

Estudo Crítico

Thomas Mathews - The Clash of Gods

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.



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v13i2.3113>

Cláudio Monteiro Duarte¹

Professor Titular do Centro Universitário UNA
Email: claudiomonteiroduarte@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-0579-0737>

Recebido em: 27/07/2020 – Aceito em 15/08/2020

Resumo: Este estudo crítico trata da contribuição do livro de Thomas Mathews, *The Clash of Gods*, para as discussões iconográficas a respeito da figura de Cristo na arte e na arqueologia paleocristã, enfatizando seu papel historiográfico.

Palavra-Chave: iconografia paleocristã, representações de Cristo, arte tardo-antiga

Abstract: This critical study deals with the contribution of Thomas Mathews' book, *The Clash of Gods*, to the iconographic discussions about the figure of Christ in early Christian art and archeology, emphasizing his historiographic role.

Keywords: early Christian iconography, representation of Christ, late Antiquity art

Introdução

Hoje, para bem refletir sobre a representação de Cristo na arte paleocristã e sua interpretação, tornou-se difícil não considerar o livro do historiador da arte norte-americano Thomas F. Mathews, *The Clash of Gods* – “a guerra dos deuses”, que abriu uma discussão polêmica, ao desafiar abertamente a leitura predominante na historiografia há décadas. Thomas Mathews já foi jesuíta, mas abandonou a ordem. Foi aluno de Richard Krautheimer, especializou-se na questão das relações entre liturgia e arquitetura bizantina, e hoje ocupa a cátedra de História da Arte na *New York University*. Seu polêmico livro foi lançado originalmente em 1993, e ganhou uma segunda edição ampliada em 1999, na qual incluiu mais um capítulo. Apesar de ter sido lançado ainda nos anos 90, ele permanece inédito no Brasil, e ainda levanta polêmicas. Portanto, acredito que um estudo crítico da obra ainda possa ser bem vindo.

O livro vai contra a tese de que a iconografia paleocristã, especialmente a figura de Cristo, derive da arte oficial e da iconografia imperial, e defende que a representação de Cristo se deu a partir dos antigos deuses, tendendo, com o tempo, a substituí-los, e também a partir da imagem tradicional dos filósofos. Apesar da recepção negativa inicial, o livro aos poucos ganhou projeção, influenciando uma nova geração. A historiadora norueguesa Bente Kiilerich (2015: 118-20), num balanço sobre os estudos da iconografia paleocristã nesse início de século, sintetiza bem o lugar da obra no debate atual:

¹Esta pesquisa foi parte do Doutorado Sanduiche executado na italia em parceria com o Programa de Pós Graduação em História da UFMG e financiado pela CAPES.

²“Regarding the origins and development of the image of Christ, in the late twentieth century *The Clash of Gods* was regarded as the most controversial contribution to the discussion. The author's basic claim was that rather than being dependent on imperial iconography – ‘the emperor mystique’ stressed by early to mid-twentieth-century scholars – the image of Christ took its point of departure mainly from representations of pagan gods such as Asclepius and, to a lesser extent, Jupiter. This revision of the orthodox view met with heavy opposition. Today most scholars accept a compromise solution: since the Gospels fail to mention – perhaps deliberately – physiognomic characteristics of Jesus Christ, images had to draw their inspiration from many sources, including pagan divinities and, from Constantine onwards, imperial representations” (KIILERICH, 2015: 118-20). Tradução nossa.

A respeito das origens e do desenvolvimento da imagem de Cristo, no final do século XX *The Clash of Gods* foi considerado a mais controversa contribuição à discussão. A tese básica do autor era que, ao invés de depender da iconografia imperial – a “mística imperial” enfatizada pelos estudiosos do início até meados do século XX – a imagem de Cristo teve seu ponto de partida principal das representações de deuses pagãos como Asclépio ou, em um grau menor, Júpiter. Essa revisão da ortodoxia encontrou forte oposição. Hoje, a maioria dos especialistas aceita uma solução de compromisso: uma vez que os evangelhos não mencionam – talvez deliberadamente – características fisionômicas de Jesus Cristo, as imagens tiveram que buscar inspiração de muitas fontes, incluindo as divindades pagãs e, de Constantino em diante, as representações imperiais.²

A tese que Mathews chama de “mística imperial” ganhou terreno no segundo quartel do século XX, e ainda hoje tem muitos defensores, embora tenha perdido algo de sua força nos últimos vinte anos, em parte graças ao livro de Mathews, mas também pela ampliação do escopo das pesquisas iconográficas e arqueológicas. Sua argumentação clássica se baseia, em parte, na consideração das grandes mudanças no Estado romano a partir das reformas de Diocleciano, nas quais o culto imperial foi grandemente incentivado, e um grande ritualismo foi introduzido na corte, mudança que se refletiu em grandes obras comemorativas oficiais, como o *Arco de Constantino*, de 315, que mostra o imperador sentado no meio de sua corte a distribuir dádivas e benesses. O estudo de obras como essa encorajou uma tendência em ver uma iconografia imperial no fundo de toda iconografia cristã, especialmente a partir de Constantino. O tema da *Entrada de Cristo em Jerusalém*, por exemplo, tem sido interpretado como uma derivação da iconografia do *Adventus*, a cerimônia de recepção do imperador quando em visita a uma cidade, geralmente bem grandiosa, uma tradição com raízes helenísticas e que perdurou, segundo Kantorowicz (1965), por toda a Idade Média. Mathews afirma que todo esse aparato pouco tem a ver com a simplicidade do que é mostrado na maioria dos sarcófagos policênicos e outros relevos, nos quais Cristo cavalga um asno, e é recebido por algumas poucas pessoas. Ele argumenta que, além de mais condizentes com o relato bíblico, essas representações se assemelham muito mais às obras que mostram os aristocratas romanos pagãos retornando às suas propriedades rurais após uma longa ausência, ou após a atividade da caça, como em alguns sarcófagos biográficos e mosaicos pavimentais em *villae* pelo império afora. Mas, além disso, o autor argumenta que o asno também aparece em várias outras obras cristãs daquele período, em afrescos do Antigo Testamento nas catacumbas, e até isolado em amuletos, vidros dourados, etc., e sugere que o animal possuía um valor simbólico de grande impacto, que não se percebe com facilidade hoje em dia:

