do navio, que é a Igreja (HEINZ-MOHR, 1994, p. 175). Tais figuras vêm, assim, anunciar e conduzir as almas ao reino dos céus, como confirma a terceira atitude dos anjos de tocar as trombetas, prelúdio da vinda de Deus (cf. Ap 4, 1).

Nas extremidades deste terceiro nível dos ramos da árvore-videira há a figura de perdizes, aves conhecidas por roubar os ovos de outros pássaros, associadas ao demônio que quer roubar as almas de Deus. Talvez por este motivo estejam na mesma linha interpretativa dos filhotes no ninho, alimentados por sua mãe, isto é, protegidos do perigo que os circunda, assim como a Igreja é protetora de seus filhos (RICCIONI, 2006, p. 58).

Foto 43: Detalhe da lateral direita, cupidos e pássaro no canto.



Fonte: Arquivo da autora.

### 3.5.4 Quarto e quinto níveis: Pássaros do céu

Os últimos extratos são povoados de aves de diferentes tipos, que compõem a iconografia da árvore da vida, sendo ilusório, porém, querer encontrar uma explicação simbólica para cada um deles, como alerta Toubert (2001, p. 212). De modo geral, no mundo pagão e cristão, os pássaros representam a liberdade espiritual e a imortalidade da alma (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 688); num caminho de ascese proposto em São Clemente são o desejo da alma contemplativa de voar para Deus, de livrar o espírito da matéria carnal a fim de alcançar o céu (TESTINI, 1985, p. 1131). Contudo, a seguir serão destacadas apenas algumas aves cujo significado ajuda a compreender melhor a mensagem do mosaico.

Nas extremidades do quarto nível das volutas, encontra-se o corvo negro (Foto 44), cujo simbolismo é ambíguo. Por se nutrir de carniça é imagem da impureza, portador da desgraça e da morte; no dilúvio não retornou à arca, e por isso é considerado pelos Padres da Igreja como o pecador que adia sua conversão para o dia de amanhã. Por outro lado, ele é mensageiro de Deus ao oferecer pão e carne para o profeta Elias no deserto (cf. Rs 17, 6) (HEINZ-MOHR, 1994, p. 113) e exemplo de confiança na Providência divina que o alimenta (cf. Lc 12, 24). Nesse sentido, essa ave reafirmava dois argumentos significativos para a Reforma

Gregoriana: um sobre a renúncia à propriedade e outro em relação à sobriedade na alimentação<sup>19</sup>.

Foto 44: Quarto nível: o corvo negro.



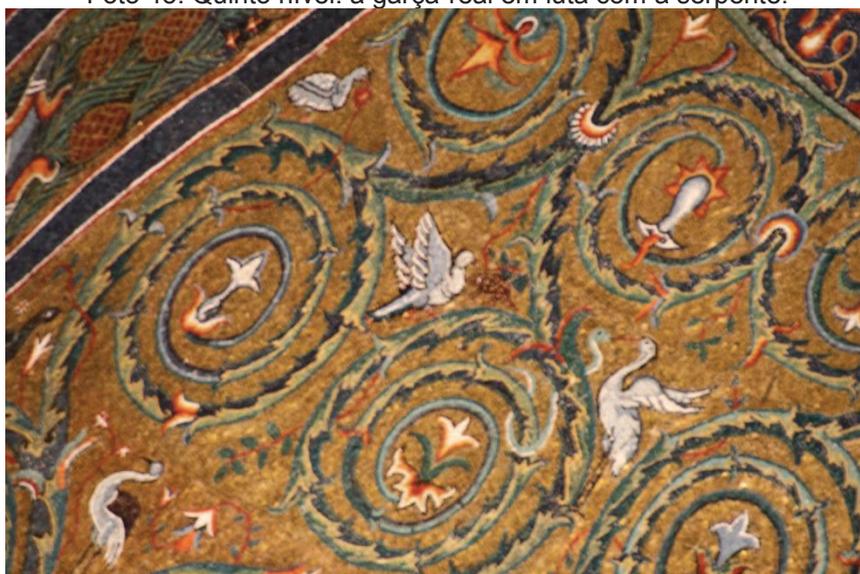
Fonte: Arquivo da autora.

Outra ave significativa é a garça-real, retratada no quinto nível do mosaico, de um lado batendo as asas e, do lado esquerdo, em combate com uma serpente (Foto 45). É considerada figura de penitência e símbolo de Cristo no Getsêmani, também pelo fato de ser exterminadora de serpentes, imagem do mal (HEINZ-MOHR, 1994, p. 172). Riccioni (2006, p. 61) explica que, segundo a literatura da época, num temporal, essa ave voava além das nuvens para fugir do perigo, comportamento esse incentivado aos cônegos, a fim de se afastarem das confusões mundanas para alcançarem a paz divina. Pedro Damiani e Bruno de Segni enfatizavam em seus escritos a luta do Bem contra o Mal que o monge deve travar para chegar à ascese. O aspecto migratório desta ave, como o da cegonha, também lembra ao monge o caráter de peregrinação, presente na tradição medieval.

---

<sup>19</sup> Polêmica levantada pela Regra de Aquisgrana, que permitia aos cônegos a posse de bens e a alimentação sem restrições. Essas regras foram combatidas por Pedro Damiani e o monge Hildebrando, futuro papa Gregório VII (RICCIONI, 2006, p. 59).

Foto 45: Quinto nível: a garça-real em luta com a serpente.



Fonte: Arquivo da autora.

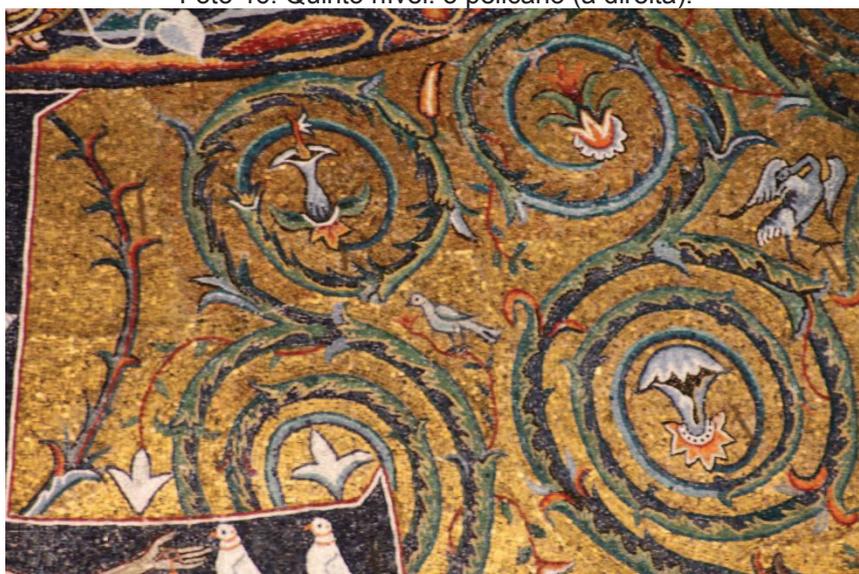
Enfim, o pelicano é um símbolo originário da arte cristã medieval. Segundo o *Fisiólogo*, esta ave ama muito seus filhotes a ponto de dar seu próprio sangue por eles, por isso é associada à imagem de Cristo (ZAHMON, 1993, p. 43). A história é controversa: os filhotes quando estão crescidos repudiam a mãe, com quem brigam e acabam morrendo; a mãe chora por três dias, sendo que no terceiro bica seu próprio peito para que seu sangue ressuscite os filhotes<sup>20</sup>. Esta versão foi retocada no bestiário medieval, que coloca a serpente como a culpada pela morte das avezinhas (RICCIONI, 2006, p. 62).

Entretanto, a ave no mosaico está representada sozinha (Foto 46), sem os filhotes, evocando também a imagem do pássaro solitário, símbolo da solidão e abstinência desejável para os monges. É possível que Pedro Damiani sugerisse, baseado no comportamento do pelicano com seus filhotes, a punição aos monges indisciplinados e ingratos, inclusive com castigos corporais (RICCIONI, 2006, p. 63).

---

<sup>20</sup> O fato do pelicano alimentar os filhotes com o pescoço flexionado contra o peito, fazendo com que o sangue dos peixes em seu bico avermelhasse suas penas, deu ocasião a esta fábula de ferir o próprio corpo para dar vida e alimentar seus filhotes (HEINZ-MOHR, 1994, p. 286).

Foto 46: Quinto nível: o pelicano (à direita).



Fonte: Arquivo da autora.

A criativa composição do mosaico absidal, repleta de diferentes imagens que se complementam num conjunto harmonioso, considerado único para sua época, é expressão de um minucioso projeto artístico influenciado pela polêmica político-religiosa de seu tempo (MATTHIAE, 1966, p. 50).

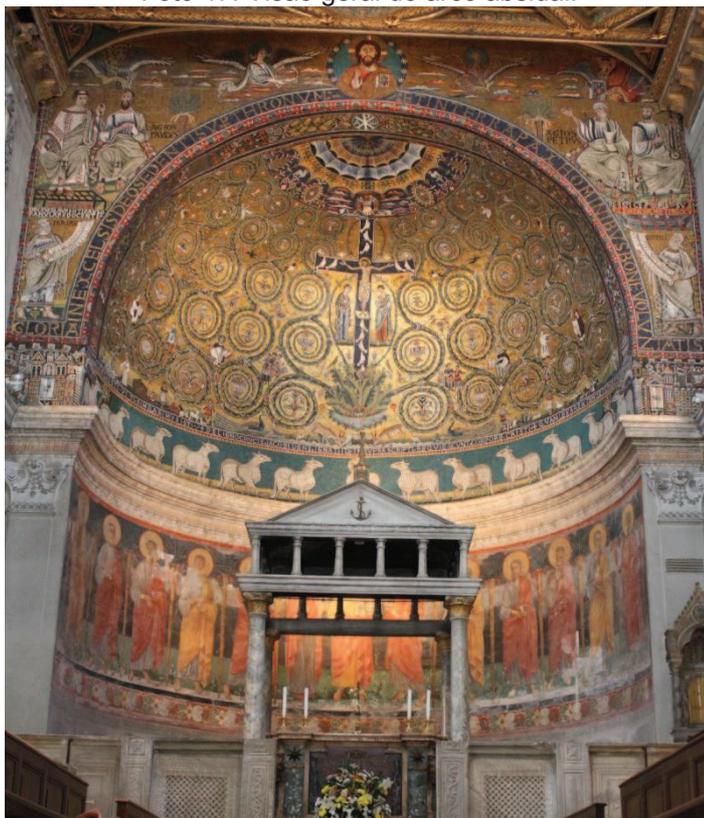
Com relação ao arco absidal, Matthiae (1966, p. 53) sustenta que foi executado por mestres diferentes da calota absidal, com forte característica bizantina, inclusive pela escrita em grego, pelos contornos bem marcados e tons mais escuros. Esta diferença levou a pensar que as duas obras tivessem sido realizadas em períodos bem diferentes, mas, em confronto com outros modelos, Matthiae confirma a realização de ambas no início do século XII, quando artistas bizantinos foram chamados a trabalhar em Roma inclusive com a técnica musiva, além da pluralidade de tendências artísticas já existentes neste período (MATTHIAE, 1966, p. 54). Toubert (2001, p. 220) argumenta que as duas partes foram executadas pela mesma equipe de uma só vez, pois a fileira de ovelhas ocupa as duas laterais do arco e há uma conexão iconográfica de ambas as partes, o que faz pensar numa única concepção para todo o espaço.

### 3.6 A IGREJA TRIUNFANTE

O arco absidal da basílica de São Clemente é composto inteiramente pela técnica do mosaico, seguindo uma composição semelhante a outras basílicas

paleocristãs (Foto 47), no que diz respeito ao Cristo Pantocrator no alto ao centro, acompanhado dos Tetramorfos; ao texto inicial do Glória contornando todo o arco e no intradorso deste; e aos motivos de frutos e flores com o monograma de Cristo no centro. A novidade da composição está nas duplas de Apóstolo e Santo das laterais, em posição sentada, pouco comum na arte paleocristã (RICCIONI, 2006, p. 17).

