

O Discurso de Paleotti e o desejo por uma teoria Tridentina da imagem

Paleotti's Discorso and the desire for a Tridentine theory of image

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.32589>

Clara Habib de Salles Abreu

Doutora em Teoria e História da Arte pelo PPGARTES/UERJ. Mestre em História e Crítica da Arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Bacharel e licenciada em Artes Visuais pelo IAD/UFJF. Atuou como professora substituta do BAH/EBA/UFRJ entre os anos de 2017 e 2019. Atualmente é professora substituta do DTHA/UERJ.

E-mail: clara.habib.hca@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0576-0968>

RESUMO

Qual era a real importância que a Igreja, no contexto das reformas religiosas do século XVI, dava ao controle sobre as imagens na Europa Católica? O artigo em questão pretende investigar, a partir da análise do *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* do Arcebispo de Bolonha Gabriele Paleotti, uma relação entre teoria e prática das artes no contexto do Concílio de Trento. Trata-se de questionar qual é a real distância existente entre o discurso teórico, intelectualizado, proferido pelos representantes da Igreja e tratadistas da arte (desejosos por uma normativa) e a efetiva prática da arte, que, por vezes, escapava a essa normativa.

Palavras-chave: Concílio de Trento. Teoria da arte. Tratadística. Gabriele Paleotti. Imagem católica.

ABSTRACT

How much would the Church deem important to have control over images in sixteenth-century Catholic Europe, in the context of the religious reformations? This article intends to investigate the relationship between artistic theory and practice in the context of the Council of Trent according to the Archbishop of Bologna Gabriele Paleotti's *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. More specifically, its purpose is to assess the gap between the theoretical, intellectualized discourse of the representatives of the Church and the art theoreticians (who were both interested in regulation), and the actual artistic practices, which, sometimes, would escape this regulation.

Keywords: Council of Trent. Theory of art. Treatadistic. Gabriele Paleotti, Catholic images

Em 18 de Julho de 1573, dez anos após a última sessão do Concílio de Trento, Paolo Veronese foi chamado diante do Tribunal da Inquisição para prestar esclarecimentos acerca de sua pintura realizada para ocupar uma parede do refeitório do Mosteiro Dominicano de São João e São Paulo, em Veneza [Fig. 1]. A pintura de Veronese fora encomendada para substituir a Última Ceia, de Ticiano, que havia sido destruída por um incêndio em 1571. Além do excesso de personagens e da atmosfera festiva da composição, a Ceia de Veronese estava repleta de licenças artísticas como a presença de um cachorro, de um bufão e até mesmo de um servo com o nariz sangrando. De acordo com a transcrição do julgamento¹, o Inquisidor alega que não seria adequado ao pintor tomar tais liberdades ao representar uma importante passagem tal qual a Última Ceia. O veredito foi que o pintor teria um período de três meses para corrigir sua pintura. Tornou-se um jargão da história da arte dizer que Veronese, em uma atitude de certa forma displicente, não teria feito alterações em sua pintura, tendo apenas mudado o título para “Ceia na casa de Levi”², já que as recomendações para a representação de uma passagem menos importante, naturalmente, seriam menos severas.

Figura 1 – Paolo Veronese. *Ceia na casa de Levi*, 1573. Óleo sobre tela, 555 cm X 1,280 cm.



Galeria da Academia, Veneza.

¹ Disponível em <<https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/high-ren-florence-rome/late-renaissance-venice/a/transcript-of-the-trial-of-veronese>> Acesso em: 10 de abril de 2019.

² Em sua análise, Brian D'Argaville, entretanto, defende que Veronese teria feito algumas alterações na pintura para que a composição se encaixasse melhor no novo tema (ver: D'ARGAVILLE, B. Inquisition and Metamorphosis: Paolo Veronese and the "Ultima Cena" of 1573. In: **RACAR**: revue d'art canadienne / Canadian Art Review, Vol. 16, N° 1 (1989), p. 43-48, 99).

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

Em resumo, a razão imediata para o interrogatório de Veronese foi a iconografia da sua pintura, mas a razão subjacente era que o inquisidor sentiu a necessidade de se afirmar para o recém indicado núncio. Podemos até mesmo concluir que a dinâmica crucial de todo processo teve menos relação com Veronese do que com a política interna eclesiástica.³

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

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

Mas tendo decidido que as imagens deveriam ser conservadas e as tendo justificado contra as acusações de idolatria, a Igreja tinha que cuidar para que apenas os tipos certos de pintura e estátuas religiosas fossem permitidos, e que não se achasse nada pintado ou esculpido que pudesse desencaminhar os católicos ou dar aos protestantes uma arma contra a Igreja de Roma. Houve, portanto, grande movimentação visando a manter as igrejas livres de qualquer pintura herética ou secular, ou de qualquer uma que pudesse dar ensejo à acusação de profanação ou indecência.⁴

