



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Clara Habib de Salles Abreu

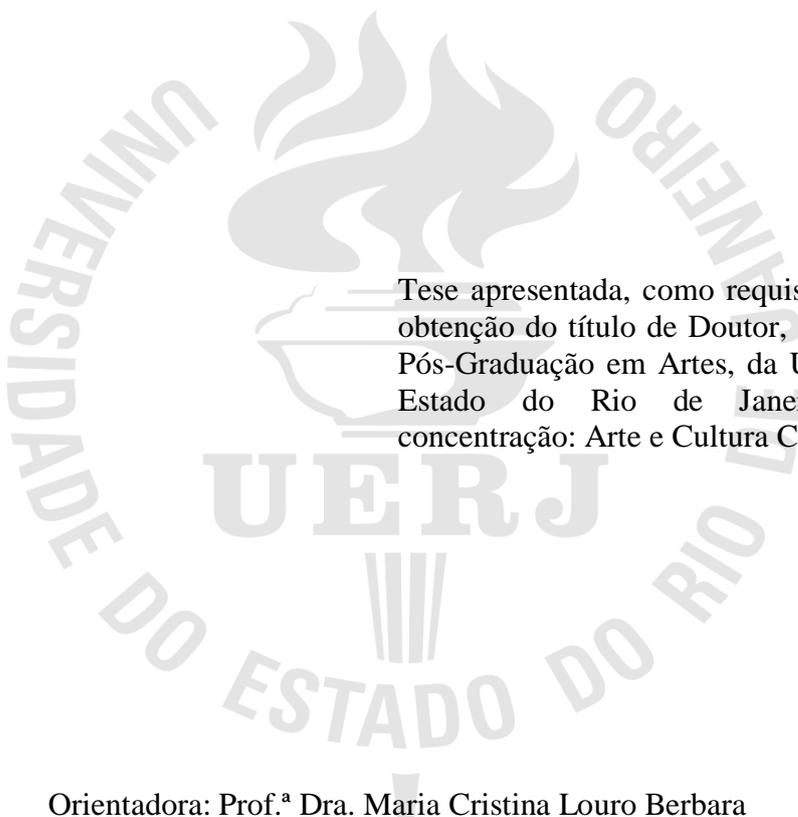
**Entre norma e permanência: um diálogo entre teoria e prática da arte da
Península Ibérica após o Concílio de Trento**

Rio de Janeiro

2019

Clara Habib de Salles Abreu

**Entre norma e permanência: um diálogo entre teoria e prática da arte na Península
Ibérica após o Concílio de Trento**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Cristina Louro Berbara

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A162

Abreu, Clara Habib de Salles.

Entre norma e permanência : um diálogo entre teoria e prática da arte na Península Ibérica após o Concílio de Trento / Clara Habib de Salles Abreu. - 2019.

146 f.: il.

Orientadora: Maria Cristina Louro Berbara.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Iconografia – Ibérica, Península (Espanha e Portugal) – Teses. 2. Concílio de Trento - Teses. 3. Interpretação de imagens – Teses. 4. Arte sacra – Séc. XVI – Teses. 5. Maria, Virgem, Santa, - Arte - Teses I. Berbara, Maria. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.046.3 (460+469)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Clara Habib de Salles Abreu

**Entre norma e permanência: um diálogo entre teoria e prática da arte na Península
Ibérica após o Concílio de Trento**

Tese apresentada, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor, ao Programa de
Pós-Graduação em Artes, da Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração:
Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 06 de novembro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Maria Cristina Louro Berbara (Orientador)
Instituto de Artes — UERJ

Prof. Dr. Juan Luis González García
Universidad Autónoma de Madrid

Prof.^a Dra. Raquel Quinet de Andrade Pifano
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dra. Tamara Quírico
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2019

AGRADECIMENTOS

É fora de dúvida que vivemos em um período extremamente difícil para a pesquisa e a educação no país. Situação agravada se considerarmos a crise institucional pela qual nossa querida Universidade tem passado durante os últimos anos ao ser negligenciada pelo Estado. Todo esse cenário tem causado grande angústia em toda comunidade acadêmica prejudicando a saúde mental e a produção dos docentes e estudantes. Somado ao medo do futuro em um país aonde vem crescendo o autoritarismo, o sucateamento do ensino público, no qual vemos as leis trabalhistas serem destruídas diante de nossos olhos e marcado por uma grande crise na ciência. Fazer pesquisa nessas condições é um exercício de força e resistência. Diante desse cenário algumas instituições e pessoas foram vitais para que esse projeto se concluísse.

Agradeço primeiramente à UERJ e a tudo que essa universidade me proporcionou. Aqui eu cresci como estudante, como professora, e aprendi a ser uma cidadã consciente, ativa e militante. Aqui aprendi a lutar e a resistir diante das dificuldades. Meu agradecimento a Universidade, obviamente, se estende a toda comunidade “uerjiana”: funcionários, professores e alunos que, juntos, trabalham para resistir em meio à crise.

Agradeço à minha orientadora Maria Berbara por todos os ensinamentos e por saber dosar bem os momentos de cobrança com os momentos de acolhimento.

Agradeço aos professores do instituto que ajudaram na minha formação, principalmente Tamara Quírico, que compartilha seu conhecimento comigo desde quando nos conhecemos, em 2012, bem no início do meu mestrado e que agora está compondo minha banca.

Agradeço também aos demais professores que aceitaram compor minha banca e contribuir com esse trabalho: Juan Luis Gonzáles García, Raquel Quinet Pifano, Alexandre Ragazzi e Evelyne Azevedo.

Agradeço aos colegas de grupo de pesquisa, principalmente Andreia, Danny e Alberto, pelas trocas e acolhimentos.

Agradeço aos pesquisadores com os quais tive contato e também os funcionários das instituições nas quais pesquisei, pois sem eles essa tese não seria possível. Agradeço principalmente a Julio Gonzáles Montañes por todas as informações e textos compartilhados, e pelo acesso ao seu banco de dados que foi vital para meu trabalho. Agradeço também ao professor Luis Alberto Casimiro que, desde a época do mestrado, vem me ajudando a compreender melhor a complexa iconografia da Anunciação.

Agradeço a todas as pessoas que, na esfera pessoal da minha vida, tornaram, das mais variadas formas, esse projeto possível. Minha família, principalmente minha mãe, que me acolheu nos momentos nos quais minha saúde mental estava muito frágil. Agradeço à Janice, que me acolheu como família dentro da sua casa nos primeiros meses de aula. Agradeço aos queridos amigos de todas as horas: as “Alines” (Mayumi, Viana e Sacramento), Priscila, Leonardo, Carolina, Fernanda, Vivian, Karina, Angélica e Isabel.

Por fim, agradeço a mim mesma pela força de vontade e por não ter desistido mesmo diante de tantos problemas que vivi nos últimos anos.

RESUMO

ABREU, Clara Habib Salles de. *Entre norma e permanência: um diálogo entre teoria e prática da arte na Península Ibérica após o Concílio de Trento*. 2019. 146 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Esta pesquisa pretende estabelecer uma relação entre teoria e prática da arte no contexto do Concílio de Trento na Península Ibérica. Buscamos entender se a severidade que marcou o campo teórico/intelectual do cristianismo nesse período foi assimilada pela esfera prática de produção e uso das imagens cristãs. Para alcançar nossas conclusões fizemos um cruzamento entre as orientações presentes nos tratados de arte com a produção e usos de imagens diretamente relacionadas ao tema da Encarnação de Cristo no ventre da Virgem Maria como a representação da Anunciação de Cristo e um modelo de imaginária conhecido como Virgem Abrideira.

Palavras-chave: Concílio de Trento. Península Ibérica. Teoria da Arte. Iconografia. Usos das imagens.

ABSTRACT

ABREU, Clara Habib Salles de. *Between norm and permanence: a dialogue between theory and practice of art in the Iberian Peninsula after the Council of Trent*. 2019. 146 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This research aims to establish a relationship between theory and practice of art in the context of the Council of Trent in the Iberian Peninsula. We seek to understand if the severity that marked the theoretical / intellectual field of Christianity in this period was assimilated by the practical sphere of production and use of Christian images. To reach our conclusions we made a cross between the orientations present in the treatises of art with the production and uses of images directly related to the theme of the Incarnation of Christ in the womb of the Virgin Mary as the representation of the Annunciation of Christ and an imaginary model known as Shrine Madonna.

Keywords: Council of Trent. Iberian Peninsula. Theory of Art. Iconography. Uses of Images.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Paolo Veronese. Ceia na casa de Levi, 1573. Óleo sobre tela, 555 cm X 1.280 cm. Galeria da Academia,.....	11
Figura 2 –	Agostino Carracci. Adoração dos Magos, 1579. Gravura, 80 X 104 cm. Art Gallery NSW, Sidney.....	33
Figura 3 –	Francisco de Zurbarán. Anunciação, 1638-39. Óleo sobre tela, 266 x 184,5 cm. Musée des beaux arts, Grenoble.....	55
Figura 4 –	Bartolomé Esteban Murillo. Anunciação, 1660-65. Óleo sobre tela, 125 x 103 cm. Museo del Prado, Madrid.....	56
Figura 5 –	André Gonçalves. Anunciação. Convento dos Cardais, Lisboa.....	57
Figura 6 –	Barocci. Anunciação, 1582-84. Óleo sobre tela, 248 x 170 cm. Pinacoteca do Vaticano, Vaticano.....	58
Figura 7 –	Barocci. Anunciação, c 1585. Gravura em metal, 44 x 31,5 cm.....	58
Figura 8 –	Robert Campin. Altar de Mérode, c. 1427. Óleo sobre madeira, 64,1 x 117,8 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York.....	60
Figura 9 –	Robert Campin. Altar de Mérode (detalhe), c. 1427. Óleo sobre madeira, 64,1 x 117,8 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York....	62
Figura 10 –	Pacino de Buonaguida. Árvore da Vida, 1310-15. Têmpera e ouro sobre madeira, 248 cm x 151 cm. Galeria da Academia, Florença.....	64
Figura 11 –	Pacino de Buonaguida. Árvore da Vida (detalhe), 1310-15. Têmpera e ouro sobre madeira, 248 cm x 151 cm. Galeria da Academia, Florença.....	66
Figura 12 –	Giovanni dal Ponte. Coroação da Virgem com Santos (detalhe), 1400-10. Têmpera sobre madeira, 194 x 208 cm. Galeria da Academia, Florença.....	67
Figura 13 –	Pietro Lorenzetti. Anunciação, 1320. Igreja de Santa Maria Assunta, Arezzo.....	68
Figura 14 –	Spinello Aretino. Anunciação, 1370-75. Afresco. Igreja da Annunziata. Arezzo.....	68
Figura 15 –	Lorenzo Veneziano. Anunciação, 1371. Têmpera sobre madeira, 111 x 54 cm. Galeria da Academia, Veneza.....	69
Figura 16 –	Mateo López Senior. Anunciação, 1590. Óleo. Convento de Santa Clara. Palma, Mallorca.....	76
Figura 17 –	Mateo López Senior. Retábulo com Anunciação, S. Francisco recebendo as chagas, Santa Clara expulsando os Sarracenos e São Jerônimo, 1590. Óleo. Convento de Santa Clara. Palma, Mallorca.....	77
Figura 18 –	Mateo López Senior. Anunciação (detalhe), 1590. Óleo. Convento de Santa Clara. Palma, Mallorca.....	78
Figura 19 –	Anônimo. Anunciação, 1600 (ca.). 1,68 cm X 2,10 cm. Igreja de São Sebastião, Estepa.....	81
Figura 20 –	Anônimo. Anunciação, 1600 (ca.). 1,68 cm X 2,10 cm. Igreja de São Sebastião, Estepa.....	82
Figura 21 –	Anônimo. Anunciação (detalhe), 1600 (ca.). 1,68 cm X 2,10 cm. Igreja de São Sebastião, Estepa.....	83
Figura 22 –	Anônimo. Anunciação, 1600 (+). Óleo sobre madeira, 58 cm X 45 cm. Mercado de Arte.....	84

Figura 23 – Caraglio segundo Ticiano. Anunciação, 1527-1537 (ca.). Gravura em metal. British Museum nº de registro 1856,0712.1038.....	85
Figura 24 – Anônimo. Anunciação, 1600-1650. Óleo. Paradeiro desconhecido.....	86
Figura 25 – Juan de Roelas. Anunciação, 1608-1609. Óleo. Igreja do Colégio de Santa Isabel. Marchena.....	87
Figura 26 – Juan de Roelas. Anunciação, 1619-1625. Óleo sobre tela, 244 cm X 86 cm. Palácio Episcopal de Huelva.....	91
Figura 27 – Gaspar Dias. Anunciação, 1580 (ca.). Igreja de São Roque, Lisboa.....	92
Figura 28 – Agostino Carracci. Anunciação, 1579-1581 (ca.). Gravura em metal.....	94
Figura 29 – Comparação.....	95
Figura 30 – Jacques Stella. Anunciação, 1596-1657 (Ca.). Desenho, 35,8 x 26,5cm. Paradeiro desconhecido.....	96
Figura 31 – Francesco Polanzani. Anunciação, 1746 (Ca.). Gravura em metal. British Museum, Londres.....	97
Figura 32 – Desconhecido. Anunciação, 1750 - 1800 (Ca.). Igreja do Convento do Bonsucesso, Lisboa.....	99
Figura 33 – Fr. José dos Mártires. Anunciação, 1820. Convento de Santa Cruz dos Carmelitas Descalços do Buçaco.....	100
Figura 34 – Comparação entre as datas das condenações teóricas dos tratados e as datas de realizações das obras de arte.....	101
Figura 35 – Anônimo. Anunciação, 1648. Igreja dos Jesuítas, Funchal.....	102
Figura 36 – Virgem Abrideira de Allariz, C. século XIII. Marfim, 32’5 cm. (altura). Museu de Arte Sacra do Convento de Santa Clara em Allariz. Provincia de Orense, Comunidade.....	105
Figura 37 – Virgem Abrideira de Guern, c. séc. XIV. Madeira dourada e policromada, 139 cm (altura). Capela de Notre Dame de Quelven, Guern, França.....	106
Figura 38 – Virgem Abrideira, c. 1400. Madeira dourada e policromada, 25 cm. (altura). Museu da Idade Média de Cluny, Paris, França.....	107
Figura 39 – Virgem Relicário, 1407. 33,4 cm. (altura) x 18,9 cm. (profundidade). Museu da Idade Média de Cluny, Paris, França.....	117
Figura 40 – Virgem de Antagnod, c. séc. XV. Madeira dourada, prateada e policromada, 60 cm. (altura) 24 cm. (fechada). Igreja e Museu Paroquial de Saint-Martin, Antagnod, Itália.....	119
Figura 41 – Virgem Abrideira de Bergara, séc. XV. Madeira dourada e policromada, 96,5 cm. (altura) x 24 cm. (largura). Igreja de San Blas de Burunano, Bergara, Província de Guipuzcoa, comunidade autônoma do País Basco, Espanha.....	120
Figura 42 – Virgem de Maubuisson, c. séc. XIII. Madeira dourada e policromada, 141 cm. (altura). Desaparecida , localização original: Abadia Notre-Dame-la-Royale de Maubuisson, França.....	122
Figura 43 – Virgem de Cheyres-Yvonand. Réplica (1978) feita a partir da original (c. do séc. XIV) desaparecida. Madeira dourada e policromada, 107 cm. (altura). Igreja de São Nicolas de Cheyres. Fribourg, Suíça.....	122

Figura 44 –	Nossa Senhora da Consolação, c. séc. XVI. Madeira dourada e policromada, 62 cm. (altura) x 21 cm. (fechada) x 30 cm. (aberta). Igreja de Santa Maria de Roimbre, Bárcena de Pie de Concha, Comunidade Autônoma da Cantabria, Espanha.....	124
Figura 45 –	Nossa Senhora da Consolação, c. séc. XVI (detalhe) Igreja de Santa Maria de Roimbre, Bárcena de Pie de Concha, Comunidade Autônoma da Cantabria, Espanha.....	125
Figura 46 –	Nossa Senhora da Consolação, c. séc. XVI (detalhe) Igreja de Santa Maria de Roimbre, Bárcena de Pie de Concha, Comunidade Autônoma da Cantabria, Espanha.....	126
Figura 47 –	Nossa Senhora do Paraíso, c. séc XIV. Marfim e madeira dourada e policromada, 39,5 cm. (altura) x 17 cm. (largura) x 14,2 cm. (profundidade). Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora, Portugal...	129

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	O CONCÍLIO DE TRENTO E AS IMAGENS.....	17
1.1	O debate sobre a imagem cristã no contexto da Reforma Católica: uma teoria tridentina da imagem?.....	17
1.2	A assimilação do debate tridentino sobre as imagens na Península Ibérica.....	34
2	A REPRESENTAÇÃO DA ANUNCIAÇÃO DE CRISTO E O CONTROLE SOBRE A ICONOGRAFIA.....	50
2.1	Teoria e prática no contexto da representação da Anunciação de Cristo.....	50
2.2	A iconografia do Menino Jesus na Anunciação: um detalhe insólito e proibido.....	59
2.3	Normas teóricas X permanência das tradições iconográficas: pinturas pós-tridentinas da Anunciação com o Menino na Península Ibérica.....	75
3	REPRESENTAÇÕES DA VIRGEM MARIA E O CONTROLE SOBRE OS USOS DAS IMAGENS.....	104
3.1	Virgens Abrideiras: forma, iconografia e usos.....	104
3.2	Virgens Abrideiras e Relíquias: uma relação possível?.....	112
3.3	Normas teóricas X usos populares das imagens: as Virgens Abrideiras de Bárcena de Pie de Concha e Évora.....	123
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
	REFERÊNCIAS.....	135
	ANEXO A – Anunciações com a iconografia do Menino Jesus antes e após o Concílio de Trento na Itália.....	144
	ANEXO B – Anunciações com a iconografia do Menino Jesus antes e após o Concílio de Trento na Espanha.....	145
	ANEXO C – Anunciações com a iconografia do Menino Jesus antes e após o Concílio de Trento em Portugal.....	146

INTRODUÇÃO

Em 18 de Julho de 1573, dez anos após a última sessão do Concílio de Trento, Paolo Veronese¹ foi chamado diante do Tribunal da Inquisição para prestar esclarecimentos acerca de sua pintura realizada para ocupar uma parede do refeitório do Mosteiro Dominicano de São João e São Paulo, em Veneza [Fig. 1]. A pintura de Veronese fora encomendada para substituir a Última Ceia, de Ticiano, que havia sido destruída por um incêndio em 1571. Além do excesso de personagens e da atmosfera festiva da composição, a Ceia de Veronese estava repleta de licenças artísticas como a presença de um cachorro, de um bufão e até mesmo de um servo com o nariz sangrando. De acordo com a transcrição do julgamento², o Inquisidor alega que não seria adequado ao pintor tomar tais liberdades ao representar uma importante passagem tal qual a Última Ceia. O veredito foi que o pintor teria um período de três meses para corrigir sua pintura. Tornou-se um jargão da história da arte dizer que Veronese, em uma atitude de certa forma displicente, não teria feito alterações em sua pintura, tendo apenas mudado o título para “Ceia na casa de Levi”³, já que as recomendações para a representação de uma passagem menos importante, naturalmente, seriam menos severas.

Figura 1 – Paolo Veronese. *Ceia na casa de Levi*, 1573. Óleo sobre tela, 555 cm X 1.280 cm. Galeria da Academia, Veneza.



Fonte: WIKIPÉDIA, 2017.

¹ Paolo Caliari Veronese (Verona, 1528 – Veneza, 19 de abril de 1588).

² Disponível em <<https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/high-ren-florence-rome/late-renaissance-venice/a/transcript-of-the-trial-of-veronese>> Acesso em: 10 de abril de 2019.

³ Em sua análise, Brian D'Argaville, entretanto, defende que Veronese teria feito algumas alterações na pintura para que a composição se encaixasse melhor no novo tema (ver: D'ARGAVILLE, B. Inquisition and Metamorphosis: Paolo Veronese and the "Ultima Cena" of 1573. In: *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, Vol. 16, N°. 1 (1989), pp. 43-48, 99).

Até onde sabemos, Veronese foi o único artista, no cenário italiano, a ser chamado para depor diante do Tribunal da Inquisição em decorrência de uma obra. Mesmo em um contexto no qual a Igreja Católica precisava defender a legitimidade das suas imagens e livrar sua iconografia de elementos indecorosos ou potencialmente heréticos, tal julgamento era incomum. O Tribunal da Inquisição não costumava tratar de assuntos relacionados à imagem. De acordo com Eduard Grasmán, inclusive, as razões para o julgamento de Veronese teriam sido muito mais políticas do que iconográficas.

Em resumo, a razão imediata para o interrogatório de Veronese foi a iconografia da sua pintura, mas a razão subjacente era que o inquisidor sentiu a necessidade de se afirmar para o recém indicado nuncio. Podemos até mesmo concluir que a dinâmica crucial de todo processo teve menos relação com Veronese do que com a política interna eclesial.⁴

Diante dessas breves considerações nos perguntamos: qual era a real importância que a Igreja, no contexto das reformas religiosas, dava ao controle sobre as imagens na Europa católica?

A tradição historiográfica sobre o tema, por vezes, nos faz acreditar que a Igreja tridentina operou uma intensa e unificada reforma das imagens sacras, integrando uma normativa teórica com a produção das imagens pelos artistas e seus usos pelo público. Segundo Blunt:

Mas tendo decidido que as imagens deveriam ser conservadas e as tendo justificado contra as acusações de idolatria, a Igreja tinha que cuidar para que apenas os tipos certos de pintura e estátuas religiosas fossem permitidos, e que não se achasse nada pintado ou esculpido que pudesse desencaminhar os católicos ou dar aos protestantes uma arma contra a Igreja de Roma. Houve, portanto, grande movimentação visando a manter as igrejas livres de qualquer pintura herética ou secular, ou de qualquer uma que pudesse dar ensejo à acusação de profanação ou indecência.⁵

Não é nossa intenção negar o intenso debate sobre as imagens ocorrido no contexto das reformas religiosas. O fato de a Inquisição ter se ocupado essencialmente de outras questões do que do controle sobre a arte não impediu a Igreja de deliberar teoricamente sobre a imagem e criar estratégias de controle como, por exemplo, as visitas eclesialísticas. Assim,

⁴ T. da a.: “To summarise, the immediate reason for Veronese's interrogation was the iconography of his painting, but the underlying reason was that the inquisitor felt the need to prove himself to the newly appointed nuncio. We might even conclude that the crucial dynamics in the entire proceedings had very little to do with Veronese but everything with internal ecclesiastical politics.” (GRASMAN, Eduard. On Closer Inspection - The Interrogation of Paolo Veronese. *Artibus et Historiae*, Vol. 30, No. 59 (2009), pp. 125-134).

⁵ BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450 – 1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 148.

percebemos que, de modo geral, a arte na Europa católica após o Concílio de Trento atendeu às sensibilidades de uma nova Igreja que pretendeu dar pouca margem para a continuidade de tradições polêmicas e pouco estímulo para a implementação de novidades.

Torna-se necessário, entretanto, questionar qual é a real distância existente entre o discurso teórico proferido pelos representantes da Igreja e tratadistas da arte (desejosos por uma normativa) e a efetiva prática da pintura e imaginária, que, por vezes, escapava a essa normativa. É necessário, inclusive, questionar sobre se, de fato, existiu uma teoria unificada de controle sobre as imagens que teria tido seu suposto início em Roma a partir do Concílio de Trento e se difundido pela Europa católica. Assim, o grande objetivo desse trabalho é repensar uma suposta “teoria tridentina da imagem” e seu alcance na esfera prática das artes, tanto nos seus aspectos iconográficos quanto nos seus usos práticos.

Na Introdução de um recém-publicado livro⁶ sobre a relação entre arte e o Concílio de Trento, Jesse Locker, organizador da obra, observa que a relação entre as fontes escritas (decreto conciliar e tratados) e a efetiva prática da arte está longe de ser clara.

Apesar dessas bem conhecidas fontes primárias, a relação entre o decreto conciliar e sua aplicação, entre o teórico e o artista, entre os tratados e a realidade, e como, onde, ou até mesmo se essas ideias foram colocadas em prática, está longe de ser clara, e por mais de um século pesquisadores têm buscado entender como essas prescrições foram expressas na arte.⁷

Nesse sentido, buscamos fazer uma modesta contribuição no caminho de entender melhor como se estabeleciam as relações entre teoria e prática da arte no período pós Concílio de Trento. Buscamos entender tais dinâmicas a partir de dois grandes eixos. O primeiro eixo consiste em uma tentativa de compreender como os “encomendantes” e artistas assimilaram na esfera prática as proibições iconográficas que circulavam nas bulas e tratados. No período estudado, diversos temas sacros tiveram sua iconografia regulada através da imposição de normas e proibições. Dentre esses temas, escolhemos trabalhar com o insólito motivo do Menino Jesus sendo lançado do céu em direção à Virgem Maria em representações da Anunciação, uma vez que tal representação foi numerosa nos possibilitando um vasto escopo de obras para análise. O segundo eixo consiste na difícil tarefa de refletir sobre os usos práticos que o público fazia das imagens sagradas diante das recomendações teóricas que

⁶ LOCKER, Jesse (Org.). *Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent*. Londres: Routledge, 2018.

⁷“Despite this well-known primary sources, the relation between consular decree and enforcement, between theoretician and artist, between treatise and reality, and how, when, or even if these ideas ever made their way into practise, is far from clear, and for over a century scholars have sought to understand how this dictates were expressed in art.” (Ibidem. p. 4).

orientavam um culto livre de superstições. Para essa tarefa, escolhemos pesquisar os usos de uma categoria de imaginária chamada Virgem Abrideira que, por vezes, era utilizada em rituais apotropaicos relacionados à gravidez, parto, infância e relacionada a milagres em caso de catástrofes naturais. Diante de numerosos casos emblemáticos para estudar as dinâmicas entre teoria e prática, construímos entre nossas escolhas um elo conceitual que parte da visão do corpo da Virgem Maria como veículo para a Encarnação de Cristo.

Como recorte espacial, nos concentramos na Península Ibérica, uma vez que logo no início das pesquisas percebemos que a normativa teórica parece ter tido menor inserção nessa região do que na Península Itálica. A partir de uma simples análise quantitativa, constatamos, por exemplo, que, em Portugal e Espanha, existiu uma maior incidência de Anunciações com o Menino após o Concílio de Trento em comparação com a Península Itálica, como podemos observar através dos gráficos presentes nos anexos deste trabalho. No que diz respeito à questão temporal, como trabalhamos com uma noção de tempo estendido, tomamos como marco principal o ano de 1563, tanto por ser o ano do final do Concílio de Trento quanto o ano no qual foi realizada a sessão sobre as imagens.

Organizamos o trabalho em três capítulos. O primeiro foi dedicado a uma reflexão sobre a tentativa de construção de uma teoria normativa para a arte no contexto do Concílio de Trento e especulações sobre seu alcance. Abordamos o decreto conciliar e alguns dos numerosos tratados escritos por clérigos e teóricos da arte nos anos após o Concílio. Foi dado maior destaque ao *De Picturis et Imaginibus Sacris* de Johannes Molanus⁸ e ao *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* do Arcebispo de Bolonha Gabriele Paleotti⁹, não exclusivamente pela importância histórica, mas também por eles abordarem questões que nos ajudaram nas reflexões dos capítulos seguintes. No contexto ibérico destacamos *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco¹⁰ e *El pintor Christiano y erudito*, de Juan Interián de Ayala¹¹. Apesar de o capítulo ter sido, majoritariamente, baseado nessas fontes primárias, uma literatura secundária também foi utilizada. Assim, não pudemos deixar de aproveitar as contribuições do antigo, porém clássico, livro de Émile Mâle *Arte religiosa da*

⁸ MOULANUS, Jean. *Traité des saints images*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1996.

⁹ PALEOTTI, Gabriele. *Discourse on Sacred and Profane Images*. Los Angeles: Getty Publications, 2012.

¹⁰ PACHECO, Francisco. *El Arte de La Pintura*. Madrid: Cátedra, 2001.

¹¹ AYALA, Juan Interian de. *El Pintor Cristiano y Erudito*. Ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas. Barcelona: Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, 1883.

*Contrarreforma*¹². Uma perspectiva mais contemporânea, entretanto, nos foi trazida pelos escritos de Juan Luis Gonzáles García¹³, Ruth Noyes¹⁴ e Jesse Locker¹⁵.

A partir da constatação de certo domínio sobre a questão teórica, pudemos partir para reflexões sobre a assimilação dessa teoria na esfera prática das artes a partir das questões já apontadas anteriormente: iconografia e usos das imagens religiosas.

No segundo capítulo, portanto, abordamos a iconografia do Menino Jesus em pinturas da Anunciação. Passamos sobre a reflexão sobre suas origens, sobre sua condenação nos já citados tratados e outros até chegarmos, por fim, no cruzamento da teoria com a prática a partir do levantamento e análise de pinturas de Anunciações com o Menino realizadas na Península Ibérica mesmo após as condenações teóricas. A Anunciação de Cristo foi um dos temas preferidos no contexto das artes sacras, então, devido à quantidade de exemplos, preferimos nos ater somente às pinturas, mas não ignoramos a existência de gravuras e esculturas com a mesma iconografia proibida depois de Trento. De extrema importância para a realização desse capítulo foi o banco de dados¹⁶ realizado por Julio González Montañés ao longo de muitos anos no qual ele organiza todas as Anunciações com o Menino já encontradas. Seu banco de dados conta com imagens, informações e referências bibliográficas.

Por fim, no terceiro capítulo abordamos as Virgens Abrideiras passando pela questão da forma, da iconografia, de suas condenações e funções até chegarmos à análise de dois exemplos ibéricos e seus usos em práticas polêmicas que poderiam estimular dinâmicas supersticiosas. O grande conceito subjacente à nossa reflexão sobre as Abrideiras foi a associação delas e de seus usos com as relíquias e relicários tão condenados pelo discurso protestante. Para essa reflexão, os textos de Melissa Katz¹⁷ foram indispensáveis. Outro trabalho sobre as Virgens Abrideiras de grande contribuição para nós foi a tese de Irene

¹² MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII. Madri: Ediciones Encuentro, 2001.

¹³ GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. *Imágenes Sagradas y Predicación Visual en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2015.

¹⁴ NOYES, Ruth S. Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesian Catholica quomodo sacrae imagines pingantur?: Post-Tridentine Image Reform and the Myth of Gabriele Paleotti. In: *The Catholic Historical Review*, Vol. 99, Nº 2, Abril 2013, pp. 239-261.

¹⁵ LOCKER, Jesse. Introduction: Rethinking Art After the Council of Trent. In: LOCKER, Jesse. op. cit.

¹⁶ Disponível em < <http://www.parvuluspuer.com/>>. Acesso em 24 de setembro de 2019.

¹⁷ KATZ, Melissa. Marian Motion: Opening the Body of Vierge Ouvrante. In: ZCHOMELIDSE E FRENÍ. *Meaning in Motion: The Semantics of Movement in Medieval Art*. Princeton University Press, 2011.

KATZ, Melissa. Behind Closed Doors: Distributed Bodies, Hidden Interiors, and Corporeal Erasure in "Vierge ouvrante" Sculpture. In: *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 55/56, Absconding (Spring - Autumn, 2009). pp. 194-221.

Hernando¹⁸ que, além de fazer importantes reflexões, levantou e organizou todos os exemplos desse modelo de imaginária encontrados até o momento.

Notamos, que o estudo das relações entre a imagem e o os debates teóricos no contexto das reformas religiosas do século XVI não é propriamente uma novidade para a historiografia da arte. Observamos, entretanto, que contemporaneamente uma nova luz vem sendo lançada sobre o assunto. Assim, esperamos que essa tese seja uma contribuição para uma nova historiografia que vem buscando repensar as relações entre a arte e as reformas religiosas.

¹⁸ HERNANDO, Irene. *El arte bajomedieval y su proyección*. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española, 2013.

1 O CONCÍLIO DE TRENTO E AS IMAGENS

1.1 O debate sobre a imagem cristã no contexto da Reforma Católica: uma teoria tridentina da imagem?

O debate sobre a questão da imagem cristã foi intensificado pelo Cisma, que, no século XVI, dividiu a Igreja do Ocidente entre Igreja Católica Romana e variadas vertentes do Protestantismo.

Em 1517, o então padre Martinho Lutero afixou suas “95 teses” na porta da Abadia de Wittenberg. O conteúdo de tal escrito questionava, principalmente, a política da Igreja Romana quanto à questão das indulgências¹⁹. É comum citar as “95 teses” de Lutero como o marco inicial da Reforma Protestante, porém é possível interpretar que os questionamentos teológicos de Lutero se misturaram com interesses políticos e econômicos tornando, assim, a atmosfera favorável a um movimento de ruptura com a Igreja Romana. A ética religiosa imposta pela Igreja Romana, por exemplo, condenava as práticas da burguesia capitalista que buscava grandes lucros econômicos, embora ela mesma acumulasse capital. Tal demanda da burguesia foi, em certa maneira, atendida pela crença protestante no trabalho e ascensão econômica como graça divina.²⁰

Dentre outras motivações para a deflagração da Reforma é possível citar as importantes reflexões sobre a Eucaristia, questionamentos sobre o celibato eclesiástico e a condenação do culto das imagens, assunto que nos diz respeito neste trabalho. Assim, após a Reforma Protestante, a arte sacra e a decoração das Igrejas passaram a ser, de maneira geral, condenadas nas regiões oficialmente protestantes, causando, até mesmo, ondas de iconoclastia como, por exemplo, os atos em Witternberg em 1520.

A Igreja Romana, diante desse novo cenário, precisou defender seus dogmas, realizar uma reforma interna, combater o que consideravam a “heresia protestante” e afirmar a legitimidade do uso das imagens. Assim, em 1545 foi convocado o Concílio de Trento que se estenderia até 1563 devido a várias interrupções.

¹⁹ Prática comum à Igreja Romana do período era o comércio de indulgências, isto é, a venda do perdão. Também era comum a troca de indulgências por favores em benefício da Igreja, a exemplo do caso do Papa Leão X que concedia indulgências para aqueles que colaborassem financeiramente com a construção da Igreja de São Pedro.

²⁰ WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

Como a Itália não havia passado por uma severa onda de iconoclastia como aconteceu em outras regiões da Europa, a questão da arte religiosa não era, à primeira vista, a maior preocupação para a Igreja Romana diante de outros desafios enfrentados. Assim, as imagens somente foram alvo de discussão durante a última sessão do Concílio de Trento, em dezembro de 1563²¹. O decreto aprovado durante essa sessão reafirmava a legitimidade da produção e dos usos das imagens cristãs diante das recentes acusações protestantes, desde que alguns critérios fossem atendidos. Trento não propôs grandes mudanças no que já havia sido aprovado, em 787, no Segundo Concílio de Niceia.

Um dos tópicos mais significativos no debate tridentino sobre as imagens era a afirmação de sua legitimidade e o esclarecimento de que elas não deveriam ser alvos de adoração ou usos supersticiosos. Segundo os decretos do Concílio:

[...] devem-se ter e conservar, especialmente nos templos, imagens de Cristo, da Virgem mãe de Deus e dos outros santos e a elas se deve conferir a devida honra e veneração, não por se acreditar que haja nelas alguma divindade ou virtude em razão da qual deveriam ser cultuadas, ou para se obter algo delas, ou porque se deva depositar confiança nas imagens, como outrora ocorria com os gentios, que colocavam suas esperanças nos ídolos, mas porque a honra que é a elas dirigida volta-se para os modelos que representam [...].²²

Assim, a imagem dentro do contexto da Igreja tridentina serviria para incitar a fé e a piedade dos fiéis, rememorar a vida de Jesus e dos santos, e ensinar as histórias das Sagradas Escrituras. Isso nos leva à outra questão de extrema importância para o discurso da Igreja no contexto da sua reforma interna: a função pedagógica da imagem.

A Igreja tridentina utilizou o resgate da função pedagógica da imagem como meio de legitimá-la. Assim, buscou-se através da autoridade de Gregório Magno²³ o conceito da imagem como *Bíblia dos iletrados*. Portanto, para ensinar de maneira efetiva as histórias cristãs, se tornava necessário que as representações fossem claras, decorosas e livres de elementos que pudessem gerar nos fiéis possíveis interpretações errôneas das Escrituras. Desse modo, a Igreja ainda se protegeria de acusações dos protestantes no que diz respeito a não adequação de suas imagens. Segundo os autos do Concílio

Se em tais observâncias santas e salutares insinuarem-se abusos, o Santo Sínodo deseja ardentemente aboli-los por completo, de tal forma que não se exiba nenhuma

²¹ BLUNT, Anthony. op. cit. p. 147.

²² CONCÍLIO DE TRENTO. Decreto sobre a Invocação, a Veneração e as Relíquias dos Santos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A Pintura: Textos Essenciais* vol. 2 A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 68.

²³ Papa entre os anos de 590 e 604.

imagem de um dogma falso e que possa dar ensejo a um erro perigoso para os incultos. E sempre que forem representadas e expressas histórias e narrativas da Sagrada Escritura, quando isso for útil à plebe inculta, o povo será instruído de que não representam a divindade como se se pudesse vê-la com os olhos corpóreos ou expressá-la com cores e figuras.²⁴

É necessário frisar que os decretos do Concílio demonstram o desejo, por parte da Igreja Romana, de que tais orientações fossem, de fato, cumpridas.

Por fim, tão grande atenção e cuidado sejam dedicados a isto pelos bispos que não haja nada fora de ordem ou despropositado e improvisado, nada de profano e nada de desonesto, uma vez que à casa de Deus convém a santidade. Para que isto se observe mais fielmente, estabelece o Santo Sínodo que a ninguém é lícito, em lugar algum ou numa igreja, colocar ou mandar colocar alguma imagem nova, a não ser que tenha sido aprovada pelo bispo [...].²⁵

O Decreto prevê, inclusive, a possibilidade da intervenção do poder Papal nos assuntos que tangem às imagens sacras.

E se houver algum abuso duvidoso ou difícil de extirpar ou surgir alguma questão mais grave a respeito dessa matéria, que o bispo, antes de pôr fim à controvérsia, aguarde o parecer do metropolitano e dos bispos de sua província no conselho provincial, de tal forma, porém, que não se decida nada de novo ou inusitado na Igreja até o presente sem que se tenha consultado o santíssimo Pontífice Romano.²⁶

Como podemos observar, as deliberações do Concílio de Trento, no que tange às imagens, são objetivas e generalizadas. Em grande parte, como já dito, elas repetem as deliberações do Segundo Concílio de Nicéia. Elas serviram para reafirmar a legitimidade da presença das imagens na Igreja, para esclarecer suas funções e prevenir possíveis abusos. Os decretos do Concílio, entretanto, não explicitam detalhadamente quais seriam os abusos e heresias cometidas através do uso inadequado das imagens ou por meio da representação de uma iconografia errônea.

Roma se absteve de prescrever normas e proibições específicas para as artes como fez com a produção escrita através do *Index librorum prohibitorum*, delegando de certa forma a responsabilidade na orientação e controle das imagens aos bispos em suas dioceses com exceção de casos extremos. Isso gerou, segundo Paolo Prodi, uma variação no que tange a uma normativa para imagem em diferentes regiões.

²⁴CONCÍLIO DE TRENTO. op. cit. p. 68.

²⁵CONCÍLIO DE TRENTO. op. cit. p. 68/69.

²⁶Ibidem. p. 69.

A responsabilidade atribuída aos bispos pelo Concílio de Trento, a ausência de quaisquer normas emanadas subsequentemente de Roma para serem implementadas, e a falta de qualquer jurisdição eclesiástica que regulasse as artes figurativas (em contraste com o controle de livros e publicações através do *Index librorum prohibitorum* e o estabelecimento em Roma de uma congregação de cardeais para organizá-lo) nos compelem, nesse ponto, a estreitar nosso foco para as dioceses individuais. O modo como os bispos aplicaram o decreto Tridentino podia variar muito de lugar para lugar.²⁷

Portanto, ficou a cargo de clérigos, teólogos ou outros intelectuais que assim desejassem expandirem em suas dioceses e cidades as deliberações do Concílio através de tratados que poderiam funcionar como verdadeiros manuais para a produção das artes após o Concílio de Trento. Segundo Ruth Noyes,

Atestando a ansiedade e funcionando como consequência das questões religiosas atreladas à imagem deixadas mal resolvidas por Trento, verificamos uma explosão de tratados de teoria da arte e reforma publicados durante os anos que seguiram o Concílio.²⁸

A lista de obras desse gênero de literatura artística é extensa²⁹. Podemos citar como exemplos paradigmáticos *Dialogo degli errori della pittura*, de Giovanni Andrea Gillio, publicado no ano seguinte ao final do Concílio de Trento; *De Picturis et Imaginibus Sacris*, de Johannes Molanus; *Instructionum fabricae et suppelletilis ecclesiasticis*, do Arcebispo de Milão Carlo Borromeo; *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, do Arcebispo de Bolonha Gabriele Paleotti; *De Pictura Sacra*, de Federico Borromeo, dentre outros. No contexto da Península Ibérica podemos destacar *Arte de la Pintura*, de Francisco Pacheco e *El pintor Christiano y erudito*, de Juan Interián de Ayala.

De acordo com David Freedberg, os decretos do Concílio de Trento “[...] foram retomados pela maioria dos escritores na segunda metade do século XVI, incluindo teóricos não-eclesiásticos como Lomazzo.”³⁰ Complementando a afirmação de Freedberg, observamos que a reverberação dos decretos conciliares se estendeu, inclusive, além do século XVI principalmente se levarmos em conta o cenário Espanhol como veremos posteriormente.

²⁷ T. da a.: “The responsibility assigned by the Council of Trent to the bishops, the absence of any norms emanating subsequently from Rome for them to implement, and the lack of any ecclesiastical jurisdiction at all regulating the figurative arts (in contrast to the regulation of books and publishing through the *Index librorum prohibitorum* and the establishment at Rome of a cardinalatial congregation to run it) compel us at this point to narrow our focus to individual dioceses. The way the bishops applied the Tridentine decree could vary widely from place to place. (PRODI In: PALEOTTI. op. cit. p. 13).