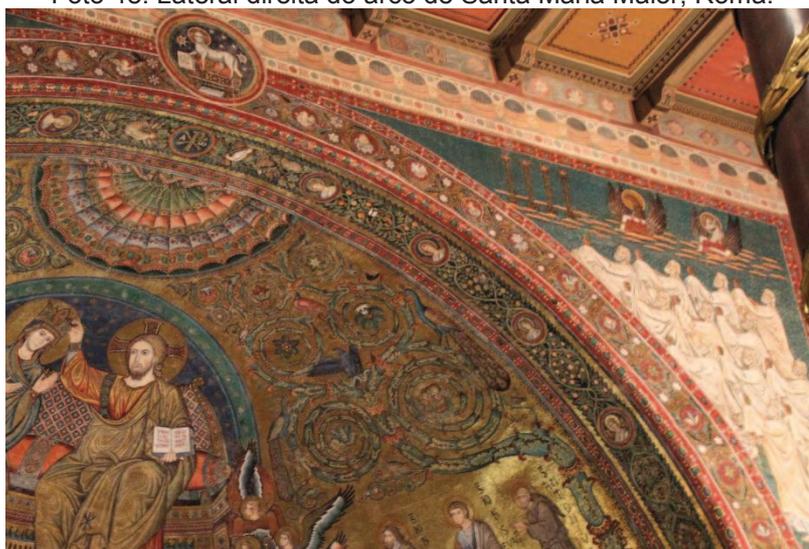
Foto 47: Visão geral do arco absidal.



Fonte: Arquivo da autora.

A parte superior do arco reproduz o tema apocalíptico (cf. Ap 5, 6-14) presente em várias igrejas paleocristãs romanas, como São Paulo fora dos Muros, Santa Praxedes e Santa Maria Maior (Foto 48), embora com algumas modificações: no lugar do Cordeiro no trono está o Cristo numa mandorla rodeada de estrelas; não há candelabros, nem os vinte e quatro anciãos nas laterais; os dois seres próximos de Cristo seguram uma coroa e os outros um livro, tal como originalmente estavam no arco de Santa Maria Maior antes do restauro do século XIII (TOUBERT, 2001, p. 221).

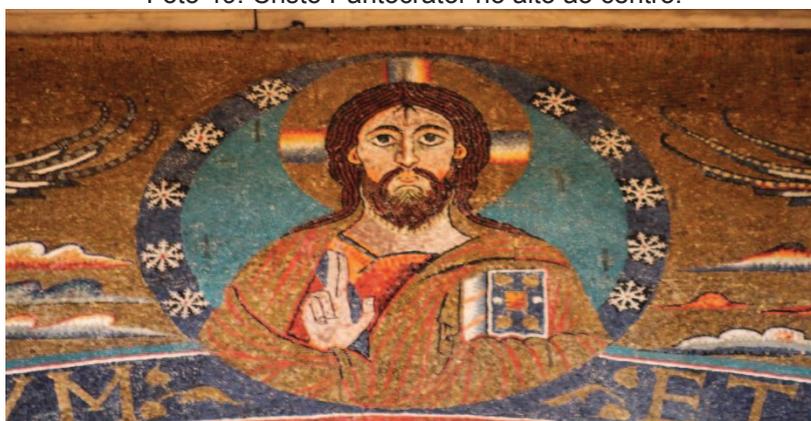
Foto 48: Lateral direita do arco de Santa Maria Maior, Roma.



Fonte: Arquivo da autora.

No centro do arco de São Clemente encontra-se o Cristo Pantocrator ou Cosmocrator, o Senhor do Mundo (Foto 49). Ele é digno de receber honra, glória e poder, porque criou o universo que não existia e foi criado (cf. Ap 4, 11). Gharib (1997, p. 92) destaca que o termo Pantocrator foi usado no Antigo Testamento para traduzir a expressão *Sabaoth* (“Dominador de todas as potências terrestres e celestes”), na versão grega dos Setenta, sendo que no Novo Testamento o termo refere-se preferencialmente ao Pai, mas indiretamente também ao Verbo encarnado, Redentor e Juiz Universal (cf. Ap 11, 17; 21, 22). A iconografia apocalíptica se completa com os Tetramorfos, os quatro Seres vivos que circundam o trono de Deus, rendendo graças ao Senhor do Universo.

Foto 49: Cristo Pantocrator no alto ao centro.



Fonte: Arquivo da autora.

Os quatro seres descritos na visão de Ezequiel, dotados de asas e com faces de homem, leão, touro e águia, voltados para as quatro direções (cf. Ez 1, 4-10), estão ligados à visão do “carro de lahweh”, ou seja, à mobilidade de Deus que não se restringe ao Templo de Jerusalém, mas que pode encontrar seu povo exilado no esplendor de uma teofania surpreendente (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p. 511). A tradição judia associava cada um dos seres às letras do nome de YHWH: Y para o homem, H para o leão, W para o touro e H para a águia.

O número quatro servia assim para expressar a ação de Deus nos quatro cantos do mundo. A Tradição católica, a partir de uma interpretação de Santo Irineu (séc. II), associou estes seres Tetramorfos aos quatro evangelistas, que fizeram chegar a Palavra de Deus aos confins do mundo; assim, a águia foi atribuída a São João, o touro a São Lucas, o leão a São Marcos e o anjo-homem a São Mateus (Fotos 50 a 53) (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p. 510).

Foto 50: Na lateral esquerda: o Leão e o Anjo.



Fonte: Arquivo da autora.

Foto 51: Na lateral esquerda: o Anjo.



Fonte: Arquivo da autora.

Foto 52: Na lateral direita: a Águia.



Fonte: Arquivo da autora.

Foto 53: Na ponta direita: o Touro.



Fonte: Arquivo da autora.

Este clima de glória e exaltação a Cristo, Senhor do Universo, é confirmado pela inscrição em latim que circunda todo o arco: “Glória ao excelso Deus sentado no trono e na terra paz aos homens de boa vontade”. Como também pelo texto que Isaías segura: “Eu vi o Senhor sentado em seu trono” (Foto 54); e pelo rolo do profeta Jeremias: “Este é o nosso Deus e nenhum outro pode comparar-se a Ele” (Foto 55).

Sobretudo o canto do “Glória” transmitia de modo triunfal a mensagem de Cristo, que através da Igreja chega a todo homem. É assim que Bruno de Segni ressaltava a importância simbólica deste canto que servia para celebrar a glória da Igreja por meio da glória de Cristo (RICCIONI, 2006, p. 30). De fato, foram textos escolhidos para reafirmar a fé no Deus encarnado, contra o qual atacavam várias heresias da época. São citações tiradas do ofício de Natal e associadas ao Sermão contra Judeus, pagãos e arianos (RICCIONI, 2006, p. 34). Nelas confirma-se, portanto, a mensagem anti-judaica do mosaico, juntamente com a inscrição inferior da abside que opunha a “lei que faz secar” com a “cruz que vivifica”, mencionado anteriormente.

Foto 54: Início da inscrição “Glória a Deus” e o profeta Isaias.



Fonte: Arquivo da autora.

Foto 55: Profeta Jeremias.



Fonte: Arquivo da autora.

Observa-se a prática de escolher determinado texto que serviria para corroborar a composição iconográfica que se pretendia, como ocorre na basílica de Santa Maria em Trastevere<sup>21</sup> que, seguindo o exemplo de São Clemente, colocou nas mãos dos profetas textos que mencionavam a Virgem Maria, tema principal de sua calota absidal (Foto 56).

<sup>21</sup> O mosaico absidal de Santa Maria em Trastevere é considerado juntamente com o de São Clemente os únicos frutos da Reforma Gregoriana (ANDALORO; ROMANO, 2002, p. 89).

Foto 56: Composição iconográfica de Santa Maria em Trastevere, séc XII.



Fonte: Arquivo da autora.

### 3.6.1 As duplas de Apóstolos e Santos

O costume de colocar os Apóstolos Pedro e Paulo ao lado de Cristo é uma tradição que remonta às catacumbas e sarcófagos dos primeiros séculos. Seguindo exemplos paleocristãos, como na basílica de São Paulo fora dos Muros, São Pedro está localizado à esquerda de Cristo. Segundo Riccioni (2006, p. 20), para o mosaico de São Clemente, esta foi uma sugestão de Pedro Damiani, a fim de seguir o modelo das basílicas constantinianas, prática não mais adotada no século XII, onde São Pedro passa a ficar do lado direito de Cristo.

A novidade da composição está nos personagens sentados, o que era comum somente na iconografia de Jesus como Mestre ou na Santa Ceia. No caso de São Clemente, parece reforçar o caráter de ensinamento já registrado nas figuras dos Doutores da Igreja. Esta intenção é confirmada pela inscrição abaixo de São Pedro, em que o primeiro Papa da Igreja mostra o Cristo para o Papa patrono da basílica, deixando claro quem a Igreja deve seguir (Foto 57).

Foto 57: À esquerda de Cristo: São Pedro e São Clemente.



Fonte: Arquivo da autora.

São Clemente não está com as vestes pontificais, como pintado no afresco da igreja inferior, mas vestido exatamente como o Apóstolo, a fim de ressaltar sua direta sucessão apostólica, numa época em que a autoridade papal estava ameaçada (RICCIONI, 2006, p. 21). O martírio do santo fica evidente pela âncora que carrega na mão e a seus pés o navio pelo qual foi levado à morte. Esta iconografia que representa os instrumentos do martírio junto ao santo remonta à arte paleocristã, como por exemplo, Santa Inês que tem a seus pés a espada (Foto 58).

Foto 58: Santa Inês com a espada, séc. VII, Roma.



Fonte: Arquivo da autora.

Do outro lado, São Paulo e São Lourenço completam o quadro: o Apóstolo representado como tal e São Lourenço com vestes diaconais, tendo os pés sobre a grade com fogo, símbolo do seu martírio; representação já conhecida em basílicas romanas e reproduzida fielmente no arco absidal de São Clemente (Foto 59).

Foto 59: À direita de Cristo: São Paulo e São Lourenço.



Fonte: Arquivo da autora.

O programa iconográfico de São Clemente tem o mérito de unir referências antigas com elementos novos ou de uso renovado, a fim de atender ao objetivo dos reformadores: apresentar uma visão complexa da Igreja de Cristo.

A escolha do acanto-videira que sai da cruz de Cristo para expandir-se até o céu, povoada de figuras humanas, santos, animais e aves, formando um conjunto harmonioso e rico em detalhes, emoldurado pela presença dos Apóstolos, mártires e profetas que testemunham Cristo glorificado, pressupõe um conhecimento histórico, artístico e teológico de uma elite eclesiástica atribuída ao cardeal Anastásio e ao monge Leone Ostiense (TOUBERT, 2001, p. 224).

A volta às referências paleocristãs não foi exclusividade de São Clemente naquela época de Reforma Gregoriana, que idealizava um retorno à vida apostólica, ressaltando a representação dos primeiros Papas e da Igreja. Neste clima, explica Toubert (2001, p. 227), “deve ser interpretada a renovação paleocristã sentida na arte daquele período”.

Apesar de toda a carga cultural do passado, pode-se afirmar que a composição do mosaico de São Clemente ultrapassa gerações e fala ao homem de hoje. O simbolismo, como foi visto, ecoa em todo ser humano despertando nele a

“nostalgia do paraíso”, como se refere Eliade (2002, p. 13), e ainda: “se existe uma solidariedade total do gênero humano, ela só pode ser sentida e atuada no nível das Imagens”.

Desta forma, pela força simbólica das imagens a mensagem teológica pode ser potencializada pela experiência existencial que o símbolo oferece. Uma vez que a vivência simbólica atinge o ser humano e sua transcendência, é assunto que interessa à teologia, pois que “a dessacralização incessante do homem moderno alterou o conteúdo de sua vida espiritual, mas não rompeu com as matrizes da sua imaginação” (ELIADE, 2002, p. 14).

#### 4 CENTRALIDADE DE CRISTO NA CRUZ E SUA CONSEQUENTE MENSAGEM TEOLÓGICA

Após serem apresentados os diversos ângulos de visão sobre o mosaico da basílica de São Clemente, ou seja, aspectos históricos, de localização, técnicos, políticos, religiosos, artísticos, iconográficos e simbólicos, chegou o momento de fazer uma leitura de conjunto da obra, tendo em vista as mensagens implícitas e explícitas que poderão surgir deste olhar mais abrangente.

Importante reforçar que o ponto de partida desta análise continua sendo a composição iconográfica do mosaico e seu simbolismo, principalmente da abside, em relação ao que atinge o ser humano e sua fé, por isso assunto de interesse da teologia.

Um dos sete sistemas simbólicos bíblicos<sup>22</sup> expostos pelo cardeal Ravasi (1999, p. 20) – o sistema teológico – embora sendo para a exegese bíblica, pode contribuir para um aprofundamento da “parábola pintada”<sup>23</sup> que o mosaico apresenta. Esta leitura simbólico-teológica pressupõe reconhecer no ser humano o desejo da epifania do transcendente, o ser que aspira ao infinito, ao Outro, sem por isso deixar de lado a finitude do ser criatura.