Não é nossa intenção negar o intenso debate sobre as imagens ocorrido no contexto das reformas religiosas. O fato de a Inquisição ter se ocupado essencialmente de outras questões do que do controle sobre a arte não impediu a Igreja de deliberar teoricamente sobre a imagem e criar estratégias de controle como, por exemplo, as visitas eclesiásticas. Assim, percebemos que, de modo geral, a arte na Europa católica após o Concílio de Trento atendeu às sensibilidades de uma nova Igreja que

³ T. da a.: "To summarise, the immediate reason for Veronese's interrogation was the iconography of his painting, but the underlying reason was that the inquisitor felt the need to prove himself to the newly appointed nuncio. We might even conclude that the crucial dynamics in the entire proceedings had very little to do with Veronese but everything with internal ecclesiastical politics." (GRASMAN, Eduard. *On Closer Inspection - The Interrogation of Paolo Veronese. *Artibus et Historiae*, Vol. 30, No. 59 (2009), p. 125-134).*

⁴ BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450 – 1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 148.

pretendeu dar pouca margem para a continuidade de tradições polêmicas e pouco estímulo para a implementação de novidades.

Torna-se necessário, entretanto, questionar qual é a real distância existente entre o discurso teórico proferido pelos representantes da Igreja e tratadistas da arte (desejosos por uma normativa) e a efetiva prática, que, por vezes, escapava a essa normativa⁵. É necessário, inclusive, questionar sobre se, de fato, existiu uma teoria unificada de controle sobre as imagens que teria tido seu suposto início em Roma a partir do Concílio de Trento e se difundido pela Europa Católica. Assim, o objetivo desse trabalho é repensar, a partir do exemplo paradigmático do *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* do Arcebispo de Bolonha Gabriele Paleotti, uma suposta “teoria tridentina da imagem” e seu alcance na esfera prática das artes.

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

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

Começaremos nossa contribuição para o estudo de tais questões abordando o decreto sobre as imagens emitido pelo Concílio de Trento. É fato que o debate sobre a questão da imagem cristã foi intensificado pelo Cisma, que, no século XVI, dividiu a Igreja do ocidente entre Igreja católica romana e variadas vertentes do protestantismo. A Igreja romana, diante desse novo cenário, precisou defender seus dogmas, realizar uma reforma interna, combater o que consideravam a “heresia protestante” e afirmar a legitimidade do uso das imagens. Assim, em 1545 foi convocado o Concílio de Trento que se estenderia até 1563 devido a várias interrupções.

⁵ Esse artigo não tem a pretensão de esgotar o debate sobre a relação entre teoria e prática da arte no contexto tridentino. Ao contrário, o trabalho pretende fazer uma reflexão inicial sobre o assunto a partir do texto de um dos tratadistas mais emblemáticos do período. Uma reflexão mais aprofundada sobre o assunto, acompanhada de estudos de caso que relaciona diretamente textos e imagens, pode ser consultada em minha tese de doutorado: ABREU, Clara Habib de S. *Entre norma e permanência: um diálogo entre teoria e prática da arte na Península Ibérica após o Concílio de Trento*. Rio de Janeiro: UERJ/IART, 2020.

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

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

A questão da arte religiosa não era, à primeira vista, a maior preocupação para a Igreja romana. Assim, as imagens somente foram alvo de discussão durante a última sessão do Concílio de Trento, em dezembro de 1563⁸. O decreto aprovado durante essa sessão reafirmava a legitimidade da produção e dos usos das imagens cristãs diante das recentes acusações protestantes, desde que alguns critérios fossem atendidos. Trento não propôs grandes mudanças no que já havia sido aprovado, em 787, no Segundo Concílio de Niceia.

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

[...] devem-se ter e conservar, especialmente nos templos, imagens de Cristo, da Virgem mãe de Deus e dos outros santos e a elas se deve conferir a devida honra e veneração, não por se acreditar que haja nelas alguma divindade ou virtude em razão da qual deveriam ser cultuadas, ou para se obter algo delas, ou porque se deva depositar confiança nas imagens, como outrora ocorria com os gentios, que colocavam suas esperanças nos ídolos, mas porque a honra que é a elas dirigida volta-se para os modelos que representam [...].⁹

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

A Igreja tridentina utilizou o resgate da função pedagógica da imagem como meio de legitimá-la. Assim, buscou-se através da autoridade de Gregório Magno¹⁰ o conceito da imagem como *Bíblia dos iletrados*. Portanto, para ensinar de maneira efetiva as histórias cristãs, se tornava necessário que as representações fossem claras, decorosas e livres de elementos que pudessem gerar nos fiéis possíveis interpretações errôneas das Escrituras. Desse modo, a Igreja ainda se protegeria de acusações dos protestantes no que diz respeito à não adequação de suas imagens. No que diz respeito a esse tópico, lemos nos autos do Concílio:

Se em tais observâncias santas e salutares insinuarem-se abusos, o Santo Sínodo deseja ardentemente aboli-los por completo, de tal forma que não se exhiba nenhuma imagem de um dogma falso e que possa dar ensejo a um erro perigoso para os incultos. E sempre

⁸ BLUNT, Anthony. op. cit., p. 147.

