

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE HISTÓRIA

ALICE JUNGLUT BRAUN

EVANGELICAE HISTORIAE IMAGINES (1593):
O uso da imagem como forma discursiva na Companhia de Jesus

São Leopoldo

2022

ALICE JUNGBLUT BRAUN

EVANGELICAE HISTORIAE IMAGINES (1593):

O uso da imagem como forma discursiva na Companhia de Jesus

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em História, pelo Curso de História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros Rodrigues

São Leopoldo

2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, o professor Luiz Fernando Medeiros Rodrigues, cuja confiança, direcionamento e incentivo foram fundamentais para a idealização e desenvolvimento deste trabalho. Agradeço, também, aos meus colegas de pesquisa, que, com ideias inovadoras e conversas descontraídas, me estimularam a continuar e superar as adversidades da experiência acadêmica.

Agradeço a minha família. A minha mãe Rosane Jungblut Braun, ao meu pai Aurélio Daniel Braun e a minha irmã Júlia Jungblut Braun agradeço o encorajamento e o suporte incondicional.

Agradeço ao meu companheiro, Kevin Mundstock, a quem recorri nos momentos mais difíceis e com quem sorri nos mais felizes. Ele esteve comigo em cada conquista e me inspira e me apoia todos os dias. As minhas colegas e amigas, Alessandra Lopes Duarte, Geovana Klaus Magalhães, Luiza Marcuzzo Braga e Tályta Amaral Velho, com quem dividi as angústias e as alegrias que a graduação propõe. Sentirei falta dos momentos que vivemos.

Por fim, agradeço aos artistas que acompanharam minhas ideias e me ajudaram a desanuviar pensamentos. A todos os escritores, músicos, atores, pintores e escultores eu agradeço.

“Kunst gibt nicht das sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.” (KLEE, 1920, p. 28).

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso se insere na temática da cultura visual na Companhia de Jesus a partir das imagens evangélicas que integram a obra *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerônimo Nadal (1593). Esta obra é composta por gravuras que representam a vida e os ministérios de Jesus e foi inicialmente direcionada aos jovens jesuítas com o intuito de propor um auxílio didático visual às meditações dos Exercícios Espirituais. A didática nadalina foi tão revolucionária que uma nova edição, com novas anotações e uma diferente ordem de apresentação das meditações, foi publicada, em 1595, sob o título: *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*. As gravuras da obra de Jerônimo Nadal tiveram grande difusão e serviram de modelo para outros manuais e coleções de meditações ilustradas. Desta maneira, além de abrangerem uma ampla clientela internacional (BOWEN; IMHOF, 2019), foram também consideradas de fundamental importância para o desenvolvimento de uma cultura visual na Companhia de Jesus (BAILEY, 1999; DEKONINCK, 2017; LEVY, 2014). A partir disso, de acordo com a ótica da análise das formas discursivas (CHINCHILLA PAWLING, 2014) e com o auxílio do método iconográfico de Erwin Panofsky (2001), este trabalho busca analisar o uso das gravuras da obra de Nadal, para identificar sua semântica condensada, sua regularidade e sua função comunicativa. Junto a isso, devido a sua grande difusão, estuda-se a circulação da *Evangelicae Historiae Imagines* desde a Europa até a América e a Ásia. Assim, adotando a perspectiva da circulação internacional das ideias de Pierre Bourdieu (2002), observa-se a aceitação da obra de Nadal e seus diferentes usos.

Palavras-chave: cultura visual; *Evangelicae Historiae Imagines*; forma discursiva; iconografia; jesuítas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>In nocte natalis domini</i>	29
Figura 2 – <i>Crucifigitur Iesus</i>	36
Figura 3 – <i>Resurrectio Christi gloriosa</i>	43
Figura 4 – La Multiplicación de los panes y los peces	59
Figura 5 – <i>Aedem Dominica</i>	60
Figura 6 – <i>Aedem Dominica</i>	60
Figura 7 – Anunciación	62
Figura 8 – <i>Annunciatio</i>	62
Figura 9 – <i>Feria VI. Post domin. Passions</i>	66
Figura 10 – Pintura de óleo sobre cobre de artista anônimo	66
Figura 11 – Obra <i>De Herodes a Pilatos</i> e elementos que foram usados de cada gravura	67
Figura 12 – <i>Flagellatvr Christvs</i>	70
Figura 13 – <i>De gestis in carcere caiphae, Post dimissvm concilivm</i>	70
Figura 14 – A Flagelação	71
Figura 15 – <i>Feria V. post domin. IIII. Qvadrage</i>	75
Figura 16 – O Filho da Viúva de Naim	75
Figura 17 – <i>Sanctissimi sacramenti, et sacrificii institutio</i>	77
Figura 18 – A Instituição da Eucaristia	77

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Campos da gravura <i>In nocte natalis domini</i>	30
Quadro 2 – Campos da gravura <i>Crucifigitur Iesus</i>	37
Quadro 3 – Campos da gravura <i>Resurrectio Christi gloriosa</i>	44

LISTA DE SIGLAS

<i>EHI</i>	<i>Evangelicae Historiae Imagines</i>
EE	Exercícios Espirituais
Jo	João
Lc	Lucas
Mc	Marcos
Mt	Mateus

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 CONTEXTUALIZAÇÃO E ANÁLISE DAS FONTES	13
2.1 A arte e a Companhia de Jesus: discussão, situação e a obra	13
2.1.1 Religiões, concepções e imagens.....	13
2.1.2 A Bíblia de Nadal: uma parte do todo	18
2.2 A vista da imaginação	24
2.2.1 Motivo e método de análise das gravuras.....	24
2.2.2 Descrição e análise iconográfica	27
2.2.3 Interpretação iconológica	48
2.3 “A história da arte dos jesuítas é a história da arte do mundo”	54
2.3.1 Europa.....	55
2.3.2 América	64
2.3.3 Ásia.....	73
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS	82

1 INTRODUÇÃO

A imagem tem alcançado seu espaço enquanto fonte para a História. Contudo, seu caráter polissêmico impede sua aceitação como um documento tão importante quanto um documento escrito (BALDISSERA, 2010, p. 249). Uma imagem contém vários significados e é deste caráter que advém a relutância em seu uso para fins de pesquisa e estudo. O caráter polissêmico é visto como uma limitação da fonte imagética. Mas, como ressalta José Alberto Baldissera (2010, p.250), a comunicação humana é polissêmica e, portanto, além da imagem, a palavra também é polissêmica. Pensando nisso, Peter Burke (2017, p. 26) afirma que “o uso de imagens, em diferentes períodos, como objetos de devoção ou meios de persuasão, de transmitir informação ou de oferecer prazer, permite-lhes testemunhar antigas formas de religião, de conhecimento, crença, deleite etc.”

Sendo a polissemia justamente a riqueza das imagens, entende-se o potencial das imagens como fonte para a pesquisa histórica. Ao mesmo tempo, compreende-se a impossibilidade de realizar a leitura definitiva de uma imagem, pois diferentes enfoques podem suscitar diferentes leituras e, por isso, importa delimitar o caminho a ser seguido. Sabendo disso, o presente trabalho se dedica a analisar as gravuras da obra *Evangelicae Historiae Imagines*.

O Concílio de Trento (1545 - 1563) reconheceu a importância das imagens para Igreja Católica. Assim, já nos seus primeiros anos, a Companhia de Jesus utilizou-se das imagens para o seu apostolado de evangelização e, com o tempo, passou a construir igrejas e a produzir imagens, de modo que fomentou a cultura visual em que estava inserida. Exemplo de uma das primeiras obras ligadas à Companhia, a *Evangelicae Historiae Imagines*, publicada em 1593, é considerada o ciclo de imagem jesuíta mais importante do período (BAILEY, 1999, p.70).

Esta obra, de autoria do jesuíta espanhol Jerônimo Nadal, é composta por uma série de 153 gravuras sobre a vida de Cristo, abrangendo desde a anunciação até o juízo final, e ficou conhecida como *Bíblia de Nadal*. Tanto a obra quanto as gravuras separadamente foram amplamente distribuídas, desde o território europeu até os territórios missionários. Devido ao seu alcance, a *Evangelicae Historiae Imagines* exerceu grande influência na iconografia e serviu de modelo para outras séries de manuais e coleções ilustradas, bem como para outras obras de arte com temas evangélicos.

A Bíblia de Nadal foi idealizada, a pedido de Inácio de Loyola, para auxiliar os noviços jesuítas nas meditações dos exercícios. Porém, seus usos após a primeira publicação

ultrapassaram este propósito. Por isso, a obra de Jerônimo Nadal tornou-se muito influente e foi objeto de muitas pesquisas. Estas pesquisas, tal como aquelas desenvolvidas por Gauvin Alexander Bailey (1999), por Evonne Levy (2014), por Pierre-Antoine Fabre (2013), por Ralph Dekoninck (2017) e por Dirk Imhoff e Karen Bowen (2019), voltaram-se a compreender o surgimento da obra de Nadal, sua intenção, sua contribuição à cultura visual e sua venda e publicação, por exemplo. Tais estudos serão utilizadas no presente trabalho. Porém, enaltecendo a polissemia desta obra, esclarece-se que a pesquisa aqui proposta inova ao apresentar uma perspectiva única, a partir da qual se apresentam hipóteses singulares. A obra nadalina é uma fonte antiga e conhecida, mas a discussão aqui apresentada é nova.

Como caminho a ser seguido, adota-se o procedimento teórico-metodológico da análise das *formas discursivas* de Perla Chinchilla Pawling (2014). Essas formas se consolidaram a partir do surgimento da prensa móvel, que possibilitou a difusão de diferentes manifestações em formato impresso e oportunizou a consolidação de formas comunicativas na passagem da cultura oral para a cultura escrita. Portanto, entendidas como identidade documental das produções escritas, as formas discursivas são compostas por uma semântica e uma materialidade, que juntas manifestam regularidades e possuem uma função comunicativa (PAWLING, 2014).

Assim, para entender a semântica das gravuras, uma vez que trazem imagens, isto é, uma linguagem não verbal, aplica-se o *método iconográfico* de Erwin Panofsky (2001). Este método se divide em três etapas: a primeira, descritiva pré-iconográfica; a segunda, análise iconográfica e, a terceira, interpretação iconológica. Complementando o método iconográfico, para compor o contexto em que a obra de Jerônimo Nadal foi elaborada, as questões da proposta de análise de Baldissera (2010, p.256) servirão como guia. Estas questões tratam, principalmente, de identificar a obra, seu tema, seu público-alvo, as condições de sua elaboração e sua origem geográfica e temporal.

Para entender a função comunicativa, Pawling (2014) valoriza o estudo da comunicação, a qual entende como a articulação entre a informação, o ato de comunicar e a recepção. Dessa maneira, o presente trabalho tem estes três elementos como eixo central: no primeiro capítulo, abrange-se o ato de comunicar (quem o diz), no segundo capítulo, compreende-se a informação (o que é dito) e, no terceiro capítulo, examina-se a recepção (quem recebe a informação). Ao lado disso, as considerações de Pierre Bourdieu (2001) sobre a *circulação internacional das ideias*, com as quais busca descrever as tendências das trocas internacionais, servirão para entender a difusão da obra e das gravuras de Nadal para além de Antuérpia.

Diante disso, o objetivo central deste trabalho é reconhecer a identidade documental nas gravuras da obra *Evangelicae Historiae Imagines* (1593). Com esse objetivo, para compreender e analisar as gravuras natalinas enquanto forma discursiva visual, busca-se identificar a semântica das gravuras e a relação destas com os Exercícios Espirituais (1548) de Inácio de Loyola. Através desta análise, pretende-se elucidar a função comunicativa das gravuras, observando de que maneira as imagens, como apresentadas por Nadal, foram usadas como recurso auxiliar à prática dos Exercícios e, para além disso, conhecer a difusão da obra nos seus variados destinos, considerando a circulação e os usos artísticos. Posto isso, esquematicamente, os objetivos específicos propostos neste trabalho são:

- a) compreender o contexto, a intenção, a composição e a publicação da obra;
- b) analisar as gravuras ilustrativas da obra de Jerônimo Nadal para identificar sua semântica, sua regularidade e sua função comunicativa;
- c) associar a experiência dos Exercícios Espirituais às gravuras de *Evangelicae Historiae Imagines*, para identificar de que maneira a composição de lugar e, conseqüentemente, a espiritualidade jesuítica fazem-se presentes nas imagens natalinas;
- d) relacionar o uso da imagem como uma forma discursiva na cultura visual da Companhia;
- e) perceber os impactos da difusão da obra, observando seu uso e sua circulação na Europa, América e Ásia, mais especificamente na Espanha, no Vice-Reino do Peru, no Vice-Reino da Nova Espanha e na China.

Para atender a estes objetivos, este trabalho se divide em três capítulos. O primeiro capítulo, inicialmente, expõe as discussões que conduziram o papel das imagens dentro da Companhia de Jesus e a formação de uma cultura visual ligada à Ordem. Para isso, aborda-se o debate, que durou mais de um século, sobre a existência de um *estilo jesuíta* na arquitetura e nas artes. Observando os motivos do surgimento deste termo – estilo jesuíta – junto aos argumentos que atestam sua inexistência, entende-se que existe *uma estratégia jesuíta em questões artísticas*. O *modo de proceder* associado à riqueza das produções visuais ligadas à Companhia indicam a formação e a disseminação de uma cultura visual. A vista disso, apresenta-se a argumentação ocorrida entre Jesuítas e Protestantes sobre as imagens e a idolatria. Junto a esta polêmica, o Concílio de Trento (1545-1563) ajudou a definir a utilização das imagens, que tiveram seu proveito didático reconhecido, de maneira que sua

função se voltou para o processo de conversão e aprofundamento da piedade. Em um segundo momento, o capítulo dedica-se a compreender a elaboração da obra *Evangelicae Historiae Imagines* (1593). Assim, explicando o contexto amplo de sua gênese, apresentando os personagens envolvidos nesta produção e abrangendo os trâmites que levaram a impressão da obra até Antuérpia, inicia-se a compreensão da função comunicativa das gravuras da obra natalina.

O segundo capítulo dedica-se a analisar as gravuras selecionadas: *In nocte natalis domini*, *Crucifigitur iesus* e, também, *Resurrectio christi gloriosa*. Para isso, explica-se a perspectiva das formas discursivas de Perla Chinchilla Pawling (2014), associada ao método iconográfico de Erwin Panofsky (2001). A análise das gravuras se dá em três etapas. Primeiro, são descritos os elementos presentes na imagem e, em seguida, são identificados os temas, com o auxílio das legendas e dos Evangelhos. Por último, para interpretar o significado das gravuras, estas são associadas aos Exercícios Espirituais de Inácio de Loyola. Aqui, ressalta-se que se optou por referenciar os Exercícios com a sigla EE e o número do parágrafo correspondente de acordo com a regra 9 utilizada formalmente pela Companhia e não a partir da prescrição da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). Com isso, a partir das etapas da análise, será possível compreender a semântica e identificar uma regularidade, que possibilita a identificação de uma forma discursiva visual e o reconhecimento de sua função comunicativa.

O terceiro e último capítulo, por sua vez, busca atestar a aceitação da função comunicativa das gravuras natalinas enquanto forma visual. Por isso, em primeiro lugar, são apresentados os números das edições impressas e distribuídas na Europa, as datas que separam as publicações de cada edição e o movimento circular de influências entre a obra de Nadal e os Exercícios de Inácio. Por fim, este último capítulo, a partir da perspectiva da circulação internacional das ideias de Pierre Bourdieu (2002), apresenta a difusão das gravuras de Nadal na Europa e para além dela, com destaque à América e à Ásia. Junto a isso, são analisados os usos das gravuras como inspiração para produções artísticas na Espanha, no Vice-Reino do Peru, no Vice-Reino da Nova-Espanha e na China. Assim, observando o impacto da obra na arte destes três continentes, compreende-se o alcance da *Evangelicae Historiae Imagines*.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO E ANÁLISE DAS FONTES

2.1 A arte e a Companhia de Jesus: discussão, situação e a obra

Este primeiro capítulo inicia-se a partir da exposição da discussão que durou mais de um século e versava sobre a existência de um estilo jesuítico na arte e na arquitetura e aborda, também, o debate entre Protestantes e Jesuítas sobre as imagens e a idolatria. Com isso, explica-se o papel que a Companhia de Jesus atribuiu às imagens e compreende-se a formação de uma cultura visual na Companhia. Em seguida, apresenta-se o processo desde a elaboração da *Evangelicae Historiae Imagines* até sua impressão, entendendo, por fim, a trajetória e função da obra dentro da Ordem Jesuíta.

2.1.1 Religiões, concepções e imagens

Inácio de Loyola (1491-1556) meditava em frente às pinturas que tinha em seu apartamento em Roma. Francisco de Borja (1510-1572) encomendou sua própria coleção de meditações ilustradas e, ao viajar para a Índia e Japão, Francisco Xavier (1506-1552) carregava consigo ícones, emblemas e livros ilustrados (BAILEY, 1999, p. 38). As artes tiveram sua importância reconhecida já pelos primeiros jesuítas, de forma que geraram impacto e influência sobre o Renascimento e o Barroco. Por isso, segundo o historiador da arte canadense, Gauvin Alexander Bailey, em *Le style jésuit n'existe pas: Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts* (1999, p. 38-39), houve uma tentativa de defender a existência de um estilo distintamente jesuíta nas artes: estudiosos alemães, italianos, franceses, espanhóis e irlandeses buscaram identificar uma maneira especificamente jesuítica de esculpir, pintar e construir.

Conforme Bailey (1999, p. 39), o termo *estilo jesuíta* ou *estilo jesuítico* foi majoritariamente concebido como uma decadência artística e perdurou devido à sua conotação pejorativa, anti-jesuítica, a partir da qual se acusava os Jesuítas de fazerem apelos aos sentidos para o controle e dominação. Este suposto estilo jesuíta foi empregado pela primeira vez na primeira metade do século XIX, passando a ser usado na literatura convencional para se referir às artes e, principalmente, à arquitetura ligada a Companhia de

Jesus¹. Também, continuando a aparecer no século XX, ao ser incluído na *Encyclopaedia Universalis* de 1971 (BAILEY, 1999, p. 40).

Em *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, publicado pela primeira vez em 1958, Rudolf Wittkower (p. 44, tradução nossa)² afirmou que “Não é sequer possível falar de um estilo jesuíta, como as vezes aconteceu, ou explicar uma influência direta dos jesuítas sobre desenvolvimentos estilísticos em qualquer época do século XVII.”. Ademais, conforme Bailey (1999, p. 43-44), a publicação de referência de Rudolf Wittkower e Irma B. Jaffe, *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, de 1972, expôs que desde seu início a Companhia de Jesus não apresentou uniformidade, mas sim divergências profundas no gosto artístico, e criticou a proposição de uma maneira especificamente jesuíta na arte, já que muitos dos artistas e arquitetos que se envolviam nos projetos da Companhia não eram jesuítas. Com isso, Bailey (1999, p. 43-44) explica que, indicando o problema de entender *estilo* como uma manifestação institucional em um campo no qual costuma ser visto como um resultado de personalidade regional ou artística, Wittkower e Jaffe concluíram que ao invés de um estilo jesuíta existe uma *estratégia jesuíta em questões artísticas*.

A partir disso, Gauvin Bailey (1999, p. 45) discorre sobre o *Noster Modus Procedendi* da Companhia, o *nosso modo de proceder*, afirmando ser impossível vincular esse termo a uma noção moderna de estilo e de desenvolvimento estilístico aplicado às artes e arquitetura – noção esta que tem suas raízes na academia do século XIX –, visto que é principalmente usado por não artistas e com um significado amplamente pastoral e prático. O nosso modo de proceder se estende a partir de um núcleo globalizante – o *nosso Instituto* –, abrangendo as configurações da Ordem Jesuíta nas Constituições, Declarações e Normas, incluindo os traços espirituais e compreendendo, ainda, as características de ação pastoral e governamental da Companhia (IGLESIAS, 2007, p.1269).

Assim, o modo de proceder torna as fundações jesuítas visivelmente diferentes das outras ordens, caracterizando-se por uma mistura complexa e fluída de experimentação e criatividade, que se combina a uma vontade de se adaptar e aprender com a paisagem cultural a sua volta. Em outras palavras, os jesuítas procuravam se adaptar às situações, às evoluções culturais e às condições das sociedades. Já que, “Em vez de dominar tudo ao seu redor como

¹ Como exemplo do uso pela literatura convencional, indica-se Charles Baudelaire (1821-1867) que ao escrever sobre as igrejas jesuítas da Bélgica caracterizou-as como “jesuítas” (BAILEY, 1999, p.41).

² “Non è nemmeno possibile parlare di uno stile gesuita come talvolta è accaduto o spiegare un’influenza diretta dei gesuiti sugli sviluppi stilistici in un qualsiasi momento del XVII secolo.”

seus críticos por tanto tempo sustentaram, acabava acomodando e assimilando. Pois o *noster modus* não é um produto, mas um processo” (BAILEY, 1999, p.73, tradução nossa)³.

Sendo assim, o modo de estudar a arte jesuíta mudou:

[...] o escopo do campo se expandiu para que a Companhia de Jesus seja agora considerada em seu contexto global, como atesta este volume. Ao mesmo tempo, estudiosos estão focando suas lentes cada vez mais em regiões, cidades, construções, artistas e até obras de arte, reconhecendo a diversidade e heterogeneidade que tornam a iniciativa jesuíta tão rica quanto difícil de definir (BAILEY, 1999, p. 47, tradução nossa)⁴.

Então, associando a maleabilidade do modo de proceder à variedade e riqueza das produções visuais da Ordem Jesuíta – que se manifestam de variadas maneiras, de acordo com seus variados contextos –, destacam-se os sinais do surgimento de uma cultura visual, que, apesar de não pertencer especificamente à Companhia, contou com esta para sua formação e disseminação (DEKONINCK, 2017, p. 337). Assim, ressalta-se que, conforme o historiador da arte, Ralph Dekoninck (2017, p. 337), a cultura visual pode ser definida como o conjunto de sistemas de representação que regem a produção e a recepção de imagens.

Nos estudos visuais e de cultura visual, este debate acerca da invenção, sistematização e difusão de um estilo jesuíta é visto como antiquado, ultrapassado (LEVY, 2014, p. 85). Entretanto, considera-se essencial abordar a discussão, pois a superação da ideia de estilo jesuíta e a admissão de cultura visual impacta a perspectiva que será adotada no desenvolvimento deste estudo. De mesma forma, importa expor a discussão entre a Companhia de Jesus e os Protestantes sobre o status e função da imagem que, com as crises iconoclastas ocorridas na Europa durante os conflitos religiosos do século XVI, mostraram-se cada vez mais controversos.

Segundo Dekoninck (2017, p. 337), enquanto os protestantes criticavam uma *idolatria papista*, os jesuítas eram os principais defensores da compreensão da imagem como ortodoxa, alinhada à fé católica. “No processo, Richeome⁵ ajudou a construir uma concepção católica da imagem, opondo-a ao que ele via como os retratos idólatras dos protestantes.”

³ “Instead of dominating everything around it as its critics have for so long maintained, it ends up accommodating and assimilating. For *noster modus* is not a product but a process.”

⁴ “[...] the scope of the field has expanded so that the Society of Jesus is now considered in its global context, as this volume attests. At the same time, scholars are focusing their lenses more and more on single regions, cities, buildings, artists, or even works of art, acknowledging the diversity and heterogeneity that make the Jesuit enterprise both rich and hard to define.”

⁵ Jesuíta francês, Louis Richeome (1544 – 1625) foi assistente de Claudio Acquaviva em Roma (DEKONINCK, 2017, p. 338).

(DEKONINCK, 2017, p. 338, tradução nossa)⁶. Para tanto, a principal estratégia de Louis Richeome foi uma espécie de retrato reverso ou deformado, isto é, uma argumentação que atribuiu ao inimigo os traços que o inimigo denunciava (DEKONINCK, 2017, p. 338). Assim, o jesuíta acusou os protestantes de idolatria.

Para Richeome, a polêmica tratava da oposição entre uma *falsa* imagem e uma *verdadeira* imagem, pois os protestantes não reconheciam esta diferença, mas viam todas as imagens como um ídolo em potencial (DEKONINCK, 2017, p. 338). O jesuíta apontava que o que causava esta discussão era a compreensão ingênua de duas palavras: ídolo e imagem. Pois, conforme Dekoninck (2017, p. 338), Richeome entendia que o ídolo – cuja imagem é sólida na matéria, mas vazia no significado – é uma imagem falsa, que representa algo que não existe; já, a imagem é a representação da verdade. Para além disso, o jesuíta chamou atenção à idolatria, ao uso das imagens, e tirou o foco do ídolo, o objeto, de maneira que apontou uma diferenciação entre uma idolatria espiritual e uma idolatria material:

Esse problema da imagem interior está no cerne da argumentação de Richeome, que realiza um deslocamento estratégico do problema do ídolo para o problema da idolatria. Passar de falsos deuses para imagens adoradas como deuses – isto é, de uma definição pelo objeto (o ídolo) para uma definição pelo uso (idolatria) – permite que Richeome faça uma distinção entre idolatria material e idolatria espiritual. (DEKONINCK, 2017, p. 339, tradução nossa)⁷.