Ravasi sugere o verbo “ver” para desenvolver o que seria uma teologia da visão baseada nas Escrituras. Dando como exemplo a serpente de bronze que Moisés levantou no deserto (cf. Nm 21, 8-9), ele traça um caminho teológico do ver sensorial à contemplação da fé:

O olhar simbólico teológico vê fundir-se em unidade a serpente de bronze e o Cristo crucificado como um único sinal de salvação, reconhecível só através do ato de fé (...). De fato, ‘olharão para aquele que transpassaram’, se diz do Cristo na cruz, citando Zc 12, 10 (Jo 19, 37). Uma teologia da visão no interior das Escrituras deve basear-se num acento simbólico (RAVASI, 1999, p. 21).

Desta forma, depois de se ter “visto” cada elemento do mosaico, agora o convite é para “contemplá-lo”, deixar-se levar pelo símbolo aos conteúdos

---

<sup>22</sup> Ravasi elenca sete sistemas simbólicos bíblicos: gnoseologia, linguística, metafísica, cosmologia, história, antropologia e teologia.

<sup>23</sup> Parábola pintada é uma expressão usada para referir-se aos ícones, cujos pintores são chamados de iconógrafos, isto é, escritores de imagens (SÁENZ, 2004, p. 305).

teológicos, numa experiência existencial que implica uma atitude de fé frente às imagens.

#### 4.1 MENSAGEM DE SALVAÇÃO

Hugo Rahner (2011, p. 79), ao diferenciar os mistérios dos cultos helênicos da revelação cristã, destaca o conhecimento que os antigos tinham do mistério da cruz, o qual perdurou com força até o “cume da arte românica e da mística gótica”. Ressalta que o símbolo da árvore da vida no paraíso, interpretado como Cruz de Cristo, provém de uma imagem poético-religiosa cuja base é o mistério teológico da cruz, e acrescenta: como entender a arte antiga e medieval sem entender esse antiquíssimo simbolismo? O ponto central está no estreito nexos entre Adão e Cristo, “o núcleo primitivo do pensamento teológico” (RAHNER, 2001, pp. 82-83), como São Paulo desenvolveu em suas cartas: “a morte veio por um homem, também por um homem vem a ressurreição” (cf. 1Cor 15, 21); ou “Adão, que é figura daquele que devia vir” (cf. Rm 5, 14).

Nesse núcleo central está toda a mensagem de salvação, sobre a qual o mosaico apresenta uma síntese: os fundamentos da fé (Encarnação, Paixão e Ressurreição); os sacramentos (Batismo e Eucaristia); a Igreja (transmissão dos Apóstolos, os Doutores, os fiéis membros). Os temas estão interligados e numa leitura de conjunto, apoiados em trechos bíblicos<sup>24</sup>, revelam a riqueza da história da salvação.

O profeta Isaías faz a experiência do Altíssimo, a quem vê sentado no trono cercado de serafins que clamam “Santo, Santo, Santo é lahweh dos Exércitos, a sua glória enche toda a terra” (cf. Is 6, 3), assim como fazem os Tetramorfos no Apocalipse (cf. Ap 4, 8). Na sua primeira intervenção, o profeta vai anunciar o nascimento do Emanuel (cf. Is 7, 14) interpretado no evangelho segundo São Mateus, com o cumprimento da promessa do Messias. Jeremias completa a voz do Antigo Testamento e declara que não há outro deus além de lahweh (cf. Bar 3, 36), confirmando a nova aliança estabelecida em Cristo<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Os trechos escolhidos servem tão somente para demonstrar as inúmeras associações que poderiam ser feitas através do conjunto das imagens; não tem caráter exegético, mas poderia servir como uma *lectio divina* pelas imagens.

<sup>25</sup> Conforme explicação da introdução ao livro do profeta Jeremias, Bíblia de Jerusalém, p. 1342.

Os Apóstolos e os primeiros mártires são testemunhas de Cristo e confirmam, na linha dos profetas, o cumprimento das Escrituras na pessoa de Jesus, pela revelação do Espírito Santo (cf. 1 Pd 1, 12). Em continuidade com a fé apostólica, os Doutores da Igreja constroem as paredes sobre o alicerce do Antigo e do Novo Testamento, levantando as estruturas que compõem a Tradição, ensinada e defendida ao longo dos séculos.

A Igreja, composta de leigos e clero, abarca as diversas realidades, e é chamada a ser, no mundo, sinal de esperança, de justiça e de autoridade (cf. Mt 18, 18). Na imagem da Videira, os fiéis são comparados aos ramos que produzem frutos se estiverem ligados a Cristo (cf. Jo 15, 5); se guardarem a Palavra (cf. Jo 15, 7) conhecerão o Pai (cf. Jo 15, 15); saberão que o mundo os odeia (cf. Jo 15, 18), mas darão testemunho pelo Espírito da Verdade (cf. Jo 15, 26). Os cristãos são chamados a viver a fé no cotidiano de suas vidas: nos trabalhos diários, sejam ricos ou pobres, homens ou mulheres, jovens ou velhos, religiosos ou leigos. Para todos há um caminho de ascese, desde que estejam dentro da Igreja alimentando-se da Palavra e dos Sacramentos. Para Santo Irineu, os homens que progridem na fé são como plantas no Paraíso (apud DANIÉLOU, 2001, p. 40).

De forma especial, o Batismo e a Eucaristia são os sacramentos de ingresso e permanência no seio eclesial, oferecidos abundantemente à humanidade. Os quatro rios do paraíso, que saem da Árvore-cruz, escorrem por toda superfície saciando a sede de toda criatura: “quem beber da água que eu lhe darei, nunca mais terá sede, pois a água que eu lhe der tornar-se-á nele uma fonte de água jorrando para a vida eterna” (cf. Jo 4, 14). Daniélou (1990, p. 41), citando São Cipriano, compara os quatro rios com os quatro evangelhos, que prolongam a graça do batismo na vida do cristão.

O sangue que jorra profusamente do lado aberto de Cristo é sinal de sua morte (cf. Jo 19, 33-34) e testemunha o sacrifício do Cordeiro imolado para a salvação do mundo. O sangue juntamente com a água, símbolos da eucaristia e do batismo, formam o sinal da Igreja, a nova Eva, que nasce do novo Adão<sup>26</sup>. A morte de Cristo, anunciada pelos olhos fechados, tem a leveza de quem sabe que não é o fim, pois Deus virá em seu socorro (cf. Sl 22, 20). Reclina a cabeça em direção à Mãe de Deus e da humanidade, como que para vê-la em primeiro lugar, logo depois

---

<sup>26</sup> Conforme nota de rodapé “e”, Bíblia de Jerusalém, p. 2037.

da Ressurreição<sup>27</sup>. Maria e João são envolvidos de forma particular nos ramos da videira, os que ficaram em pé diante do Mistério (cf. Jo 19, 26).

Mistério que Maria conservou em seu coração desde o anúncio do anjo (cf. Lc 2, 51): o Verbo que estava no princípio junto de Deus, que era Deus, se fez carne e habitou entre os homens (cf. Jo 1, 1.14). Assumindo a condição humana, foi visto por homens e mulheres de seu tempo; comeu, bebeu, caminhou, curou, amou, passou pela terra fazendo o bem (cf. At 10, 38); na plenitude dos tempos, quando chegou a sua hora de passar deste mundo para o Pai (cf. Jo 13, 1), tomou sua cruz e morreu pelos pecadores.

Ao terceiro dia – o Oitavo da criação – depois de descer à mansão dos mortos, ressurgiu da morte pelas mãos do Pai, resgatando com Ele todo gênero humano, a começar de Adão. Ele é a Cabeça de seu Corpo, que é a Igreja (cf. Col 1, 18), chamada a viver no mundo sem ser do mundo, como se “visse o Invisível” (cf. Hb 11, 27).

De fato, juntamente com as verdades reveladas nas Escrituras e na Tradição da Igreja sobre o mistério da salvação em Cristo, representadas na composição do mosaico de São Clemente, outras verdades impressas no coração do homem através de “estruturas imaginárias fundamentais” podem ser reveladas por uma experiência simbólica associada à fé.

Uma experiência de contemplação envolve a dimensão existencial de quem contempla, sem a intenção de ser intelectualista, mas com o intuito de “evocar os mistérios essenciais da aventura humana” (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p. 310). Neste sentido, os simbolismos universais de ascensão, intimidade e comunhão presentes no conjunto do mosaico serão pontuados e associados à teologia cristã.

## 4.2 VERTICALIDADE E HORIZONTALIDADE

As imagens verticalizantes são as que mais comprometem o homem inteiro e são ricas em potencialidades religiosas (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p. 197). O simbolismo vertical e horizontal, a partir do desenho da cruz, representa a totalidade que abrange os quatro cantos do mundo (norte, sul, leste e oeste) e os três níveis cósmicos (céu, terra e abismos). Olhando o conjunto do mosaico, observam-se

---

<sup>27</sup> Interpretação livre, a partir da contemplação do mosaico.

várias linhas verticais e horizontais presentes na composição (Figura 22) que, juntamente com o simbolismo da árvore, reforçam a noção de escada, ascensão e paraíso.

Figura 22: Traçados cruciformes da composição.



Fonte: Arquivo da autora.

Os símbolos verticalizantes são “metáforas axiomáticas” que, segundo Durand (2012, p. 126), conferem a noção de “eixo estável das coisas em relação à postura ereta do homem”, conforme a relação que o autor faz entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas. “Nós imaginamos a subida, mas conhecemos por experiência a queda desde a aprendizagem dos primeiros passos” vai ponderar Durand (2012, p. 114), para depois relacionar a queda com a finitude do tempo e da morte: Adão foi privado de sua imortalidade primordial, e é isso que o homem busca reencontrar incansavelmente.

Para alcançar este estado, a imaginação humana recorre a meios que possam viabilizar esta passagem, como é o caso da escada. O sonho de Jacó ilustra bem essa nostalgia ascensional: uma escada que se erguia sobre a terra, o seu topo atingia o céu, e anjos de Deus subiam e desciam por ela (cf. Gn 28, 12). A visão

proporciona uma experiência pessoal da presença de Deus, que fala, manifesta-se, deixa-se encontrar através desta “porta do céu”.

Segundo Champeaux e Sterckx (1985, p. 398), a “árvore é a primeira escada misteriosa que a natureza oferece ao homem para permitir-lhe sonhar em subir às camadas celestes”. Os místicos chamam a cruz de “escada dos pecadores” ou “divina escada” (Hildegarda de Bingen, Adam de Saint-Victor), e a ascensão mística é sempre associada a uma subida, como o itinerário de São João da Cruz (Subida ao Monte Carmelo).

Esse caminho ascensional implica um começo, um rito de iniciação, que no caso da Igreja é o Batismo. Os quatro rios que nascem da raiz da Árvore-videira do mosaico remetem ao sacramento do Batismo pelo qual se entra na vida da Igreja. O neófito morre e ressuscita nas águas batismais e, assim, passa a ser um ramo da Igreja-videira. A morte é ruptura de nível por excelência e por isso é simbolizada por uma escada (ELIADE, 2002, p. 45), como se vê numa ilustração de um manuscrito do final do século X (Figura 23), em que os novos batizados se encaminham para a cruz, sendo a Igreja aquela que conduz a este mistério (TOUBERT, 2001, p. 209).

Figura 23: Miniatura do Cântico dos cânticos, Biblioteca de Bamberg, séc. X.



Fonte: <http://digilander.libero.it/passionecristoarte/arte/crocifissione/anonimo-cro-bamberg.htm> acessado em 04/06/2016.

Embora a espiritualidade medieval, principalmente a monástica, tenha privilegiado a imagem da escada para representar uma vida de ascese (jejuns, vigílias, continências, privações), podendo ter vários tamanhos – sete degraus no templo que Ezequiel vislumbrou no exílio (cf. Ez 40, 26) ou trinta lances, segundo João Clímaco (TENSEK in LEXICON: Dicionário Teológico Enciclopédico, 2003, p. 53) –, a mensagem de esforço pessoal e de mudança de nível é a mais importante.

Como degraus desta escada que leva ao céu, ou a Cristo, os níveis da Árvore-videira que se espalham a partir da terra apresentam uma hierarquia: uma vez admitidos no seio da Igreja pelo batismo, os fiéis devem permanecer na proteção desta doutrina transmitida pelos Padres, a fim de alcançarem a vida eterna.