⁹ CONCÍLIO DE TRENTO. Decreto sobre a Invocação, a Veneração e as Relíquias dos Santos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A Pintura: Textos Essenciais* vol. 2 A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 68

¹⁰ Papa entre os anos de 590 e 604.

que forem representadas e expressas histórias e narrativas da Sagrada Escritura, quando isso for útil à plebe inculta, o povo será instruído de que não representam a divindade como se se pudesse vê-la com os olhos corpóreos ou expressá-la com cores e figuras.¹¹

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

Por fim, tão grande atenção e cuidado sejam dedicados a isto pelos bispos que não haja nada fora de ordem ou despropositado e improvisado, nada de profano e nada de desonesto, uma vez que à casa de Deus convém a santidade. Para que isto se observe mais fielmente, estabelece o Santo Sínodo que a ninguém é lícito, em lugar algum ou numa igreja, colocar ou mandar colocar alguma imagem nova, a não ser que tenha sido aprovada pelo bispo [...].¹²

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

E se houver algum abuso duvidoso ou difícil de extirpar ou surgir alguma questão mais grave a respeito dessa matéria, que o bispo, antes de pôr fim à controvérsia, aguarde o parecer do metropolitano e dos bispos de sua província no conselho provincial, de tal forma, porém, que não se decida nada de novo ou inusitado na Igreja até o presente sem que se tenha consultado o santíssimo Pontífice Romano.¹³

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

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

¹¹ CONCÍLIO DE TRENTO. op. cit., p. 68.

¹² Ibidem, p. 68/69.

¹³ Ibidem, p. 69.

A responsabilidade atribuída aos bispos pelo Concílio de Trento, a ausência de quaisquer normas emanadas subsequentemente de Roma para serem implementadas, e a falta de qualquer jurisdição eclesiástica que regulasse as artes figurativas (em contraste com o controle de livros e publicações através do *Index librorum prohibitorum* e o estabelecimento em Roma de uma congregação de cardeais para organizá-lo) nos compelem, nesse ponto, a estreitar nosso foco para as dioceses individuais. O modo como os bispos aplicaram o decreto tridentino podia variar muito de lugar para lugar.¹⁴

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

Atestando a ansiedade e funcionando como consequência das questões religiosas atreladas à imagem deixadas mal resolvidas por Trento, verificamos uma explosão de tratados de teoria da arte e reforma publicados durante os anos que seguiram o Concílio.¹⁵

A lista de obras desse gênero de literatura artística é extensa¹⁶. Podemos citar como exemplos paradigmáticos *Dialogo degli errori della pittura*, de Giovanni Andrea Gillio, publicado no ano seguinte ao final do Concílio de Trento; *De Picturis et Imaginibus Sacris*, de Johannes Molanus; *Instructionum fabricae et suppelletilis ecclesiasticis*, do Arcebispo de Milão Carlo Borromeo; *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, do Arcebispo de Bolonha Gabriele Paleotti; *De Pictura Sacra*, de Federico Borromeo, dentre outros.

De acordo com David Freedberg, os decretos do Concílio de Trento “[...] foram retomados pela maioria dos escritores na segunda metade do século XVI, incluindo teóricos não-eclesiásticos como Lomazzo.”¹⁷

¹⁴ T. da a.: “The responsibility assigned by the Council of Trent to the bishops, the absence of any norms emanating subsequently from Rome for them to implement, and the lack of any ecclesiastical jurisdiction at all regulating the figurative arts (in contrast to the regulation of books and publishing through the *Index librorum prohibitorum* and the establishment at Rome of a cardinalatial congregation to run it) compel us at this point to narrow our focus to individual dioceses. The way the bishops applied the Tridentine decree could vary widely from place to place. (PRODI In: PALEOTTI, Gabriele. *Discourse on Sacred and Profane Images*. Los Angeles: Getty Publications, 2012. p. 13)

¹⁵ T. da A.: “Attesting to the anxiety and consequence that religious and artistic constituencies attached to image-related issues left unresolved by Trent is a veritable explosion of treatises on art theory and reform published during the years that followed the council.” (NOYES, Ruth S. *Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesian Catholica quomodo sacrae imagines pingantur?: Post-Tridentine Image Reform and the Myth of Gabriele Paleotti*. *The Catholic Historical Review*, Vol. 99, Nº 2, Abril 2013, p. 242.)

¹⁶ Ruth Noyes, no trabalho citado anteriormente, faz um apêndice com uma lista de tais publicações.

¹⁷ “[...] was taken up by most of the writers in the later half of the sixteenth century, including non ecclesiastical theorists such as Lomazzo.” (FREEDBERG, D. *The power of images*. Study in the history and theory of response. Chicago e Londres: The University of Chicago, 1971, p. 234/235)

A partir de agora, analisaremos alguns aspectos do tratado do Cardeal Paleotti e especularemos brevemente sobre sua possível assimilação no cenário prático das artes do período, estabelecendo assim uma relação entre teoria e prática das artes no contexto do Concílio de Trento.

