

SÍMBOLOS GRECO-ROMANOS NA ICONOGRAFIA PALEOCRISTÃ

Carla Vieira Siqueira

Mestre em História Ibérica pela Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL – MG)
carlavsiqueirs@gmail.com

Claudio Umpierre Carlan

Professor do PPGHI e do Departamento de História (UNIFAL – MG)
claudio.carlan@unifal-mg.edu.br

Resumo

O presente artigo visa algumas reflexões acerca da imagética paleocristã, tomando como recorte o ambiente funerário das catacumbas de Roma, Itália. Objetiva-se, de forma específica, identificar a permanência de elementos previamente costumeiros na cultura greco-romana, e que foram, de algum modo, refletidos no processo de formação iconográfica em afrescos paleocristãos. Logo, este trabalho busca compreender a iconografia como reflexo de intensas trocas culturais presentes entre as primeiras comunidades cristãs e demais sujeitos sociais daquele contexto.

Palavras-chave: Paleocristianismo; Iconografia; Catacumbas.

GRECO-ROMAN SYMBOLS ON PALEOCHRISTIAN ICONOGRAPHY

Abstract

The aim of this article is to reflect on Paleochristian imagery, focusing on the funerary environment of the catacombs in Rome, Italy. Specifically, the goal is to identify the permanence of previously customary elements in Greco-Roman culture, which were somehow reflected in the process of iconographic formation in Paleochristian frescoes. In effect, this work seeks to understand the iconography as a retract of the intense cultural exchanges present between the first christian communities and the other social subjects of that contexto.

Keywords: Paleochristianity; Iconography; Catacombs.

Introdução

Há na cidade de Roma, Itália, um acervo material de grande interesse para os estudiosos do denominado Paleocristianismo:¹ as *catacumbas*. Tal ambiente constitui-se por uma extensa série de necrópoles subterrâneas, construídas a partir do século III EC, ao longo da Via Ápia.

¹ É válido mencionar que as nomenclaturas para este campo são variáveis, também sendo chamado de: Cristianismo Primitivo, Proto-Cristianismo, Cristianismo Originário, Cristianismo Antigo, entre outros.

Seu recorte geográfico, fora dos muros da cidade, dialoga com a lei romana, ao tentar estabelecer tanto fisicamente quanto espiritualmente, uma separação entre o mundo dos vivos e dos mortos, entre o local puro e o impuro.

Para o mundo romano o direito sepulcral estava além do direito civil, tornando-se um direito sagrado, inviolável e eterno. Isso se dá em virtude do imaginário romano acerca do Além-túmulo, pois “o morto necessitava que alguém recordasse sua existência, que rendesse culto ao seu *numen* e ao seu *nomen*. Quando era esquecido, sua individualidade desaparecia e a alma do indivíduo passava a formar parte de uma massa indefinida, os *dii inferi*, os *manes*”, tornando-se potencialmente perniciosos ao homem. Desse modo, a única forma de sobrevivência era que alguém o recordasse: *memoria aeterna* (Remesal, 2019, p. 27-29).

Com efeito, a incineração e posterior transposição das cinzas do morto a um hipogeu foi durante muito tempo prática recorrente em Roma. Contudo, como aponta Nicolai (2019), a partir do século II EC, podemos observar evidências de uma transformação entre os ritos funerários romanos, com o aumento da prática de inumação, e o gradual abandono da incineração de corpos. Tal mudança vai de encontro à emergente tradição cristã de enterramento dos corpos, prática fundamentada pela fé na ressurreição dos mortos durante o Juízo Final. De fato, ao final do século II EC, as comunidades cristãs deixam de enterrar seus mortos junto aos cemitérios politeístas urbanos, passando a fornecer sepulturas comunitárias àqueles que comungavam da mesma fé. Por conseguinte, houve o desenvolvimento da prática de enterramentos cristãos em contextos catacumbários.