A imagem de Deus montado num asno é uma imagem de extraordinária força. [...] Ademais, no domínio da arte cristã, o asno tem uma proeminência surpreendente, para além de seu uso na Entrada em Jerusalém. [...] Em todas essas múltiplas participações do asno, pode-se detectar algo do prazer especial que os cristãos tinham em acreditar que Cristo os tinha guiado a uma espécie de mundo espelhado, no qual todos os valores tradicionais foram virados do avesso e de cabeça para baixo. [...] [Que] imagem poderia ser mais adequada a essa inversão que um asno lentamente carregando a salvação do mundo? Símbolo de estupidez teimosa, o asno reconheceu o Verbo divino [...]. O que é nítido é que o asno não era apenas um elemento casual dessas imagens, mas trazia uma pesada carga de associações poderosas, que foram totalmente obliteradas na tentativa de se ler a cena como se ela

³ “The image of God riding on an ass is an image of extraordinary power. [...] In the realm of Christian art, moreover, the ass has a surprising prominence aside from its use in the Entry into Jerusalem. [...] In all of these manifold appearances of the ass one detects something of the special pleasure that Christians took in believing that Christ had led them into a kind of looking-glass world in which all traditional values were turned inside-out and upside-down. [...] [What] more suitable image of this inversion than a plodding ass carrying the salvation of the world? Symbol of stubborn stupidity, the ass recognized the divine Logos [...]. What is clear is that the ass was not just incidental to the imagery but carried a heavy load of powerful associations, all of which have been washed out in the attempt to read the scene as if it were an imperial adventus. In the world of Late Antiquity the gods came mounted on magic beasts of extraordinary power: stags, eagles, bulls. The new rival God rides an unexpectedly wise donkey” (MATHEWS, 2003: 45-50 passim). Tradução nossa em citações de Thomas F. Mathews.

fosse um *Adventus* imperial. No mundo da Antiguidade Tardia, os deuses chegavam montados em animais mágicos com poderes extraordinários: cervos, águias, touros. O novo deus rival cavalga um burro inesperadamente sábio (MATHEWS, 2003: 45-50 *passim*).³

Vemos aqui, portanto, um exemplo da metodologia de argumentação de Mathews. Contra aquela tradição historiográfica, para ele a figura de Cristo foi inspirada nas figuras dos antigos deuses, com as quais concorreu e acabou por suplantar, e nas tradicionais representações de filósofos e poetas. Além disso, afirma ele, na fase dos sarcófagos policênicos, cheios de narrativas de milagres, mais comuns na era pré-constantiniana e nas primeiras décadas do século IV, o que era enfatizado era a capacidade de Jesus de operar maravilhas e realizar curas, ou seja, o seu aspecto de “mago”, e ao usar essa palavra e até nomear assim um dos capítulos, ele atraiu uma grande oposição ao livro, devido, em parte, à tradicional repulsa cristã à magia. Mas a preponderância dos milagres na arte paleocristã é um fato, que nunca foi bem estudado, e ele enfatiza que não havia essa tradição na iconografia dos deuses pagãos; até mesmo Asclépio, o deus da medicina, era mostrado preferencialmente na postura solene da estatuária clássica, mas nunca, ou quase, exercendo uma cura. A produção e multiplicação de imagens mostrando Cristo curando problemas de saúde, de pessoas comuns como a hemorroíssa, o paralítico ou o cego foram, para Mathews, um dos segredos da vitória da nova religião, e do sucesso dessa nova imaginária. Ele diz que as imagens não mostram Cristo como um deus que se posiciona contra a magia que existia no mundo pagão, mas antes como um mago superior, mais eficiente.

Mas, para ele, nas imagens de Cristo o que se tentava fazer era mostrá-lo principalmente como um deus, não como um imperador, especialmente após o início das discussões a respeito do arianismo, quando as obras passaram a enfatizar cada vez mais a sua divindade, equiparando-o cada vez mais a Deus Pai. Nessa altura, as formas iconográficas não seriam somente não imperiais, mas anti-imperiais, uma vez que vários imperadores (principalmente Constantino, Constâncio II e Valentiniano) foram adeptos e promotores do arianismo.

A edição italiana do livro traz, como prefácio, um ensaio do arqueólogo e historiador Eugenio Russo, da Universidade de Bolonha, no qual ele passa em revista todas as resenhas do livro publicadas até aquela data (2005). Embora em algumas passagens do ensaio se possa perceber claramente a adesão do historiador italiano à tese de Mathews, ele expõe de forma bastante acurada todas as críticas e elogios, apontando as que ele considera bem fundamentadas. Pode-se perceber, por exemplo, que as reações ao livro podem ser divididas em três grupos: há uma minoria de autores que aceitaram a obra sem reservas, ou quase, como P. C. Finney; há outra minoria daqueles que a rejeitaram completamente, sendo que, entre eles, o caso mais extremo é o de Johannes Deckers, da Universidade de Munique, que escreveu críticas ferozes tanto contra a primeira quanto contra a segunda edição do livro. O historiador alemão basicamente repete os argumentos tradicionais da historiografia anterior, e acusa Mathews de insuficiência de evidências e de anacronismo.

