

O Espírito Santo na cultura visual religiosa moderna: símbolos e linguagens pneumatográficos

*The Holy Spirit in modern religious visual culture:
Pneumatographic symbols and languages*

Helmut Renders ^[a] 

São Paulo, SP, Brasil

Universidade Metodista de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião

Como citar: RENDERS, H. O Espírito Santo na cultura visual religiosa moderna: símbolos e linguagens pneumatográficos. *Revista Pistis & Praxis, Teologia e Pastoral*, Curitiba: Editora PUCPRESS, v. 17, n. 01, p. 91-109, jan./abr. 2025. DOI: doi.org/10.7213/2175-1838.17.001.DS06

Resumo

Este artigo descreve, analisa e interpreta símbolos e linguagens visuais modernos da iconografia do Espírito Santo ou pneumatografia. Os objetos da pesquisa são pinturas com motivos da Trindade e de Pentecostes com os elementos simbólicos da pomba e das chamas como um cartaz da Renovação Carismática Católica e a arte do Sexto Congresso Internacional de Teologia do Programa de Pós-graduação em Teologia da PUC-Curitiba. Em conversa com o método iconológico de Erwin Panofsky e com consideração de aspectos de composição modernos como da perspectiva e do emblema, apresentam-se linguagens pneumatográficas do período da modernidade. Conclua-se que, nesse período, que inicia com a época da Renascença e termina com a modernidade tardia, ocorrem tanto reafirmações como releituras do cânon pneumatográfico anterior, em grande parte medieval, parcialmente, da Antiguidade. Elas passam, em termos gerais, pela estabilidade de motivos, elementos e gestos, ao lado da alteração de composições e de olhares retratados e sugeridos.

Palavras-chave: Modernidade; iconografia cristã; pneumatologia visual; pneumatografia; Erwin Panofsky.

^[a] Doutorado em Ciências da Religião - Umesp (BRA, 2006). Estágio de Pós-doutoramento em Ciência da Religião - Universidade Federal de Juiz de Fora [UFJF] (BRA, 2012). Iniciou um Estágio de Pós-doutoramento em História da Arte - Universidade Federal de São Paulo [UNIFESP] em 2019, e-mail: helmut.renders@gmail.com

Abstract

This article describes, analyzes, and interprets modern symbols and visual languages of the iconography of the Holy Spirit or pneumatography. The objects of the research are paintings with the motifs of the Trinity and Pentecost with the symbolic elements of the dove and flames, as a poster of the Catholic Charismatic Renewal and the art of the Sixth International Congress of Theology of the Postgraduate Program in Theology of PUC-Curitiba. In dialogue with Erwin Panofsky's iconological method and with consideration of modern compositional aspects such as perspective and emblem, pneumatographic languages of the modern period are presented. It can be concluded that in this period, which begins with the Renaissance and ends with the late modern period, there are both reaffirmations and re-readings of the previous pneumatographic canon, largely medieval, partly from Antiquity, which generally involve the stability of motifs, elements and gestures, alongside the alteration of compositions and the portrayed and suggested gazes.

Keywords: Modernity, Christian iconography, visual pneumatology, pneumatography, Erwin Panofsky.

Introdução¹

Este artigo nasceu com um convite para proferir uma palestra na mesa “*O Espírito e a cultura visual: símbolos e linguagens na modernidade*”, em 2023 no Sexto Congresso Internacional de Teologia do Programa de Pós-Graduação em Teologia da Pontifícia Universidade de Curitiba, por meio da comissão científica do congresso, na pessoa do Prof. Dr. Marcial Maçaneiro PUCPR. Na versão final, optei para uma leve atualização do título e fiquei com O Espírito Santo na cultura visual religiosa moderna: símbolos e linguagens pneumatográficos. Nessa abordagem, delimito minha escolha de representações da cultura visual do Espírito Santo na tradição cristã a imagens produzidas, na sua maioria, para práticas da piedade visual. Em seguida, designei a iconografia referente ao Espírito Santo na tradição cristã pelo neologismo pneumatografia².

Além do contexto específico de sua criação, o texto procura atender uma demanda maior, já que o campo dos estudos da cultura visual religiosa é ainda um campo subdesenvolvido na área 44, Ciências da Religião e Teologia, tanto em termos metodológicos, quanto em termos epistemológicos e tipológicos. Enquanto, por exemplo, na área da História da Arte, existe desde mais do que cem anos um amplo debate metodológico³ – Como interpretar imagens, inclusive religiosas? –, epistemológicos⁴ – O que afinal, é uma imagem, por exemplo, em distinção de um texto escrito? – e tipológicos⁵, – Qual é a diferença formal e funcional entre uma imagem devocional, uma imagem histórica ou uma imagem representativa? –, nada parecido ocorre nos Programas de Pós-Graduação em Ciências da Religião e Teologia no Brasil. Em textos acadêmicos, ainda domina o uso de imagens como pouco mais do que meras ilustrações, geralmente, sem introduzir qualquer tipo específico de metodologia em relação à sua descrição, análise ou interpretação. Assim se ignora em grande parte uma formidável e performativa expressão do mundo religioso com impacto direto sobre as práticas religiosas, tão central durante toda a época medieval e a época moderna. Ainda mais, na época da modernidade tardia, depois da virada visual, encontra-se um cenário cultural altamente visual, inclusive por meio da produção de cartazes e imagens religiosas em uma escala e variedade nunca vistas antes. Além disso e relacionado com o conteúdo específico do artigo, são verbetes sobre a pneumatografia nos dicionários e nas enciclopédias sobre a cultura visual cristã consideravelmente curtas.⁶

Delimito, em seguida, o texto ao período da modernidade, partindo da época Renascentista⁷, indo até o início da modernidade tardia, comparando essas imagens com afrescos e pinturas medievais, e inclui no estudo até a arte de um congresso recente, por considerá-la, segundo as suas características formais, como moderna e

¹ Esta pesquisa articula parcialmente resultados de um projeto universal (CNPq) e projeto regular (FAPESP).

² Inicialmente, pensei em usar o neologismo pneumografia. Como o mesmo termo se refere na medicina à descrição anatômica dos pulmões, optei por pneumatografia.

³ Por exemplo as contribuições de Erwin Panofsky (1939) e Gillian Rose (2007).

⁴ Por exemplo, pelas contribuições de Aby Moritz Warburg e David Morgan (2005, 2007, 2008, 2014, 2015, 2012, 2018; Renders, 2020, p. 577-584; 2022, p. 149-170). Tanto Warburg como Morgan são da história da arte, mas, integraram, ao longo do tempo, também aspectos religiosos da cultura visual religiosa.

⁵ O longo debate sobre a concepção da imagem devocional (Ollendorff, 1912) ou *imago pietatis* (Panofsky, 1927), é atualmente reapreciado (Schade, 1996; Frese, 2022, p. 551-557; Renders, 2024, p. 24-58).