Fazendo esta distinção, Richeome enfatizava que o externo era resultado do interno, isto é, a idolatria material era efeito da idolatria espiritual e, portanto, a idolatria interior (espiritual) poderia existir sem a idolatria exterior, sem ídolos materiais (DEKONINCK, 2017, p. 339). Com isso, o jesuíta defendia que os católicos olhavam as imagens movidos por intenção justa e não idólatra. Por consequência, Richeome redirecionava a crítica aos protestantes acusando suas más intenções, uma idolatria espiritual, que fazia deles os verdadeiros idólatras. Dessa forma, Richeome argumentava que “Ao atacar os supostos ídolos externos dos católicos, na realidade os protestantes estavam apenas expressando suas próprias fantasias idólatras.” (DEKONINCK, 2017, p. 339, tradução nossa)⁸.

⁶ “In the process, Richeome helped construct a Catholic conception of the image by opposing it to what he viewed as the idolatrous portraits of the Protestants.”

⁷ “This problem of the inward image is at the crux of Richeome’s argumentation, which performs a strategic shift from the problem of the idol to the problem of idolatry. Passing from false gods to images adored as gods—that is, from a definition by the object (the idol) to a definition by use (idolatry)—allows Richeome to draw a distinction between material idolatry and spiritual idolatry.”

⁸ “By attacking the supposed outward idols of the Catholics, in reality the Protestants were only expressing their own idolatrous fantasies.”

Por outro lado, entendia-se que o catolicismo, e mais especificamente a Companhia de Jesus, elaborava e promovia imagens justas e verdadeiras. Pois, para os jesuítas, como Cristo e o mundo têm realidade imaginária, o conhecimento que existe sobre eles depende da imagem, que é a base de todo pensamento. “A verdade é a presença visível e somente esta verdade está ao alcance do homem.” (DEKONINCK, 2017, p. 341, tradução nossa)⁹.

Também na época moderna e para além do debate entre Jesuítas e Protestantes, uma profunda reflexão acerca da importância da imagem aconteceu: discutia-se sobre a supremacia do sentido da visão, sobre o poder comunicativo da imagem e suas funções e tipos, bem como sobre a transmissão de conhecimento por meio da imagem (SANTOS, 2018, p. 264). Junto a este debate, o potencial das imagens era explorado ao máximo, uma vez que era considerado um caminho possível para alcançar finalidades didáticas, moralizantes e políticas. Como afirma a historiadora, Luísa Ximenes Santos (2018, p. 265),

A capacidade da imagem de transmitir mensagens e de facilitar a apreensão do conhecimento foi muito explorada pela Companhia de Jesus, Ordem religiosa que buscava incessantemente a elaboração de discursos adequados tanto às circunstâncias em que seriam proferidos quanto ao público a que eram destinados.

Foi o Concílio de Trento¹⁰, ocorrido entre 1545 e 1563, que elaborou uma fundamentação sobre a importância do uso de imagens pela Igreja. Mais especificamente, em dezembro de 1563, a sessão XXV do Concílio debateu acerca das imagens sacras, cujas resoluções podem ser acessadas no item de ata chamado *Da invocação, veneração, e Relíquias dos Santos, e das Sagradas Imagens*, como aponta Luísa Santos (2013, p.15). Estas resoluções, principalmente sobre a utilidade das imagens, acabaram por revelar dois lados de uma mesma realidade. Se por um lado reconhecia-se o proveito didático das imagens, por outro havia uma apreensão quanto às possíveis más leituras e interpretações bíblicas, bem como um receio quanto aos impactos de uma imagem mal composta, que poderia levar os fiéis à heresia, devido a uma má interpretação (SANTOS, 2018, p.266).

Contudo, as imagens foram amplamente utilizadas na literatura espiritual católica. A historiadora norte-americana, Lee Palmer Wandel (2007, p. 368-370), evidencia que, nas suas obras devocionais, os jesuítas escreveram que entendiam as imagens a partir de sua função

⁹ “The truth is visible presence, and only this truth is within man’s grasp.”

¹⁰ O Concílio de Trento (1545-1563) discutiu questões geradoras de conflitos, reafirmou dogmas e reformou a Igreja Católica. As reuniões conciliares aconteceram de forma intervalada, podendo ser divididas em três etapas: a primeira fase (1545-1548), devido aos ataques por parte de Martinho Lutero, discutiu e esclareceu questões teológicas, a segunda fase (1551-1552) resultou na ruptura definitiva entre a confissão católica e a luterana e, por fim, a terceira fase (1562-1563) voltava-se a João Calvino e a situação francesa (SANTOS, 2013).

nos processos de conversão e de aprofundamento da piedade.

Como exemplo disso, a obra *Evangelicae Historiae Imagines* de 1593, objeto de pesquisa do presente trabalho, além de ser considerada uma das mais importantes contribuições dos jesuítas à cultura visual da qual faziam parte, é também exemplo de como a imagem foi usada na Companhia com a função de focar a mente do leitor, alcançar a alma do fiel através dos olhos. Como será visto no próximo capítulo, tal obra não somente ajudava na meditação, mas envolvia todo o corpo no ato atuando no processo de conversão e aprofundamento da piedade (WANDEL, 2007, p. 368). A partir disto, para entender o papel de *Evangelicae Historiae Imagines*, obra que ficou conhecida como a *Bíblia de Nadal* (DEKONINCK, 2017, p. 341), dentro da Companhia de Jesus, aborda-se o contexto em que a obra surgiu, buscando conhecer sua elaboração e impressão.

2.1.2 A Bíblia de Nadal: uma parte do todo

O método iconográfico de Erwin Panofsky (2001), historiador da arte alemão, cujo enfoque busca compreender as obras a partir da iconografia e da iconologia, será especificado e empregado no estudo das gravuras de Nadal no próximo capítulo. O método de Panofsky (2001) foi pensado para a interpretação da arte renascentista, de maneira que coincide com as gravuras da obra estudada neste trabalho. No entanto, as críticas feitas por Peter Burke a este método, em *Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica* (2017), apontam à necessidade de ir além.

O historiador inglês (2017, p. 73) ressalta que a proposta de Panofsky pode ser tanto estreita quanto muito vaga, dependendo do caso, e evidencia que é irreal adotar a ideia de que exista uma homogeneidade cultural de uma época. Com isso, Burke conclui que os historiadores precisam da iconografia, mas não devem se deter a esta metodologia: devem ir além dela. Nesse sentido, outra de suas críticas ao método iconográfico versa sobre a indiferença quanto ao contexto social (BURKE, 2017, p. 71). Pensando nisso, antes de partir à análise das três gravuras selecionadas, busca-se compreender e compor o contexto em que surgiu o volume *Evangelicae Historiae Imagines*, que a partir deste momento será referida como *EHI*.

Carregada de pontos de vista, valores, conceitos e preconceitos, a época interfere na leitura e compreensão das imagens. Sabendo disso e conhecendo as críticas de Burke ao método de Panofsky, José Alberto Baldissera (2010, p.253) escreve, em *Imagem e construção do conhecimento histórico*, que “Não existe até o presente momento, uma maneira ideal, isto

é, uma metodologia ou um único enfoque para ler uma imagem”. Neste mesmo texto, portanto, o historiador sugere uma possível proposta de análise que se faz a partir de questões. São elas:

[...] **o quê?** (identificação da obra), **tema** (explicitação além do título), **quem?** (autor(s), escola, etc.), **onde?** (lugar de origem e onde se encontra), **quando?** (data, época), **por quê?** (motivo pelo qual a obra foi criada, objetivo a ser alcançado), **como?** (as circunstâncias em que foi feita a obra, técnicas utilizadas...), **para quem,** contextualização histórica (a partir da época já indicada), **análise** (por exemplo, quando seu conteúdo é de fácil leitura e compreensão com elementos que não exijam a leitura complexa de signos, símbolos, etc.). (BALDISSERA, 2010, p. 256, grifo nosso).

Tais questões servirão para observar o contexto e a criação da obra, com exceção da última que se refere à análise, cujo desenvolvimento se dará no capítulo seguinte a partir do método de Panofsky (2001).

O título da obra, como era costume no séc. XVI, já especificava e descrevia o seu conteúdo. Por isso, o título completo em latim, *Evangelicae Historiae Imagines: ex ordine euangeliorum, quae toto anno in missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae*, tem como sua tradução literal *Imagens da História Evangélica: da ordem dos Evangelhos, que são recitados ao longo do ano no sacrifício da Missa, dispostos na ordem do tempo da vida de Cristo*. Assim, a *EHI* é uma obra composta por 153 gravuras sobre os ministérios da vida de Jesus Cristo, que foi elaborada pelo padre jesuíta Jerônimo Nadal (1507-1580).

Em *Fr. Jerome Nadal, SJ: The Theologian of Ignatian Spirituality*, Joseph Henchey (2000, p. 7) destaca que Jerônimo Nadal nasceu em 11 de agosto de 1507, em Palma, Maiorca, e que, aos 31 anos, foi ordenado padre e obteve doutorado em Teologia. Em 1545, Jerônimo concluiu os Exercícios Espirituais – entre 5 e 29 de novembro – e depois juntou-se à Companhia. Nadal fundou o Colégio de Messina junto a Pedro Canísio (1521-1597), em 1554, tornou-se vigário de Inácio de Loyola e foi, também, Conselheiro Geral Jesuíta (HENCHEY, 2000, p.7).

De acordo com a dedicatória ao Papa Clemente VIII (r.1592-1605), a iniciativa editorial foi dada a Nadal por instigação do próprio Inácio de Loyola, pois Loyola queria oferecer aos alunos dos colégios um comentário ilustrado e meditações sobre os evangelhos de domingo. (DEKONINCK, 2017, p. 342, tradução nossa).¹¹

¹¹ “According to the dedication to Pope Clement VIII (r.1592–1605), the editorial enterprise was given to Nadal at the instigation of Ignatius of Loyola himself, as Loyola wanted to offer the students of the colleges an illustrated commentary and meditations on the Sunday Gospels.”

A partir disso, vê-se que a criação da *EHI* foi um pedido de Inácio de Loyola, cuja intenção era criar uma obra que pudesse auxiliar os noviços nas meditações, e que a escolha por Nadal também não foi por acaso. Conforme o historiador da arte, Thomas Buser (1976, p. 425), instruído pessoalmente por Inácio, Nadal foi por ele enviado para explicar as novas *Constituições* da Ordem pela Europa, bem como para levar o espírito e a oração próprios da Companhia às casas jesuítas que visitava. Sobre a relação de Inácio de Loyola e Jerônimo Nadal, o jesuíta historiador estadunidense, John O'Malley (2004, p. 31), destaca que Inácio confiava em Nadal e reconhecia seus talentos, afirmando, também, que Nadal foi intérprete fiel de Inácio e do Instituto. Tanto que, Nadal

[...] foi chamado de "o segundo fundador" da Companhia de Jesus. [...] Nadal, mais do que qualquer homem, exceto Inácio, moldou os jesuítas na forma que a história registrou. E como seu trabalho final de moldar os jesuítas de acordo com a mente de Santo Inácio, ele compôs *Evangelicae historiae imagines* para completar sua instrução nos caminhos da oração jesuíta. *Evangelicae hisroriae imagines* representa uma obra de arte que incorpora diretamente o espírito dos primeiros reformadores católicos. (BUSER, 1976, p. 425, tradução nossa)¹².

Sendo assim, enquanto Nadal trabalhava no projeto da obra, em 1566, acredita-se, como aponta Ralph Dekoninck (2017, p. 342), que foi posto à sua disposição a série de 148 desenhos em aquarela atribuída ao artista romano Lívio Agresti (1508-1580). Nesta época, planejava-se realizar o projeto da obra em Roma, mas, em 1568, após sugestão de Christophe Plantin (1520-1589), Nadal optou por publicar em Antuérpia, contrariando Francisco Borja, então novo Geral da Companhia (1565-1572).

Mais tarde, cerca de 20 anos depois da criação da série por Agresti, outra série de desenhos preparatórios foi produzida por Giovanni Battista de Benedetto Fiammeri (1534-1617), um pintor e gravador jesuíta de Florença. Já que os desenhos da série de Agresti eram horizontais, esta nova série, produzida por Fiammeri entre 1579 e 1582, foi composta por desenhos mais precisos e em formato vertical, pois estes desenhos em aquarela seriam usados como base para as lâminas das gravuras que comporiam a *EHI* (DEKONINCK, 2017, p. 343).

Em 1580, Nadal faleceu, antes de ver sua obra publicada, e o projeto passou às mãos de seu amigo e secretário Diego Jiménez (1530-1596), que se dedicou a buscar gravadores que estivessem dispostos a se mudarem para Roma para produzirem as gravuras a partir da série de Fiammeri. Contudo, um terceiro artista foi responsável por criar os desenhos que

¹² “[...] has been called ‘the second founder’ of the Society of Jesus. [...] Nadal, more than any man except for Ignatius, molded the Jesuits into the shape that history has recorded. And as his tinal work of shaping the Jesuits according to the mind of St. Ignatius, he composed *Evangelicae historiae imagines* to complete his instruction in the ways of Jesuit prayer. *Evangelicae hisroriae imagines* represents a work of art that directly embodies the spirit of the early Catholic Reformers.”

constituíram a última série, que serviu de referência para a criação das lâminas das gravuras. Bernardino Passeri (1540-1596), um artista romano, desenhou novos modelos por volta de 1586 (DEKONINCK, 2017, p. 343).

Frente a isso, questiona-se: se tanto Nadal quanto Inácio já haviam falecido quando a obra foi publicada, até que ponto ambos tiveram papel no produto final? Para responder esta questão, primeiro recorda-se que Nadal e Inácio tiveram uma relação bastante próxima. Nadal conheceu e acompanhou Inácio e, por isso, foi designado por ele para realizar a tarefa de compor a *EHI*. Isso quer dizer que existia uma consonância, pois “Nadal segue obedientemente o pensamento e a prática inacianos [...]” (BUSER, 1976, p. 425, tradução nossa)¹³. Mais especificamente, o formato e o conteúdo da *EHI* derivam da composição de lugar dos Exercícios Espirituais de Inácio de Loyola, como será explorado no próximo capítulo.

Assim, quanto à autoria de Nadal, Thomas Buser (1976, p. 424 - 425) destaca que, em 1577, acompanhado de um assistente, Pe. Zonhovia, Nadal estava revisando as imagens, as anotações e as meditações – estas últimas que comporiam as *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*, um ano depois da publicação da *EHI* – que foram aprovadas em 1579.

Mas, por alguma razão inexplicável, Nadal hesitou, apesar do incentivo de outros, e nunca imprimiu seu livro. No entanto, Jerônimo Nadal, que morreu em 1580, deve necessariamente ter concluído o livro em 1579 e deve necessariamente ter desenhado o layout da maioria das placas para *Evangelicae Historiae Imagines*, pois suas cartas falam em trabalhar em três partes distintas, não apenas as anotações e meditações, mas também as imagens. (BUSER, 1976, p. 424 – 425, tradução nossa).¹⁴

Isto é, Jerônimo Nadal foi o autor da obra, mesmo que os modelos e as gravuras feitas a partir deles tenham sido produzidas por outros artistas. Inclusive, ao escrever sobre os modelos criados por Bernardino Passeri, Buser (1976, p. 424 - 425) indica que, apesar de terem sido feitos após sua morte, Nadal teria desenhado alguns simples rascunhos sobre os formatos das ilustrações, já que, nas anotações que deixou, vê-se comentários sobre a disposição e os detalhes das imagens.

A Diego Jiménez, então, estavam designadas a criação das gravuras e a publicação da *EHI*. Contudo, o secretário não encontrou gravuristas dispostos a mudarem-se para Roma,

¹³ “Nadal obediently follows Ignatian thought and practice [...]”

¹⁴ “But for some unexplained reason Nadal hesitated, despite the encouragement of others, and never printed his book. [...] Nevertheless Jerome Nadal, who died in 1580, must necessarily have completed the book by 1579 and he must necessarily have designed the layout for most of the plates for *Evangelicae historiae imagines* since his letters speak of working on three distinct parts, not only the annotations and meditations, but also the images.”

porque “[...] as demandas dos clientes romanos em relação a tempo e dinheiro, bem como viagens, eram grandes demais para esses artistas” (DEKONINCK, 2017, p. 343, tradução nossa)¹⁵. Além disso, a historiadora, Flávia Galli Tatsch (2015, p.17), ressalta que os Países Baixos passavam por um momento de turbulência política na luta de independência da Espanha, o que dificultava ainda mais a contratação de gravuristas de Antuérpia, que era famosa pela qualidade de seus editores e gravuristas.

Por fim, os Irmãos Wierix¹⁶, Hieronymus (1553-1619), Johannes (1549-1618) e Anton II (1552-1604), aceitaram a tarefa sob a condição de poderem realizá-la em Antuérpia e mediante uma remuneração significativa. Plantin tinha dúvidas quanto a confiabilidade dos irmãos, devido à má reputação dos três, uma vez que até mesmo seus colegas comentavam sobre o estilo de vida devasso e boêmio dos irmãos, além do conhecido caráter repreensível (TATSCH, 2015, p. 17).

Os historiadores, Karen Lee Bowen e Dirk Imhof (2019, p. 309), indicam que um contrato, datado em 28 de março de 1592, revela as complicações para conseguir que Anton Wierix II entregasse as chapas desejadas no tempo acertado. A partir disso, supõe-se que esta mesma dificuldade ocorreu com a entrega das placas pelos outros irmãos, pois as placas restantes foram concluídas por outros importantes gravadores¹⁷ de Antuérpia: os irmãos Collaert, Adriaen (1560-1618) e Jan II (1561-1628) e Karel van Mallery (1571-1635?) (BOWEN; IMHOF, 2019, p. 309). Assim, aos poucos, Antuérpia se estabeleceu como centro de produção e difusão das gravuras jesuítas, de maneira que, mais tarde, vários projetos se desenvolveram na cidade (DEKONINCK, 2017, p. 343).

Feitas as gravuras, a obra foi originalmente impressa por Martinus Nutius II (1553-1608), em 1593, durante o generalato de Claudio Acquaviva (1543-1615) que, se estendendo de 1581 até 1615, foi um período de exploração artística para os jesuítas, cujas artes e imagens eram promovidas para fins de comunicação das verdades da fé (DEKONINCK, 2017, p. 335). Sendo assim, a obra estava pronta ao fim do século XVI, 53 anos depois da aprovação da Companhia pelo Papa Paulo III, em 27 de setembro de 1540, com a bula *Regimini militantis Ecclesiae*.

¹⁵ “[...] the demands of the Roman clients concerning time and money as well as travel were too great for these artists.”

¹⁶ Os irmãos, Hieronymus, Anton II e Johannes Wierix, foram uma importante família de gravadores. Filhos de Anton Wierix, os três, apesar de levarem uma vida boêmia, frequentando tabernas e prostíbulos, alcançaram uma significativa produção. Capazes de produzir imagens detalhadas e meticulosas, com linhas muito próximas e finas, os irmãos dominavam a técnica de gravura e produziam imagens muito semelhantes, dificultando atribuições específicas (PÉREZ, 2004).

¹⁷ Jan II e Adriaen Collaert, assim como Karel van Mallery, foram aprendizes dos Irmãos Wierix (PÉREZ, 2004).

Nos anos que se seguiram após a primeira publicação da *EHI*, até setembro de 1595, especificamente, foram distribuídas centenas de cópias da obra aos colégios jesuítas (BOWEN; IMHOF, 2019, p. 309 - 310). Porém, para além do uso nos colégios, tanto os textos das *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* quanto as imagens da *EHI* foram frequentemente citados como importantes elementos do desenvolvimento da iconografia, das práticas meditativas e dos propósitos missionários da Companhia durante o século XVII.

Todavia, se Nutius II foi o impressor original, logo Jan Moretus I (1543-1610) dedicou-se para “O processo de ganhar o controle sobre a publicação impressionante e marcante de Nadal [...]” (BOWEN; IMHOF, 2019, p.314, tradução nossa).¹⁸ Em janeiro de 1595, Moretus deu início à compra de cópias da *EHI* e das *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* com a intenção de vendê-las numa feira do livro em Frankfurt. Moretus manteve esta prática e, inclusive, perdoou dívidas de colégios jesuítas em troca de cópias das obras; anos depois, seu filho Jan Moretus II deu seguimento aos empreendimentos do pai.

Jan Moretus II investiu na aquisição de tudo que era relevante à produção e distribuição das obras. Em 17 de dezembro de 1605, Moretus II comprou do reitor dos jesuítas de Antuérpia todas as 153 placas das gravuras até que “[...]os jesuítas evidentemente não tinham mais cópias completas do texto de Nutius (eles só deram a Jan II dezesseis cópias imperfeitas mais tarde em 1606)” (BOWEN; IMHOF, 2019, p.322, tradução nossa)¹⁹. Com isso, as vendas realizadas pelos Moretus resultaram numa difusão de cópias da *EHI* e das *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*. Dessa maneira, muitas cópias chegaram até o sul da Holanda e às regiões germânicas. Já, até a Polônia, Espanha e França o número de cópias que chegaram foi menor.

Assim, o que começou como uma obra composta e projetada para instrução dentro da ordem jesuíta rapidamente se tornou uma mercadoria de base muito mais ampla de interesse para compradores de diversas origens e afiliações religiosas em toda a Europa. (BOWEN; IMHOF, 2019, p.320, tradução nossa).²⁰

Assim, vê-se que a intervenção de Jan Moretus I e Jan Moretus II na publicação e venda da obra foi um motor para a difusão da obra natalina para além dos colégios jesuítas. Com isso, o impacto e a aceitação da *EHI*, devido a esta difusão, serão tratados no terceiro capítulo.

¹⁸ “The process of gaining control over Nadal’s impressive and striking publication [...]”

¹⁹ “[...] the Jesuits evidently had no more complete copies of Nutius’s text left (they only gave Jan II sixteen imperfect copies later on in 1606).”

²⁰ “Thus, what began as a work composed and designed for instruction within the Jesuit order had quickly become a much more broad-based commodity of interest to buyers of diverse origins and religious affiliations throughout Europe.”

Frente a isso, o presente capítulo conclui-se enfatizando que, considerando a discussão entre Protestantes e Jesuítas quanto ao uso da imagem, Buser reconhece que a “*Evangelicae Historiae Imagines* representa uma obra de arte que incorpora diretamente o espírito dos primeiros reformadores católicos.” (1976, p. 425, tradução nossa)²¹. Pois, como será tratado no próximo capítulo como parte da análise das gravuras natalinas, a *EHI* deriva da ampliação da composição de lugar dos Exercícios Espirituais de Inácio de Loyola.

Por fim, tendo compreendido a elaboração da obra, seu contexto e sua publicação, de acordo com os pontos destacados por Baldissera (2010, p. 256) – o quê; tema; quem; onde; quando; por quê; como; para quem – o capítulo seguinte tratará do último item: a análise.

2.2 A vista da imaginação

Este segundo capítulo trata do caminho e da análise das gravuras selecionadas da *EHI*. Para tanto, indicar-se-á a perspectiva da forma discursiva de Perla Pawling (2014), a partir da qual se faz necessário o método iconográfico de Erwin Panofksy (2001). Assim, a análise se dará em três níveis. O primeiro nível corresponde à descrição simples dos elementos e o segundo realiza a identificação do tema, dos motivos, com o auxílio das legendas das gravuras e as passagens dos textos evangélicos citados. Já, no último nível, as gravuras são associadas aos Exercícios Espirituais de Inácio de Loyola de maneira a compreender a *composição de lugar* nas imagens. Assim, este capítulo esclarece e aplica as metodologias na análise das gravuras natalinas, para identificar a semântica, a regularidade própria das gravuras e, conseqüentemente, a sua função comunicativa.

2.2.1 Motivo e método de análise das gravuras

Em seu artigo *Las “formas discursivas”. Una propuesta metodológica*, a historiadora mexicana, Perla Chinchilla Pawling apresenta a *forma discursiva* como um “[...] artefato composto por uma semântica condensada em um discurso verbal e por uma materialidade, cujo conjunto denota uma regularidade que permite a distinção específica no contexto de múltiplos campos culturais.” (2014, p.16, tradução nossa)²². Assim, Pawling (2014, p. 16)

²¹ “*Evangelicae Historiae Imagines* represents a work of art that directly embodies the spirit of the early Catholic Reformers.”

²² “[...] artefacto compuesto por una semántica condensada en un discurso verbal y por una materialidad, cuyo conjunto denota una regularidad que permite una distinción específica en el contexto de múltiples campos culturales.”

entende o conceito de semântica como patrimônio conceitual da sociedade, como significados de sentido condensados e reutilizáveis, disponíveis para a emissão da comunicação.