Finalmente, o maior grupo dos críticos de Mathews é o dos que consideraram a tese principal de Mathews interessante, mas apontaram insuficiências, propuseram relativizações ou fizeram críticas pontuais. Muitos aceitaram, por exemplo, que a iconografia paleocristã pudesse não ser imperial, mas rejeitaram a ideia de que pudesse ter um conteúdo anti-imperial. Como exemplo desse último tipo, a mais importante manifestação foi, sem dúvida, a longa resenha do historiador irlandês Peter Brown, que, publicada em setembro de 1995 na revista *The Art Bulletin*, foi a única à qual Mathews respondeu, na mesma revista, em março de 1996. Brown fez críticas pesadas, mas ao mesmo tempo reconheceu que

ninguém pode negar que esse é um livro que precisava ser escrito. [...] O livro fala a legítimos descontentes, de longa data. Os estudiosos da tradição clássica, tanto na literatura quanto na arte, claramente não estiveram dispostos a permitir aos cristãos do período pré-constantiniano e imediatamente pós-constantiniano a criação de nada de original. [...] A tendência a reduzir grande parte da arte pós-constantiniana

⁴ “What no one can deny is that this is a book that needed to be written. [...] The book speaks to legitimate and long-felt discontents. Scholars of the classical tradition, both in literature and in art, have been notoriously unwilling to allow the Christians of the pre-Constantinian and the immediately post-Constantinian periods to create anything new of their own. [...] The tendency to reduce so much of post-Constantinian art to imperial models also assumed a claustrophobically centralized world, where all pomp and ceremony centered on the emperor alone. The later Roman empire was not like that” (BROWN, 1995: 499-500). Tradução nossa em citações de Peter Brown.

a modelos imperiais também pressupôs um mundo claustrofobicamente centralizado, no qual toda a pompa e o cerimonial giravam somente em torno do imperador. O Império Romano tardio não era assim (BROWN, 1995: 499-500).⁴

A crítica mais séria de Brown foi contra a tendência de Mathews a um dualismo exacerbado, que deixa o leitor sempre com a sensação de estar diante de um “ou isto ou aquilo”: cada uma das representações de Cristo é, ou um espelho das cerimônias da corte, e, portanto, um canal das mensagens subjacentes a tais associações imperiais, ou então o seu exato oposto, ou seja, uma mensagem anti-imperial, ou anti-imperial por ser anti-ariana. Foi isso o que mais incomodou Brown (1995: 501): Segundo o historiador irlandês,

[o] século IV não era uma época organizada. Os contrastes nunca eram tão agudos como Mathews sugere. É possível partilhar do ceticismo de Mathews acerca de uma interpretação por demais “imperial” das representações da Entrada de Cristo em Jerusalém sem concordar com a alternativa que ele apresenta. [...] Pois, infelizmente, no Império Romano tardio [...] o poder geralmente significava proteção e o poder absoluto significava proteção absoluta. Cristo, segundo Atanásio, veio a um mundo que precisava da sua presença, do mesmo modo que uma cidade da fronteira precisa de um *adventus* imperial [...]. Num mundo em situação tão séria, consciente de tantos perigos, inversões irreverentes dos rituais básicos do poder, embora possam agradar a nós, modernos protegidos, não passariam tão facilmente pela cabeça das pessoas daquela época. (BROWN, 1995: 501).⁵

Assim, para Brown a obra de Mathews é, “na melhor das hipóteses, anacrônica, ou, na pior, um exercício de *wishful thinking*”,⁶ e, numa passagem bastante, irônica, comenta:

Para o homem moderno, é um entusiasmo perdoável, afinal, o cristianismo antigo de Mathews é tão legal. Os imperadores, todo mundo sabe, estavam longe de ser legais. Eles tendiam a ter personalidades autoritárias. Sua arte era rígida e arrogante. [...] Cristo, portanto, seria imaginado como um deus e nunca como um imperador – ou, se não como um deus, pelo menos como um filósofo, que, ao contrário do imperador, é um cara legal (BROWN, 1995: 501).⁷

Na esteira dessa discussão, percebe-se que uma das maiores contribuições do livro foi no terreno metodológico: discutindo sobre a interpretação do mosaico a partir de uma chave imperial, Mathews cita o clássico estudo de André Grabar, no qual se lê que,

apesar da ausência de qualquer exemplo de uma *imago sacra* do imperador entronizado, é certo que o retrato do imperador em majestade, certado de seus servos, estava entre as fórmulas usadas para as efígies oficiais do monarca romano, e também para a imperatriz, no tempo do Império cristão (GRABAR *apud* MATHEWS, 2003: 100).⁸

Seguindo a grande influência que Grabar exerceu na historiografia, outros estudiosos fazem a mesma associação, como Christa Ihm e Yves Christe; este último “explica o mosaico como um ‘Kaisertriumph’ cristianizado, derivado de composições do imperador cercado por seus *amici*, embora nenhuma composição desse tipo tenha chegado a nós” (MATHEWS, 2003: 100).⁹ Então Mathews faz um paralelo disso com um famoso artigo do arqueólogo

⁴“The 4th century was not a tidy age. The contrasts were never as sharp as Mathews implies. It is possible to share Mathews’s skepticism of an overly ‘imperial’ interpretation of representations of Christ’s entry into Jerusalem without subscribing to the alternative that he suggests. [...] For, alas, in the later Roman empire [...] power often meant protection and absolute power meant absolute protection. Christ, wrote Athanasius, came to a world that needed his presence in much the same way as a frontier city needed an imperial *adventus* [...]. In so serious a world, aware of much danger, playful inversions of basic rituals of power, though they might delight us sheltered moderns, were less well thought of than we might suppose” (BROWN, 1995: 501). Logicamente, nenhum soberano antigo tinha condições de oferecer “proteção absoluta”, e nem nós, modernos, estamos tão protegidos assim.

⁶[At] best anachronistic, at worst an exercise in wishful thinking” (BROWN, 1995: 499).

⁷For modern persons, it is a pardonable enthusiasm, Mathew’s Early Christianity is so very nice. Emperors, as we all know, were usually far from nice. They tended to have authoritarian personalities. Their art was rigid and overbearing. [...] Christ, therefore, must have been thought of as a god and never as an emperor – or, if not as a god, at least as a philosopher, who, unlike the emperor, is a nice person” (BROWN, 1995: 499-501).

⁸Este é o trecho de Grabar citado por Mathews: “[Despite] the absence of a single example of an *imago sacra* of the emperor enthroned, it is certain that the portrait of the emperor seated in majesty surrounded by his attendants was among the formulas used for official effigies of the Roman monarch as well as for the empress, at the time of the Christian Empire” (GRABAR, 1980: 79).

⁹Yves Christe explains the mosaic as a Christianized ‘Kaisertriumph’, dependent upon compositions of the emperor surrounded by his amici, although no such composition has survived” (MATHEWS, 2003: 100).

