

As Representações do Cristo Jovem na Iconografia Paleocristã

The Representations of the Young Christ in Paleocrisan Iconography

Claudio Monteiro Duarte

Professor do Centro Universitário de Belo Horizonte – UNIBH
Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
claudiomonteiroduarte@gmail.com

Recebido em: 08/08/2019 – Aceito em 10/11/2019

Resumo: Este artigo aborda o desenvolvimento da iconografia de Cristo na arte paleocristã, com destaque para sua representação como um jovem imberbe. Buscou-se contextualizar essa forma de representação no processo maior de transformação da figura de Cristo, desde os símbolos gráficos e zoomórficos até as composições triunfais do final do século IV. Nessas discussões, buscou-se o auxílio dos conceitos trabalhados pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, no caso, o *campo* e o *habitus*, que são discutidos em confronto com os textos especializados da historiografia.

Palavras-Chaves: iconografia paleocristã, representação de Cristo, escultura funerária

Abstract: This article deals with the development of the iconography of Christ in early Christian art, with emphasis on its representation as a beardless young man. We sought to contextualize this form of representation in the greater process of transformation of the figure of Christ, from the graphic and zoomorphic symbols to the triumphal compositions of the end of the fourth century. In these discussions, we sought the help of the concepts worked out by the French sociologist Pierre Bourdieu, in this case, the field and the habitus, which are discussed in comparison with the specialized texts of historiography.

Keywords: early Christian iconography, representation of Christ, funerary sculpture

Introdução

Na Antiguidade, o desenvolvimento da iconografia de Cristo teve que lidar com a falta de um modelo para a representação de Cristo; além de não haver um registro fidedigno de sua aparência, seus complexos atributos permitiam que vários aspectos diferentes fossem explorados, dependendo do que se desejava expressar. Sobre a questão da aparência física, os Evangelhos nada dizem, e os Pais da Igreja, quando escreviam algo a respeito, se concentravam sobre a questão da legitimidade ou não de sua representação figurativa. Assim, esse silêncio fez com que existissem, na Antiguidade, diversos “tipos” de Cristo. O primeiro tipo, após a fase do puro simbolismo não figurativo, foi a figura de um jovem belo e vigoroso, que dominou as representações nos séculos III e IV, seguido pelo tipo de um homem maduro na plenitude de suas forças, de barba e, na maioria das vezes, longos cabelos. Numericamente, no entanto, o jovem continua a predominar durante um bom tempo. Finalmente, surgiu o assim chamado *Ancião* (ou *Antigo*) *dos dias*, que nada mais é do que um Cristo transformado em ancião, de barbas e cabelos brancos.¹ Afinal, era improvável que,

¹ No Ocidente, essa iconografia pode ter inspirado a tradicional imagem de Deus Pai, embora a questão seja muito obscura, e, de qualquer maneira, tal iconografia não apareceu antes do Renascimento, e, como não tratamos de arte renascentista, essa difícil questão não será discutida a fundo.

uma vez ganho o terreno da arte figurativa, a representação de Cristo ficasse confinada a um único tipo, dada a complexidade de sua figura, que abarca diversos sentidos, transitando entre o mitológico, o filosófico e o religioso. Tal amplitude antropológica requeria uma correspondente riqueza iconográfica, desenvolvida ao longo dos séculos, e uma das suas formas foi a variedade das idades, solução que tem raízes antigas, mas que também se coaduna com as próprias crenças cristãs:

A Antiguidade possuía uma iconografia simbólica da eternidade que se plasmava na representação das três idades do homem: o ancião, o adolescente e o homem na plenitude de suas forças. A figura do ancião traduzia o sentido da eternidade como duração indefinida; a do adolescente, ao contrário, como juventude em constante renovação devido ao renascimento cíclico do tempo; a do homem maduro, a eternidade como força e capacidade ilimitada de ação. Transpostas ao âmbito da fé cristã, essas figuras ganhavam um significado distinto: em particular, a juventude significa que Deus está acima de toda mudança e de todo envelhecimento, enquanto que a idade avançada significava a preexistência de Deus em relação a todas as coisas. [...] A iconografia simbólica da eternidade foi absorvida de imediato na arte cristã, como o demonstra a fisionomia dada a Cristo nos primeiros séculos, nos quais se fez amplo uso, tanto do tipo do adolescente como daquele homem maduro, ao passo que, a partir do século VI – mas provavelmente já desde antes – se encontra o tipo do Verbo Encarnado como Anciã” (MUZJ, 2002: 399-400).²

Esse processo, no entanto, foi complexo e levou tempo, havendo grandes incertezas quanto a datações e significados precisos. Em suma, a representação de Cristo, nesses primeiros séculos, não é, de forma alguma, algo simples. Pelo contrário: diversos conflitos, contradições e enigmas são encontrados em cada época.

Os símbolos gráficos e zoomórficos

Os registros visuais mais antigos que se conhecem, identificados como uma autêntica e inconfundível imagética cristã, datam do início do século III, segundo a maioria dos historiadores, ou no máximo dos últimos anos do século II, segundo outros (CHRISTIE, 1987: 9). Em relação a Cristo, fazia-se de início apenas alusões simbólicas, que eram basicamente de três tipos: grafismos, representações fito-zoomórficas e representações antropomórficas (RÉAU, 1996: 33).

No século III, os símbolos gráficos são basicamente o desenho de uma âncora e/ou de um peixe (ao mesmo tempo um símbolo zoomórfico), e a própria palavra grega para peixe: $\chi\theta\upsilon\varsigma$, sendo IXΘΥΣ ou IXΘΥ em letras maiúsculas. Uma antiga inscrição em Éfeso mostra como, sobrepondo-se as cinco letras de IXΘΥΣ, obtinha-se um círculo de oito raios. Depois, aparentemente no início do século IV, aparecem os símbolos gráficos conhecidos como *crismogramas*, *cristogramas* ou *monogramas de Cristo*. O mais conhecido deles é chamado justamente de *crisma* ou *crismon* (da expressão latina *Christi Monogramma*), formado pela superposição das duas letras gregas χ e ρ (chi e rho), que são as duas primeiras letras de $\chi\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma$ ou $\chi\rho\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$ (Cristo), resultando, assim, $\rho\chi$.