²⁸ T. da A.: “Attesting to the anxiety and consequence that religious and artistic constituencies attached to image-related issues left unresolved by Trent is a veritable explosion of treatises on art theory and reform published during the years that followed the council.” (NOYES. op. cit. p. 242).

²⁹ Ruth Noyes, no trabalho citado anteriormente, faz um apêndice com uma lista de tais publicações.

³⁰ “[...] was taken up by most of the writers in the later half of the sixteenth century, including non-ecclesiastical theorists such as Lomazzo.” (FREEDBERG, 1971, p. 234/235).

O primeiro tratado discutido nesse trabalho será o *De Picturis et Imaginibus Sacris*³¹ de Johannes Molanus. Nascido em Lille, Johannes Molanus se estabeleceu e produziu em Lovaina, nos Países Baixos. Coursou Filosofia e Teologia na Universidade da mesma cidade onde posteriormente se tornou professor e reitor. Diferente da situação italiana, nos Países Baixos a iconoclastia era um problema real, resultante da grande inserção do Protestantismo na região. Ainda assim, a Universidade de Lovaina era um bastião católico³² que possibilitou ao autor a produção de todo escopo de sua obra, inclusive o tratado em questão.

Destacamos o caráter inaugural do *Tratado das Santas Imagens*, uma vez que se trata do primeiro texto, no cenário tridentino, que funcionou como uma espécie de manual sobre os abusos presentes nas imagens sacras. O tratado de Molanus serviu, inclusive, de fonte e modelo para outros tratados importantes para nosso discurso, como os de Paleotti, Francisco Pacheco e Interián de Ayala. Escrito em latim, teve sua primeira edição em 1570 sob o nome de *De Picturis et Imaginibus Sacris* e, em 1594, após a morte do autor, foi feita uma nova edição sob o nome de *De historia SS. imaginum*. A segunda edição se difere da primeira pela organização do tratado em quatro livros e pela adição de novos capítulos³³. Ao longo dos séculos seguintes foram feitas numerosas edições do tratado³⁴.

No que diz respeito à sua organização, no primeiro livro, Molanus faz uma defesa da legitimidade da imagem para a Igreja e discursa contra o iconoclasmo que era uma ameaça real em seu contexto. No segundo livro, Molanus se dedica a interpretar e expandir os Decretos do Concílio de Trento sobre as imagens. Assim, o autor se debruça sobre os diversos abusos que estavam presentes nas imagens sacras em decorrência da negligência dos católicos e orienta como as obras de arte deveriam ser feitas de modo a evitar uma interpretação errônea da doutrina da Igreja. Entretanto, ao mesmo tempo em que Molanus alerta sobre os abusos, ele também condena um excesso de zelo diante das imagens errôneas e recomenda aos clérigos que sejam tolerantes e se dediquem a explicar os sentidos ortodoxos das imagens ao invés de simplesmente confiscá-las ou destruí-las³⁵. Torna-se claro no discurso de Molanus que essa busca por uma meia via aponta para uma preocupação com a possibilidade de ondas iconoclastas em sua região. No livro três, Molanus se dedica à orientação de como representar os santos e seus atributos e, por fim, no livro quatro, o autor se debruça sobre a representação das festas litúrgicas.

³¹ Edição utilizada: MOULANUS, Jean. *Traité des saints images*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1996.

³² Ibidem. p. 12.

³³ A tradução utilizada como fonte para esse trabalho foi realizada a partir da segunda edição do tratado.

³⁴ Ibidem. p. 29/30.

³⁵ Ibidem. p. 33.

De modo geral, o grande objetivo de Molanus com o Tratado das Santas Imagens foi realizar um levantamento sistemático dos abusos cometidos na esfera das artes e orientar que tais abusos não fossem mais cometidos sem, entretanto, se tornar uma espécie de censor. Nesse sentido, é notável uma preocupação com a utilidade e legitimidade da imagem, principalmente a partir de sua adesão à teoria Gregoriana da pintura como “*Bíblia dos iletrados*”. No Capítulo 2 do Livro 2, intitulado “*O que é proibido para os livros também é proibido para as imagens, que são os livros dos iletrados*”³⁶, por exemplo, lemos “As imagens são consideradas os livros dos leigos e dos iletrados; os livros são para as pessoas instruídas, o que as imagens são para aqueles que não sabem ler.”³⁷ Assim, Molanus se alinha com a ideia revivida pelos decretos do Concílio de Trento de que a grande importância da imagem no seio do Catolicismo seria a sua potencialidade didática.

É necessário assinalar que os principais destinatários da obra de Molanus não eram, em primeira instância, os pintores e sim os clérigos. Apesar de diversas vezes Molanus endereçar sua fala aos pintores e até mesmo aos fiéis, indícios atestam que seus principais destinatários eram os clérigos responsáveis por colocar em prática os decretos do Concílio de Trento. Segundo Boespflug, na Introdução da edição aqui utilizada,

[...] a carta dedicatória colocada em cena na primeira edição nos faz pensar que os primeiros destinatários de sua obra são aqueles que o decreto do Concílio de Trento responsabilizou pelo controle das imagens e pela formação dos féis, a saber, os bispos e os padres. [...] são para eles que as instruções precisas de Molanus são destinadas em primeira instância, e não para os pintores.³⁸

A própria escolha do latim e não da língua vernácula para a publicação do texto, mostra o desejo por parte de Molanus de atingir um público específico, erudito e versado em latim. “*Ele se dirige, sobretudo [...] às autoridades eclesiásticas, aos bispos e visitantes pastorais que o decreto tridentino encarregou explicitamente de examinar as imagens colocadas nas igrejas*”.³⁹

Já no que diz respeito à recepção das instruções do Tratado das Santas Imagens, é provável que elas tivessem pouca inserção no campo prático da produção das artes, proposição que já anuncia o grande argumento desta tese.

³⁶ BOESPFLUG et al. In: MOULANUS, Jean. op. cit. p. 125.

³⁷ Ibidem. p. 125.

³⁸ T. da a.: “[...] la lettre dédicatoire mise en Tetê de la première édition donne à penser que lês premiers destinataires de son ouvrage sont ceux que Le decret du Concile de Trent rend responsables du contrôle des images et de la formation des fidèles, à savoir lês êveques et le cures. [...] c’est bien à eux que les instructions précises de Molanus sont destinées em priorité, plutôt qu’aux peintres.” Ibidem. p. 35.

³⁹ T. da a.: “Il s’adresse avant tout [...] aux autorités ecclésiastique, aux évêques et aux visiteurs pastoraux que le decret tridentin a explicitement chargés d’examiner les images introduites dans les églises.” Ibidem. p. 45.

Mas como medir a influência do manual de Molanus e de suas prescrições? Da uma maneira geral, na Itália, assim como nos Países Baixos ou na França, o tipo de recomendações e proibições manifestadas pelos humanistas e teólogos parecem ter tido pouca influência direta sobre o desenvolvimento das artes.⁴⁰

Por fim, apesar do caráter normativo do seu texto, os autores da introdução defendem a ideia de que Molanus não era simplesmente um “moralista”, principalmente se levarmos em consideração sua distância para com, por exemplo, a atitude pessimista de Paleotti com seu desejo de criar um *Index* para as imagens e as severas críticas de Gilio.

Esse julgamento é surpreendente, porque ao contrário da grande maioria das obras de controvérsia sobre a imagem, ou do tom pessimista adotado pelo Cardeal Paleotti no fim da vida quando ele considera criar um *Index* de imagens proibidas, Molanus ocupa uma posição comedida, conciliatória, muito afastada das acusações precisas e categóricas de Gilio.⁴¹

Por mais que não esteja explícito no discurso dos autores, não é difícil interpretar que a suposta moderação de Molanus teria sido resultado de um medo da destruição das imagens através de ondas iconoclastas, preocupação que não era tão presente no contexto italiano.

No cenário italiano destacamos a atuação de Gabriele Paleotti, cardeal e Arcebispo de Bolonha, uma vez que ele havia participado ativamente das sessões do Concílio de Trento. Notável é o fato de Paleotti ter relatado ao Arcebispo de Milão e também tratadista Carlo Borromeo, em uma carta escrita em 1579, que teve acesso ao tratado de Molanus e que gostaria de se manter a par da situação em Milão⁴², se mostrando, assim, conectado com a questão das imagens em outras regiões da Europa.

Em 1582, Paleotti publicou, em língua vernácula, a primeira versão de seu tratado *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. O conteúdo da obra consistia em dois livros e no índice de outros três livros que estariam em fase de produção. Esses três últimos livros, entretanto, nunca foram publicados e um incêndio nos arquivos do autor destruiu grande parte do material que já havia sido escrito. No ano de 1594 uma versão em latim foi publicada em Ingolstadt permitindo sua circulação por toda a Europa⁴³.

⁴⁰ T. da a.: “Mais comment mesurer l’influence du manuel de Molanus et de ses prescriptions? D’une manière générale, em Italie comme aux Pays-Bas ou em France, le type de recommandations et d’interdits qu’expriment les humanistes et les théologiens semble avoir eu peu d’incidence directe sur le développement des arts.” Ibidem. p. 46.

⁴¹ T. da a.: “Ce jugement étonne, car à la différence de la grande majorité des ouvrages de controverse sur l’image, voire du ton pessimiste adopté par le cardinal Paleotti à la fin de sa vie alors qu’il envisage de dresser un *Index* des images prohibées, Molanus occupe une position mesurée, conciliante, très éloignée des accusations précises et fermes de Gilio.” (BOESPFLUG et al. op. cit. p. 39).

⁴² PRODI In: PALEOTTI, Gabriele. *Discourse on Sacred and Profane Images*. Los Angeles: Getty Publications, 2012. p. 15.

⁴³ PALEOTTI, Gabriele. op. cit. p. 24.

O Livro Um aborda assuntos mais gerais no que diz respeito às imagens como, por exemplo, sua origem e legitimidade servindo de base para o entendimento de todo o tratado. O livro ainda demonstra as diferenças entre as imagens sacras e profanas. O Livro Dois discorre sobre os diferentes tipos de abusos comumente encontrados em imagens sagradas ou profanas como imagens escandalosas, heréticas, apócrifas, dentre outras. Segundo Paolo Prodi, o conceito subjacente a esse livro seria o de que “[...] *todas as imagens são divina expressão, considerando que o mal surge somente a partir de como elas são usadas*”⁴⁴. O não publicado Livro Três seria dedicado especialmente às imagens lascivas e indecentes⁴⁵. O Livro Quatro seria uma espécie de guia sobre como representar variados temas e por fim o Livro Cinco conteria instruções e conselhos para os clérigos, encomendantes e artistas de modo a estimular uma produção de arte em maior acordo com a sensibilidade católica no contexto das reformas religiosas⁴⁶.

Cabe a nós enfatizarmos alguns pontos do tratado de Paleotti que podem ser úteis às nossas reflexões. O primeiro Capítulo do Livro Um é dedicado à explanação das intenções do tratado. Nele, Paleotti se alinha a uma defesa das imagens bem ao gosto tridentino. Ele parte da premissa de que as imagens, em sua origem, são sagradas, porém podem ser corrompidas, principalmente através de um mau uso. Assim, ele encara a postura dos católicos em relação às imagens como uma meia via ideal que evitaria os dois extremos: a adoração das imagens dos pagãos e a negação das imagens por parte dos judeus, muçulmanos e protestantes.

[...] podemos observar dois extremos e um meio: o primeiro extremo é do o pagão, que atribui mais às imagens do que deveria, adorando-as como a Deus; o outro extremo é o do herético e afins, suprimindo as imagens em excesso, na verdade se livrando delas completamente; o meio termo é o do cristão católico, que não bane as imagens, nem as adora como coisas divinas, mas vendo nelas o seu protótipo, modera sua veneração segundo a conveniência e as prescrições dos cânones sagrados e concílios.⁴⁷

Após tais considerações, Paleotti admite que as imagens católicas, entretanto, foram permeadas por vários abusos, então, o objetivo do seu tratado seria propor uma reforma das imagens e de seus usos.

⁴⁴ “[...] all images are a divine expression, whereas evil arises only out of how they are used.” (PRODI. op. cit. p. 22).

⁴⁵ Ibidem. p. 23.

⁴⁶ Ibidem. p. 24.

⁴⁷ T. da a.: “diciamo che si scorgono in esse dui estremi et un mezzo: il primo estremo è del pagano, che tribuisce più alle imagini che non deve, adorandole come Dio; l’altro estremo è dello eretico, e simili, che le levano più che non si deve, discacciandole affatto; il mezzo è del catolico cristiano, che non bandisce le imagini, né anco le adora come cosa divina, ma avendo in quelle l’occhio al suo prototipo et assimigliato, modera la venerazione secondo si conviene et è prescritto dai sacri canoni e concilii.” (PALEOTTI, Gabriele. *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Bolonha. 1582. p. 8).

Tal reforma deveria se apoiar em uma reflexão sobre a importância e funções das imagens no seio do Catolicismo tridentino. Versado em uma cultura humanística, Paleotti se utilizou da definição de que, assim como a retórica e o texto escrito, a imagem teria a tripla função de *ensinar, deleitar e mover* os ânimos⁴⁸. Amparado pela autoridade de João Damasceno e de São Gregório ele dá grande enfoque à função didática da imagem. A imagem, diferente do texto escrito, atingiria um grande número de pessoas, uma vez que os iletrados e incultos também seriam capazes de entendê-la. Assim, no Capítulo Cinco do Livro Um Paleotti afirma

Acrescentemos, no entanto, que embora o fim possa parecer ser o mesmo para os dois, o efeito que é provocado por esse fim acaba se tornando muito mais amplo, e se propagando com muito mais fertilidade com pinturas do que com livros, quando pinturas conseguem expressar o conteúdo dos livros, porque livros são lidos apenas pelos inteligentes, que são poucos, por outro lado as pinturas incluem universalmente pessoas de todo tipo.⁴⁹

Desse modo, o pintor católico carregaria uma grande responsabilidade, uma vez que, suas obras seriam “lidas” por toda uma variedade de pessoas.

Isso pode servir agora como um lembrete para os pintores Cristãos recordarem que estão criando livros para o povo, para serem lidos em público para a salvação universal, e para trabalharem e se esforçarem ainda mais para formar imagens que correspondam a esse tão elevado e glorioso objetivo.⁵⁰

Assim, começamos a entender a importância que Paleotti dava a um projeto de intensa reforma nas imagens que, naquele momento, ele julgava estarem permeadas por abusos e usos inadequados.

O Livro Dois do tratado de Paleotti se torna importante para a nossa reflexão sobre a normatividade para as imagens no contexto tridentino uma vez que é nele que o autor começa a se debruçar de modo mais aprofundado sobre os diferentes tipos de abusos que as imagens estariam sujeitas.

⁴⁸ Em vários momentos do Livro Um Paleotti evoca essa tripla função da imagem, dedicando, inclusive, vários capítulos para aprofundar isoladamente cada uma dessas funções aplicadas às imagens sacras.

⁴⁹ T. da a.: “Soggiungemo nondimeno noi che, se bene il fine pare il medesimo d’amendue, l’effetto però, che da tal fine esce, si scuopre molto più ampio e con più fecondità si diffonde nelle pitture che nei libri, quando però le pitture possono esprimere quello che i libri contengono; perciò che i libri sono letti solo dagl’intelligenti, che sono pochi, ma le pitture abbracciano universalmente tutte le sorti di persone. (PALEOTTI. op. cit. p. 15).

⁵⁰ T. da a.: “Il che potrà servire in tanto per memoria de’ cristiani pittori, acciò, ricordandosi essi che sono quelli che compongono i libri per lo popolo, da leggersi pubblicamente per salute universale, tanto più si ingegnino e sforzino di formare le imagini che rispondine a questo fine così alto e glorioso.” (Ibidem. p. 16).

Paleotti inicia o Livro Dois responsabilizando o próprio Demônio pelos abusos que permeavam as artes naquele momento. Uma vez que, incapaz de se livrar por completo das imagens, o Demônio teria preenchido as artes por abusos de modo que elas passassem a atuar mais para o mal do que para o bem. Considerando que as imagens seriam poderosas ferramentas didáticas, o Demônio se aproveitaria dessa potencialidade para perverter seus efeitos no seio do Cristianismo. Nas palavras do clérigo: “[...] *não podendo fazer as imagens deixarem de existir, ele ao menos introduz nelas tantos abusos de modo que as imagens possam fazer mais mal do que bem, se providências não forem tomadas*”.⁵¹ O autor termina o Capítulo Um desejando que os pintores fossem capazes de enxergar as estratégias do demônio e redirecionassem sua atuação de modo que as artes voltassem ao estágio puro no qual foram, originalmente, concebidas. Paleotti reforça, assim, uma reflexão iniciada no Livro Um quando afirma que as imagens em sua essência são sagradas, porém passíveis de corrupção. Certamente, ele acreditava na efetividade do seu tratado como instrumento na restauração da pureza das imagens. Sendo assim, a partir do Capítulo Dois ele começa a refletir de uma maneira mais específica sobre os tipos de abusos que permeavam as artes.

Se apoiando na – exaustivamente evocada pela teoria da pintura – homologia entre texto escrito e imagem, Paleotti afirma que, de maneira geral, o que fosse adequado para constar em um livro também seria adequado para ser representado por uma imagem. Assim, ele propõe que o *Index Librorum Prohibitorum*, instrumento criado pelo Concílio de Trento para controlar a produção escrita, funcionasse como uma espécie de guia para orientar também a produção das imagens. Assim como os livros, algumas imagens seriam condenadas pela lei cristã, outras seriam toleradas, porém não seriam adequadas. A partir do Capítulo Três, então, Paleotti começa a especificar com detalhes algumas categorias de abusos proibidos e inadequados que por vezes estavam presentes nas imagens sagradas e profanas⁵².

No que diz respeito às imagens sacras, Paleotti se aproveita da categorização que a teologia teria feito de cinco tipos de abusos cometidos na esfera eclesiástica e os aplica ao raciocínio das imagens. Tais abusos seriam classificados como: imprudentes, escandalosos, errôneos, suspeitos e heréticos. Aplicando tais abusos à lógica das imagens, Paleotti começa demonstrando que uma pintura imprudente seria aquela que representa, considerando como certos, assuntos não resolvidos pela ortodoxia católica. Segundo o clérigo, o pintor que ousasse fazer esse tipo de representação seria ainda mais repreensível que alguém que

⁵¹ T. da a.: “[...] non potendo fare che le imagini non vi siano, almeno vi interpone tanti abusi, che ormai più male che bene possono fare le imagini, se non vi si prevede.” (PALEOTTI. op. cit. p. 63).

⁵² Em virtude do teor da nossa tese, vamos nos ater aqui nos abusos que dizem respeito às imagens sacras.

cometesse esse abuso em outras esferas, uma vez que a pintura seria uma obra permanente e de grande alcance. Aqui, Paleotti já inicia uma reflexão sobre a distinção entre o pintor e o teólogo. Em diversos momentos de seu tratado, Paleotti deixa explícito que não é função do pintor especular sobre assuntos que dizem respeito aos teólogos.

Seguindo a categorização, uma pintura escandalosa, seria aquela que ofenderia os olhos de pessoas piedosas com assuntos polêmicos e escandalosos. Já uma pintura errônea seria aquela que representasse erros que não chegam a serem classificados como heresias. As pinturas suspeitas⁵³ seriam, nas palavras do autor, “[...] *todas aquelas que, mesmo sem serem claras e diretas na sua heresia, disseminam grande perplexidade e suspeita na mente de quem as observa*”.⁵⁴ Por fim, Paleotti entende como pinturas heréticas aquelas que representam visualmente heresias. O autor enfatiza o perigo desse tipo de pintura e deixa a cargo do Santo Ofício a determinação da pena para o artista que ousasse fazer tal tipo de representação. Ainda assim, já podemos afirmar que o Tribunal do Santo Ofício raramente se ocupou de julgar artistas por suas obras, sendo o caso de Veronese, como vimos na Introdução, uma exceção motivada por questões mais políticas do que religiosas ou iconográficas.

Para além das cinco categorias de abusos descritas anteriormente, assumidas a partir do discurso teológico, Paleotti ainda descreve outros tipos de abusos relacionados às imagens: imagens supersticiosas e apócrifas. Imagens supersticiosas seriam aquelas que se relacionam de algum modo a algum tipo de culto inadequado. A superstição aplicada à imagem é encarada por Paleotti a partir de três aspectos: como as imagens são realizadas, o que as imagens representam e como elas são utilizadas⁵⁵. Já as imagens apócrifas seriam aquelas que representam assuntos de teor apócrifo, não autenticados pela Igreja. O perigo desse tipo de pintura estaria na possibilidade de confundir o fiel mais simples, que poderia ser levado a acreditar na veracidade daquele assunto. Paleotti, porém, observa que nem todos os tipos de pinturas apócrifas são condenadas, uma vez que muitas delas já teriam sido aprovadas pela esfera religiosa e assimiladas pela tradição pictórica ao longo dos anos. Paleotti segue seu tratado abordando imagens de falsos deuses, de santos e abusos relacionados às imagens profanas, assuntos que não daremos destaque nessa tese. Basta dizer que Paleotti ainda lista e explora uma série de abusos que seriam comuns entre as pinturas sacras e profanas, como

⁵³ É na categoria de pinturas suspeitas que Paleotti coloca, como analisaremos com mais detalhes no Capítulo 2 dessa tese, as pinturas da Anunciação que contém a iconografia do Menino Jesus sendo lançado em direção à Virgem.

⁵⁴ “[...] tutte quelle che, non essendo così chiare e certe della loro eresia, lasciano però molta perplessità e sospizione nell’animo di chi le riguarda.” (PALEOTTI. op. cit. p. 68).

⁵⁵ Nos ateremos com mais atenção nas imagens supersticiosas no Capítulo 3 da tese.

pinturas não verossímeis, inadequadas e indecorosas, desproporcionais, imperfeitas, inúteis e supérfluas, ridículas, incomuns, obscuras e difíceis de entender, indiferentes e incertas, violentas e terríveis, monstruosas, além de falar da questão das grotescas.

Através da leitura e análise do tratado, percebemos que Paleotti motivava o desejo de uma intensa normativa para a fábrica e os usos das imagens. É necessário observar, entretanto, que Paleotti não teria, a princípio, a intenção de que seu tratado fosse aplicado universalmente em todas as cidades europeias. A normativa proposta pelo tratado deveria ser aplicada inicialmente em Bolonha, cidade onde atuava o clérigo, e também usada como um modelo para outros clérigos que desejassem desenvolver suas próprias orientações e aplicarem em suas dioceses. Segundo o próprio Paleotti

Recordemos que esse tratado, por ordem do nosso ilustríssimo bispo, foi feito para o uso das pessoas da sua cidade e diocese; por isso, assim como ele não pode prescrever leis para outros lugares, conseqüentemente, não tem intenção de regular seus costumes ou censurar os usos que eles façam que possam diferir dos daqui. Tampouco é sua intenção atribuir como pecado mortal por parte do povo tudo que foi repreendido nesse livro; ele quer deixar tudo sob as mesmas proibições e as mesmas penas ou pecado mortal, ou pecado venial, ou imperfeição simples, já impostas a eles pelos cânones sagrados, sabendo que assim como existem graus de erros humanos, que podem ser mais graves ou leves, os erros nas pinturas e esculturas variam do maior até o menor.⁵⁶

Apesar do cuidado e diplomacia de Paleotti ao tentar não impor uma teoria da imagem em âmbito externo à sua diocese, ele demonstra no final da vida um tom pessimista ao constatar que, trinta anos após o final do Concílio de Trento, pouco teria sido feito em função de uma verdadeira reforma nas artes e os abusos relacionados às imagens continuariam ocorrendo. Segundo Prodi, pouco antes de sua morte Paleotti faz circular entre as autoridades eclesiásticas um pedido para que fossem estabelecidos preceitos universais de controle da imagem e até mesmo uma espécie de *Index* assim como o já existente *Index librorum prohibitorum*.⁵⁷

Nesse estágio, é necessário começar a questionar qual foi a inserção de toda essa normativa teórica no cenário da prática das artes na Itália pós Trento, uma vez que, segundo

⁵⁶ Ricordiamo ancora che questo trattato, per ordine di monsignore illustrissimo nostro Vescovo, è stato composto per uso del popolo della città e diocese sua; onde, sì come egli non può prescrivere legge agli altri luoghi, così non intende manco di tassare i costumi loro o fare il censore delle usanze, che essi servano differenti da queste. Anzi non è sua intenzione ancora di ascrivere a peccato mortale del suo popolo ogni cosa che sarà stata in questo libro ripresa; ma lasciare il tutto sotto le medesime proibizioni e sotto le medesime pene di peccato o mortale o veniale o di semplice imperfezione, a che i sacri canoni l'hanno sottoposto: sapendosi che, come si danno i gradi degli errori negli uomini, essendone alcuni più gravi et altri più leggieri, così nella pittura e scoltura si ritrova quella varietà di maggiore e minore difetto.” (PALEOTTI. op. cit. p. 5).

⁵⁷ PRODI. op. cit. p. 25.

Mâle “*É em Roma onde a arte da Igreja renovada assume sua forma definitiva, e de Roma irradia para a Europa*”⁵⁸.

É impossível enfrentar esse tema sem refletir, mesmo que brevemente, sobre o já exaustivamente estudado caso da recepção crítica do *Juízo Final* de Michelangelo no contexto da Reforma Católica⁵⁹. Antes da publicação dos tratados analisados anteriormente, e até mesmo antes do final do Concílio de Trento, já havia um debate acerca das possíveis inadequações do afresco de Michelangelo para a Capela Sistina. Biaggio da Cesena, teria dito ao Papa Paulo III que “[...] *a pintura seria mais adequada para uma taverna ou casa de banho do que para a Capela Papal.*”⁶⁰

Nesse contexto, de grande alcance foi a crítica ao afresco realizada pelo escritor e poeta Pietro Aretino. Até onde sabemos, a querela entre Aretino e Michelangelo começou com uma tentativa de diálogo por parte do escritor com o artista. Em setembro de 1537, Aretino escreveu sua primeira carta a Michelangelo com a intenção de que o artista seguisse seus conselhos no processo de realização do afresco do *Juízo Final*. Dois meses depois, Michelangelo respondeu relatando que não poderia seguir os conselhos do escritor, visto que o processo de criação da obra já estava deveras adiantado. Ao final da carta, entretanto, Michelangelo cometeu o erro de escrever: “*Entretanto, se possuo algo que seja do vosso agrado, vo-lo ofereço de todo o coração*”⁶¹. No ano seguinte, Aretino escreveu novamente a Michelangelo, dessa vez lhe pedindo um desenho, pedido repetido em outras cartas e sumariamente ignorado pelo artista. Tal dinâmica aparentemente incitou à ira do escritor e o motivou a escrever nova carta, em 1545, repleta de críticas ao *Juízo Final*. Na célebre carta, Aretino amarga o fato de Michelangelo não ter aceitado suas sugestões visto que sua obra se mostrou, de acordo com ele, indecente e de inadequada à Capela mais sagrada da Terra.

Os pagãos, quando moldaram uma Diana, deram-lhe roupas; quando fizeram uma Vênus nua, esconderam as partes que não deveriam ser mostradas com a mão da modéstia. E aqui vem um cristão que, por considerar a arte superior à fé, considera um espetáculo real retratar mártires e virgens em atitudes impróprias, mostrar homens arrastados pela sua vergonha, diante dessas coisas lugares de má reputação

⁵⁸ MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII. Madri: Ediciones Encuentro, 2001. p. 29.

⁵⁹ Ver DE MAIO, Romeo. *Michelangelo e la Controriforma*. Firenze: RCS Sansoni Editore S.p.A, 1990; O’MALLEY, Jhon W. *The Council of Trent (1545–63) and Michelangelo’s Last Judgment (1541)*. Proceedings of the American Philosophical Society Vol. 156, N°. 4, Dezembro, 2012; QUÍRICO, Tamara. *O Juízo Final de Michelangelo: Questões iconográficas e a polêmica do cinquecento sobre o afresco sistino*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2003. (Dissertação de mestrado). O caso de Michelangelo, inclusive, já foi brevemente utilizado pela autora, em sua dissertação de mestrado para ajudar na reflexão sobre o preceito do decoro.

⁶⁰ O’MALLEY. op cit. p. 389.

⁶¹ BUONARROTI, Michelangelo. *Cartas escolhidas: prefácio, seleção, tradução e notas de Maria Berbara*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.p. 83.

fechariam os olhos para não os ver. Sua arte deveria estar em uma voluptuosa casa de banho, certamente não na capela mais suprema do mundo.⁶²

É necessário buscar entender como as cartas de Aretino repercutiram no cenário da Reforma Católica e foram ressignificadas de modo que pudessem fomentar o debate acerca da normatividade desejada para pintura religiosa. Como vimos, as motivações de Aretino para criticar o afresco de Michelangelo eram, inicialmente, mais pessoais do que religiosas. A publicação, em 1550, da versão reformulada da célebre carta que continha as críticas à obra de Michelangelo, entretanto, se insere em um contexto de apoio à Reforma Católica em vigor através do Concílio iniciado poucos anos antes, uma vez que era desejo do escritor se candidatar ao posto de Cardeal⁶³. Ainda assim, naquele momento, a preocupação de Aretino parecia continuar não sendo, em primeira instância religiosa, mas sim política.

Independente das motivações do escritor, suas críticas foram assimiladas em diversos tratados de arte que estavam empenhados em divulgar os novos debates em relação à imagem no contexto da Reforma Católica. Lodovico Dolce, em 1557, faz suas críticas ao Juízo Final através da fala do próprio Aretino, uma vez que seu *Dialogo della Pittura, intitolatto L'Aretino*⁶⁴ foi construído na forma de um diálogo entre o escritor veneziano e Giovanni Fabrini.

Quem será suficientemente ousado para afirmar que é adequado, que em Roma, Na Igreja de São Pedro, o chefe dos apóstolos; em Roma, onde todos se reúnem, na capela do sumo sacerdote, o qual [...] é representante de Deus na terra, figuras que, indecorosamente mostram o que a decência deveria ocultar, podem ser vistas? Uma coisa é certa, (falando com propósito) são completamente indignas do mais sagrado dos lugares.⁶⁵

Em 1564, Giovanni Andrea Gilio, clérigo da cidade de Fabriano, realiza umas das mais severas críticas ao Juízo Final de Michelangelo em seu *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*.

Parte da saga italiana de crítica ao *Juízo Final* de Michelangelo consiste na ordem do Papa Pio IV, em 1564, 48 dias após o final do Concílio de Trento, para que partes do afresco fossem alteradas por Daniele Volterra. Assim, partes dos nus foram cobertos e as figuras de

⁶²ARRETINO apud SYMONDS, J. A. *The Life of Michelangelo Buonarroti*. University of Pennsylvania Press: Philadelphia, 2002.

⁶³BUONARROTI. op. cit. p. 83.

⁶⁴Edição utilizada em inglês: DOLCE, Lodovico. *ARETIN: A DIALOGUE ON PAINTING*. From the italian of Lodovico Dolce. London, printed for P. Elmsley, successor to Mr. Vaillant in The Strand; and sold by I. Dodsley, in Pallmall; G. Pearch, In Cheapside; M. Hingeston, near Temple Bar; D. Prince, at Oxford; and Mr. Braim, painter, and printseller, in Catherine Street, in The Strand. MDCCLXX.

⁶⁵DOLCE, op. cit. p. 176/177.

São Brás e Santa Catarina de Alexandria foram alteradas permanentemente de modo que a postura de ambos se tornasse mais decorosa, uma vez que ela poderia insinuar um ato sexual.

A historiografia da arte, de modo geral, insiste na crença de que a obra de Michelangelo foi alvo de debate no próprio Concílio de Trento, como podemos ver, por exemplo, através da afirmação de De Maio

De fato, o *Juízo* havia entrado no debate tridentino sobre as imagens sacras, que aconteceu de 11 de novembro a 3 de dezembro de 1563, na XXIV sessão: infelizmente a documentação é escassa e genérica, refletindo a pressa incomum que caracterizou esses últimos trabalhos conciliares.⁶⁶

É necessário, entretanto, contestar a suposta importância que o afresco teve nas deliberações do Concílio uma vez que, como vimos (e o próprio De Maio observa), os debates sobre a imagem foram feitos apressadamente somente na última sessão do Concílio. Segundo John O'Malley, nos registros do Concílio não há sequer uma menção a Michelangelo, ao *Juízo* Final ou a qualquer outro artista ou obra⁶⁷. Esse dado nos ajuda a relativizar a importância que o Concílio de Trento deu, efetivamente, à questão das imagens.

Relativizar a importância da imagem nos debates do Concílio, entretanto, não quer dizer ignorar o desejo, de parte dos representantes da Igreja tridentina, de consolidar uma normatividade para a arte religiosa (tentativa colocada em prática através dos numerosos tratados que citamos), mas sim lançar nova luz sobre os fatos históricos. Assim, entendemos que a interferência na obra de Michelangelo não teria sido uma demanda direta do Concílio, mas uma maneira do Papa fazer os decretos do Concílio serem implementados a partir da alteração de uma obra que já estava sendo exaustivamente criticada em diversos círculos. O caso de Michelangelo parece ter sido um caso exemplar, não permitindo ao Papa ignorar as supostas inadequações de uma obra com tamanha visibilidade e que estava sendo alvo de severas críticas. Não temos notícia, entretanto, de que o tratamento dado ao afresco Sistino tenha se estendido a outras obras de arte⁶⁸ pelo menos em Roma.

Somente em 21 de janeiro de 1564, um mês e meio após o término do concílio, tivemos um documento que relaciona o decreto ao “*Juízo*”. Foi nesse momento, inclusive, que a aplicação mais generalizada do decreto foi colocada oficialmente em prática na diocese de Roma. Embora os artistas e patronos tenham sentido a

⁶⁶ T. da a.: “Infatti il *Giudizio* era entrato nel dibattito tridentino sulle immagini sacre, svoltosi dall’11 novembre al 3 dicembre del 1563, nella XXIV Sessione: purtroppo la documentazione è scarsa e genérica, a specchio della inconsuetta fretta che caratterizzò questi ultimi lavori conciliari.” DE MAIO. op. cit, p. 39.

⁶⁷ O’ MALLEY. op. cit. p. 396.

⁶⁸ O caso de Veronesse, como vimos no começo do capítulo, não passou de uma estratégia política.

tensão do regulamento, não há nenhum exemplo de qualquer outra pintura em Roma que tenha sido alterada como resultado disso.⁶⁹

A pesquisadora Ruth Noyes⁷⁰ desconstrói a ideia de que uma uniforme reforma tridentina das imagens teria sido articulada por Roma e pela Cúria Papal após o Concílio. Segundo ela, o desejo de uma reforma parte do esforço reacionário de alguns clérigos, como Borromeo e Paleotti, e teria acontecido, majoritariamente, fora de Roma. Noyes ainda desconstrói o que ela chama de “Mito Gabriele Paleotti” e a assimilação de seu *Discorso*. Segundo a autora, em 1579, ano no qual o primeiro rascunho do *Discorso* estaria circulando por Bolonha⁷¹, Agostino Carracci, por exemplo, teria dedicado ao próprio Paleotti uma imagem sacra cuja tipologia teria sido condenada pelo tratadista⁷². Apesar da autora não especificar qual imagem, tudo nos leva a crer que se trata de uma gravura representando o tema da Adoração dos Magos⁷³ [Fig. 2].

⁶⁹ T. da a.: “Not until January 21, 1564, a month and a half after the council ended, do we have a document that relates the decree to the “Judgment”. That is the moment, moreover, that the more general application of the decree to the diocese of Rome got officially set into motion. Although artists and patrons there were made to feel the pressure of the regulation, there is no instance of any other painting in Rome being defaced as a result of it.” (O’MALLEY. op. cit. p. 355).

⁷⁰ NOYES, Ruth S. *Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesian Catholica quomodo sacrae imagines pingantur?: Post-Tridentine Image Reform and the Myth of Gabriele Paleotti*. *The Catholic Historical Review*, Volume 99, Nº 2, Abril 2013, pp. 239-261.

⁷¹ De fato, Paolo Prodi, biógrafo de Paleotti, afirma que em janeiro de 1578 Paleotti, sem dúvida, já teria escrito o primeiro esboço do *Discorso* e disponibilizado ao Jesuíta Francesco Palmio. Então, seria correto inferir, como fez Noyes, que o esboço do *Discorso*, seria conhecido em Bolonha, ao menos no círculo artístico e religioso (PRODI. op. cit. p. 15).

⁷² NOYES, Ruth S. op. cit. p. 248.

⁷³ Inferimos essa possibilidade, pois a gravura em questão, baseada em um desenho de Baldassare Peruzzi, foi a única obra encontrada até o presente momento que Carracci dedicou à Paleotti no ano de 1579. Por não citar a imagem a qual se refere, a autora também se exime de fazer uma análise sobre os motivos que supostamente teriam levado Paleotti a condenar tal composição. Trabalhamos aqui com a hipótese de que a composição, preenchida por muitos personagens, poderia ter sido considerada por Paleotti como confusa, não retratando de uma maneira didática e com fidelidade a passagem da Adoração dos Magos possibilitando, assim, uma interpretação errônea por parte dos fiéis. Essas são suposições similares às críticas feitas pelo Inquisidor no caso da Ceia de Veronese que trabalhamos na Introdução.

Figura 2 – Agostino Carracci. *Adoração dos Magos*, 1579. Gravura, 80 X 104 cm. Art Gallery NSW, Sidney.



Fonte: ART GALLERY NSW, [sem data].

No mesmo período o artista também publicou uma série de gravuras consideradas “*lascivas*”. Segundo Noyes,

Esses exemplos sugerem que o *Discorso* de Paleotti e tratados similares refletem uma atenção às questões do momento e às tendências relativas à produção, uso, e culto das imagens e que textos como esse podem não ter afetado consideravelmente a produção das imagens sacras em si. Tais circunstâncias desmentem a crucial eficácia didática e regulatória do *Discorso*, ainda assim, mostram a acuidade do autor em relação à produção das imagens pós-tridentinas.⁷⁴

Émile Mâle, em sua clássica obra *L'Art religieux après le Concile de Trente*, publicada originalmente no ano de 1932, já se questiona se a arte da Contrarreforma levou a cabo toda sua aparente severidade. Ele se pergunta, “*Será que a Igreja não chegou a ser tão severa com*

⁷⁴ T. da a.: “These examples suggest that Paleotti’s *Discorso* and similar treatises reflected an awareness of contemporary concerns and trends regarding the production, consumption, and cult of images and that such texts may not have greatly affected the production of sacred images per se. These circumstances belie the *Discorso*’s ultimate didactic and regulatory effectiveness, yet show its author’s acuity regarding post-Tridentine image production.” (NOYES, Ruth S. op. cit. p. 249).

os artistas como pareceu ser em um primeiro momento?”⁷⁵ Logo adiante ele conclui que “*A Igreja não levou a cabo um golpe de Estado: se mostrou conciliadora, moderada, indulgente, com as velhas tradições.*”⁷⁶ Ou seja, Mâle, na década de 30 do século passado, já anuncia a reflexão que a historiografia da arte tem se dedicado com mais afinco contemporaneamente, a de que o desejo reacionário de uma reforma das imagens após o Concílio de Trento se restringiu à esfera teórica, principalmente fora de Roma, e com pouca assimilação na esfera prática das artes.

Por outro lado, Mâle parece ter uma compreensão menos ampla da situação da arte na Península Ibérica. Ao refletir sobre a situação espanhola, diz:

Ayala, que na Espanha de princípios do século XVIII escreveu um livro sobre iconografia cristã, encontra ainda muito o que condenar na arte religiosa de seu país. No século XVII houve na Espanha inspetores nomeados pelo Santo Ofício, entre os quais citaremos o pintor Pacheco, sogro de Velázquez.⁷⁷

Mâle chega a citar os artistas espanhóis como austeros homens da Igreja: “*Mas é na Espanha especialmente onde a arte aparece como uma função religiosa. Os austeros artistas espanhóis do século XVII pareciam homens da Igreja.*”⁷⁸ Desse modo, o autor parece insinuar que nenhuma moderação poderia ter tido lugar na arte da Espanha contrarreformista e sequer cita a situação da arte em Portugal que entre os anos de 1580 e 1640 vivia sob a égide da monarquia espanhola no acordo político que hoje conhecemos como União Ibérica.

1.2 A assimilação do debate tridentino sobre as imagens na Península Ibérica

Não podemos negar que, de fato, mesmo antes do Concílio de Trento, já havia, na Espanha, uma preocupação com o decoro nas imagens sagradas. Segundo Juan Luis Gonzáles García, desde a instituição do Tribunal do Santo Ofício na Espanha, em 1478, existia a figura do “*veedor*”, pessoa encarregada de “[...] *inspeccionar e aprovar as obras religiosas destinadas*

⁷⁵ MÂLE, Emile. op. cit. p. 22.

⁷⁶ MÂLE, Emile. op. cit. p. 22.

⁷⁷ Ibidem. p. 22.

⁷⁸ Ibidem. p. 27.