⁶ Assim reserva o *Léxico da Iconografia Cristã* de 1994 para a pneumatografia duas colunas ou uma página (BRAUNFELS, 1994 [v.2], col. 228-229), mas, para a Trindade 13 colunas ou 6.5 páginas (BRAUNFELS, 1994 [v. 1], col. 525-537). O mesmo repete-se em Molsdorf, quem reserva para o Espírito Santo 3 páginas (1974, 120-122), para a Trindade 8 (1974, p. 1-7), para Deus Pai 4 (1974, p. 8-10), e Para Jesus Cristo 108 (1974, 11-119).

⁷ Não temos aqui espaço para discutir o caráter ideológico da periodização. Mas uma breve problematização é possível. A valorização da renascença como ponto inicial da modernidade – e como centro da autocompreensão europeia como culturalmente superior – nasce no campo da história da arte pela obra *A cultura da Renascença na Itália* de Jacob Burckhardt (1860). Já Johann Joachim Winckelmann (1885) localiza a origem da cultura europeia na Grécia. Na mesma época nascem as teorias arianas dessa origem que, por sua vez, influenciaram o interesse no campo dos estudos da religião nas religiões asiáticas (Budismos, vedas). A origem egípcia da cultura europeia foi cogitada por franceses no século 18, mas, somente sob supressão da sua origem africana e o branqueamento da sua cultura.

não pós-moderna. Seguindo o pedido referente à época, reduzi os objetos de pesquisa a expressões europeias ou ainda sob influência europeia. Escolhi as imagens a partir do foco no motivo do Espírito Santo em forma de uma pomba, o que aparece, em passagens bíblicas, especialmente, nos textos da anunciação, do batismo de Jesus e de Pentecoste, como além disso, em representações da Trindade.⁸ De fato, nenhum desses motivos aparece de repente, na modernidade. Pelo contrário, muitas vezes, trata-se de motivos conhecidos desde a Época Medieval, pontualmente, até a Antiguidade, o que já por si indica um elemento de continuidade. Entretanto, dentro dessa continuidade, a própria iconografia medieval já tinha apresentado variações. Assim, pretendo apontar tanto afirmações quanto atualizações pneumatográficas.

Por causa dessa dinâmica entre continuidade e inovação, a metodologia iconológica de Erwin Panofsky continua sendo um caminho promissor para interpretar imagens religiosas modernas,⁹ já que sugere observar a composição, os motivos, as formas e a estética de imagens religiosas anteriores a elas ou até contemporâneas, usando os três passos da descrição iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica.¹⁰ Todavia valorizei mais do que Panofsky a análise da composição já que na Renascença ocorre a introdução da perspectiva nas imagens como a criação do formato do emblema, combinando imagens de uma nova forma com textos, em particular, a *pictura* com a *inscriptio* e a *subscriptio*. Estas correspondem ao título do emblema, à própria imagem e a um breve texto, por exemplo, uma poesia. Essas mudanças de composição e formatação sugerem construir o significado a partir da leitura do/a observador/a ou considerando sua perspectiva, ou por meio de um jogo analítico-interpretativo da relação entre os três elementos. Hoje relativamente desconhecido, demonstrou-se muito duradora ao longo da modernidade e até além, como sugere a arte do congresso em seguida interpretada. Integro igualmente no método iconológico, inspirado por Warburg, uma maior valorização de elementos visuais.

Assim, organizei o texto em seguida em duas partes. Na primeira seção, foca nas simbolizações e linguagens visuais que sinalizam continuidade entre pneumatografia medieval e moderna, porém de olho em variedades e temas específicos. Na segunda seção, considero aspectos composicionais, no caso, do emblema e da perspectiva, e foco no aspecto inovador da construção do significado por meio de imagens modernas.

Continuidades pneumatográficas

Imagens são polifônicas, mas a possibilidade de sua interpretação não é ilimitada. Isso começa com a escolha de seus motivos que se alimentam de diversas fontes. Quando se olha para as figuras, relevos e pinturas modernas que retratam o Espírito Santo, ou melhor, a compreensão humana de seu caráter, atuação e função na

⁸ Ao lado dos sinais pneumatográficos da pomba e do fogo existem ainda mais duas representações do Espírito Santo na iconografia medieval. A primeira é uma mão saindo de uma nuvem. Todavia, ela é polifônica. Esta iconografia originalmente judaica sinalizava, primeiro, a mão de Deus (cf. figura 8, onde aparece uma mão saindo das nuvens); depois, a mão de Jesus Cristo e, finalmente, do Espírito. Nesse caso, temos uma compreensão ainda hierárquica da Trindade imanente, com a primeira pessoa da trindade ao topo (Cf. KIRCHBAUM, E. [JURSCH, H.]. 1994, col. 214). Wilhelm Molsdorf (1974, p. 121-122) na sua proposta tipológica, menciona ainda referências simbólicas dos sete dons do Espírito em forma de sete pombas, lâmpadas, olhos ou planetas. Porém, estas duas representações simbólicas adicionais não aparecem mais na modernidade.

⁹ Carolin Overhoff Ferreira apresentou a iconologia de Panofsky (2022, p.236-240) como um dos “métodos com maior inter- e multidisciplinaridade” (2022, p. 20), mas, criticou sua “preocupação única e exclusiva com a arte cristã como a maior limitação do método, o que levou a uma supervalorização da escrita e da cultura ocidental” e que “que as imagens são sempre baseadas em textos” (2022, p. 239). Entretanto, em um estudo de imagens cristãs, o primeiro aspecto criticado parece-me descrever mais uma virtude e a influência de textos bíblicos à arte religiosa cristã também não pode ser subestimada.

¹⁰ Fazendo esta escolha metodológica, não contemplo um elemento importante na construção do significado de uma imagem, a forma como pessoas coletiva - ou pessoalmente - respondem à imagem. Focando nas formas e textos como contextos da imagem, o método de Panofsky, além disso, valoriza mais o aspecto coletivo da produção do significado do que o aspecto individual da criação concreta por um artista o ou coletivo de uma oficina de pintura. Ferreira (2022, p. 176) com toda razão afirma: diferente das ciências naturais e parecida com a teologia, a história da arte continua privilegiando muito o passado para entender o presente.

tradição cristã, a primeira impressão é de uma continuidade de motivos, aqui entendidos como as elaborações visuais gerais de um tema. Uma das razões principais para isso ocorrer é que a maioria desses motivos parte de narrativas bíblicas. Panofsky lembrava que as formas usadas em imagens, antes de se basear em outras formas visuais, foram “formatadas” por narrativas textuais. Sugerimos ampliar essa concepção pela consideração que, antes dos textos, existem, muitas vezes, narrações orais o que abre a possibilidade de integrar uma possível segunda fonte de uma imagem religiosa: as narrativas orais a respeito de audições e visões, por exemplo, de aparições de Cristo, de Maria ou de anjos (que muitas vezes inclusive integram sua vez elementos de outras narrativas textuais e visuais). Outros tipos de imagens, como da Trindade, projetam aspectos e elementos de textos conciliares, especialmente, dos credos. Já seus criadores ou suas criadoras se expressam mais pela organização da composição ou por atributos como tipo de vestimenta, aspectos metafóricos ou alegóricos.