² “La Antigüedad poseía una iconografía simbólica de la Eternidad que se plasmaba en la representación de las tres edades del hombre: el anciano, el adolescente y el hombre en la plenitud de sus fuerzas. La figura del anciano traducía el sentido de la eternidad como duración indefinida; la del adolescente, en cambio, como juventud en constante renovación a causa del nacimiento cíclico del tiempo; la del hombre maduro, la eternidad como fuerza y capacidad de obrar ilimitado. Transpuestas al ámbito de la fe cristiana, estas figuras tomaban un significado distinto: en particular la juventud significa que Dios está por encima de todo cambio y de todo envejecimiento, mientras que la edad avanzada significaba la preexistencia de Dios respecto de todas las cosas. [...] La iconografía simbólica de la Eternidad fue asumida de inmediato en el arte cristiano, como lo demuestra la fisonomía dada a Cristo en los primeros siglos, en los que se hizo amplio uso tanto del tipo del adolescente como de aquel hombre maduro, mientras que a partir del siglo VI – pero probablemente ya desde antes – se encuentra el tipo del Verbo Encarnado como Anciano” (MUZJ, 2002: 399-400). Tradução nossa em citações de Maria Giovanna Muzj. Essa versão espanhola, publicada na revista Cuadernos Monásticos, em 2002, é uma tradução do artigo original italiano, de 1999, publicado na revista Theotokos.

Os símbolos zoomórficos são o peixe e o cordeiro. O peixe sempre teve forte relação simbólica com o Cristianismo: o animal faz lembrar as andanças de Jesus pelas vilas ao redor do Mar da Galileia, da Samaria e da Judéia, e seus primeiros discípulos eram quase todos pescadores. Além disso, ele anunciou a Pedro que este seria “pescador de homens”, e, quando apareceu ressuscitado, pediu um peixe para comer. E várias outras passagens das Escrituras também trazem o simbolismo do peixe ou da pesca. Mas a interpretação mais elaborada desse simbolismo é a de Santo Agostinho, numa passagem d’*A cidade de Deus*, na qual ele comenta tanto sobre a palavra, entendida como um acróstico, quanto sobre o simbolismo do peixe em si:

Se unirmos as primeiras letras das cinco palavras gregas: *Iesoús Khreistós Theoú Hyiós Sotér*, que querem dizer: “Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador”, se forma a palavra *Ikhthys*, que significa *Peixe*. Esse nome místico simboliza Cristo, porque apenas Ele foi capaz de viver vivo, quer dizer, sem pecado, no abismo de nossa mortalidade, semelhante às profundezas do mar (Aug Civ Dei, 18, cap. XXIII).³

Todos esses símbolos continuam existindo, e até hoje a arte cristã é permeada de símbolos. O uso do cordeiro para representar Cristo ainda é comum no Ocidente⁴, e o *crismon* ainda é de uso corrente.

Os símbolos antropomórficos

Finalmente, com os símbolos antropomórficos, como o Bom Pastor, chega-se ao terreno das artes figurativas. Mas também existem as representações antropomórficas inspiradas em deuses ou sábios da mitologia pagã, como Hélios, Apolo ou Orfeu. Essas obras com simbolismo pagão não são fáceis de se interpretar, e remetem ao problema geral das relações das comunidades cristãs com a cultura pagã da época. Ao que tudo indica, os cristãos estavam preparados para aplicar aos conteúdos pagãos o mesmo procedimento que era aplicado às histórias do Antigo Testamento, em que os personagens eram pensados como *tipos*, ou prefigurações, de Cristo.

Um pastor carregando uma ovelha nos ombros, ou sentado em meio a suas ovelhas, numa paisagem bucólica, aparece frequentemente nos afrescos das catacumbas e nos sarcófagos cristãos. Exemplos bem conhecidos desses afrescos são o pastor do *Cubículo de Lucina*, na *Catacumba de S. Calixto*, e do *Cubículo da mulher com véu*, da *Catacumba de Priscilla*, ambos pintados sobre a abóbada (Figuras 1 e 2).

³ Edição brasileira, com tradução de Oscar Paes Leme. Texto original: “Horum autem graecorum quinque verborum, quae sunt, Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ υἱὸς σωτήρ, quod est latine, Jesus Christus Dei filius salvator, si primas litteras jungas, erit χθ̅ς, id est, piscis, in quo nomine mystice intelligitur Christus, eo quod in hujus mortalitatis abyssu velut in aquarum profunditate vivus, hoc est, sine peccato esse potuerit” (CSSSEP, 110, PQES, Aug, III, 1836: 464).

⁴A representação de Cristo como cordeiro acabou sendo anatematizada na Igreja do Oriente, através de um decreto do Concílio de Constantinopla de 692; pouco antes, portanto, do início da crise iconoclasta. O símbolo parecia, de certo modo, negar a realidade da Encarnação e, conseqüentemente, a legitimidade dos ícones. Hans Belting refere-se a isso ao comentar sobre a disputa iconoclasta: “O retrato (ícone) e o símbolo ou signo (cordeiro e cruz) eram mutuamente excludentes em termos de provar a realidade da Encarnação de Cristo” (BELTING, 1996: 163). Tradução nossa. Texto original: “The portrait (icon) and the symbol or sign (lamb and cross) were mutually exclusive in terms of proving the reality of Christ’s incarnation”.



Figura 1 - Bom Pastor em Afresco na Abóbada da Cripta de Lucina
Catacumba de S. Calixto - Século III - Roma.

Fonte: Manicelli, 1996: 24.



Figura 2 - Bom Pastor em Afresco na Abóbada do Cubículo da Mulher com Vêu
Catacumba de Priscilla - Século III - Roma. **Fonte:** Nicolai, Bisconti e Maz-
zoleni, 2009: 97



Figura 3 - Bom Pastor - Estatueta - Mármore
c. 300 - Museu Pio Cristiano
Museus Vaticanos. **Foto Própria.**

A origem dessa ideia de associar Cristo a um pastor pode certamente ser encontrada nos trechos evangélicos em que Jesus alude a si mesmo como “o bom pastor [...que...] expõe a sua vida pelas ovelhas” (Jo 10: 11). E há também o conhecido Salmo 22 (na Septuaginta; 23 na numeração hebraica): “O Senhor é meu pastor, nada me faltará. Em verdes prados ele me faz repousar. Conduz-me junto às águas refrescantes, restaura as forças de minha alma” (Sl 22: 1-2). Por outro lado, se o significado intrínseco desse simbolismo vem das Escrituras e das pregações e textos evangélicos, deve-se ressaltar que a forma de sua iconografia revela alguma influência da estatuária grega.

O Bom Pastor também foi representado em vários sarcófagos de mármore, no final do século III e inícios do IV, como vimos no Sarcófago da Via Salaria e vários outros, inclusive em sarcófagos aparentemente pagãos. O ponto alto dessa tradição é a estatueta do Bom Pastor do Vaticano (Figura 3), originariamente um fragmento de sarcófago, transformado em figura de pleno vulto no século XVIII (BERTOLDI, 2011: 229). Aqui, a dualidade de leitura (pagão ou cristão?) também existe. Afinal, parece que os romanos, com seu amor pela vida rural, já concediam um significado de filantropia à figura do pastor com uma ovelha nos ombros.