Neste ambiente, desenvolve-se a chamada “Arte Paleocristã”, nosso objeto de análise, cujo conceito não reproduz um movimento estético com formas e técnicas pré-estabelecidas, mas sim uma produção artística desenvolvida em um tempo cronológico específico. Trata-se de um repertório com símbolos emprestados do mundo romano e judaico, sendo reelaborados com novos sentidos (Snyder, 2003, p. 24). A Arte Paleocristã pode ser dividida em dois diferentes momentos. O primeiro deles data da morte de Jesus de Nazaré até a conversão de Constantino, em 312, no recorte temporal entre os séculos III e IV EC. O segundo, entre meados do século IV e início do século VI EC é demarcado com a promulgação do Édito de Milão, em 313, até o início de produção da Arte Bizantina (Jensen, 2000, p. 9).

Os vestígios materiais mais antigos encontrados estão preservados na cidade de Roma, especialmente nas catacumbas. Como nos lembra Nogueira (2015, p. 38-39), ainda em 60 EC, senão antes, possuímos evidências da presença de comunidades cristãs em Roma. Isso se dá pelo fato de que, fruto de um modelo multicultural e itinerante, a pregação evangelizadora adotada nos primeiros séculos pelos cristãos alcançou comunidades judaicas e gentis em

grandes centros urbanos. No entanto, é importante compreendermos que a ausência de uma grande evidência iconográfica durante os dois primeiros séculos, não é evidência de uma ausência total. Isto é, a presença de um maior acervo em Roma não significa que a cultura material cristã se limitava ao perímetro urbano romano.²

A reduzida proveniência geográfica e temporal das fontes pode ser considerada um “acidente histórico”, com outros materiais não-romanos, presumivelmente, perdidos por questões de guerras, manifestações iconoclastas e contínuas mudanças urbanas (Jensen, 2000, p. 17). Além disso, é necessário enfatizarmos que as “fronteiras” entre as culturas do mundo romano, cristão e judaico ainda não estavam totalmente estabelecidas, tornando problemática a busca por características singulares que destaquem a produção cristã de outras (Finney, 1994, p. 100).

Dado o exposto, ao longo deste artigo pretendemos analisar como o desenvolvimento imagético catacumbário não significou uma ruptura ou descontinuidade dos símbolos judaicos e greco-romanos, mas sim a configuração de uma nova linguagem religiosa, que se apropria e ressignifica motivos religiosos já importantes para aquele contexto.

O programa iconográfico

Muito provavelmente, por conta de seu caráter funerário ou pela falta de recursos financeiros, as imagens catacumbárias mais antigas não são esteticamente sofisticadas, com raras exceções de pinturas com qualidade superior, funcionando melhor simbolicamente do que decorativamente (Jensen, 2000, p. 24). Se pode dividir seu repertório iconográfico em três diferentes grupos: (a) grafismos, (b) representações zoomórficas, e (c) representações antropomórficas (Duarte, 2016, p. 91).

Os símbolos gráficos são especialmente identificados na figura do cristograma ou monograma de Cristo. O cristograma é formado pelas iniciais, χ e ρ (ChiRo), isto é, as duas primeiras letras de $\chi\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma$ ou $\chi\rho\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$ (Cristo), resultando no símbolo P (Duarte, 2016, p. 91). A origem do símbolo estaria relacionada a um episódio envolvendo Constantino e sua posterior conversão ao cristianismo. Como nos lembra Carlan (2013, p. 73), a história é citada por Lactânio e Eusébio de Cesareia. A versão de ambos os autores, ainda que portem a mesma conclusão, divergem sobre a forma que a revelação divina se deu a Constantino.

² Como exemplo, destacamos a casa-igreja de Dura-Europos, na Síria, onde se encontra um conjunto imagético tanto cristão quanto judaico, durante o século II EC.