A historiadora afirma que imprensa possibilitou a passagem da escrita como anotação para a escrita como comunicação, aumentando a possibilidade de rejeição comunicativa por falta da presença física do emissor (2014, p. 21-22). Dessa forma, cumprindo uma função seletiva de conteúdos, a forma discursiva quer orientar as expectativas daquele que se aproxima de sua leitura.

Portanto, com a proposta metodológica da forma discursiva, Pawling (2014, p. 21), valoriza a relação comunicativa entre emissor e receptor, entendendo comunicação como a articulação de três elementos: a informação (o que é dito), o ato de comunicar (quem o diz) e a compreensão ou recepção (quem recebe a informação). Segundo Perla, perguntas usuais quanto à elaboração, influência e circunstância de determinada produção são acompanhadas, ainda, de perguntas quanto à compreensão, interesse e aceitação dos leitores.

Para ter acesso ao contexto comunicativo a partir do qual um determinado documento deve ser atribuído a uma tipologia, a uma "forma discursiva", propõe-se uma inversão dos polos comunicativos: a comunicação se estabelece quando um receptor aceita a comunicação de um remetente; caso contrário, não é realizado. (PAWLING, 2014, p. 36, tradução nossa).²³

À vista disso, esclarece-se que no capítulo anterior abordou-se o ato de comunicar, abrangendo “quem o diz”, ou seja, todo o contexto de criação da obra e das gravuras. Agora, far-se-á a compreensão da informação, buscando compreender “o que é dito”. Em seguida, o próximo capítulo versará sobre “quem recebe a informação”, a partir do estudo da aceitação e circulação da obra.

Nascida na época em que o surgimento da imprensa fazia crescer a cultura letrada, a Companhia de Jesus foi tanto geradora de novas formas discursivas como participou do processo de estabilização daquelas já existentes. A exemplo disso, os sermões foram estabilizados enquanto forma discursiva de acordo com o surgimento da imprensa, adquirindo uma função mais clara e, portanto, tornando-se mais estáveis (PAWLING, 2018). Com efeito, a imprensa proporcionou, também, uma revolução na produção de imagens, possibilitando, com gravura em madeira e gravura em água-forte, por exemplo, a reprodução com exatidão e o aumento de número de imagens disponíveis às pessoas comuns (BURKE, 2017, p. 31).

²³ “Para tener acceso al contexto comunicativo desde el que hay que adscribir un determinado documento a una tipología, a una ‘forma discursiva’, se propone una inversión de los polos comunicativos: la comunicación se establece una vez que un receptor acepta el comunicado de un emisor; de lo contrario ésta no se lleva a cabo.”

Assim, Perla Pawling (2014) indica que, com a cultura impressa, a materialidade e a semântica constituíram incontáveis formas discursivas, entretanto, ressalta que uma forma discursiva não necessariamente deve ser escrita, podendo também se tratar de outro tipo de recurso, como a voz ou a imagem – que é o caso do objeto do presente trabalho. Portanto, já que o objeto deste trabalho são gravuras, estas serão analisadas a partir do método iconográfico de Panofsky (2001), que servirá para compreender a semântica condensada na materialidade das gravuras natalinas, possibilitando a identificação da forma discursiva visual.

Erwin Panofsky, em seu livro *O significado nas artes visuais* (2001), define como *iconografia* a classificação e descrição das imagens, isto é, um estudo limitado, que fornece as bases necessárias para que se tornem possíveis as interpretações ulteriores. Então, uma vez que o sufixo *grafia* denota escrita ou descrição e o sufixo *logia* indica interpretação, Panofsky entende a *iconologia* como “[...] um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise.” (2001, p. 54).

Desse modo, tendo diferenciado iconografia de iconologia, Panofsky parte para a descrição do seu método de análise que quer compreender a arte em sua totalidade. Para o autor, “[...] assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica.” (PANOFSKY, 2001, p.54).

Com isso, Erwin Panofsky propõe uma análise das obras de arte em três etapas. Em primeiro lugar, deve-se cumprir uma descrição pré-iconográfica, que consiste em reconhecimento da obra em sentido elementar, ou seja, é uma etapa descritiva na qual se mencionam os aspectos formais representados e facilmente reconhecíveis de modo natural, como, por exemplo, o número de pessoas, as posições, gêneros, objetos, cores e vestes. Depois, realiza-se uma análise iconográfica, a qual, sendo uma etapa interpretativa, quer identificar e contextualizar o tema, os motivos e as figuras, bem como os episódios representados e o contexto em que ocorre. Portanto, para compreender o significado iconográfico de determinada obra “[...] devemos, também nós, tentar nos familiarizar com aquilo que os autores das representações liam ou sabiam.” (PANOFSKY, 2001, p.59). Por último, a interpretação iconológica busca o significado intrínseco da obra, requerendo uma compreensão sobre a maneira que, em diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos.

A partir do cumprimento destas três etapas da análise poderá ser compreendido o conteúdo e a semântica das gravuras selecionadas, para que se estabeleça uma relação com os

Exercícios Espirituais, os quais passarão a ser referidos como EE. Contudo, salientando que “[...] uma leitura definitiva sobre uma imagem será praticamente forçada e limitada [...]” (BALDISSERA, 2010, p. 250), esclarece-se que a análise proposta aqui não se pretende definitiva. A delimitação do método que será empregado indica um dos diversos caminhos que existem para a análise das gravuras, indica a escolha de uma direção: o presente trabalho busca entender como o uso da imagem pode ser visto a partir do conceito de forma discursiva de Perla Pawling, com auxílio do método iconográfico de Panofsky.

O que se pretende é: não analisar a imagem em si mesma, mas sim a imagem a partir da função que teve junto aos Exercícios Espirituais dentro da Companhia de Jesus. Por isso, ressalta-se que o último nível da análise, a interpretação iconológica, voltar-se-á à relação que as gravuras estabelecem com os EE.

2.2.2 Descrição e análise iconográfica

Ao escrever sobre a análise da obra *Última Ceia*, afresco de Leonardo da Vinci (1452-1519), Panofsky explica que “Para compreender o significado iconográfico da pintura, teria que se familiarizar com o conteúdo dos Evangelhos.” (2001, p.58). Com isso, o historiador da arte indica que se faz necessária, para a identificação dos elementos das imagens, a associação com os textos aos quais as obras se relacionam. Contudo, expondo que os iconografistas costumam justapor tanto textos quanto outras imagens àquela que se propõem a interpretar, Peter Burke questiona: “Como podemos ter certeza que estas justaposições são apropriadas?” (2017, p. 69). Para responder esta pergunta, no caso da análise que aqui se dá, importa salientar que as próprias gravuras natalinas indicam os textos aos quais se relacionam, além de disporem de suas próprias legendas.

Todas as 153 gravuras que compõem a *EHI* possuem na sua parte superior central um título, um subtítulo e a indicação do texto evangélico ao qual se refere. Ainda, no canto superior direito das gravuras, está o número da imagem segundo a cronologia da vida de Cristo e, abaixo, o número da imagem de acordo com o tempo litúrgico. Já, na parte inferior das gravuras estão as legendas, cujas respectivas letras estão dispostas nas imagens gravadas (FABRE, 2013, p. 181).

As três gravuras natalinas selecionadas, *In nocte natalis domini*, *Crucifigitur iesus* e também *Resurrectio christi gloriosa*, se encontram, respectivamente, nas páginas 20, 268 e 282 da *EHI* e a sua análise faz-se primeiro a partir da descrição pré-iconográfica. Para realizar essa descrição, cada gravura será decomposta em campos. Isto é, as cenas específicas que

formam a cena total da gravura serão apresentadas desprendidas do restante da gravura, em um quadro, acompanhado das respectivas descrições. Em seguida, com o auxílio das legendas que guiam a leitura da gravura e os evangelhos aos quais correspondem, será identificado o significado convencional.

A primeira gravura a ser analisada será *In nocte natalis domini* encontrada na página 20 da *EHI*, com enumeração 3, de acordo com a cronologia da vida de Cristo. Para realizar esta análise, bem como das gravuras seguintes, esclarece-se que será apresentada a gravura inalterada seguida do quadro que contém os campos avulsos, para melhor visualização. Será feita a descrição dos elementos presentes em cada campo e, por fim, realizar-se-á a interpretação iconográfica.

Figura 1 – *In nocte natalis domini*

Fonte: Nadal (1593).

Nota: Gravura 3 de Hieronymus Wierix.

Quadro 1 – Campos da gravura *In nocte natalis domini*

Campo 1



Campo 2



Campo 3

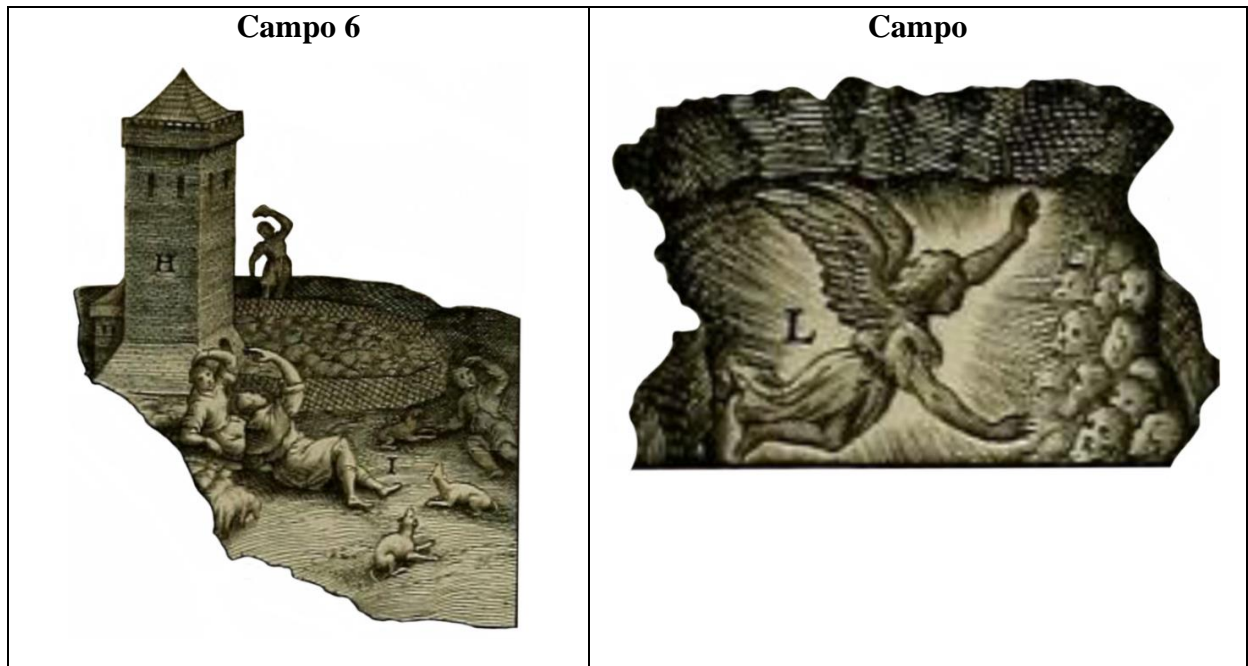


Campo 4



Campo 5





Fonte: Elaborado pela autora, com base em Nadal (1593).

Nota: Gravura 3 de Hieronymus Wierix.

Para cumprir a etapa pré-iconográfica, os elementos de cada campo que compõe a gravura 3 da *EHI* (figura 1) serão descritos. Em primeiro lugar, o **campo 1** apresenta uma grande nuvem com interior iluminado e borda sombreada. Nela, treze seres celestes – figuras humanas com asas abertas – voam e direcionam seus olhares ao **campo 5**. Destes treze seres, os três meninos ao centro, mais à esquerda da nuvem, estão nus, possuem asas menores que os demais e carregam uma faixa com a escritura *Gloria in altissimis Deo*, que em português significa: Glória a Deus nas alturas.

Os três seres celestes que estão no canto inferior da nuvem com mãos unidas em gesto de oração, direcionam todo o corpo à parte inferior esquerda da imagem (**campo 5**). Inclusive, os dez anjos, com exceção dos três ao centro que carregam a faixa, estão vestidos com tecidos claros e esvoaçantes, com os pés descalços e fazem gesto de oração com as mãos unidas. Ao fundo, na parte central superior, vê-se também muitas cabeças com rostos pouco definidos, umas mais à frente e outras mais distantes.

Antes de descrever o próximo campo, reafirma-se que está etapa descritiva deve se dar de maneira elementar. Isto é, deve-se fazer a identificação das formas e componentes da gravura antes de identificar seu sentido ou tema, pois, opta-se aqui por realizar as primeiras duas etapas separadamente.

No **campo 2**, três pessoas vestidas em um ambiente a céu aberto, com algumas colinas e construções ao fundo, olham para cima com braços abertos e erguidos ao céu. O horizonte é

escuro, mas tem um feixe de luz. Neste feixe, encontra-se um ser celeste voando na direção dos homens, que mostra a eles uma estrela com seis pontas, das quais uma é mais longa e curvilínea, como uma cauda, assemelhando-se a uma estrela cadente.

No **campo 3**, na parte inferior da nuvem iluminada, há um ser celeste com asas abertas que flutua de pé, olhando para o canto inferior da gravura e com um braço levantado. Deste ser emanam feixes de luz que ultrapassam os limites da nuvem. Já, na parte superior, dezessete seres com asas voam em direção àquele que está de pé à frente. Estes dezessete anjos encontram-se em posições variadas, com braços e pernas dispostos de diferentes maneiras, alguns com mãos em gesto de oração e outros com braços abertos e cotovelos levemente dobrados, em um gesto de contemplação.

Em seguida, o **campo 4** mostra uma cidade com casas e prédios de tijolos cercada por muros, onde uma mesa com toalha está posicionada ao centro. Em volta desta mesa, três pessoas conversam: uma está sentada e as outras duas poem-se de pé. À direita da mesa, há outro trio de pessoas que conversam e gesticulam. Nota-se, ainda, que os muros da cidade a protegem.

Numa caverna escura, que se pode ver no **campo 5**, estão dois animais ao fundo, um burro à esquerda e um boi à direita. Também no centro da caverna, tem-se um menino de cabelos cacheados e asas, com suas mãos unidas em gesto de oração, que olha em direção à mulher que está a sua esquerda. Esta mulher, com cabelos presos, roupas compridas e uma forma de elipse branca sobre sua cabeça, está ajeitando um tecido sobre o menino nu que está deitado em um pequeno monte de palha e que tem, em volta de sua cabeça, linhas que indicam iluminação. Deste menino emana a luz que ilumina toda a cena. À direita do menino que está deitado, está um homem que o fita. O homem tem cabelos cacheados e barba e junta suas mãos em gesto de oração.

Acima da caverna, há um telhado sustentado por madeiras e ao lado de fora da caverna, à frente da abertura, estão seres celestes. Estes seres, com feições adolescentes e que têm asas, pés descalços e cabelos cacheados, juntam suas mãos em gesto de oração ao fitar o menino nu que ilumina a cena. No chão há algumas pedras.

Já, no **campo 6**, em um espaço escuro que é iluminado pela luz que vem do **campo 3**, uma torre de tijolos com pequenas janelas e telhado potigudo faz parte de um cercado com animais. Do lado de fora da cerca, há quatro pessoas vestidas e destas, as três pessoas que estão à frente sentadas no chão cobrem seus rostos da luz com um dos braços, bem como a quarta pessoa que está de pé atrás da cerca. Também, três animais, que se parecem com

cachorros estão deitados mais à direita e à frente da cena olhando para cima e outros três animais, semelhantes à ovelhas, estão agrupados à esquerda.

Por fim, o **campo 7** apresenta um espaço abaixo do solo. Neste espaço há um ser iluminado com asas, cabelos ondulados e vestes esvoaçantes que flutua e levanta um de seus braços em direção aos rostos que ali estão, à direita.

Com esta descrição fragmentada, foi possível contemplar todos as cenas específicas (campos) que compõem a gravura. Diante disso, faz-se a etapa interpretativa, a análise iconográfica, que requer a aproximação com os textos aos quais a imagem se relaciona. Para tanto, além de possuir legendas cujas letras estão distribuídas na imagem, a gravura *In nocte natalis domini* também indica uma relação com o capítulo segundo do Evangelho de Lucas. Ainda, como o próprio título demonstra, em português *Na noite de natal*, a gravura trata da noite de natal, ou seja, do nascimento de Jesus Cristo.

Acompanhando a legenda da imagem, começa-se pela **letra A** que diz “Belém é a cidade de Davi²⁴” e está colocada em uma torre à frente da cena no **campo 4**. Neste mesmo campo, a **letra B**, com a legenda “Fórum onde o imposto é pago”, está disposta próxima à mesa ao centro da cena. Com isso, identifica-se que a cidade retratada neste campo é Belém. Cidade a qual Maria e José viajaram para registrarem-se no censo devido a ordem de César Augusto, para fazer o pagamento do imposto, de acordo com a Bíblia, no Evangelho Segundo Lucas (Lc, 2,1).

“A caverna onde Cristo nasceu” é o que diz a **letra C**, que está disposta no **campo 5**. Mantendo a atenção para este campo, vê-se também a **letra D, F e G**, cujas respectivas legendas são “Jesus, recém-nascido, deitado no feno diante da manjedoura; a quem a Virgem Mãe envolveu em panos.”; “olhando para a manjedoura o boi e o asno se comovem com a nova luz.” e “A luz do Cristo recém-nascido ilumina as sobras da noite.”.

Estas legendas, junto ao Evangelho de Lucas (Lc, 2,6-7), apontam que, **no campo 5**, estão retratados o menino Jesus, José e Maria, que está vestida da maneira que uma mulher adulta casada era representada no renascimento. Ainda, as legendas indicam que Jesus, nascido em Belém, foi envolvido em panos, como fez a mulher que retrata Maria na gravura, e colocado em uma manjedoura – onde costumava-se colocar o alimento para o boi e o asno, que estão ao fundo da cena –. Também, nota-se que do menino Jesus emana a luz que, conforme indica a legenda da **letra G** fixada na parte superior da caverna, ilumina a noite de seu nascimento.

²⁴ As legendas em latim das gravuras serão sempre trazidas ao texto já traduzidas ao português.

Já, a **letra E**, cuja legenda diz “Anjos adorando Jesus recém-nascido”, encontra-se no **campo 1**, indicando que os seres presentes na cena tratam-se de anjos que adoram a Jesus. Destes anjos, ressalta-se que os três meninos nus, que carregam uma faixa ao centro da cena, representam uma característica exclusivamente renascentista. Pois, a maneira de representar os anjos como bebês despídos e dotados de exuberância corpórea²⁵ não existia na arte medieval, surgindo somente no Renascimento italiano (BRANDÃO, 2014, p.140).

Além disso, pode-se associar a cena do **campo 1** a cena do **campo 3**, pois o Evangelho de Lucas (Lc, 2,13-14) coloca que “13 E no mesmo instante, apareceu com o anjo uma multidão dos exércitos celestiais, louvando a Deus, e dizendo 14 «Glória a Deus nas alturas, a paz na terra, boa vontade para com os homens!»”. Esta relação entre os campos fica evidente ao observar o **campo 3**, em que a **letra K** indica “Anjo aparece aos pastores, e com ele a milícia dos exércitos celestes”, junto ao **campo 1**, em que faixa que traz dos dizeres “Gloria in altissimis Deo” (Glória a Deus nas alturas) é carregada pelos três anjos ao centro. Isto é, a passagem do Evangelho de Lucas deixa claro que os anjos do **campo 1** e do **campo 3** são os anjos do exército celestial que vêm ver e adorar o menino Jesus.

O **campo 3** também pode ser associado ao **campo 6**, pois o Evangelho de Lucas narra:

9 E eis que o anjo do Senhor veio sobre eles, e a glória do Senhor os cercou de resplendor, e tiveram grande temor. 10 E o anjo lhes disse: «Não temais, porque eis aqui vos trago novas de grande alegria, que será para todo o povo. 11 Pois hoje, na cidade de Davi, vos nasceu o Salvador, que é Cristo, o Senhor». (Lc, 2,9-11).

Dessa forma, a partir desta e da passagem anterior, entende-se que o anjo da parte inferior do **campo 3**, que está levantando um dos braços, vem anunciar aos pastores do **campo 6** que Cristo nasceu. As **letras H e I**, tem como suas legendas “A torre do rebanho” e “Pastores junto à torre” respectivamente estão dispostas no **campo 6**. Assim, a relação entre os campos se confirma, ao passo que as legendas presentes no **campo 6** confirmam que aqueles personagens são os pastores e o rebanho, que ouvem a mensagem trazida pelo anjo do **campo 3** e cobrem seus olhos para protegerem-se da luz que o anjo emana.

O **campo 7** conta com a legenda da **letra L**, que diz “Anjo, que com pia reverência anuncia aos pais no limbo o Messias”. Assim, este campo retrata o anjo que vai comunicar aos antepassados o nascimento de Jesus. Por fim, a **letra M**, “estrela e anjo, enviados aos magos, eles por primeiro se colocam em estrada”, que faz parte do **campo 2**, especifica que os homens da cena recebem uma notícia enviada pelo anjo, que lhes traz também a estrela guia,

²⁵ Chamado de *putto* (no plural *putti*), esta maneira de representação seria uma revivescência do Eros helenístico (BRANDÃO, 2014, p. 151-152).

que os guiará até Jesus. Com isso, parte-se para a descrição da segunda gravura selecionada: *Crucifigitur Iesus*. Esta próxima gravura pode ser encontrada na página 268 da *EHI* e tem enumeração 127, de acordo com a cronologia da vida de Cristo.

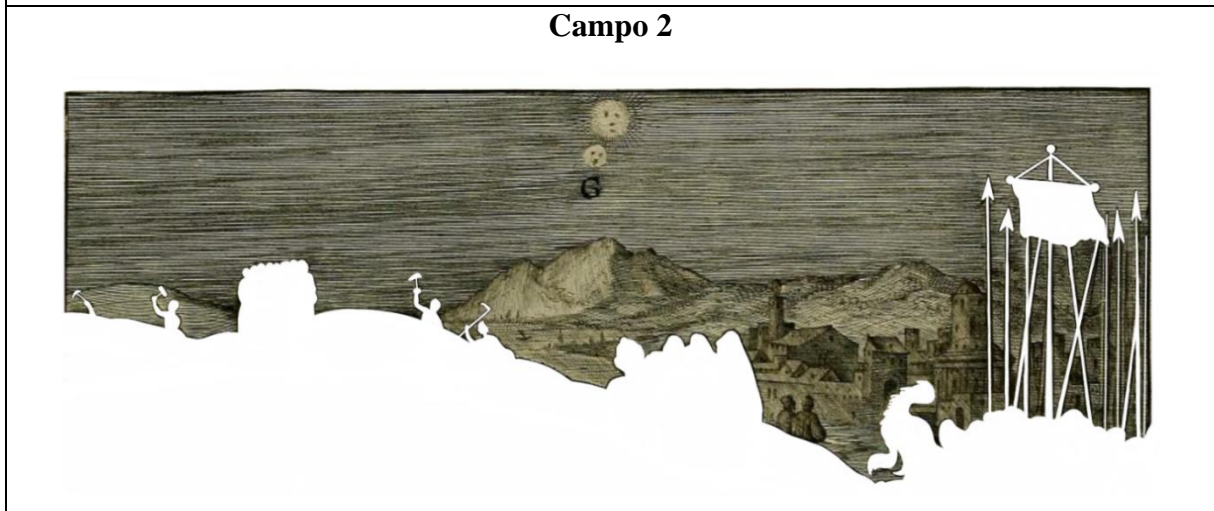
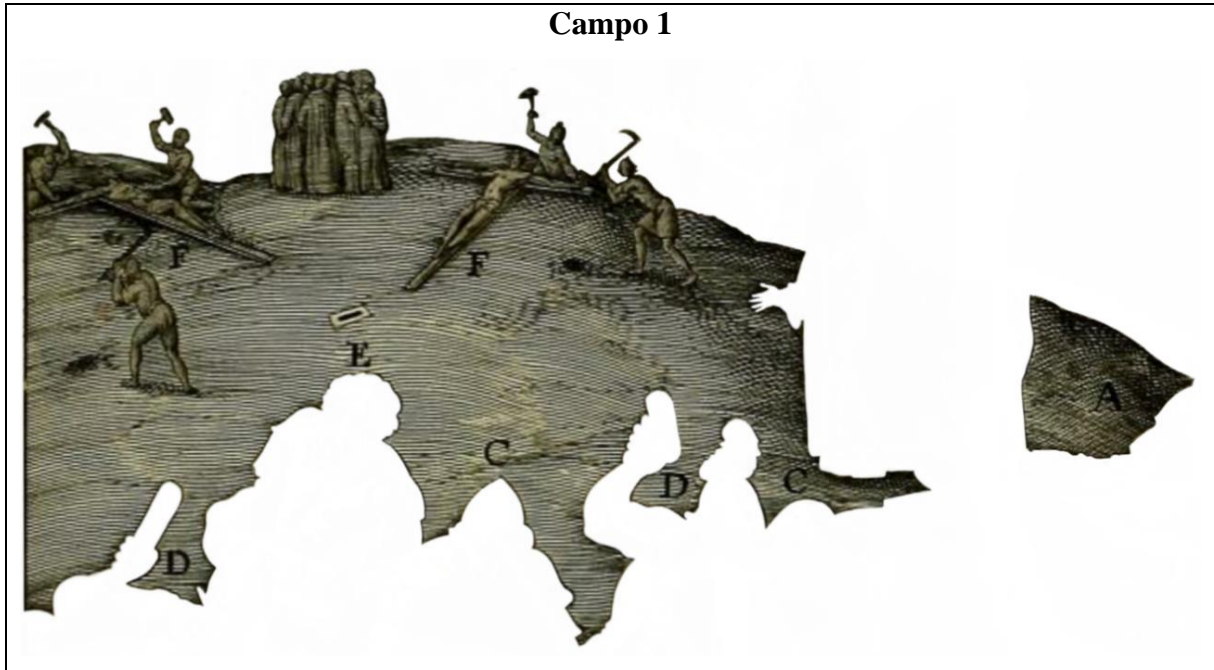
Figura 2 – *Crucifigitur Iesus*



Fonte: Nadal (1593).