No espaço celeste localizado nos ramos superiores da árvore, acima da haste horizontal da cruz, encontram-se diferentes pássaros. Para além das espécies, o que importa é a condição do voar, pois a imagem do “levantar voo é indutora de uma virtude moral e de uma elevação espiritual”, como explica Durand; e, ainda, “o arquétipo profundo da fantasia do voo não é o pássaro, mas o anjo”; assim, toda elevação é uma forma de purificação (DURAND, 2012, p. 134). No caso do mosaico, este é o último nível até atingir o céu, e esta purificação só é possível por meio da cruz, por onde os anjos de Deus sobem e descem sobre o Filho do Homem, a nova escada de Jacó (cf. Jo 1, 51).

Na cruz-árvore está implícita a cruz cósmica ou tridimensional, que abarca toda realidade humana e todo universo. Um texto de Santo Irineu retrata bem este entendimento:

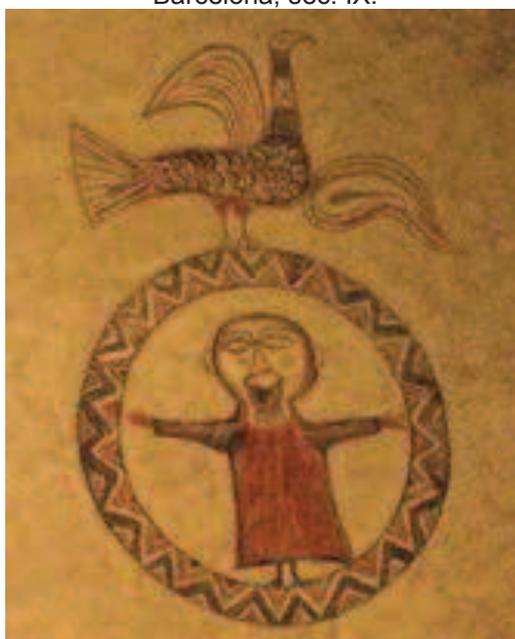
O Verbo todo poderoso, cuja presença invisível está difundida em nós e abarca o mundo inteiro, continua exercendo sua ação no mundo em todo seu comprimento, largura, altura e profundidade. (...) Porque é Ele quem ilumina as alturas, quer dizer, os céus, quem penetra as profundezas dos lugares subterrâneos, quem percorre a larga extensão do Oriente ao Ocidente, quem abarca o espaço imenso do norte ao meio-dia, chamando ao conhecimento de seu Pai os homens dispersos pelo mundo (apud CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p. 442).

Santo Agostinho vai relacionar estas dimensões da cruz com a experiência pessoal que o homem faz do amor de Deus: a largura com a bondade de suas mãos estendidas; o comprimento com a longanimidade que vai do céu à terra; a altura com a força que atrai o cristão a olhar sempre para o alto; e a profundidade com a

graça concedida ao homem retirando-o do abismo onde se encontra (SANTO AGOSTINHO, 2005, p. 118).

O cristão transcende o símbolo universal da cruz pela Paixão de Cristo, na qual venera a bondade e a misericórdia de seu Senhor (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p. 442), que o alcança e participa de sua vida. Na verdade, o ser humano encontra na cruz uma profunda identidade, uma vez que ele mesmo se mantém ereto e pode, abrindo seus braços, traçar o círculo do mundo, estando no interior de seu contorno (Figura 24) – esta é a imagem do homem espiritual (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p. 293).

Figura 24: Afresco pré-românico, San Quirze de Pedret, Barcelona, séc. IX.



Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sant\\_quirze\\_pedret-pintures-1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sant_quirze_pedret-pintures-1.jpg)  
acessado em 04/06/2016.

Os ramos horizontais da Árvore-cruz envolvem e abrigam as várias realidades humanas protegidas por sua sombra; funciona, assim, como o símbolo da casa onde há a dupla significação de intimidade e defesa. Citando René Guénon, Durand ressalta que o redondo pleno é assimilado ao ventre, portanto à intimidade e proteção, enquanto que o quadrado faz alusão à construção defensiva: a Jerusalém celeste tem uma planta quadrada e o jardim do Éden é circular (DURAND, 2012, p. 169). Vê-se a perfeita conjugação entre a composição paradisíaca da abside e a realidade apocalíptica do arco absidal (Figura 25).

Figura 25: A “quadratura do círculo” na composição de São Clemente.



Fonte: Arquivo da autora.

A nostalgia do Paraíso termina com a visão beatífica na Nova Jerusalém, “um novo céu e uma nova terra”, onde Deus habitará com seu povo (cf. Ap 21, 1-3). A noção de morada, casa, tenda, está presente como promessa de união e intimidade: “Se alguém me ama guardará minha palavra, e o meu Pai o amará e a ele viremos e nele estabeleceremos morada” (cf. Jo 14, 23).

Finalmente, a onipresença da cruz no tempo e no espaço confere à Igreja o sentido de catolicidade, lugar onde o reino de Deus cresce e frutifica, onde o ser humano reconhece sua identidade e pode experimentar a ligação existente entre o céu e a terra.

#### 4.2.1 Onipresença de Cristo

Como nos pórticos românicos, o eixo vertical da composição musiva é reservado à imagem de Cristo e de Deus, a partir do qual todo programa se desenvolve. Assim, a começar pela extremidade inferior encontra-se o Cordeiro nimbado e o cervo que luta com a serpente; ao centro, Cristo crucificado; acima, a

Mão de Deus, o crismon (monograma de Cristo); e, finalmente, na extremidade superior, o Cristo Pantocrator (Figura 26).

Figura 26: Eixo vertical com imagens de Cristo.



Fonte: Arquivo da autora.

A proposital repetição da imagem de Cristo revela a realização da promessa: Ele é o Alfa e o Ômega, o Princípio e o Fim (cf. Ap 21, 6), pois “depois de tudo, é sempre Dele de quem se trata” (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p. 443). O Cordeiro imolado é digno de receber o livro e de abrir seus selos, pois resgatou para Deus homens de toda língua, raça e nação (cf. Ap 5, 9).

O cervo que ataca a serpente na cabeça, não deixa que esta volte a ameaçar o jardim do Éden; como o guardião da Árvore da Vida (cf. Gn, 3, 24), o cervo garante a imortalidade concedida novamente aos homens por Cristo. Ele mesmo se entregou livremente numa cruz, vencendo a morte e restituindo a Vida à toda humanidade. A Mão de Deus o coroa, pois humilhou-se e foi obediente até a morte, por isso Deus o exaltou grandemente, “para que ao Nome de Jesus se dobre todo joelho no céu, na terra e embaixo da terra, e para que toda língua confesse, para a glória de Deus Pai, que Jesus Cristo é o Senhor” (cf. Fl 2, 7-11).

O crismon confirma no céu o sinal da salvação, como um selo gravado no coração para lembrar que o amor é mais forte que a morte (cf. Ct 8, 6). Finalmente, Cristo Pantocrator, o Senhor do Mundo, está sentado no trono, como na visão de São João (cf. Ap, 5) cercado pelos Tetramorfos, os Viventes que louvam sem cessar a Deus diante da sua presença, bem como os Profetas, os Apóstolos e Mártires que “lavaram e alvejaram suas vestes no sangue do Cordeiro” (cf. Ap, 7, 14). Na iconografia, o Pai, a quem não se pode representar, é visto na imagem do Filho, pois “Quem me vê, vê o Pai” (cf. Jo 14, 9). A consumação de toda promessa de união é cumprida em Cristo, “o Caminho, a Verdade e a Vida” (cf. Jo 14, 6).

#### 4.3 A CENTRALIDADE

O simbolismo do centro está ligado à experiência do sagrado, à nostalgia do Paraíso, entendido como o “desejo experimentado pelo homem de se achar sempre e sem esforço no coração do mundo, da realidade e da sacralidade” (ELIADE, 2004, p. 474), a fim de superar a condição humana e recobrar a condição divina.

Champeaux e Sterckx (1985, pp. 221-222) propõem três aspectos principais para explicar a noção de centro:

- a) O centro é o real absoluto: para os primitivos, a região circundante em que vivem constitui o mundo organizado e habitável, um microcosmo completo. Para fora destes limites, encontram-se o caos, as trevas, as forças de destruição e da morte; portanto, o centro real está imerso na luz, onde o homem vive;
- b) O centro é imagem do mundo: os territórios habitados são simbolicamente representados graças aos centros sagrados que ali se encontram, os quais sacralizam este microcosmo. Podem ser vários, tais como as igrejas cristãs, que atualizam o único mistério redentor realizado no Gólgota;
- c) O centro é lugar de passagem: por ser um “lugar” sagrado, torna-se um umbral para as zonas fundamentais da estrutura antroco-cósmica: céu, terra e inferno. É a possibilidade de mudança de nível, seja ao mundo dos mortos seja ao mundo transcendente dos bem-aventurados.

Algumas imagens são associadas a essa noção de centro: a montanha, o pilar (ou poste), a pirâmide, o templo, como também a árvore e a cruz. São todas

derivações e complementos do mesmo simbolismo, que fala ao homem de todos os tempos.

O simbolismo do “centro” proporciona o equilíbrio na composição e, conseqüentemente, na mensagem. Da procura exclusiva da transcendência, dos símbolos ascensionais e verticalizantes, representada pelo regime diurno das imagens, segundo Durand (2012, p. 193), deriva a polêmica dualista que divide e aliena. Como antídoto a isso está o regime noturno das imagens, associadas ao tempo, à descida, ao ciclo, cuja finalidade última é chegar a um centro. Segundo o esquema proposto por Durand, a consideração do corpo é o sintoma que marca a mudança de regime do imaginário, sendo este noturno ligado aos ritmos digestivos e sexuais, que remetem ao desejo vital e ambíguo de amor e de morte (DURAND, 2012, p. 197).

Uma das imagens que marca esse simbolismo é a caverna, símbolo da maturação e da intimidade, lugar onde as trevas podem converter-se em noite. Neste sentido, “a igreja cristã soube assimilar admiravelmente a potência da gruta, cripta ou abóbada, sendo ela mesma um sepulcro-catacumba, relicário tumular e tabernáculo onde se reconcebe Deus” (DURAND, 2012, p. 242).

São Clemente é um exemplo de templo construído sobre a caverna, relicário da cruz de Cristo, sendo a abside o sinal da gruta, um espaço sagrado organizado, no qual o ser humano pode converter-se e transfigurar-se (PASTRO, 1993, p. 87).

Portanto, o simbolismo do centro traz a noção de re-criação, re-nascimento, “lugar” sagrado onde acontece a ligação entre céu e terra. Um caso exemplar é o monte Tabor, montanha da manifestação divina onde tempo e espaço não contam, cujo nome significa “umbigo”, ou seja, o centro vital do mundo (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p. 203).

#### **4.3.1 Cristo recapitula todas as coisas**

São Paulo, na carta aos Colossenses, expõe o primado de Cristo na ordem da criação natural e da recriação sobrenatural:

Ele é a Imagem do Deus invisível, o Primogênito de toda criatura, porque nele foram criadas todas as coisas, nos céus e na terra, as visíveis e as invisíveis: Tronos, Soberanias, Principados, Autoridades, tudo foi criado por ele e para ele. Ele é antes de tudo e tudo nele subsiste. Ele é a Cabeça da Igreja, que é o seu Corpo. Ele é o Princípio, o Primogênito dos mortos,

(tendo em tudo a primazia), pois nele aprovou a Deus fazer habitar toda Plenitude e reconciliar por ele e para ele todos os seres, os da terra e os dos céus, realizando a paz pelo sangue da sua cruz (cf. Cl 1, 15-20).

Cristo é, assim, o próprio centro onde todas as coisas são recriadas, são geradas de novo, unificadas. Na composição do mosaico esta realidade é surpreendentemente revelada: o ponto de interseção do traçado da cruz, ou seja, o ponto central de convergência localiza-se no ventre do Crucificado (Figura 27).

Figura 27: Ponto central de toda composição.



Fonte: Arquivo da autora.

Nos edifícios sagrados, a cúpula marca o centro do templo; nos baldaquinos que encimam o altar, uma esfera (chamada ônfalo, umbigo) marca o lugar sagrado, o centro no qual se realiza a manifestação de Deus. Na iconografia, o próprio corpo do Crucificado é o centro do mundo, corpo que é imolado para gerar vida nova. “Bendito seja o Deus e Pai de Nosso Senhor Jesus Cristo que, em sua grande misericórdia, nos gerou de novo, pela ressurreição de Jesus Cristo dentre os mortos” (cf. 1Pd 1, 3).