Para Lactânio, a visão teria ocorrido durante o sono, antes da batalha contra Maxênio, em Ponte Mílvio. Em contrapartida, para Eusébio, Constantino, durante a batalha, recebe a revelação do Deus cristão nos céus com a inscrição *in hoc signo vinces* (com esse sinal vencerás, em português), garantindo que se as iniciais fossem pintadas nos escudos de seus soldados, a vitória estaria segura. Em todo caso, Constantino segue as instruções, assim, lhe garantindo a vitória. A popularização do cristograma ocorre, principalmente, durante os séculos IV e V, sendo incorporado, além do ambiente funerário, em moedas e insígnias imperiais como forma de propaganda (Gregori, 2012, p. 183), conforme demonstrado na moeda abaixo:³



Fig. 1 – Moeda representando Constantino e o cristograma, 334 EC.

Fonte: The British Museum

Os filhos de Constantino, principalmente Constâncio II, mantiveram essa tradição em suas cunhagens monetárias, como podemos observar no modelo abaixo:



Fig. 2 – Moeda do Imperador Constâncio II, cunhada entre os anos de 350 e 360 EC.

Museu Histórico Nacional. Fonte: Claudio Umpierre Carlan, 2002.

No anverso, identificamos a efígie de Constâncio, voltada à direita do observador, seu nome (*Constâncio*) e título (*Augusto*), (DN CON) STANTIVS PF AVG. Um pouco gasta, ocorre a presença da letra H ao lado esquerdo da efígie, junto do manto imperial. No reverso, o imperador de uniforme militar, com dois lábaros (um de cada lado), ambos com o cristograma.

³ Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_B-1746>. Acesso em: 20 ago. 2023.

Ao lado do lábaro (esquerdo do observador), notamos o algarismo III. A legenda encontra-se apagada, mas ainda foi possível identificá-la: CONCORDIA MILITVM. O exergo, totalmente destruído, sendo impossível identificar com clareza o local da emissão. Segundo RIC, a casa de cunhagem é de alguma cidade da parte oriental do império, pois encontramos uma estrela localizada acima da cabeça de Constâncio.

No que tange os símbolos zoomórficos, destaca-se a figura do peixe. O peixe – presente no ambiente cristão até a contemporaneidade – possui forte caráter simbólico, sendo comumente colocado junto à refeição ou em um ambiente náutico. Além de descrito em passagens do Novo Testamento, destaca-se que grande parte dos discípulos de Jesus eram pescadores. Ainda, é frequentemente compreendido em metáforas, como a relação de Pedro como “pescador de homens” (Lc. 5, 1-11; Mt. 4, 18-19; Mc. 1, 16-17). Também cabe ressaltar que a palavra pode ser identificada como o acrônimo ΙΧΘΥΣ (Ichthys), termo grego para peixe, e que quando destacadas cada letra, é possível a formação da frase Ιἔσους Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ (I ησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ), ou seja, Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador, em português (Gregori, 2012, p. 115-116).



Fig. 3 – Afresco com símbolos do pão e peixe, Catacumba de São Calisto, séc. III EC. Fonte: Gregori, 2012.

Por fim, os símbolos antropomórficos englobam uma série de temas, simbólica e reconhecivelmente cristã, mas que não são derivadas, necessariamente, de narrativas bíblicas. Grande parte desses motivos possuem paralelos com símbolos greco-romanos. Como aponta Jensen (2000, p. 17), a interpretação dos símbolos antropomórficos dependerá de alguns critérios previamente estabelecidos, como o contexto, proximidade ou justaposição com outras figuras. Ademais, as imagens podem ser destinadas tanto como retratos ou referências diretas ao falecido. A seguir, analisaremos com maior atenção dois dos exemplos deste grupo.

O Bom Pastor

Entre as imagens antropomórficas, a figura do Bom Pastor é uma das mais recorrentes nas catacumbas. Comportando um jovem imberbe, com túnica curta e um novilho em seus ombros, o símbolo possui sentido plurivalente, ao se relacionar a duas diferentes tradições reelaboradas pelos cristãos: a greco-romana e a judaica. Na documentação bíblica, o pastor é encontrado tanto em passagens do Antigo quanto do Novo Testamento. Na Bíblia hebraica, a figura do pastor é frequentemente comparada à de Deus, como aquele que conduz e zela por suas ovelhas, protegendo o povo de Israel de infortúnios, como destacado no Salmo 23: “Iahweh é meu pastor, nada me falta”.