à exposição pública e remover ou corrigir as desonestas, heterodoxas, incomuns ou de baixa qualidade”.⁷⁹

Com o advento de Trento, tal prática de cuidado com as imagens religiosas na Espanha, naturalmente, se intensificou. Ainda segundo Gonzáles García,

No final foram os bispados, e não as repúblicas, que, seguindo a normativa pastoral emanada de Trento, reforçaram a censura inquisitorial com os *visitadores* eclesiásticos. Estes não só cumpriram as funções de verificador de imagens na parte temática e qualitativa - modificando os trajes, revertendo restaurações ou alterações indevidas, expurgando figuras e inscrições e repensando a sua disposição no templo -, como também lhes competia inventariar e classificar os objetos de propriedade da diocese, a fim de verificar sua existência, seu empréstimo ou, na pior das hipóteses, sua perda. O momento oportuno para este trabalho costumava ser a visita pastoral, uma inspeção do estado espiritual e material dos povoados dependentes do prelado, que deveria ser efetuada pelo mesmo, ou por um visitador designado caso o bispo estivesse impossibilitado por razões de força maior. A visita pastoral implicava em acessar cada igreja, ermida ou capela, uma por uma, e examinar seus altares.⁸⁰

Assim, as resoluções do Concílio de Trento para as imagens foram reafirmadas em territórios espanhóis através de uma série de Concílios e Sínodos regionais e colocadas em prática através da atuação dos visitadores, como vimos na reflexão de Juan Luis.

Entretanto, assim como na Itália, ficou a cargo da tratadística da arte desenvolver mais detalhadamente tais orientações. De fato, a tradição tratadística na Espanha após o Concílio de Trento tem um caráter muito severo de tentativa de controle iconográfico, como veremos mais adiante, principalmente a partir da atuação do pintor e tratadista Francisco Pacheco. Não temos dados concretos, entretanto, que embasem a crença de que essa tratadística de alto teor normativo tenha sido assimilada completamente na esfera da prática das artes ou que nos façam acreditar que a Inquisição Espanhola tenha se ocupado com afinco do assunto das imagens sacras como veremos ao longo de nossa reflexão.

O primeiro tratado sobre artes publicado na Península Ibérica após o Concílio de Trento foi *Noticia general para la estimación de las artes y la manera en que se conocen las*

⁷⁹ T da a.: “[...] inspeccionar y aprobar las obras religiosas destinadas a la exposición pública y quitar o corregir las deshonestas, heterodoxas, desusadas o de baja calidad.” (GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. *Imágenes Sagradas y Predicación Visual en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2015. p. 312).

⁸⁰ T. da a.: “Al final fueron los obispados, y no las repúblicas, quienes, siguiendo la normativa pastoral emanada de Trento, reforzaron la censura inquisitorial con los visitadores eclesiásticos. A éstos no sólo cumplían las funciones de corrector de imágenes en lo temático y en lo cualitativo – modificando los atuendos, revirtiendo restauraciones o cambios inapropiados, expurgando figuras e inscripciones y replanteando su colocación en el templo –, sino que les correspondía inventariar y clasificar los objetos propiedad de la diócesis, a fin de constatar su existencia, su préstamo o, en lo peor de los casos, su extravío. El momento oportuno para esta labor solía ser la visita pastoral, una inspección del estado espiritual y material de las poblaciones dependientes del prelado, la cual debía efectuar él mismo o un visitador delegado si el bispo se hallaba imposibilitado por motivos de fuerza mayor. La visita pastoral implicaba acceder a cada iglesia, ermita o capilla, una por una, y revisar sus altares.” (GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. op. cit. p. 314).

liberales de las que son mecánicas y serviles, do espanhol Gaspaz Gutiérrez de los Rios, publicado em 1600 e organizado em quatro livros.

A defesa pela liberalidade da pintura é o argumento central de todo o texto, como é possível inferir logo pelo seu título. Em sua defesa, Gutiérrez se apoia, principalmente, na antiga comparação entre a pintura e a poesia que, desde a Antiguidade, gozava do status de arte liberal. Gutiérrez, assim como Alberti no seu conhecido *De Pictura*, também associa a pintura – devido à aplicação da proporção e perspectiva –, à geometria e aritmética que também detinham o status de artes liberais. Seguindo essa estratégia, Gutiérrez compara as artes do desenho com as diversas outras atividades consideradas liberais, até mesmo com a medicina. Desse modo, Gutiérrez alinha seu texto à tradição tratadística Renascentista das artes que tinha, como seu principal objetivo, a tentativa de elevação do status social das chamadas “artes do desenho”. O tratadista, entretanto, não deixa de associar seu texto às novas tendências contrarreformistas da teoria da arte.

Assim, Gutiérrez também afirma que a pintura é liberal por possuir “*três nobrezas*”: a nobreza natural, a política e a teológica, que nos é interessante aqui. De acordo com Raquel Pifano⁸¹, a noção das *três nobrezas da pintura* foi assimilada a partir do tratado do Cardeal Paleotti, uma das possíveis fontes de Gutiérrez. No que diz respeito à nobreza teológica da pintura, Gutiérrez afirma “Pela nobreza Teológica, são também artes nobres porque produzem efeitos sobrenaturais, e divinos, de piedade, caridade, e religião, segundo se tem dito. Por serem suas obras milagrosas, se chamam os artífices divinos”⁸².

Ainda no que diz respeito à esfera teológica da imagem, no Capítulo XI (*Competencia que tienen estas artes del dibuxo con la historia*) do Livro III, Gutiérrez atesta que uma das funções da pintura é contar uma história, não menos do que a poesia e, inclusive, com maior propriedade. Revivendo o argumento da importância pedagógica da imagem, Gutiérrez afirma que a imagem serve para eternizar na memória as histórias e atinge um público que a palavra escrita não é capaz de atingir como os “rústicos” e “idiotas”, ou seja, aqueles que não são letrados. “O rústico e outros pobres idiotas, e os mudos, como se recordariam de Deus e de

⁸¹ PIFANO, Raquel Quinet A. Gutierrez de Los Rios e o Elogio da Pintura de Philippe Nunes. In.: MORENO, Patrícia; NASCIF, Rose (org.) *Literatura em Língua Espanhola e Artes Visuais*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2016 (no prelo).

⁸² T. da a.: “Por la nobleza Teologica, son también artes nobles, porque producen efectos sobrenaturales, y divinos, de piedad, caridad, y religión, según se ha dicho”. GUTIERREZ DE LOS RIOS, Gaspar. *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son Mecánicas y serviles, con una exortacion a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid: Pedro Madrigal, 1600. Fol. 214. Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000054264&page=1>>. Acesso em 30 de março de 2016.

seus santos, se não vissem pintadas suas imagens nos templos?”⁸³. Ele ainda diz que “[...] *as histórias pintadas [...] vencem as escritas na facilidade e rapidez em que são entendidas [...]*”⁸⁴. Fazendo referência aos princípios da retórica antiga assimilados sob a luz da religiosidade contrarreformista, Gutiérrez também diz que a imagem bem pintada “[...] *deleita os olhos, recria a memória, aguça e aviva o entendimento, apacenta o ânimo, incita a vontade, e finalmente acende esse desejo, vendo os valores e virtudes de outros para imitá-los, tanto e às vezes até mais do que pelas histórias escritas*”⁸⁵.

É possível perceber, a partir dessa breve análise de alguns aspectos de *Noticia general*, que Gutiérrez de Los Rios se alinha ao grande senso comum defendido pela teoria da imagem após o Concílio de Trento, o da importância didática da imagem inspirada no princípio Gregoriano da pintura como “Bíblia dos Ilustrados”. Apesar desse alinhamento ideológico, Gutierrez não constrói seu tratado com base em instruções sobre como produzir obras de arte como veremos nos seus sucessores Francisco Pacheco e Juan Interián de Ayala.

Francisco Pacheco foi um pintor e tratadista notório por ter sido professor e sogro de Diego Velázquez, e por ter conduzido uma suposta “Academia” de artes em Sevilha. A “Academia” de Pacheco, entretanto, funcionava como uma reunião informal de religiosos, artistas e eruditos de seu círculo pessoal que colaboravam com sua obra e não como uma escola institucionalizada⁸⁶. Destacamos, principalmente, a colaboração que Pacheco obteve de religiosos, sobretudo jesuítas, no escopo de seu trabalho teórico. Segundo Cañedo-Argüelles, “*Pacheco é o prototipo de pintor católico pós conciliar que admite e busca a colaboração de*

⁸³ T. da a.: “El rústico y otros pobres y idiotas, y los mudos, como se acordarian de Dios y de sus santos, sino vierse pintadas sus imagene, e historias en los templos?”. GUTIERREZ DE LOS RIOS, Gaspar. *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son Mecanicas y serviles, con una exortacion a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid: Pedro Madrigal, 1600. Fol. 166. Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000054264&page=1>>. Acesso em 30 de março de 2016.

⁸⁴ T. da a.: “[...] las historias pintadas [...] vencen a las escritas em la facilidad y presteza de darse a entender[...]”. GUTIERREZ DE LOS RIOS, Gaspar. *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son Mecanicas y serviles, con una exortacion a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid: Pedro Madrigal, 1600. Fol. 167. Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000054264&page=1>>. Acesso em 30 de março de 2016.

⁸⁵ T. da a.: “Con las bien pintadas y releuadas se deleytan los ojos, se recrea la memoria, se aguza y abiua el entendimento, se apacienta el animo, se incita la voluntad, y se esta finalmente encendiêdo el desseo, viêdo los valores y virtudes de otros para imitarlos, tanto y aun algunas vezes mas q por las historias escritas.” GUTIERREZ DE LOS RIOS, Gaspar. *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son Mecanicas y serviles, con una exortacion a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid: Pedro Madrigal, 1600. Fol. 167-168. Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000054264&page=1>>. Acesso em 30 de março de 2016.

⁸⁶ PACHECO, Francisco. *El Arte de La Pintura*. Madrid: Cátedra, 2001. p. 22.

teólogos em suas obras.”⁸⁷ De grande interesse para nosso trabalho é seu tratado *Arte de la Pintura* concluído pelo autor em 1638 e publicado postumamente em 1649.

Em *Arte de la Pintura*, Pacheco demonstra domínio de textos da Antiguidade Clássica que na maioria das vezes são citados de segunda mão (procedimento comum na época)⁸⁸, de autores eclesiásticos e da tratadística italiana constituída a partir do século XV deixando claro, principalmente, seu vínculo com uma teoria da imagem de caráter contrarreformista. Segundo Bonaventura Bassegoda i Hugas, “*Pacheco conhecia bem quase tudo o que sobre pintura se podia ler até janeiro de 1638.*”⁸⁹ Dentre esse material destacamos o domínio que ele tinha dos tratados de Dolce, de Molanus e Paleotti, autores que cita literalmente numerosas vezes. Dentre seus predecessores espanhóis Pacheco também tem conhecimento e usa como fonte o tratado de Gutiérrez de los Rios que analisamos anteriormente. Assim, podemos observar que uma das mais fortes características do texto de Pacheco é a observância das diretrizes estipuladas pela Igreja a partir do Concílio de Trento e um desejo de sua aplicação na pintura.

No que diz respeito à sua organização, *Arte de la Pintura* é dividido em três livros. O *Livro I* é dedicado à definição da pintura como arte liberal, sua origem e antiguidade; sua superioridade em relação à escultura; suas funções e usos pela Igreja Católica. O *Livro II* é dedicado às partes que compõem a pintura, à definição do decoro, do desenho, da proporção e do uso da cor. Por fim, o *Livro III* trata do ofício prático da pintura, ou seja, de como executá-la em termos materiais, formais e iconográficos. Parte significativa do *Livro III*, sob o nome de “*Adiciones a algunas imágenes*”, consta em orientações de teor iconográfico, assunto que nos interessa especificamente nessa tese. Cabe a nós analisarmos brevemente este e outros pontos específicos do tratado de Pacheco que podem ser úteis para a argumentação da nossa tese.

Do *Livro I*, destacamos o *Capítulo XI*⁹⁰ no qual Pacheco – em acordo com os ideais da Contrarreforma e fazendo uma transcrição literal de trechos do tratado de Paleotti – atesta as finalidades da pintura e justifica seu uso pela Igreja Católica. Para o autor, a finalidade suprema da pintura é servir ao culto de Deus, ensinando e rememorando as coisas divinas. Uma das mais importantes funções do pintor seria guiar o povo, por meio de sua pintura, para a religião, pois a imagem teria maior eficácia em mover os ânimos e tocar a alma do que o

⁸⁷ T. da A.: “Pacheco es el prototipo de pintor católico post-conciliar que admite y busca la colaboración de teólogos en sus obras.” (CAÑEDO-ARGÜELLES. La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII. In: *Revista de Ideas Estéticas*, nº127, 1974. pp. 223-42. p. 226).

⁸⁸ PACHECO, Francisco. op. cit. p. 32.

⁸⁹ T. da A.: “Pacheco sí conocía bien casi todo lo que sobre pintura se podía leer hasta enero de 1638.” (BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. In: PACHECO. op. cit. p. 33).

⁹⁰ PACHECO, Francisco. op. cit. p. 248 à 265.

discurso oral. Assim, Pacheco assegura, apoiado no discurso de padres da Igreja, de teólogos e outros tratadistas, a importância do uso das imagens pela Igreja. Pacheco traduz para o espanhol um trecho do *Discorso* de Paleotti que diz

[...] a pintura, que tinha por finalidade somente se parecer com o modelo, agora, como ato de virtude, assume nova e rica camada; além de assemelhar-se, se eleva a um fim supremo, contemplando a glória eterna; e procurando afastar os homens do vícios, os compele ao verdadeiro culto de Deus Nosso Senhor.⁹¹

Outro ponto de interesse consta nas reflexões que Pacheco faz sobre o preceito do decoro, sobretudo no *Capítulo II* do *Livro II* do seu tratado⁹². É possível dividir a reflexão de Pacheco sobre o preceito em três partes: primeiramente ele transcreve a definição de Cícero, depois evoca o tratado de Dolce e, por fim, trata da matéria do decoro a partir de sua própria experiência na prática da pintura. A partir da descrição de um Cristo flagelado, pintado por ele mesmo, Pacheco mostra as opções mais decorosas para a representação do tema. Resumindo as reflexões de Pacheco sobre o decoro, é possível observar que ele não deixa de abordar seu sentido de conveniência ou adequação formal quando, por exemplo, orienta que:

[...] uma das coisas mais importantes para o bom pintor é a adequação, conveniência e decoro nas histórias ou figuras, tendo em vista o tempo, a circunstância, o lugar, o efeito e o sentimento das coisas que pinta, a fim de que a pintura, com toda a verdade possível, represente com clareza o que se pretende.⁹³

Ainda assim, Pacheco reveste o preceito do *decoro* de acentuado caráter didático e moral e, para o autor, é justamente neste aspecto que se encontra a mais significativa acepção do preceito.

Esta parte da pintura, como procede mais do bom senso do pintor que dos preceitos de sua arte, é pouco usada mesmo entre os grandes pintores, que geralmente querem seguir livremente seus pensamentos. É por isso que vemos nas obras de muitos mais virtuosismo que decoro. E se isto é necessário geralmente em todas as obras de pintura, é sobretudo mais necessário naquelas que tratam dos mistérios de nossa fé e redenção (permitidos pintar, com o consentimento dos céus, na Igreja Católica), as quais devem ser verdadeiros livros para os espíritos simples e fiéis.⁹⁴

⁹¹ T. da a.: “[...] la pintura, que tenía por fin sólo el parecerse a lo imitado, ahora, como acto de virtud, toma nueva y rica sobreveste; y demás de asemejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria; y procurando apartar los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor.” (Ibidem. p. 249.)

⁹² PACHECO, Francisco. op. cit. p. 291 à 306.

⁹³ T. da A.: “[...] una de las cosas más importantes al buen pintor es la propiedad, conveniencia y decoro en las historias o figuras, atendiendo al tiempo, a la razón, al lugar, al efecto y afecto de las cosas que pinta, para que la pintura, con la verdad posible, represente con claridad lo que pretende.” (Ibidem. p. 299/300).

⁹⁴ T. da A.: “Esta parte en la pintura, como procede más del buen juicio del pintor que de los preceitos de su arte, es tan poco usada aún de los valientes pintores, que de ordinario quieren caminar libres en sus pensamientos. Y

Nos dois capítulos seguintes⁹⁵, Pacheco disserta sobre o tema do Juízo Final e sua representação pictórica, tomando novamente sua própria obra como exemplo, dessa vez um Juízo Final pintado para o Convento de Santa Isabel de Sevilha. Alinhando-se com uma tendência moralista presente na teoria italiana da pintura, principalmente com o tratado de Dolce – o qual chega a citar literalmente –, Pacheco também aponta impropriedades cometidas por Michelangelo na representação do tema em seu afresco na Capela Sistina. Um dos pontos, dentre outros, criticados por Pacheco são: “*Os anjos sem asas e alguns santos sem vestes [...]*”⁹⁶

Por fim, no que diz respeito à parte iconográfica do *Livro III*, Pacheco parece ter levado um pouco mais adiante o que Paleotti não conseguiu lograr com seus livros não terminados. Segundo Bonaventura Bassegoda i Hugas,

Esse tratado de Paleotti, enunciado, mas não escrito, é o único modelo possível para o discurso de Pacheco, que nasce da forma epistolar como justificativa de uma pintura concreta – uma espécie de ekphrasis erudita – para chegar até o *Tractatus*.⁹⁷

Assim, a partir do décimo primeiro capítulo do Livro III, Pacheco se dedica a orientações pormenorizadas de como representar pictoricamente, de maneira adequada e decorosa, importantes passagens das Sagradas Escrituras, da Vida da Virgem, de Cristo e iconografia dos Santos. Pacheco, entretanto, talvez motivado por sua experiência prática como pintor, realiza prescrições muito detalhistas, diferente de Paleotti que faz orientações mais gerais.

Não temos evidências concretas, entretanto, da assimilação das orientações iconográficas presentes em *Arte de la Pintura* nas oficinas espanholas, nem ao menos nas sevillhanas. É necessário ter cuidado para não entendermos as instruções iconográficas presentes em *Arte de la Pintura* como normas ortodoxas que deveriam ser aplicadas severamente no cenário prático através de um suposto controle ou censura da imagem, mesmo

de aquí vemos en las obras de muchos, mas valentía que decoro. Y si esto es tan necesario generalmente en todas las obras de pintura, cuándo más en los misterios de nuestra fe y redención (concedidos pintar, con acuerdo del cielo, en la Iglesia Católica), los cuales han de ser verdaderos libros a los ánimos sencillos de los fieles.” (Ibidem. p. 300).

⁹⁵ Ibidem. p 307-340.

⁹⁶ PACHECO, Francisco. op. cit. p. 333. T. da A.: “Los ángeles sin alas y algunos santos sin vestidos [...]”

⁹⁷ “Este tratado enunciado pero no escrito de Paleotti es el único modelo posible para el discurso de Pacheco, que nace de la forma epistolar como justificación de una pintura concreta – una suerte de ekphrasis erudita – para derivar hacia el *Tractatus*.” (BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. *Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como Tratado de iconografía*. Cuadernos de ARTE e ICONOGRAFIA, Tomo II, Nº 3, Madrid, 1989.p. 189).

considerando o desejo do autor de aproximação com a Inquisição. É sabido que, em 7 de março de 1618, foi concedida à Pacheco, pela Inquisição, uma comissão para “*olhar e visitar as pinturas de coisas sagradas que estivessem em tendas e lugares públicos.*”⁹⁸, mas segundo Bassegoda i Hugas, entretanto, pouco se sabe sobre as atividades realmente realizadas enquanto Pacheco ocupava tal posição.

[...] nada sabemos das tarefas confiadas a tal “comissão”, nem se conhecem procesos ou advertencias aos pintores no que diz respeito a questões iconográficas. Podemos deduzir, conseqüentemente, que esta nomeação foi um simples reconhecimento honorífico sem repercussões concretas na pintura sevillana da época. Não temos nenhum dado positivo para supor que a ortodoxia na produção das imagens sagradas estivesse ameaçada, nem que tenha sido necessária uma vigilancia singular.⁹⁹

Émile Mâle, ao dizer simplesmente que “No século XVII existiram na Espanha inspetores nomeados pelo Santo Ofício, entre os quais citaremos o pintor Pacheco [...]”¹⁰⁰ se isenta de aprofundar a suposta relação entre a Inquisição Espanhola e as artes, não aborda o caráter do cargo de Pacheco e nem reflete sobre a assimilação da austera teoria espanhola no cenário prático das artes, nos deixando espaço para ponderações.

Saravia, em 1960, também defendeu a ideia que a Inquisição Espanhola, de fato, teria se ocupado das artes ao dizer que

Não resta a menor dúvida que a Inquisição seguia de perto as obras que eram executadas nos ateliês dos artistas, não para ameaçar seu gênio criador, mas para que este não se extravasasse e se mantivesse dentro dos limites de uma moral saudável.¹⁰¹

Não questionamos o fato de que, como vimos a partir da leitura de García, existiram os “*vedores*” nomeados pelo Santo Ofício e os visitantes eclesiásticos. Para Além da atuação dessas esferas, ainda não encontramos dados de ações diretas da Inquisição no campo

⁹⁸ T. da a.: “mirar y visitar las pinturas de cosas sagradas que estuvieran en tiendas y lugares públicos.” (Ibidem. p. 192).

⁹⁹ T. da a.: “[...] nada sabemos de las tareas encomendadas a tal “comisión”, ni se conocen procesos o amonestaciones a pintores a propósito de cuestiones iconográficas. Podemos deducir, en consecuencia, que este nombramiento fue un simple reconocimiento honorífico sin repercusiones concretas en la pintura sevillana de la época. No tenemos ningún dato positivo para suponer que la ortodoxia en la producción de imágenes sagradas estuviera amenazada, ni que fuera necesaria una vigilancia singular.” (BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. op. cit. p. 192/193).

¹⁰⁰ T. da a.: “En el siglo XVII hubo en España inspectores nombrados por el Santo Oficio, entre los cuales citaremos al pintor Pacheco [...]” (MÂLE, Emile. op. cit. p. 22).

¹⁰¹ T. da a.: “No cabe la menor duda que la Inquisición seguía de cerca las obras que se ejecutaban en los talleres de los artistas, no para coartar su genio creador, sino para que no se desbordase éste y se mantuviese dentro de unos límites de sana moral.” (SARAVIA C. Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes. In: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, t. XXVI (1960), 129-43. p. 140.).

das artes na Espanha. O próprio Saravia admite que nenhum artista foi julgado e condenado por suas obras em territórios espanhóis, mas parece entender que tal fato se deu porque as artes na Espanha não demonstraram sequer um desvio após o Concílio de Trento.

A liberdade artística não ter sido restringida é demonstrada pelo fato de que nenhum escultor, ourives nem pintor foram condenados pela realização de suas obras. [...] a Inquisição Espanhola nunca foi obrigada a celebrar nenhum auto de fé por este motivo a partir da celebração do Concílio de Trento.¹⁰²

Ora, se o raciocínio de Saravia está correto, como explicaríamos, então, o contínuo aparecimento em solo espanhol de algumas iconografias proibidas como, por exemplo, o Menino Jesus na Anunciação? Ou como explicaríamos os rituais de caráter mágico realizados em torno de determinadas imagens sacras? Notamos assim, certa fragilidade em alguns discursos que buscam mostrar a Inquisição Espanhola como eficiente entidade fiscalizadora da arte religiosa nos territórios espanhóis. Juan Luís Gonzáles García nos alerta que escapavam a essa vigilância, por exemplo, as inúmeras imagens de devoção privada e aquelas localizadas em conventos e mosteiros de clausura¹⁰³.

Não podemos deixar de admitir, entretanto, que a tratadística na Espanha teve caráter severo e desejoso de uma normativa para as artes após o Concílio de Trento.

Ainda no cenário da austera tratadística espanhola destacamos um texto tardio. Publicado em 1730, já distante dos debates iniciais sobre um desejo de uma normatização iconográfica após o Concílio de Trento, encontramos *El Pintor Christiano y Erudito* de Juan Interián de Ayala, teólogo e Frei da Ordem de Nossa Senhora das Mercês, nascido em Madri e atuante também em Salamanca. O tratado foi publicado em Madri e custeado pela própria Ordem de Nossa Senhora das Mercês¹⁰⁴. Inicialmente publicado em latim sob o nome de *Pictor Christianus eruditus*, o texto teve uma tradução para o castelhano publicada em 1782.

O tratado de Ayala é dividido em nove livros. No primeiro livro, Ayala faz reflexões introdutórias sobre algumas questões gerais no que diz respeito às imagens sacras e aos abusos que são passíveis de serem cometidos ao pintá-las. Dentre outras questões, ele orienta que não devem ser pintadas histórias perigosas e que se deve evitar indecência e nudez. No Livro Dois, Ayala se dedica ao assunto das pinturas de Deus e dos Anjos, em seguida no Livro Três, ele aborda as pinturas sobre a vida de Cristo e no quarto sobre a vida da Virgem.

¹⁰² T. da a.: “El que no cercenase la libertad artística se demuestra en el hecho de que no condenó a ningún escultor, orfebre ni pintor, por la realización de sus obras. [...] la Inquisición Española nunca se vio precisada a celebrar auto de fe alguno por este motivo, a partir de la celebración del Concilio de Trento” (Ibidem. p. 140).

¹⁰³ GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. op. cit. p. 320.

¹⁰⁴ GUTIÉRREZ, María Antonia. *El Pintor cristiano y erudito de Juan Interián de Ayala: entre el moralismo post-tridentino y el racionalismo pre-ilustrado*. (Tese de doutorado). 2014. p. 100.

Do Livro Cinco ao Oitavo, o tratadista aborda as pinturas dos Santos seguindo a ordem cronológica de suas festas no calendário litúrgico. Por fim, o nono livro é dedicado a advertências sobre algumas imagens do Velho Testamento. Segundo Maria Antonia Gutiérrez,

Trata-se de uma estrutura que obedece simultaneamente a dois sistemas de organização, ambos de origem litúrgica. Em primeiro lugar, uma ordem hierárquica teológica, segundo a qual Deus, Cristo e a Virgem precedem em importância aos santos. E em segundo lugar, uma ordem cronológica na qual acontecem os respectivos eventos da vida de Cristo e da Virgem, assim como dos diversos santos de acordo com a data de sua celebração ao longo do ano litúrgico. Um sistema de organização que se destaca por sua clareza em comparação com os tratados anteriores [...].¹⁰⁵

É notável que o autor segue um modelo similar aos já citados tratados de Molanus, Paleotti e Pacheco, porém sua organização possui caráter mais completo e sistematizado comparado aos seus antecessores. Segundo Bonaventura Bassegoda i Hugas,

Este livro é o trabalho de um teólogo de ofício e não de um pintor aficionado pela erudição eclesiástica, como era Pacheco. Ele é, portanto, muito mais completo e melhor documentado. Seu objetivo é a educação iconográfica dos clérigos para que exerçam bem seu papel de clientes dos pintores, e não um manual para estes como o *Arte*. Ainda assim, seu autor valoriza muito a proposta do pintor andaluz, a quem cita frequentemente, e segue em algumas questões pontuais e também, em parte, na estrutura geral de seu tratado: definição e utilidade da imagem sagrada, iconografia de Deus, dos anjos, de Cristo, da Virgem e dos Santos.¹⁰⁶

Já no que diz respeito aos interlocutores do texto, enquanto podemos dizer que os destinatários do tratado de Pacheco seriam desejavelmente os pintores, os de Ayala, assim como os de Paleotti e de Molanus, seria a comunidade religiosa que movimentaria as encomendas das imagens sacras.

¹⁰⁵ T. da a.: “Se trata de una estructura que obedece simultáneamente a dos sistemas organizativos, ambos de origen litúrgico. En primer lugar, un orden jerárquico teológico, según el cual Dios, Cristo y la Virgen preceden en importancia a los santos. Y en segundo lugar, un orden cronológico según el cual se suceden los respectivos eventos de la vida de Cristo y de la Virgen, así como los diversos santos según la fecha de su celebración a lo largo del año litúrgico. Un sistema organizativo que destaca por su claridad en comparación con tratados anteriores [...]” (GUTIÉRREZ, Maria Antonia. op. cit. p. 138).

¹⁰⁶ T. da a.: “Este libro es el trabajo de un teólogo de oficio y no el de un pintor aficionado a la erudición eclesiástica, como era Pacheco. Es por tanto mucho más completo y mejor documentado. Su objetivo es la educación iconográfica de los clérigos para que ejerzan bien de clientes de los pintores, y no un manual para éstos como es el *Arte*. Sin embargo su autor valora en mucho la propuesta del pintor andaluz, al que cita a menudo, y al que sigue en algunas cuestiones puntuales y también en parte en la estructura general de su tratado: definición y utilidad de la imagen sagrada, iconografía de Dios, de los ángeles, de Cristo, de la Virgen e de los Santos.” (BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. In: PACHECO. op. cit. p. 46/47.)

É sabido que o tratado de Ayala chegou às mãos do Cardeal Próspero Lambertini, futuro Papa Benedicto XIV¹⁰⁷, atestando sua circulação entre os clérigos mesmo fora dos territórios ibéricos. Provavelmente o tratado de Interián e outros do gênero foram utilizados como fontes para a escrita de sua famosa bula *Sollecitudini nostrae* na qual o Papa condena o caso da Freira Crescentia de Kaufbeuren¹⁰⁸ e orienta as maneiras corretas para representação visual da Santíssima Trindade. Mas ainda nos questionamos, entretanto, qual foi a assimilação do texto de Ayala e de outros tratados similares no cenário prático da arte religiosa.

Maria Antonia Gutiérrez, em sua tese sobre o tratado de Ayala, atesta algumas condições propícias para a leitura do texto na esfera da prática das artes, dentre elas a presença do tratado nas bibliotecas das Academias de Belas Artes espanholas fundadas a partir da segunda metade do século XVIII¹⁰⁹. A autora, entretanto, observa que não existe nenhum dado explícito que ateste a leitura e utilização do tratado pelos artistas e admite que para aprofundar tal relação entre a teoria e prática seria necessário um rastreamento iconográfico¹¹⁰. Segundo ela,

No âmbito da pintura, ainda que não exista comprovação de nenhum reconhecimento explícito do tratado, e só se possa rastrear seus vestígios inspecionando diretamente a iconografia pictórica, é possível pensar que certas condições gerais propiciariam sua consulta.¹¹¹

Assim, continuamos a especular sobre a utilização dos tratados de teor contrarreformista na esfera prática das artes e tendemos a acreditar que textos do gênero foram alvo de pouca utilização nas oficinas dos artistas e nas Academias. Segundo Cañedo-Argüelles, “A repercussão de Trento sempre foi maior nos teóricos do que nos artistas.”¹¹² A pesquisadora, ainda na década de 1970, já observava a importância de estudos que buscassem aferir a utilização prática de toda a teoria construída após o Concílio de Trento. Em uma constatação similar à que Gutiérrez ainda faz, contemporaneamente, como vimos, Cañedo-Argüelles diz:

¹⁰⁷ GUTIÉRREZ, Maria Antonia. op. cit. p. 102/103.

¹⁰⁸ As visões da religiosa Crescentia de Kaufbeuren do Espírito Santo como um jovem rapaz teriam estimulado, em sua época, representações iconográficas condenadas pela ortodoxia católica. (SCHMITT, J.C. O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007. p. 137).

¹⁰⁹ GUTIÉRREZ, Maria Antonia. op. cit. p. 105.

¹¹⁰ Trabalho que essa tese pretende iniciar, humildemente, através do cruzamento das orientações teóricas sobre apenas dois temas e sua efetiva produção prática.

¹¹¹ T. da a.: “Desde el ámbito de la pintura, aunque no se tiene constancia de ningún reconocimiento explícito del tratado, y sólo cabe rastrear su huella inspeccionando directamente la iconografía pictórica, es posible pensar que ciertas condiciones generales propiciarían su consulta.” (Ibidem. p. 105).

¹¹² T. da a.: “La repercusión de Trento fue siempre mayor en teóricos que en artistas.” (CAÑEDO-ARGÜELLES. op. cit. p. 242).

[...] seria necessário fazer um profundo estudo da iconografia religiosa do século XVII espanhol para ver até que ponto as normas dos tratadistas (em especial os conselhos iconográficos de *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco) marcaram realmente as obras dos artistas espanhóis.¹¹³

Se a Espanha, em um primeiro momento, parece marcada por uma severa teoria contrarreformista da imagem, Portugal não parece ser marcado por tamanha austeridade em sua tratadística e nem por uma intensa circulação dos tratados dos vizinhos espanhóis. Ainda assim, a tratadística portuguesa, de maneira alguma, é isenta da preocupação com as questões da imagem sacra no seio da crise religiosa desencadeada pelas Reformas.

Mesmo antes da circulação dos decretos conciliares sobre a imagem, já percebemos na tratadística portuguesa uma preocupação com as funções da imagem no contexto religioso. Francisco de Holanda, por exemplo, no sexto capítulo de seu tratado *Da Pintura Antiga*, escrito em 1548, destaca a importância didática da pintura sacra. Holanda afirma que a pintura é a escritura viva que ensina os indoutos e acrescenta ainda mais saber aos letrados, assim a Santa Igreja permite e conserva as representações que, de acordo com o autor, nada tem a ver com idolatria ou superstições.

[...] a Santa Madre Igreja, como alumiada do Espírito Santo, grandemente favorece e conserva a espiritual pintura como perfeito livro e história do passado, e como memória mui presente do futuro e como mui necessária contemplação das operações divinas e humanas, mui apartada de toda a superstição e mau rito dos gentios e da idolatria, querendo que naquelas mesmas figuras e pinturas, em que o demónio era falsamente servido e honrado e sacrificado, naquela mesma maneira noutras mais verdadeiras imagens e pinturas fosse o imortal Deus aplacado e servido e contemplado.¹¹⁴

As reflexões de Holanda demonstram que a preocupação com a função didática da pintura sempre esteve presente em Portugal. Tal debate se intensifica a partir da repercussão das prescrições do Concílio de Trento que também são assimiladas pelos teóricos em Portugal. O próprio Holanda, em seu posterior tratado *Da ciência do desenho*, observa que as pinturas e esculturas sacras deveriam seguir as prescrições do Concílio de Trento no que diz respeito à moral: “[...] não fazendo entalhos nem pinturas indiscretas e mui pouco para estar

¹¹³ T da a.: “[...] sería necesario hacer un profundo estudio de la iconografía religiosa del siglo XVII español para ver hasta qué punto las normas de los tratadistas (en especial los consejos iconográficos del *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco) marcaron realmente las obras de los artistas españoles.” (Ibidem. p. 242).

¹¹⁴ HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*. (Manuscrito de 1548) Lisboa: Livros Horizonte, 1984.p. 26.

em altar, que muito se deve advertir dos Bispos como manda o Santo Concílio Tridentino, assim na pintura como na escultura”.¹¹⁵

A produção teórica de Holanda, entretanto, constava em manuscritos que, de acordo com Cristiane Nascimento, “[...] permaneceram inéditos até o fim do século 19 e parecem ter tido pouca repercussão no encaminhamento da arte portuguesa do período.”¹¹⁶

Arte poética, e da pintura, e symmetria, com princípios da perspectiva, do dominicano Filipe Nunes, foi o primeiro tratado sobre arte da pintura publicado em Portugal, em 1615, já após o Concílio de Trento. Logo de início o autor discorre sobre os objetivos do seu tratado e apresenta seus interlocutores, no caso, os aprendizes das artes. O conteúdo do tratado, de modo geral, consta em argumentações sobre a pintura como arte liberal e sobre os usos da perspectiva, da simetria, dentre outras técnicas do ofício da pintura.

Em diferentes passagens, Nunes utiliza a autoridade de autores cristãos como São Gregório de Nissa e também de outros tratadistas. Nunes, por vezes, traduz literalmente questões apresentadas por Gutierrez de los Rios em seu *Noticia general*, que foi uma das maiores fontes para a escrita de seu tratado. Como já vimos, o procedimento de citar literalmente outros autores tomados como autoridades era procedimento comum na tratadística da época. Traduzindo um trecho do tratado de Gutierrez, Nunes enfatiza que a pintura “*Não sò deleyta, & agrada a os olhos [...], mas faz fresca a memoria de muytas cousas passadas, & nos mostra diante dos olhos as historias muyto tempo há acontecidas*”¹¹⁷, reforçando o papel didático da imagem. Assim como no discurso de Gutiérrez e de muitos outros que vimos nesta tese, a pintura é considerada mais eficiente que a palavra escrita. De acordo com Raquel Pifano

A utilidade da imagem, no caso a pintura, no reforço da fé cristã, como meio de memorização e difusão da doutrina católica é mensagem lida claramente na sua obra. A pintura, além de agradar, deveria tornar fresca a memória de coisas passadas e ao representar os grandes feitos, incitar os observadores a seguir o exemplo pintado.¹¹⁸

Notamos que, sem dúvida, existiu em Portugal uma preocupação com a adequação das imagens sacras ao novo contexto religioso tridentino. Também observamos, todavia, que

¹¹⁵ HOLANDA, Francisco de. *Da ciência do desenho*. (Manuscrito de 1571). Lisboa: Livros Horizonte, 1985. p. 24/25.

¹¹⁶ NASCIMENTO, Cristiane. Arte e Engenho no tratado Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Nº 19, jan/jun 2013, pp. 55-64. p. 57.

¹¹⁷ NUNES, Philippe. *Arte da pintura e symmetria, e perspectiva*. Porto: Paisagem, 1982. p.70.

¹¹⁸ PIFANO, Raquel Quinet. *Arte e catequese: a escultura devocional de Aleijadinho*. Cultura Visual, n. 16, dezembro/2011, Salvador: EDUFBA. p. 14.

foram ausentes, na tratadística portuguesa, as severas orientações de teor iconográfico manifestadas em outras regiões da Europa, principalmente na Espanha, através dos textos de Pacheco e Ayala. A teoria da arte em Portugal, portanto, se isentou da tentativa de construção de uma teoria normativa para a iconografia religiosa.

A circulação desse modelo de tratados iconográficos em solo português também não parece ter sido intensa. Dentre os tratados feitos no seio da Contrarreforma, não necessariamente com orientações iconográficas, Ana Duarte Rodrigues detecta que circularam em Portugal somente os textos de Dolce¹¹⁹, Borromeo¹²⁰ e Gutierrez de los Rios¹²¹. Já Marília de Azambuja Ribeiro encontrou nos arquivos do Colégio de São Roque, em Lisboa, somente cópias dos tratados de Bellarmino, de Molanus e de Paleotti.¹²² A mera presença desses livros, entretanto, não quer dizer que eles foram utilizados, muito menos que influenciaram de forma efetiva a prática da pintura. Segundo Ana Duarte Rodrigues,

Embora seja necessário reconhecer que a mera posse não constitui evidência irrefutável de que um título foi, de fato, lido e assimilado pelo seu dono, é, entretanto, uma indicação de interesse, intenção e, pelo menos, sugere títulos que eram familiares.¹²³

Nesse sentido, tendo força reduzida a normativa iconográfica dos tratados, é de destaque em Portugal a importância das instruções dos Sínodos e Concílios locais e dos visitantes encarregados de supervisionar a adequação da arte à nova sensibilidade contrarreformista. De acordo com Vítor Serrão

As directivas tridentinas nesta matéria tiveram imediato acolhimento no seio do mercado das artes, fossem os encomendantes ou os artistas envolvidos na produção destinada ao culto, uns e outros dependentes de uma vasta estrutura de vigilância a que as *Constituições Sinodais* dos bispados deram corpo de lei e os visitantes episcopais prática de censura, quando não repressiva.¹²⁴

¹¹⁹ RODRIGUES, Ana Duarte. The circulation of art treatises in Portugal between the XV and the XVIII centuries: some methodological questions. In.: MOREIRA, R. e RODRIGUES, A. D. (coord.) *Tratados de Arte em Portugal*. Lisboa: Scribe. 2011. p. 32.

¹²⁰ Ibidem. p. 33-39.

¹²¹ Ibidem. p. 34.

¹²² RIBEIRO, Marília de Azambuja. Literatura artística nas bibliotecas dos colégios jesuíticos de Lisboa: Santo Antão e São Roque. *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte, vol. 29, nº 50, p.421-433, mai/ago 2013. p. 426.

¹²³ “Though it must be acknowledge that mere possession does not constitute irrefutable evidence that a title was in fact read and assimilated by its owner, it is however an indication of interest, intent and, at least, suggests titles that were familiar to then.” (RODRIGUES, Ana Duarte. op. cit. p. 22).

¹²⁴ SERRÃO, V. Impactos do Concílio de Trento na Arte Portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750). In: GOUVEIA, A. BARBOSA, D. PAIVA, J. P. (coord.). *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas Conquistas*: Olhares Novos. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, 2014. p. 103/104.

Ainda assim, parece surpreendente e até mesmo contraditório que, em solo português, mesmo sem as severas orientações iconográficas dos tratados, tenham existido casos de repinturas e destruição de imagens consideradas indecorosas. Segundo Serrão, “*Conhecem-se numerosas pinturas mandadas repintar, na segunda metade do século XVI e ao longo do XVII, por não corresponderem aos novos cânones decorosos impostos por Trento*”¹²⁵. O autor descreve um curioso caso de um painel renascentista localizado no Mosteiro de São Francisco de Évora no qual, em uma representação de São Miguel, o demônio que figurava como uma mulher nua foi coberto em 1626 por nuvens¹²⁶.

Ainda segundo Serrão, existiram até mesmo processos inquisitoriais contra artistas em decorrência das suas obras¹²⁷. Como vimos anteriormente, em outras regiões como Itália e Espanha não houve, até onde sabemos, casos de artistas julgados pelo Tribunal da Inquisição por suas obras. Interessante é a posição

[...] de um teólogo castelhano, Francisco Cornejo, que nos seus Pareceres sobre el Abuso de las Figuras, y *Pinturas Lascivas e Deshonestas*, de 1621, elogiava o exemplo da Inquisição portuguesa em termos de vigilância, algo que em Espanha deveria ser seguido com maior atenção”¹²⁸.

Ainda assim, concluímos que é insustentável atribuir tais fenômenos a uma suposta existência de uma normatividade orgânica e universal para a imagem, visto que em Portugal não floresceram tratados que objetivavam a criação de uma teoria da iconografia tridentina e nem a intensa circulação dos textos dos vizinhos espanhóis. Outra evidência da fragilidade de existência dessa intensa normatividade é a constatação que, mesmo em Portugal, como veremos nos próximos capítulos, muitos casos de obras condenadas escaparam ao olhar dos visitantes.