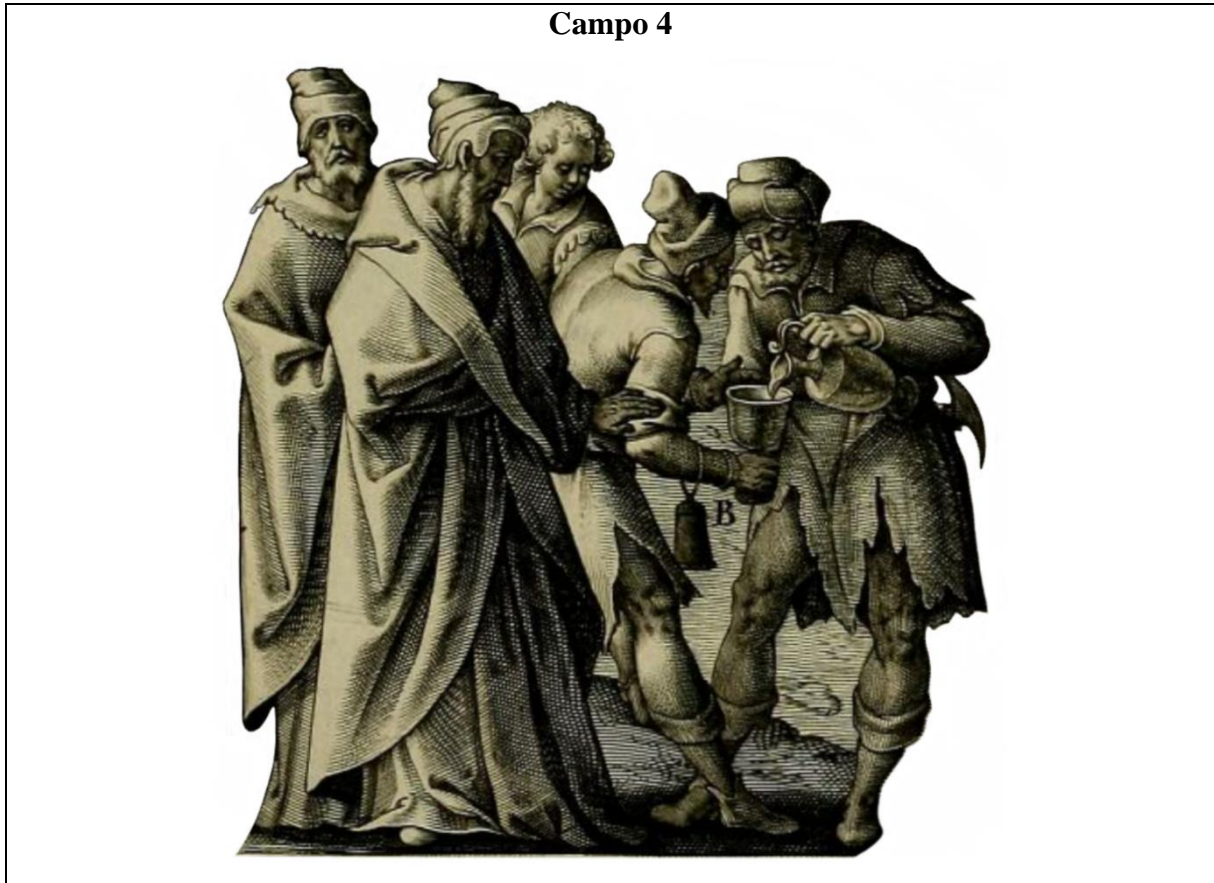
Nota: Gravura 127 de Hieronymus Wierix.

Quadro 2 – Campos da gravura *Crucifigitur Iesus*



Campo 3





Fonte: Elaborado pela autora, com base em Nadal (1593).

Nota: Gravura 127 de Hieronymus Wierix.

A começar pelo **campo 1**: em um relevo sombreado, que parece uma colina ou um morro, um grande grupo de pessoas estão próximas umas das outras e viradas de costas. À esquerda do grupo, vê-se um homem seminu deitado com braços abertos e pernas unidas sobre duas estacas de madeira cruzadas. Junto ao homem estão duas pessoas que colocam uma das mãos sobre seu corpo enquanto levantam o outro braço com um instrumento, como um martelo.

À esquerda da cena, o episódio é bastante semelhante, o que difere é que há somente uma pessoa em volta do outro homem que está deitado sobre as estacas. Mais à frente, duas pessoas, uma à esquerda e outra à direita, posicionam-se perto de buracos, com joelhos dobrados e tronco inclinado, segurando com as duas mãos uma ferramenta com cabo comprido e ponta aguda.

O **campo 2** de *Crucifigitur Iesus* mostra um céu escurecido que tem seu horizonte delineado por montanhas e construções de tijolos, que formam uma cidade ao longe. À frente da cena, duas pessoas de costas, com roupas compridas e chapéu, conversam. No céu, dois

círculos claros têm pontos e linhas que marcam expressões faciais, o de cima, do qual saem riscos indicando iluminação, é maior que o de baixo.

No centro do **campo 3** está um homem com pernas, torso e braços despidos, com uma coroa feita de espinhos e com raios de luz que emanam de sua cabeça. Este homem, com braços abertos, pernas unidas e pés amarrados, está deitado sobre duas estacas de madeira que se cruzam e estão apoiadas em grandes pedras. Ao redor da cabeça deste homem, estão seis outros homens, dos quais três seguram seus braços, enquanto dois colocam objetos pontudos sobre as palmas de suas mãos e seguram um instrumento como um martelo acima de suas cabeças. Atrás daquele que segura os dois braços do homem que está deitado e posicionando-se perto de sua cabeça, o sexto homem tem em mãos uma placa com o escrito: I.N.R.I.

Também, ainda sobre esta parte do **campo 3**, importa destacar as vestimentas: os cinco homens – com exceção daquele que está à esquerda da imagem vestindo trajes fluídos – estão usando vestes estilizadas como as que eram usadas por soldados romanos da antiguidade clássica, com um peitoral rígido que desenha a silhueta dos corpos e mangas e saias plissadas com franjas largas. Destes cinco homens, os três que estão ao centro usam elmos, sendo que o elmo do homem que está à direita conta com um adorno formado por plumas.

No fundo desta cena, um grupo com cinco pessoas usam roupas longas e, enquanto a pessoa à esquerda assiste a cena que está a sua frente, as outras quatro pessoas têm seus rostos cobertos por véus. À direita deste grupo, instrumentos longos com pontas aguda, como lanças, e uma bandeira, como um estandarte, ao centro são carregadas por uma multidão de pessoas, em maioria homens, que usam barba e chapéu. À frente da multidão está um homem que segura uma espada com sua mão esquerda, veste um elmo com adornos também de plumas, saia e mangas plissadas, um peitoral rígido que marca as formas do corpo e um tecido posto sobre o ombro esquerdo que vai em direção ao lado direito do quadril. Este mesmo homem, olha para a direita enquanto segura um chicote com a mão esquerda.

Puxando a corda que amarra os pés do homem deitado sobre as traves de madeira, está um homem sentado sobre a estaca mais longa, que veste roupas curtas, chapéu e botas de cano alto. Ao lado deste homem, outro segura um instrumento pontudo contra os pés daquele que está deitado e levanta o outro braço carregando um martelo. Mais à frente, à direita, atrás da colina e de um homem que também segura um instrumento longo e usa vestes elaboradas, vê-se cinco homens, divididos em um trio e uma dupla, conversando. Tais homens usam vestes longas e tipos de gorros, inclusive os que integram o trio à esquerda têm barba.

No **campo 4**, o homem da direita, que tem barba e usa um tipo de gorro e vestes, que deixam suas pernas à mostra, está servindo com uma jarra o copo ou cálice que está sendo

segurado pelo homem que está à sua esquerda. Este homem à esquerda daquele também tem barba, usa chapéu, vestes com as pernas a mostra e no braço que segura o cálice tem ainda um sino pendurado por uma alça. À esquerda desses dois, outros dois homens têm vestes longas com tecidos mais rígidos, ambos usam chapéu e têm barbas pontudas. Destes homens, o que está mais à frente, à direita, coloca sua mão no braço do homem que segura o cálice e olha na mesma direção. Já, o homem que está à esquerda, mais atrás, olha para frente, fitando quem olha a gravura. Atrás destes quatro homens, há uma pessoa com cabelos cacheados e um rosto com traços infantis, com bochechas mais salientes.

Com isso, conclui-se a descrição dos campos da gravura *Crucifigitur Iesus*, cujo título indica o tema da imagem: *a crucificação de Jesus*. Para realizar a análise iconográfica serão consultados, além das legendas, os Evangelhos Segundo Mateus, Marcos, Lucas e João, como aponta a gravura.

Primeiro, o **campo 1** possui duas **letras F**, cuja legenda é: Dois ladrões são crucificados. Não só cada letra está ao lado de cada um dos homens que estão deitados sobre uma cruz no **campo 1**, como também o Evangelho Segundo Mateus (Mt, 27, 38) coloca que foram crucificados dois salteadores com Jesus, um a sua direita e outro a sua esquerda. Portanto, o **campo 1** retrata o momento em que estes dois ladrões eram crucificados.

Junto a isso, uma vez que a **letra A**, “Chegou ao Gólgota”, está posicionada na parte direita da colina do **campo 1**, entende-se que o acontecimento ocorreu na colina do Gólgota, lugar que o Evangelho Segundo Marcos diz significar “Lugar da Caveira” (Mc, 15, 22). No **campo 2**, a **letra G**, que diz “Se fez eclipse em todo o mundo”, junto ao céu escuro, demonstra que os círculos ali desenhados tratam-se do sol e da lua prestes a se cruzarem, causando, assim, o eclipse e fazendo alusão às trevas que envolveram o dia em que Jesus morreu.

Já, no **campo 3**, há oito letras dispostas. Destas oito, três são **letra D**, “Que ele seja crucificado.”, que estão junto aos três homens que seguram martelos e colocam pregos nas mãos e pés de Jesus. Outras quatro são **letra C**, “Quatro soldados prepararam para que fosse crucificado.”, que estão próximas aos homens que ajudam a crucificação: enquanto um está próximo da cabeça de Cristo e segura seus dois braços, outros dois estão segurando com as duas mãos um dos braços de Jesus e o último está amarrando seus pés. A oitava **letra é a E**, que diz “Pilatos ordenou que fosse colocado o título no alto da cruz”, posicionada acima da cabeça do homem que segura a placa com a inscrição I.N.R.I., que se associa ao que diz o Evangelho Segundo João “19 E Pilatos escreveu também um título, e pô-lo em cima da cruz; e nele estava escrito: JESUS NAZARENO, REI DOS JUDEUS.” (Jo, 19, 19). Dessa maneira,

o **campo 3** mostra Cristo sendo crucificado por soldados, enquanto os grupos e a multidão assistem, e a placa ordenada por Pilatos é fixada na cruz de Cristo.

Por fim, o **campo 4** tem como legenda a **letra B**, “Deram-lhe vinho mirra misturado com fel, e quando o provou, não quis beber”. De maneira semelhante, o Evangelho Segundo Mateus aponta “34 Deram-lhe a beber vinagre misturado com fel; mas, provando-o, não quis beber.” (Mt, 27, 34) indicando, assim, que o cálice que está sendo servido no **campo 4** é o vinho misturado com mirra, o vinagre, que seria oferecido a Jesus como anestésico e o qual ele recusaria.

Por fim, a última análise será sobre a terceira gravura selecionada: *Resurrectio Christi gloriosa*. Com enumeração 127, segundo a ordem cronológica da vida de Cristo, esta gravura pode ser encontrada na página 282 da *EHI*.

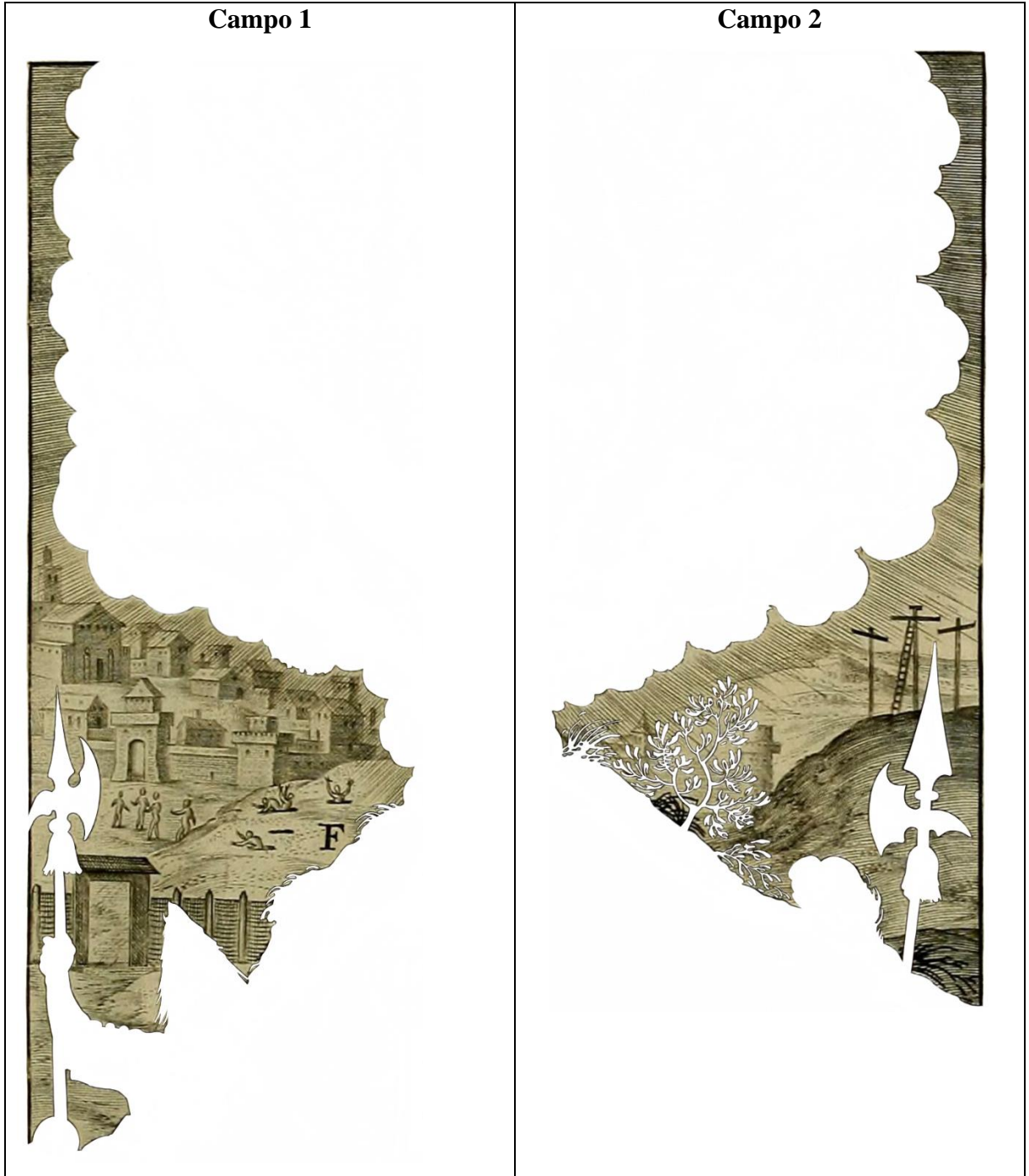
Figura 3 – Resurrectio Christi gloriosa



Fonte: Nadal (1593).

Nota: Gravura 134 de Hieronymus Wierix.

Quadro 3 – Campos da gravura *Resurrectio Christi gloriosa*



Campo 3



Campo 4



Fonte: Elaborado pela autora, com base em Nadal (1593).

Nota: Gravura 134 de Hieronymus Wierix.

O **campo 1**, da gravura *Resurrectio Christi gloriosa*, mostra à esquerda, ao fundo e sobre uma colina, uma cidade murada que é formada por casas circundadas por muros feitos de tijolos, com torres e um grande portão de entrada. Do lado de fora dos muros da cidade, um outro espaço é demarcado por uma cerca de madeira. Esta cerca tem uma entrada coberta e delimita o espaço montanhoso. Na parte inferior deste espaço, observa-se 4 figuras humanas no ato de caminharem em direção à cidade, gesticulando. As figuras, porém, não apresentam fisionomias visíveis. Na parte mais alta, no mesmo espaço, pode-se identificar outras 3 figuras humanas, também sem fisionomia visível, saindo de buracos semelhantes a covas.

O **campo 2** apresenta um cenário montanhoso, onde se pode ver uma torre e um telhado à esquerda. No alto da colina, à frente, têm-se três cruzeiros e em uma delas está escorada uma escada.

No **campo 3**, em uma nuvem clara com sombras suaves que dão volume a forma, um homem, com um círculo iluminado atrás de sua cabeça, vestido com tecidos longos e fluídos que deixam seu torso a mostra, levanta o braço esquerdo apontando para cima com o dedo indicador, mostrando um ponto escuro nas costas da mão, enquanto segura com a mão direita um objeto cumprido, uma barra longa que é cruzada por outra barra menor. Este homem tem cabelos cumpridos e cacheados e barba e está descalço, mostrando no peito dos pés pontos escuros, semelhantes ao da mão. Ainda, nas mãos e nos pés deste homem, linhas que formam um círculo, similar àquele que tem na cabeça, indicam iluminação. À volta dele, as bordas de uma nuvem menor são acompanhadas por treze rostos infantis, seis à direita e sete à esquerda, com grandes bochechas e cabelos curtos. Estes rostos têm asas e olham para o homem no centro.

Nas bordas exteriores da nuvem do **campo 3**, vê-se seis seres com asas, roupas fluídas e pés descalços. Três desses seres estão ao lado esquerdo e outros três ao lado direito, e, atrás deles, respectivamente, seis grupos de pessoas nuas estão ajoelhadas sobre o chão olhando para o homem que está ao centro.

De trás do pé direito deste homem em avante saem correntes. A corrente à esquerda leva a uma figura com corpo humano nu, lembrando um animal caprino, com seios murchos e caídos e rosto não humano, com olhar confuso. Com orelhas também não humanas, dois chifres e duas asas de morcego, esta criatura segura um objeto com duas pontas agudas, como um forcado para feno. Já, a corrente que leva à direita, está fixada a um esqueleto humano.

O **campo 4** apresenta uma caverna ao centro. Esta caverna tem sua parte exterior com grama e plantas e o interior escuro e vazio, com o contorno de uma porta ao fundo, cuja fechadura tem um sigilo. À volta da caverna, há dez homens estão sentados no chão, com

cabeças baixas e olhos fechados, usando vestes estilizadas, como as que eram usadas por soldados romanos da antiguidade clássica e alguns usam elmos. Uma luminária ao lado esquerdo ilumina o exterior da entrada da caverna e, neste mesmo lado, está um homem cujo rosto não se pode ver, pois está escorado sobre um escudo que posiciona sobre as pernas.

No chão do **campo 4**, estão ferramentas/instrumentos longos e pontudos de diferentes formatos. Ao lado da caverna estão dois homens postos de pé, destes um que está de costas à esquerda, usa roupas longas, sapatos de cano baixo, chapéu de palha e tem uma espada pendurada no cinto que marca a cintura, onde apoia sua mão direita, enquanto a outra mão segura um instrumento longo e pontudo como aqueles estão caídos ao chão. Já, o outro homem que está de frente, à direita, usa vestes estilizadas como as que eram usadas por soldados romanos da antiguidade clássica: com uma saia, um peitoral que dá contorno ao torso e um elmo com uma aba projetada à frente e um adorno com plumas na parte de trás. Este homem segura o mesmo objeto longo e pontudo que o homem à esquerda.

A partir disso, entende-se que a gravura em questão retrata a ressurreição de Cristo, como o próprio título revela: *Resurrectio Christi gloriosa*. O **campo 1** tem como legenda a **letra F**, que diz “Por toda a Judeia os sepulcros se abriram, os santos se levantaram, cujas almas exultaram pela ressurreição de Cristo, e foram vistas por muitos.”. Isto é, as figuras humanas que saem do chão no **campo 1** são os santos, saindo de seus túmulos. Estes santos esperavam, na morada dos mortos, pela libertação da ressurreição de Cristo, para serem libertados para a vida eterna.

No **campo 2** não há legenda, contudo, identifica-se que a colina que retrata seja a colina do Gólgota, onde foi crucificado Jesus e os ladrões, já que em seu topo estão as cruzes vazias. Inclusive, a cruz mais alta, a do meio, tem a placa que foi posta por ordem de Pilatos.

O **campo 3** apresenta a **letra A**, “Cristo comparece em alma, para fora do sepulcro com os anjos e com as almas dos pais, no final do crepúsculo nas primeiras horas de sábado.”, e a **letra B**, “Une a alma ao corpo, e ascende salvo do sepulcro; e declara (anuncia afirmativamente): venci o mundo, pisei no demônio, subjuguéi a morte, vivo para sempre.”. Destarte, entende-se que o **campo 3** retrata o momento em que Jesus ressuscitou e saiu de sua sepultura. Os anjos que estão com ele retratados na nuvem, são aqueles que vêm anunciar sua ressurreição de Cristo (Lc, 24) e, mais uma vez, aquelas cabeças dos anjos, que cercam Jesus ao centro da cena, são retardadas com traços infantis, como se fazia no Renascimento (BRANDÃO, 2014, p.140).

No **campo 4**, cinco letras estão dispostas na cena. A **letra C**, “Sepulcro sigilado”, encontra-se na parte de dentro da caverna, à frente de uma porta fechada. Próximo aos pés dos

dois homens mais à frente nos cantos da imagem, estão dispostas duas **letras D**, cuja legenda narra “Dois soldados fazem a guarda, outros dormem; nenhum deles ouve nada.”. Tal legenda pode-se se associar este momento à passagem “13 Dizei: Vieram de noite os seus discípulos e, enquanto dormíamos, o furtaram;” (Mt, 28, 13). Assim, entende-se que os homens que estão deitados em volta da caverna e dormem, bem como os dois que estão acordados, são os guardas da sepultura, que não viram o momento em que Jesus ressuscitou.

Por último, do lado de fora da caverna (**campo 4**), mais especificamente, acima de sua entrada está a **letra E**, “Cristo conduz satanás prisioneiro, (também a) morte, etc.”. Esta legenda, porém, se refere ao **campo 3**, pois está próxima daquela figura humana, a qual o rosto lembra um animal caprino e os seios murchos e caídos indicam esterilidade. Dessa maneira, entende-se que esta figura humana presa a corrente representa satanás e o esqueleto humano à direita representa a morte.

Com isso, completam-se as duas primeiras etapas da análise das gravuras: a descrição pré-iconográfica e a análise iconográfica. A partir destas etapas, foi possível identificar os elementos de cada campo, e assim, compreender a história retratada na gravura como um todo. Isto é, observou-se como os campos são compostos e entendeu-se como os campos se relacionam entre si, com as legendas e com os Evangelhos, apresentando uma história completa. Feito isso, parte-se para a última etapa do método iconográfico de Panofsky (2001): a interpretação iconológica.

2.2.3 Interpretação iconológica

A interpretação iconológica, buscando o significado intrínseco, ou seja, característico, próprio e particular da obra, será explorada aqui de acordo com a função das gravuras enquanto auxílio às meditações dos EE. De Inácio de Loyola, publicados pela primeira vez em 1548, os Exercícios Espirituais são a matriz que moldou toda a razão de ser da Companhia de Jesus.