Em trechos do Novo Testamento, a correspondência está centralizada em Cristo, que denomina a si mesmo como “o bom pastor [que] expõe a sua vida pelas ovelhas” (Jo 10: 11). Ainda, Cristo será espelhado no cordeiro, pois, também é abatido em sacrifício para salvação da humanidade. O uso do ambiente de pastoreio e a correlação pastor/Deus, está fortemente ligada ao contexto de produção da fonte, nesse caso, as comunidades hebraicas, povo essencialmente pastoril, demarcando um referencial cultural que fora transmitindo ao imaginário judaico-cristão em forma de imagens.

Ao nos debruçarmos sob seu significado greco-romano, encontraremos um cenário um pouco mais complexo. A imagem possui diferentes referenciais entre a relação do Bom Pastor e deuses greco-romanos. Como aponta Jensen (2000, p. 37), o Bom Pastor possui como antecedente a figura de Hermes, deus responsável por guiar as almas ao submundo, e, por tal origem, figura comum na iconografia romana sobre o Além-túmulo. Por conseguinte, o Bom Pastor, assim como Hermes (no mundo romano denominado de Mercúrio), porta o caráter de *psicopompo*, ao acompanhar o cristão enterrado para um paraíso extraterreno. Esteticamente, a figura de Hermes *criophorus* esteve vinculada a uma antiga tradição. Como descrito pelo geógrafo Pausânias, Hermes teria evitado que uma peste atingisse a população de Tanagra, na Beócia, ao carregar um novilho em volta das muralhas da cidade, convertendo-se, dessa forma, no protetor dos rebanhos e pastoreio.



Fig. 4 – Possível representação de Orfeu, Catacumba de Domitila, séc. III EC.

Fonte: Gregori, 2012.

Outro referencial helênico está centrado na figura de Orfeu. Filho do deus Apolo e da musa Calíope, Orfeu, famoso por sua habilidade ao tocar a lira, perde sua amada Eurídice, morta por uma mordida de serpente. O mito desenvolve-se quando Orfeu decide procurá-la no mundo dos mortos. Com a autorização dos deuses Plutão e Prosérpina, encantados com sua música, é permitido que Eurídice volte a vida terrena, sob a condição de que Orfeu não olhe para trás para vê-la. Contudo, impaciente, Orfeu quebra a condição e perde Eurídice pela segunda vez (Trevisan, 2003, p. 30). Na iconografia romana, Orfeu é, regularmente, representado em um cenário bucólico e idílico, tocando sua lira e rodeado por animais, especialmente, cordeiros (Snyder, 2003, p. 44).

Devido a pluralidade de significados da imagem, o pastor foi facilmente incorporado pelas comunidades cristãs. Snyder (2003, p. 45) aponta que, à luz da liturgia funeral, o Bom Pastor pode ter desempenhado o papel de “guardião de almas mortas”, que defenderia o fiel contra seres malignos. Similarmente, em termos semióticos, o gesto de manter a ovelha sob os ombros, pode indicar uma habilidade de cuidado, zelo entre o pastor e o animal, que em um plano físico se relacionaria entre o defunto e a comunidade cristã. Ainda, é possível que a iconografia do Bom Pastor tenha desenvolvido um sentido mais genérico, significando sentimentos ligados à *philanthropia*, o amor desinteressado a outras pessoas (Jensen, 2000, p. 37). Sob outro ponto, para Trevisan (2003, p. 30), o tema do Bom Pastor ilustra três aspectos específicos entre os cristãos, sendo eles: (a) o pastor que *reconduz* as ovelhas; (b) o pastor que *socorre* as ovelhas; e (c) o pastor que *protege* as ovelhas.