O clima estabelecido no contexto das reformas religiosas mudou a sensibilidade da arte, e este fato é inquestionável. A representação artística inevitavelmente se aproximou mais do modelo de espiritualidade contrarreformista. O que estamos problematizando é a suposta existência de uma unificada teoria da arte tridentina pautada em uma severa normativa para as imagens e sua inserção absoluta no cenário prático, uma vez que as estruturas que colocariam essa normativa em prática (visitas pastorais e processos inquisitoriais) tinham suas limitações. Segundo González García, como vimos anteriormente, escapavam a essa vigilância, por

¹²⁵ SERRÃO, V. op. cit. p. 118.

¹²⁶ Ibidem. p. 119.

¹²⁷ Ibidem. p. 119.

¹²⁸ SERRÃO, V. op. cit. p. 118-119.

exemplo, as inúmeras imagens de devoção privada e aquelas localizadas em conventos e mosteiros de clausura¹²⁹.

Somado a isto, ainda existe a questão da limitação do alcance dos tratados que são permeados por dois importantes aspectos: a escolarização dos artistas e a questão territorial. Provavelmente, os “grandes artistas” (homens de religião, escolarizados), em Portugal e Espanha, respeitavam o modelo e a sensibilidade tridentina, como vemos nas obras de grandes nomes como, por exemplo, Bartolomé Esteban Murillo, Francesco de Zurbarán e André Gonçalves, mas essa talvez não fosse a realidade de todos os artistas. Principalmente aqueles sem escolarização ou treinamento artístico formal e atuantes em zonas mais isoladas da Península Ibérica.

Concluindo, defendemos aqui a hipótese de que os tratados de arte de alinhamento contrarreformista não engendraram uma teoria unificada de normativa para arte após o Concílio de Trento na Europa Católica. Constatamos que Roma e a cúria Papal, inclusive, pouco contribuíram para a formação de uma normativa para as imagens. Ainda defendemos a hipótese de que os tratados não tiveram uma assimilação completa na esfera prática das artes na Península Ibérica nos séculos seguintes ao Concílio de Trento. Para atestar nossa hipótese buscaremos, nos próximos capítulos, a partir de dois estudos de caso, fazer um cruzamento entre as orientações teóricas fornecidas pelos tratadistas e as obras de arte de maneira a levantar o aparecimento de iconografias proibidas e de identificar usos indevidos de imagens.

¹²⁹ GONZÁLES GARCÍA, Juan Luis. op. cit. p. 320.

2 A REPRESENTAÇÃO DA ANUNCIÇÃO DE CRISTO E O CONTROLE SOBRE A ICONOGRAFIA

2.1 Teoria e prática no contexto da representação da Anunciação de Cristo

O episódio da Anunciação de Cristo é narrado pelas Sagradas Escrituras em dois momentos: no Evangelho de Mateus e de Lucas. O Evangelho de Mateus esclarece aspectos sobre a genealogia de Jesus e aborda a passagem a partir da perspectiva de José. Já São Lucas nos apresenta um relato mais detalhado da passagem em si, descrevendo o anúncio do Anjo Gabriel e a resposta de Maria. Segundo São Lucas:

No sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galiléia chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um varão chamado José, da casa de Davi; e o nome da virgem era Maria. Entrando onde ela estava, disse-lhe: “Alegra-te cheia de graça, o Senhor está contigo!” Ela ficou intrigada com essa palavra e pôs-se a pensar qual seria o significado da saudação. O Anjo, porém, acrescentou: “Não temas Maria! Encontra-te graça junto de Deus. Eis que conceberá no teu seio de darás à luz um filho, e o chamará com o nome de Jesus. Ele será grande, será chamado Filho do Altíssimo, eo Senhor Deus lhe dará o trono de Davi, seu pai; ele reinará na casa de Jacó para sempre, e o seu reinado não terá fim”. Maria, porém, disse ao Anjo: “Como é que vai ser isso, se eu não conheço homem algum?” O Anjo lhe respondeu: “O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra; por isso o Santo que irá nascer será chamado de Filho de Deus. Também Isabel, tua parenta, concebeu um filho na velhice, e este é o sexto mês para aquela que chamavam de estéril. Para Deus, com efeito, nada é impossível”. Disse, então, Maria: “Eu sou a serva do Senhor; faça-e em mim segundo tua palavra!” E o Anjo a deixou.¹³⁰

O episódio da Anunciação guarda grande importância teológica para a tradição cristã uma vez que somente a partir da concepção e nascimento de Cristo se torna possível a salvação da humanidade.

Segundo o Gênesis¹³¹, nos primórdios da humanidade, Deus criou o paraíso terrestre, o Jardim do Éden, e o habitou com o primeiro homem, Adão, e sua mulher Eva. Deus fez brotar do solo todo tipo de árvore, dentre elas a Árvore da Vida e a Árvore do Conhecimento. De acordo com a palavra de Deus, Adão cultivaria o solo, e poderia comer os frutos de todas as árvores, a não ser o fruto da Árvore do Conhecimento. Ao desobedecerem à palavra de Deus e comerem o fruto proibido, Adão e Eva foram o veículo pelo qual o pecado entrou no mundo,

¹³⁰ Evangelho segundo São Lucas (1: 26-38). In: *A BÍBLIA DE JERUSALÉM*. São Paulo: Paulus, 2019, p. 1787.

¹³¹ Gênesis. In: *A BÍBLIA DE JERUSALÉM*. São Paulo: Paulus, 2019, p. 33-102.

e com o pecado veio a vergonha, o sofrimento e a morte. Adão e Eva foram expulsos do Éden e toda a humanidade foi condenada a herdar a sina do Pecado Original. Era preciso, então, que os homens se reconcilhassem com Deus. O arrependimento da humanidade, entretanto, apesar de necessário, não seria o suficiente. Foi preciso que Jesus Cristo, em sua natureza divina e humana, realizasse uma mediação entre Deus Pai e os homens. Deste modo, Cristo encarnou e padeceu todos os sofrimentos da carne para assim, por meio de um sacrifício definitivo, redimir o Pecado Original e restaurar a vida eterna aos homens.

No Novo Testamento, a Redenção da humanidade através do sacrifício de Cristo é considerada como a finalidade máxima de Sua Encarnação entre os homens. São João, por exemplo, traz a metáfora de Cristo como vítima sacrificial quando O compara com um cordeiro, animal frequentemente destinado ao sacrifício nos relatos veterotestamentários. João diz, “*Eis o cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo*”.¹³² Tal sacrifício, porém, só foi possível porque “*o Verbo se fez Carne*”¹³³, ou seja, porque o *Logos* divino encarnou, assumiu forma humana para morrer, ressuscitar e salvar a humanidade. Assim, a Redenção da humanidade através do sacrifício de Cristo é considerada como a finalidade máxima de Sua Encarnação entre os homens.

A ideia neotestamentária da Encarnação de Jesus Cristo como remédio para o Pecado Original foi expandida, em um primeiro momento, através da tradição patrística. De acordo com Viladesau, já encontramos em Athanasius¹³⁴, Bispo de Alexandria, a crença de que a “*[...] A encarnação do Verbo era necessária para a salvação da humanidade, porque somente a morte do Verbo encarnado bastaria para vencer a sujeição da humanidade à morte, incorrida por sua primeira desobediência a Deus*”.¹³⁵

Essa também é uma ideia recorrente no Ocidente, principalmente através da teologia Agostiniana. Em uma homilia sobre o Evangelho de João, Santo Agostinho¹³⁶ diz

Pelo pó ficaste cego, e pelo pó foste curado; a carne, então, te feriu, a carne te curou. [...] “O Verbo se fez Carne.” [...] E assim Ele veio pela carne para extinguir os

¹³² Evangelho Segundo São João (1:29). In: *A BÍBLIA DE JERUSALÉM*. São Paulo: Paulus, 2019, p.1844.

¹³³ *Ibidem*. p. 1843.

¹³⁴ De acordo com Viladesau, Athanasius explora essa ideia no tratado “Sobre a Encarnação do Verbo” (VILADESAU, Richard. *The Beauty of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the catacombs to the Eve of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 2006).

¹³⁵ T. da a.: “[...] incarnation of the Word was necessary for the salvation of humanity, because only the death of the incarnate Word could suffice to overcome humanity’s subjection to death, incurred by its primal disobedience to God.” (VILADESAU, Richard. op. cit. p. 25).

¹³⁶ Também no livro IV do seu *De Trinitate*, Santo Agostinho se debruça detalhadamente sobre essas questões.

vícios da carne e pela morte para matar a morte; Portanto, isto aconteceu em ti, e como “o Verbo se fez carne”, tu poderás dizer: “E vimos a Sua glória.”¹³⁷

Quase um milênio depois, Tomás de Aquino, se apoiando na autoridade das Sagradas Escrituras e de Santo Agostinho, reitera a necessidade da Encarnação de Cristo para a salvação da humanidade

Pois as coisas que provém da vontade de Deus, acima de qualquer direito da criatura, só podem ser conhecidas por nós através da revelação da Sagrada Escritura, pela qual nos é dada a conhecer a vontade divina. Por isso, como em toda Sagrada Escritura o pecado do primeiro homem sempre é atribuído como a razão da Encarnação, é mais correto dizer que a obra da Encarnação foi ordenada por Deus como um remédio para o pecado, de modo que, não havendo pecado, não haveria Encarnação.¹³⁸

Desse modo, Queda, Encarnação e Paixão se entrelaçam como episódios fundamentais para a narrativa cristã, tendo a Encarnação de Cristo como marco central de tais acontecimentos. O mistério da Anunciação, portanto, não se configura unicamente como um anúncio do Anjo Gabriel para Maria, como também marca o momento que precede imediatamente a Encarnação de Cristo em seu ventre. Na *Legenda Áurea*¹³⁹, Varazze explica que a Encarnação do Senhor deveria ser precedida pela Anunciação do Anjo por três motivos, dentre eles, compensar a tentação de Eva pelo demônio com a subordinação de Maria diante da notícia trazida pelo Anjo.

Primeira razão, que a ordem da reparação correspondesse à ordem da prevaricação. Do mesmo modo que o diabo tentou a mulher para levá-la à dúvida, da dúvida ao consentimento, do consentimento à queda, o anjo anunciou à Virgem para estimular sua fé e levá-la da fé ao consentimento, do consentimento à concepção do Filho de Deus.¹⁴⁰

Essa organização narrativa manifesta a importância, para o Cristianismo, de um tempo histórico linear e progressivo, que se inicia com a criação do mundo e do homem e tem a Encarnação como evento central de sua teologia. Santo Agostinho e, posteriormente,

¹³⁷ T. da a.: “By dust thou wert blinded, and by dust thou art healed: flesh, then, had wounded thee, flesh heals thee. [...] “The Word was made flesh:”[...] And as He thus came by flesh to extinguish the vices of the flesh, and by death to slay death; therefore did this take place in thee, that, as “the Word became flesh,” thou mayest be able to say, “And we beheld His glory.” Agostinho de Hipona, “Tratado II” em Philip Schaff (Org.), *Nicene and Post-Nicene Fathers: Homilies on the Gospel of St. John and the Epistle to the Hebrews*, Hendrickson Publishers, Vol 7, 1995, p. 18. Consultado em: <https://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf107>).

¹³⁸ T. da a.: “For such things as spring from God's will, and beyond the creature's due, can be made known to us only through being revealed in the Sacred Scripture, in which the Divine Will is made known to us. Hence, since everywhere in the Sacred Scripture the sin of the first man is assigned as the reason of the Incarnation, it is more in accordance with this to say that the work of the Incarnation was ordained by God as a remedy for sin; so that, had sin not existed, the Incarnation would not have been.” (Tomás de Aquino, *Summa Teológica*, III, q.1, a.3).

¹³⁹ VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vida de santos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

¹⁴⁰ *Ibidem*. p. 311.

Boaventura, dividem a história do mundo em seis idades e entendem a Encarnação como evento fundamental dessa narrativa¹⁴¹. Os eventos anteriores à Encarnação seriam uma preparação para esta e os posteriores consequências.

Assim, a importância teológica da Anunciação justifica, de certa forma, a abundância de representações da passagem na tradição da arte cristã. Como as sagradas escrituras não fornecem muitos detalhes visuais sobre o momento da Anunciação, naturalmente, a representação do tema muda ao longo dos séculos e se adequa à sensibilidade de cada período. No contexto tridentino, período de interesse na nossa tese, a representação da Anunciação é, muitas vezes, sistematizada em tratados de pintura que orientam o pintor a melhor maneira para retratar o tema.

Paleotti, por exemplo, descreve que

Na Anunciação da Virgem gloriosa, quando o Arcanjo Gabriel saudou-a, a Escritura não diz o que ela estava fazendo, se ela estava andando, ou sentada, ou costurando, ou fazendo qualquer outra coisa, no entanto, todos os pintores sempre concordaram que ela estava ajoelhada empenhada nas suas orações, e assim deveríamos nos convencer que ela realmente estava.¹⁴²

Ao falar de imagens indecorosas, Paleotti também descreve inadequações em algumas representações do ambiente no qual se passou o episódio da Anunciação. Segundo o tratadista, tal ambiente deveria refletir a própria simplicidade da Virgem¹⁴³.

No contexto espanhol, Francisco Pacheco realizou uma descrição pormenorizada de como deveria ser representado o episódio da Anunciação de Cristo.

O Anjo não deve chegar caindo, ou voando, com as pernas descobertas, como fazem alguns, deve estar vestido decentemente, com ambos os joelhos em terra com grande respeito e reverência diante de sua Rainha e Senhora e ela humilde e recatada, da idade que havíamos dito de quatorze anos e quatro meses belíssima, com um sutil véu sobre seu cabelo, manto azul e roupa rosada [...]; o Anjo portará vistosas asas [...]; podem ser colocadas algumas açucenas na mão esquerda que, por tradição, são pintadas desde o tempo dos Apóstolos [...]. Que a Nossa Senhora tenha as mãos postas ou os braços cruzados [...] No alto costuma-se pintar uma glória com o Pai Eterno e muitos serafins e anjos e o Espírito Santo em forma de pomba, emanando de si raios resplandecentes de luz.¹⁴⁴

¹⁴¹ MAGALHÃES, Ana Paula Tavares. “Concepção da história em Boaventura (1221-1274): encarnação, franciscanismo e redenção”. In: *Acta Scientiarum*. vol 34, nº1. Maringá, 2012. p. 36.

¹⁴² T. da a.: “Nella nonziatione della gloriosa Vergine, quando l’arcangelo Gabriele la salutò non dice la Scrittura quello che allora facesse la Madonna se camminava o sedeva o cusciva o operava altro; nientedimeno tutti i pittori sempre hanno concordato che ella fosse genuflessa intenta all’orazione, e così ci abbiamo a persuadere che fosse. (PALEOTTI. op. cit. p. 72).

¹⁴³ Ibidem. p. 228.

¹⁴⁴ PACHECO, Francisco. op. cit. p. 594. T. da a.: “[...] el ángel no ha de venir cayendo, o volando, y descubiertas las piernas, como hacen algunos, antes ha de estar vestido decentemente, con ambas rodillas en tierra con gran respecto y reverencia delante de su Reina y Señora y ella humilde y vergonzoza, de la edad que

De modo geral, percebemos que as pinturas da Anunciação na Península Ibérica no contexto contrarreformista dialogam com tais instruções. Não queremos dizer, com isso, que as pinturas respondiam diretamente à teoria em uma relação de causa e consequência, mas que as duas esferas estabeleciam uma relação dialética inserida na sensibilidade do período.

Muitos elementos de uma Anunciação pintada pelo espanhol Francisco de Zurbarán¹⁴⁵ [Fig. 3], por exemplo, já dialogam com a descrição que Pacheco publicaria aproximadamente uma década depois: o Anjo Gabriel está ajoelhado diante da Virgem, seus braços estão cruzados e sua cabeça levemente inclinada em claro sinal de reverência. O Anjo possui asas e veste roupas dignas e discretas. Os lírios, apesar de não estarem na mão esquerda do Anjo estão presentes na obra, em um vaso localizado entre os dois personagens, solução também frequente na pintura da época. A Virgem Maria, ajoelhada diante do livro, veste discreta roupa rosada e manto azul. Apesar de ainda vermos uma paisagem ao fundo, característica marcante da Anunciação de períodos anteriores, Zurbarán acrescentou nuvens, anjos e, por fim, a pomba, símbolo do Espírito Santo, elementos tipicamente utilizados pelos artistas nas Anunciações após o Concílio de Trento.

habemos dicho de catorce años y cuatro meses bellísima, con su cabello tendido y con un sutil velo sobre él, manto azul y ropa rosada, [...]; traerá el ángel vistosas alas [...]; podráñsele poner unas azucenas en la mano izquierda que, por tradición, se le pintan desde el tiempo de los Apóstoles [...]. Tenga Nuestra Señora las manos puestas, o cruzados los brazos [...] En lo alto se suele pintar una gloria con el Padre Eterno y muchos serafines y ángeles y el Espíritu Santo en figura de paloma, echando de sí rayos resplandecientes de luz.”

¹⁴⁵ Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 1598 – Madri, 1664).

Figura 3 – Francisco de Zurbarán. *Anunciação*, 1638-39. Óleo sobre tela, 266 x 184,5 cm. Musée des beaux arts, Grenoble.



Fonte: WIKIPÉDIA, 2015.

Já a Anunciação de Murillo¹⁴⁶ [Fig. 4], pintada após a publicação de *Arte de la Pintura*, se alinha corretamente com a tendência contrarreformista endossada por Pacheco. O Anjo, que está ajoelhado, possui asas e veste roupas adequadas que cobrem quase a totalidade de seu corpo. Ajoelhada diante dele, a jovem Virgem Maria possui os braços cruzados exatamente como no texto de Pacheco. No genuflexório localizado ao lado de Maria vemos parte do livro aberto e do vaso com lírios, flor que representa a pureza da Virgem. Acima, possui grande destaque a representação da corte de anjos que confere grande sacralidade à cena e o Espírito Santo em forma de pomba.

¹⁴⁶ Bartolomé Esteban Perez Murillo (Sevilha, 1618 – Cádiz, 1682).

Figura 4 – Bartolomé Esteban Murillo. Anunciação, 1660-65. Óleo sobre tela, 125 x 103 cm. Museo del Prado, Madrid.



Fonte: WIKIPÉDIA, 2011.

Podemos fazer uma interessante reflexão a partir de uma Anunciação [Fig. 5] do pintor português André Gonçalves¹⁴⁷ localizada no Convento dos Cardais em Lisboa. A pintura de André Gonçalves tem seu modelo em uma Anunciação [Fig. 6] do italiano Federico Barocci¹⁴⁸, composição que chegou até Portugal, possivelmente, via gravura [Fig. 7] do próprio Barocci. Notamos que ao copiar a composição de Barocci, André Gonçalves fez uma pequena, porém, significativa mudança: ele substituiu a janela aberta ao fundo por um espaço celestial, repleto de anjos e com o Espírito Santo em forma de pomba, que invade os

¹⁴⁷ André Gonçalves (Lisboa, 1685 – 1754).

¹⁴⁸ Federico Barocci (Urbino, 1528 – 1612).

apostos da Virgem. Assim, André Gonçalves aproximou a composição de Barocci ainda mais à sensibilidade contrarreformista.

Figura 5 – André Gonçalves. *Anunciação*. Convento dos Cardais, Lisboa.



Fonte: WIKIPÉDIA, 2007.

Mâle, em seu célebre *A Arte Religiosa da Contrarreforma*, analisa como a iconografia da Anunciação, e de outros temas, passou por mudanças no contexto pós tridentino de modo a se adequar às preocupações e demandas do período. Segundo o autor

Figura 6 – Barocci. *Anunciação*, 1582-84. Óleo sobre tela, 248 x 170 cm. Pinacoteca do Vaticano, Vaticano.



Fonte: WEB Gallery of Art, [1996].

Figura 7 – Barocci. *Anunciação*, c 1585. Gravura em metal, 44 x 31,5 cm.



Fonte: WIKIPÉDIA, 2009.

Mâle, em seu célebre *A Arte Religiosa da Contrarreforma*, analisa como a iconografia da Anunciação, e de outros temas, passou por mudanças no contexto pós tridentino de modo a se adequar às preocupações e demandas do período. Segundo o autor

A Anunciação do século XVII contrasta vivamente com sua antecessora. O céu invade subitamente o quarto em que a Virgem reza, e o Anjo, com um lírio na mão, entra ajoelhado em uma nuvem. Vapores de luz e sombra fazem desaparecer, muitas vezes, o leito, a casa, os muros, tudo que recorda as realidades da vida. Parece que deixamos de estar na terra para deslocar-nos para o céu. Quase sempre outros anjos fazem cortejo ao mensageiro celeste e é muito raro que alguns rostos graciosos deixem de aparecer entre as sombras. A arte quis, assim, colocar a terra em relação ao céu. Era como se a Virgem de outrora, isolada em seu quarto, não tivesse suficiente grandeza nem suficiente mistério; era necessário fazer compreender que os anjos e o próprio Deus esperavam sua resposta.¹⁴⁹

De acordo com Mâle, esse modelo representativo que ele chama de Anunciação “*triumfal*” nasceu na Itália em finais do século XVI e se expandiu para toda Europa católica¹⁵⁰. No contexto Ibérico vemos esse modelo de representação reverberar na pintura e nos tratados

¹⁴⁹ MÂLE, Emile. op. cit p. 230/231.

¹⁵⁰ Ibidem. p. 232.

que se complementam em um esforço de sistematização de uma iconografia tipicamente contrarreformista.

Retornando ao caso português, observamos que Mâle não cita a pintura de André Gonçalves, mas nota que a Anunciação de Barocci ainda guarda características de tempos anteriores reforçando a nossa ideia de que o pintor português tentou adequar a composição italiana à sensibilidade contrarreformista. “*Baroccio permaneceu fiel no seu quadro da Pinacoteca do Vaticano: o quarto da Virgem, no qual o gato dorme sobre a almofada, conserva algo da intimidade de outros tempos.*”¹⁵¹

Concluindo, notamos através de reflexões sobre a representação do tema da Anunciação de Cristo que, de modo geral, existiu na Península Ibérica um esforço coletivo entre teoria e prática para estabelecer uma nova iconografia, alinhada aos ideais contrarreformistas. Tal tendência, entretanto, como veremos adiante, não atingiu um alcance absoluto. Assim, a iconografia da Anunciação na Península Ibérica no contexto contrarreformista, por vezes, manifestou desvios à norma.

2.2 A iconografia do Menino Jesus na Anunciação: um detalhe insólito e proibido

A relação entre teoria e prática que vimos anteriormente não se mostra “perfeita”, uma vez que, por vezes, descobrimos, na esfera prática, detalhes que escapam à rigidez da teoria. Mesmo existindo tais orientações sobre como bem representar a passagem da Anunciação, por vezes encontramos, até mesmo em algumas imagens pós-tridentinas, um detalhe insólito que, como veremos mais adiante, foi severamente condenado pelos tratadistas: o Menino Jesus descendo dos céus e seguindo em direção à Virgem Maria. Nesse trecho, analisaremos a trajetória desse elemento iconográfico desde seu surgimento, passando por reflexões sobre sua condenação na teoria e por uma possível continuidade de sua representação na esfera prática após o Concílio de Trento.

Começaremos a introduzir esse tema, a partir da análise de uma pintura: um célebre tríptico atribuído a Robert Campin e assistentes [Fig. 8]. A análise dessa emblemática obra, muito distante temporal e espacialmente das pinturas que constituem nosso estudo de caso, se torna frutífera, entretanto, para uma melhor compreensão da iconografia em questão.

¹⁵¹ MÂLE, Emile. op. cit. p. 232.

Figura 8 – Robert Campin. *Altar de Mérode*, c. 1427. Óleo sobre madeira, 64,1 x 117,8 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Fonte: WIKIPÉDIA, 2017.

O painel central do tríptico retrata a passagem bíblica da Anunciação de Cristo. No painel esquerdo, figuram o encomendante da obra, sua esposa e um mensageiro que testemunham a cena central. No painel direito figura José, ocupado com seu ofício da carpintaria. Na mesa localizada à frente de José e na janela de sua loja, identificamos ratoeiras que ele teria fabricado. Esses objetos não são meramente detalhes virtuosos da obra, eles fazem referência aos escritos de Santo Agostinho que, ao falar da redenção da humanidade através do sacrifício de Jesus, dizia ser a cruz de Cristo a ratoeira do diabo¹⁵². No painel central, encontramos toda a iconografia típica de uma representação pictórica da Anunciação. A cena se passa em um ambiente doméstico representado com grande riqueza de detalhes, os aposentos de Maria. Do lado esquerdo, próximo à porta de entrada, o Anjo Gabriel, como quem acaba de entrar, se ajoelha em uma das pernas enquanto Maria ainda se encontra distraída com sua leitura. De acordo com o relato bíblico, o Anjo Gabriel estaria ali para anunciar que Maria conceberia o filho de Deus, o salvador da humanidade. Em cima da mesa, localizada entre os dois personagens, encontramos elementos típicos da iconografia da Anunciação: um vaso com lírios brancos, que simbolizam a pureza e a castidade de Maria e

¹⁵² Santo Agostinho empregava a metáfora da ratoeira para explicar a redenção da humanidade através do sacrifício de Cristo. Nas palavras do Santo: “O Diabo se exultou com a morte de Cristo, mas por essa mesma morte ele foi vencido, como se ele tivesse engolido a isca na ratoeira. [...] A cruz do Senhor foi a ratoeira do Diabo, e a isca com a qual ele foi pego era a morte do Senhor.” (SANTO AGOSTINHO Apud SCHAPIRO, Meyer. "Muscipula Diaboli," *The Symbolism of the Mérode Altarpiece*. In: *The Art Bulletin*, Vol. 27, No. 3 (Sep., 1945), pp. 182-187. p. 182).

um livro aberto que simboliza, de acordo com alguns autores, a matéria já fecundada¹⁵³. A vela, que também se encontra sobre a mesa, nos traz uma questão: quando acesa, em representações da Anunciação, possui um claro simbolismo: uma metáfora do Cristo, a cera simboliza sua humanidade e a chama sua divindade, sendo a Virgem o candelabro. A vela presente na obra em análise, porém, parece que acabou de se apagar. É possível que a vela esteja apagada para enfatizar a própria Encarnação¹⁵⁴, o fato de a divindade ter se tornado carne e habitado entre os homens. Muitos dos objetos que, representados com grande riqueza de detalhes, ocupam a obra dando o caráter doméstico do cenário, também podem conter significados simbólicos como, por exemplo, a toalha e o recipiente de bronze pendurados ao fundo que podem significar a pureza da Virgem. No banco ao lado de Maria encontram-se esculpidas figuras de leões que podem fazer referência aos leões do Trono de Salomão¹⁵⁵, ou simplesmente constituírem parte da representação detalhista dos objetos domésticos. Ainda não temos ferramentas para confirmar nenhuma das duas hipóteses. Dentre os numerosos detalhes do painel central, um em específico chama a atenção do espectador: a figura do Menino Jesus que, segurando a cruz, desliza sobre raios de luz¹⁵⁶ que atravessam o vidro do óculo e incidem na direção da Virgem [Fig.9].

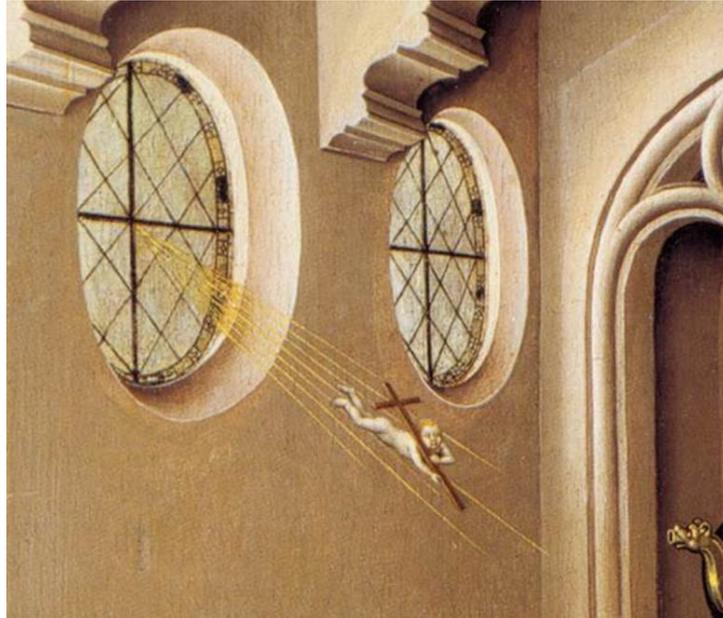
¹⁵³ CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos. Iconografia da Anunciação. In: *Revista da Faculdade de Letras e Ciências e Técnicas do Patrimônio*. Porto, 2008-2009. p. 167.

¹⁵⁴ FREEMAN, Margareth B. The Iconography of the Merode Altarpiece. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New Series, Vol. 16, No. 4 (Dec., 1957), pp. 130-139. p. 134.

¹⁵⁵ O trono do Rei Salomão é considerado como uma das referências, presentes no Velho Testamento, à missão de Maria como trono do verdadeiro rei, Jesus. (Ibidem. p. 131).

¹⁵⁶ Os raios de luz que atravessam o vidro são uma simbologia da pureza de Maria. Assim como os raios de luz passam pelo vidro e ele continua inalterado, Maria foi capaz de conceber mantendo sua pureza e castidade. (CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos. op. cit. p. 163).

Figura 9 – Robert Campin. *Altar de Mérode (detalhe)*, c. 1427. Óleo sobre madeira, 64,1 x 117,8 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Fonte: WIKIPÉDIA, 2017.

Qual seria função desse insólito elemento? Montañés acredita que a função mais elementar da iconografia do Menino na Anunciação seria materializar plasticamente o mistério invisível da Encarnação de Cristo¹⁵⁷. A iconografia ainda enfatizaria a crença teológica de que toda a Santíssima Trindade teria uma participação específica na Encarnação do Verbo¹⁵⁸. Outro objetivo seria mostrar, através da representação do Menino carregando a cruz¹⁵⁹, a finalidade redentora da Encarnação de Cristo, uma vez que a cruz faz alusão à redenção da humanidade, condenada pelo pecado original, através do sacrifício de Cristo, objetivo final de Sua Encarnação. No caso do Altar de Mérode de Robert Campin, a metáfora da ratoeira como explicação da redenção se alinha perfeitamente à representação do Menino Jesus carregando a cruz. De acordo com Schapiro

A conexão da ratoeira com a metáfora teológica é fortalecida pelo modo extraordinário com o qual o artista apresenta a Anunciação no painel vizinho. Em vez do Espírito Santo em forma de pomba, comum em imagens do tema, ele representou uma pequena figura nua de uma criança carregando a cruz e descendo em direção à Virgem juntamente com raios de luz que acabaram de atravessar a janela [...]. [...] a criança foi provavelmente entendida pelos espectadores devotos como um símbolo da Encarnação prestes a acontecer, assim como a cruz carregada por essa figura como símbolo da crucificação e redenção. Aqui também, assim como

¹⁵⁷ MONTAÑÉS, Julio I. González. *Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis: Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación*. In: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie Vil, H. del Arte*, t. 9, 1996. p. 19.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 23.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 22.

na cena de José, doutrina, metáfora e realidade são condensadas em um único objeto.¹⁶⁰

Segundo Robb¹⁶¹, a iconografia do Menino Jesus em cenas da Anunciação apareceu pela primeira vez na *Árvore da Vida* [Fig. 10] de Pacino di Buonaguida¹⁶², pintor florentino que viveu e atuou na primeira metade do século XIV. A pintura, exposta atualmente na Galeria da Academia em Florença, foi originalmente idealizada para o Convento delle Monache di Monticelli das Clarissas¹⁶³, ordem fundada por Santa Clara e pelo próprio São Francisco de Assis. A *Árvore da Vida* de Buonaguida é baseada no *Lignum Vitae* de Boaventura de Bagnoregio, teólogo, filósofo e Ministro Geral da Ordem Franciscana dos Frades Menores. Obra que as Clarissas, naturalmente, deveriam estar familiarizadas, o *Lignum Vitae* é uma espécie de poema teológico que tem objetivo de estimular nos fiéis a devoção ao Cristo a partir da compreensão dos mistérios de Sua vida.

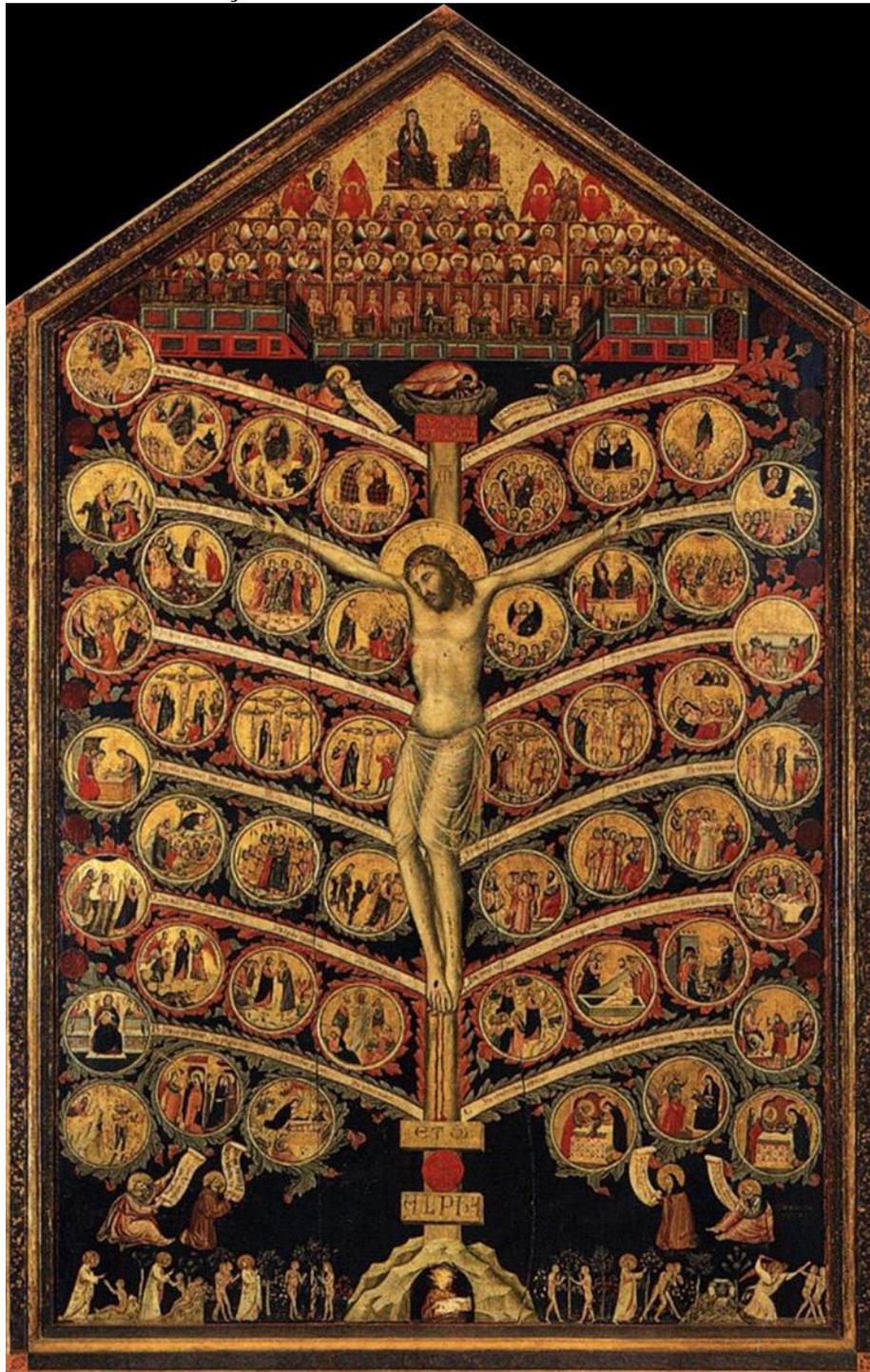
¹⁶⁰ T. da a.: “The connection of the mousetrap in the picture with the theological metaphor is strengthened by the extraordinary way in which the artist has rendered the *Annunciation* in the neighboring panel. Instead of the Holy Spirit in the form of a dove, usual in images of the subject, he has represented a tiny naked figure of a child bearing a cross and descending toward the Virgin along beam of light which have just passed through a window. [...] [...] the child was probably understood by the pious spectator as a symbol of the incarnation to come, just as the cross carried by this figure symbolized the crucifixion and redemption. Here, too, as in the Joseph scene, doctrine, metaphor and reality are condensed in a single object.” (SCHAPIRO, Meyer. op. cit. p. 183).

¹⁶¹ ROBB, David M. The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. In: *The Art Bulletin*, Vol. 18, No. 4 (Dec., 1936), pp. 480-526.

¹⁶² Ibidem. p. 524.

¹⁶³ ESLER, Philip F. Pacino di Bonaguida's Tree of Life: Interpreting the Bible in Paint in Early Fourteenth-Century Italy. In: *Biblical Reception*. Sheffield Phoenix Press, 2015. p. 3.

Figura 10 – Pacino de Buonaguida. *Árvore da Vida*, 1310-15. Têmpera e ouro sobre madeira, 248 cm × 151 cm. Galeria da Academia, Florença.



Fonte: WIKIPÉDIA, 2010.

Retornando à obra de Buonaguida, faremos uma breve análise. A pintura consiste em uma representação do Cristo crucificado, na qual a cruz forma um tronco de árvore do qual brotam doze galhos, seis de cada lado. Cada um dos doze galhos da árvore/cruz termina com

uma espécie de fruto e possui, ao longo de sua extensão, quatro medalhões com representações de eventos da vida de Cristo, organizados cronologicamente de baixo para cima e da esquerda para a direita. Nota-se, entretanto, que o último galho possui apenas três medalhões, sendo o quarto e último substituído pela cena que ocupa toda a parte superior da pintura, com a representação de Jesus e da Virgem entronados acompanhados de uma corte celeste de Anjos, Santos, Apóstolos e Profetas. No topo do Crucifixo, seguindo uma tradição medieval de representação, Buonaguida insere a figura simbólica do pelicano que alimenta seus filhos com o próprio sangue fazendo uma analogia ao Cristo que se sacrificou pela humanidade. Ladeando o pelicano, encontramos representações dos Profetas do Velho Testamento Ezequiel e Daniel¹⁶⁴. As raízes da árvore/cruz formam uma espécie de gruta que abriga uma figura que traça um hábito franciscano, possivelmente, o próprio Boaventura¹⁶⁵. Ladeando a gruta, encontramos um pequeno ciclo narrativo de representações do Gênesis, da Criação do homem até a Expulsão do Éden. Entre as representações do Gênesis e os dois primeiros galhos da árvore estão representados Moisés, São Francisco, Santa Clara e São João Evangelista carregando faixas com passagens bíblicas¹⁶⁶. Ainda na base do Crucifixo, acima da gruta, Buonaguida pinta duas placas, uma com a inscrição “ALPHA” e outra com a inscrição “ET Ω” fazendo referência ao trecho do Apocalipse¹⁶⁷ que cita Jesus como o alpha e o ômega, ou seja, o começo e fim de tudo.

O medalhão que representa a Anunciação de Cristo encontra-se no primeiro galho da árvore. No primeiro medalhão desse galho encontramos a figura de Deus Pai entronado segurando uma figura nimhada, dessa figura emergem raios de luz que extrapolam o primeiro medalhão e atingem a Virgem Maria representada no medalhão ao lado, aquele no qual está representada a cena da Anunciação [Fig. 11]. Sendo lançado juntamente com os raios de luz, identificamos a figura de um menino nu e, segurando o pescoço da Virgem Maria, identificamos outro menino nu. Segundo Robb “*O Menino nu na borda do medalhão da Anunciação é Cristo como o Espírito – emissus calitus – e o menor agarrando-se ao pescoço da Virgem é Cristo como Homem.*”¹⁶⁸

¹⁶⁴ ESLER, Philip F. op. cit. p. 16.

¹⁶⁵ Ibidem. p. 15.

¹⁶⁶ Ibidem. p. 16.

¹⁶⁷ “Eu sou o Alfa e o Ômega, o Primeiro e o Último, o Princípio e o Fim.” APOCALIPSE (22:13). In: *A BÍBLIA DE JERUSALÉM*. São Paulo: Paulus, 2019, p. 2167.

¹⁶⁸ T. da a.: “The nude child at the edge of the Annunciation medallion is Christ as the Spirit-emissus calitus-and the smaller one clinging to the Virgin's neck is Christ as Man.” (ROBB, David M. op. cit. p. 524).

Figura 11 – Pacino de Buonaguida. *Árvore da Vida (detalhe)*, 1310-15. Têmpera e ouro sobre madeira, 248 cm × 151 cm. Galeria da Academia, Florença.



Fonte: WIKIPÉDIA, 2010.

Apesar de considerado por Robb, como o primeiro caso no qual a figura do Menino Jesus aparece em pinturas da Anunciação, a *Árvore da Vida* de Buonaguida é um caso único, pois a estratégia de representar dois meninos não foi repetida em pinturas posteriores. O motivo do Menino Jesus em cenas da Anunciação se cristaliza, se difunde e se torna popular contando com a representação de apenas um menino. Na maioria das pinturas, o Menino Jesus é representado com características físicas infantis, com um nimbo ou auréola, nu ou envolto em panos. Muitas vezes, Ele é representado carregando a cruz, representação que faz alusão à Sua missão redentora na terra. Em raras ocasiões, esse modelo de representação do Menino é substituído por um homúnculo com feições adultas e barba como, por exemplo, na Anunciação do Tríptico da Coroação da Galeria da Academia de Florença [Fig. 12].