¹⁰“Like Grabar’s thesis about enthroned emperors, Lehmann’s argument runs into a conspicuous gap in the surviving evidence, and like Grabar, Lehmann appeals to his hypothesis as if it in fact supplied the missing evidence. The circular nature of the logic seems not to have bothered him or his readers. Decorated Roman domes or ceilings are extremely scarce, and to fill this void Lehmann invokes a wide variety of material from other media, from floor mosaics to jewelry. But this requires prior acceptance of the unproven hypothesis that such objects reflect real dome decoration” (MATHEWS, 2003: 144).

Karl Lehmann, no qual se afirma que as imagens de cúpulas e abóbadas paleocristãs teriam sido derivadas de esquemas pagãos de decoração de cúpulas, e que, por um processo gradual, conteúdos cristãos foram inseridos nessas fórmulas, mas o caráter cosmológico original e a presença de referências astrológicas às divindades celestes pagãs teriam permanecido intactos. Lehmann também faz uma forte associação dessas fórmulas com o culto imperial:

Como a tese de Grabar sobre os imperadores entronizados, o argumento de Lehmann se depara com uma lacuna flagrante nas evidências disponíveis, e como Grabar, Lehmann apela para a sua hipótese como se ela, de fato, suprisse a evidência ausente. A natureza circular da lógica parece não perturbá-lo, nem a seus leitores. Cúpulas ou tetos decorados romanos são extremamente raros, e para preencher esse vácuo Lehmann invoca uma grande variedade de materiais de outros meios, de mosaicos de piso à joalheria. Mas isso exige uma aceitação prévia da hipótese, não provada, de que tais objetos refletem a decoração real das cúpulas (MATHEWS, 1999: 144).¹⁰

Ora, essas “pontes” metodológicas são realmente problemáticas, e o risco de um reducionismo é grande quando se interpreta uma obra ambígua e multifacetada como o mosaico de Santa Pudenciana como mais uma mera derivação do Arco de Constantino, mais uma “cópia” do tema do imperador entre seus conselheiros.

Jean-Michel Spieser, em seu artigo sobre as representações de Cristo nas absides paleocristãs, também concorda, no geral, com Mathews, mas, no caso de Santa Pudenciana, aponta que alguma relativização é necessária:

A tarefa do artista cristão era representar Cristo, não como um imperador romano, mas de uma maneira que garantisse que os fiéis entenderiam sua soberania, sem incorrer em ambiguidade; o espectador tinha que saber se estava diante de uma imagem de Deus ou do seu imperador terreno.¹¹ Esse objetivo só poderia ser atingido através de um jogo sutil de semelhanças e dessemelhanças. [...] Procedendo dessa maneira, pode-se manter todos os argumentos de Mathews acerca da ausência de signos imperiais nas imagens de Cristo, sem ser preciso aderir a todas as suas conclusões. Cristo é realmente mostrado como um soberano, mas de uma maneira a evitar confusão com um imperador meramente humano (SPIESER, 1998: 66).¹²

Os argumentos de Spieser são interessantes, mas mesmo essa posição intermediária, bem sensata, seria muito difícil de ser expressa alguns anos atrás, quando a tese imperial ainda era um paradigma sufocante. É inegável que aspectos de soberania apareçam em algumas imagens, como a presença de Urano ou *Coelus* aos pés de Cristo em alguns dos sarcófagos de meados do século IV. Por outro lado, é forçoso reconhecer que Mathews tem razão ao apontar que a interpretação imperial pode não ser a única possível.

Já no que diz respeito à identificação de Cristo como um mago, Brown invoca a autoridade de Santo Agostinho, que condenava peremptoriamente qualquer associação de Cristo com os magos, para afirmar que dificilmente as autoridades da Igreja fomentariam uma política de imagens anti-imperiais, ainda que fosse para uma causa nobre como a luta contra o arianismo, se as mesmas levassem à identificação de Cristo como um mago, esse personagem tão questionável. Mathews também consegue replicar bem a essa crítica, bem como aquelas a respeito da Entrada em Jerusalém, e aproveita para nos lembrar que a análise dos textos antigos e a pesquisa das realidades sociais não bastam para fundamentar a interpretação de imagens, sendo fundamental a leitura das próprias obras:

¹¹Embora seja difícil imaginar que haveria, por parte dos fiéis, uma confusão desse tipo.

¹²“The task of the Christian artist was to represent Christ not as a Roman emperor but in such a way as to ensure that believers understood his sovereignty, without incurring ambiguity; the spectator had to know whether he stood before a picture of God or one of his terrestrial emperor. This goal could be achieved only through a subtle play of similarities and dissimilarities. [...] Proceeding in this manner, we can retain all of Mathews’s comments on the absence of imperial signs from pictures of Christ, without adhering to all of his conclusions. Christ actually is represented as a sovereign, but in such a way as to avoid confusion with a merely human emperor” (SPIESER, 1998: 66).

¹³“The business of art history, however, is images, and inconveniently for Brown the images in question studiously avoid the imperial allusions found in the texts. [...] No tricks of rhetoric can make a boy on an ass into an emperor riding in his chariot. [...] Concerning Christ the magician, Brown invokes an interesting text in which Augustine sought to refute accusations that Christ was a magician. From this he argues that if Bishop Augustine disapproved, it is not likely that Christians would have depicted Christ as a magician. Notwithstanding, the wand is Christ’s most frequent attribute after the scroll of his teaching. Repeatedly in Early Christian art he is shown touching loaves and amphorae or raising the sick and the dead with his miraculous wand. Augustine’s disapproval could not make the magician vanish” (MATHEWS, 1996: 178).