Em Manresa, na Espanha, depois de sua conversão em 1521, Inácio de Loyola elaborou os EE. De acordo com John W. O'Malley (2004), os EE concentram a essência da conversão espiritual de Inácio e têm o intuito de guiar outros às mudanças semelhantes de visão e de motivação interior. Assim, os EE integram os documentos fundacionais da Companhia e têm parte no processo de autodeterminação dos jesuítas: daquilo que, enquanto membros de uma ordem religiosa, compreendiam sobre si mesmos.

Inácio usou os *Exercícios* como principal meio de motivação de seus primeiros discípulos e os prescreveu como uma experiência a ser vivida para todos os que entrassem mais tarde na Companhia. Embora os *Exercícios* não fossem destinados exclusivamente aos jesuítas, permaneceram como documento que disse aos jesuítas em nível mais profundo quem eles eram e quem deveriam supostamente ser. Além disso, os *Exercícios* estabeleceram os paradigmas e as metas de todos os ministérios nos quais a Companhia se engajou, mesmo que isso não fosse explicitamente reconhecido. Não se pode conhecer os jesuítas sem referência a esse livro. (O'MALLEY, 2004, p. 20).

O livro dos EE são uma espécie de guia para quem orienta os Exercícios. O livro não é para ser lido como se lê um livro de qualquer outro argumento. São uma série de observações, prescrições e orientações para ajudar o orientador dos EE a dirigir a pessoa que faz os Exercícios. Dessa forma, “[...] os *Exercícios* constituem mais um manual do professor do que um livro de texto para estudantes.” (O'MALLEY, 2004, p.64). Portanto, disposto em um discurso não contínuo, o livro é composto por “[...] partes heterogêneas de diferentes gêneros literários – diretivas, meditações, orações, declarações, procedimentos, sábias observações e regras.” (O'MALLEY, 2004, p.64). Os EE apresentam princípios claros e adaptáveis para a jornada espiritual de quem os faz e são desenvolvidos para uma imersão de quatro semanas. Nas palavras de Inácio:

Dado que para os exercícios seguintes se tomam quatro semanas, para corresponder às quatro partes em que se dividem os Exercícios, a saber: a primeira, que é a consideração e contemplação dos pecados; a segunda, a vida de Cristo nosso Senhor até ao dia de Ramos, inclusive; a terceira, a Paixão de Cristo nosso Senhor; a quarta, a Ressurreição e Ascensão, a que se juntam três modos de orar; contudo não se entenda que cada semana tenha, necessariamente, sete ou oito dias. Porque, como acontece que, na primeira semana, alguns são mais lentos para achar o que buscam, a saber, contrição, dor, lágrimas por seus pecados; assim também, como uns são mais diligentes que outros, e mais agitados e provados de diversos espíritos, requere-se, algumas vezes, encurtar a semana e, outras vezes, prolongá-la, e assim em todas as outras semanas seguintes, buscando as coisas segundo a matéria proposta. Mas [os Exercícios] concluir-se-ão, pouco mais ou menos, em trinta dias. (EE 4).

Em suma, enquanto na primeira semana são feitas considerações sobre a infâmia do pecado e a ruína que leva ao indivíduo e à sociedade, as três últimas semanas desenvolvem-se acerca da história de Jesus nos Evangelhos. Assim, a segunda semana volta-se às contemplações sobre a vida de Jesus até a Última Ceia, quando começa a terceira semana, que se estende até a morte e sepultamento de Cristo. Por fim, a quarta semana dedica-se à ressurreição de Jesus como meditação.

Além de tratar dos aspectos formais, O'Malley (2004) aponta ainda que a premissa fundamental dos EE é a ação contínua de Deus em todo o processo, ou “retiro”, e que com a mesma importância os sentimentos, como tristeza, confusão, felicidade e serenidade, devem

ser considerados. Isto é, das meditações e contemplações, espera-se o acolhimento de emoções poderosas: a aflição, o milagre, a alegria e, sobretudo, o amor. “O indivíduo deveria sentir-se possuído ‘de grande sentimento’ e, em momentos apropriados, propenso mesmo às lágrimas.” (O’MALLEY, 2004, p.70).

Com isso, o propósito dos EE está no desapego de sentidos, na tomada de decisões, no encontro com a vontade de Deus e, principalmente, na salvação das almas como compreendia Inácio. A partir disso, para entender de que forma as gravuras se relacionam com os EE, é preciso compreender a composição de lugar proposta nos Exercícios.

Luísa Ximenes Santos (2015, p. 66), em *A palavra e a imagem: usos da emblemática na assistência portuguesa da Companhia de Jesus*, afirma que quando Inácio propôs os EE, a composição de lugar com o uso da memória era uma prática que vinha desde os primórdios da Igreja, sobretudo no Oriente cristão, e que tinha seu uso bastante consolidado nas meditações dos mistérios da vida de Cristo. Para explicar isso, Luísa Santos retoma o que eram consideradas duas formas de memória: a natural e a artificial. Para alcançar a memória natural era necessário o desenvolvimento da memória artificial através de técnicas, que com treino levariam ao aprimoramento.

Portanto, “Três pontos básicos deveriam ser seguidos por aqueles que almejavam fixar algo com a memória, todos eles realizados apenas através da imaginação” (SANTOS, 2015, p. 64). Em primeiro, devia-se compor um lugar com a memória, podendo este remeter a um lugar fictício ou real. Em seguida, imagens deveriam ser dispostas nesse lugar, pois estas imagens seriam guardiães do que deveria ser lembrado. Por último, sendo dispostas as imagens, cuja ordem tinha importância fundamental, percorria-se o lugar em busca daquilo que estava guardado por cada imagem e que se queria lembrar (SANTOS, 2015, p. 64). Este percurso deveria ser feito repetidas vezes para que fosse possível trazer à memória as coisas ou palavras.

Ao lado disso, a Companhia de Jesus fazia uso de um “discurso-pintura” para que o espectador pudesse visualizar internamente o que lhe era dito (SANTOS, 2015, p. 265). Esse recurso das imagens mentais formadas com a memória era essencial às meditações propostas por Inácio nos EE. Tanto que estas meditações são frequentemente precedidas de preâmbulos, a exemplo:

O Primeiro preâmbulo é **composição, vendo o lugar**. Aqui é de notar que, na contemplação ou meditação visível, assim como contemplar a Cristo nosso Senhor, o qual é visível, a **composição será ver, com a vista da imaginação, o lugar material onde se acha aquilo que quero contemplar**. Digo o lugar material, assim como um templo ou monte onde se acha Jesus Cristo ou Nossa Senhora, conforme o

que quero contemplar. Na invisível, como é aqui a dos pecados, a composição será ver, com a vista imagi-nativa e considerar estar a minha alma encarcerada neste corpo corruptível e todo o composto neste vale, como desterrado, entre brutos animais. Digo todo o composto de alma e corpo. (EE 47, grifo nosso).

Neste excerto, Inácio esclarece que se deve “ver com a vista da imaginação” tanto as coisas visíveis quanto as coisas invisíveis (SANTOS, 2015, p.69). Sobre isso, em *A composição de lugar com a memória e o uso de imagens na exercitação espiritual jesuítica*, Luíza Santos escreve ainda que, na meditação pela vista da imaginação, “as imagens deviam ser invocadas intencionalmente através dos sentidos a fim de tornar presente o ausente.” (2018, p.271). Para tanto, a descrição do lugar que deve ser composto com a memória é

[...] o cenário no qual a história evangélica ocorre, onde se escuta os personagens e onde se observa o que se passa. Dessa maneira, o fundador da Ordem jesuítica pretende **fazer com que aquele que faz os exercícios espirituais sinta-se partícipe da história evangélica: que ele veja e sinta tanto o sofrimento do Cristo quanto o Seu amor e, assim, escolha imitá-Lo e servi-Lo.** (SANTOS, 2015, p.69, grifo nosso).

Ainda que o lugar seja descrito com simplicidade, sem muitos detalhes, de maneira que muitas vezes não se determina como deve ser, Inácio enfatiza a necessidade de visualizá-lo e de se sentir parte da história evangélica (SANTOS, 2018, p.272). A historiadora, Isabel Cristina Fernandes Auler (2009, p. 294), em *Spiritu, corde et practice. A cultura visual e o “modo de proceder” jesuítico*, coloca que Jerônimo Nadal, tinha como apostolado fundamental ensinar os cristãos a rezar. Por isso, Nadal entendia que todo o candidato ao noviciado, que desejasse ingressar na Companhia de Jesus, deveria praticar os EE para aprender a orar com devoção. Pois, o indivíduo que praticasse os Exercícios deveria deixar-se *co-mover*: mover-se junto com. Isto é, o exercitante deveria ter empatia com os sofrimentos de Cristo, de tal maneira que naturalmente desejaria participar de sua missão de redenção da humanidade pecadora.

Sendo assim, devido a esta *co-moção* interior, os EE de Inácio tornaram-se essenciais para Nadal, tanto que se pode notar a influência inaciana na imagética nadalina (AULER, 2009, p. 294). Em seu texto, Isabel Auler (2009) escreve sobre como, através de imagens retóricas ligadas à sua tríade *spiritu, corde et practice*, a partir da qual descreveu o modo de proceder da Companhia, Jerônimo Nadal buscou uma conciliação entre a vida ativa e contemplativa.

Quanto Nadal descreveu em termos gerais “nosso modo de proceder”, reduziu-o à tríade da ação “no espírito, de coração, praticamente” – *spiritu, corde, practice*. Este era um de seus resumos mais eloqüentes do ideal de vida jesuíta. O agir “no

Espírito” significava imputar tudo a Deus e à graça divina. Agir “de coração” significava trazer os sentimentos a tudo que se fizesse e nunca agir “somente especulativamente” – *ut speculative tantum ne agamus*. Atuar “praticamente” significava que a afetividade do jesuíta não era “contemplativa”, mas era dirigida a ajudar os outros. Numa palavra, atuar “praticamente” significa atuar pastoralmente. (O’MALLEY, 2004, p.391-392.)

Destarte, para Nadal, *spiritu* significava acolher por completo à palavra de Deus, tornando-se instrumento da salvação, de modo que a vontade do exercitante deveria estar a serviço da vocação que a graça divina lhe conferiu. *Corde* está relacionada à importância do amor. Nadal compreendia que, com o passar do tempo, o exercitante seria tentado a fazer o que realmente sonhava. Por isso, somente a sujeição não bastaria, sendo necessário também amar a Deus para fazer de Sua vontade um ato de alegria e regozijo interno. Contudo, além da sujeição e do amor, era imprescindível a *practice*. “*Practice*, portanto, consistia nos ministérios jesuítas, cujo objetivo era a salvação das almas.” (AULER, 2009, p. 296).

Nadal via nos sentidos, especialmente na visão, um papel fundamental para a prática contemplativa²⁶. O exercitante deveria contemplar o mistério evangélico meditando. Os “olhos exteriores” possibilitariam ao espectador abrir os seus “olhos interiores”, podendo, então, enxergar as verdades divinas e apreender sua missão, enquanto companheiro de Jesus (AULER, 2009, p.294). Sendo assim, segundo Auler (2009), não a mente, mas os sentidos interiores, ou moções interiores, seriam o primeiro passo para a contemplação da graça divina, já que o coração seria a chave da elevação espiritual. Por *moções interiores*, entende-se a inspiração interior provocada por Deus na alma para as coisas espirituais (CASTRO, 2007, p. 1265). Então, “A experiência sensória seria o caminho, encontrado por Nadal, para facilitar a passagem jesuítica ao *corde*, pois ao mobilizar o espectador, leva-o à contemplação do *spiritu*, e, conseqüentemente a *practice* no mundo.” (AULER, 2009, p. 297).

Portanto, com finalidade na utilidade espiritual, a imagem torna-se uma técnica persuasiva, passando a ser vista como um meio de comunicação, sem ter fim em si própria, mas no seu objetivo final: comunicar-se com o espectador, para provocar-lhe fortes moções e, assim, fixar na alma do indivíduo uma memória, imagem interna, que transformasse suas faculdades interiores, bem como sua atuação no mundo (AULER, 2009). Esta é a finalidade das gravuras nadalinas: ajudar a comunicar visualmente as verdades da fé para conciliar a vida ativa e contemplativa.

Isabel Auler (2009) coloca que, frente à revalorização do uso da imagem, ressaltando sua eficácia pedagógica, na tentativa de contestar o discurso reformista, Nadal preocupou-se

²⁶ Conhecida como “oração do coração”, a oração de contemplação é o protótipo da oração efetiva e distingue-se da oração vocal e da oração mental (CASTRO, 2007, p.445).

em solucionar a inabilidade de se meditar, que era resultado da *evagatio* e da *curiositas*, respectivamente, a divagação sem propósito e a distração. Inclusive, havia a preocupação com a “imaginação fértil” que poderia provocar erros dogmáticos (SANTOS, 2018, p.275). Contudo, “Se na obra inaciana originalmente sem ilustrações era dada liberdade ao exercitante para a composição do lugar com a memória, ao materializar-se imagetivamente a cena se põe fim, em parte, a essa liberdade.” (SANTOS, 2018, p. 279).

As gravuras de Nadal materializaram o lugar a ser composto com a memória pelo exercitante espiritual,

A imagem exteriorizada, na obra nadaliana, fixava-se como imagem interna, num movimento contrário ao que percebemos nos Exercícios espirituais, cujas imagens formadas apenas com a imaginação foram posteriormente materializadas. Vale ressaltar que com a transformação de imagens mentais em imagens concretas podia-se teoricamente sanar duas dificuldades: a de compor imagens com a memória por parte de uns e o perigo dessas composições por parte daqueles que, pelo contrário, tinham a imaginação demasiadamente “fértil”. (SANTOS, 2015, p. 75).

São nestes pontos que as duas obras, EE e *EHI*, se encontram: no convite a participar da história evangélica e no apelo aos sentidos, especialmente à vista – que, no primeiro, utiliza os olhos da imaginação e, no segundo, os olhos corporais (SANTOS, 2015, p. 76).

Junto a isso, pode-se perceber, na construção visual das gravuras da *EHI*, uma busca pela familiaridade, ou seja, por uma representação semelhante à realidade. Auler (2009, p. 302) afirma que esta busca por uma familiaridade, ou naturalidade, na retratação das imagens dá-se para que o espectador deixe fluir seus sentidos interiores, podendo chegar também a manifestações exteriores, como as lágrimas. De maneira que possa imaginar-se em uma situação semelhante e se identificar com o mistério representado na imagem.

Também, a técnica da perspectiva presente nas gravuras relaciona-se a esta busca pela naturalidade. A técnica da perspectiva confere uma distribuição equilibrada dos personagens em uma composição geométrica do espaço (AULER, 2009, p.304). Inclusive, na disposição dos elementos, nota-se que as cenas mais ao fundo das gravuras, frequentemente, representam fatos precedentes, fazendo, assim, uma conexão com as imagens antecedentes, de maneira a facilitar a memorização e, conseqüentemente, a identificação do espectador (AULER, 2009). Em outras palavras, além da linha condutora que as legendas estabelecem dentro de uma gravura, existe ainda uma linha que conecta diversas imagens da obra, “[...] facilitando ainda mais a fixação na memória do devoto” (AULER, 2009, 313).

Em suma, a partir das duas primeiras etapas da análise (etapa pré-iconográfica e etapa iconográfica) junto a esta última (a etapa iconológica) conclui-se que a semântica das

gravuras se relaciona diretamente com a vida de Cristo, com os Evangelhos e com as meditações dos EE. Recorda-se que Perla Pawling descreve a forma discursiva como um “[...] artefato composto por uma semântica condensada em um discurso verbal e por uma materialidade, cujo conjunto denota uma regularidade que permite a distinção específica no contexto de múltiplos campos culturais.” (2014, p.16). Dessa maneira, neste capítulo pôde-se compreender a semântica do discurso, tanto verbal (legendas) quanto não verbal (imagens), que está condensado na materialidade das gravuras. Com isso, identificam-se as regularidades nesta forma discursiva visual, permitindo a sua distinção específica.

Importa salientar que as características desta forma visual a tornam uma forma discursiva enquanto estiverem juntas. Isto é, enquanto a semântica da gravura for elaborada e estruturada da maneira que é. Assim, a regularidade que permite a distinção da forma discursiva é a maneira como a gravura se apresenta: com o título, o número e o evangelho ao qual corresponde ocupando a parte superior, seguidos da imagem, que pode ser dividida em campos, os quais se relacionam, e na qual são dispostas as letras, cujas legendas na sua parte inferior guiam a leitura da gravura como um todo.

Apresentadas dessa forma, para serem identificadas como formas discursivas visuais, o uso das gravuras de Nadal também deve cumprir sua função comunicativa de compor um lugar com a memória para a *co-moção* do espectador e, conseqüentemente, levar à conversão. A partir disso, o próximo capítulo buscará compreender a aceitação comunicativa da *EHI* e compreender os usos da obra de acordo com sua circulação na Europa e ao atravessar os oceanos.

2.3 “A história da arte dos jesuítas é a história da arte do mundo”

O presente e último capítulo abordará a recepção e circulação da obra de Jerônimo Nadal. Inicialmente, observando os números de edições produzidas e distribuídas na Europa, atesta-se a função comunicativa da *EHI*. Em seguida, a partir da perspectiva de Pierre Bourdieu sobre a *circulação internacional das ideias* (2002), serão estudados o uso e a circulação das gravuras natalinas no e para além do território europeu, com destaque à América e à Ásia, nomeadamente, à Espanha, ao Vice-Reino do Peru, Vice-Reino da Nova-Espanha e à China.

2.3.1 Europa

De acordo com a proposta metodológica das formas discursivas de Perla Pawling (2014) o elemento final para compreender a relação comunicativa e, portanto, a função comunicativa, é a compreensão ou recepção da forma. Para Perla (2014, p. 36, tradução nossa), “a comunicação se estabelece quando um receptor aceita a comunicação de um remetente; caso contrário, não é realizado.”²⁷

Viu-se que as imagens para a Companhia de Jesus tinham finalidade didática, moralizante e política. As gravuras da *EHI* buscavam auxiliar o exercitante na composição de lugar com a memória e, conseqüentemente, facilitar a comoção e a conversão. Assim, conhecendo o objetivo da obra, busca-se compreender seu alcance, e conseqüentemente, a aceitação das gravuras, as quais a partir disso poderão configurar-se enquanto uma forma discursiva visual. Para tanto, serão observadas as edições, datas e características.

A primeira publicação da *EHI* deu-se em 1593. Sobre esta edição, Miguel Nicolau²⁸ (1949) informa que foi escolha de Diego Jiménez – responsável pela obra após a morte de Jerônimo Nadal – publicar as 153 gravuras separadamente, isto é, sem as meditações e anotações de Nadal. Jiménez optou por fazer esta primeira edição desta maneira para que o volume e o preço do livro das Meditações fossem reduzidos (NICOLAU, 1949). Inclusive, a fim de que toda a vida de Jesus pudesse ser vista de acordo com sua ordem natural e cronológica, Jiménez organizou as gravuras em ordem correspondente à vida de Cristo (NICOLAU, 1949). Posteriormente, outras publicações da obra nesta configuração foram produzidas:

Vimos também outra edição dessas imagens, datada **de 1596**; e ainda sabemos de outras reimpressões, **uma de 1607** (na tipografia de John Moretus, sucessor de Plantin em Antuérpia), e **outra de 1647** (de Ioannes Gallaeus, também em Antuérpia). (NICOLAU, 1949, p.114-115, tradução nossa, grifo nosso).²⁹

Dessa maneira, além da primeira publicação das imagens em ordem equivalente à vida de Jesus, em 1593, há também publicações neste formato anos depois: em 1596 (passados três anos da primeira publicação), em 1607 (14 anos após a primeira publicação) e em 1647 (54

²⁷ “la comunicación se establece una vez que un receptor acepta el comunicado de un emisor; de lo contrario ésta no se lleva a cabo.”

²⁸ Miguel Nicolau Pons (1905-1986) foi um teólogo jesuíta espanhol que se dedicou a trabalhar com questões de teologia fundamental, voltando-se, principalmente, à noção de Revelação e ao ato de fé (KOPROWSKI, 2004).

²⁹ “Hemos visto también otra tirada de estas imágenes, que data de 1596; y asimismo sabemos de otras reimpressiones, una de 1607 (en la tipografía de Juan Moretus, sucesor de Plantin en Amberes), y otra de 1647 (por Ioannes Gallaeus, también en Amberes).”

anos depois). No volume quinto de *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* (1960, col. 1518) – obra bibliográfica, que se dedica a apresentar as publicações dos jesuítas –, Carlos Sommervogel escreve sobre estas edições, afirmando que a primeira (1593) é preferida às que se seguiram, devido à beleza das gravuras.

Outrossim, na exposição virtual sobre a *EHI* no site da Biblioteca da Universidade de Navarra (PÉREZ, 2004), a seção sobre *el libro* indica que além da impressão por Martinus Nutius em Antuérpia, de 1596, Luigi Zanetti também publicou uma edição da *EHI* no mesmo ano, em Roma. Assim, Zanetti contrariou o privilégio de impressão de dez anos concedido em 1593 por Clemente VIII em favor de Martinus Nutius (PÉREZ, 2004). Nicolau (1949) expõe que este tempo significava um privilégio universal de publicação de Nutius, a fim de evitar perdas econômicas em uma obra tão cara.

Além da *EHI*, na qual as gravuras são publicadas pela primeira vez, a obra intitulada *Adnotationes et Meditationes in Evangelia quae in sacrosancto Missae sacrificio toto anno leguntur: cum Evangeliorum concordantia historiae integritati sufficienti: accessit & index historiam ipsam euangelicam in ordinem temporis vitae Christi distribuens* foi publicada em 1595 também por Martinus Nutius em Antuérpia. Salienta-se que esta edição foi precedida de outra, que carregava o mesmo título e foi publicada em 1594, mas tinha diferente paginação e não continha as vinhetas e desenhos ornamentais que foram postos no início e final de algumas das meditações (NICOLAU, 1949). Com isso, destaca-se que centenas de exemplares das *Adnotationes* foram distribuídos aos colégios jesuítas até setembro de 1595 (BOWEN; IMHOF, 2019).

As *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* ordenam as gravuras natalinas de acordo com o ano litúrgico e contêm as anotações e as meditações escritas por Nadal para acompanhar estas as gravuras, diferindo, portanto, da edição da *EHI*. Para Nicolau (1949), o pouco tempo que separa a primeira edição das *Adnotationes* da segunda edição é um indício de que a primeira edição se esgotou muito rapidamente e teve ampla aceitação entre os jesuítas, especialmente nas escolas, com aqueles jesuítas que trabalhavam com jovens e aos quais davam EE.

Ainda, sobre a edição de 1607:

A terceira edição, [...], adotou o texto dos evangelhos segundo as variações da Bíblia de Clemente VIII e foi impressa na famosa fonte plantiniana (então de John Moretus) de Antuérpia. [...] Esta nova edição apresenta uma melhor técnica de impressão, na medida em que sabe distribuir, deixando espaços livres, as diferentes partes das meditações, que antes eram continuadas sem deixar um ponto final; Além disso, os textos evangélicos são escritos em itálico. É por isso que a leitura nesta

edição de 1607 é mais agradável do que nas anteriores. (NICOLAU, 1949, p.115, tradução nossa, grifo nosso).³⁰

A partir disso, Miguel Nicolau (1949) assegura que estas numerosas edições provam a aceitação e a difusão que a obra de Jerônimo Nadal alcançou e aponta, inclusive, que a última edição das *Adnotationes* foi feita um século depois, em 1707, por Henry e Cornelius Verdussen, em Antuérpia. Segundo Nicolau (1949) esta última edição foi impressa com uma técnica de impressão mais precisa, mais perfeita, que as edições anteriores.

A exposição virtual da Biblioteca da Universidade de Navarra assinala que Agostino Vivaldi (1565 – 1641), padre jesuíta e famoso pregador, que foi Provincial da Companhia por duas vezes na Itália, traduziu para o italiano a obra de Nadal (PÉREZ, 2004). Vivaldi fez a tradução com pequenas modificações nos comentários sobre os textos que correspondem às gravuras e traduziu também as legendas, cujas letras dispostas na imagem guiam a leitura do expectador. Por fim, segundo a exposição virtual, a edição romana da *EHI*, feita por Zanetti, foi republicada em 1839, em Veneza, na tipografia de G. B. Merlo (PÉREZ, 2004).

Ademais, a aceitação das gravuras de Nadal, enquanto forma discursiva visual, pode também ser conferida através do que Luísa Santos (2015, p.77-78) apontou como *movimento circular de influências*. Este movimento dá-se entre os EE, de Inácio, e a *EHI*, de Jerônimo Nadal, pois “[...] os Exercícios espirituais inacianos, nos quais as imagens originalmente deviam ser vistas apenas com a ‘vista da imaginação’, receberam ilustrações recolhidas e baseadas nas obras da literatura espiritual jesuítica herdeiras da obra do Pe. Jerônimo Nadal.” (SANTOS, 2018, p.277). Ou seja, os EE requeriam que as imagens fossem vistas com os *olhos da imaginação* – a vista da imaginação – na composição de lugar, como preparação para o exercício da meditação inaciana, e a *EHI* propôs a materialização destas imagens. Anos depois, as gravuras de Nadal e as obras que nela se inspiraram serviram de fonte para as imagens que integraram a primeira edição ilustrada dos Exercícios Espirituais, publicados em 1649, em Roma (SANTOS, 2018).