Ele é o ponto de união entre o céu, a terra e os abismos: o eixo de onde se estende o mundo, pois nele foram feitas todas as coisas e sem Ele nada foi feito (cf. Jo 1, 3). De fato, Champeaux e Sterckx (1985, pp. 244-245) mencionam um antigo

texto rabínico que associava a criação do mundo a partir de um ponto: “Como o embrião cresce a partir do umbigo, assim Deus começou a criar o mundo pelo umbigo, que dali se estendeu em todas as direções”. A imagem que representa este pensamento é a de um centro-eixo rodeado dos quatro pontos cardeais. Este ponto é associado, ainda, a uma pedra que Deus lançou de seu Trono e em torno da qual o círculo criacional se formou. Na nova criação, regenerada por Cristo, Ele mesmo é a nova Rocha de onde brota a vida em plenitude (cf. 1Cor 10, 4).

Cristo como eixo e centro do mundo subverte os mitos antigos, cujo acesso ao centro sagrado é difícil, uma vez que é guardado por monstros, cheio de obstáculos, um caminho indecifrável como o labirinto (ELIADE, 2004, p. 471). Ao contrário, a árvore-videira saída da cruz acolhe o fiel e o conduz diretamente a Cristo, imagem para a qual estão orientadas todas as figuras da composição.

A árvore do paraíso terrestre é uma prefiguração da cruz, e a cruz é o centro do mundo e do drama da salvação humana. O Gólgota (lugar da caveira) é o mesmo lugar onde Adão foi criado e onde jaz sepultado; ali nascem os quatro rios paradisíacos do mistério batismal, “pelo qual os descendentes de Adão conseguem um novo direito à árvore da vida eternamente verdejante” (RAHNER, 2011, p. 80).

Para aquele que quer seguir este caminho é necessário passar por esse rito: “pelo batismo nós fomos sepultados com ele na morte para que, como Cristo foi ressuscitado dentre os mortos pela glória do Pai, assim também nós vivamos vida nova” (cf. Rm 6, 4). Isso não quer dizer ausência de luta ou confronto; as mensagens de vigilância, prudência, sacrifício, obediência, estão explícitas simbolicamente em todo mosaico e presentes na proposta de vida evangélica dos discípulos de Cristo.

O Crucificado é o ponto de partida e chegada da fé cristã: Ele vai entregar tudo nas mãos do Pai (cf. 1Cor 15, 24). Santo Ambrósio (2004, p. 419), quando reflete sobre o sétimo dia da Criação no *Exameron* diz que Deus, depois de formar a obra-prima que é o homem, repousou no íntimo do próprio homem como que já antecipando o perdão que estaria por vir por meio de Cristo, para o qual estava predestinado “repousar ele mesmo num corpo humano pela redenção do homem”.

#### 4.4 O CRUCIFICADO, CENTRO DA VIDA

A cruz é a origem da profissão de fé em Jesus como Cristo, ou seja, o Messias. Esta afirmação, explica o papa emérito Bento XVI, tem suas bases no motivo da própria execução de Jesus: o rei (= Messias, Cristo) dos judeus: “em sua condição de crucificado, esse Jesus é o Cristo, o rei. Ele é o rei como crucificado” (RATZINGER, 2005, p. 154). Os primeiros cristãos entenderam que em Jesus a Pessoa, a Palavra e a Obra estão unidas inseparavelmente, e que no mistério da Cruz tudo adquire sentido: “O eu crucificado do Senhor é uma realidade tão plena que todo o resto pode ficar em segundo plano” (RATZINGER, 2005, p. 155).

São Paulo deixa claro qual é o ponto central de sua pregação: “nós anunciamos Cristo crucificado, que para os judeus é escândalo, para os gentios é loucura” (cf. 1Cor 1, 23); e ainda: “não quis saber outra coisa entre vós a não ser Jesus Cristo, e Jesus Cristo crucificado” (cf. 1Cor 2, 2). Paradoxalmente, a cruz, antes sinal de derrota, numa visão de fé passa a ser poder e sabedoria de Deus. Somente depois que foi “elevado da terra” é que o Filho de Deus está em condições de atrair todos para si, “porque só quando é pregado à cruz é que ele se torna de modo definitivo Palavra e Imagem de Deus que é Amor” (BATTAGLIA in LEXICON: Dicionário Teológico Enciclopédico, 2003, p. 166).

Ele é a Imagem do Deus invisível (cf. Cl 1, 15), fundamento de toda arte sacra, “o único e grande símbolo dado por Deus aos homens para ser a chave de todos os demais” (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p. 527). Cristo é o ícone por excelência em torno do qual todas as imagens devem estar subordinadas. Num só olhar de fé, os artistas românicos contemplavam o triunfo e a crucifixão, o Paraíso e o Gólgota, sinal de uma espiritualidade equilibrada (CHAMPEAUX; STERCKX, 1985, p. 528).

Santo Efrem sintetiza de forma magistral esta mensagem: O Verbo é a Árvore da Vida plantada no centro do Paraíso (apud DANIÉLOU, 1990, p. 41). Nele, o acesso ao Paraíso é aberto a toda criatura que, orientada a este centro faz a experiência unificadora da fé que é conversão para uma vida nova; no simbolismo, uma das características deste restabelecimento é o domínio dos animais, conferido anteriormente à Adão e agora reconquistado por Cristo. A harmonia entre os seres humanos e os animais terrestres e celestes é sinal da glória dos filhos de Deus, da expectativa da criação pela salvação prometida em Cristo (cf. Rm 8, 18-19).

#### 4.4.1 Cristo não está sozinho

Na composição do mosaico de São Clemente a harmonia paradisíaca, acima mencionada, é evidente. As imagens ordenadas a Ele reforçam sua centralidade: os profetas anunciam sua chegada; os Apóstolos e mártires testemunham a fé Nele; Maria e João recordam sua origem do alto e sua vida histórica; os animais e as aves falam aos homens das virtudes e aspirações que conduzem a Ele; o trabalho cotidiano, a vida ordinária tem sentido sob sua sombra; os ensinamentos dos Padres versam sobre Ele; a exuberância dos ramos e das flores atestam sua presença; enfim, nenhuma imagem desvia a atenção de Cristo.

A iconografia da Crucifixão, desde os primeiros séculos até o século XII, foi marcada por registros históricos dos evangelhos e por simbolismos que evidenciavam a manifestação teofânica do mistério cristão. Assim, na cena da crucifixão encontram-se os ladrões, os soldados, Maria e as mulheres, João Evangelista e, mais tarde, figuras de santos e papas de épocas posteriores. Estão presentes também as imagens cósmicas do sol, da lua e das estrelas, da água, da árvore, da montanha; ou escatológicas, como os Tetramorfos, o crânio de Adão, os anjos junto à cruz, o ambiente paradisíaco, entre outros.

A imagem de Cristo também foi representada de diversas formas: a estatura proporcionalmente maior que os demais; vestido com o *subligaculum*, com o *perizoma* ou com o *colobium*; com ou sem auréola; com as marcas mais ou menos evidentes da Paixão; com os olhos abertos ou fechados; com coroa de espinhos ou de rei.

A cruz, inicialmente sem o Cristo, apresentava-se dissimulada como âncora ou mastro; depois, gloriosa com pedras preciosas e cercada de estrelas. Com o Crucificado, apareceu em forma de *T*, florida, como árvore; com ou sem o letreiro da condenação; com ou sem suporte para os pés; feita de diversos tipos de madeira.

Desde as catacumbas, nos pórticos e paredes das igrejas, nos manuscritos e iluminuras, nos relicários e evangeliários, a imagem da cruz e do Crucificado estiveram presentes, sendo aos poucos cada vez mais comuns no presbitério, lugar central da vida da Igreja. No caso da basílica de São Clemente, a *renouveau paléochrétién* resgatou referências antigas que fazem parte do imaginário cristão, potencializando o conteúdo da mensagem evangélica.

Todos os elementos do mosaico conduzem a uma leitura teológica do evento do Calvário: Cristo crucificado é o mesmo que se encarnou no seio da Virgem Maria; Ele é o mesmo que conviveu com os Apóstolos; sua vinda messiânica foi anunciada nas Escrituras; Ele é Jesus Cristo que morreu na cruz e ressuscitou; está sentado à direita de Deus Pai, cercado de glória; Ele é o Senhor do Universo; a realidade de sua cruz salvífica abarca toda criatura; enfim, a entrada e permanência nesta vida espiritual é pela Igreja.

O trecho evangélico em que se apoia o mosaico de São Clemente, “a verdadeira videira” (cf. Jo 15, 1-17), é enriquecido pela composição: o Pai é o agricultor que não abandona a videira (a Mão de Deus); Ele poda os ramos para que produzam frutos (as cenas rurais); a Palavra os tornam puros (o ensinamento dos Doutores); os ramos dão frutos se permanecem na videira (a proteção dos filhotes no ninho); se alguém não permanece Nele é lançado fora (a luta do bem contra o mal representada pelo confronto entre animais e aves); o Pai é glorificado quando os ramos produzem fruto (a vida celeste das aves); ninguém tem maior amor do que aquele que dá a vida por seus amigos (Cristo crucificado); o mandamento do amor é condição para a missão (pela comunhão da Igreja e testemunho dos cristãos).

A partir de imagens anteriores ao cristianismo, como a árvore e a plantação (cf. Sl 1, 3; Ez 47, 12), há inúmeras possibilidades de catequese que os primeiros Padres já ensinavam. Santo Inácio de Antioquia (séc. I), segundo uma tradição judeu-cristã, utilizava a imagem da plantação para designar a Igreja, com finalidade catequética: a plantação tem a simbologia do coletivo; quem planta é Deus; a plantação compreende a Igreja e cada planta um indivíduo; a plantação corresponde ao batismo; as ervas daninhas que o Pai não plantou são as heresias. Entretanto, Santo Inácio não perde a centralidade da mensagem para os neófitos: “Cristo é a Árvore da Vida” (apud DANIÉLOU, 1990, pp. 37.49).

#### **4.4.2 Via mistagógica**

O símbolo, alerta o cardeal Ravasi (1999, p. 3), conserva a capacidade de proclamar “Deus é como...”, ao mesmo tempo que reconhece que “Deus não é...”, superando a imagem ou a palavra que o exprime. Este conceito deve estar claro, ou seja, em se tratando de símbolo sempre haverá um espaço para o silêncio, para o

ilógico, para aquilo que permanece de uma vivência; uma impotência necessária para que este não se reduza a um ídolo “arrogante e inútil” (RAVASI, 1999, p. 23).

O símbolo ajuda a entender, com São Paulo, que o “nosso conhecimento é limitado (...) vemos em espelho e de maneira confusa” (cf. 1Cor 13, 9.12); porém sabe-se que há algo para além do que é possível ver ou sentir. De fato, como esclarece Pseudo-Dionísio<sup>28</sup> (2015, p. 27), com as imagens dessemelhantes usadas nas Escrituras “aprendemos que Deus não é nada daquilo que os seres são, embora não tenhamos conhecimento da sua incompreensível e inefável transcendência”. Porém, o autor revela uma experiência pessoal com tais imagens: “elas me incitaram a ir além das afeições materiais e fizeram com que eu me acostumassem a elevar-me santamente das aparências às realidades espirituais que não são deste mundo” (PSEUDO-DIONÍSIO, 2015, p. 35), ou seja, das experiências visíveis às invisíveis.

“Sem rasgar o véu que esconde Deus, o símbolo orienta e prefigura o processo espiritual, o símbolo é existencial”, diz Charles Bernard (1981, p. 61) em seu estudo sobre a relação entre a vida religiosa e a linguagem simbólica das Escrituras; e acrescenta: “é ao símbolo que se recorre quando se quer exprimir uma relação com a transcendência, sempre além da linguagem conceitual”. Não se trata, todavia, de colocar em confronto o pensamento sistemático científico e a expressão simbólica das imagens. É necessário sim valorizar uma e outra como formas de aproximação do mundo espiritual, respeitando os limites e as características próprias de cada linguagem.

Deus é quem assume as categorias humanas para se comunicar com os homens (ELIADE, 2002, p. 161) que, por sua vez, não teriam outra forma para expressar suas experiências com o Transcendente. Por meio da linguagem humana Deus fala sempre, mas a Palavra é Dele. O fio de ouro que vai unir a experiência humana com a manifestação divina é a fé (BERNARD, 1981, p. 59).