Quando nós olhamos para imagens no estilo de um ícone grego, surge a pergunta — se o que foi dito até aqui seja suficiente para explicar sua existência, forma e uso. Aqui entra um elemento que antecipa o cristianismo, mas, que condiciona o olhar humano no Ocidente até hoje. Trata-se daquilo que está na origem da concepção latina da *imago* e da concepção grega do *ícone* (cf. Renders, 2022, p. 573-577). Ambos apresentam a figura humana de forma frontal, seja por retratar uma cabeça, um torso ou um corpo inteiro. Entretanto, enquanto a concepção latina se limita à ideia de uma representação de um/a defunto/a, a concepção grega carrega a convicção da presença real de alguém ou de algo e de seus atributos. Com outras palavras: um *ícone* pode ser um ídolo, uma *imago* não. Todavia, se uma imagem é entendida dentro de uma mentalidade da *imago* ou do *ícone*, não passa pela escolha da forma de retratar nelas as pessoas, sendo elas parecidos.¹¹

Uma confirmação do pneumocompassianismo

Um importante grupo de imagens que faz menção visual ao Espírito Santo, são as imagens da Trindade que retratam a crença em um Deus trino.¹² Especialmente a partir da época medieval, desenvolveu-se uma tipologia de motivos específicos, subdivisões inclusive, que se manteve em boa parte durante a modernidade. Os elementos – Pai, Filho e Espírito – são constantes, porém, há diferenças na composição, na descrição das relações, nas representações e, eventualmente, nas atribuições (cf. BRAUNFELS, 1994 [v. 1], col. 525-537). Nessas variantes, articulam-se crenças como em uma Trindade imanente hierárquica ou coigual, um foco na união ou nas particularidades, uma Trindade imanente distante do mundo ou uma Trindade econômica próxima aos seres humanos e o mundo todo, ou seja, de sua apatia ou compaixão.¹³ Não poucas vezes, o elemento do Espírito Santo dentro do motivo como um todo torna-se um indicador importante dentro desses campos de significados, o que quer dizer, também, das correspondentes esperanças e angústias humanas.

Começamos com uma versão moderna de um motivo desenvolvido no Ocidente, chamado trono da graça¹⁴ e sua descrição iconográfica. Nossa versão é do século 20 (figura 1). A composição integra em seu centro uma figura sentada acima de um arco escuro, mas, com finas linhas coloridas.

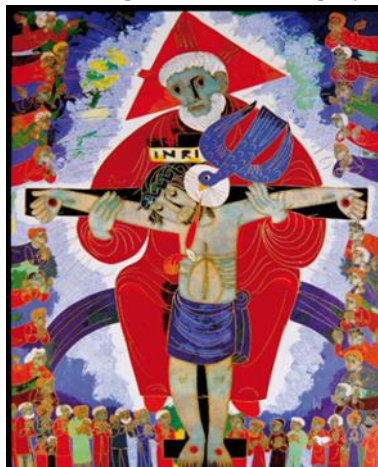
¹¹ A oficialização da integração do estilo bizantino ao lado do estilo latino a partir do II Vaticano na iconografia católico-romana pode ser então vista, literalmente, como uma forma de modernização de sua arte religiosa confessional. Um exemplo brasileiro é o artista Cláudio Pastro (1948-2016).

¹² Braunfels (1994 [v. 2], col. 228-229) distingue dois tipos: sinais significantes (*Sinnzeichen*) como a pomba, e o Espírito Santo como figura humana.

¹³ Braunfels (1994 [v. 1], col. 525-537) não trata dessas questões e, em relação à terceira pessoa da Trindade, menciona muito pouco.

¹⁴ No alemão o conceito original *Gnadenstuhl* diz respeito a uma cadeira ou cátedra; em língua inglesa, refere-se ao *throne of mercy*.

Figura 1 – Weinert, Egino G. Trono da graça. Köln, [s.a.]



Fonte: <https://lagleder.net/trinity/cologne1.htm>.

A figura tem cabelos e barba brancos, e um triângulo vermelho ao redor da cabeça. Com as mãos, ele segura uma pessoa crucificada com cabelo escuro e sem barba, aparentemente morta. Ao lado direito da cabeça, há um pássaro com penas azuis e um círculo branco ao redor da cabeça. O bico quase toca a cabeça do crucificado. O fundo dessa cena em forma oval é composto, de dentro para fora, por três cores: branco, azul claro e azul-escuro. Nas laterais, há 38 pessoas: 22 em uma posição semideitada à esquerda e à direita; 16 abaixo em pé, entre eles duas crianças (inferior esquerdo) e um neném (inferior direito). Todas as 38 figuras pequenas parecem olhar para as três figuras no centro. O pássaro e a figura sentada parecem olhar para o observador ou a observadora.

Seguimos com a análise iconográfica. A concepção de “trono de graça” aparece em Hebreus 4.16, referindo-se à *kapporæt* ou à tampa da Arca de Aliança, considerada o assento de Deus, em seu contexto direto uma referência cristológica a Jesus como Sacerdote ou mediador com o divino e representante do divino (Hb 4.14-15). A imagem parte destes elementos, com Deus Pai sentado e Jesus, em sua função de mediador. Contudo, acrescenta-se o aspecto da cruz e a figura do Espírito Santo. O triângulo ao redor da cabeça sempre se refere ao Deus Pai, o ciclo ao redor da cabeça do pássaro ou da pomba, um halo, afirma sempre o caráter divino de alguém. A forma elíptica é uma mandorla¹⁵. Esse termo técnico da história da arte descreve uma glória ou aura (“auréola”), que envolve uma figura inteira, em distinção do halo, que abrange apenas a cabeça. Segundo P.W. Hartmann, aparece o motivo do trono da graça pela primeira vez no século 12 no ritual de Cambrai, França (figura 2), que também contém uma mandorla. Nela, a pomba está igualmente localizada entre a figura sentada e a pessoa crucificada; porém, sem um direcionamento específico de uma das duas.

¹⁵ Italiano para “amêndoa”.

