

IMAGENS CRISTÃS: TIPOS, FUNÇÕES E LINGUAGENS VISUAIS

CHRISTIAN IMAGES: TYPES, FUNCTIONS AND VISUAL LANGUAGES

IMÁGENES CRISTIANAS: TIPOS, FUNCIONES Y LENGUAJES VISUALES

Helmut Renders

● Doutorado em Ciências da Religião - Umesp (BRA, 2006). Estágios de Pós-doutoramento em História da Arte - Unifesp (BRA, 2022) e Ciência da Religião - UFJF (BRA, 2012). De 2013 a 2023, professor do PPG em Ciências da Religião (UMESP), linha de pesquisa epistemologia e linguagem da religião. A partir de 2023: Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, Faculdade de Ciências Sociais, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Professor visitante da Universidade Metodista de Angola, Luanda, no PPG em Estudos da Religião e Teologia. Tem experiência na área dos estudos visuais e da aceleração social como duas determinantes culturais da modernidade tardia.

RESUMO

Partindo de diferentes linguagens visuais à disposição do artista, este artigo explora seus significados religiosos para identificar tipos diferentes de imagens religiosas e suas funções. Sugere-se a necessidade de seguir nos estudos da religião o exemplo da história da arte em discutir a concepção da imagem devocional, em alemão *Andachtsbild*, e ao mesmo tempo ampliar seu significado, por exemplo, a partir da etimologia da palavra alemã. Conclui-se que esta ampliação, apesar da falta contínua de uma conceituação adequada na língua portuguesa, abre também a possibilidade de imaginar uma compreensão mais dinâmica da interação das agências de seres humanos e imagens, favorecendo uma compreensão mais circular, possibilitando identificar um entrelaçamento generativo para substituir visões unilateralmente teocêntricas ou antropocêntricas de imagens. Como interlocutores favorecemos Erwin Panofsky e o debate sobre sua definição da *imago pietatis*, como as concepções da piedade visual e do entrelaçamento generativo de David Morgan.

Palavras-chave: imagens devocionais, iconologia, linguagens visuais, entrelaçamento generativo.

ABSTRACT

Based on different visual languages available to the artist, the article explores their religious meanings to identify different types of religious images and their functions. It suggests the need to follow the example of art history in religious studies in discussing the conception of the devotional image, in German *Andachtsbild*, and at the same time to expand its meaning, for example, from the etymology of the German word. It is concluded that this expansion, despite the continuous lack of an adequate conceptualization in the Portuguese language, also opens the possibility of imagining a more dynamic understanding of the interaction between and the agencies of human beings and images, favoring a more circular understanding, making it possible to identify a generative entanglement to replace unilaterally theocentric or anthropocentric views of images. As interlocutors, we favor Erwin Panofsky and the debate on his definition of the *imago pietatis*, as well as David Morgan's conceptions of visual piety and generative entanglement.

Keywords: devotional images, iconology, visual languages, generative intertwining.

RESUMEN

A partir de los diferentes lenguajes visuales a disposición del artista, el artículo explora sus significados religiosos para identificar diferentes tipos de imágenes religiosas y sus funciones. Sugiere la necesidad de seguir el ejemplo de la historia del arte en los estudios religiosos al discutir la concepción de la imagen devocional, en alemán *Andachtsbild*, y al mismo tiempo ampliar su significado, por ejemplo, a partir de la etimología de la palabra alemana. Se concluye que esta expansión, a pesar de la continua falta de una conceptualización adecuada en la lengua portuguesa, también abre la posibilidad de imaginar una comprensión más dinámica de la interacción entre las agencias de los seres humanos y las imágenes, favoreciendo una comprensión más circular, posibilitando identificar un entrelazamiento generativo para sustituir las visiones unilateralmente teocéntricas o antropocéntricas de las imágenes. Como interlocutores, privilegiamos a Erwin Panofsky y el debate sobre su definición de la *imago pietatis*, así como las concepciones de David Morgan sobre la piedad visual y el entrelazamiento generativo.

Palabras clave: imágenes devocionales, iconología, lenguajes visuales, entrelazamiento generativo.

INTRODUÇÃO

Na prática religiosa cristã, as imagens são concebidas e empregadas de múltiplas maneiras. Essa diversidade de interpretações atravessa diferentes confissões e denominações.