A matéria-prima da História da Arte, contudo, são as imagens, e, infelizmente para Brown, as imagens em questão evitam cuidadosamente as alusões imperiais encontradas nos textos. [...] Nenhuma manobra de retórica pode transformar um rapaz montado num jumento num imperador em sua carruagem. [...] A respeito de Cristo como mago, Brown invoca um interessante texto no qual Agostinho buscou refutar acusações de que Cristo era um mago. A partir daí ele argumenta que, se o bispo Agostinho tinha uma opinião desfavorável, é pouco provável que os cristãos tivessem representado Cristo como um mago. No entanto, o bastão é o mais frequente atributo de Cristo depois do rolo de seu ensinamento. Na arte paleocristã, Ele é repetidamente mostrado tocando os pães e as ânforas ou erguendo os doentes e os mortos com seu miraculoso bastão. A desaprovação de Agostinho não podia fazer o mago desaparecer (MATHEWS, 1996: 178).¹³

Com efeito, as relações entre a cultura figurativa e a cultura escrita na Antiguidade geralmente não recebem a atenção que deveriam nos estudos sobre a arte antiga e paleocristã. Os estudiosos da arte e da iconografia citam obras e mais obras, até de cantos longínquos do ecúmeno cristão, mas pouco se debruçam sobre a Patrística, como se os artesãos e encomendantes nunca lessem nem ouvissem sermões, enquanto que os estudiosos da filosofia e da literatura antiga, incluindo os da Patrística, por sua vez, simplesmente ignoram totalmente, ou quase, o universo visual e figurativo em que viviam os escritores, filósofos e os prelados e fiéis cristãos. Por outro lado, pode-se colocar a seguinte reflexão: se não havia, como Mathews afirma, uma iconografia anterior que desse ênfase em milagres ou feitos mágicos, isso quer dizer que a própria noção de mago era problemática também para os pagãos, e os cristãos estavam criando algo novo nessas imagens de milagres, e resta saber como elas seriam lidas na época. Se nenhum deus ou mago havia sido mostrado antes usando o bastão, quando muito apoiados numa espécie de bengala, isso quer dizer que o elemento era, a bem dizer, inédito na iconografia; esse Jesus “fazedor de milagres” foi, portanto, uma invenção cristã; podemos incorrer em erro ao interpretá-lo automaticamente como um “bastão de mago”.

Mathews também responde bem às críticas sobre suas afirmações acerca dos afrescos e sarcófagos que mostram Cristo como “um deus do homem comum”, um “deus das bases”¹⁴, e reafirma seus argumentos:

[Brown] pode criticar minhas metáforas, mas como podemos chamar um deus que é mostrado abraçando gentilmente um leproso ou colocando uma mão quente e benfazeja numa mulher com problemas menstruais [...]? Nenhum dos deuses da Antiguidade, e com certeza nenhum imperador, foi mostrado tão intimamente envolvido nos problemas humanos, e essa, proponho, é a razão da imensa popularidade dessas imagens (MATHEWS, 1996: 178).¹⁵

Mas, como apontado por Russo, Mathews não respondeu a todas as críticas. A respeito da observação de Brown de que ele teria exagerado enormemente a influência da controvérsia ariana, que teria direcionado a atitude dos cristãos para com o imperador, e contribuído para o surgimento de uma arte “autônoma”, ele nada diz. Do mesmo modo, ficaram sem resposta os comentários de Brown (1995: 500) sobre aquilo que ele considerou “um interlúdio desnecessariamente deslegante, porque demasiado duro”,¹⁶ sobre os afamados historiadores que, nos anos 30, propuseram e divulgaram a tese imperial – nesse trecho do livro Mathews se aventura pela História intelectual, e propõe que, por trás da “mística imperial”, estaria uma nostalgia pelo passado de glória dos estados imperiais em que aqueles estudiosos viveram na sua juventude. O que Brown mais critica é justamente essa argumentação que conecta a rejeição de uma teoria ao passado político ou social de seus proponentes, como se um estudioso não pudesse ter dado uma contribuição à sua disciplina por ter, na juventude, acreditado numa ou noutra corrente política. Além do mais, talvez a “nostalgia” não seja a única, ou a

¹⁴As expressões usadas por Mathews são *little man* e *grass-roots*. Esta última foi traduzida na edição italiana como *radici*, mas para nós a palavra *raízes* não traz a mesma ideia que a expressão inglesa transmite, qual seja, a das bases de um partido, de um sindicato ou de um movimento.

¹⁵“[Brown] may fault my metaphors, but what are we to call a god who is shown gently embracing a leper or placing a warm, healing hand on a woman with menstrual problems [...]? None of the gods of antiquity, and certainly no emperor, was shown so intimately involved in human problems, and this, I submit, is the reason for the immense popularity of these images” (MATHEWS, 1996: 178).

¹⁶“[An] unnecessarily unattractive, because ungenerous, interlude [...]” (BROWN, 1995: 500).

melhor, forma de explicar que toda uma geração de estudiosos aderisse à interpretação imperial. Até o início do século XX, a maioria dos arqueólogos fazia parte do clero católico ou convivia de perto com o alto clero católico, e o resultado foi uma tendência a perceber, nas obras paleocristãs, dogmas em demasia. Nos anos 20 já se esboçava uma reação contra essas formas de leitura; em seu artigo na *Strena Buliciana*, o arqueólogo e historiador protestante Victor Schultze (1924: 331) criticava o predomínio de uma historiografia “dogmática”. Pois bem, na década seguinte apareceram estudiosos que propunham uma interpretação eminentemente política da arte paleocristã; pareceu-lhes, provavelmente, o melhor caminho para a criação de uma historiografia mais laica nesse campo. Na época, a História política ainda possuía bastante prestígio, mesmo que as narrativas meramente factuais e concentradas na diplomacia começassem a declinar; lembremo-nos que Marc Bloch se considerava basicamente um historiador político, e acreditava estar fazendo nada mais que História política com *Os reis taumaturgos*. No entanto, como o terreno da História da arte, especialmente a paleocristã, é um campo mais conservador, o que ocorreu foi que uma abordagem de cunho bastante eclesiástico foi substituída por uma abordagem política, mas com um viés ainda muito baseado na historiografia oitocentista, quando a História política ainda era centrada somente nas cortes, na diplomacia e na guerra. Por isso, talvez não seja realmente correto dizer que Grabar, Kantorowicz e Alföldi tenham sido simplesmente nostálgicos, pois na época eles atuaram, na verdade, como inovadores, mesmo que não adotassem as mais modernas concepções históricas. Além disso, mesmo tendo suas crenças religiosas, como homens do século XX poderiam achar que as explicações políticas fossem mais “profundas” que as “meramente” religiosas; é típica do mundo contemporâneo a ideia de que tudo “se resume” à política, ou à economia, dependendo do espectro teórico, e as crenças religiosas e fenômenos culturais em geral seriam apenas bobagens, quando muito epifenômenos; muitas vezes, esse ponto de vista não é explicitamente formalizado, mas não deixa de estar presente. Esse influxo laicizante foi importante, em sua