É importante distinguir dois aspectos desta realidade humana: o homem como ser simbólico e o homem de fé. Num primeiro momento, podem parecer contraditórios quando, na verdade, convergem para o mesmo ponto: o mistério. Com relação ao primeiro, Eliade (2002, pp. 8-9) argumenta:

---

<sup>28</sup> Como explica Carin Zwilling, na Introdução da obra Hierarquia Celeste (2015, p. 16), Pseudo-Dionísio, o Aeropagita, propôs três modalidades de teologia: a afirmativa, a negativa e a simbólica. Esta última seria a mediadora entre as duas primeiras, pois “sua linguagem não afirma nem nega algo sobre a natureza de Deus, mas utiliza figuras que são propostas apenas como representações dela”.

O simbolismo é consubstancial ao ser humano; precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser.

O homem que reconhece em si esta dimensão, tem consciência de que seu ser aspira a algo para além de si mesmo, a um Outro que pode saciar esta sede de infinito, capaz de desvendar o mistério que é sua própria vida. Da mesma forma, o homem de fé – neste caso, a fé cristã – acolhe o dom de Deus na pessoa de Jesus Cristo que, em sua Encarnação, revela a verdade a respeito de Deus e do homem (FISICHELLA in LEXICON: Dicionário Teológico Enciclopédico, 2003, p. 292). A fé, que é antecipação do que não se vê (cf. Hb 11, 1), está em consonância com o símbolo, que também aponta para realidades invisíveis, e ambas para o desejo de salvação impresso no coração humano.

Portanto, o poder do símbolo contribui para a compreensão da mensagem teológica centrada na salvação do homem em Cristo. Esta via mistagógica<sup>29</sup> está ligada intimamente com o mistério pascal, o fim para o qual todo ser tende ao buscar intuitivamente a plenitude da vida (BERNARD, 1981, p. 53).

É provável que a associação de símbolos universais com a mensagem cristã possa provocar algum incômodo. Bernard (1981, p. 57) tocou neste assunto ao considerar que há a tentação de evitar abordar símbolos não cristãos pelo perigo desastroso que poderia causar à fé; e pergunta se há alguma originalidade nos símbolos cristãos, uma vez que em outros povos e culturas os mesmos símbolos são encontrados. Para responder esta questão, o autor vai no cerne do simbolismo:

O símbolo não quer ser especulação sobre Deus ou explicação objetivista da situação do homem no mundo; mas sim quer desvendar o significado profundo da vida humana e estabelecer a relação que o homem deve ter com a criação e com o mundo divino que lhe confere sentido (BERNARD, 1981, p. 58).

---

<sup>29</sup> Na terminologia cristã, indica o último período do antigo catecumenato, normalmente a semana subsequente à Páscoa. O novo Rito para a Iniciação Cristã dos Adultos (n. 37-40) reavaliou a mistagogia como quarto e último tempo do itinerário da iniciação (..) os neófitos continuam seu caminho durante o período pascal, empenhando-se em aprofundar o mistério da Páscoa por meio da meditação do evangelho, da participação na eucaristia e do exercício da caridade (GERARDI in LEXICON: Dicionário Teológico Enciclopédico, 2003, p. 497).

O símbolo, portanto, deixa intacta a transcendência absoluta de Deus, embora use de elementos da natureza e do homem para exprimir esta relação. Assim, o autor conclui que não há necessidade de estabelecer uma originalidade cristã referente aos símbolos, pelo fato mesmo de serem universais, e complementa:

É a fé que descobre um movimento vital único, suscitado da única ação salvífica de Deus em todas as expressões de salvação do homem (...) Há uma continuidade simbólica de toda expressão da fé, que é uma adesão livre, e que vai sempre progredindo numa mensagem única e homogênea da qual o Espírito Santo é o condutor. O ato de fé é sustentado por um movimento simbólico (BERNARD, 1981, p. 59).

Como falar de realidades inefáveis como a Trindade, o Reino de Deus, a Jerusalém celeste, a Ressurreição, sem lançar mão de realidades concretas, conhecidas pelo ser humano? Pois é a grandeza e beleza das criaturas que permitem, por analogia, contemplar seu Autor (cf. Sb 13, 5). Deus escreveu no coração do homem a sua aliança (cf. Jr 31, 33) consumada pelo sacrifício de Cristo; Deus salva revelando-se numa história situada no mundo dos homens, da qual Ele mesmo é o Criador (BERNARD, 1981, p. 62); em uma palavra, os símbolos universais são também criaturas de Deus.

A centralidade da fé na pessoa de Cristo, que morreu e ressuscitou, trazendo consigo a salvação prometida por Deus, é o que difere o mistério cristão dos demais cultos místicos. Hugo Rahner (2011, pp. 46-50) vai distinguir três pontos centrais dessa essência cristã:

- a) Mistério de Revelação: o Deus único que se revela na pessoa histórica de Jesus Cristo; a revelação não é mito, mas história que se sedimenta na Igreja, no Novo Testamento, na Tradição Apostólica, na estrutura dos sacramentos;
- b) Exigência moral: no cristianismo não há um ritual de purificação autônomo, mas é a descida de Deus e a infusão da graça que leva a uma transformação moral na vida, por amor a Cristo;
- c) Revelação pela graça: a “religião salvífica” dos gregos é uma redenção da natureza, ao contrário do cristianismo que é a redenção alcançada por um Deus que morre e ressuscita. Não é libertação da materialidade da carne, mas redenção do mal ético e teológico instaurado pelo pecado original.

Essas diferenças que caracterizam e formam o fundamento da fé cristã não excluem, entretanto, o uso dos símbolos comuns em outros povos e religiões, pois “o que une todas as pessoas neste campo consiste justamente na propensão da natureza humana ao simbolismo” (RAHNER, 2011, p. 53). Continua Rahner (2011, p. 58), fazendo a distinção entre a fé cristã e os cultos místicos: para o cristianismo não é a “sofia” que desvenda o símbolo, mas o Espírito; não é uma religião do puro intelecto, mas da Palavra velada, do conhecimento amoroso, da graça que se esconde no símbolo sacramental. Só Deus é o mistagogo e pode conceder pelo Espírito que o contemplativo seja uma testemunha ocular do mistério cristão.

Portanto, todos podem ser introduzidos na linguagem simbólica porque esta é inerente ao ser humano; mesmo que não haja um conhecimento histórico ou associativo das imagens, elas falarão àquele que as contempla, e podem ser um caminho privilegiado de evangelização, como incentivam os bispos reunidos na assembleia plenária do Pontifício Conselho da Cultura:

O grande poder da arte sacra de comunicar, torna capaz de ultrapassar as barreiras e os filtros dos preconceitos para unir o coração dos homens e mulheres de outras culturas e religiões e, ao seu modo, acolher a universalidade da mensagem de Cristo e seu Evangelho. Portanto, quando uma obra de arte, inspirada pela fé, é oferecida ao público no quadro de sua função religiosa, essa arte se revela como uma via, um caminho de evangelização e de diálogo, que dá a possibilidade de saborear o patrimônio vivo do cristianismo e, ao mesmo tempo, a própria fé cristã (ASSEMBLEIA PLENÁRIA DOS BISPOS, 2007, p. 43).

Além de proporcionar uma vivência existencial, porque essencialmente simbólica, a arte sacra<sup>30</sup> contribui para um aprofundamento da fé, sendo um poderoso recurso catequético e pastoral. É preciso ensinar a ler os símbolos da mesma forma como se ensina a ler os textos sagrados, ou melhor, aproveitar a admiração que uma obra de arte provoca nas pessoas para que “saboreiem” o mistério ali escondido, contribuindo também para uma leitura simbólica da Bíblia.

Assumir a “via *pulchritudinis*”, ou seja, a via da beleza como via mistagógica, através da descoberta dos símbolos, pode ser a melhor contribuição que este trabalho pode oferecer à Igreja hoje. Reconhecer que símbolos universais como a subida e a descida, o centro do mundo, o paraíso perdido, a árvore, a cruz, as águas

---

<sup>30</sup> Há diferenciação entre arte sacra e arte religiosa: a primeira é simbólica e litúrgica, enquanto que a segunda está mais relacionada à ilustração e à devoção. O desenvolvimento deste importante tema, entretanto, não está contemplado no objetivo deste trabalho.

– para citar apenas alguns presentes no mosaico de São Clemente – estão intimamente ligados à estrutura antropológica, independente de qual época se viva, ajuda a conhecer as aspirações profundas do ser humano. Eliade (2002, p. 160), citando o pe. Louis Beirnaert, vai dizer que os cristãos compreendem as imagens simbólicas porque estas correspondem às suas esperanças; e que muitos reencontram o caminho da fé através de tais experiências.

No entanto, segundo o cardeal Ravasi (1999, p. 23), depois de colocar em evidência a força reveladora do símbolo, é importante declarar mais uma vez a sua impotência no âmbito teológico, porque o Altíssimo que se deixa vislumbrar pela imagem sempre estará para além desta mesma imagem. O autor sugere a luta de Jacó (cf. Gn 32, 23-33) como uma parábola do conhecimento teológico inerente ao símbolo:

O mistério de Deus não é totalmente disponível, tanto é verdade que o ser misterioso nega revelar seu nome; todavia, entra em colisão com a realidade humana transfigurando-a, como atestam o nome mudado de Jacó (que passa a ser Israel, isto é, dotado de um significado ulterior, simbólico, portanto) e o seu mancar, que são sinais permanentes (RAVASI, 1999, p. 23).

Quem se dispuser a fazer uma experiência pessoal com Deus pelo caminho das imagens que, inspiradas pela fé, são verdadeiras escadas de Jacó que elevam a alma até o Artífice de toda beleza (ASSEMBLEIA PLENÁRIA DOS BISPOS, 2007, p. 44), não sairá imune do confronto com a própria vida, fruto concreto de uma autêntica experiência de fé. Porque o “ver” se realiza no “crer” e o “crer” inclui o “ver”, na perspectiva joanina da ressurreição (cf. Jo 20, 8): uma experiência sempre velada mas existencial, conforme elucida Muzj (1995, p. 213) ao desenvolver o tema da “presença” na teofania cristã.

A dimensão teofânica da iconografia cristã consiste não só em colocar em evidência um evento histórico ou escatológico, mas em pôr o fiel “em frente ao fato intemporal da manifestação divina”, ou seja, uma experiência na qual o fiel passa a ser testemunha ocular da própria teofania representada, como o foram os Apóstolos, a Virgem e os pastores (MUZJ<sup>31</sup>, 1995, p. 212). Esse pensamento considera o

---

<sup>31</sup> Referindo-se ao pensamento do francês André Grabar, importante estudioso de arqueologia paleocristã e bizantina, autor de várias obras sobre a iconografia cristã.

tempo sagrado<sup>32</sup> próprio da liturgia eucarística, portanto, privilegia a iconografia no espaço sagrado. Por ser possível ver a humanidade de Cristo, a experiência do “ver e crer” – obra do Espírito Santo – consiste na contemplação da glória do Filho em quem resplandece a glória do Pai. Contemplar a teofania de Jesus Cristo, o que equivale a “ver Jesus vivo”, se realiza na fé e na Igreja: este é o fundamento que aproxima o fiel da experiência de ser testemunha ocular (MUZJ, 1995, p. 213).

Proclamar a presença de Deus no mundo dos homens é, segundo Grabar (apud MUZJ, 1995, p. 214), o objetivo último da arte cristã, que proporciona a cada fiel uma experiência atual, no momento histórico em que se encontra, das realidades invisíveis; de um olhar exterior para um olhar interior da sua própria vida. Não se trata de uma admiração estéril frente a uma obra de arte, mas de uma contemplação fecunda que unifica, “para que sejam um, como nós somos um” (cf. Jo 17, 22), uma experiência essencialmente simbólica.

Não se trata, entretanto, de colocar no simbolismo toda a eficácia de uma vida espiritual, mas simplesmente reconhecer sua capacidade de suscitar a aspiração do homem para Deus, por possuir uma energia interior vital que contribui para um despertar na fé ou para um desenvolvimento espiritual (BERNARD, 1981, p. 364).

A iconografia cristã, centrada em Cristo crucificado, anuncia o restabelecimento da ordem: Ele é o centro unificador do ser. O fruto do conhecimento do bem e do mal levou o homem a decidir por si mesmo, de forma subjetiva e relativa o que é o bem e o que é o mal. Cristo, a Árvore da Vida, devolve a Deus essa prerrogativa que é do Criador e não da criatura. O homem distanciou-se do centro, ou seja, do sentido de eternidade, e isso precisa ser restabelecido. A Árvore da Vida, cuja função é ser “eixo do mundo”, é essencialmente imagem da unidade (GUENÓN, 2014, pp. 57-58), a fim de tornar conhecido o mistério que o Pai quis revelar, conforme sua decisão prévia: “a de em Cristo encabeçar todas as coisas, as que estão no céu e as que estão na terra (...) para a redenção do povo que ele adquiriu para o seu louvor e glória” (cf. Ef 1, 10.14).