No cenário italiano destacamos a atuação de Gabriele Paleotti, cardeal e Arcebispo de Bolonha, uma vez que ele havia participado ativamente das sessões do Concílio de Trento. Notável é o fato de Paleotti ter relatado ao Arcebispo de Milão e também tratadista Carlo Borromeo, em uma carta escrita em 1579, que teve acesso ao tratado de Molanus e que gostaria de se manter a par da situação em Milão¹⁸, se mostrando, assim, conectado com a questão das imagens em outras regiões da Europa.

Em 1582, Paleotti publicou, em língua vernácula, a primeira versão de seu tratado *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. O conteúdo da obra consistia em dois livros e no índice de outros três livros que estariam em fase de produção. Esses três últimos livros, entretanto, nunca foram publicados e um incêndio nos arquivos do autor destruiu grande parte do material que já havia sido escrito. No ano de 1594 uma versão em latim foi publicada em Ingolstadt permitindo sua circulação por toda a Europa¹⁹.

O Livro Um aborda assuntos mais gerais no que diz respeito às imagens como, por exemplo, sua origem e legitimidade servindo de base para o entendimento de todo o tratado. O livro ainda demonstra as diferenças entre as imagens sacras e profanas. O Livro Dois discorre sobre os diferentes tipos de abusos comumente encontrados em imagens sagradas ou profanas como imagens escandalosas, heréticas, apócrifas, dentre outras. Segundo Paolo Prodi, o conceito subjacente a esse livro seria o de que “[...] *todas as imagens são divina expressão, considerando que o mal surge somente a partir de como elas são usadas*”²⁰. O não publicado Livro Três seria dedicado especialmente às imagens lascivas e indecentes²¹. O Livro Quatro seria uma espécie de guia sobre como representar variados temas e por fim o Livro Cinco conteria instruções e conselhos para os clérigos, encomendantes e artistas de modo a estimular uma produção de arte em maior acordo com a sensibilidade católica no contexto das reformas religiosas²².

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

¹⁸ PRODI In: PALEOTTI. op. cit., p. 15.

¹⁹ PALEOTTI. op. cit. p., 24.

²⁰ “[...] all images are a divine expression, whereas evil arises only out of how they are used.” (PRODI. op. cit., p. 22)

²¹ Ibidem, p. 23

²² Ibidem, p. 24.

que evitaria os dois extremos: a adoração das imagens dos pagãos e a negação das imagens por parte dos judeus, muçulmanos e protestantes.

[...] podemos perceber um espectro com dois extremos e um meio. Em um extremo encontra-se o pagão, atribuindo mais às imagens do que deveria, adorando-as como a Deus. No outro extremo encontra-se o herético e outros como ele, suprimindo as imagens em excesso, na verdade se livrando delas completamente. No meio termo encontra-se o Cristianismo Católico, que não bane as imagens, mas também não as adora como coisas divinas. Olhando para uma imagem, uma mera semelhança do protótipo, o Católico adapta sua veneração a um padrão adequado e às prescrições dos cânones sagrados e concílios.²³

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

Tal reforma deveria se apoiar em uma reflexão sobre a importância e funções das imagens no seio do Catolicismo tridentino. Versado em uma cultura humanística, Paleotti se utilizou da definição de que, assim como a retórica e o texto escrito, a imagem teria a tripla função de *ensinar, deleitar e mover* os ânimos²⁴. Amparado pela autoridade de João Damasceno e de São Gregório ele dá grande enfoque à função didática da imagem. A imagem, diferentemente do texto escrito, atingiria um grande número de pessoas, uma vez que os iletrados e incultos também seriam capazes de entendê-la. Assim, no Capítulo Cinco do Livro Um Paleotti afirma:

Acrescentemos, no entanto, que embora o fim possa parecer ser o mesmo para os dois, o efeito que é provocado por esse fim acaba se tornando muito mais amplo, e se propagando muito mais rapidamente com imagens do que com livros, quando imagens conseguem expressar o conteúdo dos livros, porque livros são lidos apenas pelos inteligentes, que são a minoria, por outro lado imagens comunicam universalmente para pessoas de todo tipo.²⁵

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

²³ Ibidem, p. 57.

²⁴ Em vários momentos do Livro Um, Paleotti evoca essa tripla função da imagem, dedicando, inclusive, vários capítulos para aprofundar isoladamente cada uma dessas funções aplicadas às imagens sacras.

²⁵ “Let us add, however, that although the end may appear to be the same for both, the effect that issues from this end turns out to be much broader, and to propagate much more rapidly, with pictures than with books, at any rate when pictures can express what books contain, for the reason that books are read only by the intelligent, who are a minority, whereas pictures speak universally to persons of every sort.” (Paleotti. op. cit., p. 68.)