A disseminação da figura do Bom Pastor sofrerá uma diminuição a partir de meados do século IV EC, expressando uma mudança na iconografia paleocristã, na qual deixa de priorizar o simbólico para ganhar um caráter mais devocional e alinhado à doutrina que se estruturava naquele momento. A partir de então, o Bom Pastor perde seus contornos simples com ambientes idílicos, ganhando vestes imperiais, sendo desenvolvida a nova imagem de um Cristo autoritário e magistral, que vigoraria posteriormente na Arte Bizantina (Jensen, 2000, p. 40; Snyder, 2003, p. 45).

A Orante

Assim como o Bom Pastor, a figura da Orante não é uma imagem genuinamente cristã. Normalmente identificada como uma personagem feminina velada – em raras ocasiões masculinas –, com mãos e olhares erguidos aos céus em atitude de súplica (Snyder, 2003, p. 36). Como observa Sutherland (2013), ao buscarmos identificar recortes geográficos de antecedentes iconográficos da Orante, encontraremos certa pluralidade. Imagens de culto

feminino em posição de prece são observadas em diferentes locais durante o Mediterrâneo, entre eles Egito, Creta e Micenas. No que tange os tipos de fontes, a imagem está presente, principalmente, em dois diferentes usos: moedas e arte funerária.

No ambiente romano, a tradição parece ter surgido durante a República Tardia, relacionada ao zelo pelos ancestrais e manifestada em rituais funerários romanos a partir do



Fig. 5 – Livia como Pietas, séc. I EC. Fonte: Wikimedia Commons

conceito da *pietas*. A *pietas* era uma das virtudes mais importantes da tradição romana, representando o dever e devoção à família. Mais tarde, durante o Império, a imagem da *pietas* é reelaborada, ganhando a fisionomia de uma nova deusa, Pietas, tornando-se especialmente popular no governo de Adriano (Sutherland, 2013). A crescente popularidade de cunhagens com a Pietas no período esteve relacionada a um tipo de propaganda imperial, que tentava embutir as virtudes relacionadas à Pietas em figuras importantes da família imperial, como o caso da imagem de Livia, cunhada em uma moeda por volta de 80/81 EC.⁴

Além da representação iconográfica, as moedas possuem, frequentemente, a inscrição PIETAS PUBLICA ou PIETAS AUG, sendo uma referência à piedade do imperador ou uma atribuição dessa virtude ao Estado. A figura foi retratada normalmente como um busto-retrato, mas também possuiu outros gestos, como uma mulher em pé em um altar, uma mulher com um filho ou uma mulher com suas mãos levantadas (Sutherland, 2013). Quando nos deslocamos ao ambiente cristão, notamos uma versão cristianizada das virtudes romanas que a Orante simbolizava. Nesse momento, para Snyder (2003, p. 36), a figura da Orante denota uma filiação coletiva, entre a igreja e seus membros.

Ressignificada pela iconografia cristã, a Orante ganhou diferentes simbologias. Para Trevisan (2003, p. 29), a imagem esteve ancorada sob três principais significados. O primeiro, também defendido por Jensen (2000), simboliza a alma do falecido. Essa interpretação ganha força quando lembramos que a palavra latina para alma, *anima*, é identificada como uma

⁴ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dupondius-Livia-RIC_0043v.jpg>. Acesso em: 20 ago. 2023.

palavra feminina, dessa forma simbolizada pela imagem. Sob um outro ponto, Jensen aponta que as comunidades judaicas se referiam por meio de palavras femininas para identificar Israel, também sendo possível uma transposição desse significado entre os primeiros cristãos ao se referirem à Igreja, *ecclesia*. Uma segunda interpretação pode ser discutida ao relacionarmos a figura com o algum defunto venerado, como um mártir, isto é, um santo, ou de grande importância social para a comunidade (Trevisan, 2003, p. 29).

Tal simbologia ganha força quando observamos a Orante nas Catacumbas de Priscilla, século III EC, vista na imagem abaixo. Alguns estudiosos identificam tal cena como as diferentes fases da vida de uma mulher dentro de uma comunidade cristã, como *esposa*, *mãe* e *devota*.