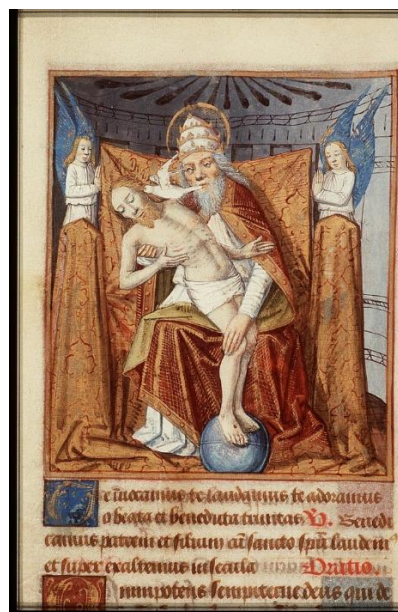
Figura 2 – *Ritual de Cambrai*, França:
1120



Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Throne_of_Mercy_-_Cambrai_Missal.jpg

Figura 3 – Propiciatório. In: *The Hague*.
Paris: 1490-1500, folha 108r



Fonte:

https://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_76f14%3A108r_min

Entretanto, a posição da pomba na figura moderna também encontra exemplos no passado. Em uma iluminura do século 14 (figura 3), a pomba fica em uma posição muito parecida, em que a cabeça de Deus Pai também se inclina para Jesus. Embora a cruz tenha desaparecido, é considerada uma variação do motivo anterior.

Passemos para a interpretação iconológica. Observa-se que, no motivo do trono da graça, a sequência Pai, Filho e Espírito é interrompida por colocar o Espírito Santo em segundo lugar. Entretanto, o fato não em geral chama muita atenção. Apesar de o motivo do trono da graça ser de fato uma imagem trinitária, a igreja ortodoxa russa chama o motivo *Otetschestwo* ou paternidade (Braunfels, 1994 [v. 1], col. 525-537). Interessantemente, Jürgen Moltmann também se refere somente, quanto à crucificação, a um patricompassianismo. Entendemos, portanto, que a pneumatografia da imagem moderna reforça uma tradição visual do início da modernidade que integra, ao lado do patricompassianismo, um tipo de pneuma-compassianismo, ou a ideia que o Espírito Santo, tanto como o Pai, sofre junto ao Filho no evento da crucificação. Trata-se de um plus doutrinário que completa, visualmente, a aproximação entre as teologias da Cruz e da Trindade. Todavia, o motivo do trono da graça se dirige ao ser humano e, assim, a extensão do atributo da compaixão a todas as pessoas e relações da Trindade imanente, de certo modo transborda para a Trindade econômica: a divindade inteira é uma única compaixão, também olhando para o ser humano.

Confirmação da coigualdade

A partir daqui não vamos mais indicar cada passo individual do método iconológico. O próximo subgênero do motivo da Trindade segue também uma tradição medieval (figura 4).

Figura 4 – Trindade, Horas de Saltério, [Metz?], França, 1370-1380



Fonte:

<https://ica.themorgan.org/manuscript/page/17/77020>

Figura 5 – Hendrick van Balen, Trindade, 1620



Fonte:

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hendrick_van_balén_Holy_trinity.jpg

Figura 6 – Coroação da virgem, Bolívia, século 18



Fonte: <https://onlineonly.christies.com/s/latin-american-art-online/anonymous-bolivian-18th-century-5/211951>

O que chama nossa atenção nesse subgênero é a composição dos elementos, mais especificamente, de localização das pessoas da trindade: o Espírito Santo fica acima das duas outras pessoas da Trindade, Jesus ao lado esquerdo e Deus Pai ao lado direito (figuras 4 e 5). Bases textuais são Mateus 28.18-19, 2 Coríntios 13.13 e Efésios 4.4-6 como Romanos 14.17-18, 15.16 e 8.16, por iniciarem com diferentes pessoas da Trindade¹⁶ e 1 Pedro 3.21-22, baseado no Salmo 110, 1, em que lemos: “Jesus Cristo, que, depois de ir para o céu, está à direita de Deus”.¹⁷ Em composições triangulares, isso fixa o lugar da segunda pessoa, mas, não da terceira, que pode

¹⁶ A respectiva tradição deve ter sua origem em um mau entendimento da sequência nos Credos, já que neles e sua perspectiva salvífica se afirma que Deus cria, salva e sustenta ou vivifica.

¹⁷ Assim também no Credo Apostólico.

ficar acima ou abaixo das outras. O Espírito é, então, retratada não como pessoa acima das outras duas, mas, como igual às outras. Já a definição do lugar da segunda pessoa articula, simbolicamente, seu poder e autoridade. Quando se torna imagem, direciona também o olhar. Nos dois casos, afirma-se que a imagem quer ser lida como *imago* ou *icone*, ou seja, a imagem olhando para nós, afirmando a coigualdade entre elas. Na pintura de Hendrick van Balen (1575-1632), um pintor flamengo católico de estilo barroco (figura 5), isso cria ou uma tensão. Por um lado, somos observadores/as da Trindade imanente, cuja pessoas não olham para nós, mas, para si. Por outro lado, segue o modelo medieval, como parte do programa barroco.¹⁸

No último exemplo, as três pessoas da Trindade aparecem como figuras humanas, com atributos idênticos, o que as torna intercambiáveis. Seus olhares são direcionados para fora e colaboram em uma ação, conforme o próprio título da imagem aponta: a coração da rainha. O motivo da representação da Trindade por três figuras humanas, em geral masculinas,¹⁹ já se encontra na Antiguidade. Sua base textual é Gênesis 18.1-12, a recepção de três homens por Abrão (figura 8), que anunciam que terá um filho. O mais antigo exemplo é a iconografia no chamado sarcófago dogmático (figura 7) que apresenta três homens com barba, um sentado, dois em pé (Jensen, 2004, p. 125-127). Trata-se de uma composição linear horizontal, em qual o Espírito Santo seria a figura esquerda, atrás do assento, parecida com as duas outras retratada como homem com barba.²⁰ Contexto deve ser o Credo de Niceia.

Figura 7 - Sarcófago “Dogmático”. Roma, 340 d. C. [Detalhe: Trindade]



Fonte: Museu do Vaticano. Número de acervo: 31427
https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/1sculptu/sarcopha/1/3dogmat2.html

Figura 8 – Trindade, Igreja São Vitale, Ravena, século V [detalhe]



Fonte:
https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sacrifice_of_Isaac_mosaic_-_Basilica_San_Vitale_%28Ravenna%29.jpg

¹⁸ Anotamos que, em diversas gravuras ou litografias protestantes, com motivos compartilhados com os católicos, a Trindade pode – nem sempre é – ser substituída por Cristo ou por uma representação mais abstrata como um triângulo, com ou sem um olho. Onde isso ocorre, pode se supor um direcionamento “moderno” do olhar de fora para a imagem.

¹⁹ Há algumas exceções, como o tipo de motivos muito raros, em que a terceira pessoa da Trindade é representada por uma mulher.

²⁰ Há uma discussão quanto à atribuição das duas outras figuras às pessoas da Trindade. Para isso existem duas razões: tanto o assento como o ato da criação pertencem normalmente à primeira pessoa, e em uma cena parecida, num sarcófago de Arles da mesma época (JENSEN, 2004, p. 125-126) a figura direita não tem uma barba e é identificada como Cristo.