Com isso, chama-se atenção às obras que foram produzidas a partir das gravuras nadalinas ainda na Europa, mais especificamente, na Espanha. Pois, sabe-se que a *EHI* foi composta para auxiliar os noviços jesuítas nas meditações dos EE, porém, a obra abrangeu uma ampla clientela internacional (BOWEN; IMHOF, 2019). Assim, fica estabelecida a

³⁰ “La edición tercera, que en la portada se llama última, adoptó el texto de los evangelios según las variaciones de la Biblia de Clemente VIII y se imprimió en la célebre tipografía plantiniana (entonces de Juan Moretus) de Amberes. [...] Esta nueva edición presenta mejor técnica en la impresión, en cuanto que sabe distribuir dejando espacios libres las diferentes partes de las meditaciones, que antes se continuaban sin dejar punto y aparte; además los textos evangélicos van escritos con letra cursiva. Por esto la lectura en esta edición de 1607 es más agradable que en las precedentes.”

aceitação da obra de Nadal nos colégios jesuítas, a quem era destinada, e passa-se a considerar sua grande difusão na Europa e para além dela. Para tanto, será observado o uso das gravuras natalinas como inspiração para a criação de novas obras e a sua circulação em diferentes contextos.

A obra natalina, segundo o historiador da arte, Daniel Cuesta Gómez (2016), teve grande influência no Barroco espanhol. Como exemplo da importância da *EHI* para a teoria da arte, cita-se Francisco Pacheco (1564-1644), pintor e escritor espanhol, que, em sua obra *Arte de la Pintura* (1649), indicou dezoito vezes Jerônimo Nadal como autoridade quanto à iconografia ortodoxa (GÓMEZ, 2016, p.236). Ainda,

Essa influência também é rastreada na obra de alguns artistas barrocos espanhóis. O fato de em várias das obras dos grandes mestres deste período encontrarmos composições e pormenores claramente inspirados na obra de Nadal, diz-nos que o livro era um dos habituais entre as bibliotecas de artistas. O fato de ter sido recomendado por Pacheco em sua *Arte de la Pintura*, sem dúvida, contribuiu para isso. Mas também influenciaria o fato de que, como já foi visto, o livro era garantia da tão almejada catolicidade, além de constituir uma obra de arte em si e ser uma fonte inesgotável de recursos iconográficos. (GÓMEZ, 2016, p.237, tradução nossa).³¹

Dessa forma, a *EHI* constituiu-se como fonte de recursos iconográficos e como garantia de catolicidade. Tanto que Diego Velázquez (1599-1660), pintor espanhol e principal artista da corte do rei Filipe IV da Espanha, formado na oficina de Pacheco, consultou a obra de Nadal, quando estava em Sevilha, e teve as gravuras da *EHI* como influência direta (GÓMEZ, 2016). Outro artista cuja pintura demonstra inspiração na obra natalina foi Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), grande artista do Barroco espanhol.

³¹ “Esta influencia es también rastreable en la obra de algunos de los artistas del Barroco español. El que en varias de las obras de los grandes maestros de este período encontremos composiciones y detalles claramente inspirados en la obra de Nadal, nos habla de que el libro era uno de los habituales entre las bibliotecas de los artistas. A ello contribuyó sin duda el hecho de que fuera recomendado por Pacheco en su *Arte de la Pintura*. Pero también influiría el que, como ya se ha visto, el libro era toda una garantía de la tan buscada catolicidad, amén de constituir una obra de arte en sí mismo y ser una fuente inagotable de recursos iconográficos.”

Figura 4 – La Multiplicación de los panes y los peces



Fonte: PubHist (2022?).

Nota: Pintura de óleo sobre tela de Bartolomé Esteban Murillo.

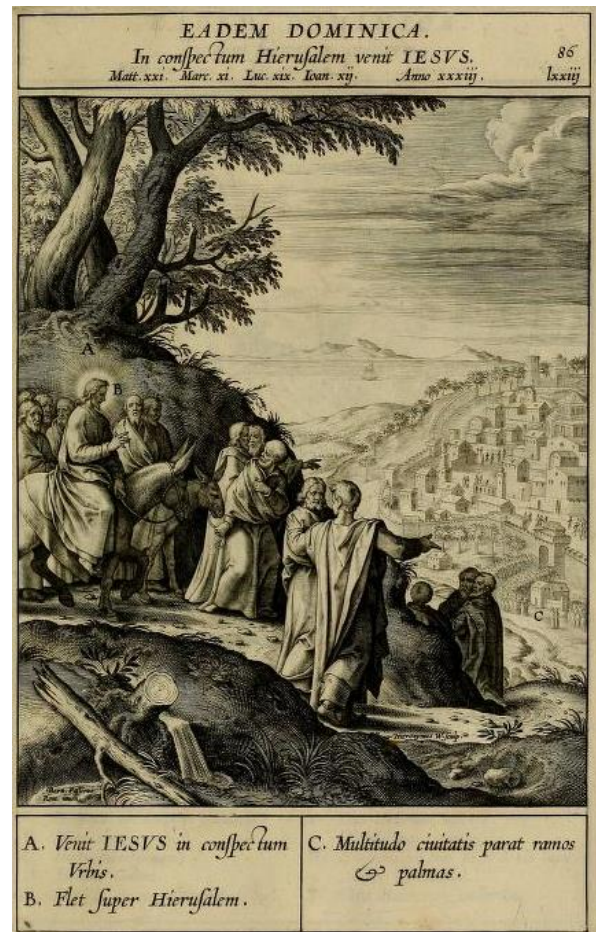
Figura 5 – Aedem Dominica



Fonte: Nadal (1593).

Nota: Gravura 42 de Anton Wierix.

Figura 6 – Aedem Dominica



Fonte: Nadal (1593).

Nota: Gravura 86 de Hieronymus Wierix.

Nesta obra de Bartolomé Esteban Murillo (figura 4), intitulada *La Multiplicación de los panes y los peces*, de 1671, nota-se a influência da *EHI*. Realizada 78 anos após a publicação da primeira edição da obra natalina, a pintura de Murillo para a Igreja do Hospital de Caridade, em Sevilha, relaciona-se às gravuras 42 (figura 5) e 86 (figura 6) da *EHI*. Segundo Daniel Gómez (2016, p.239) “Sabemos que o livro de Nadal fazia parte da biblioteca de Murillo e que a referida tela permite afirmar que ele a consultava como fonte de inspiração em sua obra.”³²

Sendo assim, ao observar as imagens, Gómez (2016) chama atenção à composição da pintura, pois Murillo inspirou-se na gravura feita por Anton Wierix, mas não se restringiu a ela. Murillo ordena o grupo principal de sua obra trazendo os personagens centrais da gravura natalina, mas dispendo-os de outra maneira. Vê-se que, na pintura de Murillo, semelhante à gravura 42 da *EHI*, Jesus está sentado com o braço direito levantado, cuja mão, com dois dedos erguidos, faz um gesto de abençoar. À direita de Jesus, estão um homem e um menino que se olham e seguram juntos uma cesta com peixes. Estes dois personagens também estão presentes na gravura 42, porém, estão posicionados à esquerda de Jesus, ajoelhados, enquanto o menino entrega a cesta à Cristo e o homem o acompanha.

Ainda, a relação entre a pintura de Murillo e a gravura 86 da *EHI* pode ser notada a partir dos dois discípulos que conversam e apontam para a multidão ao fundo (Gómez, 2016, p.239). Na *Multiplicación de los panes y los peces* (figura 4) estes discípulos estão à direita do senhor e do menino que carregam os peixes, já na gravura natalina (figura 6) os discípulos encontram-se à direita de Jesus, que está a cavalo. Sobre estes discípulos, Gómez (2016, p. 239, tradução nossa)³³ afirma:

Sem dúvida, estes representavam os apóstolos quando consideravam a magnitude do problema de alimentar uma multidão tão grande com tão pouca comida. Estas figuras são intimamente inspiradas na gravura que representa a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém nas *Evangelicae Historiae Imagines*.

Por fim, chama-se atenção, também, ao cenário composto por Murillo (figura 4), que se aproxima ao cenário que é apresentado na gravura 86 (figura 6). Murillo dispõe Jesus e aqueles que o cercam à frente de montanhas à esquerda da imagem, em uma composição mais

³² “Sabemos que el libro de Nadal formaba parte de la biblioteca de Murillo y que el lienzo citado permite afirmar que lo consultó como fuente de inspiración en su trabajo.”

³³ “Sin duda, éstos representaban a los apóstoles cuando se planteaban la magnitud del problema de alimentar a una multitud tan grande con tan pocos víveres. Dichas figuras se inspiran de forma muy cercada en el grabado que representa la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén en las *Evangelicae Historiae Imagines*.”

sombreada, e coloca a cena de fundo à direita, iluminada pela claridade do céu anuviado e horizonte montanhoso.

Contudo, Daniel Gómez (2016, p.240) indica que a influência de Nadal na arte espanhola não se reduz à arte produzida em Sevilha e menos ainda somente à pintura, uma vez que a influência da *EHI* pode ser observada também na produção de esculturas do barroco espanhol. Como exemplo, Gómez (2016, p.242) apresenta uma escultura feita em 1613 pelo escultor espanhol Juan Imberto (1580 – 1626): *Anunciación*.

Figura 7 – Anunciación



Fonte: Gómez (2016).

Nota: Escultura de Juan Imberto.

Figura 8 – Annunciatio



Fonte: em Nadal (1593).

Nota: Gravura 1 de Hieronymus Wierix.

Esta escultura (figura 7) de Juan Imberto faz parte do retábulo³⁴ do Convento de Santa Isabel na capital de Pisuerga, na província de Valladolid (GÓMEZ, 2016, p. 241). A inspiração na gravura 1 da *EHI* (figura 8) fica evidente ao observa-se os elementos que compõem a cena. Assim como Murillo, Imberto fez uso da liberdade ao elaborar sua obra.

³⁴ Do latim *retro tabulam*, o termo retábulo significa atrás da mesa, que seria a mesa do altar (FABRINO, 2012, p.13).

Pois, Imberto organiza à sua própria maneira os elementos que a gravura traz. Gómez (2016, p. 241-242) indica que a influência da gravura nadalina sobre a escultura pode ser notada na atitude de Maria e nos lírios carregados pelo anjo, bem como na cama com dossel ao fundo.

A partir disso, destaca-se sobre a escultura, primeiro, a atitude de Maria, como exposto por Gómez (2016), que tem olhar sereno que desvia do anjo. Em ambas as obras, Maria é retratada com postura calma, com braços dobrados e mãos abertas, ouvindo com tranquilidade o que o anjo tem a dizer. Em segundo, salienta-se que o anjo, além de carregar os lírios, pisa na nuvem com as pernas e pés colocados como na gravura 1 da *EHI*. Contudo, o anjo retratado por Imberto, ainda que faça o mesmo gesto com um dedo erguido, o faz com o braço levado à esquerda de seu corpo, diferentemente do anjo da gravura nadalina, que leva o braço a frente, à direita de seu corpo. Terceiro, ressalta-se que o lírio da escultura difere do lírio da gravura por ter pétalas mais unidas e ter uma flor a mais. Já, por último, a cama com dossel feita por Imberto remete diretamente à cama da gravura de Hieronymus Wierix, pois ambas têm babados arredondados ao topo e tecidos logos e rígidos.

Juan Imberto fez uso dos elementos da gravura de Nadal acrescentando texturas e cores, inclusive, às asas do anjo, que têm penas coloridas. Com isso, observa-se que tanto Murillo quanto Imberto inspiraram-se nas gravuras de Nadal e compuseram suas produções com liberdade e criatividade, seja dispondo de outra maneira os mesmos personagens, seja adicionando cores e estampas.

A vista disso, para compreender a circulação da *EHI*, pode-se afirmar que, a partir da perspectiva de Pierre Bourdieu (2002), a elasticidade foi um dos fatores estruturais que determinou a circulação da obra de Jerônimo Nadal na Espanha. Em seu texto, *As condições sociais da circulação internacional das ideias* (2002), Pierre Bourdieu busca descrever as tendências das trocas internacionais, as quais entende que são submetidas aos fatores estruturais. Sobre a elasticidade, Bourdieu (2002, p.9) assinala que

[...] alguns autores particularmente elásticos circulam muito bem. As grandes profecias são polissêmicas. Esta é uma de suas virtudes e é por isso que atravessam lugares, momentos, épocas, gerações, etc. Portanto, os pensadores de grande elasticidade são um prato cheio, pode-se dizer, para uma interpretação voltada para a anexação e usos estratégicos.

Dessa forma, uma vez que a elasticidade do autor possibilita a circulação de sua obra, com essa ideia de fator estrutural, Bourdieu também indica a capacidade de encaixe em diferentes contextos. Com isso, a circulação produz efeito não somente sobre a obra e as ideias, mas também sobre os autores. Isto é, Jerônimo Nadal, uma vez que sua obra alcançou

um público mais amplo, passou a ser considerado referência para a arte, iconografia e catolicidade.

Ao lado da elasticidade, Pierre Bourdieu (2002) também aponta como fatores estruturais o tempo e o campo de chegada. De acordo com Bourdieu (2002, p. 7), as ideias circulam desprendidas de seu contexto, não importando consigo o seu campo de produção. Dessa maneira, estas mesmas ideias são interpretadas em função da estrutura do campo de recepção – o campo de chegada – e o sentido e a função que tinham no campo de origem passam a ser desconsiderados (BOURDIEU, 2002, p. 7). De maneira semelhante, o autor reconhece que o tempo é responsável por alterações nas leituras, uma vez que “Os estrangeiros, assim como a posteridade, têm em determinados casos uma certa distância, uma certa autonomia com relação às limitações sociais do campo.” (BOURDIEU, 2002, p. 6).

Pensando nisso, pode-se considerar que tanto o tempo quanto o campo de chegada foram fatores nesta circulação da obra de Nadal para a Espanha. Pois, a *EHI*, publicada pela primeira vez em 1593 em Antuérpia, foi utilizada na Espanha, vinte anos depois, por Juan Imberto e, setenta e oito anos depois, por Bartolomé Esteban Murillo para a criação de novas produções artísticas, bem como, cinquenta e seis anos depois, foi citada por Francisco Pacheco como a maneira correta de representar as histórias evangélicas. Conforme Bourdieu (2002, p. 6), esta distância, tanto conferida pelo tempo quanto pela geografia, confere autonomia aos usos e interpretações. Em suma, o campo de chegada, o tempo e, principalmente, a elasticidade são fatores que determinaram a circulação da *EHI* dentro da Europa, ida da Antuérpia até a Espanha. Pensando na circulação da *EHI* para além da Europa, Bailey (1999, p.47-48, tradução nossa, grifo nosso)³⁵ afirma:

A história da arte dos jesuítas é a história da arte do mundo. [...] Na verdade, sempre foi global, só agora os historiadores da arte europeia estão se conscientizando de uma rica tradição de estudos sobre arte e arquitetura jesuítas na América Latina e na Ásia que remonta ao início do século XX ou antes.

A partir disso, observada a aceitação da *EHI*, sua difusão e seu emprego na Espanha, será abordada a circulação e o uso das gravuras natalinas para além do território europeu, com destaque à América e à Ásia.

³⁵ “The art history of the Jesuits is the art history of the world. [...] In actual fact it always has been global, only now historians of European art are becoming aware of a rich tradition of scholarship on Jesuit art and architecture in Latin America and Asia that dates back to the beginning of the twentieth century or earlier.”

2.3.2 América

A América, a partir do século XVI, passou a receber gravuras europeias que cruzaram o Atlântico, vindas da França, Alemanha, Itália e, especialmente, de Antuérpia (TATSCH, 2015, p. 7). Em seu texto, *A circulação das gravuras flamengas no vice-reino do Peru: transferência de modelos e inventividade* (2015), Flavia Galli Tatsch explica que estas gravuras tiveram papel fundamental na produção artística dos vice-reinos espanhóis, pois cumpriam função tanto de transferir para a América Espanhola os estilos correntes na Europa quanto de criar um repertório iconográfico entre artistas indígenas.

O desempenho das estampas na difusão dos elementos iconográficos já era uma prática comum mesmo na Europa. Não raro, uma pintura em tela podia ser reproduzida em desenho e gravada no atelier de seu criador, fosse por ele mesmo ou por um especialista. Uma vez impressa, sua difusão era uma questão de tempo. (TATSCH, 2015, p.8).

Esta citação de Tatsch ressalta que as estampas já desempenhavam papel de difusão dos elementos iconográficos na Europa, como viu-se no subcapítulo anterior, e chama atenção para a rapidez com que acontecia a difusão das gravuras.

Centro administrativo, político e cultural do Vice-Reino do Peru, a cidade de Lima comportava a maior parte da circulação de livros religiosos flamengos. Segundo Flávia Tatsch (2015, p. 9), “A difusão e a venda dos livros flamengos no vice-reino podiam se dar através da comercialização empreendida pelos livreiros, das encomendas às pessoas que viajavam à Europa ou da circulação promovida dentre as bibliotecas de uma mesma ordem religiosa.” Desta forma, centenas de gravuras circulavam pela América e tiveram importante papel nos processos de elaboração de pinturas dos vice-reinos.

O primeiro exemplo a ser citado, exposto por Tatsch (2015, p. 18), é uma pintura de óleo sobre tela que, “reproduzindo” a gravura 79 da *EHI* (figura 9), retrata a reunião em que o Conselho de Fariseus e Doutores da Lei delibera sobre a morte de Jesus. Esta pintura, feita no século XVIII, é uma produção de um artista anônimo da Escola de Huamanga, em Ayachuco, no Vice-Reino do Peru.

Figura 9 – *Feria VI. Post domin. passionis*

Fonte: Nadal (1593).

Nota: Gravura 79 de Anton Wierix II.

Dentre as obras, observa-se que a pintura do artista anônimo (figura 10) manteve e dispôs os elementos conforme a gravura de Anton Wierix (figura 9). Tanto os homens, doutores da lei, que estão à frente, suas vestes e posições, quanto os elementos arquitetônicos e as cenas nas janelas ao fundo da gravura de Wierix são mantidos pelo artista do Vice-Reino do Peru. O artista peruano, contudo, adicionou cores à sua produção e fez pequenas mudanças nos detalhes, como o piso, no qual acrescenta linhas e círculos, ou no personagem que está ao centro, cujo chapéu é menos volumoso e a barba é mais arredondada. Junto a isso, salienta-se que o artista anônimo optou por incluir à sua obra as letras que identificam cada cenas e as legendas correspondentes abaixo de cada imagem. Por fim, pode-se perceber que a pintura (figura 10) manteve a função didática da gravura nadalina (TATSCH, 2015, p. 18).

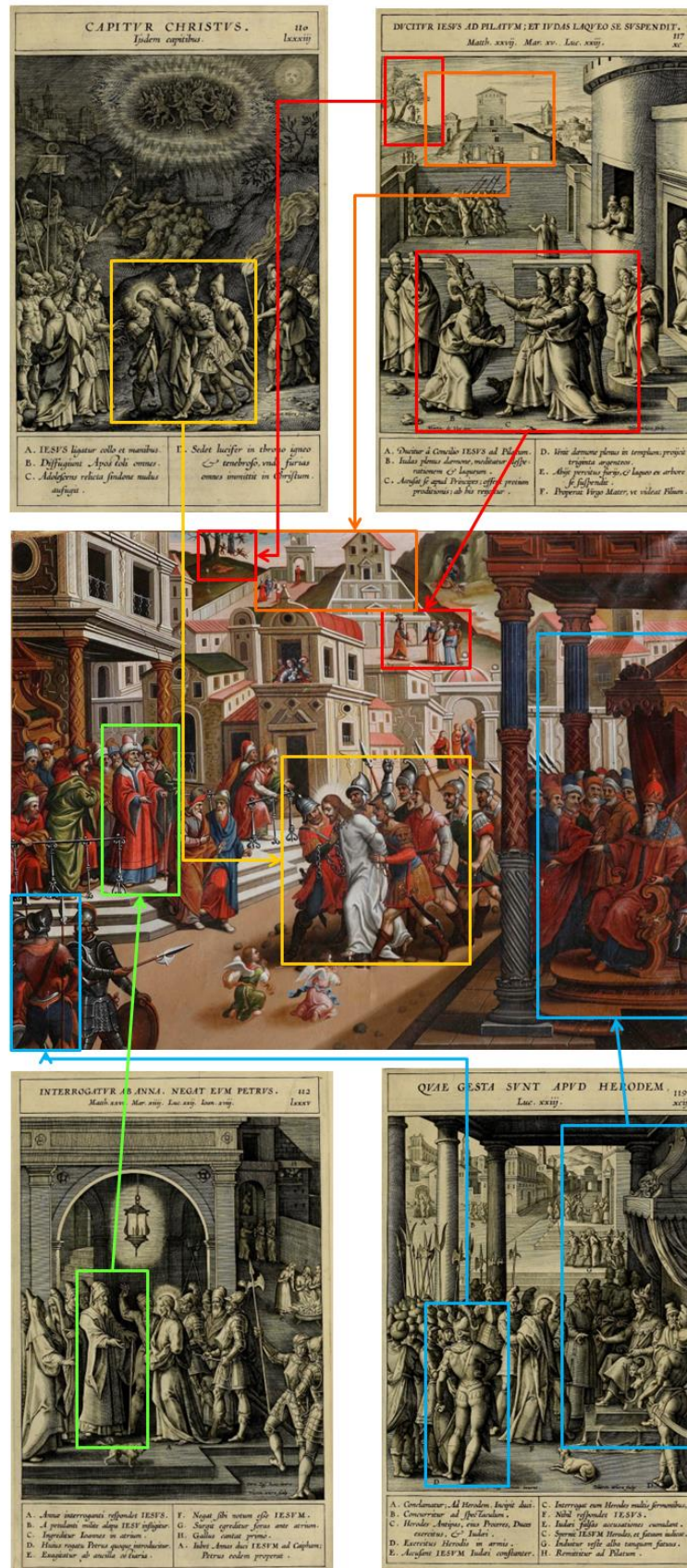
A segunda obra inspirada em gravuras nadalinas é uma pintura também do século XVIII.

Figura 10 – Pintura de óleo sobre cobre de artista anônimo



Fonte: Tatsch (2015).

Figura 11 – Obra *De Herodes a Pilatos* e elementos que foram usados de cada gravura



Fonte: Elaborada pela autora, com base em Nadal (1593).

Intitulada *De Herodes a Pilatos*, a pintura (figura 11) tem como autor um pintor anônimo, conhecido como mestre do monastério de Santa Tereza. Esta pintura, feita para o Convento de Santa Teresa, também em Ayachuco, no Peru, é composta por elementos de mais de uma gravura natalina. Tatsch (2015, p. 22) aponta que as gravuras natalinas que inspiraram a obra são: as de número 110, 112 e 119.

Em primeiro lugar, da gravura 110 (imagem no canto superior esquerdo), que representa a captura de Cristo, observa-se que o elemento usado pelo artista é a cena de Jesus sendo carregado pelos quatro soldados – circulado em amarelo na figura 11 –. Assim, nota-se que mestre de Santa Teresa pinta Jesus e os soldados mantendo as mesmas posições e movimentos, bem como as mesmas vestes, gorros, elmos, lanças, correntes e espadas. Ambas a gravura 110 de Hieronymus Wierix e a pintura de Ayachuco apresentam Cristo usando vestes longas, com uma auréola sobre a cabeça, uma corrente em volta do pescoço e sendo carregado por quatro soldados de trajes rebuscados e carregam espadas.

Em segundo lugar, da gravura 112 (imagem no canto inferior à esquerda), que representa a interrogação de Annas feita a Jesus e a negação de Pedro, vê-se que o pintor utilizou a figura de Annas – marcado em verde na figura 11 –. Assim como na gravura 112 da *EHI*, a pintura a óleo traz Annas com vestes longas, com mangas amplas, e estendendo sua mão à frente enquanto a outra mão segura um bastão de apoio. Porém, diferindo da gravura de Hieronymus Wierix, mestre de Santa Teresa optou por fazer a barba de Annas mais curta e arredondada e pintou um modelo diferente de adereço na cabeça do personagem, com uma forma mais robusta, arredondada e com uma pena à frente.