época, para trazer aos estudos paleocristãos uma abordagem mais neutra. Assim, Bovini, um dos organizadores do *Repertorium der christliche-antiken Sarkophage*, publicou, com patrocínio pontifício, vários livros sobre os sarcófagos paleocristãos, mas que já são obras plenamente inseridas na mesma tradição de isenção e objetividade das outras áreas da Arqueologia, e ele nos alerta contra os dois extremos nos quais a Arqueologia cristã poderia cair (1949: 3): de um lado, um “excesso de simbolismo” sempre em busca de intenções dogmáticas, do outro uma redução do estudo a “simples interpretações de caráter puramente histórico ou decorativo”¹⁷, caso em que poderíamos inserir a interpretação exclusivamente política. Mas, agora, depois de décadas de aproximação da História com a Antropologia, é novamente possível analisar, com um novo olhar, o(s) significado(s) religioso(s) dessas obras, e o apego intransigente à explicação política baseada somente na influência de um Estado supostamente todopoderoso se tornou, ao invés de uma ferramenta útil, tão somente um obstáculo à investigação. Até mesmo a concepção do que seja História política já se transformou bastante nas últimas décadas: não podem ser ignoradas as contribuições, por exemplo, de Foucault, com sua noção da “microfísica do poder”, que mostra como o poder político se fragmenta em células menores, gerando pequenos poderes que, às vezes, buscam objetivos contrários e acabam por se entrecortar; Pierre Bourdieu, com sua noção de *campo*, nos mostra como os artesãos especializados tinham suas próprias convenções profissionais, tradições que às vezes remontavam a séculos, independentes dos poderes políticos vigentes em cada época; e Norbert Elias, que partilha com Bourdieu o conceito de *habitus*, convida-nos a ver, na própria formação social das pessoas (ou dos “agentes”), a origem de sua especificidade individual, de seus talentos, inclinações e opiniões, o que equivale a dizer que, dentro do campo dos escultores de sarcófagos, por exemplo, por mais rígidas que fossem as convenções herdadas, cada artesão tinha uma margem de liberdade e de decisão, não sendo jamais proveitoso vê-los como meros executores, seja das tradições, seja de influxos do poder político ou das autoridades religiosas.

No final das contas, apesar de tantas críticas, Brown diz que o livro é bem vindo por re-

¹⁷ “[Semplici] interpretazioni di carattere puramente storico o decorativo” (BOVINI, 1949: 3).

¹⁸ O livro de Leo Steinberg, não publicado no Brasil, se chama *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Nova York: University of Chicago Press, 1983. No Brasil, Steinberg é mais conhecido por seu livro *Outros critérios*, publicado pela Cosac & Naify.

¹⁹ “No subject is more taboo in art history than the sexuality of Christ. In Renaissance art, Leo Steinberg has documented the tactful evasions by which art historians have traditionally avoided dealing with imagery that unashamedly put the genitalia of Christ on display. Steinberg has advanced a very plausible explanation for explicit sexual imagery in the Renaissance based on sermon literature of the period. Christ’s male sexuality was the guarantee of his full Incarnation; unless he assumed all of human nature he could not redeem all of human nature. [...] But as a whole, the issue of Christ’s sexuality is conspicuously absent from scholarly discussion; in the literature concerning the Early Christian period it is never mentioned” (MATHEWS, 2003: 119-21).

²⁰ “But alongside his virile manifestations, Christ in Early Christian art often showed a decidedly feminine aspect which we overlook at our own risk” (MATHEWS, 2003: 121).

novar a historiografia, mas sem deixar de criticar mais uma vez a dureza para com os historiadores precedentes.

Mas foi ao discutir sobre o “Cristo camaleão”, ou seja, a variedade de representações atribuídas a Cristo, e relacioná-las às imagens tradicionais dos deuses, que Mathews atraiu mais polêmica e oposição, pois ele discute, direta e francamente, a questão da sexualidade de Cristo na arte paleocristã, a exemplo do que já vem sido feito para outros períodos:

Nenhum tema é um tabu maior, na História da arte, do que a sexualidade de Cristo. A respeito da arte renascentista, Leo Steinberg fez um levantamento das táticas pelas quais os historiadores da arte evitam lidar com as imagens que colocam a genitália de Cristo à mostra.¹⁸ Steinberg propôs uma explicação muito plausível para essas imagens renascentistas explícitas, baseando-se na literatura sermonística do período. A masculinidade de Cristo era a garantia de sua plena Encarnação; a não ser que ele assumisse a natureza humana em sua inteireza, ele não poderia redimi-la em sua inteireza. [...] Mas, como um todo, a questão da sexualidade de Cristo é conspicuamente ausente das discussões especializadas; e na literatura a respeito do período paleocristã ela nunca é mencionada (MATHEWS, 2003: 119-21).¹⁹

A partir da percepção dessa lacuna, ele afirma, surpreendentemente, que, “além de suas manifestações viris, as imagens paleocristãs de Cristo tinham geralmente um aspecto decididamente feminino que não podemos desconsiderar sem mais nem menos” (MATHEWS, 2003: 121).²⁰