Ao buscar compreender a função de uma imagem religiosa, deparamo-nos com uma variedade de possibilidades interpretativas e simbólicas.¹ A análise de uma imagem religiosa pode iniciar-se pelo registro do local em que ela se encontra. Trata-se de um espaço consagrado ao culto, ou destinado a práticas devocionais domésticas, de um edifício secular, um museu ou mesmo de um ambiente natural? Também pode-se investigar os(as) patrocinadores(as) da imagem e do espaço que a abriga. Esses agentes podem incluir indivíduos ou ordens religiosas. Um terceiro elemento a ser considerado é o(a) artista responsável pela criação da imagem, cuja intenção estética e simbólica contribui para a materialização de significados específicos. Por fim, a observação dos comportamentos dos(as) fiéis e visitantes em torno da imagem permite inferir a função que lhe é atribuída no contexto das práticas religiosas e culturais.

Esses quatro aspectos — o espaço (significado sugerido), os(as) patrocinadores(as) (significado intencionado), o(a) artista (significado materializado) e o(a) observador(a) (significado atribuído) — oferecem uma base interpretativa para a compreensão da imagem religiosa em sua complexidade. Contudo, e já que nem sempre é possível acessar todas essas dimensões, permanece sempre à disposição do pesquisador a própria imagem religiosa — sua materialidade, sua composição e a maneira como representa visualmente pessoas, espaços e objetos. Essa linguagem visual esteve em constante desenvolvimento ao longo do tempo e a análise da linguagem visual das imagens religiosas revela, a existência de padrões formais. Por um lado, observam-se repetições; por outro, identificam-se variações. Tal constatação conduz à pergunta central desta pesquisa: quais elementos das linguagens visuais presentes em uma imagem religiosa permitem caracterizar diferentes tipos iconográficos e quais são as funções específicas atribuídas a esses tipos no contexto da vida religiosa? Para nós, essas variações não se configuram como meras escolhas estéticas, mas como indícios de distintas formas de ver, interagir e utilizar as imagens religiosas. Acreditamos que tais variações formais podem ser descritas com precisão e interpretadas com êxito, desde que se adote uma abordagem rigorosa e sensível às especificidades históricas e culturais.

Esse esforço se justifica, sobretudo, diante da constatação de que as descrições de imagens religiosas são frequentemente imprecisas. O termo “imagem devocional”, por exemplo, pouco esclarece sobre o tipo específico de devoção ao qual determinada imagem está vinculada. É comum que esse rótulo seja aplicado indiscriminadamente a ícones, santinhos ou cartazes que ilustram, por exemplo, a escolha entre o caminho largo e o estreito — sugerindo, equivocadamente, que todas essas imagens demandam o mesmo tipo de interação religiosa por parte dos(as) fiéis. Nosso objetivo principal, portanto, é superar tais generalizações que obscurecem a riqueza do uso das imagens religiosas e, com isso, evidenciar sua importância nas diversas tradições confessionais e denominações cristãs.²

Propomos, neste trabalho, distinguir e analisar seis tipos distintos de imagens religiosas que, a nosso ver, figuram entre os mais recorrentes na tradição cristã: a imagem como ícone, imago, cosmo-genética, voltada à autorreflexão, de caráter moral e de natureza ética. Nosso objetivo é definir suas características iconográficas, indicar seus significados iconológicos e relacioná-los a práticas religiosas específicas.

Para a leitura das respectivas linguagens visuais, fundamentamo-nos em três referências teóricas: o método iconológico de Erwin Panofsky, a abordagem conceitual de Aby Warburg e a terminologia da cultura visual proposta por David Morgan.

De Panofsky, aprendemos sobretudo a valorizar a linguagem das formas, seguindo seu percurso metodológico que parte da descrição iconográfica, avança para a análise iconográfica e culmina na interpretação iconológica. Panofsky ensina a importância de observar minuciosamente cada detalhe, compreender as relações entre os elementos visuais e, a partir do contexto histórico e cultural, identificar os componentes centrais de um motivo. Aby Warburg, não nos legou um método sistemático nem conceitos fixos, mas sim concepções e intuições que igualmente valorizam a atenção

¹ Veja o gráfico “1.4 Locais, modalidades e métodos para interpretar materiais visuais” em Gillian Rose (2007, p. 30). Ele relaciona três locais (1. a própria imagem; 2. o público; 3. a produção) com três modalidades (4. tecnológica; 5. composicional; 6. social). 1+4: Efeito visual? 1+5: Composição? 1+6: Significado visual? 2+4: Exibição? Transmissão? Circulação?; 2+5: Perspectiva? Relação com outras formas? 2+6: Como é visto? Por quem? Por quê?; 3+4: Como é feito? 3+5: Gênero?; 3+6: Quem? Quando? Para quem? Por quê?