Figura 4 - Milagres de Cristo com Bastão - Afresco no Cemitério Anônimo de Via Anapo Fins do Século III - Roma. **Fonte:** Mancinelli, 1996: 45.

As tradições figurativas dos séculos III e IV: o Cristo jovem

Por outro lado, uma tradição narrativa propriamente cristã começa a surgir, em cenas bem sintéticas, sem uma sequência rígida ou linear, na igreja de Dura-Europos (e também, possivelmente, em muitas outras que não foram conservadas) e na arte das catacumbas italianas, nomeadamente em Roma e Nápoles. E, à medida que o interesse narrativo se desenvolve, ao longo do século III, Jesus é retratado não mais simbolicamente, mas como o personagem das histórias evangélicas, reencenando em pessoa os seus atos, e essa tradição continuou nos sarcófagos. Embora ele fosse representado diretamente como um homem, tais imagens narra-

⁵Ambos fazem parte da Strena Buliciana, publicado em 1924, na cidade de Zagreb, hoje Croácia, mas que naquela época fazia parte do Reino da Dalmácia; o livro foi uma homenagem acadêmica ao padre, historiador, arqueólogo, político e camareiro papal Frane Bulić (1846-1934). A obra coletiva traz muitos artigos sobre Arqueologia e História da arte antiga, em francês, alemão, croata e russo. Bastante raro, somente o encontramos, dentre as bibliotecas romanas, na Academia Americana de Roma, não há um exemplar em Florença.

tivas não buscam um efeito ilusionista, nem tampouco uma individualização retratística, mas era importante caracterizá-lo facilmente para o observador, e surge então, na maioria das vezes, um belo jovem, vestido de túnica, às vezes com pálio, ora portando um *volumen*, ou seja, um livro em rolo, que certamente não significa a cultura escrita, intelectual, das classes nobres, mas uma sabedoria divina, ora um bastão, uma vareta, que ele segura quando é mostrado realizando milagres. O significado do bastão não é muito claro e já foi objeto de muita discussão. Mas em alguns casos ele nada traz nas mãos. Como exemplos, citemos estes dois afrescos em que ele segura um bastão para multiplicar os pães e ressuscitar Lázaro, do Cemitério da Via Anapa (Figura 4), em Roma, com os cabelos extremamente curtos, e este outro afresco da Catacumba de S. Marcelino e S. Pedro, com a cura da hemorroíssa (Figura 5), no qual Jesus nada segura e já traz os cabelos um pouco mais longos. Aí, Cristo se apresenta numa postura a meio caminho entre a frontalidade e o perfil, num dinamismo sequencial típico dessa arte tumular paleocristã.

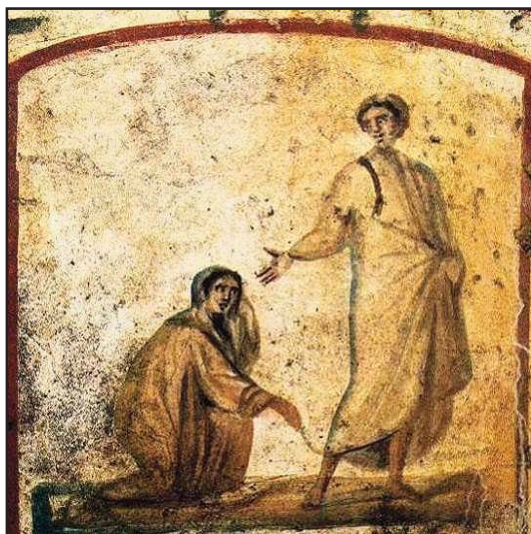


Figura 5 - Cristo Cura a Hemorroíssa - Afresco na Catacumba de S. Marcelino e S. Pedro - Roma. **Fonte:** Manicinielli, 1996: 41.

Como dissemos antes, esse tipo do Cristo jovem e imberbe prevaleceu nos primeiros tempos da arte cristã, nas catacumbas e também nos sarcófagos, até meados do século IV, quando a figura madura começa a fazer-lhe concorrência, mas na verdade o primeiro tipo continua a predominar ainda por um bom tempo. Eis uma primeira grande questão para os estudos da História da arte paleocristã: de onde vem esse belo jovem? Qual a sua origem iconográfica?

Por incrível que possa parecer, a bibliografia sobre isso é bem exígua, mas mesmo assim as hipóteses são várias. Existem dois interessantes artigos, quase esquecidos, dos anos 1920, de Victor Schultze e Josef Sauer, que trazem reflexões muito interessantes.⁵ Segundo Sauer, a literatura teológica antiga nunca conseguiu sair de uma oscilação entre uma concepção de feiura e outra de beleza do Senhor: por um lado, já no século II, Justino Mártir e Clemente de Alexandria refletiam sobre a profecia de Isaías (53: 2): “não tinha graça nem beleza para atrair nossos olhares, e seu aspecto não podia seduzir-nos. Era desprezado, era a escória da humanidade, homem das dores, experimentado nos sofrimentos; como aqueles, diante dos quais se cobre o rosto, era amaldiçoado e não fazíamos caso dele”. Celso zom-

⁶ “[E]ine Art volkstümliche Reaktion gegen letzteres, dem Bedürfnis des Volkes entsprungen [...]. In nicht kirchlich anerkannten Apokryphenschriften, in ausgesprochen oder halb gnostischen Schilderungen des Lebens Christi bemüht man sich, dem Schweigen der Evangelien über das Aussehen des Herrn dessen in der Vision geschauten Bild entgegenzustellen: durchweg jugendlich, fast knabenhaft, immer mit dem ganzen bestrickenden Liebreiz der Jugend und der blendenden Herrlichkeit eines überirdischen Wesens ausgestattet“ (SAUER, 1924: 304). Tradução preliminar de Arthur Antunes Guerra, com revisão nossa, em citações de Josef Sauer e Victor Schultze.

⁷ Citado em latim, da Vulgata, por Sauer.

⁸ “Das alles sind auf raschen Schlüssen aufgebaute unhaltbare Hypothesen [...]. Die Gemeinden wussten Christus als den in menschliche Natur eingegangenen Gott-Logos. Seine das Endliche überragende Allgewalt bestimmt diese Natur nicht nur religiös und ethisch, sondern erfasste und beherrschte auch ihre Erscheinung” (SCHULTZE, 1924: 334).