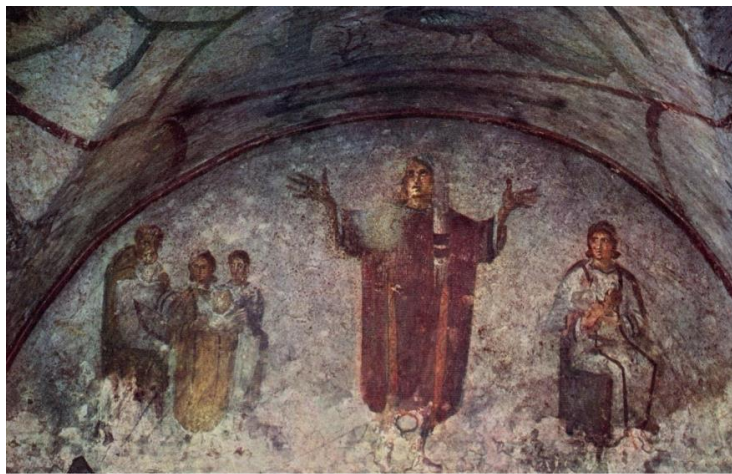


Fig. 6 – A Orante, Catacumba de Priscilla, séc. III EC. Fonte: Gregori, 2014

Após o quarto século, a figura e gestos da Orante são empregados nas representações de outras personagens como Maria, os santos, bispos e mártires, ganhando, como afirma Trevisan (2003, p. 53), seu terceiro significado: o de *intercessora*. Em relação ao suporte textual, a figura da Orante aparecerá nos escritos de Tertuliano, ao descrever uma das formas das quais os primeiros cristãos oravam, em diferenciação a oração de judeus: “Nós, porém, não apenas os levantamos, mas também os espalhamos e, modulando-os pela Paixão do Senhor, em nossas orações também expressa nossa fé em Cristo” (Jensen, 2000, p. 36). Tal citação demonstra que os cristãos atribuíam um significado especial à forma de oração representada pela Orante. É verificável que a figura ganha um novo sentido para além da oração, ao também representar a crucificação, com seus braços abertos, tornando-se um *signal visual* que os lembraria da expiação de Cristo (Sutherland, 2013).

Apesar de portar diversos significados, é possível afirmarmos que a figura da Orante manteve sua mensagem central de oração e piedade quando transferida do ambiente romano

para o cristão, pois deixou de simbolizar a piedade ao Estado para associar-se a Cristo e a igreja (Sutherland, 2013). Assim, como aponta Gregori (2012, p. 115), podemos relacionar a frequência e ressignificação da figura no ambiente funerário cristão como uma tentativa de expressão da vida após a morte, evocando o desejo do falecido e seus familiares de um destino extraterreno positivo. Esse pensamento ganha ênfase quando pensamos a figura da Orante em um programa iconográfico maior, em muitos momentos, ao lado do Bom Pastor. Aqui, cria-se um cenário completo de um paraíso extraterreno ao nos apresentar dois atores principais: o *salvador* e *aquela que é salvo*.

Considerações finais

Como balanço conclusivo, podemos identificar que a iconografia paleocristã buscou uma maior aproximação entre o fiel com o divino. Lembremo-nos que, no mundo romano, a alma do falecido deveria ser continuamente lembrada, ganhando destaque em ritos fúnebres e celebrações (Gregori, 2012). As catacumbas, nesse sentido, se caracterizam como local de memória ao reproduzirem os sentimentos dos vivos em relação à morte e que fazem parte do imaginário cristão até os dias atuais.

Em relação ao âmbito político, permeado de religiosidade e misticismo, podemos compreendê-lo como um meio importante de propagação dos símbolos paleocristãos. O caso mais evidente de autoafirmação política foi comprovado através da emissão de numerosas séries monetárias com representações da *victoria*, e de modo mais amplo, com os tipos militares. A cunhagem monetária associada ao retrato e à propaganda configurava dois aspectos intimamente ligados em Roma. As moedas, por sua vez, associavam-se a um e a outro, também em forma muito íntima. Elas não apenas são instrumentos importantes para estabelecer a datação de documentos e eventos que chegaram até nós sem seu contexto original, como são de grande valia na nossa compreensão das imagens que contêm. Com frequência, o tipo monetário de reverso mostra determinada representação. Ainda que o seu significado, indicado pela legenda que acompanha e pelo tipo do anverso, possa aparecer como uma interpretação original em relação ao modelo, muitas vezes tipos monetários e modelo têm o mesmo sentido.