A pintura boliviana do século 18 combina então diferentes tradições visuais e introduz uma nova função, a coroação da rainha. Acima de tudo, a pneumatografia afirma, ao lado da consubstancialidade, a coigualidade entre as três pessoas, somente agora relativamente à Trindade econômica.²¹

Por último, cabe levantar uma pergunta a partir da observação que as imagens com o maior potencial de afirmar a coigualidade foram mais preservadas na religião popular e, eventualmente, ao longo da modernidade, proibidas pela hierarquia. Uma leitura vai relacionar isso com um tipo de tradicionalismo popular como atitude antimodernista que prevaleceu entre as camadas sociais mais miseráveis, orientadas por um sistema religioso que pretendia promover e fixar exatamente isso e que, graças a Deus, foi finalizado por uma igreja em modernização. Contudo, eventualmente, transparece aqui também a existência de outra vertente e atitude que intuía ou sabia da relação entre a coigualidade divina e a coigualidade humana e visualizava nessas imagens uma oportunidade para uma espiritualidade capaz de inspirar o sonho, até então meramente utópico, de um mundo mais coigal e compassivo, de valorização da perspectiva humana inclusive das margens da sociedade.

Inovações iconográficas

A introdução da perspectiva [humana] na imagem

Segundo Panofsky (1991, p. 55), a introdução da perspectiva ocorreu pela primeira vez pelos pintores italianos Duccio di Buoninsegna (1255-1318/1319) e Giotto di Bondone (1267-1337). Já em Ambrogio Lorenzetti (1317-1348), diferente do que Duccio e Giotto, “as ortogonais visíveis do plano de solo estão aqui pela primeira vez todas orientadas para um único ponto” (PANOFSKY, 1991, p. 57). Mas, “A orientação completa de todo o plano - e agora também do plano vertical - parece ter sido conscientemente realizada apenas no nível estilístico da obra dos van Eycks” (PANOFSKY, 1991, p. 59). A cena ao lado é composta por duas figuras: uma com asas; a outra, feminina (figura 9). Ela está sentada, com um livro aberto à sua frente, com os braços levantados. Acima da cabeça, há uma pomba, descendo de cima do lado esquerdo, acompanhada de linhas amarelas (figura 10). Os dois trechos textuais em latim, a saudação do anjo e a resposta de Maria, relacionam a imagem com Lucas 1.26-56. A cena ocorre em um prédio alto, parecido a uma catedral. O fundo não é mais dourado como em Lorenzetti e as figuras não têm halos (como em Lorenzetti, Duccio). Além disso, o anjo e a Maria dominam completamente a cena, a pomba é quase invisível²², mas, bem executada em um estilo naturalista (figura 10), da mesma forma como as figuras humanas. Todavia, isso ocorre sempre e em um ângulo específico nunca repetida pelas linhas da perspectiva, ou em um plano próprio.

²¹ Uma variação do motivo de três figuras completas é o motivo de três rostos em um. O motivo foi usado tanto na época medieval quanto na época moderna, em especial, na arte religiosa espanhola da época da reforma católica.

²² Muito parecido com as pinturas *O Anúncio* de Duccio di Buoninsegna de 1308-1311 (veja em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Duccio_di_Buoninsegna_068.jpg) e de Ambrogio Lorenzetti de 1344 (veja em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4006641>).

Figura 9 – Jan van Eyck. Anúncio, 1434



Fonte:

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4518815>

Figura 10 – Jan van Eyck. Anúncio, 1434 [detalhe: "Pomba"].



Fonte: De Jan van Eyck - National Gallery of Art, Washington, D. C., online collection, Dominio público,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4518815>

Figura 11 – El Greco. Pentecoste



Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pentecost%C3%A9s_%28El_Greco,_1597%29.jpg

Panofsky descreve este momento na história da arte nos seguintes termos:

A perspectiva, ao transformar a ousia (realidade) em phaenomenon (aparência), parece reduzir o divino a um mero assunto para a consciência humana; mas, por essa mesma razão, inversamente, expande a consciência humana em um recipiente para o divino. Portanto, não é por acaso que a visão perspectiva do espaço já teve sucesso duas vezes na evolução da arte: [...] quando a teocracia antiga ruiu; [...] quando a “antropocracia” moderna se ergueu pela primeira vez (1991, p. 72).

Entretanto, nas pinturas de Jan van Eyck, Duccio di Buoninsegna e Ambrogio Lorenzetti, o tamanho da pomba não é somente reduzido, mas, sempre acompanhado por uma até três linhas, aplicando à presença e à intervenção divina retratada na imagem a mesma exatidão matemática como a todas as linhas da perspectiva ou do olhar moderno. Todavia, isso ocorre sempre em um ângulo específico nunca repetida, ou em um plano próprio, que atravessa a perspectiva humana e não se confunde com ela ou, mais uma vez com as palavras de Panofsky, “os eventos sobrenaturais, em certo sentido, irrompem em seu próprio espaço visual aparentemente natural” (1991, p. 71).

A outra pintura com o motivo de Pentecostes (figura 11) integra aspectos de Atos 1 e 2. A pintura de El Greco (figura 11) é do século 17. Ao redor de uma figura central feminina, encontramos doze figuras masculinas, todas com halos e uma chama acima da cabeça. Seus olhares são direcionados ao alto e nenhuma das pessoas olha para fora da imagem. El Greco mantém a tridimensionalidade, mas abandona as linhas matemáticas e os ângulos retos. Incomum é que o/a observador/a olha parcialmente de cima para baixo (às três pessoas da frente), parcialmente de baixo para cima (à pessoa central e às pessoas atrás dela). Além disso, El Greco mantém um elemento dos ícones gregos: as figuras prolongadas na vertical. Quanto à presença da Maria no grupo dos doze discípulos, a mais antiga versão é do Evangelho de Rabula do século 6, mas ele se torna mais frequente no século 12. Maria pode representar tanto a *Theotokos*, *Dei Genitrix*, ou mãe de Deus (Cristo), como também,

simbolicamente, a própria *ecclesia* ou igreja.²³ Além disso, e dentro da perspectiva mais antropocêntrica moderna, foi também interpretada como visualização prototípica de uma recepção igualitária do Espírito Santo pelas mulheres.²⁴ Anota-se que esta iconografia se restringe às tradições ortodoxas ou católicas.

Dessa forma, a iconografia do Espírito da vida às cenas do *Anúncio* e de Pentecostes,²⁵ ganha um significado adicional como Espírito promotor de novas formas de vida que transcendem diversas barreiras sociais e culturais muitas vezes relevantes e excludentes em tantas formas da organização social e cultural humana.²⁶

A conjugação do pneuma, de amor e perseverança

Avançamos com uma tradução iconográfica da Epístola aos Gálatas, capítulo 5, versículo 25, em um estilo gráfico da segunda metade do século 20 (figura 12). As figuras principais do motivo, de cima para baixo, são: uma pomba e uma figura humana com um coração estilizado no peito. Do peito da pomba, sai um raio ou uma luz que chega ao coração humano e depois o transcende eventualmente, formando um caminho que vai além da imagem. A imagem parece referenciar, além de Gálatas 5.25, a parte central de Romanos 5.5: “E a esperança não nos decepciona, porque *Deus derramou seu amor em nossos corações, por meio do Espírito Santo* (itálico pelo autor) que ele nos concedeu”. Uma luz ou um raio saindo de uma figura indo para uma outra é uma linguagem iconográfica muito comum, especialmente quando Jesus é o ponto de partida.²⁷ Novo aqui é somente sua transposição da segunda para a terceira pessoa da Trindade.