⁹ “Niedrig, abstossend, hässlich sei die äussere Erscheinung Jesu gewesen. Darauf ist zu erwidern: dieses Bildnis ist Fiktion, ihm entspricht in der Kunst der christlichen Altertums keine Wirklichkeit, seine Quelle ist die Zeichnung des leidenden Messias durch den Propheten Jesaja (53, 2 ff.). [...] Dass die Gemeinden diesen Schluss nicht gezogen haben, sagen und die Christusdarstellungen. Jene andere Vorstellung beruht auf theologischer Reflexion, welche Eingang in den Kunstkreis nicht gefunden hat” (SCHULTZE, 1924: 335).

bava dessa ideia, acreditando que uma figura divina deveria destacar-se do comum da humanidade; Orígenes, em sua réplica, reconhece o mau aspecto, mas não a baixa estatura nem a deformidade, que não constam das Escrituras (SAUER, 1924: 304). A outra concepção traz o contrário exato dessa imagem, advinda de

um tipo de reação popular contra [ela], provinda da necessidade do povo [...]. Em escritos apócrifos não reconhecidos pela Igreja, narrativas sobre a vida de Cristo, algumas delas de origem gnóstica, tenta-se superar o silêncio dos Evangelhos sobre a aparência do Senhor, a partir de imagens surgidas em visões: sempre jovem, quase infantil, com a graça encantadora da juventude, e dotada da magnificência deslumbrante de um ser sobrenatural (SAUER, 1924: 304).⁶

Assim, para Sauer, a aparência gloriosa, reverso da medalha da ideia da feiura de Cristo, foi adotada na arte por satisfazer melhor às exigências populares, mas também tem seus precedentes proféticos: o Salmo 44 (45): 3 diz: “Sois belo, o mais belo dos filhos dos homens”, e o próprio Evangelho (Jo 1: 14) anuncia: “Et verbum caro factum est... vidimus gloriam eius”⁷. Daí que essa preferência popular não entra necessariamente em contradição com o texto bíblico, nem com a visão dos Pais da Igreja (SAUER, 1924: 304).

Schultze, por outro lado, rejeita a noção de que a beleza de Cristo seja originária da literatura apócrifa ou dos tipos divinos da Antiguidade, como Apolo, e defende que o aspecto belo deriva naturalmente dos pressupostos básicos da fé cristã. Para ele, essas “são hipóteses insustentáveis construídas sobre conclusões apressadas [...]. As comunidades conheciam Cristo como o Deus-Logos penetrado na natureza humana. Sua onipotência, superando a finitude, definiu essa natureza, não apenas religiosa e eticamente, como também atingiu e dominou seu aspecto” (SCHULTZE, 1924: 334).⁸ Ele argumenta que essa “magnificência” era o único desenvolvimento possível a partir da crença cristã, mormente do salmo já citado e do Evangelho de João. A beleza e a juventude seriam a conclusão e a exigência lógica dessa doutrina. Ele também considera que a suposta fealdade de Cristo não foi acolhida nas representações artísticas, e permaneceu somente no terreno teológico (1924: 335):

Baixo, repugnante, feio: seria essa a aparência de Jesus. É de se replicar a isso: esse retrato é ficção, nenhuma realidade corresponde a ele na arte da Antiguidade cristã; sua fonte é a imagem do Messias sofredor, através do profeta Isaías (53: 3). [...] As representações de Cristo nos dizem que as comunidades não tiraram essas conclusões. Aquela outra representação baseia-se numa reflexão teológica que não encontrou lugar no círculo artístico.⁹

Refletindo sobre a questão, Jean-Michel Spieser afirma que havia, de um lado, a Igreja, que sabia que não sabia nada a respeito, e do outro os gnósticos, ou os autores apócrifos, que afirmavam saber algo, quando na realidade inventavam. Segundo ele, essa dualidade se prolongou na tradição erudita, na ideia de que existiam duas igrejas: uma, “cultua”, e a outra, popular, supersticiosa, leitora de apócrifos cheios de milagres. No entanto, o fato é que “o primeiro florescimento de imagens de Cristo, aquela que figura sobre os sarcófagos constantinianos, mostra precisamente o belo jovem dos apócrifos” (SPIESER, 2007: 58).¹⁰ Ele afirma que essas

¹⁰ “[La] première floraison des images du Christ, celle qui apparaît sur les sarcophages constantiniens, montre précisément le beau jeune homme des apocryphes” (SPIESER, 2007: 58). Tradução nossa em citações de Jean-Michel Spieser.

¹¹ É muito comum, na obra de Bourdieu e outros sociólogos, o uso dessa palavra para designar os indivíduos, o que dá ênfase ao fato de serem participantes de um tecido social, frisando ao mesmo tempo seu papel ativo como criadores, produtores, etc.

premissas impedem que se perceba o contexto cultural a partir do qual as imagens cristãs se desenvolveram, e também que os artesãos que fabricavam as imagens cristãs utilizavam motivos familiares de um mundo não cristão. Numa passagem que revela alguma influência de Pierre Bourdieu, Spieser diz que tentou definir o “campo” a partir do qual nasceram as imagens de Cristo.

Com efeito, um dos conceitos centrais na obra do sociólogo francês é o de *campo*: um construto conceitual para representar um espaço social específico, permitindo vislumbrar espacialmente processos que acontecem socialmente. Os campos atuam, em relação às influências externas, como um *filtro* ou uma *lente*, cujo efeito é tanto mais poderoso quanto maior for a autonomia do campo. Esse efeito é o de fazer passar por uma *refração* ou uma *retradução* as representações políticas, religiosas, etc., e as influências e imposições dos poderes externos ao campo. A refração significa que todas as influências sociais chegarão ao membro de um campo, como a um artesão, por exemplo, e às suas obras, somente depois de passar pelo campo, sofrendo aí uma *transformação específica*; não chegarão em “estado puro” a esses “agentes”¹¹ e às suas obras, mas sim “retraduzidos” pelo campo. Obviamente, quanto maior for a autonomia do campo considerado, mais forte será esse efeito de retradução, fazendo com que, pelo menos no tocante a alguns campos, o desconhecimento de sua história e de seus códigos específicos torne verdadeiramente impossível a compreensão dos seus problemas por quem estiver fora do campo, mas essa situação não se verifica nesse grau extremo senão a partir da modernidade, com a crescente autonomização dos campos da arte, da ciência e da indústria, por exemplo.

Mas, quando se consideram os campos de Bourdieu, fatalmente se deve considerar, também, o seu outro conceito principal, o de *habitus*, uma noção que Bourdieu, através da influência de Panofsky e seus estudos sobre a arquitetura gótica, vai buscar na tradição escolástica, mas cuja origem remota está em Aristóteles. Em Bourdieu, o conceito designa

sistemas de *disposições* duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente. (BOURDIEU, 1983: 61)

É através do *habitus* que existimos como seres sociais; ele é o sistema de “respostas automáticas”, ou seja, os esquemas de percepção e pensamento. Ele torna possível ao “agente” dar respostas às situações imediatas mais urgentes e cotidianas, pois oferece esquemas de ação instantânea, qual uma segunda natureza. Permite uma estimativa das chances futuras, baseada nos resultados passados. Adquire-se um *habitus* através de uma formação, de um aprendizado, na qual se absorvem “estruturas interiorizadas, esquemas de percepção, de concepção e de ação” (BOURDIEU, 1983: 79), além da *história* do campo e a problemática comum à sua época, aquelas questões referenciais que devem ser dominadas por todos os que entram no campo a um dado momento do tempo. Para Bourdieu, a criação cultural é o en-

¹² Ele faz referência ao fato de que os debates que problematizaram a natureza humana de Cristo ainda não haviam começado.