Em terceiro lugar, da gravura 119 (imagem no canto inferior direito), que trata do que aconteceu diante Herodes, pode-se perceber que o artista peruano trouxe para sua pintura o personagem de Herodes e do soldado que se põe de costas à esquerda – assinalados em azul na figura 11 –. Sobre estes detalhes, nota-se que não somente o personagem de Herodes é pintado pelo artista, como também o ambiente em que está: o telhado, as colunas e as cortinas. O mestre de Santa Teresa pintou Herodes sentado em seu trono da mesma maneira que o fez Hieronymus Wierix, no entanto, o artista peruano optou por pintar a mão apontando um pouco mais para cima e, novamente, com uma coroa diferente, que lembra uma tiara papal.

Por último, além das gravuras natalinas indicadas por Tatsch (2015, p. 22) – gravura 110, 112 e 119 da *EHI* –, nota-se também a presença de elementos da gravura 117 (imagem no canto superior à direita), que representa a condução de Jesus à Pilatos e a morte de Judas. Tais elementos – destacados em vermelho e laranja na figura 11 – tratam-se: à direita, da cena de Judas devolvendo moedas aos Sacerdotes e Anciãos; ao centro, das construções circulares em

laranja e, à esquerda, da cena que contém a árvore em que Judas se enforca e é cercado por demônios. Como os elementos desta cena estão colocados em segundo plano, mais ao canto superior da gravura, numa perspectiva de distanciamento com relação à cena principal, os detalhes ficam reduzidos ao desenho do essencial e minimalista. Por isso, o que fica assinalado é a dessemelhança, em relação à gravura 117, dos movimentos dos Sacerdotes e Anciãos, que interagem com Judas, à direita, e os ornamentos das construções que compõem a cena.

Acrescenta-se, ainda, a observação de que, diferente do artista anônimo da pintura de óleo sobre cobre (figura 10) da Escola Huamanga, o mestre do Monastério de Santa Teresa se distanciou do modelo da gravura da *EHI*, adaptando livremente cenas e personagens. De tal forma que

[...] a inventividade do Mestre de Santa Teresa não se limitou apenas na escolha dessas gravuras. Importa perceber que ele pintou uma paisagem que nada tinha a ver com as das estampas, procurando juntar uma tradição flamenga de representação de cidades com elementos locais para que o público se sentisse identificado com o cenário representado, como é o detalhe da construção, ao fundo, que mais se parece com uma pirâmide pré-colombiana. (TATSCH, 2015, p.22).

Portanto, observa-se claramente que a intenção do artista, ao propor tais adaptações, era sugerir uma identificação dos observadores da pintura com o cenário representado, facilitando a relação de imersão e participação na história representada. Pois, nas palavras de Tatsch (2015, p.19) “[...] nem sempre os artistas do Vice-Reino do Peru seguiam à risca a composição dos Wierix”. Assim, ressalta-se a liberdade dos artistas ao criarem suas obras e inserirem elementos que não foram inspirados nas gravuras da *EHI*, mas que condiziam às necessidades específicas da catequese no Novo Mundo (TATSCH, 2015, p.20).

A obra de Nadal encontrou grande ressonância no Vice-Reino da Nova Espanha (ROBIN, 2006, p. 56). Em seu artigo, *El Retablo de Xaltocán. Las Imágenes de Jerónimo Nadal y la monja de Ágreda* (2006), Alena Robin discorre sobre o retábulo que se encontra na Paroquia da Nossa Senhora das Dores de Xaltocán, atualmente localizada na Cidade do México, e indica que a obra teria sido realizada na segunda metade do século XVIII. Este retábulo, segundo Robin (2006, p.53, tradução nossa)³⁶, “[...] apresenta um ciclo narrativo completo baseado nas imagens de Nadal; que nos permite refletir sobre a criatividade do pintor a partir da consulta de alguns modelos estabelecidos.”

Para seguir a análise sobre a ressonância da *EHI* na América, analisar-se-á apenas um

³⁶ “[...] presenta un ciclo narrativo completo a partir de las Imágenes de Nadal; lo cual permite reflexionar sobre la creatividad del pintor a partir de la consulta de unos modelos establecidos.”

dos quadros que compõem o retábulo de Xaltocán, *A Flagelação*, de autoria anônima e que teve como modelo as gravuras 121 e 115 da *EHI*.

Figura 12 – *Flagellatvr Christvs*



Fonte: Nadal (1593).

Nota: Gravura 121 de Anton Wierix II.

Figura 13 – *De gestis in carcere caiphae, Post dimissvm concilium*



Fonte: Nadal (1593).

Nota: Gravura 115 de Hieronymus Wierix.

Figura 14 – A Flagelação



Fonte: Robin (2006).

Nota: Pintura de óleo sobre tela de artista anônimo.

Sobre *A Flagelação*, datada de 1765, Alena Robin (2006, p. 67) aponta como semelhança entre a pintura (figura 14) e a gravura 121 da *EHI* (figura 12): a imagem de Cristo, a coluna em que está amarrado e os três algozes que o açoitam. Nestes elementos, indica-se que o artista anônimo preservou também as posições dos personagens, seus os movimentos e suas vestimentas.

Todavia, nota-se que o lugar em que ocorre a cena é alterado. Na pintura, vê-se um ambiente fechado, escuro e vazio, enquanto a gravura 121 da *EHI* ambienta a cena em um espaço a céu aberto e com um grande público.

[...] o tratamento do fundo mudou totalmente: a flagelação não ocorre diante de uma multidão de testemunhas, em um espaço aberto. Pelo contrário, Cristo está dentro de um ambiente arquitetônico fechado, e a representação é focada na punição. No entanto, esta abordagem não é fruto da imaginação do pintor da Nova Espanha, mas da fusão com outra imagem de Nadal. A imagem 115 ilustra a zombaria feita de

Cristo na prisão de Caifás e é justamente esse ambiente arquitetônico que foi utilizado pelo pintor anônimo. (ROBIN, 2006, p. 67, tradução nossa).³⁷

Com isso, tendo o pintor anônimo combinado a cena da flagelação de Cristo da gravura 121 ao ambiente da gravura 115 da *EHI* (figura 13), nota-se que o artista produziu uma fusão das gravuras. De acordo com Robin (2006, p.67), possivelmente essa fusão foi feita com o intuito de alcançar maior clareza narrativa, uma vez que seria mais fácil ao devoto concentrar sua atenção na cena que ocorre em espaço fechado e sem multidão. Além disso, uma vez que o cenário do evento não é especificado nos evangelhos, destaca-se a inclusão da janela escura ao fundo da pintura do retábulo, pois “Embora não se perceba, é possível a alusão à presença da Virgem neste doloroso momento da Paixão de seu Filho, como consta em ambas as placas.” (ROBIN, 2006, p. 68, tradução nossa)³⁸. Tal alusão proposta por Robin pode ser atestada na medida que se observam as legendas das gravuras. Na gravura 121 (figura 12) a legenda da letra G, que está posicionada ao fundo da imagem, aponta a presença da Virgem Maria. Da mesma maneira, a gravura 115 (figura 13) conta com a legenda da letra C, que, disposta na imagem junto á janela ao fundo, também se refere à Virgem.

Ao observar a circulação da *EHI* e das gravuras natalinas na América Espanhola, com ênfase aos vice-reinos do Peru e da Nova-Espanha, pode-se perceber que o campo de chegada e o tempo foram fatores determinantes neste transcurso. Publicadas pela primeira vez em 1593, em Antuérpia, na Europa, e idealizadas para auxiliar os noviços nas meditações dos EE, as gravuras natalinas foram utilizadas, especificamente na América Espanhola, durante a época da conquista e colonização para facilitar a conversão e, mais tarde, a partir do século XVII, as gravuras passaram a ser usadas pelos artistas locais para criação de suas obras (ALCALÁ, 1993, p.48-49).

Assim, estas gravuras vindas da Europa traziam aos vice-reinos os estilos artísticos lá correntes e auxiliavam na criação de um repertório iconográfico americano. A comparação entre as imagens de Nadal e as várias pinturas feitas na América Espanhola mostram como os artistas americanos, a exemplo do que aconteceu com os artistas espanhóis na Europa, usaram as gravuras de Nadal como inspiração e referência para as suas próprias obras.

³⁷ “[...] ha cambiado totalmente el tratamiento del fondo: la flagelación no tiene lugar frente a una multitud de testigos, en un espacio abierto. Más bien Cristo está dentro de un ambiente arquitectónico cerrado, y la representación está enfocada al castigo. Sin embargo, este planteamiento tampoco es fruto de la imaginación del pintor novohispano, sino de la fusión con otra estampa de Nadal. La imagen 115 ilustra las burlas hechas a Cristo en la cárcel de Caifás y justamente es este ambiente arquitectónico el utilizado por el pintor anónimo.”

³⁸ “Aunque no se puede percibir, es posible la alusión a la presencia de la Virgen en este doloroso momento de la Pasión de su Hijo, como se plantea en ambas láminas.”

As muitas reedições, traduções e adaptações que a obra conheceu são testemunhos da grande recepção que teve. Além do propósito dos jesuítas de edificar os fiéis através da contemplação de imagens, reconhece-se nas gravuras de Nadal uma forma correta de representar os fatos evangélicos, sustentando também na autoridade teológica da Companhia de Jesus. (ROBIN, 2006, p. 55, tradução nossa)³⁹.

Por razão deste reconhecimento das gravuras de Nadal enquanto forma correta de representar os acontecimentos da vida de Jesus, nota-se o efeito da elasticidade nesta circulação, que possibilitou os variados usos da *EHI*. Pois as gravuras de Nadal, que foram elaboradas com um propósito meditativo, espiritual, ao chegarem à América Espanhola receberam outro uso.

Em retrospecto, a primeira obra da América Espanhola apresentada (figura 10) trata-se de uma reprodução pintada da gravura 79 da *EHI* (figura 9), trazendo os elementos e as legendas desta; a segunda pintura (figura 11), *De Herodes a Pilatos*, inclui elementos pontuais de quatro gravuras diferentes, montando uma nova composição, e a terceira (figura 14), *A Flagelação*, evidencia a cena principal da gravura 121 e a combina ao cenário da gravura 115 de Nadal.

Dessa forma, a partir das obras abordadas, tanto da Espanha quanto da América Espanhola, importa destacar a inexistência de uma unanimidade quanto à utilização das gravuras natalinas. Ao contrário, percebe-se uma pluralidade nos empregos das gravuras, que assinala a criatividade inventiva dos artistas para criar e inserir elementos. Flávia Tatsch, sobre os artistas da Nova Espanha, sublinha que:

[...] não podemos jamais afirmar que os artistas que se encontravam nos vice-reinos simplesmente imitavam práticas culturais europeias. O que devemos ter em mente é que geravam respostas aos modelos nas quais expressavam sua própria maneira de entender o mundo. Havia muito mais do que uma cópia, mais do que o olho poderia ver. (2015, p.24).

Assim, vistos os usos e a circulação das gravuras natalinas na Europa e na América, parte-se para a observação de como essa difusão se deu na Ásia. Nomeadamente, na China.

³⁹ “Las muchas reediciones, traducciones y adaptaciones que conoció la obra son testimonio de la gran recepción que tuvo. Más allá del propósito de los jesuitas de edificar a los fieles a través de la contemplación de imágenes, se reconoció en las estampas de Nadal una manera correcta de representar los hechos evangélicos, sustentada además en la autoridad teológica de la Compañía de Jesús.”

2.3.3 Ásia

Para além do ocidente, a obra ilustrada de Jerônimo Nadal chegou também à Ásia. A *EHI* foi levada a desde à Índia até a China, onde recebeu uma edição local. Em *La versión china de la obra ilustrada de Jerónimo Nadal Evangelicae Historiae Imagines*, o historiador espanhol, José Eugenio Borao Mateo (2010), discorre sobre a tradução chinesa da *EHI*, que conta com 56 imagens inspiradas na obra de Nadal.

Mateo (2010) aponta que, desde 1605, a obra nadalina já havia chegado em Nanjing e em Beijing e, em 1637, havia sido traduzida por Giulio Aleni (1582-1649), padre jesuíta italiano, na missão dos jesuítas em Jingjiao, no distrito de Jinjiang, que ficava ao sul de Fujian. A versão de Aleni foi intitulada *Tianzhu jiangsheng chuxiang jingjie* (天主降生出像經解), cuja tradução literal seria: “Deus nasce como uma escritura”.

Feita mais de quarenta anos após a publicação da primeira edição da *EHI*, a versão chinesa produzida por Aleni era resultado de um esforço para propagar a mensagem da vida de Cristo e, possivelmente, difundir a metodologia de contemplação visualmente orientada dos jesuítas (SHIN, 2012, p. 237). Além disso, sabe-se que esta versão de Aleni teve impacto na arte chinesa, na medida que transmitiu novas técnicas artísticas vindas do Ocidente. Porém, não se pode determinar se chegaram a impactar um amplo público, nem em que sentido teria ocorrido este impacto (MATEO, 2010, p. 16).

Como razão para supor a boa recepção, José Mateo (2010) destaca a proteção que recebeu Giulio Aleni por parte do magistrado local, que, inclusive, recomendou a leitura e compreensão da doutrina estrangeira a seus súditos. Inclusive, alguns budistas e eruditos confucionistas mostraram interesse pelo livro, bem como alguns oponentes do cristianismo, que, em 1638, eram particularmente ativos (MATEO, 2010, p. 16). Segundo Mateo, devido ao seu contraste em relação à tradição cultural chinesa, as imagens do livro de Aleni chamaram atenção, tanto devido às diferenças, como também às semelhanças. Como exemplo de semelhanças, Mateo (2010, p.17) aponta as representações do inferno, dos anjos e dos demônios, que poderiam ser facilmente aceitas pelos chineses cristãos, já que se viam rodeados de poderes invisíveis que intervinham em suas vidas.

Para exemplificar a influência da *EHI* no Oriente, mostrar-se-á as semelhanças e diferenças entre a *EHI* e a versão oriental de Aleni. Serão expostos aqui dois exemplos em que se pode ver como aconteceu essa tradução, que para além das meditações e comentários, foi feita também às imagens.

As 153 gravuras de Nadal serviram de inspiração para as 56 xilogravuras⁴⁰ que compõem a obra de Aleni. Como primeiro exemplo, será analisada a xilogravura 20 da obra de Aleni, que se faz a partir da gravura 28 de Nadal. Ambas retratam o encontro de Jesus com a viúva de Naim e seu filho.

Figura 15 – *Feria V. post domin. IIII.*

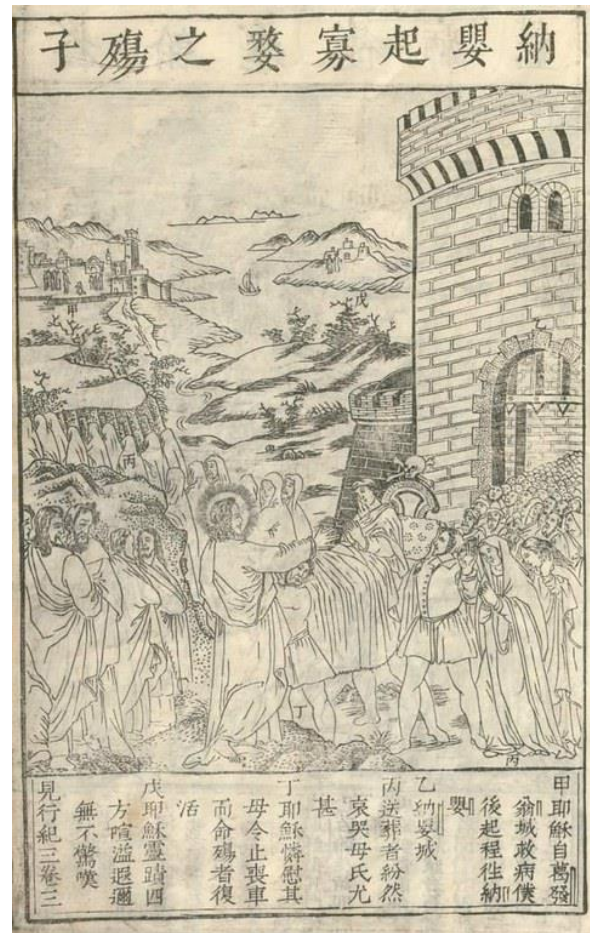
qvadrag



Fonte: Nadal (1593).

Nota: Gravura 28 de Karl Van Mallery.

Figura 16 – O Filho da Viúva de Naim



Fonte: Aleni (1637).

Nota: Ilustração 20 de artista anônimo.

Por se tratar de uma tradução feita por um jesuíta para ser utilizada na evangelização, aponta-se, primeiro, que as imagens da versão chinesa mantêm o recurso das legendas que acompanham as imagens de Nadal e, dessa forma, mantêm a função didática das gravuras. Esta xilogravura (figura 16), conforme Mateo (2010, p.21), é uma das primeiras em que o artista chinês anônimo se deparou com a técnica renascentista de luz e sombra, como se pode

⁴⁰ Xilogravura é a técnica que se utiliza madeira como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre o papel ou outro suporte adequado (HASHIMOTO, 1992).

observar no desenho da torre, à direita, ao fundo da gravura 28 da *EHI* (figura 15). Contudo, visto que o artista não emprega a técnica de luz e sombra, nota-se que, da mesma forma, as pessoas à frente da cena também não são sombreadas. Assim, o artista chinês optou por reproduzir a torre através do uso de linhas de perspectiva paralelas (MATEO, 2010, p.21).

Sendo assim, o artista chinês fez poucas alterações em relação à gravura natalina. Tais alterações não se referem à retirada ou inclusão de elementos, mas sim à maneira como são representados. Ainda sobre o desenho da torre, aponta-se que, usando as linhas em perspectiva, que deixam de conferir curvatura à torre, o artista incluiu tijolos e, ao fundo da cena, manteve “[...] seu estilo de representação em que as águas do rio e do mar se unem ao céu sem solução de continuidade.” (MATEO, 2010, p. 21, tradução nossa)⁴¹.

Mateo (2010, p. 19) chama atenção à maneira como o artista da versão de Aleni copiava, das gravuras da *EHI*, a técnica de perspectiva— que até então não existia na arte chinesa — e à possível influência que o livro pode ter tido na mudança da arte chinesa posterior. Também, o historiador espanhol ressalta que, enquanto trabalhava na obra chinesa, o artista anônimo ganhava confiança na compreensão da arte vinda da Europa, conseguindo relacionar ambos os estilos e atingindo uma interação entre eles (MATEO, 2010, p. 22). Ao afirmar este ganho de confiança, Mateo destaca a imagem 40 da versão chinesa. E sublinha:

Podemos dizer isso especialmente depois de comparar as duas versões da Última Ceia, uma das últimas ilustrações, onde em nossa opinião o (primeiro)⁴² artífice chinês desenvolve toda a sua mestria, demonstrando ser capaz de fazer sua própria combinação de estilos para obter o mesmo resultado visual. (MATEO, 2010, p. 22, tradução nossa)⁴³.

⁴¹ “[...] su estilo de representación en donde las aguas del río y del mar se unen con el cielo sin solución de continuidad.”

⁴² José Mateo, ao se referir ao *primeiro artista chinês*, parte da hipótese de que as gravuras da versão de Giulio Aleni podem ter sido desenvolvidas por mais de um artista. O historiador espanhol busca demarcar indícios que possam separar as ilustrações, seja pelo tipo de chão, por exemplo, que ele divide entre aqueles em que são desenhados com losangos e aqueles que são feitos em perspectiva (MATEO, 2010, p. 21). Todavia, apesar de considerar esta possibilidade, Mateo (2010), conclui que estes indícios não são suficientes para conclusões definitivas.

⁴³ “Podemos decir esto especialmente tras comparar las dos versiones de la Última Cena, una de las últimas ilustraciones, donde a nuestro parecer el (primer) artífice chino desarrolla toda su maestría, demostrando ser capaz de hacer su propia combinación de estilos para conseguir un mismo resultado visual.”

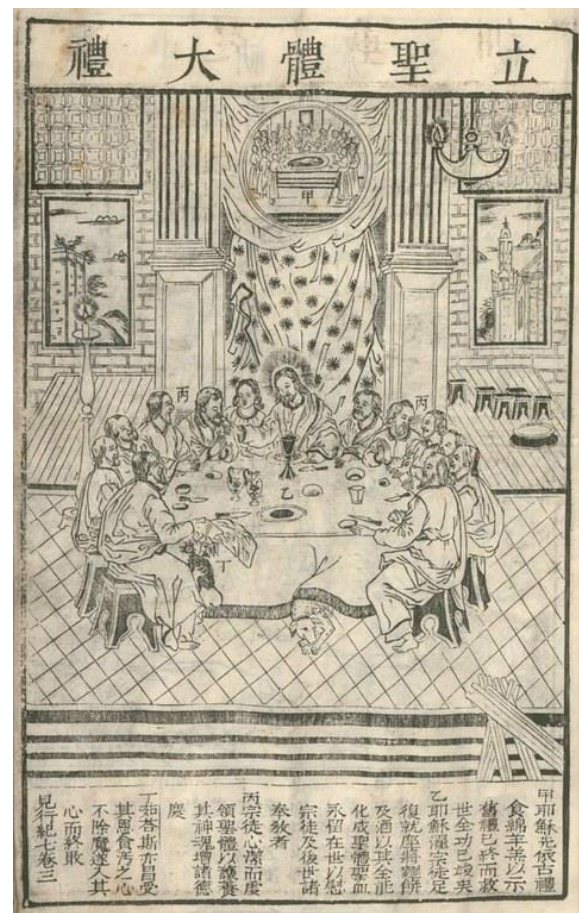
Figura 17 – *Sanctissimi sacramenti, et sacrificii institutio*



Fonte: Nadal (1593).

Nota: Gravura 102 de Johannes Wierix.

Figura 18 - A Instituição da Eucaristia



Fonte: Aleni (1637).

Nota: Ilustração 40 de artista anônimo.

A ilustração 40 (figura 18) da versão chinesa fez-se a partir da ilustração 102 da *EHI* (figura 17). Entretanto, colocando-as lado a lado, pode-se perceber que a imagem chinesa tem seu fundo reorganizado: o artista anônimo inclui duas colunas caneladas e duas janelas que mostram paisagens. Segundo Mateo, a paisagem é “[...] totalmente criada por ele, já que não pode ser reconhecida nem nas outras ilustrações de Aleni nem nas de Nadal não reproduzidas.” (MATEO, 2010, p. 22, tradução nossa)⁴⁴.

Mateo (2010) afirma que a cortina estampada colocada ao fundo confere dinamismo à cena e, também, considera que o piso com losangos garante um contraste sem perspectiva que, porém, enfatiza a cena central. Dessa forma, o historiador ressalta a criação independente do artista chinês e a elege como uma das composições mais maduras do livro de Aleni (MATEO, 2010, p.22).

⁴⁴ “[...] totalmente creado por él, pues no puede reconocerse ni en las otras ilustraciones de Aleni ni en las de Nadal no reproducidas.”

Ademais, enfatiza-se que da gravura natalina, além da cena central – a ceia com Jesus e os apóstolos –, o artista anônimo manteve o lustre à direita, os bancos e a bacia ao fundo, o suporte e a vela à esquerda e a cena do medalhão acima, que remete ao momento precedente. Sobre a cena central da ilustração 40 (figura 18), que se refere ao momento em que Cristo dá o pedaço de pão a Judas Iscariotes, é importante observar que a versão chinesa reproduz muito cuidadosamente as vestes ocidentais, a disposição dos personagens na mesa, seus movimentos, comidas, louças e talheres. Todavia, salienta-se que as feições dos personagens representados pelo artista chinês apresentam-se com traços orientais, que podem ser notados principalmente nos olhos.

Ademais, à cena da ceia na versão chinesa foi acrescentado o cachorro, o qual foi colocado pelo artista chinês debaixo da mesa e cobrindo seu corpo com a toalha. Mais à frente, nota-se, também, que o artista anônimo manteve a escada e as estacas que nela estão escoradas, como na parte inferior gravura 102 da *EHI*. Por fim, indica-se que, como a ilustração anterior (figura 16), esta (figura 18) também não contém o efeito de luz e sombra.

Portanto, vê-se que a primeira xilogravura (figura 16) se trata de uma reprodução fiel, que não acrescenta nem retira nenhum elemento, buscando praticar a técnica da perspectiva ao mesmo tempo em que mantém, ao fundo, o estilo chinês de representação de paisagens. Já, a segunda gravura (figura 18), como indica Mateo (2010, p.22), apresenta uma maior liberdade quanto à composição da imagem, pois, mesmo mantendo os elementos essenciais à apreensão da história evangélica, cria um cenário novo, que não está baseado nas gravuras de Nadal. Dessa forma, pode-se perceber que ainda que componham o mesmo livro, as gravuras produzidas não utilizaram as gravuras natalinas da mesma forma. Indicando, mais uma vez, a não unanimidade dos usos da *EHI* enquanto inspiração modelar.

Sobre a circulação da *EHI* na China, observa-se que o tempo e, principalmente, o campo de chegada foram determinantes. A obra de Nadal já circulava pela China desde 1605, sete anos após a publicação da primeira edição da *EHI*, em 1593. Mais tarde, em 1637, quarenta e quatro anos após a publicação desta primeira edição, a obra natalina recebeu a versão traduzida ao mandarim por Giulio Aleni, com imagens feitas por artistas chineses.