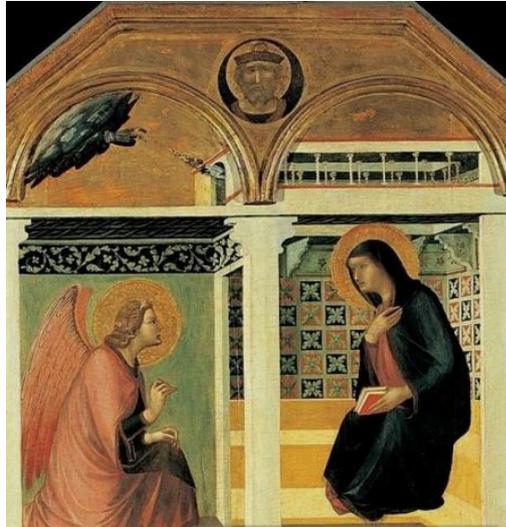
Figura 12 – Giovanni dal Ponte. *Coroação da Virgem com Santos (detalhe)*, 1400-10. Têmpera sobre madeira, 194 x 208 cm. Galeria da Academia, Florença.



Fonte: MONTAÑES, [sem data].

Em territórios italianos foram pintadas, entre os séculos XIV e XV, numerosas Anunciações que possuem o motivo do Menino Jesus. Um dos primeiros exemplos realizados após a *Árvore da Vida* de Buonaguida é a Anunciação pintada por Pietro Lorenzetti em 1320 para o altar da Igreja de Santa Maria Assunta em Arezzo [Fig 13]. Cerca de meio século depois, na mesma cidade, Spinello Aretino repete tal iconografia no afresco da Anunciação da Igreja da Annunziata [Fig. 14]. O motivo também aparece no Norte da Itália; na Galeria da Academia de Veneza encontra-se atualmente uma Anunciação com o Menino pintada por Lorenzo Veneziano em 1371 [Fig. 15]. Poderíamos usar longas páginas citando e analisando os muitos exemplos dessa iconografia em pinturas italianas.

Figura 13 – Pietro Lorenzetti.
Anunciação, 1320. Igreja de Santa
Maria Assunta, Arezzo.



Fonte: MONTAÑES, [sem data].

Figura 14 – Spinello Aretino.
Anunciação, 1370-75. Afresco. Igreja
da Annunziata. Arezzo.



Fonte: MONTAÑES, [sem data].

Figura 15 - Lorenzo Veneziano.
Anunciação, 1371.
 Têmpera sobre madeira, 111 x 54 cm.
 Galeria da Academia, Veneza.



Fonte: MONTAÑES,
 [sem data].

O motivo também é encontrado em representações da Anunciação presentes em manuscritos iluminados, livros ilustrados com gravuras e pequenas esculturas portáteis de alabastro; suportes responsáveis por uma possível difusão do motivo iconográfico pela Europa durante os séculos XIV e XV. É possível encontrar exemplares de Anunciações com o Menino na pintura espanhola; portuguesa; alemã; flamenca, como, por exemplo, a Anunciação do Altar de Mérode [Fig. 8] que analisamos anteriormente; inglesa; e francesa.

Resumindo as conclusões sobre a aparição e difusão do motivo do Menino Jesus em representações da Anunciação Robb diz:

O motivo é derivado da *Lignum Vitae* de Bonaventura, e sua primeira e mais completa representação está na *Árvore de Vida* de Pacino de Buonaguida de cerca de 1310. Ele é encontrado na pintura florentina e sienense na primeira metade do século XIV e se espalha pelo norte da Itália, para a Espanha, Boêmia e Alemanha na segunda metade do século. Ele aparece primeiramente, portanto, nos países cujas tradições artísticas estão mais ligadas com a influência italiana. No decorrer do

século XV ele também aparece nas escolas menos italianizadas de Flandres, da Inglaterra e do norte da França.¹⁶⁹

Montañés, entretanto, acredita que o motivo não é derivado exclusivamente do *Lignum Vitae* de Boaventura, visto que somente a representação de Buonaguida conta com a presença dos dois meninos. De acordo com Montañés, outras fontes literárias também podem ter sido fundamentais para o desenvolvido da iconografia em questão. Ele cita como exemplo as *Meditationes vitae Christi*, atribuído ao próprio Boaventura, como uma das possíveis fontes literárias para a representação do Menino Jesus em cenas da Anunciação. Segundo Montañés, todos os elementos presentes nas Anunciações com o Menino fazem parte da concepção da Encarnação descrita nas *Meditationes vitae Christi*¹⁷⁰.

Como vimos anteriormente, esse elemento cumpria algumas funções simbólicas dentro do contexto da representação da Anunciação de Cristo. Dentre as possíveis motivações para a representação dessa iconografia, fazer especulações teológicas profundas a respeito do mistério da Encarnação de Cristo não parece ter sido um dos objetivos dos pintores ou dos encomendantes das obras, porém tais estratégias pictóricas de representar o invisível através do visível poderiam gerar confusões no que diz respeito ao “*modus incarnationis*” de Cristo. Assim, a iconografia do Menino Jesus em Anunciações foi acusada de fazer referência à ideia de que o corpo de Cristo havia sido enviado do céu já formado e não concebido a partir da própria carne da Virgem Maria como prega a ortodoxia católica. Tal pensamento poderia dar a entender que a humanidade de Cristo era preexistente à sua Encarnação, acendendo debates cristológicos acerca da Encarnação de Cristo e da União Hipostática das Suas naturezas humana e divina.

O próprio Boaventura, considerado pela historiografia como fonte literária para a criação do motivo iconográfico, já havia deixado clara, em seus escritos, a crença ortodoxa na qual o corpo de Cristo havia sido formado no útero da Virgem Maria e não recebido já formado do exterior: “[...] *ut concipiat intra, nihil recipiendo ab extra* [...]”¹⁷¹. Mesmo que ortodoxa, a crença na concepção uterina do corpo de Cristo não era consenso. Hugo de St

¹⁶⁹ T. da a.: “The motive is derived from the *Lignum vitae* of Bonaventura, and its first and most complete representation is in Pacino da Buonaguida's *Tree of Life* of c. 1310. It is found in Florentine and Sieneese painting of the first half of the fourteenth century, and spreads to North Italy, to the Midi, to Spain, to Bohemia, and to Germany, in the second half of the century. It appears first, therefore, in those countries whose artistic traditions were most closely linked with and influenced by that of Italy. In the course of the fifteenth century, it also appears in the less Italianate schools of Flanders, England, and northern France.” (ROBB, David M. op. cit. p. 525/526).

¹⁷⁰ MONTAÑÉS, Julio I. González. op. cit. p. 30.

¹⁷¹ T. da a.: “[...] ela concebeu em seu interior, não recebendo nada de fora [...]”. (BOAVENTURA, *Opera omnia* vol VII, p. 24).

Cher, contemporâneo de Boaventura, por exemplo, acreditava que o corpo de Cristo havia se formado no céu e entrado milagrosamente no ventre da Virgem Maria¹⁷². Tal crença parece ter aparecido, pela primeira vez, através de Valentin, um filósofo do século II que só é conhecido pela historiografia a partir das críticas que São Irineu e Tertuliano fizeram sobre ele¹⁷³.

Aproximadamente dois séculos após a suposta alegação de St. Cher, tal debate sobre a Encarnação de Cristo foi assimilado pelo discurso das artes através da crítica de Santo Antonino, Arcebispo de Florença, à representação do Menino Jesus em cenas da Anunciação. Antonino era um forte opositor, não só do motivo do Menino Jesus em representações da Anunciação, mas de uma série de iconografias que considerava inadequadas como as Trindades trifrontes e tricéfalas e a presença de parteiras em cenas da natividade, pois era certo que a Virgem havia parido sem dor.

Nas palavras do próprio Santo Antonino “*Repreensíveis são os pintores que representam, na Anunciação à Virgem, Jesus no formato de menino sendo lançado para o seio da Virgem Maria dando a entender que ele não teria sido formado da substância do seu corpo.*”¹⁷⁴

A condenação de Antonino, entretanto, não foi suficiente para reprimir a representação do motivo durante o final da Idade Média e ao longo do Renascimento. De acordo com Baschet, a imagem medieval, por vezes, operava nas bordas da ortodoxia. Notamos certa margem de criação no fazer artístico possibilitando a realização de uma série representações consideradas ambíguas. Assim, críticas como a de Santo Antonino eram raras e não possuíam as potências doutrinárias e disciplinadoras que assumiram após o Concílio de Trento.

[...] o Ocidente medieval caracterizava-se, diferentemente do mundo bizantino, por uma fraca intervenção normativa dos clérigos no domínio das imagens. [...] E se, durante a Idade Média Central, os clérigos relembram com frequência as funções das imagens e evocam por vezes certos significados dos temas principais, raras são as intervenções que visam fixar, corrigir ou condenar os modos de representação (será totalmente diferente após o Concílio de Trento, quando o *Tratado das imagens santas*, de Molanus, torna-se a expressão de uma vontade de controle clerical sobre a iconografia).¹⁷⁵

¹⁷² Ainda não encontramos a fonte primária que confirmaria essa suposta alegação de St. Cher que acessamos através de GULDAN, Ernst. *Et Verbum caro factum est: Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild. Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 63, 3-4 (1968), pp. 145-69. p. 156.

¹⁷³ MONTAÑÉS, Julio I. González. *op. cit.* p. 41.

¹⁷⁴ T. da a.: “*Reprehensibiles sunt pictores, cum pingunt... in Annunciatione Virginis par-vulum puerum formatum, scilicet Iesum, mitti in uterum Virginis, quasi non esset ex substantia Virginis corpus eius assumptum.*” (ANTONINO DE FLORENÇA. *Summa Sacrae Theologia*. Terceira Parte. Veneza, 1583. p. 101).

¹⁷⁵ BASCHET, A. Expansão Ocidental das Imagens. In: *A Civilização Feudal*. São Paulo: Globo, 2006. p. 494.

No rol desse debate, Jean-Claude Schmitt reflete sobre a fluidez entre *Liberdade e Normas das Imagens Ocidentais*¹⁷⁶ ao longo da Idade Média. De modo geral, ele endossa a opinião de Baschet e expõe que

Assim como na Idade Média não havia um “dogma” da imagem, conseqüentemente não havia também heterodoxia das imagens, mas sim um conflito entre normas, entre formas antigas e novas, entre a evolução mais ou menos livre das formas plásticas e as reticências que elas suscitavam nos clérigos menos advertidos.¹⁷⁷

Schmitt, contudo, enxerga no final da Idade Média, devido à multiplicação massiva dessas imagens que guardavam certa carga de liberdade, uma inquietação cada vez maior por parte dos teólogos, como demonstra os textos, e de Santo Antonino. Em outras palavras, Schmitt identifica uma perceptível tendência de normatização das imagens. A repercussão dessa inquietação, porém, era limitada e só veio a ganhar maior destaque na Idade Moderna, mais especificamente durante o período da Reforma e Contrarreforma. Schmitt fala de “[...] *um esforço tardio – mas limitado – de normalização da arte cristã, que viria a se reforçar na época moderna.*”¹⁷⁸

A crítica de Antonino, assim, foi repetida e ganhou força através do discurso de teólogos e tratadistas tridentinos, em um momento no qual as polêmicas no que diz respeito à Encarnação de Cristo parecem ter sido revividas no seio dos debates da Reforma e Contrarreforma. Molanus, por exemplo, diz no seu *Tratado das Santas Imagens*¹⁷⁹

De fato, encontramos em alguns lugares na história da Anunciação e da Encarnação do Senhor, a representação de uma espécie de um pequeno corpo humano descendo de raios que emergem do Espírito Santo até as entranhas da Virgem. Esse tipo de pintura não é somente um erro perigoso, mas pior: herético. De fato, desde a Antiguidade Valentin é considerado herege pela Igreja por ter ensinado que o corpo de Cristo teria sido formado no céu e entrado na Virgem Maria através de um tubo ou uma fístula. É por isso que Santo Antonino censurou severamente este tipo de pintura [...]¹⁸⁰

O Cardeal Paleotti também opina, em seu tratado, sobre a iconografia do Menino¹⁸¹. Segundo ele, tal iconografia se encaixaria na categoria de “*pinturas suspeitas*”, que como vimos no Capítulo 1, seriam aquelas que “[...] *mesmo sem serem claras e diretas na sua*

¹⁷⁶ SCHMITT, Jean-Claude. *Liberdade e Normas das Imagens Ocidentais*. In: *O Corpo das Imagens: Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: Edusc, 2007.

¹⁷⁷ Ibidem. p. 149/150.

¹⁷⁸ Ibidem, p.162.

¹⁷⁹ MOULANUS, Jean. *Traité des saints images*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1996.

¹⁸⁰ Ibidem. p. 185/186.

¹⁸¹ Os estudiosos da iconografia do Menino na Anunciação não abordam a condenação de Paleotti, sendo uma pequena e nova contribuição desse trabalho.

heresia, disseminam grande perplexidade e suspeita na mente de quem as observa.”¹⁸² Assim, Segundo Paleotti, um exemplo de pintura suspeita

[...] seria o que Santo Antonino escreve sobre o mistério da Anunciação da Madonna sendo representado com raios do Espírito Santo descendo do céu e entre eles um pequeno corpo na forma de um bebê descendo em direção ao útero da gloriosa Virgem; a questão é que isso traz à tona a opinião de Valentinus o herege, ou dos Eutiquianos, que acreditavam que Cristo nosso Senhor trouxe seu corpo etéreo com ele do céu e que não foi formado do perfeitamente puro sangue de sua mãe.¹⁸³

As condenações teóricas do motivo do Menino na Anunciação também apareceram nos tratados espanhóis que analisamos no capítulo anterior. Segundo Francisco Pacheco,

[...] ousado é o autor de uma estampa [...] que, em vez do Espírito Santo [...] colocou um resplendor sobre a cabeça da Virgem, e nele um Menino Jesus nu com uma cruz em seu ombro, e uma glória de anjos com Deus Pai, tal pintura não é apenas um erro perigoso, mas herético, como advertiu Molano, porque está em conformidade com a opinião de Valentino que a Santa Igreja há muito condenou como herege, porque ele ensinava que Cristo, nosso Senhor, trouxe Seu corpo do céu, e, portanto, Santo Antonino repreende rigorosamente esta pintura, porque é de fé que o Espírito Santo formou o corpo de Cristo Senhor da substância da santíssima Virgem, em suas puríssimas entranhas.¹⁸⁴

Por fim, Interian de Ayala também condena a iconografia em seu tratado *El Pintor Cristiano y Erudito* de 1730 quando diz:

O que vemos algumas vezes na história da Anunciação à Virgem, e da Encarnação do Senhor [...] sem dúvida é uma ignorância, ou ao menos uma pintura que dá origem a erros fatais e perniciosos. Pois nela, entre os raios de luz que descem do céu à terra, até à Virgem, se vê pintado um pequeno corpo bem formado que, ainda que pequeno, desce até o sagrado ventre da Virgem. E quem, medianamente instruído, deixará de reconhecer que essa pintura guarda o herético erro de Valentino

¹⁸² T. da a.: “[...] non essendo così chiare e certe della loro eresia, lasciano però molta perplessità e sospizione nell’animo di chi le riguarda.” (PALEOTTI. op. cit. p. 68).

¹⁸³ T. da a.: “Simile essemplio saria quello che è scritto da s. Antonino520, quando si dipinge il misterio dela Annunziazione della Madonna con li raggi dal cielo dello Spirito Santo, e tra essi un corpicciuolo picciolo in forma di bambino, che discende verso il ventre della gloriosa Vergine; peroché questo dà sospetto della opinione di Valentino eretico o degli Eutichiani, che volsero che Cristo signor nostro avesse portato il corpo suo reo dal cielo e non fosse stato formato del sangue purissimo della madre.” (PALEOTTI. op. cit. p. 68).

¹⁸⁴ T. da a.: “[...] pero quien anduvo atrevido es el autor de una estampa [...] que, en lugar del Espíritu Santo (que es tan forzoso en este paso) puso un resplendor sobre la cabeza de la Virgen, y en él un Niño Jesús desnudo, con una cruz sobre el hombro, y una gloria de ángeles con Dios Padre, la cual pintura, no sólo es ocasión de error, peligroso, pero herético, como advirtió Molano, porque se conforma con el parecer de Valentino y sus secuaces a quien la Iglesia santa ha muchos que condenó por hereje, porque enseñó que Cristo, nuestro Señor, traxo el cuerpo del cielo, y, por esto, San Antonino reprehende con rigor esta pintura, porque es de fe que el Espíritu Santo formó el cuerpo de Cristo nuestro Señor de la sustancia de la sacratísima Virgen, en sus purísimas Entrañas.” (PACHECO, Francisco. op. cit. p. 594/595).

[...]? [...] Por isso Santo Antonino repreende e condena com razão esta pintura, pois abre o caminho para a heresia.¹⁸⁵

De acordo com Robb¹⁸⁶, a iconografia do Menino na Anunciação foi, finalmente, condenada como heresia, no século XVIII, pelo papa Bento XIV, mesmo papa que condenou várias outras representações polêmicas como, por exemplo, as Trindades trifrontes e tricéfalas e as Virgens Abrideiras com o Trono da Graça¹⁸⁷. Não localizamos, entretanto, a fonte na qual o Papa supostamente teria condenado a representação do Menino nas Anunciações.

Se tais condenações eram restritas a um debate teórico no final Idade Média, elas foram transformadas em verdadeiras normas pelos tratadistas tridentinos da pintura que escreveram tratados iconográficos sobre como representar corretamente os temas sacros. Ainda assim, nos questionamos se essa normativa severa foi completamente assimilada pela esfera prática das artes. De fato, após o Concílio de Trento, são mais raras as obras que possuem a representação do Menino Jesus. Na Itália, por exemplo, segundo nossa análise quantitativa baseada no banco de dados de Montañés, existem 122 Anunciações com a iconografia realizadas antes do Concílio e apenas 16 depois. [Anexo 1]. Não podemos, entretanto, creditar a diminuição na aparição de tal modelo de representação somente à força das condenações tridentinas, pois, desde o início do século XVI o motivo já estava caindo, naturalmente, em desuso.

Na Península Ibérica, como veremos a seguir, notamos que a diminuição no aparecimento da iconografia do Menino na Anunciação não foi tão intensa quanto na Itália¹⁸⁸ [Anexo 1].

¹⁸⁵ T. da a.: “Y lo que vemos algunas veces en la historia de la Anunciacion de la Virgen, y de la Encarnacion del Señor [...] sin duda es yerro, ó á lo menos una pintura que da ocasion á fatales y perniciosos errores. Pues en ella, entre los rayos de luz que bajan desde el Cielo á la tierra, y hasta la misma Virgen, se ve pintado un cuerpecillo bien organizado, aunque pequeño, en cual baja al sagardo vientre de la Virgen. Y quién por medianamente que esté instruido, dejará de conocer que esta pintura abraiga el herético error de Valentino [...]”? [...] Por esto reprehende y condena con razon esta pintura S. Antonio, como que abre camino para la heregía.” (AYALA, Juan Interian de. op. cit. p. 61/62).

¹⁸⁶ ROBB, David M. op. cit. p. 526.

¹⁸⁷ As reflexões do Papa Bento XIV a respeito das maneiras corretas de representar a Trindade foram estimuladas por um caso específico no qual imagens do Espírito Santo na forma de um jovem rapaz foram veiculadas a partir da visão da freira Crescentia de Kaufbeuren. Elas constam na carta *Sollicitudini Nostrae* de 1745, no seu tratado “*De servorum dei beatificatione et beatorum canonizati*” e em uma bula.

¹⁸⁸ Apresentamos, em anexo gráficos, que mostram esses dados.

2.3 Normas teóricas X permanência das tradições iconográficas: pinturas pós-tridentinas da Anunciação com o Menino na Península Ibérica

Na Península Ibérica encontramos considerável número de Anunciações com o Menino posteriores às deliberações de Trento¹⁸⁹. Em territórios espanhóis, segundo o levantamento quantitativo apresentado em um gráfico em anexo, existem 44 Anunciações com a iconografia antes do Concílio e 11 depois [Anexo 2]. No campo da pintura, encontramos a iconografia do Menino na Anunciação do Convento de Santa Clara de Palma de Mallorca, de 1590; na Anunciação de Estepa, datada de 1600; em duas Anunciações de pintores desconhecidos do século XVI (uma delas consta em dois catálogos de uma casa de leilões e outra tem paradeiro desconhecido); e por fim ainda em duas pinturas de Juan de Roelas.

Em Portugal, testemunhamos o fenômeno da maioria das Anunciações anteriores à Trento serem de artistas estrangeiros e as Anunciações pós Trento de artistas portugueses mostrando que a inserção dessa iconografia pelas mãos dos portugueses foi tardia. Tal fenômeno é um forte argumento para questionarmos a chegada da normativa veiculada pelos tratados em territórios portugueses. No que se refere à pintura, identificamos o Menino Jesus na Anunciação da Igreja de São Roque de Lisboa atribuída a Gaspar Dias e em outras bem tardias como, por exemplo, uma Anunciação de meados do século XVIII localizada na Igreja do Convento do Bom Sucesso em Lisboa. Encontramos, também, no antigo Convento da Santa Cruz das Carmelitas Descalças, no Buçaco, uma pintura similar à citada anteriormente, realizada pelo frade Carmelita José dos Mártires em 1820. Possivelmente, ambas as pinturas tiveram como modelo a estampa do italiano Francesco Polanzani, que, por sua vez, foi baseada num desenho de Jacques Stella, um seguidor de Poussin. O Menino também aparece na Anunciação de um pintor desconhecido na Igreja do Colégio dos Jesuítas no Funchal.

Começando pela Espanha, iremos abordar primeiramente a Anunciação mallorquina [Fig. 16].

¹⁸⁹ Nesta tese trabalhamos, entretanto, somente com as pinturas e, por vezes, com algumas gravuras que se relacionam com elas. Não trabalhamos com esculturas ou iluminuras, mas elas constam nos gráficos, uma vez que um dos objetivos era fazer uma comparação da incidência do motivo do Menino antes e depois do Concílio de Trento, tomando como marco o ano da última sessão na qual foi debatida a questão da imagem.

Figura 16 – Mateo López Senior. *Anunciação*, 1590. Óleo. Convento de Santa Clara. Palma, Mallorca.



Fonte: A autora, 2019.

A pintura é assinada por Mateo López Senior, pintor de Córdoba que atuou nas Baleares, e datada de 1590. A Anunciação de López ocupa o espaço principal de um retábulo [Fig. 17] que também possui representações de outras passagens como São Francisco recebendo as chagas de Cristo, Santa Clara expulsando os Sarracenos¹⁹⁰, e São Jerônimo.

¹⁹⁰ Segundo sua hagiografia, Santa Clara expulsa de Assis, em 1240, o exército Sarraceno do Imperador Frederico II através do poder emanado do ostensório com a hóstia consagrada. Mais informações sobre a passagem e sua iconografia podem ser encontradas em: BEM-ARYEH, Debby N. St. Clare Expelling the Saracens from Assisi: Religious Confrontation in Word and Image. *Sixteenth Century Journal*. Outono 2012, Vol. 43 N° 3, pp 643-665.

Figura 17 – Mateo López Senior. *Retábulo com Anunciação, S. Francisco recebendo as chagas, Santa Clara expulsando os Sarracenos e São Jerônimo*, 1590. Óleo. Convento de Santa Clara, Palma, Mallorca.



Fonte: A autora, 2018.

A Anunciação de López é uma pintura muito rica e está em excelente estado de conservação. Formalmente, a pintura evoca algumas características medievais, como o Anjo Gabriel segurando o cetro com uma filactéria, e outras renascentistas como a organização do espaço no qual a cena transcorre: o quarto da Virgem com uma janela aberta que mostra uma paisagem ao fundo. Em primeiro plano vemos o Anjo Gabriel ajoelhado diante da Virgem que tem a cabeça levemente inclinada para baixo e as mãos postas sobre o peito em sinal de

aceitação da mensagem. A Virgem usa uma coroa de doze estrelas que, segundo Llompart, é uma das características “[...] típicas nas esculturas das Virgens mallorquinas do momento.”¹⁹¹ Diante dela vemos dois livros abertos. Entre Maria e o Anjo vemos um vaso com um ramo de onde brotam três flores de lírio branco que, nesse caso, assumem um duplo sentido: a pureza da Virgem e a participação da Santíssima Trindade no mistério da Encarnação. A Santíssima Trindade também se mostra presente na obra através da representação visual de todas as suas pessoas. Assim, notamos que o Anjo Gabriel aponta para o canto superior esquerdo da pintura onde está localizada a figura de Deus Pai representado como um ancião. Em seguida, já bem próximo da Virgem, vemos o Menino Jesus segurando a Cruz [Fig. 18] e por fim, bem acima da cabeça da Virgem, o Espírito Santo em forma de pomba possivelmente fazendo alusão ao trecho “*O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra; por isso o Santo que nascer será chamado Filho de Deus.*”¹⁹²

Figura 18 – Mateo López Senior. *Anunciação (detalhe)*, 1590. Óleo. Convento de Santa Clara. Palma, Mallorca.



Fonte: A autora, 2018.

Lembremos que Montañes nos fala sobre três funções que a iconografia do Menino cumpriria em representações da Anunciação: materializar plasticamente o mistério invisível da Encarnação, enfatizar a crença de que toda a Santíssima Trindade teria participado Dela e,

¹⁹¹ T. da A.: “[...] típica en las esculturas de las Vírgenes mallorquinas del momento.” (LLOMPART, Gabriel. A proposito de unas tablas medievales mallorquinas de la Anunciación y su ambigüedad iconográfica. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA, Tomo 30, 1964. p. 187).

¹⁹² Evangelho segundo São Lucas (1:35). In.: *A BÍBLIA DE JERUSALÉM*. São Paulo: Paulus, 2019, p. 1787.

por fim, mostrar através do Menino carregando a cruz, a finalidade redentora de Sua Encarnação.

Notamos que a mera presença do Menino na Anunciação de López já atende a função de materializar o mistério invisível da Sua Encarnação.

A pintura também possui uma tendência trinitária, uma vez que marca, através de duas estratégias a participação de toda a Santíssima Trindade no mistério da Anunciação: pela presença do vaso com as três flores de lírio e da materialização visual de suas três pessoas. As *Meditationes Vitae Christi*, texto por longo tempo atribuído à Boaventura e certamente conhecido pelas Clarissas, é uma das fontes que traz à tona a crença da Encarnação como obra de Toda a Santíssima Trindade.

Deveis saber que a Encarnação é a obra por excelência da Trindade inteira, ainda que apenas a pessoa do Filho tenha se encarnado. Aconteceu então como se alguém, querendo pôr uma roupa, tivesse sido ajudado por duas pessoas que se colocariam ao seu lado e levantariam as mangas desta roupa. Agora observai bem e, como se estivésseis presente nessa ação, aplicai-vos a compreender tudo o que se diz e tudo o que se faz. Ó! como deve ter sido e como deve ser ainda neste momento, em vossa meditação, essa pequena casa, em que se encontram tais anfitriões, onde acontecem tais coisas! Ainda que a Santíssima Trindade esteja em toda parte, pensai no entanto que ela está aqui de uma forma particular, em razão da operação singular que se realiza.¹⁹³

Por fim, a Redenção da humanidade através da morte de Cristo é representada na pintura através da presença da Cruz que o Menino carrega que, nesse caso, tem uma ligação direta com a piedade franciscana.

Como vimos anteriormente, a primeira aparição do motivo se deu na *Árvore da Vida* de Buonaguida, pintura que tem como fonte o texto do franciscano Boaventura de Bagnoregio e foi feita para o *Convento delle Monache di Monticelli* das Clarissas. Ou seja, desde o início de sua aparição a iconografia do Menino Jesus esteve ligada aos círculos franciscanos. No caso da *Árvore da Vida*, a representação antropomórfica da alma de Cristo parece dizer muito a respeito do período no qual ela está inserida. Tanto o século XIII, período no qual o *Lignum Vitae* de Boaventura foi escrito, quando o século XIV, período no qual Buonaguida pintou sua *Árvore da Vida*, testemunharam uma espiritualidade cada vez mais centrada na existência terrena de Cristo e conseqüentemente nos eventos que destacam Sua natureza humana, ou seja, Sua Encarnação e Paixão. A teologia Franciscana assimilou de uma maneira intensa essa nova espiritualidade centrada na natureza humana de Cristo. Seguindo os ensinamentos de

¹⁹³ Consultado em: <http://jesusmarie.free.fr/bonaventure_meditations_sur_la_vie_de_jesus_christ.html>. Acesso em 15 de abril de 2019.

São Francisco, que buscava “*seguir nu o Cristo nu*”¹⁹⁴, os franciscanos procuravam imitar o Cristo homem, no seu exemplo de pobreza e humildade. Nesse contexto, a Encarnação, evento que possibilitou que o Verbo se fizesse carne e se tornasse exemplo para o homem comum, tem grande destaque na teologia franciscana. Assim como a Redenção da humanidade a partir do sacrifício do Deus Homem.

Tal modelo de espiritualidade parece ter reverberado por séculos nos círculos franciscanos. Nesse sentido, a Anunciação de Mallorca se torna importante, uma vez que materializa a Encarnação de Cristo, através da antropomorfização da sua alma enfatizando sua humanidade, e também pela presença da Cruz que prefigura seu destino. Segundo Tamara Quírico, “*Se a Encarnação de Cristo, enfim, é o ponto fundamental da teologia cristã desenvolvida ao longo dos séculos, ela ganha dimensão plena somente com o sacrifício de Cristo na cruz.*”¹⁹⁵

No que diz respeito à condenação do motivo do Menino em relação à Anunciação de Mallorca, notamos que a obra em questão foi realizada após a publicação do tratado de Molanus e da publicação em vernáculo do tratado de Paleotti. Ainda observamos que a pintura não foi destruída ou passou por alterações depois das publicações de Pacheco e Ayala. Segundo Llompart

Felizmente, até onde sei, as primeiras visitas pastorais pós-tridentinas que aconteceram na diocese de Mallorca, em partes se ocuparam com os motivos iconográficos – pelo menos em duas ocasiões apagaram a versão da Natividade com o banho do Menino Jesus –, no entanto, não se fixaram em alguns painéis [...] que reproduzem o motivo do Verbo no caminho, em vias de encarnar. É bem possível que eles tivessem os ignorado; mas também poderia ter acontecido que a mentalidade popular da época não tivesse sido racionalizada a tal ponto de perceber a possível impropriedade de uma representação que escandalizou a Interián [...]”¹⁹⁶

Porém, de acordo com Gonzáles García, as obras que se localizavam em conventos de clausura eram menos subjugadas a esse tipo de visitas citadas por Llompart

¹⁹⁴ LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2011. p. 38.

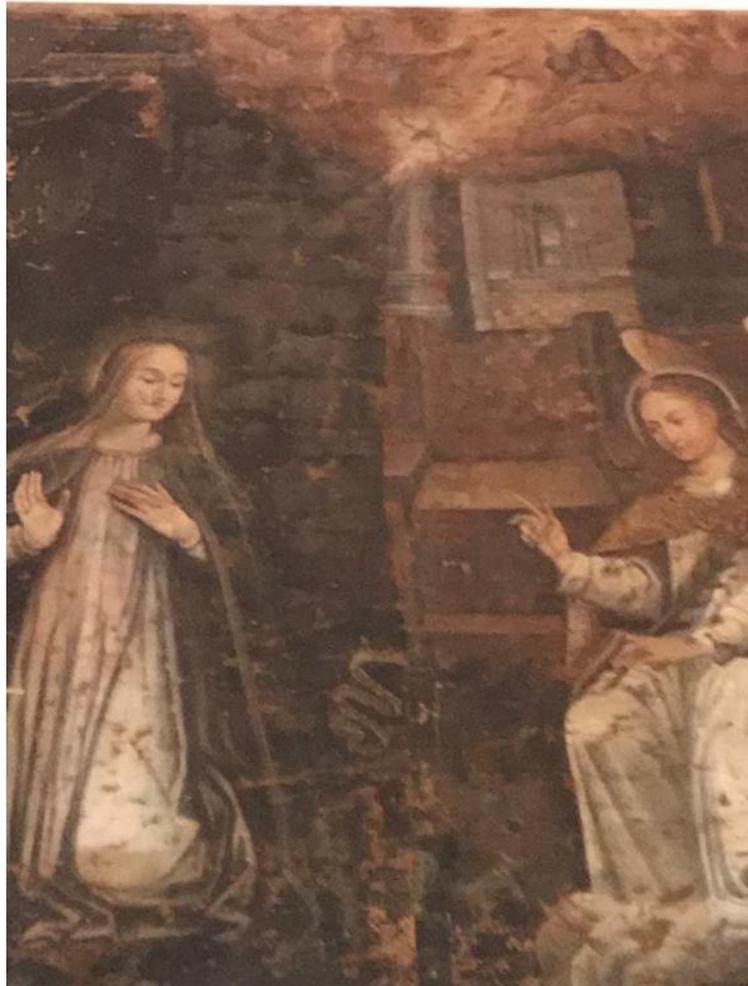
¹⁹⁵ QUÍRICO, Tamara. A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo, juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média. *Nava*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design. Juiz de Fora: UFJF, v. 1, p. 8-25, 2015, p. 10/ 11.

¹⁹⁶ T. da a.: “Afortunadamente, al menos que yo sepa, las primeras visitas pastorales posttridentinas que en la diócesis de Mallorca se tuvieron, si de una parte se ocuparon alguna vez de motivos iconográficos – al menos en dos ocasiones se hizo borrar la versión de la Navidad con el lavado del Niño Jesús –, sin embargo no se fijaron en algunas tablas [...] que reproducen el motivo del Verbo en camino, en vías de encarnarse. Bien pudiera ser que se hubieran pasado por alto; mas también habría podido acaecer que la mentalidad popular de la época no se hubiera racionalizado hasta el extremo de que le llamara la atención la posible impropiedad de una representación que ha escandalizado a Interián [...]” (LLOMPART, Gabriel. op. cit. p. 186).

[...] permaneciam fora da censura diocesana as numerosíssimas imagens de devoção privada e muitas das localizadas em conventos e mosteiros de clausura, dependentes, portanto, das ordens regulares e não do clero secular.¹⁹⁷

Temos poucas informações no que diz respeito à Anunciação de Estepa [Fig. 19]. Não sabemos quem a pintou e nem mesmo a data exata de sua realização que provavelmente se deu por volta de 1600. Atualmente a pintura se localiza na Igreja de São Sebastião de Estepa, um pequeno município da província de Sevilha. Segundo informações do banco de dados de Montañes, entretanto, a pintura teria pertencido a Igreja da Victoria que já não existe mais.

Figura 19 – Anônimo. *Anunciação*, 1600 (ca.). 1,68 cm X 2,10 cm. Igreja de São Sebastião, Estepa.



Fonte: A autora, 2018.

¹⁹⁷ T. da a.: “[...] quedaban fuera de la censura diocesana las numerosísimas imágenes de devoción privada e muchas de las localizadas en conventos y monasterios de clausura, dependentes, por tanto, de las órdenes regulares y no del clero secular.” (GONZÁLES GARCÍA, Juan Luis. op. cit. p. 320).

O atual estado de conservação da pintura é precário dificultando, até mesmo, a localização do Menino Jesus. Conseguimos identificar sua presença somente através de uma foto anterior [Fig. 20] feita pela Universidade de Sevilha. No lado esquerdo da composição vemos a Virgem Maria com uma das mãos postas sobre o peito e a outra aberta na direção ao Anjo. Diante dela o Anjo Gabriel parece flutuar sobre nuvens. Uma de suas mãos faz o gesto daquele que pede a fala e ao mesmo tempo abençoa, com a outra mão ele carrega o ramo de lírios. No céu, envoltos por nuvens, notamos a presença de Deus pai que envia em direção à Virgem o Menino carregando a Cruz [Fig. 21] e, em seguida, o Espírito Santo em forma de Pomba.

Figura 20 – Anônimo. *Anunciação*, 1600 (ca.). 1,68 cm X 2,10 cm. Igreja de São Sebastião, Estepa.



Fonte: MONTAÑES, [sem data].

Figura 21 – Anônimo. *Anunciação (detalhe)*, 1600 (ca.). 1,68 cm X 2,10 cm. Igreja de São Sebastião, Estepa.



Fonte: MONTAÑES, [sem data].

A pintura foi realizada mesmo depois das condenações de Molanus e Paleotti. A obra também resistiu incólume a posterior publicação dos tratados espanhóis de Pacheco e Ayala, não sofrendo alterações ou sua própria destruição. A exposição pública da Anunciação de Estepa ao longo dos séculos é prova material de que as condenações teóricas não tiveram o alcance desejado por aqueles que as formularam.

Também temos poucas informações sobre as duas Anunciações seiscentistas de pintores anônimos que abordaremos brevemente agora. A primeira delas [Fig. 22] consta em dois catálogos de leilão, de 2017, da *Subastas Segre*. A pintura parece ter tido como modelo uma gravura de Caraglio [Fig. 23] que, por sua vez, foi baseada em um desenho de Ticiano como consta em inscrição na própria obra. Vemos nas duas obras, em posições similares, o Anjo Gabriel que aponta para o céu e a Virgem Maria ajoelhada. Em ambas vemos acima dos personagens a típica estrutura do céu que se abre em glória, com a presença do Espírito Santo em forma de pomba. O pintor espanhol, entretanto, faz algumas modificações em relação ao seu modelo. De modo geral, notamos grande simplificação da composição na passagem da gravura para a pintura, principalmente na região do céu. O ramo lírios sai das mãos do Anjo Gabriel, mas se mostra presente em um vaso transparente entre os personagens. No lugar dos lírios, Gabriel porta, na pintura, um cetro com a filactéria. Maria, que na gravura tem as mãos cruzadas sobre o peito, na pintura tem as mãos postas em oração. A mudança mais impactante, entretanto é o acréscimo, na pintura, do Menino Jesus carregando a cruz, elemento já condenado por vários autores no século XVII.

Figura 22 – Anônimo. *Anunciação*, 1600 (+). Óleo sobre madeira, 58 cm X 45 cm. Mercado de Arte.



Fonte: MONTAÑES, [sem data].

que segura o cetro e a flicatéria com a saudação angélica *Ave Maria gratia plena dominvs tecvm* diante da Virgem que manuseia o livro. No canto inferior direito, bem abaixo da Virgem, vemos o vaso translúcido com os lírios. Do lado esquerdo, acima do Anjo vemos algo que se parece com uma janela aberta mostrando a passagem da Visitação, que, no relato bíblico, vem logo depois da Anunciação. Acima, no centro, vemos nuvens, anjinhos, Deus Pai e o Menino Jesus, nesse caso representado com asas¹⁹⁸, segurando a cruz.

Figura 24 – Anônimo. *Anunciação*, 1600-1650. Óleo. Paradeiro desconhecido.



Fonte: MONTAÑES, [sem data].

¹⁹⁸ O Menino Jesus com asas aparece também em Anunciações anteriores realizadas em Creta.

Por fim, comentaremos duas pinturas do artista e clérigo, nascido em Flandres e atuante nos territórios espanhóis, Juan de Roelas.

A primeira delas trata-se de uma Anunciação [Fig. 25] que compõe um retábulo realizado para o antigo convento Jesuíta da Encarnação de Marchena, agora Colégio de Santa Isabel das Franciscanas.

Figura 25 - Juan de Roelas. *Anunciação*, 1608-1609. Óleo. Igreja do Colégio de Santa Isabel. Marchena.



Fonte: MONTAÑES, [sem data].

Segundo Valdivieso e Serrera,

O colégio da Encarnação de Marchena pertenceu antigamente à Companhia de Jesus e atualmente é convento de monjas, com devoção a Santa Isabel. A estrutura do retábulo maior da igreja foi realizado pelo irmão jesuíta Alonso Matías, que a iniciou em 1607, a concluindo no ano seguinte. Em 1609 se realizou o douramento do retábulo, que finalmente foi inaugurado em 1610. As pinturas que se integram ao mesmo foram realizadas por Alonso Vázquez e Juan de Roelas [...].¹⁹⁹

A Anunciação de Roelas ocupa posição de destaque no retábulo, estratégia alinhada à devoção do convento que era dedicado à Encarnação de Cristo. Notamos que se trata uma pintura complexa, com elementos que ainda não foram citados nesse trabalho. De acordo com a descrição de Ramos Suárez

A pintura central foi dedicada à cena da Anunciação ou ao mistério da Encarnação, aludindo à nomeação da escola. Nela, no plano terrestre aparece a imagem do Anjo Gabriel anunciando à Virgem Maria que ela seria a Mãe de Deus em uma cena de clara simplicidade e naturalismo. No plano celestial estão localizados o Pai Eterno, a representação do Espírito Santo e um feixe de luz onde se encontra o emblema de Cristo com o Menino Jesus que segura a cruz em cima de uma das letras de sua sigla. A representação assume especial destaque com figuras angélicas que seguram os emblemas imaculistas ou símbolos das litánias marianas como a porta do céu, a estrela da manhã, a torre de marfim, o espelho da justiça [...].²⁰⁰

Para além dos elementos apresentados acima por Suárez, notamos os típicos gestos dos personagens, os já familiares símbolos iconográficos que os acompanham (livro, lírio, manto azul) e algumas novidades como a presença do sol e da lua no céu.

Existem diversas interpretações para o Sol e a Lua que são recorrentes, principalmente, em cenas da Crucificação. Ainda assim, é possível utilizar esses significados para entendermos a razão da presença desses elementos em outras representações cristãs. No

¹⁹⁹ T. da a.: “El colégio de la Encarnación de Marchena pertenció antiguamente a la Compañía de Jesús y actualmente es convento de monjas, con la advocación de Santa Isabel. La arquitectura del retablo mayor de la iglesia fue realizado por el Hermano jesuíta Alonso Matías, que la inició en 1607, concluyéndola al año siguiente. Em 1609 se procedió al dorado del retablo, que finalmente se inauguro en 1610. Las pinturas que se integram en el mismo fueran realizadas por Alonso Vázquez y Juan de Roelas [...]” (VALDIVIESO, E. SERRERA, J.M. *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio de siglo XVII*. Madrid: Editorial CSIC, 1985. p. 134).