¹³ “C’est donc bien un être divin qui avait pris la forme humaine, mais dont la forme humaine ne faisait pas problème, qui était représenté. Représenter un être divin sous une forme humaine ou un être divin qui se montre sous une apparence humaine et qui agit sur terre était une tâche à laquelle les artistes étaient habitués. Ils ne devaient avoir aucune difficulté conceptuelle pour représenter le Christ dans cette perspective. Des images de ce genre étaient nombreuses au IIIe siècle, particulièrement dans le contexte funéraire, celui même où se développent les images du Christ” (SPIESER, 2007: 58-9).

¹⁴ “L’idée sur laquelle je voudrais insister est que les images du Christ étaient nécessairement conçues dans les mêmes termes que celles des êtres divins ou mythiques. La ‘croyance’ [...] en un nouveau dieu [...] n’a pas pu changer tout de suite les schémas mentaux qui sous-tendaient les possibilités de représenter un être divin” (SPIESER, 2007: 60).

¹⁵ “[S]chémas, détails, vocabulaire iconographique peuvent être communs sans signifier continuité sémantique” (SPIESER, 2007: 62).

¹⁶ “[L]es innovations, les mutations se disent d’abord dans des formes de pensées et d’images traditionnelles avant que ne se dégagent les formes d’expressions neuves qui leur sont le mieux adaptées” (SPIESER, 2007: 64).

contro de um *habitus*, socialmente formado da maneira descrita acima, e as exigências inscritas na posição que o seu portador ocupa no seu respectivo *campo*. Relacionar diretamente as características sociais do produtor à obra por ele produzida nos leva a perder de vista a importância que têm os campos na formação dos seus membros. Aquele que é formado num campo recebe todo um treinamento, aprende um modo de pensar e domina certos problemas, que são específicos daquele campo.

É possível detectar traços desse conceito de Bourdieu no texto de Spieser, quando ele explica que um artesão da época dos sarcófagos paleocristãos buscaria em seu vocabulário já tradicional os meios para atender à demanda por um novo tipo de imagens:

O que era representado era, com efeito, um ser divino que havia tomado a forma humana, mas cuja forma humana não era problemática.¹² Representar um ser divino sob uma forma humana, ou um ser divino que se mostra sob uma aparência humana e que age sobre a terra, era uma tarefa à qual os artistas estavam habituados. Não devia haver nenhuma dificuldade conceitual para representar Cristo a partir dessa perspectiva. Imagens desse gênero eram numerosas no século III, particularmente no contexto funerário, exatamente aquele no qual se desenvolvem as imagens de Cristo (SPIESER, 2007: 58-9).¹³

O que Spieser tenta dizer, embora não mencione Bourdieu, é que não se podem entender as imagens de Cristo considerando diretamente os debates teológicos e as concepções religiosas, e que, se se considera a tradição do campo dos escultores, *habituados* a atender à demanda por monumentos funerários, percebe-se que buscaram uma solução funcional:

A ideia sobre a qual eu gostaria de insistir é que as imagens de Cristo eram necessariamente concebidas nos mesmos termos que aquelas dos seres divinos ou míticos. A “crença” [...] em um novo deus [...] não pôde modificar subitamente os esquemas mentais subjacentes às possibilidades de representar um ser divino (SPIESER, 2007: 60).¹⁴

No entanto, ele admite, mais à frente, que os “esquemas, detalhes e vocabulário iconográfico podem ser comuns sem que isso signifique continuidade semântica” (2007: 62).¹⁵ Na verdade, em seu texto há lugar para a continuidade e para o seu contrário, pois ele afirma que “as inovações, as mutações são expressas, primeiramente, dentro das formas de pensar e das imagens tradicionais, antes que se desenvolvam as formas de expressão melhor adaptadas a elas” (2007: 64).¹⁶

Na verdade, a dificuldade de se chegar a uma interpretação mais precisa desses tipos jovens continua ainda hoje, e, entre os historiadores recentes, Paul Zanker (1995: 299) propõe que esse Jesus seria a manifestação da nostalgia de um passado heroico:

Isso é claramente um exemplo de “helenização”. Na literatura especializada, esse jovem radiante foi frequentemente identificado com Apolo, o que não constitui uma ligação iconográfica concreta, pois a beleza de Apolo é revelada através de seu corpo nu. Ao invés, seria melhor invocarmos a tradição dos retratos romantizados de jovens com longos cabelos do século II, que conjuram a lembrança de vários heróis gregos, de

¹⁷“This is surely an instance of ‘Hellenization’. In the scholarly literature the radiant youth has often been identified with Apollo, but this does not provide a concrete iconographical link, since Apollo’s beauty is best revealed in his nude body. Rather, we may recall the tradition of romanticized portraits of young men with long hair of the second century A.D., which conjured up various Greek heroes from Achilles to Alexander the Great as a kind of nostalgic expression of faith in the revival and preservation of classical culture” (ZANKER, 1995: 299).

¹⁸“Jesus’ appearance in contrast with these others is almost startling and the nearly inescapable conclusion is that he was either a type of, or even the replacement for the young savior gods of Greco-Roman religion” (JENSEN, 2005: 150). Tradução nossa.

Aquiles a Alexandre, o Grande, como um tipo de expressão nostálgica da fé no renascimento e na preservação da cultura clássica.¹⁷

Já a historiadora norte-americana Robin Margaret Jensen acredita que esse tipo de iconografia de Cristo seria derivado dos deuses gregos, jovens e heroicos, como Apolo, Hércules ou Dionísio: “a aparência de Jesus, em contraste com os outros [personagens], é quase espetacular, e a conclusão quase inevitável é que ele representava o tipo, ou mesmo a substituição, dos jovens deuses salvadores da religião greco-romana” (JENSEN, 2005: 150).¹⁸ Como vimos, nos anos 1920 Schultze já se posicionava contra esse tipo de interpretação, e a diferença entre as teses de Jensen e Zanker mostra-nos que, ainda hoje, o modelo do Cristo jovem suscita opiniões diversas. E, para complicar, esse jovem também é multifacetado, existindo vários tipos, ligeiramente distintos, com cabelos mais ou menos longos, segurando ora um bastão, ora um rolo, ora nada. A aparente “uniformidade” do Cristo jovem não deve nos impedir de perceber a sua sutil e precoce variedade. No entanto, a única obra dedicada à discussão e classificação sistemática dessas variações é o livro de Friedrich Gerke, de 1940, que, no entanto, não inclui os afrescos tumulares, concentrando-se apenas na escultura: os relevos dos sarcófagos e as artes “menores”, como a madeira e o marfim.