Figura 12 – S.N. Cartaz de Campanha da Renovação Carismática Católica, 2015



Fonte: <https://rccdf.org.br/portal/coracoes-ao-alto-musica-tema-da-rcc-2015/>

Do mesmo modo, chama a nossa atenção também a expressão pouco entusiasmada ou extática da figura humana, que olha com olhos abertos para o caminho à sua frente. O coração parece ser mais um lugar de decisão do que de emoção. A frase “Inflamando a chama: rumo ao jubileu de ouro da RCC” em letras menores, mas, na cor laranja, desafia essa leitura de uma cena mais serena. Identificamos aqui um ruído entre o visual e o textual.

²³ Segundo Stephan Seeliger (1994, col. 421), não há exemplos preservados do período antes do século 6 e, a partir do século 12, esse subgênero ia dominar a iconografia de Pentecostes.

²⁴ Lembramos aqui do belo comentário feito por José Comblin de Atos (1988), que destacou esse elemento, além de mencionar outras inclusões realizadas em resposta à atuação do Espírito Santo na igreja e no mundo.

²⁵ Não tratamos aqui da iconografia do batismo de Jesus.

²⁶ Não contemplamos aqui, por razões de espaço, os dois outros motivos clássicos: Anúncio do nascimento de Jesus e Batismo de Jesus.

²⁷ Veja um motivo jesuíta tratada em Renders (2015, p. 1021-1050). Nele a luz sai da chaga do lado de Jesus, passa pelo coração de Ignácio de Loyola e chega até os missionários jesuítas ativos nas Américas, na África e na Ásia.

Mesmo que o contexto dessa imagem seja a Renovação Carismática Católica, deve-se pensar no Brasil também na popularidade da Festa do Divino (Espírito Santo), as procissões pelas cidades com forte ênfase na caridade, que, por sua vez representam uma iconografia viva dos elementos Espírito Santo, pessoas, caridade e passeatas, sempre guiados pela bandeira com o sinal da pomba.

A arte do VI Congresso Internacional de Teologia de 2023

Seguimos com uma imagem recentemente criada, a arte do *Sexto Congresso Internacional de Teologia* do Programa de Pós-Graduação em Teologia em 2023. Essa imagem é um desenho técnico da comunicação visual e não nasce com a função de uma obra de arte religiosa. Mesmo que não seja uma imagem criada com um propósito devocional, a arte articula um conteúdo religioso e, para tanto, utiliza uma linguagem composicional, de formas e cores, de motivos, elementos e símbolos que sinalizam seu significado e que se inspira na arte religiosa, tanto em relação à composição do motivo, como em relação aos elementos combinados.

Uma composição de um emblema

A estrutura da arte integra os três elementos clássicos de um emblema. Os primeiros emblemas foram criados por Andrea Alciato, um jurista italiano que viveu entre 1452 e 1550 e ensinava a lei romana na França. Alciato era um clássico humanista renascentista e viveu no início da modernidade. Em 1531, ele publicou o primeiro livro com emblemas ou *Emblematum liber*.²⁸ Nele relacionou, de uma forma nova, imagens e textos e sugeriu uma nova maneira de observá-los, interpretá-los e lê-los, distinguindo três elementos: a *inscriptio*, a *pictura* e a *subscriptio* (figura 13).

Figura 13 – S. N. Arte do Sexto Congresso Internacional de Teologia do Programa de Pós-graduação em Teologia da PUC-Curitiba, 2023



Fonte: PUC-Curitiba.

A *inscriptio* é o título: “Espírito, verdade e vida”. É uma compilação de João 4.23 com João 14.6. A *subscriptio* fala de “Fronteiras e interfaces da Pneumatologia”, às quais certamente pertence a relação entre a cristologia e pneumatologia, já presente na *inscriptio*.

A *pictura* é composta por um fundo em forma de um círculo, boa parte de cor laranja e, na parte inferior, com ondulações em duas tonalidades de azul. Na parte superior do fundo e acima dele, encontram-se quatro

²⁸ Uma tradução do texto latim para o português apresentou Mariana Yelena Sauka (2016). Anota-se que o original foi publicado na cidade Augsburg, Alemanha, um ano depois Philipp Melanchthon formulou na cidade a *Confessio Augustana*, documento de fundação da Igreja Luterana. O impressor do seu livro Heinrich Steynert (antes 1500-1548), começou em 1524 publicar textos de reformadores e especializou-se depois em textos de humanistas. Uma edição em pergaminho de quatro volumes da Bíblia na tradução de Lutero, publicada em 1534, era outra obra celebrada.

folhas verdes, deslocadas de seu(s) galho(s), aparentemente voando “no vento”. Já ao lado superior esquerdo, encontra-se um pássaro, visto do lado ou no perfil, com uma cabeça branca e um corpo e asas com treze campos em duas tonalidades de vermelho e na cor laranja, que transcende o círculo. A *pictura* estabelece, então, uma relação entre o Espírito e o vento ou cita João 3.8-9.²⁹ Considerando que o círculo representa a terra, mas, a cor laranja mais o sol do que colinas e montanhas, cujos contornos completamente faltam, pode-se pensar em uma terra parcialmente coberta de água. Junto aos elementos das folhas e do pássaro com cabeça branca, ou seja, uma pomba, lembra-se a história de Noé (e mais especificamente, um momento depois da volta da pomba com o ramo de oliveira ou Gênesis 8.11-12. Os elementos simbolizam, em conjunto, a memória de um Deus criador e da aliança, a favor da vida da humanidade. Com isso, a *pictura* integra os dois principais significados do símbolo da pomba: o anúncio da paz e a promessa da presença do Espírito de Deus. Já os treze elementos nas duas tonalidades de vermelho e laranja do corpo e das asas da pomba, evocam as chamas de pentecostes já vistas nas figuras 9 e 10, referenciando Atos 1, 14 (Maria) e 2.1-3, o evento em si.

Além disso, o jogo das cores da pomba remete ainda a outra iconografia paleocristã, o motivo do Fênix (figura 15).