Isso pode servir agora como um lembrete para os pintores Cristãos recordarem que estão criando livros para o povo, para serem lidos em público para a salvação de todos, e para lutarem e empenharem-se ainda mais para compor imagens que correspondam a esse tão elevado e glorioso objetivo.²⁶

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

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

Paleotti inicia o Livro Dois responsabilizando o próprio Demônio pelos abusos que permeavam as artes naquele momento. Posto que, incapaz de se livrar por completo das imagens, o Demônio teria preenchido as artes por abusos de modo que elas passassem a atuar mais para o mal do que para o bem. Considerando que as imagens seriam poderosas ferramentas didáticas, o Demônio se aproveitaria dessa potencialidade para perverter seus efeitos no seio do Cristianismo. Nas palavras do clérigo: “*Ele não pode fazer as imagens deixarem de existir, mas ao menos ele injeta nelas tantos abusos de modo que as imagens possam fazer mais mal do que bem, se providências não forem tomadas.*”²⁷ O autor termina o Capítulo Um desejando que os pintores fossem capazes de enxergar as estratégias do demônio e redirecionassem sua atuação de modo que as artes voltassem ao estágio puro no qual foram, originalmente, concebidas. Paleotti reforça, assim, uma reflexão iniciada no Livro Um quando afirma que as imagens em sua essência são sagradas, porém passíveis de corrupção. Certamente, ele acreditava na efetividade do seu tratado como instrumento na restauração da pureza das imagens. Sendo assim, a partir do Capítulo Dois ele começa a refletir de uma maneira mais específica sobre os tipos de abusos que permeavam as artes.

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

²⁶ Ibidem, p. 69.

²⁷ Ibidem, p. 158.

categorias de abusos proibidos e inadequados que por vezes estavam presentes nas imagens sagradas e profanas.

No que diz respeito às imagens sacras, Paleotti se aproveita da categorização que a teologia teria feito de cinco tipos de abusos cometidos na esfera eclesiástica e os aplica ao raciocínio das imagens. Tais abusos seriam classificados como: imprudentes, escandalosos, errôneos, suspeitos e heréticos. Aplicando tais abusos à lógica das imagens, Paleotti começa demonstrando que uma pintura imprudente seria aquela que representa, considerando como certos os assuntos não resolvidos pela ortodoxia católica. Segundo o clérigo, o pintor que ousasse fazer esse tipo de representação seria ainda mais repreensível que alguém que cometesse esse abuso em outras esferas, uma vez que a pintura seria uma obra permanente e de grande alcance. Aqui, Paleotti já inicia uma reflexão sobre a distinção entre o pintor e o teólogo. Em diversos momentos de seu tratado, Paleotti deixa explícito que não é função do pintor especular sobre assuntos que dizem respeito aos teólogos.

Seguindo a categorização, uma pintura escandalosa seria aquela que ofenderia os olhos de pessoas piedosas com assuntos polêmicos e escandalosos. Já uma pintura errônea seria aquela que representasse erros que não chegam a serem classificados como heresias. As pinturas suspeitas seriam, nas palavras do autor, “[...] todas as pinturas que, mesmo sem serem claras e diretas na sua heresia, provocam grande perplexidade e suspeita na mente do observador.”²⁸ Por fim, Paleotti entende como pinturas heréticas aquelas que representam visualmente heresias. O autor enfatiza o perigo desse tipo de pintura e deixa a cargo do Santo Ofício a determinação da pena para o artista que ousasse fazer tal tipo de representação. Ainda assim, podemos afirmar que o Tribunal do Santo Ofício raramente se ocupou de julgar artistas por suas obras, sendo o caso de Veronese, como vimos anteriormente, uma exceção motivada por questões mais políticas do que religiosas ou iconográficas.

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

²⁸ PALEOTTI. op. cit., p. 165.

O tratadista ainda lista e explora uma série de abusos que seriam comuns entre as pinturas sacras e profanas, como pinturas não verossímeis, inadequadas e indecorosas, desproporcionais, imperfeitas, inúteis e supérfluas, ridículas, incomuns, obscuras e difíceis de entender, indiferentes e incertas, violentas e terríveis, monstruosas, além de falar da questão das grotescas.

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

Vamos lembrar que esse tratado [...] foi feito para o uso das pessoas dessa cidade e diocese. Então, assim como ele não pode prescrever regulamentos para outros lugares, ele, conseqüentemente, não tem intenção de regular seus costumes ou censurar os usos que eles tenham que possam diferir dos de Bolonha. Tampouco é sua intenção atribuir tudo que pode ser repreendido nesse livro como pecado mortal da parte do povo. Ele quer deixar tudo sob as mesmas proibições e as mesmas penas ou pecado mortal, ou pecado venial, ou imperfeição simples, já impostas a eles pelos cânones sagrados, no sentido de que assim como existem graus de erros humanos, que podem ser mais graves ou leves, os erros nas pinturas e esculturas variam do maior até o menor.²⁹

Apesar do cuidado e diplomacia de Paleotti ao tentar não impor uma teoria da imagem em âmbito externo à sua diocese, ele demonstra no final da vida um tom pessimista ao constatar que, trinta anos após o final do Concílio de Trento, pouco teria sido feito em função de uma verdadeira reforma nas artes e os abusos relacionados às imagens continuariam ocorrendo. Segundo Prodi, pouco antes de sua morte Paleotti faz circular entre as autoridades eclesiásticas um pedido para que fossem estabelecidos preceitos universais de controle da imagem e até mesmo uma espécie de *Index* assim como o já existente *Index librorum prohibitorum*.³⁰

É necessário, portanto, questionar qual foi a inserção de toda essa normativa teórica no cenário da prática das artes na Itália pós Trento.