Gerke classifica as várias fisionomias de Cristo, dando-lhes nomes, a partir de critérios que não são óbvios nem exatamente “objetivos”, e a classificação também não segue uma sequência estritamente cronológica. Assim, primeiramente, ele discute algumas peças em que Cristo aparece não tão jovem: de barba, com os cabelos um pouco mais longos, trajando pálio, mas sem túnica, deixando o tórax à mostra; a esse tipo ele chama de *Christus philosophicus*, devido à sua semelhança com a tradicional figura dos filósofos. Em que pese a sua suposta anterioridade cronológica, essa forma se limita a uns poucos exemplos, sendo numericamente superado pelo tipo jovem.

Logo a seguir, Gerke trata dos sarcófagos policênicos ou narrativos, cheios de milagres de Cristo – *miraculum Domini* –, que apresentam, para o estudioso alemão, três tipos de Cristo: o primeiro, *Christus heroicus*, tem esse nome por, supostamente, lembrar o aspecto dos heróis antigos, mas o único exemplo comparativo mostrado por Gerke é o de um sarcófago da Villa Albani, em Roma, no qual Hipólito aparece junto a um companheiro de caça, numa cena de leitura (Figura 6).



Figura 6 - Sarcófago com mito de Hipólito - detalhe - início do século IV
Villa Albani - Roma. **Fonte:** GERKE, 1948: prancha 10.

Em vários sarcófagos constantinianos, Jesus teria, segundo Gerke, uma forma semelhante, nos cabelos e no rosto, como explica Jean-Michel Spieser (2007: 61):

um Cristo com um rosto juvenil, de traços quase infantis. O rosto é quase

¹⁹ “[Un] Christ avec un visage juvénile, aux traits presque enfantins. Le visage est presque joufflu, les lèvres sont épaisses, entr’ouvertes, avec des commissures bien marquées, les yeux sont profondément enfoncés. Les cheveux sont courts, laissant le plus souvent les oreilles et la nuque dégagées. Ils sont représentés sous forme de petites boucles plates s’enroulant autour d’un creux obtenu par le trépan, bien séparées les unes des autres” (SPIESER, 2007: 61).

arredondado, os lábios são grossos, entreabertos, com os cantos bem marcados; os olhos são bem fundos. Os cabelos são curtos, deixando, na maioria das vezes, as orelhas e a nuca à mostra. São representados sob a forma de pequenos caracóis chatos, bem separados uns dos outros, que se enrolam ao redor de um furo feito a trépano.¹⁹



Figura 7 - Sarcófago estrigilado com Pedro, Cristo e orante - nicho do canto direito - mármore - Museu Pio Cristiano - Museus Vaticanos - Roma. **Foto própria.**



Figura 8 - Sarcófago com Pedro, Cristo e orante - detalhe de Cristo - mármore - Museu Pio Cristiano - Museus Vaticanos - Roma. **Fonte:** GERKE, 1948: prancha 9.

Gerke dá, então, alguns exemplos, como um Cristo isolado no canto de um sarcófago do Museu Pio Cristiano, transformando a água em vinho (Figuras 7 e 8), e neste sarcófago constantiniano com tampa e uma orante central (Figura 9). Esse tipo vigorou, para Gerke, de 300 a 320.



Figura 9 - Sarcófago policênico com orante e milagres de Cristo - detalhe com Cristo - mármore - primeiro quartel do século IV - Museu Pio Cristiano - Museus Vaticanos. **Fonte:** GERKE, 1948: prancha 13.

O terceiro tipo mencionado por Gerke seria o *Cristo das estações* (*Jahreszeiten-Christus*), por derivarem, segundo o estudioso, das figuras dos gênios das estações, tão comuns nos sarcófagos pagãos. Os paralelos mostrados por Gerke realmente chamam a atenção, como entre esse Gênio do

Verão, de um sarcófago do primeiro terço do século IV (Figura 10), e um Cristo ressuscitando Lázaro, da mesma época (Figura 11), ambos do Museu Nacional Romano.



Figura 10 - Sarcófago das estações - detalhe do Gênio do Verão - 1.º terço do séc. IV - Museo Nazionale Romano. **Fonte:** Gerke, 1948: prancha 16.



Figura 11 - Sarcófago de Marcus Claudianus - detalhe de Cristo na Ressurreição de Lázaro - 1.º terço do séc. IV - Museo Nazionale Romano. **Fonte:** Gerke, 1948: prancha 17.

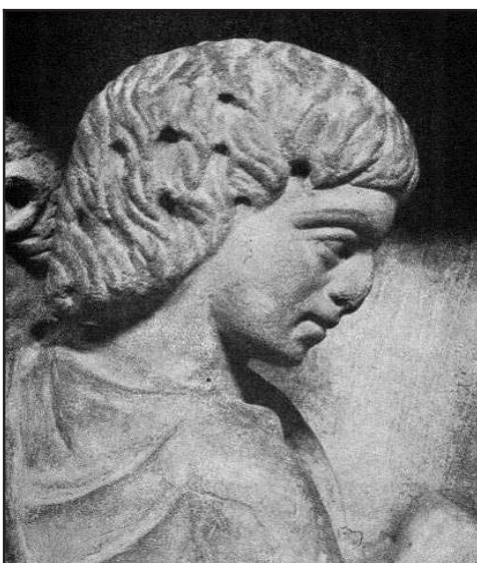


Figura 12 - Sarcófago dos Dois Irmãos - detalhe da cura do cego - Museu Pio Cristiano - Museus Vaticanos - Roma. **Fonte:** Gerke, 1948: prancha 33.



Figura 13 - Sarcófago dos Dois Irmãos - detalhe da cura do cego - Museu Pio Cristiano - Museus Vaticanos - Roma. **Fonte:** Gerke, 1948: prancha 34.

Segundo o autor, esse tipo de Cristo aparece nos monumentos de 312 a 340. Aqui, as feições são mais longilíneas, e os furos feitos a trépano ainda estão presentes, mas não mais no centro de caracóis chatos, mas nas extremidades de grandes cachos ondulados, como volutas.