Figura 14 – S. N. Arte do Sexto Congresso, detalhe



Fonte: PUC-Curitiba

Figura 15 – Daniel la Feuille. *Devises et emblèmes anciennes & modernes*, 1702.
[Detalhe: Emblema na capa]



Fonte: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10522751?page=6>

Conhecido nas mitologias do Egito, Grécia e Roma, suas referências visuais cristãs mais antigas são do século 3 e simbolizam a esperança da ressurreição do ser humano (KRAMER, 1994, col. 430).³⁰ O motivo ficou muito popular até o século 19, por exemplo, junto à *inscriptio Renasce mais gloriosamente (Rinascere piu gloriosa)* (cf. FEUILLE, 1702; figura 15).³¹

Quanto à interpretação iconológica, gostaríamos de apontar uma complementaridade entre progressos e transgressões em nível de experiência e a reafirmação de tradições bíblicas e eclesiais. Como a pomba não olha para dentro do círculo, mas para fora, ela está saindo dele, ou do *perímetro* original, avançando sobre o desconhecido, passando, literalmente, por uma *experiência*, indo além (“ex”) de seu *perímetro* originário (“peri”) de ser (“entia”) ou da existência³². Com outras palavras: experimentar o Espírito Santo nos leva além daquilo que nos até então constitui pessoal, cultural, institucional e religiosamente, e nos conduz além de seus perímetros e de suas fronteiras.

²⁹ Uma quarta possibilidade teria sido ainda João 15.26, o motivo do anúncio do envio do Espírito por Jesus.

³⁰ Referências à ressurreição de Cristo são posteriores e não aparecem antes de 1000 (KRAMER, 1994, p. 431).

³¹ Observe-se certo esquecimento na literatura. Colum Hourihane (2017), por exemplo não fala mais do símbolo de Fênix em sua iconografia medieval.

³² Essa interpretação devemos a Rui de Souza Josgrilberg.

Além da questão dos significados do motivo e de seus elementos, articulados por linguagens textuais e visuais, representa a composição como emblema uma tradição moderna que convidava o/a observador/a necessariamente a estabelecer entre a *inscriptio*, a *pictura* e a *subscriptio*, uma conversa que, por um lado, transcende os significados parciais e, por outro lado, dar espaço para novas interpretações. Esta oportunidade de um “plus de significado” é intencional e constitui o segundo importante aspecto moderno que valoriza o ser humano na interação com as imagens. Até que ponto a composição emblemática foi intencionada ou meramente intuída pelos/as criadores/as e patrocinadores/as da imagem é, segundo Panofsky, interessantemente secundário. Segundo sua conclusão, os/as criadores/as e patrocinadores/as são muito menos inventores/as do que executores/as de um fundo cultural compartilhado. Essa sinalização de necessária agência humana de apropriação e, pontualmente, [res]significação cabe certamente bem no mundo acadêmico. Entretanto, é importante observar que a agência imaginada do Espírito Santo apresentada pelo motivo como tudo é em grande parte “contida” pelas linguagens textuais, no caso, pelas referências bíblicas. Vistas individualmente como em conjunto, a pneumatografia da imagem segue tanto perícopes específicas, como articula perspectivas mais complexas como uma compreensão trinitária, que integra menções do Pai criador e do filho salvador. Isso dá ainda espaço para leituras distintas, mas, representa um tipo de moldura para o quadro como tudo em construção. Nossa compreensão seria que a imagem como um todo afirma ainda uma coigualdade entre as três pessoas da trindade. Com essas determinações nem tão implícitas, trata-se, então, de uma imagem do campo da Teologia e não das Ciências da Religião.

Considerações finais

Apresentamos uma breve introdução à pneumatografia na modernidade. Identificamos motivos e elementos principais, como também aspectos de composição. O método iconológico de Panofsky, sob consideração de estruturas de emblemas, deu conta da tarefa, provavelmente, em primeiro lugar pela razão que a linguagem visual pneumatográfica segue durante toda a modernidade modelos de composição, motivos e elementos criados em épocas anteriores. A cultura visual religiosa moderna é mais inovadora em nível de composição, primeiro, pelo meio da introdução da perspectiva; segundo como organização como emblema e, muitas vezes, os dois juntos. Isso possibilita e autoriza pela imagem novas atitudes espirituais mais proativas e menos passivas e receptivas. Em tudo, percebemos uma alta fidelidade pneumatográfica, observando tanto seus motivos quanto seus elementos. Isso não quer dizer que não existem também aspectos inovadores.

A relação entre pneumatografia e coigualdade é certamente mais encontrada do que entre pneumatografia e pneuma-compassianismo, talvez porque a última é basicamente moderna ou mais nova e a primeira medieval, com antecedentes na Antiguidade. Ambos ganham na modernidade um significado ampliado, talvez primeiro como expressão de resistência e depois como sonho de um outro mundo possível. Em outras palavras, a linguagem pneumatográfica começa de forma teocêntrica, afinal pertence ao tema da coigualdade a Trindade imanente, mas, encontra, em um mundo em transformações, novas ressonâncias quanto à visualizada coigualdade. A possibilidade deste plus de significado, visível a partir de novas experiências da vida, não depende de sua programação intencional. A polissemia das imagens permite isso. Sem dúvida nenhuma, é a introdução da perspectiva ou do formato do emblema catalizador desses processos.

Interessantemente, encontramos bastantes imagens que não seguem as tendências iconográficas de época à risca. Em muitos casos, encontramos formas híbridas, aspectos tradicionais ao lado de modernos, orientações teocêntricas ao lado de impulsos antropocêntricos, a promoção da ideia da agência divina por meio da imagem ao lado da agência humana. Supomos que há múltiplas razões para isso. Em alguns casos, deve-se tratar de avanços tímidos, em outros, de projetos mais complementares imaginando uma circularidade entre o divino e humano orientado pelas linguagens visuais da imagem.