A pesquisadora Ruth Noyes³¹ desconstrói a ideia de que uma uniforme reforma tridentina das imagens teria sido articulada por Roma e pela Cúria Papal após o Concílio. Segundo ela, o desejo de

²⁹ PALEOTTI. op. cit., p. 50.

³⁰ PRODI. op. cit., p. 25.

³¹ NOYES, Ruth S. Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesian Catholica quomodo sacrae imagines pingantur?: Post-Tridentine Image Reform and the Myth of Gabriele Paleotti. *The Catholic Historical Review*, Volume 99, N° 2, Abril 2013, p. 239-261.

uma reforma parte do esforço reacionário de alguns clérigos, como Borromeo e Paleotti, e teria acontecido, majoritariamente, fora de Roma.

Noyes ainda desconstrói o que ela chama de “Mito Gabriele Paleotti” e a assimilação de seu *Discorso*. Segundo a autora, em 1579, ano no qual o primeiro rascunho do *Discorso* estaria circulando por Bolonha³², Agostino Carracci³³, por exemplo, teria dedicado ao próprio Paleotti uma imagem sacra cuja tipologia teria sido condenada pelo tratadista³⁴.

Apesar de Noyes não especificar qual imagem Carracci teria dedicado a Paleotti, tudo nos leva a crer que se trata de uma gravura representando o tema da Adoração dos Magos³⁵, baseada em um desenho de Baldassare Peruzzi e realizada na oficina de Domenico Tibaldi [Fig. 2].

Figura 2 – Agostino Carracci. Adoração dos Magos, 1579. Gravura, 80 X 104 cm.



Art Gallery NSW, Sidney.

³² De fato, Paolo Prodi, biógrafo de Paleotti, afirma que em janeiro de 1578 Paleotti, sem dúvida, já teria escrito o primeiro esboço do *Discorso* e disponibilizado ao Jesuíta Francesco Palmio. Então, seria correto inferir, como fez Noyes, que o esboço do *Discorso* seria conhecido em Bolonha, ao menos no círculo artístico e religioso (PRODI. op. cit., p. 15).

³³ Agostino Carracci nasceu e viveu grande parte da sua vida em Bolonha, onde trabalhou na oficina do arquiteto e gravador Domenico Tibaldi entre os anos de 1578 e 1581, período no qual produziu numerosas gravuras e se aperfeiçoou na técnica.

³⁴ NOYES. op. cit., p. 248.

³⁵ Inferimos essa possibilidade, pois a gravura em questão foi a única obra encontrada até o presente momento que Carracci dedicou a Paleotti no ano de 1579.

Por não citar a imagem a qual se refere, Noyes, naturalmente, não faz uma análise sobre os motivos que supostamente teriam levado Paleotti a condenar tal composição. Trabalhamos aqui com a hipótese de que a composição, preenchida por muitos personagens, poderia ter sido considerada por Paleotti como confusa, não retratando de uma maneira didática e com fidelidade a passagem da Adoração dos Magos possibilitando, assim, uma interpretação errônea por parte dos fiéis. Essa hipótese se torna plausível, principalmente, se levarmos em conta toda a ênfase que Paleotti dedicou ao caráter didático das imagens ao longo de seu tratado. Essas suposições são, inclusive, similares às críticas feitas pelo Inquisidor no caso da Ceia de Veronese.

Também realizada por Carracci na oficina de Tibaldi, conhecemos uma Anunciação [Fig. 3] que está, claramente, em desacordo com a normativa desejada por Paleotti.

Figura 3 – Agostino Carracci. Anunciação, 1578-1581 (ca.), Gravura, 32 X 44 cm.



The Albertina Museum, Viena.

Na composição vemos o Anjo Gabriel com os joelhos flexionados diante da Virgem Maria que tem o olhar suavemente voltado para baixo e as mãos postas sobre o peito em sinal de aceitação da mensagem angélica. Diante dela, notamos a tradicional presença do livro aberto. No céu que invade o aposento da Virgem vemos muitos anjos como na maioria das pinturas do período, porém aqui também é presente a condenada iconografia do Menino Jesus, que nesse caso é envolto por raios de luz e carrega a cruz, símbolo do seu sacrifício para a redenção da humanidade.

A iconografia do Menino Jesus na Anunciação não foi condenada unicamente por Paleotti, ela carrega uma longa tradição de críticas iniciadas no final da Idade Média por Santo Antonino de Florença e assimiladas no período tridentino por tratadistas como Molanus e outros³⁶.