O quarto tipo arrolado por Friedrich Gerke é o *Christus puer* – *Cristo menino* – que, como o nome indica, agrupa Cristos com feições mais infantis, e abrangeria

²⁰Segundo Thomas Mathews (2003: 128), quando essa estatueta entrou na coleção do museu ela foi catalogada como “poetisa sentada”, e só em 1914 Paribeni a teria classificado como Cristo, a partir de comparações com os sarcófagos.

obras de 330 a 360. A cabeça ganha uma configuração quadrangular, e bem grande em relação ao corpo como um todo, em proporções que realmente lembram as de uma criança, mas deve ser dito que, nos sarcófagos que apresentam esse tipo, todos os personagens sofrem esse aumento da cabeça, e essa é uma característica recorrente na arte do século IV. O exemplo paradigmático apresentado por ele são as figuras de Cristo no *Sarcófago dos Dois Irmãos*, do Museu Pio Cristiano, que apresentam cabeça e olhos grandes, e os cabelos em cachos mais lisos e planos, com poucas ondulações e furos, e jogados para a frente formando uma franja irregular (Figuras 12 e 13).

Depois, Gerke comenta sobre obras pós-constantinianas, nas quais novas formas de composição se distanciam das narrativas de milagres, e as interpreta como uma apresentação mais triunfal – *Victoria Christi* –, a começar das primeiras narrativas da Paixão, mas a partir daí ele se abstém de nomear tipos. As principais obras comentadas são o sarcófago colunar do Museu Pio Cristiano com a coroação de espinhos, no qual vemos que Cristo ainda é muito parecido com os gênios das estações (Figura 14).



Figura 14 - Sarcófago colunarda Paixão - detalhe de Cristo diante de Pilatos - Museu Pio Cristiano Museus Vaticanos - Roma. **Foto própria.**



Figura 15 - Sarcófago de Junius Bassus - detalhe do nicho central superior - c. 359 - Museu do Tesouro da Basílica de S. Pedro - Roma. **Fonte:** Gerke, 1948: prancha 49.

A seguir, ele menciona o *Sarcófago de Junius Bassus*: neste, apesar da novidade da composição central, que mostra Cristo sentado entre dois apóstolos, em uma posição de autoridade, as cabeças ainda são grandes, característica do *Christus puer* (Figura 15). E, no famoso sarcófago que possuía a classificação 174 no antigo Museu de Latrão, hoje na Cripta da Basílica de São Pedro, Gerke identifica um “tipo grego”: os cabelos caem livremente até os ombros em cachos exuberantes, enquanto a túnica e o pálio, bem como um gesto fortemente retórico, transmitem ainda melhor que no túmulo de Bassus a ideia de autoridade (Figura 16). Esse tipo físico “grego” é aproveitado de forma semelhante também na estatueta do Museu Nacional Romano, cujo contexto de utilização é desconhecido (Figura 17).²⁰



Figura 16 - Sarcófago dito Lateranense 174 - detalhe do nicho central - 3º. quartel do século IV - Cripta (Grotte) da Basilica de S. Pedro - Roma. **Fonte:** Gerke, 1948: prancha 53.



Figura 17 - Estatueta de Cristo - 370-80 - Museo Nazionale Romano- Roma. **Foto própria.**

A partir da era teodosiana, as composições se tornam mais francamente triunfais – *Maiestas Domini* –, no dizer de Gerke: de forma semelhante ao que figura no monumento de Junius Bassus, Cristo quase sempre aparece entre dois apóstolos, mas em um grande número de peças ele está de pé, muitas vezes sobre um monte, mostrando um rolo desenrolado, que forma então uma grande voluta, e um discípulo o recolhe ou o contempla. Além disso, o tipo barbado começa a fazer uma concorrência mais forte com o tipo jovem, o que nos leva às composições que ficaram conhecidas entre os estudiosos como “*Traditio legis*”. Se, de início, Cristo figurava como personagem em meio a vários outros, em contextos narrativos quase sempre superpopulosos, depois ele se destaca em composições centralizadas, até chegar a algumas obras nas quais ele aparece isolado. Nos afrescos tumulares do século III e nos sarcófagos do início do século IV predominavam as curas e os milagres, mas a partir de meados do século IV, algumas passagens mais marcantes da vida de Cristo passaram a ser preferidas, como a prisão e o julgamento, bem como algumas sutis referências aos sofrimentos da Paixão, mas evitando cenas cruentas, e o simbolismo da Ressurreição aparece na cruz triunfal ladeada pelos soldados adormecidos. Por outro lado, as imagens de Cristo desenrolando o rolo, do último terço do século IV, já não mostram um acontecimento narrado nas Escrituras, e sim uma alegoria de seu papel messiânico, e tendem, ao mesmo tempo, a apresentar um frontalidade mais forte e um aspecto especial de autoridade, revelando assim o início de uma reflexão teológica mais acentuada sobre o significado da revelação e da doutrina cristã, como neste sarcófago do Museu de Arles, na cidade francesa de mesmo nome (Figura 18).



Figura 18 - Sarcófago colunar com Cristo ao centro - mármore - final do século IV - Museu de Arles antiga. **Foto própria.**

Em suma, enquanto as obras policênicas, que traziam sequências de milagres, não eram, como vimos, muito diferentes dos sarcófagos míticos pagãos, as obras posteriores trazem algo novo: uma expressão sintética do papel histórico de Cristo.