Entre as imagens nas quais ele afirma encontrar esse Jesus “andrógino”, estão obras de um amplo período, do século IV ao VI. Em algumas delas, o autor sugere até mesmo a existência de seios, como, por exemplo, na estatueta do Museo Nazionale Romano; o mosaico na cúpula do Batistério dos Arianos, em Ravena; o mosaico absidal da Igreja paleocristã de Hosios David, em Tessalônica, uma visão apocalíptica com os quatro seres vivos da visão de Ezequiel. Há também alguns sarcófagos de Ravena do século V. Ele afirma que essa possível androginia não era gratuita, mas fruto de um simbolismo teológico que remontaria aos tempos apostólicos, expresso, por exemplo, na Carta aos Gálatas (3: 27-8): “Todos vós que fostes batizados em Cristo, vos revestistes de Cristo. Já não há judeu nem grego, nem escravo nem livre, nem homem nem mulher, pois todos vós sois um em Cristo Jesus”. Mas muitos consideraram essas afirmações exageradas, gratuitas e anacrônicas, uma mera projeção das identidades sexuais mais fluidas da nossa época. Realmente, cabem aqui algumas comparações: no que diz respeito aos seios, é possível encontrá-los em outros lugares: Bovini (1949: 80) já chamava a atenção para o seio de um dos dois homens do famoso Sarcófago dos Dois Irmãos, do Museu Pio Cristiano (Figura 146):

Pode-se ver muito bem que os dois bustos esculpidos, dentro da concha do medalhão que os emoldura, foram, na origem, preparados para um casal de esposos; sendo necessário, ao contrário, empregar o sarcófago para dois homens, provavelmente dois irmãos, o escultor tentou transformar o busto feminino em masculino, tendo sucesso no que diz respeito ao rosto, mas não para o seio, que permaneceu ainda evidentemente feminino.²¹

E, para discutir sobre a semelhança de Cristo com os filósofos, Mathews também mostra um dos bustos encontrados na êxedra de uma casa de Afrodísias, Turquia, onde funcionava uma das últimas escolas filosóficas da Antiguidade. Esse busto parece representar o mestre da escola; Mathews comenta sobre os seus cabelos e sua barba, mas nada diz sobre seus “seios”, claramente visíveis. Por esses dois exemplos, pode-se perceber que uma figura masculina com o peito proeminente, nas estátuas e nos relevos dos sarcófagos antigos, aparentemente não significava necessariamente que tivesse seios. Porém, isso não quer dizer que a discussão de Mathews seja desprovida de valor, pois se a afirmação sobre os seios podem ter sido fruto de um excesso de imaginação, ele foi o primeiro, depois de Gerke, a levantar novamente a questão dos cabelos de Cristo:

²¹ “Si vede cioè benissimo che i due busti ricavati entro la valva di conchiglia che li racchiude erano stati in origine preparati per una coppia di sposi; dovendosi invece impiegare il sarcofago per due uomini, probabilmente due fratelli, lo scultore ha cercato di trasformare in maschile il busto femminile, riuscendovi per quanto riguarda il volto, ma non per il seno che è rimasto ancora evidentemente femminile” (BOVINI, 1949: 80).

Embora os especialistas pareçam considerar o penteado de Cristo algo tão trivial que não merece atenção, é óbvio que os estilos de cabelos eram muito importantes para os artistas. O cabelo de Cristo sempre o destaca dos outros participantes. [...] Há muitas variações nos tipos de cabelos, mas ele é geralmente longo e solto, e sempre tem o efeito de distanciá-lo daqueles em torno. [...] A extravagância, a sensualidade, a exuberância dos cabelos de Cristo eram claramente intencionais e não podem ter sido ignorados pelos espectadores contemporâneos. A questão é o que eles significam. No mundo antigo, como aliás em todos os períodos da história humana, houve uma linguagem dos cabelos. Os cabelos são uma das maneiras pela qual nos apresentamos ao mundo. O penteado de Cristo claramente não tem nada a ver com o imaginário imperial. Nenhum imperador, e na verdade nenhum homem romano usaria cabelos desse jeito. [...] Os filósofos transgrediam a norma como um gesto de desafio aos padrões do mundo. [...] Embora Cristo se vista e se apresente como um filósofo, seu rosto e seus cabelos dizem algo mais. [...] Na arte grega e romana, os cabelos longos eram uma marca de divindade. [...] [Assim], quando Cristo ganha um rosto jovem e imberbe, e cachos longos e soltos, ele é colocado na companhia de Apolo e Dionísio. [...] É significativo que esses dois deuses jovens e com longos cabelos tenham importantes aspectos andróginos. [...] Em outras palavras, ao deixar os cabelos de Cristo longos, isso lhe dá uma aura de divindade que o distancia dos discípulos e observadores que são representados com ele. Ao mesmo tempo, da mesma forma que ele assume a postura de Apolo ou Dionísio, ele ganha algo de seu aspecto feminino também (MATHEWS, 2003: 123-8 *passim*).²²

Assim, mesmo se a “androginia” percebida por Mathews possa ser um exagero, talvez tenha havido de fato um esforço para representar Jesus de maneira mais delicada, como um filósofo consumado, sereno, e ao mesmo tempo como um deus vitorioso, mas cuja vitória não “esmaga” o fiel com a potência de um Júpiter, por exemplo. O homem de interesses intelectuais já figurava nos sarcófagos pagãos há muito tempo, mas na arte monumental o que continuava sendo valorizado era o guerreiro, o governante autocrata. Agora, nessa arte cristã nascente, é o mestre delicado e atento que vai ganhando mais espaço, numa valorização mais pronunciada dos valores intelectuais e espirituais, em detrimento dos tradicionais valores bélicos e agonísticos que haviam caracterizado a cultura clássica.

Em suma, o livro de Mathews tem bons argumentos, com alguns exageros, mas o seu mérito fundamental foi ter aberto uma brecha para que novas abordagens tenham mais espaço; aos poucos, ele ganha maior aceitação, e se começam a perceber as novas possibilidades.