Bibliografia

- ALCIATO, A. *Emblematum liber*. Augsburg: Heinrich Steyner, 1531. Disponível em: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A31a>. Acesso em: 15 dez. 2024.
- Burckhardt, J. *Die Cultur der Renaissance in Italien*. Basel: Schweighauser & Co, 1860.
- BRAUNFELS, W. Dreifaltigkeit. In: KIRCHBAUM, E. (ed.). *Lexikon der christlichen Ikonographie*. V. 1: A-E, Allgemeine Ikonographie: A bis Ezechiel. Rom, Freiburg, Basel, Wien: 1994, col. 525-537.
- BRAUNFELS, W. Heiliger Geist. In: KIRCHBAUM, E. (ed.). *Lexikon der christlichen Ikonographie*. V. 2: F-K, Allgemeine Ikonographie: Fabelwesen bis Kynokephalen. Rom, Freiburg, Basel, Wien: 1994, col. 228-229.
- FRESE, T. Panofskys "Andachtsbild". Ein kunsthistorischer Begriff in Bewegung. In: DIENER, A. et al. (eds.). *Entwerfen und Verwerfen: Planwechsel in Kunst und Architektur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Festschrift für Matthias Untermann zum 65. Geburtstag. Heidelberg: Arthistoricum.net, 2022. p. 551-557. Disponível em: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.885.c11501>. Acesso em 15 dez. 2024.
- HOURIHANE, C. *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. London e New York: Routledge, 2017.
- JENSEN, R. M. *Face to face: portraits of the divine in early Christianity*. Minneapolis, MN: Augsburg Press, 2004.
- KIRCHBAUM, E. [JURSCH, H.]. Hand Gottes. In: KIRCHBAUM, E. (ed.). *Lexikon der christlichen Ikonographie*. V. 2: F-K, Allgemeine Ikonographie: Fabelwesen bis Kynokephalen. Rom, Freiburg, Basel, Wien: 1994, col. 211-214.
- KRAMER, J. Phönix. In: KIRCHBAUM, E. (ed.). *Lexikon der christlichen Ikonographie*. V. 3: L-R, Allgemeine Ikonographie: Laban bis Ruth. Allgemeine Ikonographie: A bis Ezechiel. Rom, Freiburg, Basel, Wien: 1994, col. 430-432.
- LA FEUILLE, D. de: *Devises et emblèmes anciennes & modernes, tirées des plus célèbres auteurs*, oder: Emblematische Gemüths-Vergnügung, Bey Betrachtung. Sieben hundert und fünffzehen der curieusesten und ergötzlichsten Sinn-Bildern, mit ihren zuständigen deutsch, lateinisch, französisch und italienischen Beyschriften. Augsburg: Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Seel. Erben, 1702. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10522751?page=6>. Acesso em: 14 dez. 2024.
- MOLSDORF, W. *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1984. Disponível em: <https://archive.org/details/christlichesymbo0000mols>. Acesso em: 14 jan. 2025.
- MONTENAY, G. de. *Emblèmes ou devises chrestiennes, composées par damoiselle Georgette de Montenay*. Lyon: J. Marcorelle, 1571. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30969575m>. Acesso em 27 dez. 2024.
- MORGAN, D. The true image. In: JONES, Lindsay (ed.). *Encyclopedia of Religion*, v. 12. 2ª ed. New York: Thomas Gale. 2005, p. 7171-7178.
- MORGAN, D. *The lure of images: A history of religion and visual media in America*. New York: Routledge, 2007.
- MORGAN, D. "Images". In: Ibidem (ed.). *Key words in religion, media and culture*. New York & London: Routledge, 2008. p. 96-110.
- MORGAN, D. *The embodied eye: religious visual culture and the social life of feeling*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2012.
- MORGAN, D. "The ecology of images: seeing and the study of religion". In: *Religion and Society: Advances in Research*, New York, EUA, Oxford, Inglaterra, v. 5, p. 83-105, Set. 2014. DOI: 10.3167/arrs.2014.050106

MORGAN, D. *The forge of vision: a visual history of modern Christianity*. Oakland, California: University of California Press, 2015.

MORGAN, D. *Images at work: The material culture of enchantment*. New York: Oxford University Press, 2018.

OLLENDORFF, O. *Andacht in der Malerei: Beiträge zur Psychologie der Grossmeister*. Leipzig: J. Zeitler, 1912.

OVERHOFF FERREIRA, C. *Dekoloniale Kunstgeschichte: eine methodische Einführung*. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2022.

OVERHOFF FERREIRA, C. *Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes*. São Paulo: Almedina Brasil, 2019.

PANOFSKY, E. “*Imago pietatis*”: Ein Beitrag zur Typengeschichte des “Schmerzensmanns” und der “Maria Mediatrix”. Festschrift für Max J. Friedländer. Leipzig: E.A. Seemann, 1927. p. 269-308.

PANOFSKY, E. *Perspective as symbolic form*. Trad.: Christopher S. Wood. New York: Zone Books, 1991.

PANOFSKY, E. *Studies in iconology: humanistic themes in the Art of the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 1939.

RENDERS, Helmut. A imagem religiosa como *Andenkbild*, ao lado do *Andachtsbild*: uma leitura warburguiana e suas implicações éticas. In: Kátia Mendonça (ed.). *Imagem, Arte, Ética e Sociedade: Percursos de pesquisa Volume III*. Curitiba, Paraná: Editora Appr, 2024. p. 24-58.

RENDERS, Helmut. “Imagem” [Verbete]. In: USARSKI, F.; PASSOS, J. D.; TEIXEIRA, A. (eds.). *Dicionário de Ciência da Religião*. São Paulo, Paulinas, Paulus, Loyola, 2022. p. 573-577.

RENDERS, Helmut. “O *Thesenblatt* “A missão mundial jesuíta” de 1664: exemplo da importância da *religio cordis* como linguagem da religião na iconografia jesuíta”. In: *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 13 n. 38, p. 1021-1050 (abr./jun. 2015). DOI: <https://doi.org/10.5752/P.2175-5841.2015v13n38p1021>.

MORGAN, D. “The ecology of images: seeing and the study of religion”. In: *Religion and Society: Advances in Research*, New York, EUA, Oxford, Inglaterra, v. 5, p. 83-105, Set. 2014. DOI: 10.3167/arrs.2014.050106

RENDERS, H. Epistemologia da piedade visual: o olhar (do) sagrado e a ecologia da imagem segundo David Morgan. In: SOUZA, S. Duarte de (Org.). *Ciências da Religião e Teologia: Epistemologia, identidade e relações*. São Paulo/São Bernardo do Campo: Recriar/Metodista, 2022, p. 149-170.

RENDERS, H. Resenha do título inglês “Imagens atuandas. A cultura material de encantamento” (2018) de David Morgan. In: *Estudos de Religião*, São Bernardo do Campo, SP. v. 25, n. 2, p. 577-584 (maio/ago. 2020). DOI: 10.15603/2176-1078/er.v34n2p577-584.

ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 2007. <https://teddykw2.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/07/visual-methodologies.pdf>

SAUKA, M. Y. *O livro de emblemas de Andrea Alciato: apresentação e tradução*. 2016. F. 245. Dissertação (Mestrado, História da Arte) — Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/46221>. Acesso em 15 dez. 2024.

SCHADE, K. *Andachtsbild: die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*. Weimar: Verlag der Datenbank für Geisteswissenschaften Weimar, 1996.

SEELIGER, ST. [REDAÇÃO], W. Pfingsten. In KIRCHBAUM, E. (ed.). *Lexikon der christlichen Ikonographie*. V. 3: L-R, Allgemeine Ikonographie: Laban bis Ruth. Allgemeine Ikonographie: A bis Ezeziel. Rom, Freiburg, Basel, Wien: 1994, col. 415-423.

S. N. Gnadenstuhl. In: HARTMANN, P. W. (ed.). *Das große Kunstlexikon*. Wien: BeyArs GmbH, 2005. [edição on-line]. Disponível em: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_3543.html. Acesso em: 13 dez. 2024.

Editor responsável: Waldir Souza

RECEBIDO: 31/01/2025
APROVADO: 28/04/2025
PUBLICADO: 30/04/2025

RECEIVED: 01/31/2025
APPROVED: 04/28/2025
PUBLISHED: 04/30/2025