Considerando a circulação da *EHI* tanto para a América Espanhola quanto para a China, que entre si têm contextos bastantes distintos, vê-se que ambas têm uma distância cultural da cultura cristã europeia. Portanto, estas distâncias mostraram-se fator determinante nestas circulações. O que aproxima estes dois campos de chegada são as missões jesuíticas, que, com intuito de evangelizar, foram catalisadoras e promoveram a circulação da *EHI* e de suas gravuras.

Destaca-se, ainda, a elasticidade da obra e do autor e, portanto, a sua capacidade de encaixar em diferentes contextos. O que possibilitou esta distribuição tão ampla e seus usos mais variados: desde fins artísticos até a evangelização.

As grandes profecias são polissêmicas. Esta é uma de suas virtudes e é por isso que atravessam lugares, momentos, épocas, gerações, etc. Portanto, os pensadores de grande elasticidade são um prato cheio, pode-se dizer, para uma interpretação voltada para a anexação e usos estratégicos. (2002, p. 9).

Com estas palavras, Pierre Bourdieu chama atenção aos usos estratégicos ocasionados pela elasticidade. Estes usos, contudo, serão definidos pelo tempo e o campo de chegada, pelas condições do contexto, seja geográfico ou temporal, e o que aquele contexto requer.

Por isso, de acordo com os exemplos aqui abordados, na Europa, além de servir como auxílio visual às meditações, a *EHI* serviu como fonte de recursos iconográficos e garantia de catolicidade aos artistas e suas obras. Já, na América Espanhola, serviu primeiro para facilitar a conversão e, mais tarde, para a transposição de estilos artísticos. Ao contrário, na China, a obra primeiro foi traduzida e usada para criação de outras gravuras, bem como para a apreensão de técnicas, para que, depois, sua versão chinesa fosse utilizada como instrumento pedagógico de conversão e familiarização com a história de Cristo.

Sendo assim, este capítulo se encerra reafirmando a pluralidade dos usos das gravuras natalinas para a composição de novas obras e a aceitação da *EHI*, que confirma a função comunicativa das gravuras natalinas enquanto formas discursivas visuais.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Intitulado *Evangelicae Historiae Imagines (1593): o uso da imagem como forma discursiva na Companhia de Jesus*, este trabalho dedicou-se a analisar as gravuras natalinas a partir das formas discursivas de Pawling (2014) e a compreender a circulação destas gravuras quando usadas para além de sua função comunicativa.

Em retrospecto, no primeiro capítulo, define-se o papel das artes, principalmente da imagem, na Companhia de Jesus e aborda-se a elaboração da *Evangelicae Historiae Imagines*. A partir da exposição das discussões acerca da existência de um estilo jesuíta nas artes, bem como do debate entre Jesuítas e Protestantes sobre a imagem e a idolatria, foi possível compreender a formação de uma cultura visual e definir o papel da imagem dentro da Companhia de Jesus. A imagem para a Companhia, de acordo com o que estabeleceu o Concílio de Trento, tinha papel na conversão e no aprofundamento da piedade.

Cumprindo esse papel, viu-se que a *EHI* foi criada para auxiliar os noviços nas meditações dos Exercícios Espirituais. Nesse sentido, conheceu-se todo o processo de elaboração e publicação da obra de Nadal: desde a solicitação da obra por Inácio, passando pelas séries de desenhos que serviriam para confecção das gravuras, pela morte de Nadal e até a atribuição a Diego Jiménez da tarefa de terminar a obra. Expôs-se, também, as dificuldades e os trâmites para a contratação dos gravuristas, a impressão propriamente dita e as vendas das cópias da *EHI*. Com isso, conferiu-se o propósito da obra de Nadal e se conheceu o contexto em que surgiu.

Desse modo, o segundo capítulo dedicou-se a entender o conteúdo da *EHI*, para compreender a semântica, a regularidade e a função comunicativa, que definem as gravuras enquanto forma discursiva visual. Isto é, buscou-se entender sua identidade documental. Para isso, em primeiro lugar, foram apresentados separadamente os campos que compõem as três gravuras selecionadas e elencados os elementos presentes em cada gravura. Em segundo lugar, a partir dessa descrição pré-iconográfica, fez-se a interpretação iconográfica, que foi complementada pelos Evangelhos indicados nas gravuras e pelas legendas que guiam a leitura das imagens. Em terceiro lugar, associou-se as gravuras da *EHI* aos EE de Inácio. Tal associação mostrou que ambas as obras se encontram em dois pontos principais: no convite a participar da história evangélica e no apelo aos sentidos, especialmente à visão. Viu-se que, enquanto Inácio propunha a composição de lugar com a memória, Nadal materializou em suas gravuras o lugar a ser composto pelo exercitante.

Esta análise em três etapas permitiu a percepção de que as gravuras natalinas podem ser identificadas enquanto formas discursivas na medida que são usadas de acordo com sua função comunicativa de auxílio à composição de lugar com a memória para a *co-moção*. Junto a isso, identificou-se que a semântica das gravuras está ligada à vida de Cristo, aos Evangelhos e aos EE e, sendo assim, entendeu-se a regularidade que, permitindo a distinção da forma discursiva, é a maneira como a gravura se apresenta.

Ao lado disso, enquanto auxílio às meditações dos EE, a *EHI* também expôs, para além da *composição de lugar* na meditação, o *modo de proceder* da Companhia. Pois, se Jerônimo Nadal descreveu o modo de proceder por meio de sua tríade de ação, a *spiritu, corde et practice*, esta tríade também se faz presente nas imagens, a partir da busca da conciliação entre a vida ativa e contemplativa através da meditação. Assim, enquanto o modo de proceder não pode ser caracterizado como uma noção estilística, este, contudo, guia o emprego das gravuras enquanto meio para o aprofundamento da fé através da meditação.

No terceiro capítulo, buscou-se verificar a aceitação da relação comunicativa da *EHI* (PAWLING, 2014). Para entender esta relação, o primeiro capítulo abordou *quem o diz* e o segundo tratou de entender *o que é dito*, portanto, o terceiro capítulo voltou-se a perceber *quem recebe a informação*. Assim, no último capítulo foram apresentadas as edições e reimpressões da *EHI*, bem como das *Adnotationes*. Mostrou-se que Martinus Nutius, apesar de ter sido responsável pela primeira impressão destas duas edições, não foi o único a publicá-las. Não só Jan Moretus e seu filho, como mencionado no primeiro capítulo, buscaram ter controle sobre as publicações, mas também Luigi Zanetti publicou uma edição da *EHI* em 1596, contrariando o privilégio de impressão dado a Nutius.

Estas ocorrências, o pouco tempo que separou as publicações das edições de Nadal e a data da reimpressão da *EHI*, que se deu em 1839, em Veneza, duzentos e quarenta e seis anos após a primeira publicação de 1593, puderam demonstrar a ampla aceitação pelos jesuítas e pelos colégios jesuítas. Além disso, outro fator que atesta a aceitação comunicativa da obra é o movimento circular de influências entre a *EHI* e os EE. Este movimento se dá ao passo que os EE inspiraram a criação das gravuras de Nadal e, posteriormente, estas gravuras inspiraram a edição ilustrada dos EE publicada em 1649.

Em seguida, para além da aceitação do uso das gravuras de acordo com sua função comunicativa, foram expostos os usos artísticos da obra de Nadal nos territórios europeu e de missão e buscou-se compreender as características da circulação para estes espaços. Desse modo, chamou-se atenção aos fatores estruturais (BOURDIEU, 2002) e percebeu-se que,

junto a elasticidade da obra, o campo de chegada e o tempo definiram a circulação da *EHI* desde a Europa até a Ásia e a América.

Assim, observando dentro da própria Europa, tratou-se da Espanha, onde além de servir como auxílio visual às meditações, a *EHI* serviu como fonte de recursos iconográficos e garantia de catolicidade aos artistas e suas obras. Depois, sobre a América Espanhola, mais especificamente nos Vice-Reinos do Peru e da Nova-Espanha notou-se que a *EHI* foi empregada, inicialmente, como auxílio à conversão, em um uso próximo aquele ao qual fora idealizada, e, posteriormente, cumpriu a transposição dos estilos artísticos vindos da Europa. Ao contrário disso, ao circular pela China, a *EHI* primeiro recebeu uma versão chinesa, para a qual se fizeram xilogravuras inspiradas nas gravuras natalinas, de maneira que foi usada para a apreensão de técnicas artísticas, e, depois de pronta, esta versão chinesa foi usada para a evangelização.

Traçando este panorama, vê-se os variados usos da *EHI*. Este trabalho estudou o uso das gravuras de Nadal enquanto forma discursiva, identificando sua identidade documental, e mostrou a pluralidade dos usos destas imagens para a produção de novas obras de arte. Assim, entendeu-se que as gravuras natalinas foram utilizadas para cumprir sua função comunicativa, de *co-mover* para a conversão e, para além disso, foram, também, utilizadas para a evangelização nos territórios de missão, para a transposição de estilos e técnicas artísticas e para inspirar novas produções artísticas de maneira plural.

A vista disso, com este trabalho foi possível constatar o papel das imagens para a Companhia de Jesus a partir de uma de suas obras mais expressivas, a *EHI*. Pôde-se observar como a obra cumpriu seu papel e outros que lhe foram atribuídos. Estes variados usos, atestaram a potencialidade polissêmica da obra de Nadal, que aqui foi explorada por um determinado caminho: as formas discursivas. Este trabalho contribuiu para os estudos que vêm sendo desenvolvidos sobre a *Evangelicae Historiae Imagines* e abriu novas possibilidades de pesquisa.

REFERÊNCIAS

ALCALÁ, Luisa Elena. Las imágenes de Jerónimo Nadal y un retablo novohispano. **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas**, Ciudad de Mexico, v. 16, n. 64, p. 47-55, 1993. Disponível em: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1664>. Acesso em: 28 fev. 2022.

ANÔNIMO. [Ilustração 20]. In: ALENI, Giulio. **Tianzhu jiangsheng chuxiang jingjie**. Jingjiao, 1637. Disponível em: <https://colonialart.org/archives/locations/china/jinjiang-1/tianzhu-jiangsheng-chuxiang-jingjie-publishers#c1655a-3755b> Acesso em: 20 abr. 2022.

ANÔNIMO. [Ilustração 40]. In: ALENI, Giulio. **Tianzhu jiangsheng chuxiang jingjie**, Jingjiao, 1637. Disponível em: <https://colonialart.org/archives/locations/china/jinjiang-1/tianzhu-jiangsheng-chuxiang-jingjie-publishers#c3565a-3775b> Acesso em: 20 abr. 2022.

ANÔNIMO. [O Conselho delibera sobre a morte de Jesus]. In: TATSCH, Flavia Galli. A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015.

Disponível em:

<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/22680> Acesso em: 10 abr. 2022.

ANÔNIMO. The Flagellation. In: ROBIN, Alena. El retablo de Xaltocán. Las Imágenes de Jerónimo Nadal y la monja de Ágreda. **Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas**, n. 88, p. 53-70, 2006. Disponível em:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762006000100002

Acesso em: 27 mar. 2022.

AULER, Isabel Cristina Fernandes. Spiritu, corde et practice. A cultura visual e o “modo de proceder” jesuítico. **Revista Brasileira de História das Religiões - ANPUH**, [s. l.] ano 2, n. 4, p. 289-317, 2009. Disponível em:

<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/26735>. Acesso em: 26 mar. 2022.

BAILEY, Gauvin Alexander. Le style jésuit n'existe pas: Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts. In: O'MALLEY, John. **The Jesuits: Culture, Sciences, and the Arts, 1540 – 1773**, Toronto: University of Toronto Press, 1999, p. 38-89.

BALDISSERA, José Alberto. Imagem e Construção do conhecimento histórico. In: BARROSO, Vera Lúcia Maciel *et. al.* (org.). **Ensino de história: desafios contemporâneos**. Porto Alegre: EST: Exclamação: ANPUH/RS, 2010, p. 247-278.

BERNARDINO Passeri. In: THE BRITISH Museum. [s. l.], c.2022. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG41266> Acesso em: abr. 2022.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Utah: Intellectual Reserve, 2015.

BOURDIEU, Pierre. As condições sociais da circulação internacional das idéias.

ENFOQUES: Revista Eletrônica, Rio de Janeiro, v.1, n 1, p. 4-15, 2002. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/view/12679/8870>. Acesso em: 17 abr. 2022.

BOWEN, Karen L.; IMHOF, Dirk. Publishing and selling Jerónimo Nadal's trend-setting Evangelicae historiae imagines and Adnotationes et meditationes in evangelia: dealings with the moretuses, 1595–1645. **The Library**, 7th series, vol. 20, n 3, p. 307-339, 2019.

BRANDÃO, A. Dos seres alados da Antiguidade aos anjos do Rococó. **História: Questões & Debates**, Editora UFPR: Curitiba, n. 61, p. 133-154, 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/download/39013/23817>> Acesso em: 02 mai. 2022.

BRAUN, Alice Jungblut. Verba imago mundi: as gravuras natalinas na América Latina. In: NUNES, Jefferson Aldemir; DAMASCENO, Maira; SILVA, Marcelo Augusto Maciel da (Org.). **IV Colóquio Discente de Estudos Históricos Latino-Americanos**. 1ed. Porto Alegre: Editora Fi, 2022, v. 1, p. 500-514. Disponível em: <https://www.editorafi.org/415estudos>. Acesso em: 24 mar. 2022.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. 1. Ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

BUSER, Thomas. Jerome Nadal and the Early Jesuit Art in Rome. **The Art Bulletin**, v.58, n. 3, p 424-433, 1976.

CASTRO, José García de. Moción. In: CASTRO, José García de. **Diccionario de Espiritualidad Ignaciana (A-F)**. v 1., Madrid, Santander: Mensajero/Sal Terrae, 2007.

DEKONINCK, Ralph. The founding of a Jesuit Imagery: Between Theory and Practice, between Rome and Antwerp. **Education, science and arts**, Boston, p. 331-346, 2017.

FABRE, Pierre-Antoine. **Ignacio de Loyola**. El lugar de la imagen: el problema de la composición de lugar en las prácticas espirituales y artísticas jesuitas en la segunda mitad del siglo XVI. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2013 [1957]. Tradução: Isabel Almada.

FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. São Paulo: LTC Editora, 2002.

GÓMEZ, Daniel Cuesta. Los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola, fuente de inspiración para las Bellas Artes (II). **Ignaziana**, v. 22, p. 232-247, 2016. Disponível em:

<https://docplayer.es/51462365-Los-ejercicios-espirituales-de-san-ignacio-de-loyola-fuente-de-inspiracion-para-las-bellas-artes-ii.html> Acesso em: 30 abr. 2022.

HASHIMOTO, Madalena Natsuko. Desenvolvimento histórico da xilogravura no Japão em confronto com o desenvolvimento da gravura na Europa. **Estudos Japoneses**, [S. l.], n. 12, p. 75-89, 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/142617>. Acesso em: 05 mai. 2022.

HENCHEY, Joseph. **Fr. Jerome Nadal, SJ: The Theologian of Ignatian Spirituality**. Italy: Lay Stigmatine, 2000.

IGLESIAS, Ignacio. Modo de Proceder. *In*: CASTRO, José García de. **Diccionario de Espiritualidad Ignaciana** (A-F). v 1., Madrid, Santander: Mensajero/Sal Terrae, 2007.

IMBERTO, Juan. Anunciación. *In*: GÓMEZ, Daniel Cuesta. Los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola, fuente de inspiración para las Bellas Artes (II). **Ignaziana**, v. 22, p. 232-247, 2016. Disponível em: <https://docplayer.es/51462365-Los-ejercicios-espirituales-de-san-ignacio-de-loyola-fuente-de-inspiracion-para-las-bellas-artes-ii.html> Acesso em: 30 abr. 2022.

JUAN (Juanes) Imberto. *In*: REAL Academia de La Historia. [S.l.], c2018. Disponível em: <https://dbe.rah.es/biografias/50708/juan-juan-es-imberto>. Acesso em: 22 mai. 2022.

KLEE, Paul. **Tribüne der Kunst und der Zeit: Eine Schriftensammlung**. Berlin, 1920.

KLOECKNER, Francine. Bartolomé Esteban Perez Murillo (1617/1618–1682). *In*: ARTE entre os séculos XIV e XVII. [Porto Alegre, 2022?]. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php?p=murillo> Acesso em: 27 mai. 2022.

KOPROWSKI, Krzysztof. Miguel Nicolau en el marco de la teología española de su tiempo. **Dadun**: Depósito Académico Digital de la Universidad de Navarra, España, v. XLVI, n. 2, p.116-168, 2004. Disponível em: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6685/1/KRZYSZTOF%20KOPROWSKI.pdf> Acesso em: 22 mai. 2022.

LEVY, Evonne. Early Modern Jesuit Arts and Jesuit Visual Culture: A View from the Twenty-First Century. **Journal of Jesuit Studies**, v. 1, p. 66–87, 2014. Disponível em: https://brill.com/view/journals/jjs/1/1/article-p66_5.xml?language=en Acesso em: 3 set. 2020.

LIVIO Agresti. *In*: THE British Museum. [s. l.], c.2022. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG16949>. Acesso em: 30 abr. 2022.

LOYOLA, Inácio de. **Esercitii Spirituali**. Roma: appresso l'Erede di Manelfo Manelfi, 1649. Disponível em: <https://digitalcollections.usfca.edu/digital/collection/p264101coll7/id/2809> Acesso em: 24 abr. 2022.

_____. **Exercícios Espirituais**. Tradução de Vital Cordeiro Dias Pereira, S.J. 3. ed. Braga: Livraria A.I, 1999.

MALLERY, Karl Van. *Feria V. post domin. IIII. qvadrage* [Gravura 28]. In: NADAL, Jerônimo. **Evangelicae Historiae Imagines**. Antuérpia, 1593. Disponível em: <https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up> Acesso em: 13 mar. 2022.

MATEO, José Eugenio Borao. La versión china de la obra ilustrada de Jerónimo Nadal Evangelicae Historiae Imagines. **Goya: Revista de Arte**, Universidad Nacional de Taiwán, n 330, p. 16-33, 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3174152> Acesso em: 4 ago. 2021.

MURILLO, Bartolomé Esteban. **La Multiplicación de los panes y los peces**. Igreja do Hospital de Caridade, Sevilha, 1671. Óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.pubhist.com/w15122Bartolomé Esteban Murillo>. Acesso em: 17 maio 2022.

NADAL, Jeronimo. **Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosancto Missae sacrificio toto anno leguntur; cum Evangeliorum concordantia historiae integritati sufficienti**. Amberes: Martinus Nutius, 1594.

_____. **Adnotationes et meditationes in evangelia qvae in sacrosancto missae sacrificio toto anno legvntvr; Cvm evangeliorvm concordantia historiae integritati sufficienti. Accessit & Index historiam ipsam Evangelicam in ordinem temporis vitae Christi distribuens. Auctore Hieroymo Natali Societatis Iesv Theologo**. Antuerpiae: excudebat Martinus Nutius, 1595.

_____. **Evangelicae historiae imagines ex ordine Evangeliorum quae toto anno in Missae sacrificio recitantur, inordine temporis vitae Christi digestae**. Amberes: Martinus Nutius, 1593.

NICOLAU, Miguel. **Jerónimo Nadal, S.I.** Sus obras y doctrinas espirituales. Editorial Urania: Madrid, 1949.

O' MALLEY, John W. **Os Primeiros Jesuítas**. Bauru: EDUSC, 2004.

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1955].

PAWLING, Perla Chinchilla. Las “formas discursivas”. Una propuesta metodológica. **Historia y Grafía**, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, n. 43, p. 15-40, 2014.

Disponível em: <https://www.revistahistoriaygrafia.com.mx/index.php/HyG/article/view/73>
Acesso em: 3 jan. 2020.

_____. **Lexicón de formas discursivas cultivadas por la Compañía de Jesús.** Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2014.

PÉREZ, José Maria Torres. *Evangelicae Historiae Imagines.* In: BIBLIOTECA Universidad de Navarra. Espanha, 2004. Disponível em:
<https://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp03/hufaexp03p01.html>. Acesso em: 14 abr. 2022.

ROBIN, Alena. El retablo de Xaltocán. Las Imágenes de Jerónimo Nadal y la monja de Ágreda. **Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas**, n. 88, p. 53-70, 2006.
Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762006000100002 Acesso em: 27 mar. 2022.

SANTOS, Luísa Ximenes. A composição de lugar com a memória e o uso de imagens na exercitação espiritual jesuítica. **CLIO: Revista de Pesquisa Histórica**, Recife, n. 36, p. 263-285, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/234839>
Acesso em: 11 abr. 2022.

_____. **A palavra e a imagem: usos da emblemática na assistência portuguesa da Companhia de Jesus.** Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2015.

_____. **O Concílio de Trento e a discussão acerca do estatuto da imagem.** Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Cultura e Arte Barroca) Universidade Federal de Ouro Preto - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Ouro Preto, 2013.

SHIN, Junhyoung Michael. Jesuit Mnemonics and Topographic Narrative: *Evangelicae Historiae Imagines* in Late Ming China (Fuzhou, 1637). **Archiv für Reformationsgeschichte**, v. 103, p. 389-437, 2012.

SOMMERVOGEL, Carlos. **Bibliothèque de la Compagnie de Jésus.** Louvain: Editions de la Bibliothèque S.J., Collège philosophique et théologique, v. 5, coll. 1517-1520, 1960.

TATSCH, Flavia Galli. A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015. Disponível em:
<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/22680> Acesso em: 10 abr. 2022.

WANDEL, Lee Palmer. The Reformation and the visual arts. *In*: HSIA, R. Po-chia. **The Cambridge History of Christianity: Reform and Expansion (1500-1660)**, v. 6, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 345 – 370.

WIERIX, Anton. Aedem Dominica [Gravura 42]. *In*: NADAL, Jerônimo. **Evangelicae Historiae Imagines**. Antuérpia: Martinus Nutius, 1593. Disponível em: <https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up> Acesso em: 13 mar. 2022.

_____. Feria VI. Post domin. passions [Gravura 79]. *In*: NADAL, Jerônimo. **Evangelicae Historiae Imagines**. Antuérpia: Martinus Nutius, 1593. Disponível em: <https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up> Acesso em: 13 mar. 2022.

_____. Flagellatvr Christvs [Gravura 121]. *In*: NADAL, Jerônimo. **Evangelicae Historiae Imagines**. Antuérpia: Martinus Nutius, 1593. Disponível em: <https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up> Acesso em: 13 mar. 2022.

WIERIX, Hieronymus. Aedem Dominica [Gravura 86]. *In*: NADAL, Jerônimo. **Evangelicae Historiae Imagines**. Antuérpia: Martinus Nutius, 1593. Disponível em: <https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up> Acesso em: 13 mar. 2022.

_____. Annunciatio [Gravura 1]. *In*: NADAL, Jerônimo. **Evangelicae Historiae Imagines**. Antuérpia: Martinus Nutius, 1593. Disponível em: <https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up> Acesso em: 13 mar. 2022.

_____. Crucifigitur Iesus [Gravura 127]. *In*: NADAL, Jerônimo. **Evangelicae Historiae Imagines**. Antuérpia: Martinus Nutius, 1593. Disponível em: <https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up> Acesso em: 13 mar. 2022.

_____. De gestis in carcere caiphae, Post dimissvm concilivm [Gravura 115]. *In*: NADAL, Jerônimo. **Evangelicae Historiae Imagines**. Antuérpia: Martinus Nutius, 1593. Disponível em: <https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up> Acesso em: 13 mar. 2022.

_____. In nocte natalis domini [Gravura 3]. *In*: NADAL, Jerônimo. **Evangelicae Historiae Imagines**. Antuérpia: Martinus Nutius, 1593. Disponível em: <https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up> Acesso em: 13 mar. 2022.

_____. Resurrectio Christi gloriosa [Gravura 134]. *In*: NADAL, Jerônimo. **Evangelicae Historiae Imagines**. Antuérpia: Martinus Nutius, 1593. Disponível em: <https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up> Acesso em: 13 mar. 2022.

WIERIX, Johannes. Sanctissimi sacramenti, et sacrificii institutio [Gravura 102]. *In*: NADAL, Jerônimo. **Evangelicae Historiae Imagines**. Antuérpia: Martinus Nutius, 1593. Disponível em: <https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up> Acesso em: 13 mar. 2022.

WITTKOWER, Rudolf. **Arte e architettura in Italia. 1600-1750**, con un saggio di Liliana Barroero, trad. it. di Laura Monarca Nardini e Maria Vittoria Malvano, Einaudi, Torino 1972 e 1993 Questo libro è la traduzione di *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, della collana «The Pelikan History of Art» a cura di Nikolaus Pevsner, pubblicata da Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, Inghilterra, 1958