Segundo Paleotti, a iconografia do Menino na Anunciação se encaixaria na categoria de “*pinturas suspeitas*”, que, como vimos anteriormente, seriam aquelas que “[...] *sem serem claras e diretas em sua heresia, mostram grande perplexidade e suspeita na mente do observador.*”³⁷ Assim, Segundo o autor, um exemplo de pintura suspeita

[...] seria o que Santo Antonino escreve sobre o mistério da Anunciação da Madonna sendo representado com raios do Espírito Santo descendo do céu e entre eles o corpo de um pequeno bebê descendo em direção ao útero da gloriosa Virgem: a questão é que isso traz à tona a opinião de Valentinus o herege, ou dos Eutiquianos, que acreditavam que Cristo nosso Senhor trouxe seu corpo etéreo com ele do céu e que não foi formado do perfeitamente puro sangue de sua mãe.³⁸

A gravura de Carracci em questão foi baseada em uma pintura do também bolonhês Orazio Samacchini. A pintura de Samacchini, no entanto, não possui a iconografia do Menino, mas a tradicional iconografia do Espírito Santo em forma de pomba. Entre os mesmos anos, Domenico Tibaldi, que contava com a colaboração de Carracci em sua oficina, também abriu uma gravura baseada na Anunciação de Samacchini. Tibaldi, por sua vez, manteve a iconografia do Espírito Santo.

Segundo Naoko Takahatake,

É difícil justificar a substituição de Agostino da tradicional iconografia da pomba por uma imagem tão controversa, especialmente se acreditarmos que ele fez cópias como parte de seu aprendizado. Por outro lado, há todas as razões para Tibaldi, como editor, corrigir a iconografia contestada e substituir pela tradicional pomba a fim de produzir

³⁶ Para mais detalhes sobre esse assunto consultar o segundo capítulo de ABREU, op. cit.

³⁷ PALEOTTI, 2012, p. 165.

³⁸ Idem.

uma impressão menos problemática e, por extensão, mais comercial. [...] parece que o mestre copiou o aluno ou, mais precisamente, o editor copiou o gravador [...]³⁹.

Como sugere o título de seu tratado, Paleotti não se dedicou a postular exclusivamente sobre as imagens sacras, mas também sobre as profanas, ou seja, aquelas que são de caráter laico e secular⁴⁰. Nessa categoria, as imagens lascivas e desonestas foram altamente desaconselhadas pelo tratadista. No capítulo sobre imagens ridículas, Paleotti diz:

[...] deve-se advertir que qualquer deleite seja obtido apenas a partir de imagens honestas, não lascivas ou indecentes. A lascívia deve ser evitada em todas as formas de recreação, para que elas não corrompam a mente em vez de vivificá-la, e isso é ainda mais verdadeiro com a obscenidade nas imagens [...]⁴¹

Ademais, Paleotti, como já observado, dedicou todo o Livro 3 de seu tratado ao assunto das imagens lascivas condenando aquelas de teor sexual e até mesmo o abuso no uso dos nus. Infelizmente, esse material se perdeu no incêndio, restando para a posteridade apenas uma lista dos seus conteúdos.

Ao desaconselhar as imagens lascivas, Paleotti estava em acordo com as prescrições do Concílio de Trento que já diziam “[...] evite-se, por fim, toda lascívia, de tal forma que não se pintem nem se ornem imagens de uma formosura imprudente [...]”

Apesar da condenação, sabemos que imagens desse teor foram produzidas por Carracci mesmo após a publicação do *Discorso*. A série chamada *Lascivie* consiste em 15 gravuras de teor erótico baseadas em desenhos do próprio Carracci. As gravuras representam desde temas mitológicos [Fig. 4] até temas bíblicos como, por exemplo, a história de Susana e os anciões. A série foi realizada entre os anos de 1585 e 1595 e possivelmente circulou por Bolonha.

³⁹ T. da a.: “It is difficult to justify Agostino's substitution of the traditional iconography of a dove with such a controversial image, especially if we are to believe that he made copies as part of his apprenticeship. On the other hand, there is every reason for Tibaldi as a publisher to correct contested iconography and revert to the traditional dove to produce a less problematic and, by extension, more marketable print. [...] it seems that the master copied his pupil, or more accurately the publisher copied his engraver [...]” (TAKAHATAKE, p. 152.)

⁴⁰ PALEOTTI, op. cit., p. 85.

⁴¹ T. da a.: “Beyond that, a warning must be sounded that any such delight be obtained only from honest pictures, not lascivious or immodest ones. Lasciviousness is to be shunned in all forms of recreation, so that they don't corrupted the mind instead of reviving it, and that is even truer with obscenity in pictures, which make more of na impression on the senses.” (PALEOTTI, op. cit., p. 243)

Figura 4 – Agostino Carracci. Sátiro abraçando ninfa, 1585-1595 (ca.). Gravura.