²⁰⁰ T. da a.: “La pintura de la calle central estaba dedicada a la escena de la Anunciación o al misterio de la Encarnación, aludiendo a la de nominación del colegio. En ella, y en el plano terreno aparece la imagen del ángel Gabriel anunciando a la Virgen María que iba a ser Madre de Dios en una escena de clara sencillez y naturalismo. En el plano celestial se sitúan el Padre Eterno, la representación del Espíritu Santo y un haz de luz donde se halla el emblema de Cristo, encaramándose el Niño Jesús a la cruz de una de sus siglas. La representación cobra especial protagonismo con figuras angélicas que sujetan los emblemas imaculistas o símbolos de las letanías marianas como la puerta del cielo, estrella de la mañana, torre de marfil, espejo de justicia [...]” (RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio. *El Convento de la Encarnación de Marchena: De la Compañía de Jesús al Colegio de Santa Isabel*. Sevilla: Codexa-Maratania, 2006. p. 46).

que diz respeito à presença do Sol e da Lua em representações marianas, González e Hernández observam que

Maria aparece em distintas representações de momentos muito significativos acompanhada do Sol e da Lua, por exemplo em sua Assunção, subindo ao céu onde brilham o Sol e a Lua e de onde a espera Cristo rodeado dos Tetramorfos (portada da Igreja de Santa Sabina). E os dois astros assistem também a Coroação da Virgem por Jesus em um mosaico de Jacopo Torriti, em Santa Maria Maior em Roma.²⁰¹

De maneira geral, entende-se que o sol e a lua em obras sacras podem ser entendidos como uma continuidade da tradição pagã que foi apropriada e transformada para se encaixar no contexto do Cristianismo. Desde os primórdios do cristianismo, motes da mitologia pagã foram associados à narrativa cristã. De acordo com Belting²⁰², ideias e práticas pagãs profundamente enraizadas no imaginário popular foram naturalmente transferidas para o novo culto cristão, facilitando, assim, sua assimilação. Panofsky, por exemplo, relata a antiga associação da figura do deus Sol, Hélios, com a figura de Cristo²⁰³.

Também é sabido que a presença do Sol ou dos raios solares na Anunciação evoca a presença divina e se torna símbolo de uma força masculina e fecundante que age em Maria²⁰⁴. Na pintura em questão, entretanto, não temos a representação somente do Sol ou de seus raios, mas sim em conjunto com a Lua, trazendo novas chaves de interpretação.

Segundo González e Hernández,

[...] o Sol e a Lua assumem na Era Cristã o significado de poder, de majestade, de eternidade que possuíam na arte antiga, como foi adotado, por exemplo, pelos imperadores romanos quando se faziam representar entre ambos os astros.²⁰⁵

Ainda arriscamos a interpretação da analogia do deus Hélios, através do Sol, e da Deusa Selene, através da Lua, com Cristo e a Virgem Maria.

²⁰¹ T. da a.: “María aparece en distintas representaciones de momentos muy significativos acompañada del Sol y de la Luna, por ejemplo en su Asunción, subiendo al cielo donde brillan el Sol y la Luna y donde la espera Cristo rodeado del Tetramorfos (portada de la Iglesia de Santa Sabina). Y, por supuesto, los dos astros asisten también a la Coronación de la Virgen por Jesús en un mosaico de Jacopo Torriti, en Santa María la Mayor en Roma.” (GONZÁLES, Isabel; HERNÁNDEZ, José. *Iconología del Sol y la Luna en las representaciones de Cristo en la cruz*. In: *Laboratorio de Arte*, 17-2004. p. 90).

²⁰² BELTING, Hans. *Semelhança e Presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 46.

²⁰³ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 337.

²⁰⁴ CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos. *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500 – 1550): análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*. Universidade do Porto. Porto, 2004. (tese de doutorado) p. 362.

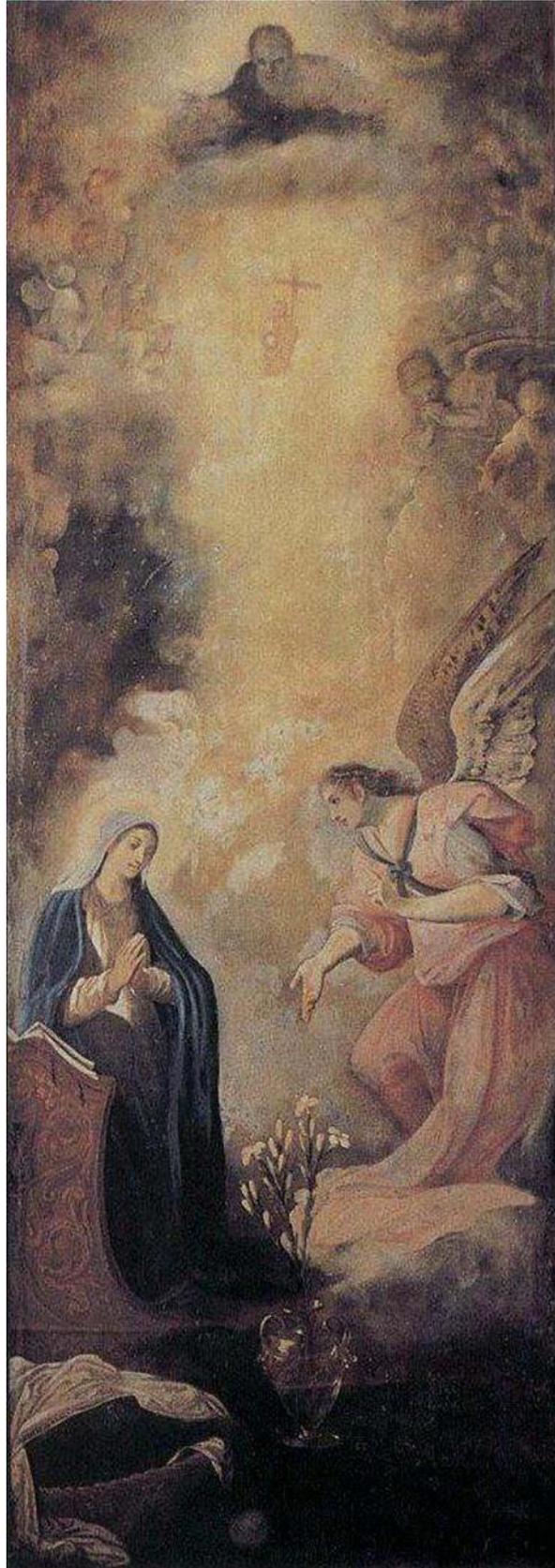
²⁰⁵ T. da a.: “[...] el Sol y la Luna toman en la Era Cristiana el significado de poder, de majestad, de eternidad que poseían en el arte antiguo, como fue adoptado, por ejemplo, por los emperadores romanos cuando se hacían representar entre ambos astros.” (GONZÁLES, Isabel; HERNÁNDEZ, José. op. cit. p. 81).

Tal assimilação de simbolismos pagãos em uma pintura pós-tridentina, entretanto, é curiosa, uma vez que, uma das bases da nova “teoria da imagem” era a extirpação de analogias com o paganismo.

Outra novidade na pintura de Roelas é a presença da sigla IHS em conjunto com o Menino. O significado mais comum atribuído ao monograma faz referência às primeiras letras do termo em latim *Iesus Hominum Salvator*, ou seja, Jesus salvador da humanidade. A sigla já havia aparecido em outras Anunciações como, por exemplo, na pintura de um anônimo para a Igreja de São Pellegrino de Nórchia. O IHS já seria suficiente para inferir a própria presença de Cristo em imagens da Anunciação. Recordando a já observada importância da Encarnação para a salvação da humanidade, percebemos que o IHS em representações da Anunciação se adequaria perfeitamente à narrativa cronológica cristã. É importante destacar que a Anunciação de Roelas, até onde sabemos, é a única a apresentar de maneira conjugada as duas simbologias enfatizando ainda mais o Cristo. Além de tudo, o monograma também é reconhecido como símbolo da Companhia de Jesus, justificando a sua presença em uma obra encomendada pela Ordem.

A segunda Anunciação com o Menino atribuída a Juan de Roelas [Fig. 26] foi realizada para a antiga Igreja do Convento das Mercês de Huelva. A pintura, muito verticalizada, possui alguns dos elementos e posturas já citados. No plano terrestre vemos o Anjo Gabriel saudando a Virgem Maria que tem as mãos postas sobre o peito em gesto de oração. Notamos a presença do livro aberto ao lado de Maria, e do vaso com lírios entre ela e o Anjo. Nesse caso, o vaso é transparente, podendo fazer mais uma alusão à pureza da Virgem. O céu, cheio de nuvens e anjos, invade os aposentos da Virgem de modo que se mistura com o ambiente. Quase não sabemos mais diferenciar o terreno do divino. No ponto mais alto da pintura está Deus Pai sobre uma nuvem e em seguida o Menino Jesus que carrega em uma das mãos e a cruz e na outra um orbe, elemento incomum na iconografia no Menino na Anunciação.

Figura 26 – Juan de Roelas. *Anunciação*, 1619-1625. Óleo sobre tela, 244 cm X 86 cm. Palácio Episcopal de Huelva.

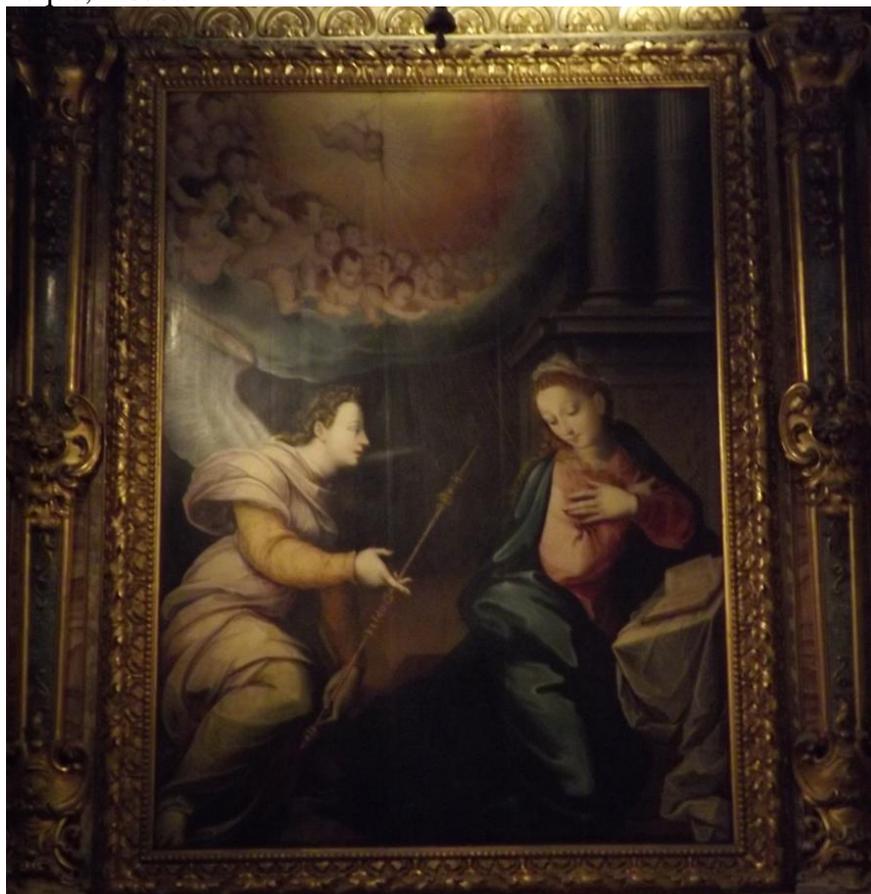


Fonte: MONTAÑES, [sem data].

É difícil especular se Roelas, mesmo sendo um clérigo, teve contato com os já publicados textos de Molanus e Paleotti contendo as condenações do motivo ou até mesmo se esses tratados circularam pelas províncias de Marchena e Huelva. O que sabemos é o dado material da realização de suas pinturas após as publicações desses textos e também de suas sobrevivências – assim como das outras obras espanholas citadas – mesmo após a publicação dos posteriores tratados espanhóis de Pacheco e Ayala. A publicação dos citados tratados espanhóis poderia até ter sido motivada pela continua realização, em terras espanholas, de obras polêmicas como, por exemplo, as Anunciações com o Menino. As pinturas analisadas, entretanto, são testemunhas materiais de que esses textos não foram suficientes para causar uma destruição das imagens já existentes.

O primeiro caso português que abordaremos é o da Anunciação da Igreja de São Roque de Lisboa [Fig. 27]. O edifício foi construído pela Companhia de Jesus na segunda metade do século XVI, permaneceu praticamente intacto após o terremoto de 1755, e foi incorporado pela Santa Casa de Misericórdia de Lisboa no século XVIII após a expulsão dos jesuítas do país.

Figura 27 – Gaspar Dias. *Anunciação*, 1580 (ca.). Igreja de São Roque, Lisboa.



Fonte: A autora, 2018.

Uma pequena Capela com o intuito de servir como sepultura para o Padre Jesuíta Francisco Suárez foi construída na Igreja de São Roque, a pedido de D. António de Castro, para substituir a antiga Capela de Nossa Senhora do Desterro. A capela foi decorada com uma pintura datada de cerca de 1580 representando o tema da Anunciação de Cristo atribuída a Gaspar Dias, importante pintor português. Na composição vemos o Anjo Gabriel com os joelhos flexionados diante da Virgem Maria que veste a tradicional túnica vermelha e manto azul. A Virgem tem o olhar suavemente voltado para baixo e tem as mãos postas sobre o peito em sinal de aceitação da mensagem angélica. Diante dela, notamos a também tradicional presença do livro aberto. No céu que invade o aposento da Virgem vemos muitos anjos como na maioria das pinturas do período, porém aqui também é presente a já condenada iconografia do Menino Jesus, que nesse caso é envolto por raios de luz e carrega a cruz, símbolo do seu destino. Segundo Luís de Moura Sobral

As atitudes do anjo e de Maria, na pintura atribuída a Gaspar Dias, na igreja de S. Roque em Lisboa, denunciam o recato próprio da ideologia da época. Ambas as figuras se apresentam com os joelhos dobrados, compenetradas da importância do acontecimento. As duas colunas por cima da Virgem, expressamente reprovadas por Paleotti [...] estabelecem a ligação entre o mundo terrestre e o mundo celeste e são, portanto, metáfora da função mediadora de Maria. Contrariamente ao que seria de esperar, Gaspar Dias representou o Menino Jesus nu e com a cruz às costas no centro do resplendor. Cúmulo da ironia ou da contradição, o minúsculo Menino Jesus parece ter sido copiado literalmente da gravura de Carracci criticada por Pacheco. Como quer que seja, tendo chegado incólume até nós e havendo sido conservada num dos principais templos jesuítas da capital, a tela não sofreu a censura das autoridades religiosas, assim demonstrando que, mesmo em Portugal, a aplicação da doutrina tridentina se fazia com certa relatividade.²⁰⁶

É importante destacar que o próprio Sobral já faz a alusão a nossa hipótese de que a normativa teórica não teve uma assimilação completa na esfera prática. O que impressiona nesse caso, entretanto, é que diferente da maioria dos exemplos trabalhados nessa tese que estão localizados em regiões isoladas ou foram realizado pelas mãos de artistas menos célebres, a Anunciação de São Roque está localizada em um importante templo no coração de Portugal e foi realizada por um pintor reconhecido.

Sobral também chama a atenção para o fato da figura do Menino Jesus na Anunciação de São Roque se assemelhar ao Menino Jesus da gravura de Carracci [Fig. 28] que segundo ele seria a gravura que Pacheco se refere em seu tratado como sendo de um desconhecido²⁰⁷. De acordo com Sobral, “A gravura em questão é provavelmente o buril de Agostino Carracci,

²⁰⁶ SOBRAL, Luís de Moura. *A Anunciação na Pintura Portuguesa da Contra-Reforma: Doutrina, Tradição e Agudeza. Do Sentido das Imagens*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.p. 125.

²⁰⁷ PACHECO, Francisco. op. cit. p. 594.

segundo Orazio Sammacchini, que coincide exatamente com a descrição de Pacheco.²⁰⁸ De fato, o Menino Jesus de Gaspar Dias é uma referência ao Menino da gravura de Carracci [Comparação – Fig. 29].

Figura 28 – Agostino Carracci. *Anunciação*, 1579-1581 (ca.). Gravura em metal.



Fonte: MONTAÑES, [sem data].

²⁰⁸ SOBRAL, Luís de Moura. op. cit. p. 121.

Figura 29 – Comparação



Fonte: A autora, 2018.

Copiar gravuras por inteiro ou partes de uma gravura era procedimento comum na pintura portuguesa da época. Esse exemplo nos demonstra a potência que a imagem tinha nesse contexto em detrimento do texto escrito. É muito provável que a gravura de Carracci, mesmo contendo um elemento proibido, tenha circulado por Lisboa e sido utilizada como modelo para o Menino da Anunciação de São Roque. Em contraste, sabemos que os textos de Molanus e Paleotti²⁰⁹ condenando tal iconografia podem ter circulado por Lisboa, mas não conseguimos saber se de fato eles foram utilizados. No momento da realização da pintura de Gaspar Dias, o tratado de Pacheco ainda não tinha sido publicado e também não temos evidências de que ele tenha circulado posteriormente em Lisboa estimulando uma possível alteração da pintura. Esse exemplo demonstra que a imagem visual circulava e era assimilada com mais facilidade que o texto escrito e, de certa forma garantia, a continuidade de tradições que por vezes já estavam em desuso em algumas regiões e eram condenadas pela esfera teórica como o Menino na Anunciação.

O próximo exemplo nos ajudará a aprofundar essa ideia. Vamos tentar entender um pouco a trajetória da composição que originou as pinturas portuguesas do Convento de Bom Sucesso e a do Convento dos Carmelitas do Buçaco. A trajetória se inicia com um desenho de Jacques Stella [Fig. 30] que compunha uma série de 22 desenhos sobre a vida da Virgem Maria realizados em meados do século XVII. A primeira parada na nossa trajetória diz

²⁰⁹ RIBEIRO, Marília de Azambuja. op. cit. p. 426.

respeito a uma fraude em torno das obras de Jacques Stella que teve curso quase um século depois da realização dos desenhos. Michel de Masso, herdeiro de todo o espólio da sobrinha de Jacques Stella que, por sua vez, havia herdado as obras do tio se aproveitou da proximidade do artista com Poussin e atribuiu a série de desenhos à Poussin de modo que ela atingisse maior valor econômico. A série de desenhos, atribuída à Poussin, veio à tona em Roma em meados do século XVIII e serviu de modelo para as gravuras de Francesco Polanzani. Na Anunciação gravada por Polanzani [Fig. 31] vemos, desse modo, a inscrição: “Nic. Poussin inv. - F. Polanzani sculp.”, ou seja, Poussin teria inventado a composição e Polanzani aberto a gravura a partir do seu modelo. O caso, nos leva a refletir sobre o estatuto do artista e sobre o mercado de arte que, naquele momento teria recebido melhor obras atribuídas à Poussin do que obras atribuídas ao, menos célebre, Jacques Stella. A fraude de Michel de Masso, entretanto, foi descoberta ainda no século XVIII pelo colecionador Pierre Jean Mariette²¹⁰.

Figura 30 – Jacques Stella. *Anunciação*, 1596-1657 (Ca.). Desenho, 35,8 x 26,5cm. Paradeiro desconhecido



Fonte: MONTAÑES, [sem data].

²¹⁰ BLUNT, Anthony. op. cit. p 748.

Figura 31 – Francesco Polanzani. *Anunciação*, 1746 (Ca.). Gravura em metal. British Museum, Londres.



Fonte: MONTAÑES, [sem data].

Após essas breves reflexões, partiremos para uma nova etapa da trajetória da nossa Anunciação. Uma ou mais impressões da gravura de Polanzani teriam viajado até Portugal onde possivelmente serviram de modelo para duas pinturas. A primeira é uma Anunciação pintada na segunda metade do século XVIII sem atribuição conhecida que ocupa a Igreja do Convento do Bonsucesso em Lisboa [Fig. 32]. A segunda pintura, já do século XIX, é da autoria do Frei José dos Mártires e está localizada no Convento de Santa Cruz dos Carmelitas Descalços no Buçaco [Fig. 33], ponto final do trânsito da composição em questão. Ambas as pinturas seguem o esquema geral do desenho de Stella traduzido pela gravura de Polanzani. Em primeiro plano vemos a Virgem Maria ajoelhada com a cabeça levemente inclinada para baixo e as duas mãos postas sobre o peito. Atrás da Virgem vemos um vaso com flores em cima de um móvel e diante dela a figura do Anjo Gabriel que segura com uma mão o cetro, símbolo do poder de Deus²¹¹, e com a outra aponta para o alto, onde vemos o céu invadir os aposentos da Virgem. No céu, envoltos por nuvens, estão presentes as figuras de Deus Pai com os braços abertos e um triângulo sobre a cabeça, claro símbolo da Santíssima Trindade, o Menino Jesus com os braços abertos sem a cruz, e a pomba, manifestação do Espírito Santo. Naturalmente, por terem sido baseadas em uma estampa, as cores das pinturas diferem, com exceção da cor da roupa da Virgem que por tradição costuma-se representar com uma túnica avermelhada e um manto azul. Outra diferença é o acréscimo, feito pelo Frei José dos Mártires na pintura do Buçaco, de um cesto com tecidos e uma tesoura na frente de Maria. Tal elemento aparece com frequência na tradição representativa da Anunciação e pode simbolizar a atenção de Maria aos trabalhos domésticos e também fazer referência à sua tarefa de confeccionar o véu do templo de Jerusalém²¹², fato narrado nos evangelhos apócrifos de Thiago e Pseudo-Mateus.

²¹¹ CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos. op. cit. (2008-2009). p. 157.

²¹² Ibidem. p. 152.

Figura 32 – Desconhecido. *Anunciação*, 1750 - 1800 (Ca.). Igreja do Convento do Bonsucesso, Lisboa.



Fonte: A autora, 2018.

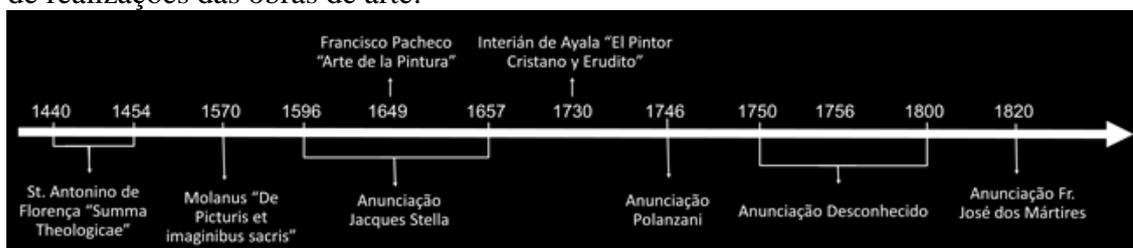
Figura 33 – Fr. José dos Mártires. *Anunciação*, 1820. Convento de Santa Cruz dos Carmelitas Descalços do Buçaco.



Fonte: MONTAÑES, [sem data].

Assim, entendemos melhor a trajetória de quase dois séculos dessa composição que começa em meados do século XVII e se estende até Portugal no início do século XIX. Percebemos, através de uma comparação entre as datas das condenações teóricas dos tratados e as datas de realizações das obras de arte [Fig. 34], que as obras em questão foram feitas mesmo após as condenações teóricas do motivo. Sendo assim, delineamos uma conclusão sobre esse caso e o anterior: documentos escritos como bulas e tratados contendo tais proibições talvez não tivessem o mesmo alcance que documentos imagéticos como gravuras que circulavam e serviam de modelo para pinturas perpetuando na esfera prática, através da cópia, uma iconografia proibida pela esfera teórica.

Figura 34 – Comparação entre as datas das condenações teóricas dos tratados e as datas de realizações das obras de arte.



Fonte: A autora, 2018.

Por fim, abordaremos a pintura da Igreja do Colégio dos Jesuítas no Funchal [Fig. 35]. Temos poucas informações sobre essa obra de um pintor desconhecido. A pintura faz parte de um retábulo, datado de 1648, que se localiza em uma das capelas laterais da igreja. Em primeiro plano, vemos a figura da Virgem Maria ajoelhada sobre um tapete, ela veste uma túnica avermelhada e o manto azul. Maria é representada em uma postura que denota aceitação da mensagem angélica, possui o olhar baixo, uma mão sobre o peito e a outra em gesto de bênção. Diante dela, sobre uma almofada vermelha, vemos o livro aberto. O Anjo Gabriel é representado flutuando sobre uma nuvem ao lado da Virgem. Com uma das mãos ele carrega o lírio, símbolo da pureza e castidade de Maria, e com a outra ele aponta para o céu que invade os aposentos da Virgem. No céu vemos a figura de Deus pai com os braços abertos, seguido do Espírito Santo em forma de pomba e por fim, do Menino Jesus que carrega a cruz completando a representação de toda a Santíssima Trindade.

Figura 35 – Anônimo. *Anunciação*, 1648. Igreja dos Jesuítas, Funchal.



Fonte: MONTAÑES, [sem data].

No ano da feitura do retábulo, os tratados de Pacheco e Ayala ainda não haviam sido publicados, porém as condenações de Santo Antonino, Molanus e Paleotti já eram conhecidas. Não temos dados, entretanto, sobre a circulação desses textos na isolada Ilha da Madeira. E também não conhecemos nenhuma gravura que poderia ter servido de modelo para essa composição. Esses aspectos dificultaram, até o momento, conclusões mais profundas. Ainda assim, o caso é de grande importância uma vez que significa a manifestação visual de uma

iconografia proibida na esfera teórica nos mostrando o poder da tradição representativa de um tema, ou seja, o poder da imagem.

Através do estudo da iconografia do Menino em pinturas ibéricas da Anunciação feito nesse capítulo compreendemos, por fim, as limitações da teoria normativa da qual falamos no capítulo anterior. Concluimos que, o pequeno alcance da teoria em territórios ibéricos pode ter acontecido em decorrência da dificuldade de circulação dos tratados em regiões isoladas ou da própria dificuldade de leitura dos textos entre encomendantes e artistas menos instruídos. Assim, a Península Ibérica foi um terreno fértil para a continuidade de uma longa tradição representativa da Anunciação que teve maior alcance e foi de mais fácil assimilação.

3 REPRESENTAÇÕES DA VIRGEM MARIA E O CONTROLE SOBRE OS USOS DAS IMAGENS

3.1 Virgens Abrideiras: forma, iconografia e usos

Formalmente, a imagem chamada de “Virgem Abrideira” se caracteriza como um tipo de escultura que representa a Virgem Maria, com ou sem o Menino Jesus, que se abre a partir do centro, formando uma espécie de tríptico, dentro encontram-se outras esculturas, baixos-relevos e/ou pinturas que representam temas como a Santíssima Trindade, cenas da vida da Virgem ou de Cristo. A fábrica de tal modelo de imaginária teve seu ápice na Baixa Idade Média, porém sobreviveu, em menor escala, até a Idade Moderna.

Feitas de marfim ou madeira dourada e policromada, o tamanho das Abrideiras oscila entre 25 cm e 150 cm. As dimensões da imagem estão diretamente relacionadas ao seu uso. As esculturas menores, mais fáceis de serem transportadas e manipuladas, se adaptavam com facilidade aos cultos privados e atendiam às necessidades pessoais do fiel. Já as imagens maiores estavam condicionadas à manipulação dos sacerdotes sendo utilizadas somente em determinados ritos, festas litúrgicas, procissões etc. Algumas Abrideiras também estiveram relacionadas a práticas populares de caráter apotropaico com o objetivo de facilitar um bom parto ou prevenir catástrofes naturais, ponto de interesse para nossa tese.

Iconograficamente, as Virgens Abrideiras fechadas podem representar a Virgem Maria seguindo alguns modelos iconográficos, como o Trono da Sabedoria, a Virgem Lactante, a Virgem da Expectação ou a Imaculada Conceção. Em alguns casos a Virgem porta símbolos que indicaria sua realeza como a coroa e o cetro, em outros animais ferozes ou a lua crescente sob seus pés.

Já os temas que as Virgens Abrideiras abrigam em seu interior são passagens da vida da Virgem, de Cristo e representações Trinitárias. O primeiro grupo iconográfico aqui apontado é aquele com as Abrideiras que abrigam em seu interior passagens da vida da Virgem Maria. Irene Hernando vincula essas passagens diretamente às “Alegrias da Virgem”²¹³, uma vez que essas cenas representam somente os eventos felizes da vida da Virgem. Tradicionalmente as passagens definidas como as “alegrias da Virgem” seriam a

²¹³ HERNANDO, Irene. op. cit. p. 92.

Anunciação, Natividade, Epifania, Ressurreição de Jesus, Ascensão de Jesus, Pentecostes e a Coroação da Virgem, porém Hernando ainda inclui nessa lista a Visitação e a Assunção da Virgem, cenas que, por vezes, também aparecem representadas nas Abrideiras com as passagens da Vida da Virgem²¹⁴.

A Virgem Abrideira de Allariz, por exemplo, [Fig. 36] é uma imagem de marfim, possivelmente datada do século XIII. Fechada, ela representa a Virgem sentada em um trono, com o Menino Jesus no colo, modelo chamado de *Sedes Sapientiae* ou Trono da Sabedoria. Internamente encontramos representações de anjos e de passagens que se relacionam às “alegrias de Maria”. No painel direito, de cima pra baixo, estão representados dois anjos, a Ressurreição e a Anunciação. No painel central encontramos a representação da Coroação da Virgem, da Ascensão de Cristo e da Natividade. No painel esquerdo dois anjos, O Pentecostes e a Epifania (ou Adoração dos Magos).

Figura 36 – Virgem Abrideira de Allariz, C. século XIII. Marfim, 32’5 cm. (altura). Museu de Arte Sacra do Convento de Santa Clara em Allariz. Provincia de Orense, Comunidade



Fonte: TURISMO DE GALÍCIA, 2020.

Um segundo grupo iconográfico são as Abrideiras que possuem representados em seu interior cenas da Vida de Cristo, também chamadas de “Abrideiras da Paixão”, pois em sua maioria possuiriam cenas da Paixão de Cristo, acompanhadas, ou não, de outras representações. Esse modelo de Abrideira, nascido na Idade Média, foi o único que

²¹⁴ Mostraremos a partir desse trecho alguns exemplos de Virgens Abrideiras de modo que possamos visualizar melhor suas formas e iconografias. Não é nosso objetivo nesse momento fazer uma análise mais aprofundada das imagens como faremos no final do Capítulo com as imagens ibéricas que escolhemos como estudos de caso.

sobreviveu até a Idade Moderna e teve grande projeção na Península Ibérica após a Contrarreforma, uma vez que sua iconografia se alinhava perfeitamente com o imaginário contrarreformista.

A imagem de Guern [Fig. 37] é um exemplo de Abrideira da Paixão datada, possivelmente, do século XIV. Sua iconografia externa também mostra a virgem sentada em um trono segurando o Menino Jesus. Internamente, encontramos um programa iconográfico complexo com anjos e cenas relacionadas ao ciclo da Paixão de Cristo e Juízo Final.

Figura 37 – Virgem Abrideira de Guern, c. séc. XIV. Madeira dourada e policromada, 139 cm (altura). Capela de Notre Dame de Quelven, Guern, França.



Fonte: GUERN, [sem data].

Por fim, as Virgens Abrideiras Trinitárias são aquelas que abrigam em seu interior, na parte do centro, a representação da Santíssima Trindade na forma do Trono da Graça, ou seja, Deus Pai sentado em um trono sustentando um Crucifixo e o Espírito Santo em forma de Pomba. A Trindade poderia ser representada sozinha ou acompanhada da representação de outros temas nos painéis laterais da escultura, como a Anunciação, Anjos etc.

A Virgem Abrideira do Museu de Cluny, por exemplo, [Fig. 38] é uma Abrideira trinitária datada de cerca de 1400. Externamente ela representa a Virgem que, com uma mão segura o Menino Jesus, e com a outra um fruto. Internamente ela possui, ao centro, um baixo relevo representando a Santíssima Trindade no modelo do Trono da Graça. Nos painéis laterais encontramos pinturas representando fiéis orando.

Figura 38 – Virgem Abrideira, c. 1400. Madeira dourada e policromada, 25 cm. (altura). Museu da Idade Média de Cluny, Paris, França.



Fonte: MUSÉE DE CLUNY, [sem data].

Ao longo da história, a Virgem Abrideira do tipo Trinitária (assim como o Menino na Anunciação) foi alvo de polêmicas e sofreu condenações por parte de teólogos, teóricos da arte e até mesmo do papado. A primeira menção a uma polêmica em torno da Virgem Abrideira trinitária se encontra no *Sermão da Natividade* (1402²¹⁵) de Jean Gerson. O modelo de imaginária é criticado, pois poderia fazer os fiéis a incorrem no erro de acreditar que as três pessoas da Santíssima Trindade tinham sido concebidas no ventre da Virgem Maria. No citado sermão, Gerson fala que as imagens não devem ser adoradas, mas que elas são importantes para as pessoas que não tem acesso às sagradas escrituras, assim ele alerta que é preciso ter cuidado com representações que podem levar a falsas crenças como “[...] *certas imagens, como a das Carmelitas e outras similares, que tem em seu ventre a Trindade, como se toda a Trindade tivesse assumido carne na Virgem Maria.*”²¹⁶

A crítica de Gerson, entretanto, não foi suficiente para acabar com a fábrica desse tipo de imaginária. De acordo com Melissa Katz

²¹⁵ Citado aqui a partir de sua Opera Omnia.

²¹⁶ T. da a.: “[...] quamdam Imaginem, quae est in Carmelitis & similis, quae in ventribus earum unam habent Trinitatem, veluti si tota Trinitas in Virgine Maria carnem assumsisset humanam.” (GERSON. *Opera Omnia*. p. 127).

A condenação de Gerson no início do século XV foi interpretada por muitos como uma sentença de morte para as Virgens Abrideiras na Europa, porém isso não aconteceu. Seu impacto sobre o gênero parece insignificante, uma vez que mais Virgens Abrideiras foram produzidas depois de 1402 do que no período anterior.²¹⁷

É necessário considerar que o sermão de Gerson não era dedicado a reflexões específicas sobre a Virgem Abrideira do tipo Trinitária, mas sim sobre a legitimidade da imagem sacra suas funções. Gerson cita a Abrideira Trinitária unicamente para exemplificar tipos de imagens desaconselhados. Assim como a Abrideira Trinitária, outras imagens polêmicas eram fabricadas durante a Baixa Idade Média e igualmente desaconselhadas por teólogos, como por exemplo, as Anunciações com o Menino Jesus sendo lançado em direção à Virgem, modelo que foi criticado por Santo Antonino de Florença, pois poderia dar a entender que a existência carnal de Jesus precedia Sua Encarnação no ventre da Virgem. Vimos no capítulo anterior que críticas como a de Gerson e de Antonino não possuíam as potências doutrinárias e disciplinadoras que assumiram, por exemplo, após o Concílio de Trento.

A crítica de Gerson, assim como a de Antonino sobre as Anunciações com o Menino, foi repetida e ganhou força com teólogos e tratadistas tridentinos. De acordo com Katz

[...] foi a repetição pós-tridentina dessas palavras em 1568 no Tratado das Santas Imagens de Johannes Molanus que, sem dúvida, trouxe os pensamentos de Gerson para um público mais amplo. Ainda, não foi até 1745 que o Papa Bento XIV (1740-1758) banii formalmente o uso das esculturas das Virgens Abrideiras contendo Trindades.²¹⁸

Molanus aborda a questão das Abrideiras ao falar de representações da Santíssima Trindade reprovadas: *“Há também duas outras imagens da Trindade, mas que são desaprovadas por homens proeminentes, porque elas não têm a sua origem nas Sagradas Escrituras e os nossos Santos Padres não as conhecem.”*²¹⁹. Assim, o primeiro tipo de imagem citado por Molanus é o modelo de escultura previamente condenada por Gerson, conhecida hoje como Virgem Abrideira trinitária. Molanus cita literalmente Gerson e diz, ele

²¹⁷ T. da a.: “Jean Gerson (1363-1429) first called attention to this potential confusion in a 1402 sermon which denounced “images like this one that have the Trinity in their abdomen, as if the entire Trinity assumed flesh in the Virgin Mary”. Gerson’s early fifteenth-century condemnation has been interpreted by many as having sounded a death knell for Vierges ouvranes throughout Europe, although this is hardly so. His impact on the genre appears negligible, as more Triptych Virgins were produced after 1402 than in the preceding period.” (KATZ, Melissa. op. cit. p. 199).

²¹⁸ T. da a.: “[...] it was the post-Tridentine repetition of his words in the 1568 Treatise on Sacred Images by Johannes Molanus that no doubt brought Gerson’s thoughts to a wider audience. Still, it was not until 1745 that Pope Benedict XIV (r. 1740-1758) formally banned the use of Vierge ouvranes sculptures containing Trinities.” (Ibidem. p. 199).

²¹⁹ MOLANUS, Johannes. op. cit. p. 133.

mesmo, já ter visto uma dessas imagens. Molanus ainda complementa com a conclusão de que a análise de tal obra teria sido importante para ele entender a inteligência das palavras de Gerson. A seguir, Molanus parte para a condenação da representação da Trindade como um homem com três cabeças ou três faces.²²⁰

Assim como Molanus, Interián de Ayala, na Espanha, aborda a questão das Abrideiras Trinitárias a partir da leitura de Gerson. Segundo Ayala

O piedoso e erudito Juan Gerson Chanceler de Paris, não sem dor e sentimento, menciona outra imagem desta categoria: é necessário tomar muito cuidado (diz ele) para que nenhuma história falsa seja pintada. Digo isso em parte por uma certa imagem que está nas Carmelitas e por outras semelhantes, que em seus ventres (das Imagens da Virgem Maria) eles pintaram ou esculpiram a Santíssima Trindade; como se toda a Trindade tivesse tomado carne na Santíssima Virgem. Em minha opinião, não há devoção nessas Imagens, uma vez que elas podem ser causa de erro e pouca devoção.²²¹

No século XVIII, o papa Bento XIV dedica alguns escritos²²² à condenação de determinadas representações da Santíssima Trindade, dentre elas, a Virgem Abrideira contendo o Trono da Graça em seu interior. Documento de grande interesse é a bula²²³ na qual, de acordo com Schmitt, o Papa tentava colocar um fim na questão da Freira Crescentia de Kaufbeuren “[...] cuja visão do Espírito Santo sob os traços de um belo jovem tinha suscitado uma abundante iconografia considerada perigosa pelas autoridades eclesiásticas.”²²⁴ Na citada bula, o Papa condena a representação da Abrideira Trinitária se apoiando na autoridade de Gerson e Molanus. Ainda de acordo com Schmitt, “O Papa Bento XIV [...] aproveitou a oportunidade para tentar fixar autoritariamente as únicas maneiras legítimas de figurar em conjunto e individualmente a Trindade e as pessoas divinas que a compunham.”²²⁵ Assim, o papa concluiu que as únicas maneiras corretas de representar o Espírito Santo, por exemplo, seriam na forma de pomba ou de línguas de fogo de acordo com

²²⁰ MOLANUS, Johannes. op. cit. p. 133-136.

²²¹T. da a.: “El piadoso, y erudito Juan Gerson Cancelario de París, no sin dolor, y sentimiento, hace mencion de otra imagen de este jaez: Hace de poner gran cuidado (dice) en que no se pinte alguna falsa historia. Dicho esto en parte por cierta Imagen que hay en los Carmelitas, y por otras semejantes, que en sus vientres (esto es de las Imágenes de la Virgen María) tienen pintada, ó esculpida la Santísima Trinidad; como si toda la Trinidad hubiese tomado carne de la Santísima Virgen. A mi parecer, no hay en estas Imágenes devocion alguna, antes pueden ser causa de error, y de poca devocion.” (AYALA, Jua Interian de. op. cit. p. 60).

²²² A carta *Sollicitudini Nostrae* datada de 01/10/1745, o Capítulo *De sacris imaginibus et nonnullis controversiis ad eas pertinentibus* do seu tratado “*De servorum dei beatificatione et beatorum canonizati*” e a citada bula.

²²³BENEDICTUS XIV. Bullarium: In Quo Continentur Constitutiones, Epistolae, Aliaque Edita Ab Initio Pontificatus Usque Ad Annum MDCCXLVI, Volume 1. Roma, 1760, p. 252/253.

²²⁴ SCHMITT, J.C. *O corpo das imagens*. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007. p. 137.

²²⁵ *Ibidem*. p. 137.

o Pentecostes. Sobre essa polêmica, Alain Besançon, conclui que “[...] o papado faz prevalecer sua preocupação pastoral – favorável espontaneamente à imagem – e sua missão de dizer o correto: o que se pode e o que não se pode fazer em se tratando de determinado assunto.”²²⁶

Atualmente encontramos uma série de Virgens Abrideiras Trinitárias que provavelmente sofreram ações iconoclastas após a Contrarreforma, uma vez que elementos como a pomba, a figura de Cristo ou até mesmo todo o crucifixo estão desaparecidos²²⁷. Existe a possibilidade de tais elementos terem sido intencionalmente retirados com o objetivo deliberado de gerar uma identificação errônea da figura de Deus pai com a de Cristo, e assim evitar as polêmicas em torno de tal modelo de imaginária²²⁸.

Identificar o aparecimento e desaparecimento de uma iconografia proibida se torna tarefa simples em comparação a identificar os usos feitos de uma imagem na esfera da religiosidade popular, uma vez que as fontes para a pesquisa de tais usos se baseiam majoritariamente em relatos orais que possuem pouca possibilidade de comprovação científica.

De acordo com Irene González Hernando as Virgens Abrideiras agregam uma variedade de sentidos e funções à sua forma, podendo servir a diversos usos, inclusive dependendo de estar aberta ou fechada, e atender a sensibilidade religiosa de épocas diferentes.