---

<sup>32</sup> Tempo sagrado ou litúrgico, em que se vive o “hoje eterno” na celebração eucarística. O memorial litúrgico não contém imagens do passado, mas traz acontecimentos bem presentes, com os quais nos tornamos contemporâneos (EVDOKIMOV, 1991, p. 137). Este é um tema certamente necessário quando se trata de iconografia no espaço sagrado, porém não foi contemplado devido à delimitação deste trabalho.

## 5 CONCLUSÃO

A composição iconográfica do mosaico de São Clemente ultrapassa os nove séculos de distância e fala ainda hoje de forma eloquente sobre o mistério da salvação. Mesmo sem conhecer sua história ou identificar seus elementos iconográficos, o conjunto do mosaico transmite a vitória da vida sobre a morte, pois a imagem tem esse poder de comunicação.

Conhecer a história de uma obra de arte, entretanto, abre novos horizontes para o espectador. Em se tratando de arte sacra, favorece um maior entendimento da história da Igreja e dos elementos fundamentais da fé, porque se trata de uma arte ligada intimamente ao mistério, a serviço da liturgia, cume e fonte de toda vida da Igreja (SC 10). Um estudo sobre a evolução iconográfica das imagens cristãs oferece a oportunidade de conhecer mais profundamente a história de nossos antepassados na fé e traçar uma linha de continuidade até os dias atuais, valorizando o legado cristão de gerações.

Esse é o motivo de escolher como objeto de estudo um mosaico do século XII: sem ficar presa ao passado, olhamos para trás a fim de ver melhor o presente e o futuro, pois se trata de um conteúdo perene. O percurso iconográfico certamente continua sofrendo novas intervenções que fazem parte da história da Igreja inserida no mundo. Fazemos parte dessa história, somos irmãos nesta mesma família, a qual respeitamos e amamos à medida que a conhecemos.

Dando um passo a mais, ultrapassamos os limites e influências da época para mergulhar na simbologia presente no mosaico, fruto de um olhar demorado para cada elemento da composição e para sua mensagem de conjunto.

O papa emérito Bento XVI<sup>33</sup>, meditando e contemplando o mosaico de São Clemente, questiona sem medo: Tudo isso é verdadeiro? Ou é só uma das tantas utopias que não são realizáveis, das quais a humanidade se aproxima para consolar-se da falta de sentido da própria história? Há qualquer “realidade” nesta imagem? E ainda: Pode haver um mundo reconciliado que se torne o grande paraíso da vida?

---

<sup>33</sup> Texto retirado de um folheto produzido pela Basílica de São Clemente, extraído do livro “Immagini di speranza: Le feste cristiane in compagnia del Papa”. Edizioni San Paolo [200?].

Outras objeções poderiam ser colocadas, por exemplo, quanto a alguns elementos indecifráveis para um leigo no assunto, ou sobre a intenção político-religiosa da Reforma Gregoriana, cujas reivindicações estão deslocadas dos desafios atuais da Igreja. Parafraseando Rahner (2011, p. 59), quanto mais a análise é fria e objetiva, maior é o interesse em se restringir a arte cristã a determinados estilos e épocas, sem considerar que é próprio da arte a superação de qualquer espécie de limite.

De fato, o conteúdo da arte sacra é inesgotável porque é pleno de simbologia e pleno da Palavra. Deixando para trás o que poderia ser próprio de uma época, a composição iconográfica de São Clemente encontra ressonância nos homens e mulheres dos séculos XIII, XVI, XIX ou XXI, porque o ser humano traz em si o desejo inexplicável do alto, e o tesouro da fé é o mesmo ontem, hoje e amanhã.

Um estudioso dos símbolos, segundo Durand (1988, p. 108), mesmo evitando as “querelas das teologias”, não pode negar a universalidade da teofania que os símbolos manifestam, tanto no regime diurno quanto no noturno das imagens, sempre reconduzindo à transcendência como valor supremo. Por outro lado, subvertendo o alerta de Durand, e partindo do ponto de vista de uma teologia – a católica – o simbolismo universal torna-se via mistagógica, manifestação do espírito em busca do totalmente Outro, que se deixa encontrar por meio de Cristo.

Essa experiência é para a humanidade de hoje, pois o “homem mais realista vive de imagens”, afirma Eliade (1991, p. 13). Numa época em que reina a tecnologia, a profusão de informação e de imagens fugazes, não se pode esquecer que a essência do ser humano é a mesma, que ele busca o “paraíso perdido” mesmo que este esteja camuflado com aparência moderna.

Para Champeaux e Sterckx (1985, p. 541), a tarefa que se impõe mais urgente à arte sacra é reavivar no homem moderno sua capacidade para o sagrado, despertar sua própria dimensão simbólica para assim reconhecer as manifestações de Deus na sua vida cotidiana e no mundo. Não é à toa que uma experiência religiosa autêntica provoca uma mudança de visão de mundo e de comportamento, porque exatamente centrada na realidade e não na utopia ou devaneio.

A atividade simbólica considera o ser humano integral. Pe. Bernard (1981, pp. 438-439), em seu estudo sobre teologia simbólica, relaciona as condições para uma intensa vida espiritual, que pressupõe a familiaridade com as Sagradas Escrituras, a vida litúrgica na Igreja, e ainda:

1ª) O desejo de encontrar o que está por trás da vida cotidiana, na busca diária da verdade, da beleza, do amor, de Deus;

2ª) O sadio relacionamento interpessoal e com a natureza;

3ª) A reconciliação do ser consigo mesmo, com o mundo, com os outros e com Deus.

Desse modo, a simbologia cristã não é uma peça decorativa dentro da igreja: sendo arte sacra, ela é indispensável para quem está num caminho de maturidade na fé, assim como é desejável para um cristão engajado socialmente. A perenidade da arte sacra está relacionada com a Verdade, a Beleza e a Bondade, atributos divinos que o homem anseia e, por isso mesmo, é capaz de falar a todos os homens de todos os tempos. O que se presta a distorções torna-se ídolo, que é o oposto do símbolo, ou seja, *diabolo*, aquele que divide, que separa, que não remete ao sagrado, mas refere-se a si mesmo (PASTRO, 1993, p. 48).

Por isso a importância que deve ser dada à elaboração de um projeto iconográfico consistente, fundamentado na fé e artisticamente bem executado. Para muitas pessoas é somente na igreja que vão ter contato com uma arte capaz de causar fascínio e admiração, elevando o espírito e dando significado para a vida cotidiana. Uma composição mais ampla, que considere elementos da simbologia cristã, pode ajudar a ressaltar o grande tesouro do mistério pascal presente na Sagrada Escritura, desde o Gênesis até o Apocalipse. Símbolos que podem contribuir para uma teologia visual, para uma leitura simbólica bíblica, em que Cristo é o centro, e para o qual convergem todas as imagens, como recomenda o Catecismo da Igreja Católica (cf. 1159-1160).

Os símbolos ascensionais, do centro, da árvore e da cruz proporcionam a experiência unificadora do ser, por isso reconciliadora e equilibrada. De fato, se fosse para dar um título à representação do Crucificado do mosaico de São Clemente, Bento XVI daria o nome de “reconciliação e paz”; e mesmo uma pessoa incrédula, olhando para o Cristo pregado na cruz com os olhos fechados pode dizer: “Ele não está morto”<sup>34</sup>, pois a mensagem é mais forte que a própria convicção.

Valorizar a prática de uma teologia visual, simbólica, nas universidades católicas, na formação dos padres, nas pastorais, nas liturgias e nas igrejas será uma opção pela complementariedade em relação à teologia conceitual. Esta, de

---

<sup>34</sup> Comentário que ouvi de dentro da basílica de alguém que não professa a fé católica.

caráter científico e crítico, desenvolve a inteligibilidade sobre Deus, as razões da fé; a teologia pelas imagens, por sua vez, é uma via privilegiada para evocar os mistérios, porque prioriza a via intuitiva do conhecimento. A junção de ambas pode ser uma opção para um caminho teológico mais rico e equilibrado. Segundo Boff (2014, p. 61), as metáforas e símbolos em teologia “são o caminho mais direto (...) a linguagem preferida pela Bíblia e a mais acessível ao povo, por isso a mais recomendável do ponto de vista pastoral”. E considera que é preciso articular os dois tipos de linguagem: a conceitual, cuja característica é ser crítica e provante; e a simbólica, que comove o coração, promove a conversão e move à ação. Acrescentaria mais uma, ou melhor, destacaria a experiência existencial unificadora que o símbolo provoca e que é uma forma de conhecimento.

Por fim, frente a tantas formas possíveis e necessárias de se fazer teologia, sempre haverá espaço para o silêncio diante do Mistério que ultrapassa qualquer argumento, raciocínio ou experiência. Enfim, é o encontro pessoal com Cristo que dá sentido ao fazer teológico, a ser Igreja, a ser plenamente humano.

Cristo, ao centro do mosaico da basílica de São Clemente, recapitula todas as coisas e devolve ao Pai a plenitude perdida por Adão no paraíso. Nele a natureza volta a ser exuberante e os homens reencontram o caminho para a vida. A composição simbólica do mosaico favorece a compreensão teológica do mistério da salvação, pois tudo gira em torno de Cristo crucificado e ressuscitado na glória. A cruz-árvore-videira cresce e se espalha por toda terra, abraçando toda criatura. Ele é a Árvore da Vida plantada no centro do mundo. Para quem O contempla com os olhos humanos da fé, sente o forte desejo: eu também quero permanecer nesta Videira!

## REFERÊNCIAS

**A BÍBLIA DE JERUSALÉM.** 7ª impressão. São Paulo: Paulus, 1995.

ANDALORO, Maria; ROMANO, Serena. **Arte e Iconografia a Roma.** Milano: Ed. Jaca Book, 2002.

ASSEMBLEIA PLENÁRIA DOS BISPOS. **Via Pulchritudinis: O caminho da beleza.** Tradução: Claudio Pastro. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

BANDINELLI, R.B. **Mosaico e Mosaicisti nell'antichità.** Enciclopedia dell'arte antica clássica e orientale. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1967.

BATTAGLIA, V. In: **LEXICON: Dicionário Teológico Enciclopédico.** Tradução: João Paixão Netto e Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Editora Loyola, 2016.

BENTO XVI. **Audiência geral sobre São Clemente Romano.** Quarta-feira, 7 de março de 2007. Libreria Editrice Vaticana. Disponível em: [https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2007/documents/hf\\_ben-xvi\\_aud\\_20070307.html](https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2007/documents/hf_ben-xvi_aud_20070307.html) acessado em 09/04/2016.

\_\_\_\_\_ **Audiência geral sobre Santo Agostinho.** Quarta-feira, 9 de janeiro de 2008. Libreria Editrice Vaticana. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2008/documents/hf\\_ben-xvi\\_aud\\_20080109.html](http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2008/documents/hf_ben-xvi_aud_20080109.html) acessado em 13/05/2016.

\_\_\_\_\_ **Audiência geral sobre Santo Ambrósio.** Quarta-feira, 24 de outubro de 2007. Libreria Editrice Vaticana. Disponível em: [https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2007/documents/hf\\_ben-xvi\\_aud\\_20071024.html](https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2007/documents/hf_ben-xvi_aud_20071024.html) acessado em 13/05/2016.

\_\_\_\_\_ **Audiência geral sobre São Jerônimo.** Quarta-feira, 07 de novembro de 2007. Libreria Editrice Vaticana. Disponível em: [https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2007/documents/hf\\_ben-xvi\\_aud\\_20071107.html](https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2007/documents/hf_ben-xvi_aud_20071107.html) acessado em 13/05/2016.

\_\_\_\_\_ **Audiência geral sobre São Gregório Magno.** Quarta-feira, 28 de maio de 2008. Libreria Editrice Vaticana. Disponível em: [https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2008/documents/hf\\_ben-xvi\\_aud\\_20080528.html](https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2008/documents/hf_ben-xvi_aud_20080528.html) acessado em 13/05/2016

BERNARD, Charles A. **Teologia simbólica.** Roma: Ed. Paoline, 1981.

\_\_\_\_\_ **Tutte le cose in lui sono vita.** Scritti sul linguaggio simbolico. Milano: Edizione San Paolo, 2010.