British Museum, Londres.

Tais exemplos, encontrados na produção do conterrâneo de Paleotti Agostino Carracci, reforçam nossa hipótese de que a normativa teórica não foi completamente assimilada na esfera prática.

Segundo Noyes,

[...] o *Discorso* de Paleotti e tratados similares refletem uma atenção às questões do momento e às tendências relativas à produção, uso, e culto das imagens e que textos como esse podem não ter afetado consideravelmente a produção das imagens sacras em si. Tais circunstâncias desmentem a crucial eficácia didática e regulatória do *Discorso*, ainda assim mostram a acuidade do autor em relação à produção das imagens pós-tridentinas.⁴²

⁴² T. da a.: “These examples suggest that Paleotti’s *Discorso* and similar treatises reflected an awareness of contemporary concerns and trends regarding the production, consumption, and cult of images and that such texts may not have greatly affected the production of sacred images per se. These circumstances belie the *Discorso*’s ultimate

Émile Mâle, em sua clássica obra *L'Art religieux après le Concile de Trente*, publicada originalmente no ano de 1932, já se questiona se a arte da Contrarreforma levou a cabo toda sua aparente severidade. Ele se pergunta: “Será que a Igreja não chegou a ser tão severa com os artistas como pareceu ser em um primeiro momento?”⁴³ Logo adiante ele conclui que “A Igreja não levou a cabo um golpe de Estado: se mostrou conciliadora, moderada, indulgente, com as velhas tradições.”⁴⁴ Ou seja, Mâle, na década de 30 do século passado, já anuncia a reflexão que a historiografia da arte tem se dedicado com mais afincamento contemporaneamente, a de que o desejo reacionário de uma reforma das imagens após o Concílio de Trento se restringiu à esfera teórica, principalmente fora de Roma, e com pouca assimilação na esfera prática das artes.

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

A partir da leitura do *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* do cardeal Gabriele Paleotti e da breve reflexão sobre algumas obras de Agostino Carracci, levantamos a hipótese de que os tratados de arte de alinhamento contrarreformista não engendraram uma teoria unificada de normativa para arte após o Concílio de Trento na Europa Católica. Constatamos que Roma e a cúria Papal, inclusive, pouco contribuíram para a formação de uma normativa para as imagens. Ainda defendemos a hipótese de que os tratados não tiveram uma assimilação completa na esfera prática das artes nos séculos seguintes ao Concílio de Trento caracterizando, assim, uma distância sensível entre o discurso teórico e intelectualizado e a efetiva prática das artes.

didactic and regulatory effectiveness, yet show its author's acuity regarding post-Tridentine image production.” (NOYES, Ruth S. op. cit. p. 249)

⁴³ MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001, p. 22.

⁴⁴ Idem.

Referências bibliográficas

- ABREU, Clara Habib de S. **Entre norma e permanência: um diálogo entre teoria e prática da arte na Península Ibérica após o Concílio de Trento**. Rio de Janeiro: UERJ/PPGARTES, 2020. (Tese de doutorado).
- BLUNT, Anthony. **Teoria artística na Itália 1450 – 1600**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CONCÍLIO DE TRENTO. Decreto sobre a Invocação, a Veneração e as Relíquias dos Santos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). **A Pintura: Textos Essenciais vol. 2 A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura**. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- D'ARGAVILLE, B. Inquisition and Metamorphosis: Paolo Veronese and the "Ultima Cena" of 1573. **RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review**, Vol. 16, N° 1 (1989), p. 43-48, 99.
- FREEDBERG, D. **The power of images**. Study in the history and theory of response. Chicago e Londres: The University of Chicago, 1991.
- GRASMAN, Eduard. On Closer Inspection – The Interrogation of Paolo Veronese. **Artibus et Historiae**, Vol. 30, No. 59 (2009), pp. 125-134
- JOÃO DAMASCENO In. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). **A Pintura: Textos Essenciais vol. 2 A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura**. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). **A Pintura: Textos Essenciais vol. 2 A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura**. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LOCKER, Jesse. Introduction: Rethinking Art After the Council of Trent. In: **Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent**. Londres: Routledge, 2018.
- MÂLE, Emile. **El arte religioso de la Contrarreforma**. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII. Madri: Ediciones Encuentro, 2001.
- MOULANUS, Jean. **Traité des saints images**. Paris: Les Éditions du Cerf, 1996.
- NOYLES, Ruth S. Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesian Catholica quomodo sacrae imagines pingantur?: Post-Tridentine Image Reform and the Myth of Gabriele Paleotti. **The Catholic Historical Review**, Vol. 99, N° 2, Abril 2013, p. 239-261.
- PALEOTTI, Gabriele. **Discourse on Sacred and Profane Images**. Los Angeles: Getty Publications, 2012.
- TAKAHATAKE, Naoko. Domenico Tibaldi 'Impressore': Publishing Agostino Carracci's Prints in Bologna. **The Burlington Magazine**, Vol. 151, No. 1272 (2009), p. 148-152.