A disposição em tríptico permite integrar em uma mesma peça um amplo leque de temas sagrados, e estes, por sua vez, conseguem adequar-se a usos e práticas religiosas muito diversas. Uma escultura como Notre Dame de Mur em Morlaix reúne tal quantidade de motivos que está apta tanto para a festividade da Trindade quanto para a comemoração da Paixão de Cristo, para a expressão da fé na ressurreição dos mortos ou para a exaltação da Virgem. Desse modo, essa versatilidade simbólica e funcional tornou possível que alguns exemplos fossem reutilizados, reinventados e recriados quando as mudanças religiosas assim exigiram. Exemplo é a Abrideira de Antagnod, que havia sido a expressão do conceito de Templo da Trindade na Baixa Idade Média, e que foi convertida em imagem negra durante a Idade Moderna, servindo a partir desse momento como virgem milagrosa que facilitava o “rito do respiro” e atenuava o medo diante das altas taxas de mortalidade infantil.²²⁹

²²⁶ BESSANÇON, Alain. *A Imagem Proibida*. Uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 287.

²²⁷ Um exemplo é a imagem localizada atualmente no Metropolitan Museum of Art, na qual a figura de Cristo e da pomba estão desaparecidas.

²²⁸ Essa interessante hipótese ainda carece de pesquisas aprofundadas.

²²⁹ T. da a.: “La disposición en tríptico permite integrar en una misma pieza un amplio abanico de temas sagrados, y éstos a su vez consiguen adecuarse a usos y prácticas religiosas muy diversas. Una escultura como Notre Dame de Mur en Morlaix reúne tal cantidad de motivos que es apta tanto para la festividad de la Trinidad como para la conmemoración de la Pasión de Cristo, la expresión de la fe en la resurrección de los muertos o la exaltación de la Virgen. Asimismo, esta versatilidad simbólica y funcional hizo posible que algunos ejemplos fueran reutilizados, reinventados y recreados cuando los cambios religiosos así lo exigían. Ejemplo de ello lo vemos en la abridera de Antagnod, que había sido expresión del concepto Templo de la Trinidad en la Baja Edad

Assim, as Virgens Abrideiras não podem ser definidas apenas pela sua dimensão artística, mas também pelos usos e funções que elas desempenhavam na sociedade. Elas se encaixam, então, na noção, definida por Baschet, de “*imagem-objeto*”, ou seja, elas são objetos ornados que participam da “*dinâmica das relações sociais e das relações entre os homens e o mundo sobrenatural*”²³⁰. Tais *imagens-objetos*, como veremos ao longo desse capítulo, por vezes eram colocadas em rituais e imbuídas de poderes “mágicos”.

É necessário esclarecer que entendemos aqui, o termo “magia” como a tentativa do ser humano de manipular poderes sobrenaturais e usá-los para modificar situações naturais sobre as quais normalmente não teria controle. Tal poder mágico poderia se manifestar, no contexto do cristianismo, através de pessoas, lugares sagrados e objetos como relíquias e imagens²³¹. Nos interessa aqui, refletir sobre esses objetos apotropaicos e os rituais nos quais eles eram postos em cena.

3.2 Virgens Abrideiras e Relíquias: uma relação possível?

O uso apotropaico das imagens sagradas foi um assunto especialmente sensível e complexo desde a Idade Média. Notamos que, mesmo nas esferas nas quais tais dinâmicas eram colocadas em prática, muitas vezes existia certa desconfiança, principalmente na esfera teórica, do poder mágico atribuído à imagem.

O Ocidente medieval testemunhou, desde muito cedo, uma notável defesa da imagem, fundamentada não nos seus poderes mágicos, mas principalmente na sua importância pedagógica. Uma das mais emblemáticas funções da imagem religiosa consistia em ensinar as histórias sacras e os dogmas cristãos, de maneira clara, aos fiéis, muitas vezes iletrados e sem acesso à leitura dos textos sagrados. No ano de 600, em uma emblemática carta ao bispo iconoclasta Serenus de Marselha, o Papa Gregório Magno defendeu a legitimidade do uso da imagem pela Igreja Latina apontando, dentre outras, sua função didática entre os menos instruídos. Dizia Gregório Magno

Media, y que fue reconvertida en imagen negra durante la Edad Moderna, sirviendo a partir de ese momento de virgen milagrosa que facilitaba el rito del respiro y paliaba el miedo ante las altas tasas de mortalidad infantil.” (HERNANDO, Irene. op. cit. p. 14).

²³⁰ BASCHET, A. op. cit. p. 482.

²³¹ SCRIBNER, R. HistoryThe Reformation, Popular Magic, and the “Disenchantment of the World”. In: *The Journal of Interdisciplinary History*. vol. 23, nº. 3, 1993, pp. 475-494. p. 476.

Uma coisa, com efeito, é adorar uma pintura, e outra aprender por uma cena representada em pintura aquilo que se deve adorar. O que os escritos proporcionam a quem os lê, a pintura oferece aos analfabetos que a contemplam porque assim esses ignorantes vêem o que devem imitar; as pinturas são a leitura daqueles que não sabem ler, de modo que funcionam como um livro, sobretudo entre os pagãos.²³²

Na carta em questão, Gregório claramente enfatiza a função didática da imagem, mas não a reduz a essa função, ele também aponta sua importância na rememoração das histórias sagradas capazes de emocionar o fiel. Ao longo da carta, também aborda o poder da imagem de suscitar a compunção no fiel que assim se torna capaz de reconhecer, humildemente, sua posição de pecador e se arrepender. De acordo com Baschet “*Instruir, rememorar, emocionar: tal é a tríade das justificações da imagem que os clérigos retomam ao longo da Idade Média*”²³³.

Assim, é impossível reduzir os argumentos de Gregório e os usos da imagem sacra a uma mera pedagogia para os iletrados. Entretanto, por outro lado, também é impossível negar que a importância didática da imagem se tornou central nos debates acerca de suas funções, principalmente na cristandade ocidental. A função didática da imagem foi evocada pela Igreja Latina, como argumento de autoridade, sempre que necessária uma defesa de sua legitimidade não só durante a Idade Média, como também no contexto da Reforma e Contrarreforma como veremos adiante.

Mesmo afirmadas as suas funções legítimas, a imagem, no entanto, era alvo de usos mágicos mal vistos pela teoria, principalmente se consideramos que seu culto começou a misturar-se com o culto às relíquias, já reconhecidas pelos seus poderes mágicos. Segundo Schmitt, a gradual transformação dos relicários simples em esculturas-relicários antropomórficas estimulou uma devoção não somente ao conteúdo daqueles recipientes (as relíquias), mas também às próprias imagens, mesmo que vazias.

Assiste-se, então, com toda evidência, a transferência da devoção às relíquias nas novas imagens: as consequências foram consideráveis para o próprio culto as imagens, porque era também a estátua, e não apenas às relíquias que ela continha, que estava sendo venerada. Ao fim, a presença das relíquias nessas estátuas devocionais não era mais necessária para que elas viessem a ser objeto de um culto [...].²³⁴

²³² GREGÓRIO MAGNO apud BESANÇON, op. cit. p.243.

²³³ BASCHET, A. op. cit. p.485.

²³⁴ SCHIMITT, J. C. op. cit. p. 70.

Assim, apesar do intenso debate teórico, na esfera prática os usos das imagens e relíquias se associavam e se vinculavam a práticas mal vistas pelos teóricos. Ainda segundo Schmitt

[...] São Gregório, que fixara os princípios da atitude moderada do cristianismo ocidental em relação às imagens, era, nesse domínio, uma autoridade incontornável. Mas mesmo que sua autoridade tenha continuado a ser invocada, um fosso cada vez mais profundo separava a *Carta a Serenus* das realidades plurais do conjunto das imagens cristãs e das práticas de devoção, individuais e coletivas, de que as imagens – estátuas-relicários, estátuas, quadros pintados a partir do modelo dos ícones orientais – tornaram-se objetos.

Foi na Idade Moderna, mais especificamente durante a Reforma, entretanto, que a crítica ao culto das relíquias e imagens assumiu maior fervor. Os reformadores negavam a qualquer custo seus poderes mágicos, e associavam seus usos aos rituais supersticiosos dos pagãos. Supostamente, o Cristianismo após as reformas religiosas da primeira época moderna teria se distanciado do seu caráter mágico e regulamentado o culto às imagens, fosse por meio da sua proibição ou do controle dos seus usos. De acordo com Scribner

A distinção entre religião e magia foi indefinida na igreja antes da Reforma [...]. A Reforma removeu tal ambiguidade retirando os elementos “mágicos” da religião cristã, eliminando a ideia de que os rituais religiosos tinham qualquer eficácia, que objetos materiais poderiam ser dotados de qualquer tipo de poder sagrado e que ações humanas poderiam ter qualquer efeito sobrenatural. A religião foi assim libertada de noções "supersticiosas" sobre o funcionamento do mundo e tornou-se uma questão de convicção interna.²³⁵

A Reforma teve início, como vimos brevemente no Capítulo 1, a partir das reflexões de Martinho Lutero em conjunção com questões econômicas e sociais. Em relação às outras reformas propostas por Lutero para o Cristianismo, a questão da imagem era secundária até que foi trazida à tona a partir dos ataques iconoclastas em Wittenberg no ano de 1520, período a partir do qual Lutero deu mais ênfase ao debate sobre assunto.

A grande crítica de Lutero no que diz respeito às imagens, era a crença de que o culto a elas poderia levar à Salvação que, na verdade, só poderia ser atingida através da fé. Ainda assim, Lutero assumiu uma posição moderada na querela sobre as imagens, condenou a violência iconoclasta e admitiu determinados modelos de imagens, principalmente aqueles

²³⁵ T. da a.: “The distinction between religion and magic had been blurred in the pre-Reformation church [...]. The Reformation removed this ambiguity by taking the “magical” elements out of Christian religion, eliminating the ideas that religious rituals had any automatic efficacy, that material objects could be endowed with any sort of sacred power, and that human actions could have any supernatural effect. Religion was thus freed of "superstitious" notions about the workings of the world and became a matter of internal conviction [...].” (SCRIBNER, R. op. cit. p. 475).

que representassem de maneira didática passagens das Sagradas Escrituras. Notória foi a parceria entre Lutero e Lucas Cranach que tornava visível através das imagens a “palavra”, tão importante no contexto do Luteranismo.

Lutero tinha uma menor tolerância no que diz respeito às imagens marianas, somente admitindo aquelas que tinham ênfase na figura de Cristo em seus braços, condenando veementemente aquelas consideradas milagrosas²³⁶. Lutero também rejeitava o culto romano aos santos e às relíquias, porém, não os associava à questão da imagem como, por exemplo, fez Calvino. Segundo Michalsky

Desde o início, Lutero também rejeitou de maneira inflexível o culto associado às relíquias. Ele nem sequer hesitou em criticar seu patrono, Frederico da Saxônia, por colecionar relíquias em grande escala. No entanto, ele não conectou essa questão ao problema das imagens, de modo que elas permaneceram questões separadas na tradição luterana.²³⁷

O culto às imagens de relíquias encontrou um dos seus mais ferrenhos opositores em Calvino²³⁸. De acordo com Calvino, não seria lícito representar Deus nem as coisas divinas, pois, além de não serem permitidas pelas Escrituras, as imagens desfiguram a glória divina e falseiam a verdade. Além de condenar a fábrica da arte sacra em si, Calvino ainda denunciou abusos cometidos pelos artistas, por exemplo, quando critica o modo pelo qual os pintores representavam os trajes de Maria: “*E assim é: as prostitutas se vestem com mais modéstia em [trajes] carmesins do que a Virgem nas imagens dos templos dos Papistas.*”²³⁹

A questão mais grave, segundo o discurso de Calvino, é a percepção de que a representação de caráter sacro estimularia nos fiéis a superstição e a idolatria. Essa constatação nos é de grande importância, uma vez que estamos trabalhando aqui com a continuidade dos usos mágicos das imagens sacras.

Para Calvino, as relíquias, assim como as imagens, eram coisas frívolas que necessariamente levavam à superstição e, pior, à idolatria, visto que a honra que os católicos destinavam a elas só poderia ser destinada a Jesus Cristo e não a ossos ou objetos encontrados

²³⁶ MICHALSKY, S. *The Reformation and the Visual Arts: The Protestant image question in Western and Eastern Europe*. Londres e Nova York: Routledge, 1993. p. 35.

²³⁷ T. da a.: “From the very beginning Luther also rejected uncompromisingly the associated cult of relics. He did not even hesitate to criticize his patron, Frederick the Wise of Saxony, for collecting relics on a grand scale. However, he did not link this question with the problem of images, so that they remained separate issues in the Lutheran tradition.” (Ibidem. p. 34).

²³⁸ Dentre outros como, por exemplo, Karlstadt e Zwingli.

²³⁹ CALVINO, J. Por que não é lícito atribuir a Deus qualquer figura visível, e por que todos os que recorrem a imagens se revoltam contra o verdadeiro Deus. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. op. cit. p. 60.

ao acaso e de cuja legitimidade a Igreja Católica tentava convencer os fiéis²⁴⁰. Ao longo de seu tratado²⁴¹, Calvino cita numerosas relíquias e se dedica a mostrar como não poderiam ser verdadeiras.

No entanto, Calvino não se opõe a todos os tipos de imagem, visto que considera as artes como dons de Deus. De acordo com ele é permitido representar somente as coisas do mundo humano.

Conclui-se, portanto, que se pode pintar ou entalhar apenas as coisas que se vêem com os olhos, a fim de que a majestade de Deus, que é por demais elevada para a visão humana, não seja corrompida por fantasmas que não lhe convêm de maneira alguma. Quanto ao que é lícito pintar ou entalhar, existem as histórias, para que possam ser recordadas, ou ainda, figuras, animais, cidades, países. [...] E, entretanto, é notório que quase todas as imagens existentes no papado são assim [deleitosas], pelo que é fácil notar que elas se dirigem não ao juízo tranquilo e refletido, mas a uma tola e desarrazoada cobiça. Por hora nada direi sobre quão despropositadas elas são, sobre os absurdos que nelas se vêem e a licença com que os pintores e entalhadores fazem gracejos ridículos [...]"²⁴²

Assim, nas regiões protestantes da Europa, de modo geral, os artistas passaram a investir mais em outros gêneros da pintura como o retrato, as cenas de gênero e as naturezas-mortas. Além das já citadas mudanças temáticas, a Reforma Protestante também desencadeou mudanças no mercado de arte. Os pintores perderam um dos seus maiores mecenas, a Igreja, e tiveram que comercializar seu trabalho. Se antes os artistas recebiam uma encomenda e fabricavam a obra a partir da Reforma, na maioria das vezes, eles fabricavam a obra e depois colocavam a venda. Exceto pelos retratistas, geralmente empregados das cortes monárquicas.

Os católicos, por sua vez, reafirmaram o culto aos santos, às sagradas relíquias e o uso legítimo das imagens na última sessão do Concílio de Trento, realizada entre os anos de 1562 e 1563. No que diz respeito à veneração das relíquias o decreto afirma que

Também os santos corpos dos santos mártires e de todos os outros que vivem em Cristo, que foram membros vivos do Cristo e templo do Espírito Santo e por ele hão de ser ressuscitados e glorificados para a vida eterna, devem ser venerados pelos fiéis; através deles, muitos benefícios são concedidos por Deus aos homens, de tal forma que os que afirmam que não se devem venerar nem honrar as relíquias dos santos [...], devem ser absolutamente condenados, assim como outrora os condenou e ainda agora os condena a Igreja.²⁴³

²⁴⁰ CALVINO, J. *Treatise on Relics*. Edinburgo: Johnstone and Hunter, 1854. p. 218.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² CALVINO, J. *op. cit.* In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *op. cit.* p. 63.

²⁴³ CONCÍLIO DE TRENTO. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *op. cit.* p. 67

Era necessário, entretanto, mais do que nunca, cuidar para que as práticas em torno das imagens e relíquias não fossem confundidas com superstições como já alertava o Papa Gregório. Assim, apesar de atestar a legitimidade do uso das imagens e do culto às relíquias, os decretos do Concílio afirmam que

Se em tais observâncias santas e salutarens insinuarem-se abusos, o Santo Sínodo deseja ardentemente aboli-los por completo [...]. [...] suprima-se toda superstição na invocação dos santos, na veneração das relíquias e no uso sagrado das imagens [...].²⁴⁴

Assim, constatamos que o discurso oficial da Igreja condenava que as imagens fossem usadas com fins mágicos. Mas, diferente do que é alegado por parte da historiografia²⁴⁵, o uso prático das imagens, principalmente nas esferas mais populares, escapava à normatividade da teoria. Fenômeno que verificamos, por exemplo, nas práticas em torno das Virgens Abrideiras que analisaremos no final deste capítulo.

Além das esculturas ibéricas que trabalharemos, levantamos nesta tese alguns casos de usos de relíquias e imagens em práticas ligadas à gravidez, parto e infância que podem se relacionar simbolicamente ao culto à Virgem Maria como mãe de Cristo. Nesse sentido continuamos a tangenciar temas sensíveis como a Encarnação de Cristo, assunto que nos ocupou durante todo o capítulo anterior.

Adotemos como um primeiro exemplo a relíquia secundária do suposto anel de casamento da Virgem que teria poderes de proteção na hora do parto. Collin de Plancy relata, em seu Dicionário²⁴⁶, que “*Entre os muitos milagres que o anel da Santa Virgem fez por toda parte, ele tinha, sobretudo a virtude de proporcionar às mulheres um parto bem sucedido.*”²⁴⁷ Calvino, no século XVI, já havia questionado a veracidade do anel da Virgem, um objeto luxuoso que de acordo com ele não poderia ter pertencido a uma mulher tão modesta.

Como agora é costume que um marido presenteie sua noiva com um anel na cerimônia de casamento, eles imaginaram que fosse assim no tempo da Virgem, e em seu país, conseqüentemente, eles mostram um esplêndido anel como se fosse o usado em seu casamento, esquecendo o estado de pobreza em que ela vivia.²⁴⁸

²⁴⁴ Ibidem. p. 68

²⁴⁵ Como vimos acima na citação de SCRIBNER, R. op. cit.

²⁴⁶ COLLIN DE PLANCY, J. *Dictionnaire critique des reliques et des images miraculeuses*. Paris: Guien et Compagnie Libraires, 1821. (3 Volumes).

²⁴⁷ “Parmi les nombreux miracles que faisait par tout l’anneau de la sainte Vierge, il avait surtout la vertu de procurer aux femmes un heureux accouchement.” (COLLIN DE PLANCY, J. op. cit. Vol. II, p. 166).

²⁴⁸ CALVINO, J. op. cit. p. 251.

Virtudes semelhantes também eram atribuídas ao conteúdo da Virgem Relicário de Cluny [Fig. 39] que supostamente guardaria a relíquia do cordão umbilical de Cristo que. De acordo com Collin de Plancy a relíquia era mostrada para as mulheres grávidas com o objetivo de facilitar o trabalho de parto²⁴⁹.

Figura 39 – Virgem Relicário, 1407. 33,4 cm. (altura) x 18,9 cm. (profundidade). Museu da Idade Média de Cluny, Paris, França.



Fonte: WIKIPÉDIA, 2007.

Retornaremos agora à reflexão iniciada anteriormente sobre a associação das relíquias aos relicários e imagens para considerar as relações formais, simbólicas e funcionais das Virgens Abrideiras com objetos, tais como tabernáculos eucarísticos e relicários – principalmente aqueles antropomórficos²⁵⁰ como, por exemplo, a própria Virgem Relicário de Cluny – e também com o conteúdo sagrado desses objetos.

²⁴⁹ “On le montrait aux femmes grosses [...] afin de les faire accoucher sans travail”. (COLLIN DE PLANCY, J. op. cit. Tomo II, p. 47). Nesse trecho, o autor atribui esse uso à relíquia do prepúcio de Cristo, mas aparentemente ele se confunde. O autor se corrige e esclarece essa confusão no tomo III, p. 230, afirmando que, na verdade, a relíquia utilizada na proteção dos partos era o cordão umbilical de Cristo e não o prepúcio como ele havia afirmado anteriormente.

²⁵⁰ Existem hipóteses de que Virgens Relicários – relicários antropomórficos representando a Virgem Maria – e Virgens Tabernáculos sejam antecedentes das Abrideiras, ao menos no aspecto formal e simbólico já que as Abrideiras não guardavam relíquias ou hóstias em seu interior, impedindo uma associação funcional.

No campo formal, observamos que objetos como relicários, tabernáculos e Abrideiras, tem em comum o mecanismo de abrir e fechar. Eles geralmente só possuem o seu conteúdo sagrado visível ao público por meio desse movimento que representa o esconder e o revelar, potencializando assim o mistério e o poder daquele conteúdo. Nas palavras de Schmitt “*O sagrado subtrai-se aos olhares para melhor se fazer desejar [...]*”.²⁵¹

No campo simbólico partimos inicialmente da ideia do corpo da Virgem como veículo para a Encarnação de Deus no mundo, ou seja, um recipiente do sagrado²⁵², assim como tais objetos.

No campo dos usos e funções conseguimos identificar que algumas Virgens Abrideiras tinham funções apotropaicas assim como aquelas que as relíquias também possuíam. A crença na Assunção do corpo da Virgem dificultou a crença na existência de suas relíquias corpóreas, justificando a grande importância dada às suas raras relíquias secundárias como o anel. Essa ausência das relíquias corpóreas da Virgem e a raridade das secundárias estimulariam, portanto, a percepção de imagens de Maria como “*quasi-relíquias*”²⁵³. Essa noção elevava assim, as imagens de Maria, como por exemplo, as Abrideiras, a um status de relíquia e facilitava que elas fossem alvo de usos similares aos das próprias relíquias.

De acordo com Irene Hernando

Temos registro de um pequeno núcleo de obras que estiveram vinculadas a práticas populares menos regulamentadas como facilitar um bom parto, trazer de volta a vida crianças natimortas ou evitar catástrofes naturais (secas, inundações, incêndios). Nestes casos, as abrideiras adquirem o estatuto de imagens milagrosas em torno das quais tem lugar uma série de práticas que poderíamos qualificar como populares [...]. Existem algumas evidências confiáveis que indicam que esses costumes tiveram sua origem na Idade Média, embora nós os conhecêssemos fundamentalmente através de notícias orais e referências contemporâneas dos séculos XIX e XX.²⁵⁴

Notícias orais relatam práticas apotropaicas modernas em torno de algumas Abrideiras medievais em cultos para a proteção da gestação, do parto e até da vida espiritual de

²⁵¹ SCHMITT, J. C. op. cit. p. 285.

²⁵² BYNUM, Caroline W. *Holy Feast, Holy Fast: the religious significance of food to medieval women*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1987. p. 268

²⁵³ Segundo Katz, a ausência de relíquias corpóreas da Virgem estimularia a percepção dos próprios relicários e imagens da Virgem com um status de “quasi-relíquias”. (KATZ, Melissa. op. cit. 2011, p. 9).

²⁵⁴ “Ha quedado registro de un pequeño núcleo de obras que estuvieron vinculadas a prácticas populares menos regladas como facilitar el buen parto, devolver la vida de los niños nacidos sin vida o evitar catástrofes naturales (sequías, inundaciones, incendios). En estos casos, las abrideras adquieren el rango de imágenes milagrosas en torno a las cuales tienen lugar una serie de prácticas que podríamos calificar de populares [...]. Hay algunos indicios fiables que indican que estas costumbres tuvieron su origen ya en la Edad Media, aunque nosotros las conocemos fundamentalmente a través de noticias orales y referencias contemporâneas de los siglos XIX y XX.” (HERNANDO, Irene. op. cit. p. 104).

natimortos. Tais usos são similares aos que vimos anteriormente atribuídos às relíquias do anel da Virgem e do cordão umbilical. Caso surpreendente é o da Virgem de Antagnod [Fig. 40], uma imagem medieval que, no século XVII, foi resignificada e adotada como imagem miraculosa, se tornando parte de uma prática popular chamada de “rito do respiro”.

Figura 40 – Virgem de Antagnod, c. séc. XV. Madeira dourada, prateada e policromada, 60 cm. (altura) 24 cm. (fechada). Igreja e Museu Paroquial de Saint-Martin, Antagnod, Itália.



Fonte: BOLETIM DA SUPERINTENDÊNCIA, 2007

Segundo Hernando, a imagem de Antagnod

Desde o século XVII, adquire fama da imagem milagrosa e passa a ser conhecida como *Notre-Dame la Miraculeuse*. É provável que a talha participasse de uma prática de devoção popular conhecida como o rito do respiro, que consistia em colocar as crianças que nasciam sem vida ao lado da imagem da Virgem e orar até que elas demonstrassem um mínimo traço de vida. Com isso, se conseguia que a criança fosse ressuscitada milagrosamente por alguns instantes, os necessários para ser batizada e poder ser enterrada como cristão.²⁵⁵

Também existiam cultos modernos desse caráter em torno da Abrideira medieval de Autun.

²⁵⁵ “Desde el siglo XVII adquiere fama de imagen milagrosa y se la empieza a conocer como Notre-Dame la Miraculeuse. Es probable que la talla participase de una práctica de devoción popular conocida como el rito del respiro, que consistía en colocar a los niños que habían nacido sin vida junto a la imagen de la Virgen y rezar hasta que diesen un mínimo indicio de vida. Con ello se conseguía que el niño resucitara milagrosamente por unos instantes, los necesarios para ser bautizado y poder ser enterrado cristianamente.” (Ibidem. p. 290).

Em Autun lhe imploravam um bom parto (*bonne délivrance*) por meio de uma aparatosa cerimônia em que levavam oferendas e cantavam a Salve Rainha enquanto o pároco abria as portas da escultura e colocava as roupas do futuro bebê em contato com a parte interior da Virgem.²⁵⁶

Outro exemplo seria a Virgem Abrideira de Bergara [Fig. 41]. Sobre essa imagem medieval, Sorondo relata que “*As pessoas também costumavam ir a Nossa Senhora com flores brancas, para interceder por alguma mulher que começava a sentir dores no parto.*”²⁵⁷

Figura 41 – Virgem Abrideira de Bergara, séc. XV. Madeira dourada e policromada, 96,5 cm. (altura) x 24 cm. (largura). Igreja de San Blas de Burunano, Bergara, Província de Guipuzcoa, comunidade autônoma do País Basco, Espanha.



Fonte: HERNANDO, 2013, p. 206.

Nem sempre é possível saber – como no caso da ressignificação da Virgem de Antagnod no século XVII – quando os usos apotropaicos das Abrideiras tiveram início. É

²⁵⁶ “En Autun le imploraban buen parto (*bonne délivrance*) en medio de una aparatosa ceremonia en que llevaban ofrendas y cantaban el Salve Regina, mientras que el párroco abría las puertas de la escultura y ponía en contacto los vestidos del futuro bebé con la parte interior de la Virgen.” (HERNANDO, Irene. op. cit. p. 105).

²⁵⁷ “También solían acudir personas a Nuestra Señora con flores blancas, para interceder por alguna mujer que comenzaba a sentir dolores de parto.” (SORONDO, Imanol. Las ermitas de Bergara: estudio etnográfico-histórico. In: *Anuário de Eusko Folklore*, vol. XXXI, pp. 173-223, 1982-1983. p. 6).

possível que essas práticas modernas em torno das Abrideiras remontem à Idade Média e tenham relações com os medos dos perigos do parto e à devoção à Virgem Maria, cuja tradição diz ter dado à luz sem dor. Os sofrimentos do parto teriam uma ligação direta com o pecado original, assim, Maria, em oposição à Eva, teria concebido imaculadamente e seria imune ao sofrimento. Esse status de Maria facilmente moveria um sentimento de empatia das mulheres grávidas que buscavam proteção em sua devoção àquela Virgem que havia dado a luz sem dor, imune aos perigos que as outras mulheres, contaminadas pelo pecado original, estavam submetidas. Orações à Virgem Maria e o uso de amuletos associados a ela durante o trabalho de parto eram práticas comuns na Idade Média²⁵⁸. As visões de Santa Brígida, também estabeleceram uma forte relação de Maria com a maternidade. A visionária, inclusive, clamava que a Virgem a teria salvo no parto difícil de um de seus filhos²⁵⁹.

Algumas Virgens Abrideiras também estiveram associadas à proteção em casos de catástrofes naturais como chuvas fortes e enchentes – ou, no extremo oposto, em tempos de seca prolongada e incêndios. Segundo o relato do século XVII, da Irmã Candide de Port-Royal, transcrito e interpretado por Depoin, existia a tradição de abrir a Virgem de Maubuisson [Fig. 42] em tempos de seca com a confiança de que ela proporcionaria água²⁶⁰ e, segundo Hernando, a Virgem de Cheyres-Yvonand [Fig. 43] teria freado um incêndio em 1836²⁶¹.

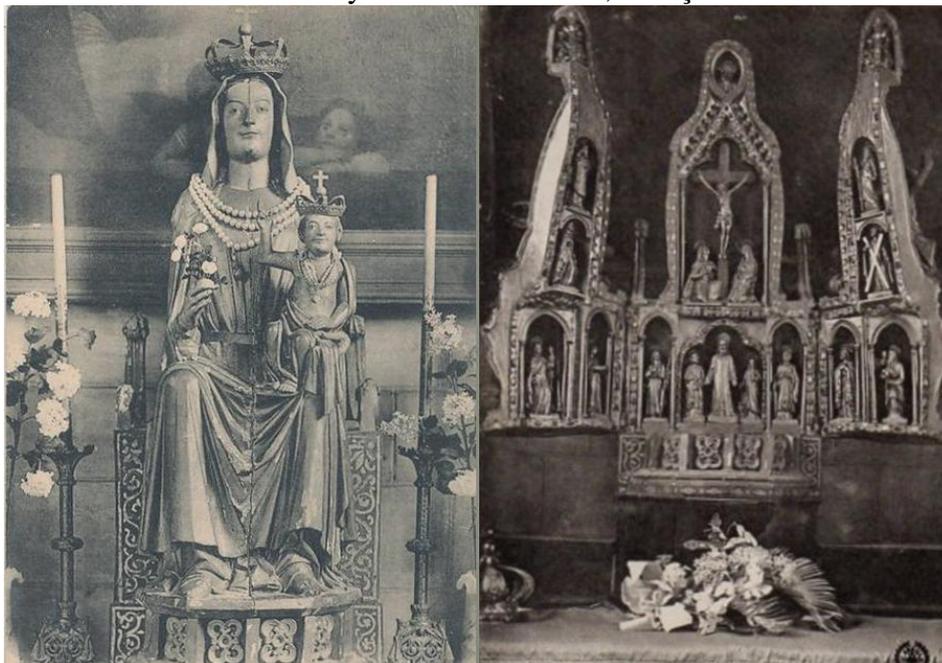
²⁵⁸ SCHAUS, Margaret C. (Ed.) *Women and Gender in Medieval Europe: An Encyclopedia*. New York & London: Routledge, 2014. p. 667.

²⁵⁹ MELLON, Joelle. *The Virgin Mary in the Perceptions of Women: Mother, Protector and Queen Since the Middle Ages*. Mc Farland, 2008. p. 137.

²⁶⁰ DEPOIN, J. La Vierge ouvrante de Maubuisson. Notice historique. In: *Mémoires de la Société Historique et Archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin*, vol. IV, pp.13-23, 1883. p. 10/11.

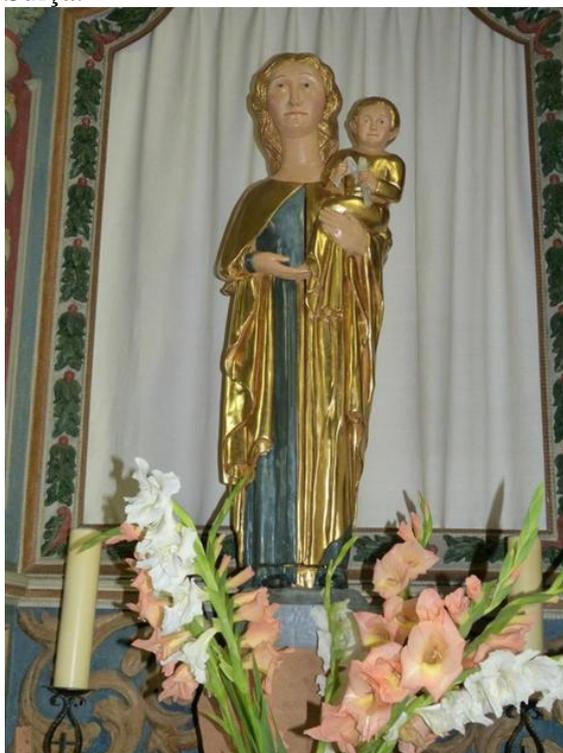
²⁶¹ HERNANDO, Irene. op. cit. p. 108.

Figura 42 – Virgem de Maubuisson, c. séc. XIII. Madeira dourada e policromada, 141 cm. (altura). Desaparecida , localização original: Abadia Notre-Dame-la-Royale de Maubuisson, França.



Fonte: TOMBES-SEPULTURES, 2010.

Figura 43 – Virgem de Cheyres-Yvonand. Réplica (1978) feita a partir da original (c. do séc. XIV) desaparecida. Madeira dourada e policromada, 107 cm. (altura). Igreja de São Nicolas de Cheyres. Fribourg, Suíça.



Fonte: RANDONNES PEDESTRES, 2017.

Assim, a partir desses exemplos, atestamos por meio de uma observação dos usos práticos das imagens que o culto às imagens e relíquias, de fato, se misturou e muitas vezes esteve associado a rituais mágicos ou a realização espontânea de milagres. Depois desses breves exemplos, nos dedicaremos, então, a analisar com mais detalhes duas Virgens Abrideiras, as lendas sobre seus surgimentos, seus milagres e seus usos mágicos que persistiram mesmo após as orientações do Concílio de Trento.

3.3 Normas teóricas X usos populares das imagens: as Virgens Abrideiras de Bércena de Pie de Concha e Évora

Na teia desses diálogos entre tradição medieval e suas continuidades nas práticas modernas analisaremos primeiramente o caso da Virgem Abrideira de Bércena [Fig. 44] que, diferente dos exemplos anteriores, foi tanto produzida quanto utilizada no seio da Idade Moderna, após o Concílio de Trento. A imagem em questão também nos interessa por ser uma imagem espanhola e, portanto, ser sintomática para o estudo da recepção das normativas para imagens após Trento no contexto ibérico.

Figura 44 – Nossa Senhora da Consolação, c. séc. XVI. Madeira dourada e policromada, 62 cm. (altura) x 21 cm. (fechada) x 30 cm. (aberta). Igreja de Santa Maria de Roimbre, Bárcena de Pie de Concha, Comunidade Autónoma da Cantabria, Espanha



Fonte: BÁRCENA DE PIE DE CONCHA, [sem data].

A Virgem Abrideira de Bárcena de Pie de Concha, chamada de Nossa Senhora da Consolação, é uma escultura de madeira dourada e policromada, com dimensão de 62 cm X 21 cm. A imagem é moderna, datada possivelmente do século XVI ou XVII. Quando fechada, a escultura representa a Virgem Maria, com a lua crescente sob os pés, segurando o Menino Jesus que tem os braços abertos. Quando aberta [Fig. 45] ela apresenta baixos relevos com um rico programa iconográfico representando passagens da vida de Cristo e alguns Santos. Do lado esquerdo, encontramos a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém, oração no Monte das Oliveiras, prisão de Jesus, Jesus diante de Pilatos e a Flagelação, ou seja, cenas que fazem parte do ciclo da Paixão de Cristo. Ao centro, encontramos cenas da Paixão, como o caminho para o Calvário, a Crucificação e a Última Ceia, como também representações da Natividade com os pastores, Epifania, Anunciação, Circuncisão e Maria Madalena com o perfume que teria usado para ungir os pés de Jesus. No lado direito estão representadas as passagens da Ascensão de Cristo, descida ao inferno, Sepultamento, a representação conhecida como Ecce

Homo e o escárnio do Sinédrio. Nas laterais da escultura encontramos a representação de São Pedro, São Paulo, Santo André e um Santo ainda não identificado [Fig. 46].

Figura 45 – Nossa Senhora da Consolação, c. séc. XVI (detalhe) Igreja de Santa Maria de Roimbre, Bárcena de Pie de Concha, Comunidade Autônoma da Cantabria, Espanha.



Fonte: BÁRCENA DE PIE DE CONCHA, [sem data].

Figura 46 - Nossa Senhora da Consolação, c. séc. XVI (detalhe) Igreja de Santa Maria de Roimbre, Bárcena de Pie de Concha, Comunidade Autônoma da Cantabria, Espanha.



Fonte: KATZ, 2011, p. 76.

A iconografia da Virgem da Consolação, uma *Abrideira da Paixão*, se situa no campo das imagens que, como vimos, foram autorizadas após o Concílio de Trento, não ferindo nenhuma normativa estipulada inicialmente pelos tratadistas. Seus usos ortodoxos também eram autorizados e estavam alinhados aos ideais da Contrarreforma²⁶². O objetivo das Virgens Abrideiras na Idade Moderna possivelmente seria estimular no fiel uma meditação sobre a Paixão de Cristo e sobre o sofrimento de Maria diante da missão de seu filho. Tal possibilidade atinge pleno sentido se considerarmos que as Abrideiras modernas possuem, em seu interior, majoritariamente passagens relacionadas à paixão de Cristo. É possível que essas esculturas fossem utilizadas tanto em práticas de devoção privada quanto publicamente em festas litúrgicas como, por exemplo, a festa das *Dores de Maria*. Sobre as chamadas *Abrideiras da Paixão*, Hernando esclarece:

²⁶² As Virgens Abrideiras, em si, não foram proibidas pelo discurso contrarreformista, com exceção das chamadas “Abrideiras Trinitárias” que desde o final da Idade Média sofriam a acusação de serem representações perigosas, pois poderiam dar a entender que as Três Pessoas da Santíssima Trindade teriam encarnado no ventre da Virgem Maria. Tal discurso ganhou força na Contrarreforma e teve seu ápice com a proibição desse tipo de representação pelo Papa Bento XIV no século XVIII. Já as chamadas Abrideiras da Paixão, continuaram a ser produzidas e utilizadas ao longo da Idade Moderna.

Foi o único tipo de Abrideiras que, embora tenha surgido no final da Idade Média, teve projeção na Idade Moderna. Estas obras, que em sua maioria deveriam servir para meditar sobre as dores da Virgem durante a Paixão de seu Filho, se adequavam bem às novas necessidades religiosas, pois potencializavam a empatia do fiel com o sofrimento espiritual de Maria. Em vez de censuradas, as Abrideiras da Paixão foram aceitas e encorajadas pela hierarquia política e eclesiástica do momento, sendo a Península Ibérica e América os principais centros de produção dessas obras.²⁶³

Apesar da permissão eclesiástica para a fábrica e uso correto das *Abrideiras da Paixão* na Idade Moderna, seus usos, por vezes, assumiram aspectos apotropaicos não ortodoxos, possivelmente herdeiros das tradições medievais e certamente mal vistos tanto pelos reformistas quanto pelo discurso oficial da Igreja Católica que precisava se proteger das acusações protestantes. Ainda assim, notamos uma continuidade dessas práticas apotropaicas, como atesta o culto em torno da Virgem da Consolação em Bárcena de Pie de Concha.

Tanto o aparecimento milagroso da imagem de Bárcena quanto o culto dedicado a ela estão envoltos em uma atmosfera de misticismo. De acordo com uma lenda local do século XVII – possível data de feitura da obra – a imagem apareceu, miraculosamente, durante uma grave inundação evitando maiores catástrofes e foi venerada desse momento em diante.

O aparecimento milagroso da imagem a vincula diretamente com a tradição de imagens acheiropoieticas. O termo Acheiropoietica é utilizado para identificar imagens que tiveram surgimento milagroso por uma das seguintes maneiras: imagens que são consideradas espécies de impressões milagrosas conseguidas a partir do contato com o modelo original, como o “Véu de Verônica” ou o “Santo Sudário”; ou imagens que supostamente não foram criadas por mãos humanas, como a Virgem da Consolação. A tradição de aparecimento dessas imagens teve lugar no Império Bizantino, mas se expandiu para o ocidente medieval e sobreviveu, conforme demonstrado, até a Idade Moderna. Não por acaso, as imagens archeiopoieticas, na maioria das vezes, também possuem funções apotropaicas. No caso da Virgem da Consolação, um dos seus usos apotropaicos é relacionado ao seu surgimento: uma imagem que apareceu milagrosamente em uma enchente e foi, dali em diante, invocada para a proteção na ocorrência de chuvas fortes. A imagem de Bárcena, como vimos através dos exemplos da Virgem de Maubuisson e a de Cheyres-Yvonand, não foi a única Abrideira que esteve associada à proteção em casos de catástrofes naturais.

²⁶³ “Fue el único tipo de abrideras que, aunque surgido en la Baja Edad Media, tuvo proyección en la Edad Moderna. Estas obras, que en su mayoría debieron servir para meditar sobre los dolores de la Virgen durante la Pasión de su Hijo, se adecuaban bien a las nuevas necesidades religiosas, pues potenciaban la empatía del fiel hacia el sufrimiento espiritual de María. En vez de ser censuradas, las abrideras de la Pasión fueron acogidas e impulsadas por la jerarquía política y eclesiástica del momento, siendo la Península Ibérica y América los principales centros de producción de obras.” (HERNANDO, Irene. op. cit. p. 247).