Referências Bibliográficas

- BARUFFA, Antonio. *The Catacombs of St. Callixus: history, archaeology, faith* (1988). Tradução para o inglês: William Purdy. Cidade do Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2006.
- BELTING, Hans. *Likeness and Presence: a history of the image before the era of art* (1990). Trad. inglesa: Edmund Jephcott. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1996.
- BISCONTI, Fabrizio. La decorazione delle catacombe romane. NICOLAI, Vincenzo; BISCONTI, Fabrizio e MAZZOLENI, Danilo. *Le catacombe cristiane di Roma: origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica* (1998). Regensburg: Schnell & Steiner, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983. Grandes cientistas sociais, 39.
- BOVINI, Giuseppe. *I sarcofagi paleocristiani: determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1949. Monumenti di Antichità Cristiana, serie II, V.
- BRANDENBURG, Hugo. Osservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi a rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione. BISCONTI, Fabrizio e BRANDENBURG, Hugo (orgs.). *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali: atti della Giornata Tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana*. École Française de Rome, 8 de maio de 2002. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2004.
- BROWN, Peter. *O fim do mundo clássico: de Marco Aurélio a Maomé*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.
- CHRISTIE, Yves (texto) e BONDROIT, Thierry (desenhos). El mundo cristiano hasta el siglo XI. *Historia ilustrada de las formas artísticas*, volume 5 (1982). Trad. espanhola: Jesús Villaverde e Pablo Martín. Madri: Alianza Editorial, 1987.
- DEICHMANN, Friedrich Wilhelm (editor-chefe); BOVINI, Giuseppe e BRANDENBURG, Hugo (orgs.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo um: Rom und Ostia. Deutsches Archäologisches Institut. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1967.
- FOLETTI, Ivan e QUADRI, Irene. Roma, l'Oriente e il mito della Traditio Legis. *Opuscula Historiae Artium*, 62. Brno: Universidade de Masaryk, 2013, pp. 16-37. Supplementum.
- FREEDBERG, David. *The Power of Images: studies in the history of response* (1989). Chicago, Londres: Chicago University Press, 1992.
- GERKE, Friedrich. *Christus in der spätantiken Plastik*. Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1948.
- GERKE, Friedrich. *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*. Berlim: Verlag von Walter de Gruyter & Co., 1940. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, 11.
- GONZÁLEZ, Justo L. *The Story of Christianity*. Vol. 1: The early Church to the dawn of Reformation. Nova York: Harper Collins, 2010.
- GRABAR, André. *Christian Iconography: a study of its origins* (1961). Princeton: Princeton University Press, 1980. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1961. Bollingen Series, XXXV, 10.
- HELLEMO, Geir. *Adventus Domini: eschatological thought in 4th century apses and catecheses*. Leiden: Brill, 1989. Supplements to Vigiliae Christianae, 5.
- HVALVIK, Reidar. Christ Proclaiming His Law to the Apostles: the *traditio legis*-motif in early Christian art and literature. FOTOUPOULOS, John (org.). *The New Testament and Early Christian Literature in Greco-Roman Context: studies in honor of David E. Aune*. Leiden: Brill, 2006. Supplements to Novum Testamentum, 122.
- JAEGER, Werner. *Cristianismo primitivo y paideia griega* (1961). Trad. para o espanhol: Elsa Cecilia Frost. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- JENSEN, Robin Margaret. *Face to Face: portraits of the divine in early Christianity*. Minneapolis: Fortress Press, 2005.
- KILLERICH, Bente. The State of Early Christian Iconography in the Twenty-first Century. *Studies in Iconography*, 36. Princeton: The Index of Christian Art, maio de 2015: pp. 99-134.
- KITZINGER, Ernst. *Byzantine Art in the Making: main lines of stylistic development in Mediterranean art: 3rd-7th century* (1977). Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- KOCH, Guntram. *Frühchristliche Sarkophage*. Munique: C. H. Beck, 2000. Série Handbuch der Archäologie.
- KOORTBOJIAN, Michael. *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarkophagi*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- LAMPE, Geoffrey W. H. *A Patristic Greek Lexicon* (1961). Oxford: Clarendon Press, 1968.
- LASSUS, Jean. *Cristandade clássica e bizantina* (1966). Trad.: Álvaro Cabral et alii. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, s/d. Coleção O mundo da arte.
- LEE, George Mervyn et al (org.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

- LEMERLE, Paul. *História de Bizâncio* (1960). São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- LIDDELL, Henry e SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon: with a revised supplement*. 9ª edição. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MANCINELLI, Fabrizio. *Le catacombe romane e l'origine del Cristianesimo*. Florença: Scala, 1981.
- MARROU, Henri-Irénée. *MOYCIKOC ANHP: étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*. Reimpressão fac-similar: Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1964. Edição original: Grenoble: Didier & Richard, 1938.
- MATHEWS, Thomas F. *The Clash of Gods: a reinterpretation of early Christian Art* (1993). Revised and expanded edition (1999). Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2003.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, no. 45. São Paulo: ANPUH/USP, 2003, pp. 11-36.
- MUZJ, Maria Giovanna. Imágenes de Dios Padre en el arte cristiano: aspectos problemáticos. *Cuadernos monásticos*, ns. 142-143. Rengo (Chile): Conferencia de Comunidades Monásticas del Cono Sur, 2002, pp. 387-435.
- MUZJ, Maria Giovanna. La Veronica e i temi della visione faccia a faccia. FROMMEL, Ch. e WOLF, Gerhard (orgs.). *L'immagine di Cristo: dall'acheropita alla mano d'artista*. Cidade do Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006, pp. 91-116. Studi e testi, 432.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais* (1955). Tradução: Maria Clara Kneese e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- RASMUSSEN, Mikael Bøgh. *Traditio legis? Cahiers Archéologiques: fin de l'Antiquité et Moyen Age*, 47. Paris: Editions Picard, 1999, pp. 5-37.
- RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano* (1955). Tomo 1: volume 2: Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano* (1955): Tomo 1: volume 1: Antiguo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- RUSSO, Eugenio. Per leggere «The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art» di Thomas F. Mathews. Prefácio para MATHEWS, Thomas F. *Scontro di dei: una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*. Milão: Jaca Book, 2005.
- SAUER, Josef. Das Aufkommen des bärtigen Christustypus in der frühchristlichen Kunst. *Strena Buliciana: commentationes gratulatoriae Francisco Bulić*. Zagreb; Split: 1924, pp. 303-29.
- SCHOOLMAN, Edward M. Reassessing the Sarcophagi of Ravenna. *Dumbarton Oaks Papers*, 67. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2013, pp. 49-74.
- SCHULTZE, Victor. Christus in der frühchristlichen Kunst. *Strena Buliciana: commentationes gratulatoriae Francisco Bulić*. Zagreb; Split: 1924, pp. 331-6.
- SPIESER, Jean-Michel. Invention du portrait du Christ. BAGLIANI, Agostino P., SPIESER, Jean-Michel e WIRTH, Jean (orgs.). *Le portrait: la représentation de l'individu*. Florença: Sismel ; Edizioni del Galluzzo, 2007.
- SPIESER, Jean-Michel. The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches. *Gesta*, Vol. 37, No. 1. Chicago: University of Chicago Press, 1998, pp. 63-73.
- ULBERT, Thilo (editor-chefe); CHRISTERN-BRIESENICK, Brigitte (org.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo três: Frankreich, Algerien, Tunesien. Deutsches Archäologisches Institut. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2003.
- ULBERT, Thilo (editor-chefe); DRESKEN-WEILAND, Jutta (org.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo dois: Italien mit einem nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt. Deutsches Archäologisches Institut. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1998.
- WILPERT, Giuseppe. *I sarcofagi cristiani antichi*. Cinco volumes. Roma: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1929-36. Monumenti dell'Antichità Cristiana. Disponível no sítio da Universidade de Heidelberg: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1932>>. Acesso em 01/04/2014.
- ZANKER, Paul. Dal culto della "paideia" alla visione di Dio. In: ENSOLI, Serena e LA ROCCA, Eugenio (orgs.). *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*. Catálogo da exposição. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2000.
- ZANKER, Paul. *The Mask of Socrates: the image of the intellectual in Antiquity*. Berkeley: University of California Press, 1995.