Referências Bibliográficas

- ANDALORO, Maria. Dal ritratto all'icona. _____ e ROMANO, Serena (orgs.). *Arte e iconografia a Roma: dal Tardoantico alla fine del Medioevo*. Milão: Palombi Editori; Jaca Book, 2002.
- 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.
- BÍBLIA SAGRADA*. CASTRO, O.F.M., Frei J. J. Pedreira de (org.). Tradução dos originais mediante a versão dos monges de Mardsous, Bélgica (1957). São Paulo: Ave Maria, 1999.
- 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,

²² “Though scholarship seems to have regarded the coiffure of Christ as too trivial to be worth attention, it is clear that hairstyles were very important to the artists. Christ’s hair always sets him apart from his companions. [...] There are many variations to Christ’s hairstyle, but it is generally long and loose and always has the effect of distancing him from those around him. [...] The extravagance, the sensuality, the voluptuousness of Christ’s hair was clearly intentional and cannot have been missed by contemporary viewers. The question is what it all means. In the ancient world, as indeed in all periods of human history, there was a language of hairstyles. Hair is one of the ways we have of defining how we present ourselves to the world. Clearly Christ’s coiffure has nothing to do with imperial imagery. No emperor, in fact, no Roman male would wear his hair like this. [...] Philosophers violated the norm as a gesture of defiance of the standards of the world. [...] Though Christ dresses and poses as a philosopher, his face and hair say something more. [...] In Greek and Roman art loose, long hair was a mark of divinity. [...] [So] when Christ is given a youthful, beardless face and loose, long locks it assimilates him into the company of Apollo and Dionysus. [...] It is significant that both of these youthful, long-haired gods had important androgynous aspects. [...] In other words, in letting his hair down Christ took on an aura of divinity that set him apart from the disciples and onlookers who are represented with him. At the same time, insofar as he copied the look of Apollo or Dionysus, he assumed something of their feminine aspect as well” (MATHEWS, 2003: 123-8 *passim*).

2004.

BROWN, Peter. *O fim do mundo clássico: de Marco Aurélio a Maomé*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

BROWN, Peter. The Clash of Gods. Resenha. *The Art Bulletin*. Vol. 77, No. 3, Nova York: The College Art Association of America, setembro de 1995, pp. 499-502.

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.

CRUZ, Marcus Silva da. A vida monástica nas cartas de São Jerônimo. *Revista do Departamento de História*, n.º 7. Belo Horizonte: UFMG, 1988, pp. 116-20.

CUMONT, Franz. *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*. Reimpressão fac-similar: Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1966. Ed. original: Paris: Geuthner, 1942.

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.

DOBSCHÜTZ, Ernst von. *Immagini di Cristo* (1899). Trad. italiana: Giuseppina Giuliano e Giulia Rossi. Milão: Medusa, 2006.

EBERLEIN, Johann Konrad. *Apparitio regis – revelatio veritatis: Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*. Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag, 1982.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Michael Schröter (Org.). Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

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.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Vol. 3: o cuidado de si (1984). Trad.: Maria Thereza Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2013.

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.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e História* (1986). Trad.: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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.

HARMLESS, William, S.J. *Desert Christians: an introduction to the literature of early monasticism*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

HELLEMO, Geir. *Adventus Domini: eschatological thought in 4th century apses and catecheses*. Leiden: Brill, 1989. Supplements to Vigiliae Christianae, 5.

HOEK, Annewies van den. Anicius Auchenius Bassus, African Red Slip Ware, and the Church. _____ e HERRMANN JR., John J. (orgs.). *Pottery, Pavements, and Paradise: iconographic and textual studies on Late Antiquity*. Leiden; Boston: Brill, 2013, pp. 133-47. Supplements to Vigiliae Christianae, 122.

HVALVIK, Reidar. Christ Proclaiming His Law to the Apostles: the traditio legis-motif in early Christian art and literature. FOTOPOULOS, 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.

JENSEN, Robin Margaret. *Face to Face: portraits of the divine in early Christianity*. Minneapolis: Fortress Press, 2005.

KANTOROWICZ, Ernst. The "King's Advent" and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina (1944). *Selected Studies*. Nova York: J. J. Augustin, 1965.

KIILERICH, 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.

KOORTBOJIAN, Michael. *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*. Berkeley: University of California Press, 1995.

LACARRIÈRE, Jacques. *Padres do deserto: homens embriagados de Deus* (1961). Trad.: Marcos Bagno. São Paulo: Loyola, 1996.

LAMPE, Geoffrey W. H. *A Patristic Greek Lexicon* (1961). Oxford: Clarendon Press, 1968.

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.

- 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. Reply to Peter Brown. *The Art Bulletin*, vol. 78, no. 1. Nova York: The College Art Association of America, março de 1996, p. 178.
- 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.
- McNARY, Bernadette. *Pre-Theodosian Ascetic Piety in Fourth-Century Egypt: a study of the ascetical letters of bishops and monks*. Tese de doutoramento. Toronto: University of Toronto, 1997.
- MENEGHINI, Roberto e REA, Rossella (orgs.). *La biblioteca infinita: i luoghi del sapere nel mondo antico*. Catálogo da exposição no Coliseu de Roma: março a outubro de 2014. Verona: Electa, 2014.
- 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. *Iconografia del arte cristiano* (1955): Tomo 1: volume 1: Antiguo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- RODENWALDT, Gerhart. Cortinae: ein Beitrag zur Datierung der antiken Vorlage der mittelalterlichen Terenzillustrationen. *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen: philologiesch-historische Klasse*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1925.
- RUBENSON, Samuel. *The Letters of St. Antony: origenist theology, monastic tradition and the making of a saint*. Lund: Lund University Press, 1990. Biblioteca Historico-ecclesiastica lundensis, 24.
- 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.
- SHERIDAN, Mark. Early Egyptian Monasticism: ideals and reality or the shaping of the monastic ideal. *Journal of the Canadian Society for Coptic Studies*, 7. Toronto: 2015.
- 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.
- TKACZ, Catherine Brown. *The Key to the Brescia Casket: typology and the early Christian imagination*. Paris: University of Notre-Dame Press; Institut d'Études Augustiniennes, 2001. Collection des Études Augustiniennes, Série Antiquité, 165.
- 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.
- VELMANS, Tania. Le prime icone. In: _____ (org.). *Il viaggio dell'icona* (2002). Milão: Jaca Book, 2008.
- VEYNE, Paul. *Quando nosso mundo se tornou cristão: 312-394* (2007). Trad.: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- WILPERT, Giuseppe. *I sarcofagi cristiani antichi*. Cinco volumes. Roma: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1929-36. Mon-