Também de caráter apotropaico foi o culto popular que se estabeleceu em torno da Virgem da Consolação ao longo do século XVII. Segundo uma tradição oral da comunidade, a imagem era aberta com o objetivo de proteger mulheres que estavam passando por uma gravidez difícil. Irene Hernando relata que, segundo o depoimento dado a ela pelo sacerdote de Bárcena, Adolfo Torralbo em 2005 “[...] *quando vinha um parto difícil se abriam as “entranhas” da Virgem da Consolação buscando sua proteção.*”²⁶⁴

Tais práticas em torno da Virgem da Consolação em plena Idade Moderna se inserem, nitidamente, nos usos supersticiosos de imagens e relíquias tão temidos pelos Protestantes e evitados pela ortodoxia católica principalmente após o Concílio de Trento. O caso, entretanto, atesta que tais práticas continuavam acontecendo mostrando uma distância sensível entre o discurso oficial da Igreja e os usos práticos das imagens, sobretudo na esfera da religiosidade popular e em locais distantes dos grandes centros administrativos e religiosos da Espanha como, por exemplo, a comunidade de Bárcena de Pie de Concha.

Outra Abrideira que teria tido um surgimento milagroso e foi associada a práticas apotropaicas é a Virgem do Paraíso de Évora [Fig. 47]. Diferente da Abrideira de Bárcena, que teve tanto seu surgimento e seus usos na Idade Moderna, a Virgem do Paraíso é uma imagem medieval, que sobreviveu e foi utilizada durante a Idade Moderna. Assim, o que mais nos interessa aqui são seus usos e os milagres atribuídos a ela após o Concílio de Trento.

²⁶⁴ “[...] cuando venía un parto difícil se abrían las “entrañas” de la Virgen de la Consolación buscando su protección.” (HERNANDO, Irene. op. cit. p. 307).

Figura 47 - Nossa Senhora do Paraíso, c. séc XIV. Marfim e madeira dourada e policromada, 39,5 cm. (altura) x 17 cm. (largura) x 14,2 cm. (profundidade). Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora, Portugal.



Fonte: A autora, 2018.

Localizada atualmente no Museu de Arte Sacra de Évora, a Virgem do Paraíso [Fig. 47] é uma escultura de marfim, que fechada tem as dimensões de 39,5 cm. x 17 cm. x 14,2

cm. Segundo o Inventário da Arquidiocese de Évora, a imagem é possivelmente datada do século XIV e de origem francesa. Sua cabeça, entretanto, foi substituída por uma de madeira no século XVI²⁶⁵. Fechada, ela segue o modelo iconográfico do Trono da Sabedoria, retratando a Virgem Maria entronada com o Menino Jesus, que segura um livro, em seu colo. Na mão direita da Virgem notamos a presença de um anel podendo fazer referência a seu anel de noivado que, como já nos referimos anteriormente, é uma relíquia associada a diversos milagres. Seu interior é preenchido por representações em relevo que, de acordo com Irene Hernando, se relacionam às “alegrias de Maria”²⁶⁶. Identificamos as cenas da Assunção de Maria, Ascensão de Cristo, Anunciação, Coroação da Virgem, Trânsito da Virgem, Natividade com Adoração dos Pastores, Visitação, Pentecostes e Epifania.

A primeira proprietária conhecida da imagem foi Isabel Affonso que no ano de 1574 doou, através de escritura pública, a imagem para as freiras dominicanas do Convento do Paraíso que se localizava em sua vizinhança. Em 1897, ano de encerramento das atividades do Convento, a imagem foi transferida para a Sé de Évora estando em seu poder até os dias atuais e sendo exposta em seu Museu de Arte Sacra. No que diz respeito aos seus usos ortodoxos, de acordo o inventário da Arquidiocese de Évora a imagem era exposta ao público, com grande pompa, todo dia 15 de agosto, possivelmente em festas relacionadas à Assunção da Virgem.

O surgimento da Virgem do Paraíso é registrado através de uma lenda sobre seu aparecimento milagroso, caracterizando-a também como imagem archeiopoietica. Segundo o Padre Jesuíta Francisco da Fonseca, a imagem teria sido dada à Isabel Affonso por dois homens que, ao desaparecerem, levaram-na a acreditar que se tratavam de Anjos. Nas palavras do Padre

O nome Paraíso, que podiam justamente dar a este convento as Santas vidas das angélicas flores, que nele viveram, e vivem; lhe deu a imagem milagrosa da Rainha dos Anjos Maria Santíssima, que nele religiosamente se venera, e guarda. Isabel Affonso vizinha do convento, e matrona de muita virtude, desejava muito uma imagem da Virgem Senhora para o seu oratório, e quando andava mais embebida nos pensamentos de a mandar fazer, chegaram a sua porta dois peregrinos, que depois de a saudar, lhe perguntaram se queria comprar uma devota imagem da Santíssima Virgem, e pedindo-lhe ela, que lhe mostrassem, lhe derão esta imagem, cuja beleza, e vista a transportou, e enfeitiçou em forma, que por muito tempo esteve suspensa, e elevada na contemplação de objeto tão divino. Recobrou-se finalmente da suspensão, e quando buscou os peregrinos, para lhe dar quanto lhe pedissem, nem à porta, nem na rua, encontrou pessoa nenhuma. Este desaparecer repentino junto com a beleza da imagem, lhe fez crer, que os peregrinos eram Anjos, e que o Céu lhe tinha mandado este mimo, e por isto pôs nome à imagem: Senhora do Paraíso.

²⁶⁵ Desconhecemos os motivos da substituição.

²⁶⁶ HERNANDO, Irene. op. cit. p. 344.

Esta conservou Isabel Affonso muitos anos no seu oratório com particular devoção, e singularíssimo carinho, até que vendo a Santa vida, que faziam as suas vizinhas, lhe deu por sua protetora aos 18 de julho de 1574 por uma escritura pública.²⁶⁷

Assim como outras Abrideiras, a Virgem do Paraíso teria operado diversos milagres relacionados a catástrofes enquanto estava em posse das dominicanas, já após o Concílio de Trento, dentre eles a proteção durante um incêndio e uma tempestade. Segundo o relato do Jesuíta

Tem obrado a Senhora inumeráveis milagres por meio desta sua imagem, de que quebrando-se por inadvertência um dedo do pé do Menino, manou da ferida muito sangue, do qual ainda hoje preservam as rubricas. Em 1596 temendo-se as freiras da peste, em que o reino ardia, mandaram cercar com um rolo de cera toda a circunferência do mosteiro, este se acendia no coro diante da imagem da Senhora, enquanto lhe faziam as preces, para as libertar do contágio; uma noite por descuido ficou o rolo aceso, e ateando-se as chamas, abrazaram todo o altar, em que estava a Senhora, a qual (como divina graça) ficou ilesa entre as chamas, e só se permitiu, que na orla do manto ficasse um sinal para a memória do prodígio. E na trevoada de 14 de julho de 1701 caindo um raio sobre o convento, secou as plantas, e flores sem ofender, nem as Madres, nem o edifício.²⁶⁸

Assim, a partir de tais exemplos, concluímos que o discurso oficial da cristandade ocidental muitas vezes desconfiou do poder das imagens em realizar milagres. Uma postura mágica diante da imagem foi desaconselhada e condenada na Idade Média, por exemplo, na emblemática carta do Papa Gregório e atingiu seu ápice com a condenação protestante no seio dos debates da Reforma e Contrarreforma. Ainda assim, os usos práticos e populares das imagens muitas vezes se afastavam das normativas teóricas e teológicas. De acordo com Freedberg

Nenhum dos escritores, de Gregório a Lutero, aprovava a adoração de imagens milagrosas ou o culto das imagens de modo geral; mas essas eram, exatamente, o tipo de imagem que se estabelecia no centro da religiosidade das pessoas simples.²⁶⁹

A postura dos fiéis diante das imagens, ao longo da história, nos mostra a permanência de práticas apotropaicas mesmo após o Concílio de Trento em face de uma suposta austera normativa teórica. No caso específico dos nossos exemplos, nos apoiamos na hipótese de que, em regiões isoladas da Península Ibérica, era natural que os usos populares e mágicos das

²⁶⁷ FONSECA, Francisco da. *Évora Gloriosa*. Oficina Komarekiana, MDCCXXVIII. p. 393.

²⁶⁸ FONSECA, Francisco da. op. cit. p. 393.

²⁶⁹ “None of the writers, from Gregory to Luther, approved of the adoration of miracle-working images or cult images generally; but these were exactly the kinds of images that lay at the center of religiosity of simple folk.” (FREEDBERG, D. *The power of images*. Study in the history and theory of response. Chicago e Londres: The University of Chicago, 1991. p. 399).

imagens tivessem uma continuidade em detrimento do cumprimento de uma normativa teórica que, como refletimos desde o primeiro capítulo, não foi universal e nem teve alcance e assimilação absolutos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos, com este trabalho, estabelecer diálogos entre teoria, prática das artes e seus usos na Península Ibérica no contexto das reformas religiosas ocorridas na Europa durante o século XVI. Procuramos travar tais diálogos, principalmente, a partir de cruzamentos das resoluções de uma esfera teórica e erudita com os costumes populares que tangenciavam a esfera prática, seja através da fábrica das imagens ou dos seus usos. Assim, abordamos o fazer da arte a partir da iconografia proibida do Menino em cenas da Anunciação e os usos das imagens através de esculturas da Virgem Maria colocadas em rituais “mágicos” mal vistos pela teoria.

Nossa primeira conclusão se deu a partir de uma ressignificação da própria teoria da arte desenvolvida no contexto das reformas religiosas. Em primeiro lugar, é necessário frisar que a questão das imagens e relíquias foi alvo de discussão apressada, apenas no final do Concílio e as atas geradas a partir de tal debate são breves e em grande parte reafirmam questões já levantadas no segundo Concílio de Nicéia em 787²⁷⁰. As atas reafirmam o culto aos santos, suas sagradas relíquias, a feitura e utilização das imagens desde que elas respeitassem determinados critérios. Tais critérios foram detalhados após o Concílio por clérigos e tratadistas de diferentes partes da Europa Católica. Aferimos então que, apesar do esforço reacionário de alguns clérigos e tratadistas, não houve uma “teoria tridentina da imagem” unificada que começou em Roma e irradiou para os outros países da Europa após o Concílio de Trento definindo um estilo específico de arte. Cada diocese, região, cidade era regida por seus próprios costumes e tinha acesso ou não a esse escopo de produção teórica. Segundo Locker,

Em suma, a ideia de um único “estilo Tridentino” não pode mais ser mantida. Em vez disso, vemos que os ditames e ideais do Concílio foram adaptados às políticas locais, normas culturais, aplicados seletivamente, ou mesmo inteiramente ignorados.²⁷¹

Assim, levantamos questionamentos sobre a circulação e assimilação prática de tais textos na Península Ibérica e obtivemos algumas conclusões. Através da observação de pinturas que sobreviveram até hoje, aferimos que na Península Ibérica a continuidade na

²⁷⁰ GONZÁLES GARCÍA, Juan Luis. op. cit. p. 319.

²⁷¹ T. da a.: “In short, the idea of a single “Tridentine style” can no longer be maintained. Instead, ones sees the dictums and ideals of the Council adapted to local politics, cultural norms, applied selectively, or even ignored entirely.” (LOCKER, Jesse. op. cit. p. 11).

produção de Anunciações com a iconografia do Menino Jesus, questionada desde os tempos de Santo Antonino de Florença, foi grande em comparação com a Península Itálica. Também observamos a existência de aspectos “mágicos” nos usos populares das Virgens Abrideiras em determinadas regiões de Portugal e Espanha aproximando essas práticas ao que a esfera teórica descrevia como superstição.

Tais exemplos nos ajudaram a entender que uma efetiva assimilação da suposta “teoria tridentina da imagem” foi limitada por variados aspectos como: a dificuldade do trânsito de bulas e tratados entre diferentes regiões impedindo que eles sequer chegassem a locais isolados, e ainda que eles chegassem, não podemos deixar de observar uma possível dificuldade na leitura de textos eruditos, em diferentes línguas, por parte de encomendantes e artistas inseridos em realidades menos intelectualizadas; a limitação das visitas pastorais que não acessavam, por exemplo, os conventos de clausura e a falta de empenho do Tribunal da Inquisição em punir severamente os artistas que cometessem deslizes. Assim, segundo Male

[...] a Igreja tomou, efetivamente, a direção da arte depois do Concílio de Trento, mas vimos também que ela esteve longe de se mostrar tirânica. Foi muito menos severa que alguns de seus intérpretes e não deu força de lei a obras sem matizes como o Tratado das Santas Imagens de Molanus.²⁷²

Notamos, muitas vezes, na Península Ibérica, a primazia de tradições que persistiam através da repetição de costumes, de antigos rituais e das tradicionais iconografias veiculadas pelas gravuras que possuíam trânsito mais fácil. Observamos, a partir dos nossos exemplos, o poder da imagem e de seus usos populares em face de uma teoria normativa que, na maioria das vezes, tinha seu alcance restrito às esferas eruditas.

É necessário frisar que, assim como os exemplos aqui escolhidos, existem outros que podem contribuir no estudo da relação entre a normativa tridentina e a efetiva prática das artes como, por exemplo, a postura na Virgem nas cenas da Crucificação, a representação da Trindade e outros. Assim, esse trabalho não se encerra em si mesmo, abrindo possibilidades para a continuidade da pesquisa por nós ou outros pesquisadores. Por fim, esperamos que esse trabalho tenha contribuído para as recentes reflexões sobre a questão da imagem no contexto das reformas religiosas.

²⁷² MÂLE, Emile. op. cit. p. 487.

REFERÊNCIAS

Fontes primárias

AGOSTINHO DE HIPONA. *A Trindade*. São Paulo: Paulus, 1994.

AGOSTINHO DE HIPONA. Tratado II. In: SCHAFF, Philip (org.). *Nicene and Post-Nicene Fathers: Homilies on the Gospel of St. John and the Epistle to the Hebrews*. [S.l.]: Hendrickson Publishers, 1995. v. 7.

ANTONINO DE FLORENÇA. *Summa Sacrae Theologia*. Terceira Parte. Veneza: [s.n.], 1583.

AYALA, Juan Interian de. *El Pintor Cristiano y Erudito*. Ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas. Barcelona: Imprenta de la Viuda é Hijos de J. Subirana, 1883.

BENEDICTUS XIV. Bullarium: *In Quo Continentur Constitutiones, Epistolae, Aliaque Edita Ab Initio Pontificatus Usque Ad Annum MDCCXLVI*. Roma: [s.n.], 1760. v.1, p. 252/253

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2019.

BOAVENTURA. *A Árvore da Vida*. Escriptos espirituaes de S. Boaventura Cardeal e Doutor da Igreja. Petrópolis: Editora Vozes, 1937.

BOAVENTURA. *Opera Omnia*. [S.l.: s.n., 19--].

BUONARROTI, Michelangelo. *Cartas escolhidas*: prefácio, seleção, tradução e notas de Maria Berbara. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CALVINO, J. *Treatise on Relics*. Edinburgo: Johnstone and Hunter, 1854.

CALVINO, J. Por que não é lícito atribuir a Deus qualquer figura visível, e por que todos os que recorrem a imagens se revoltam contra o verdadeiro Deus. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais - v. 2 a teologia da imagem e o estatuto da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004. v. 2.

COLLIN DE PLANCY, J. *Dictionnaire critique des reliques et des images miraculeuses*. Paris: Guien et Compagnie Libraires, 1821. 3 v.

CONCÍLIO DE TRENTO. Decreto sobre a Invocação, a Veneração e as Relíquias dos Santos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais - v. 2 a teologia da imagem e o estatuto da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DEPOIN, J. La Vierge ouvrante de Maubuisson. Notice historique. In: MÉMOIRES de la Société Historique et Archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin. [S.l.: s.n.], 1883. v. 4, p.13-23.

DOLCE, Lodovico. *ARETIN: A DIALOGUE ON PAINTING*. From the italian of Lodovico Dolce. London, printed for P. Elmsley, successor to Mr. Vaillant in The Strand; and sold by I. Dodsley, in Pallmall; G. Pearch, In Cheapside; M. Hingeston, near Temple Bar; D. Prince, at Oxford; and Mr. Braim, painter, and printseller, in Catherine Street, in The Strand. MDCCLXX.

FONSECA, Francisco da. *Évora Gloriosa*. [S.l.]: Oficina Komarekiana, 1728.

GUTIERREZ DE LOS RIOS, Gaspar. Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son Mecanicas y serviles, con una exortacion a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados. Madrid: Pedro Madrigal, 1600. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000054264&page=1>. Acesso em: 30 mar. 2016.

HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*. (Manuscrito de 1548) Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

HOLANDA, Francisco de. *Da ciência do desenho*. (Manuscrito de 1571). Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

JOÃO DAMASCENO. In. *In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). A pintura: textos essenciais - v. 2 a teologia da imagem e o estatuto da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

MOULANUS, Jean. *Traité des saints images*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1996.

NUNES, Philippe. *Arte da pintura e symmetria, e perspectiva*. Porto: Paisagem, 1982.

PACHECO, Francisco. *El Arte de La Pintura*. Madrid: Cátedra, 2001.

PALEOTTI, Gabriele. *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Bolonha, 1582.

PALEOTTI, Gabriele. *Discourse on Sacred and Profane Images*. Los Angeles: Getty Publications, 2012.

SORONDO, Imanol. Las ermitas de Bergara: estudio etnográfico-histórico. *Anuário de Eusko Folklore*, v. 31, p. 173-223, 1982-1983.

TOMÁS DE AQUINO. *Summa Teológica*. [S.l.: s.n., 19--].

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vida de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Literatura secundária:

ALMEIDA, Fr. António José de, O.P. Annuntiationis Puer: O Menino na Anunciação, em Portugal. *Via Spiritus, Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, CITCEM, n. 17, p. 133-196, 2010.

BAERT, Barbara. *A heritage of holy wood: the legend of the true cross in text and image*. Leiden e Boston: Brill, 2004.

BASCHET, A. Expansão Ocidental das Imagens. *In: A CIVILIZAÇÃO feudal*. São Paulo: Globo, 2006.

BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como Tratado de iconografía. *Cuadernos de ARTE e ICONOGRAFIA*, Madrid, t. 2, n. 3, 1989.

BELTING, Hans. *Semelhança e Presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BEM-ARYEH, Debby N. St. Clare Expelling the Saracens from Assisi: Religious Confrontation in Word and Image. *Sixteenth Century Journal*. Outono, v. 43, n. 3, p. 643-665, 2012.

BESSANÇON, Alain. *A Imagem Proibida*. Uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450 – 1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BYNUM, Caroline W. *Holy Feast, Holy Fast: the religious significance of food to medieval women*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1987

CAÑEDO-ARGÜELLES. La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII. *Revista de Ideas Estéticas*, n. 127, p. 223-42, 1974.

CANTARILHO, Rui Manuel Matos. *A paixão de Cristo na espiritualidade medieval: Lignum Vitae e Meditationes de Passione Iesu Christi*. Dissertação (mestrado) - Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2012.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos. *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500 – 1550): análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*. Tese (Doutorado) - Universidade do Porto, Porto, 2004.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos. Iconografia da Anunciação. *Revista da Faculdade de Letras e Ciências e Técnicas do Patrimônio*. Porto, 2008-2009.

CEBALLOS, Afonso Rodríguez G. La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco. *Studies in the History of Art*, v. 13, 1984, p. 153-159.

D'ARGAVILLE, B. Inquisition and Metamorphosis: Paolo Veronese and the "Ultima Cena" of 1573. *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, v. 16, n. 1, p. 43-48, 99, 1989.

DELIO, Ilia. *Simply Bonaventure: An Introduction to His Life, Thought, and Writings*. New City Press, 2001.

DE MAIO, Romeo. *Michelangelo e la Controriforma*. Firenze: RCS Sansoni Editore S.p.A, 1990.

DENAUX, Adelbert. Jesus Christ, high priest and sacrifice according to the epistle to the hebrews. In: HOUTMAN, Alberdina et al. (ed.). *The Actuality of Sacrifice: Past and Present*. Leiden e Boston: Brill, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Geoges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ESLER, Philip F. Pacino di Bonaguida's Tree of life: interpreting the bible in paint in early fourteenth-century Italy. In: *Biblical Reception*. [S.l.]: Sheffield Phoenix Press, 2015.

FREEDBERG, D. *The power of images*. Study in the history and theory of response. Chicago; Londres: The University of Chicago, 1991.

FREEMAN, Margareth B. The Iconography of the Merode Altarpiece. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New Series, v. 16, n. 4, p. 130-139, Dec. 1957.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2015.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. ¿“Vencen al arte del decir”? Estilo, decoro y juicio crítico de los pintores-predicadores de los siglos XVI y XVII. In: RIELLO VELASCO, J. *Sacar de la sombra luz: la teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1650-1724)*. Madrid: Abada Editores; Museo Nacional del Prado, 2012.

GONZÁLES, José Maria Salvador. *Per aurem intrat Christus in Mariam*. Aproximación iconográfica a la *conceptio per aurem* en la pintura italiana del Trecento desde fuentes patrísticas y teológicas. *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 2015.

GONZÁLES, Isabel; HERNÁNDEZ, José. Iconología del Sol y la Luna en las representaciones de Cristo en la cruz. *Laboratorio de Arte*, v.17, 2004.

GRASMAN, Eduard. On Closer Inspection - The Interrogation of Paolo Veronese. *Artibus et Historiae*, v. 30, n. 59, p. 125-134, 2009.

GULDAN, Ernst. Et Verbum caro factum est: Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild. *Römische Quartalschrift für christliche Alterumskunde und Kirchengeschichte*, v. 63, n.3-4, p. 145-69, 1968.

GUTIÉRREZ, Maria Antonia. *El Pintor cristiano y erudito de Juan Interián de Ayala: entre el moralismo post-tridentino y el racionalismo pre-ilustrado*. Tese (Doutorado) - Universitat de Lleida, Espanha, 2014.

HERNANDO, Irene. *El arte bajomedieval y su proyección*. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. [S.l.]: Editorial Académica Española, 2013.

JIMÉNEZ, Raquel Torres. Notas para una reflexión sobre el Cristocentrismo y la devoción medieval a la Pasión y para su estudio en el medio rural castellano. *Hispania Sacra*, v. 58, n. 118, jul./dic. 2006.

KATZ, Melissa. Marian Motion: Opening the Body of Vierge Ouvrante. In: ZCHOMELIDSE E FRENI. *Meaning in motion: the semantics of movement in medieval art*. Princeton: Princeton University Press, 2011.

KATZ, Melissa. Behind Closed Doors: Distributed Bodies, Hidden Interiors, and Corporeal Erasure in "Vierge ouvrante" Sculpture. *RES: Anthropology and Aesthetics, Absconding*, n. 55/56, p. 194-221, Spring/Autumn, 2009.

LE GOFF, Jacques. *Raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2011.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais v. 2 a teologia da imagem e o estatuto da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LOCKER, Jesse. Introduction: rethinking art after the Council of Trent. In: *ART and reform in the late renaissance: after trent*. Londres: Routledge, 2018.

LLOMPART, Gabriel. A proposito de unas tablas medievales mallorquinas de la Anunciación y su ambigüedad iconográfica. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, t. 30, 1964.

MAGALHÃES, Ana Paula Tavares. Concepção da história em Boaventura (1221-1274): encarnação, franciscanismo e redenção. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 34, n.1, 2012.

MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

MELLON, Joelle. *The Virgin Mary in the perceptions of women: mother, protector and queen since the Middle Ages*. [S.l.]: Mc Farland, 2008.

MICHALSKY, S. *The reformation and the visual arts: the protestant image question in Western and Eastern Europe*. Londres; Nova York: Routledge, 1993.

MONTAÑÉS, Julio I. González. Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis: un estudio sobre la iconografía de la Encarnación. In: *Espacio, tiempo y forma*. [S.l.: s.n.], 1996. (Serie Vil, H. del Arte, t. 9).

NASCIMENTO, Cristiane. Arte e engenho no tratado da pintura antiga de Francisco de Holanda. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 19, p. 55-64, jan./jun. 2013.

NOYES, Ruth S. Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesian Catholica quomodo sacrae imagines pingantur?: Post-Tridentine Image Reform and the Myth of Gabriele Paleotti. *The Catholic Historical Review*, v. 99, n. 2, p. 239-261, abr. 2013.

O'MALLEY, Jhon W. *Art, Trent, and Michelangelo's "Last Judgment"*. Washington, DC: Religions, 2012.

O'MALLEY, Jhon W. The Council of Trent (1545–63) and Michelangelo's Last Judgment (1541). *Proceedings of the American Philosophical Society*, v. 156, n. 4, dez. 2012.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PIFANO, Raquel Quinet. Arte e catequese: a escultura devocional de Aleijadinho. *Cultura Visual*, Salvador, n. 16, dez. 2011.

PIFANO, Raquel Quinet. Gutierrez de Los Rios e o Elogio da Pintura de Philippe Nunes. In: MORENO, Patrícia; NASCIF, Rose (org.). *Literatura em língua espanhola e artes visuais*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2016 (no prelo).

QUÍRICO, Tamara. *O Juízo Final de Michelangelo: questões iconográficas e a polêmica do cinquecento sobre o afresco sistino*. Dissertação (mestrado) - IFCH, Unicamp, Campinas, 2003.

QUÍRICO, Tamara. A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo, juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média. *Nava*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design, Juiz de Fora, v. 1, p. 8-25, 2015.

RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio. *El Convento de la Encarnación de Marchena: de la Compañía de Jesús al Colegio de Santa Isabel*. Sevilla: Codexa-Maratania, 2006.

RUBIN, Miri. *Mother of God: A history of the Virgin Mary*. New Haven; London: Yale University Press, 2009.

RIBEIRO, Marília de Azambuja. Literatura artística nas bibliotecas dos colégios jesuíticos de Lisboa: Santo Antão e São Roque. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 29, n. 50, p.421-433, maio/ago. 2013.

ROBB, David M. The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. *The Art Bulletin*, v. 18, n. 4, p. 480-526, Dec. 1936.

RODRIGUES, Ana Duarte. The circulation of art treatises in Portugal between the XV and the XVIII centuries: some methodological questions. In: MOREIRA, R.; RODRIGUES, A. D. (coord.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011.

ROSENAU, Helen. A Study in the Iconography of the Incarnation. *Burlington Magazine for Connoisseurs*, n. 85, p. 176-79, 1944.

SARAVIA C. Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, t. 26, p. 129-43, 1960.

SCHAPIRO, Meyer. "Muscipula Diaboli," The Symbolism of the Mérode Altarpiece. *The Art Bulletin*, v. 27, n. 3, p. 182-187, Sep. 1945.

SCHAUS, Margaret C. (ed.) *Women and Gender in Medieval Europe: An Encyclopedia*. New York; London: Routledge, 2014.

SCHMITT, J.C. *O corpo das imagens*. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.

SCRIBNER, R. HistoryThe Reformation, Popular Magic, and the “Disenchantment of the World”. *The Journal of Interdisciplinary History*, v. 23, n. 3, p. 475-494, 1993.

SERRÃO, V. Impactos do Concílio de Trento na Arte Portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750). In: GOUVEIA, A. BARBOSA, D. PAIVA, J. P. (coord.). *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas Conquistas: Olhares Novos*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, 2014.

SIMOR, Suzanna B. The tree of the credo: symbolism of the tree in medieval images of the Christian creed. In: TYMIENIECKA, Anna-Teresa (ed.). *The origins of life: the primogenital matrix of life and its context*. [S.l.]: Springer, 2010.

SOBRAL, Luís de Moura. A anunciação na pintura portuguesa da contra-reforma: doutrina, tradição e agudeza. In: SOBRAL, Luís de Moura. *Do sentido das imagens*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

STOICHITA, Victor. *Visionary experience in the golden age of Spanish art*. Londres: Reaktion Books, 1995.

SYMONDS, J. A. *The life of Michelangelo Buonarroti*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.

VALDIVIESO, E.; SERRERA, J.M. *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio de siglo XVII*. Madrid: Editorial CSIC, 1985.

VILADESAU, Richard. *The beauty of the cross: the passion of christ in theology and the arts, from the catacombs to the Eve of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 2006.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

Referências das imagens:

ABBAYE NOTRE DAME LA ROYALE DE MAUBUISSON. In: TOMBES-SEPULTURES. França, 2010. Disponível em: <https://www.tombes-sepultures.com/crbst_1393.html>. Acesso em 23 out. 2020.

ANNUNCIATION TRIPTYCH. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annunciation_Triptych_\(Merode_Altarpiece\)_MET_DP273206.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annunciation_Triptych_(Merode_Altarpiece)_MET_DP273206.jpg)>. Acesso em 23 out. 2020.

ANUNCIACÃO BY ANDRÉ GONÇALVES. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2007. Disponível em:

<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Anuncia%C3%A7%C3%A3o_by_Andr%C3%A9_Gon%C3%A7alves_\(Convento_dos_Cardais,_Lisboa\)_-_Jul_2007.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Anuncia%C3%A7%C3%A3o_by_Andr%C3%A9_Gon%C3%A7alves_(Convento_dos_Cardais,_Lisboa)_-_Jul_2007.jpg)>. Acesso em: 23 out. 2020.

BANQUETE NA CASA DE LEVI (VERONESE). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em:

<[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Banquete_na_Casa_de_Levi_\(Veronese\)&oldid=49768143](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Banquete_na_Casa_de_Levi_(Veronese)&oldid=49768143)>. Acesso em: 23 out. 2020.

BÁRCENA DE PIE DE CONCHA. Site desenvolvido por Ramon Barsuto Díaz. Espanha, [sem data]. Disponível em: <<http://www.aytobarcenapc.com/>>. Acesso em 23 out. 2020.

BAROCCI, Federico Fiori. In: WEB Gallery of Art, 1996. Disponível em:

<<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/barocci/index.html>>. Acesso em 23 out. 2020.

BOLETIM DA SUPERINTENDÊNCIA. Região autônoma do Vale do Oeste. vol. 4, Itália, 2007. Disponível em

<http://95.110.228.56/documentArchive/TechincalArticles/%5bITA%5d_2007_StereoSpace_Salonia_IL_RILIEVO DELLA CINTA URBICA DI AUGUSTA PRETORIA.pdf>. Acesso em 23 out. 2020.

CERCUEILS, DANSES ET EAUX SAINTES. In: TURISMO de Galícia. Galícia, 2020.

Disponível em: <https://www.turismo.gal/que-facer/santuarios-maxicos/cadeleitos-danzas-e-augas-santas?langId=fr_FR>. Acesso em 23 out. 2020.

CIRCUIT CHEYRES-CHÂBLES. In: RANDONNES PEDESTRES. 2017. Disponível em:

<<https://randonnees-pedestres.ch/circuit/77-cheyres-chables/>>. Acesso em 23 out. 2020.

FEDERICO BAROCCI: The annunciation. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2009. Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Federico_Barocci_-_The_Annunciation.jpg>. Acesso em 23 out. 2020.

GUERN. Village de Quelven. [sem data]. Disponível em: <<http://guern.free.fr/quelven.php>>. Acesso em 23 out. 2020.

HERNANDO, Irene. *El arte bajomedieval y su proyección*. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española, 2013.

KATZ, Melissa. Marian Motion: Opening the Body of Vierge Ouvrante. In: ZCHOMELIDSE E FRENI. *Meaning in Motion: The Semantics of Movement in Medieval Art*. Princeton University Press, 2011

LA ANUNCIACIÓN (Murillo, h. 1660). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2011. Disponível em:

<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:La_anunciaci%C3%B3n_\(Murillo,_h._1660\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:La_anunciaci%C3%B3n_(Murillo,_h._1660).jpg)>. Acesso em 23 out. 2020.

LA ANUNCIACIÓN, POR FRANCISCO ZURBARÁN. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2015. Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_de_Zurbar%C3%A1n#/media/Archivo:La_Anunciaci%C3%B3n,_por_Francisco_de_Zurbar%C3%A1n.jpg>. Acesso em 23 out. 2020.

MONTAÑES, Julio Gonzalez. Base de Datos. [sem data]. Disponível em: <http://teatroengalicia.es/bases/anunciaciones/index.php>. Acesso em 23 out. 2020.

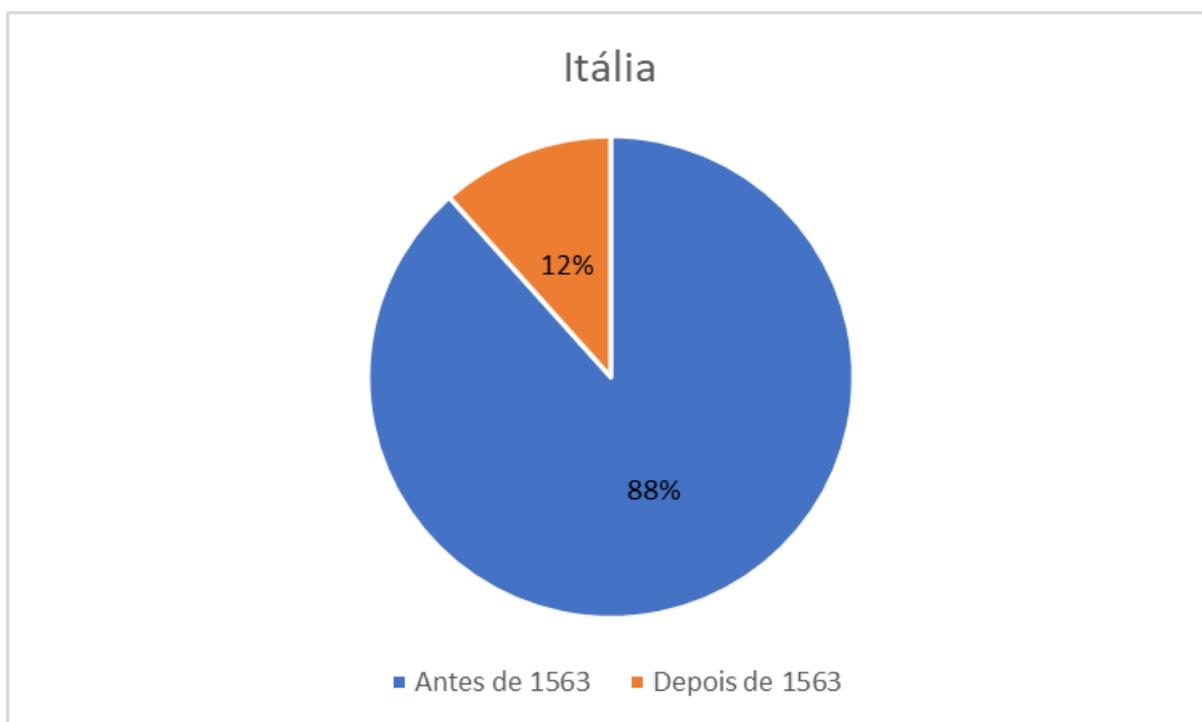
PACINO DE BUONAGUIDA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation 2010. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pacino_di_buonaguida,_albero_della_vita,_00.jpg> Acesso em 23 out. 2020.

THE ADORATION OF THE MAGI. In: National Gallery NSW. [sem data]. Disponível em: <<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/238.1985/>>. Acesso em: 23 out. 2020.

VIERGE OUVRANTE. In: MUSÉE DE CLUNY, le monde medieval. [sem data]. Disponível em: <<https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/vierge-ouvrante.html>>. Acesso em 23 out. 2020.

VIERGE RELIQUAIRE. In: WIKIPEDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2007. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vierge_reliquaire.JPG>. Acesso em 23 out. 2020.

ANEXO A - Anunciações com a iconografia do Menino Jesus antes e após o Concílio de Trento na Itália

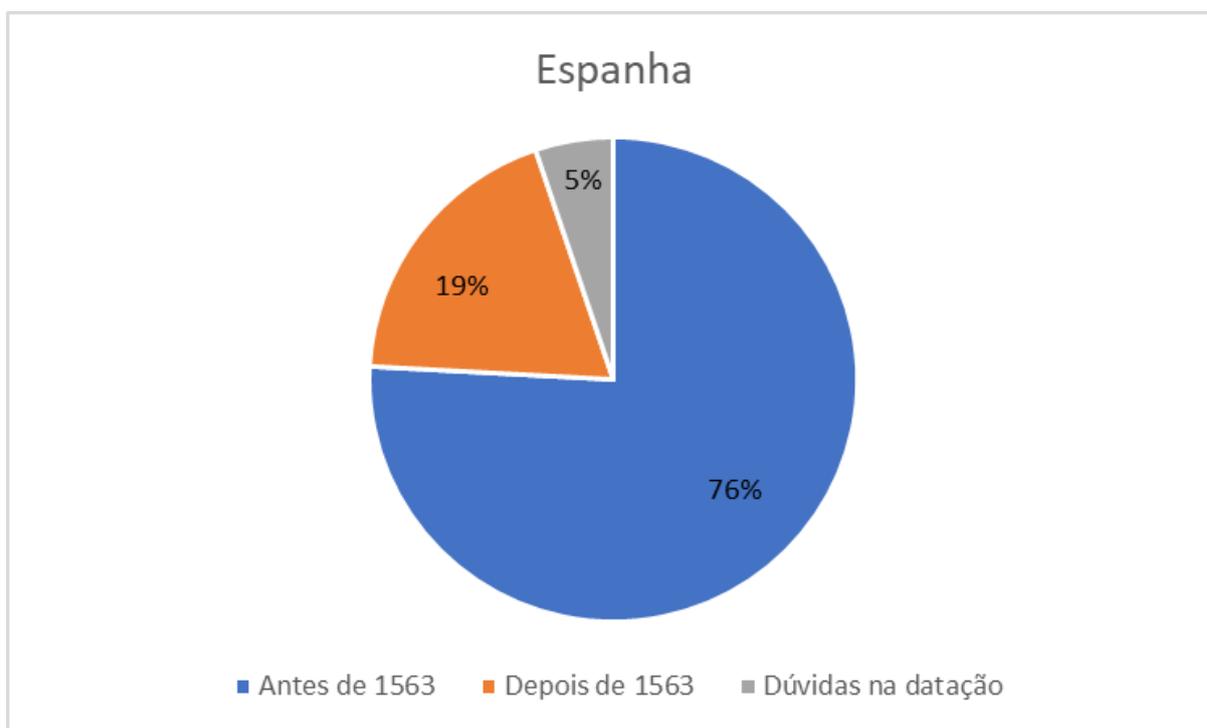


Total de obras analisadas: cento e trinta e oito (138).

Antes de 1563: cento e vinte e dois (122).

Depois de 1563: dezesseis (16).

ANEXO B - Anunciações com a iconografia do Menino Jesus antes e após o Concílio de Trento na Espanha



Total de obras analisadas das: cinquenta e oito (58).

Antes de 1563: quarenta e quatro (44).

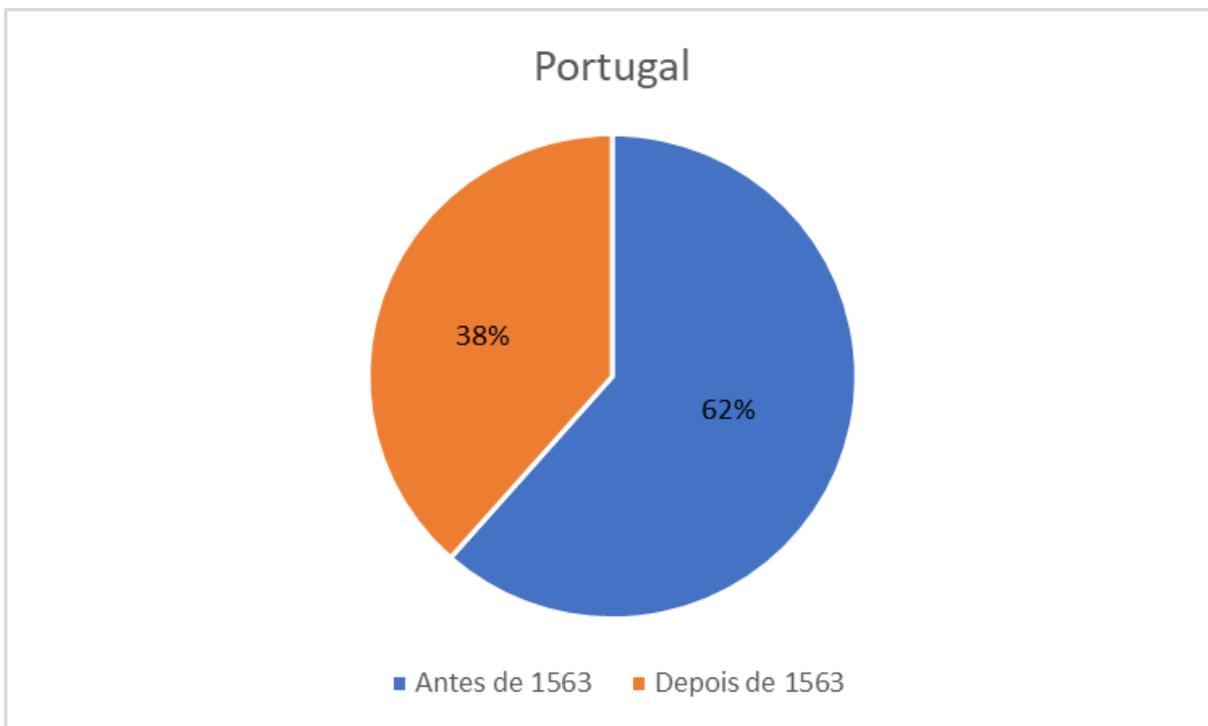
Depois de 1563: onze (11)²⁷³.

Dúvidas na datação: três (3)²⁷⁴.

²⁷³ Sendo que quatro esculturas e uma gravura não foram analisadas nesse trabalho.

²⁷⁴ Número de tais obras no Banco de dados de Montañes são 195, 443 e 675.

ANEXO C - Anunciações com a iconografia do Menino Jesus antes e após o Concílio de Trento em Portugal



Total de obras analisadas: treze (13)²⁷⁵.

Antes de 1563: oito (8)

Depois de 1563: cinco (5)²⁷⁶..

²⁷⁵ Levantamento feito a partir do Banco de dados de Montañes e do texto ALMEIDA, Fr. António José de, O.P. Annuntiationis Puer: O Menino na Anunciação, em Portugal. Via Spiritus, Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso, CITCEM, nº 17, 2010, págs.133-196.

²⁷⁶ Dessas cinco,, uma é uma gravura que não foi analisada, obra n 303 no banco de dados de Montañes.