Desse modo, podemos identificar que, em um tempo de intensas transformações político-sociais dentro do Império, o cristianismo também se transforma, elaborando imagens que se entrelaçam ao seu contexto cultural de produção, sendo ele cristão ou não. O que se nota é que a Arte Paleocristã materializa no ambiente funerário os anseios dessas comunidades sobre seu meio social e suas perspectivas sobre o Além-túmulo. Ela reflete experiências religiosas marcadas pela pluralidade, com assimilações, trocas, negociações e a formação de uma

identidade, em um momento em que as “fronteiras” entre o mundo cristão e outros grupos sociais ainda não estavam plenamente estabelecidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes primárias

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

Fontes numismáticas

Moeda de Constâncio II, Rio de Janeiro: acervo do Museu Histórico Nacional, Medalheiro de Número 8; Lote Número: 26, Lâmina de Números: 6; Dando um total de 259 peças.

Bibliografia crítica

BURKE, P. *Hibridismo cultural*. Tradução: Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2019.

CAMPOS, L. C. *Da catacumba à basílica: Hibridismo cultural, domesticação do sagrado e conflito religioso no contexto de emergência do marianismo (séc. III-V)*. Tese (Doutorado em História) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santos. Vitória, 2015.

CARLAN, C. U. Roma: religião e poder. Os séculos IV e V. *Classica - Revista Brasileira De Estudos Clássicos*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, 2013, p. 67–85.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. 8a. ed. Tradução: Vera Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1994.

CHEVITARESE, A. *Cristianismos: Questões e debates metodológicos*. Rio de Janeiro: Kline, 2011.

DUARTE, C. M. *Iconographia spiritualis: arte paleocristã e simbolismo funerário em um fragmento tumular da Basílica de Santa Agnese Fuori Le Mura em Roma*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.

FINNEY, P. C. *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1994.

GREGORI, A. M. *Comunicação visual na antiguidade cristã: a construção de um discurso imagético do Ante Pacem ao Tempora Christiana (s. III ao VI)*. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

JENSEN, M. R. *Understanding Early Christian Art*. New York/London: Routledge, 2000.

NICOLAI, V. F. The Catacombs. In: *The Oxford Handbook of Early Christian Archaeology*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

NOGUEIRA, P. A. S. O cristianismo primitivo como objeto da história cultural: delimitações, conceitos de análise e roteiros de pesquisa. *Antíteses*, v.8, n.16, 2015, p. 31-49.

REMESAL-RODRÍGUEZ, J. Aspectos legais do mundo funerário romano. In: FUNARI, P. P.; OMENA, L. M. *Práticas funerárias no Mediterrâneo antigo*. Jundiaí: Paco Editorial, 2019, p. 25- 46.

SANTOS, V. M. R. *A Memoria Apostolorum: formas de devoção aos mártires e a organização da comunidade de fé cristã no Ocidente (Roma, século III)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

SNYDER, G. F. *Ante Pacem: Archaeological Evidence of Church Life before Constantine*. Macon: Mercer University Press, 2003.

SUTHERLAN, R. J. *Prayer and piety: the orans-figure in the christian catacombs of Rome*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Estudos Clássicos e Religiosos, Universidade de Ottawa. Ottawa, Canadá, 2013.

THE ROMAN IMPERIAL COINAGE. Edited by Harold Mattingly, C.H.V. Sutherland, R.A.G. Carson. V. VIII. London: Spink and Sons Ltda, 1983.

TREVISAN, A. *O Rosto de Cristo. A Formação do Imaginário e da Arte Cristã*. Porto Alegre: AGE, 2003.