BOFF, Clodovis. **Teoria do método teológico.** Versão didática. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

BOVE, G. In: **LEXICON: Dicionário Teológico Enciclopédico**. Tradução: João Paixão Netto e Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Editora Loyola, 2016.

BOYLE, Leonard. **Guida di San Clemente**. Roma: Kina Italia/L.E.G.O., 1989.

BRIVIO, Ernesto (Org.). **Il Crocifisso di Ariberto** - um Mistero Millenario intorno al Simbolo della Cristianità. Milano: Silvana Editoriale, 1997.

BURCKHARDT, Titus. **A arte sagrada no Oriente e no Ocidente**. Princípios e métodos. Tradução: Eliana Catarina Alves e Sergio Rizek. São Paulo: Attar Editorial, 2004.

CARPEGNA, Tommaso. **Riforma Gregoriana e la Chiesa in Italia**. Dizionario Storico Tematico La Chiesa in Italia. Volume I - Dalle Origini All'Unità Nazionale. Disponível em: <<http://www.storiadellachiesa.it/glossary/riforma-gregoriana-e-la-chiesa-in-italia/>> Acesso em 21/02/2016.

**CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA**. Edição Típica Vaticana. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

CHAMPEAUX, Gerard; STERCKX, D. Sébastien, OSB. **Introducción a los Símbolos**. Madrid: Ediciones Encuentro, 1985.

CHARBONEAU-LASSAY, Louis. **Il Bestiario del Cristo**. Roma: Edizioni Arkeios, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva [et al.]. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CHIESI, Benedetta. **Românico**. Firenze: Scala Group, 2011.

CICCARESE, Maria Pia. **Bibbie, besti e Bestiari: l'interpretazione Cristiana degli animali dalle origini al Medioevo**, in Il Battistero di Parma. Iconografia, iconologia, fonti letterarie. Milano:1999.

COLLEGIO S. CLEMENTE. **Mosaico di S. Clemente**. Roma: Kina Italia/Eurografica, 1988.

CONCÍLIO VATICANO II. **Compêndio do Vaticano II**. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

COPPINI, Lamberto; CAVAZZUTI, Francesco. **Le Icone di Cristo e la Sindone**. Milano: Ed. San Paolo, 2000.

DANIÉLOU, Jean. **I simboli cristiani primitivi**. Roma: Ed. Archeosofica di S. Palamidessi, 1990.

DONADEO, Ir. Maria. **Os Ícones. Imagens do invisível**. Tradução: Gemma Scardini. São Paulo: Paulinas, 1996.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução: Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_ **A imaginação simbólica**. Tradução: Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos** – Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução: Sonia Crstina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_ **Tratado de História das Religiões**. Tradução: Fernando Tomaz e Natália Nunes. 5. ed. Porto: Edições ASA, 2004.

EVDOKIMOV, Paul. **El Arte del Icono - Teología de la Belleza**. Madrid: Publicaciones Claretianas, 1991.

FISICHELLA, R. In: **LEXICON: Dicionário Teológico Enciclopédico**. Tradução: João Paixão Netto e Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Editora Loyola, 2016.

GERARDI, R. In: **LEXICON: Dicionário Teológico Enciclopédico**. Tradução: João Paixão Netto e Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Editora Loyola, 2016.

GHARIB, Georges. **Os ícones de Cristo: história e culto**. Tradução: José Raimundo Vidigal. São Paulo: Paulus, 1997.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Tradução: Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GUENÓN, René. **O simbolismo da cruz**. São Paulo: Editora Arget, 2014.

GUIDOBALDI, Federico. **San Clemente** – Gli Edifici Romani, La Basilica Paleocristiana e Le Fasi Altomedievali. Roma: Collegio San Clemente, 1992.

\_\_\_\_\_ **La Basilica e l'area archeologica di S. Clemente in Roma**. Guida grafica ai tre livelli. Apud S. Clementem. Roma: 1990.

HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos Símbolos. Imagens e sinais da arte cristã**. Tradução: João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994.

JÁSZAI, G. **Crocifisso in: Enciclopedia dell'arte medievale**. 1994. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/crocifisso\\_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/crocifisso_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/>) acessado em 25 de setembro de 2015.

LAVAGNE, Henri. **Il Mosaico attraverso i secoli**. Ravenna: Longo Editore, 1988.

LENZENWEGER, Josef et al. **História da Igreja Católica**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

LEONARDI, D. Corrado. **Ampelos. Il simbolo dela vite nell'arte pagana e paleocristiana**. Roma: Pontificia Universitas Gregoriana, 1947.

MANCINELLI, Fabrizio. **Les Catacombes Romaines**. Firenze: Scala, 1981.

MATTHIAE, Guglielmo. **Pittura Romana del Medioevo**. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1966.

M.D.D. **Resumen Grafico de la Historia del Arte**. 12. ed. Mexico: Editorial Gustavo Gili, 2001.

MUZJ, M. Giovanna. **Visione e Presenza**. Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar. Milano: Ed. La Casa di Matrona, 1995.

\_\_\_\_\_ **Apostila do Curso de Simbologia**. Pontificio Istituto Orientale, 2016.

PACOMIO, Luciano; MANCUSO, Vito (Org.). **Lexicon: Dicionário Teológico Enciclopédico**. Tradução: João Paixão Netto e Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Editora Loyola, 2016.

PANOFSKY, Erwin. **Renascimento e renascimentos na arte ocidental**. Lisboa: Ed. Presença, 1960.

\_\_\_\_\_ **El significado em las artes visuales**. 4. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

PASTRO, Cláudio. **Arte Sacra: O espaço sagrado hoje**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

PIERRARD, Pierre. **História da Igreja**. Tradução: Álvaro Cunha. São Paulo: Edições Paulinas, 1982.

PIERRE, Luiz A. A. **Pequena História do Cristianismo**. São Paulo: CEPE, 1987.

PSEUDO-DIONISIO, O AEROPAGITA. **A Hierarquia celeste**. Tradução: Carin Zwilling. São Paulo: Polar, 2015.

RAHNER, Hugo. **Miti greci nell'interpretazione Cristiana**. Bologna: EDB, 2011.

RATZINGER, Joseph. **Introdução ao Cristianismo**. Tradução: Alfred J. Keller. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

RAVASI, Gianfranco. **Alle radici dell'iconologia Cristiana: il simbolismo bíblico**. In: Il Battistero di Parma. Milano: 1999.

RICCIONI, Stefano. **Il Mosaico absidale di S. Clemente a Roma**. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 2006.

SÁENZ, Alfredo. **El Icono, esplendor de lo sagrado**. Buenos Aires: Ed. Gladius, 2004.

SANT'AGOSTINO. **La Croce**. Roma: Città Nuova Editrice, 2005.

SANT'AMBROGIO. **Opera Omnia di Sant'Ambrogio. Il sei giorni dela creazione.** Roma: Città Nuova Editrice, 2004.

SCHAPIRO, Meyer. **Estudios sobre el románico.** Madrid: Alianza Editorial, 1995.

TELLENBACH, Gerd. **Il monachesimo riformato ed i laici nei secoli XI e XII.** Estratto dal volume I laici nella « societas christiana » dei secoli XI a XII. Atti della terza Settimana internazionale di studio Mendola, 21-27 agosto 1965 Milano: Vita e Pensiero, 1968.

TENSEK, T.Z. In: **LEXICON: Dicionário Teológico Enciclopédico.** Tradução: João Paixão Netto e Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Editora Loyola, 2016

TESTINI, Pasquale. **Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana**, in L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XXXI, Spoleto, 7-13 aprile. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1985, pp. 1107-1168.

TOUBERT, Hélène. **Un'a arte orientata.** Riforma Gregoriana e Iconografia. Milano: Ed. Jaca Book, 2001.

ULIANICH, Boris. **La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI).** Vol. I. Atti del convegno Internazionale di studi. Napoli: Elio de Rosa Editore, 2007.

URBANI, Maria da Villa. **La Basilica de San Marcos.** Venezia: Stordi Edizioni, 2005.

VALENTE, Franco. **La crocifissione ed Epifanio. S. Vincenzo al Volturno. Architettura ed arte.** Montecassino: 1995. Disponível em:  
<[http://www.italiamedievale.org/sito\\_acim/contributi/crupta\\_epifanio.html](http://www.italiamedievale.org/sito_acim/contributi/crupta_epifanio.html)>

VAN DEN BORN, A. **Dicionário Enciclopédico da Bíblia.** Tradução: Frederico Stein. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

ZAHMON, Francesco. **Il Fisiologo.** 4. ed. Milano: Adelphi Edizioni, 1993.

## GLOSSÁRIO

**Abside ou calota absidal:** recinto semicircular, de parede côncava, nas igrejas cristãs localizada na extremidade da nave principal ou lateral; nas basílicas romanas situado na parte final da nave, construído em plano mais elevado (HOUAISS, 2009, p. 17).

**Acanto-videira:** árvore “fantástica”, não encontrada na natureza. Trata-se da junção do arbusto acanto, muito comum na região romana e da videira, reconhecida pelos ramos e folhas. Imagem encontrada na arte clássica, anterior ao cristianismo.

**Arco absidal:** arco e parede que emolduram a abside.

**Átrio:** nas casas romanas era o pátio externo da entrada; espaço cercado por pórticos ou outras construções, à frente da entrada das basílicas paleocristãs e bizantinas. Pode ter uma fonte ou poço no centro (HOUAISS, 2009, p. 218).

**Auréola cruciforme:** círculo dourado que circunda a cabeça do personagem para indicar-lhe a santidade. Somente a imagem de Cristo recebe o acréscimo de três braços indicando a cruz, sinal salvífico (GHARIB, 1997, p. 94).

**Baldaqino:** (ou guarda-sol) espécie de abóboda portátil, feita originalmente de tecido, serve para destacar os lugares consagrados, objetos litúrgicos ou estátuas. No cristianismo primitivo é encontrado no altar, feito normalmente de madeira (HEINZ-MOHR, 1994, p. 48).

**Colobium ou colobio:** túnica de cor púrpura, com ou sem mangas, cujo comprimento vai até os tornozelos, usada a partir do século VI. A representação mais antiga está no evangeliário de Rabula, conservada na Biblioteca Laurenziana de Florença, Itália (BRIVIO, 1997, p. 27).

**Crismon ou monograma de Cristo:** feito pelas iniciais gregas do nome de Cristo ("Χριστός"), X (chi) e P (rho), isoladas ou associadas a uma cruz. Quando este símbolo está inserido em um círculo, a roda cósmica fica evidente (BURCKHARDT, 2004, p.78).

**Decoração musiva ou arte musiva:** relativo à arte do mosaico.

**Escabelo:** pequeno banco para apoio dos pés (HOUAISS, 2009, p. 794).

**Intradorso:** lado de dentro do arco.

**Mandorla:** (ou moldura em forma de amêndoa) espaço celeste no qual Cristo aparece em majestade; pode ter vários formatos como de amêndoa ou losango.

Emanação da luz divina da presença de Deus, sendo ao mesmo tempo ocultamento desta luz para os olhos humanos (HEINZ-MOHR, 1994, p. 254). Na evolução das imagens é associado ao “esplendor”, raios que saem por detrás da imagem.

**Mistagogia:** ato de iniciar e instruir alguém nas coisas misteriosas de uma religião; iniciação aos mistérios (HOUAISS, 2009, p. 1299).

**Nimbado:** o mesmo que “com auréola”.

**Pantocrator ou Cosmocrator:** termo grego, traduzido geralmente por “Onipotente”, “Aquele que tudo rege”, ou ainda “Senhor do Mundo” (GHARIB, 1997, p. 92).

**Perizoma:** pano amarrado na cintura, parecido com o *subligaculum*, porém de tamanho maior, podendo o comprimento chegar até os joelhos. É a veste mais comum utilizada nos crucifixos atuais.

**Sédia ou sede:** cadeira, assento reservado para o presidente da celebração litúrgica. Localiza-se no presbitério.

**Subligaculum:** peça originalmente usada pelos atletas gregos para cobrir as partes íntimas; depois foi adotada pelos romanos. Feita de pano de linho, amarrado na cintura (como uma fralda) deixa uma ponta caída pela frente.

**Tetramorfos:** as quatro formas, ou seja, os quatro seres vivos mencionados em Ezequiel e Apocalipse, que testemunham a glória de Deus diante do Trono.

**Volutas:** ornato em espiral usado no arremate de figuras (HOUAISS, 2009, p. 1958); as formas circulares dos ramos da videira.