² Neste artigo, dedicamo-nos à análise do uso da imagem religiosa no contexto do cristianismo. Consideramos, inclusive, que a utilização de figuras religiosas em outras tradições espirituais apresente dinâmicas semelhantes. A comprovação dessa hipótese, no entanto, será objeto de investigação em momento oportuno.

aos detalhes. Diferentemente de Panofsky, Warburg enfatiza a interação entre o ser humano e a imagem, chegando a desenvolver uma linguagem própria para expressar essa dinâmica. David Morgan, por sua vez, contribui com tipologias da interação humana com imagens religiosas, introduzindo o conceito de “piedade visual” e a ideia de uma “interação circular”, que ele denomina como ecologia da imagem ou emaranhamento gerador.

O método adotado neste estudo está estruturado da seguinte maneira: a seção intitulada *A imagem religiosa e o ser humano* funciona simultaneamente como introdução e como problematização do tema central. Em interlocução com os aportes teóricos de Warburg, Panofsky e Morgan, propomos distinguir as diversas formas de interação entre o ser humano e a imagem religiosa — em síntese, buscamos compreender “como uma imagem deseja ser tratada” e de que modo o ser humano efetivamente a trata. Nesta seção, recorreremos também a linguagens teológicas pré-modernas oriundas do campo da teologia cristã, sempre orientados pela perspectiva do que essas tradições podem nos revelar acerca das relações entre o divino, a imagem e o humano — seja na configuração divino–imagem–humano, humano–imagem–divino ou humano–imagem–humano. Na seção *Tipos de imagens religiosas*, procedemos à descrição e análise dos elementos formais das linguagens visuais presentes nas imagens religiosas. A partir dessa análise, inferimos suas funções específicas no interior das distintas expressões de piedade visual.

A IMAGEM RELIGIOSA E O SER HUMANO: OLHARES, ATITUDES, ESPIRITUALIDADES E ESPAÇO

As formas de representação de pessoas e objetos, a composição visual da obra, o uso cromático, os conteúdos figurados e os modos de comunicação — sejam eles diretos ou indiretos — constituem um conjunto expressivo que revela a intenção da imagem quanto ao modo como deseja ser tratada, conforme a vontade de seus/suas patrocinadores/as e artistas. Observamos as imagens, mas, como muitos afirmam sentir, as imagens também nos observam. Essa reciprocidade de olhares é essencial para compreender o papel da imagem nas práticas religiosas.

David Morgan dedicou diversos estudos ao tema, abordando o impacto das imagens religiosas (2007; 2008, p. 96–97; 2018), inclusive de suas reproduções (2005, p. 7171–7178). Em outras obras, o autor explora como o ser humano percebe as imagens a partir de sua concepção de piedade visual (Morgan, 1998; 1999, p. 45–54; 2017, p. 233–236). Em síntese, Morgan propõe que a melhor forma de descrever a dinâmica entre o ser humano e a imagem é por meio da noção de *entrelaçamento generativo* (Morgan, 2020, p. 1–35): uma troca fecunda e impactante de olhares, vivenciada e narrada por sujeitos que descrevem suas relações com imagens religiosas.³ Uma imagem que não provoca impacto sensível ou simbólico dificilmente pode ser reconhecida como imagem religiosa. O grau de impacto — simultaneamente experienciado e imaginado — constitui um elemento decisivo na construção da relação que o sujeito estabelece, desenvolve e sustenta com a imagem em questão. Trata-se de uma dinâmica afetiva e perceptiva que transcende o mero olhar, envolvendo processos de significação, projeção e resposta emocional que conferem à imagem seu estatuto religioso. O impacto provocado pelas imagens constituía também um eixo central das investigações de Aby Warburg. Em seus estudos sobre a arte renascentista, Warburg dedicou-se especialmente à análise das origens e distinções entre as linguagens visuais de caráter apolíneo e dionisíaco, propondo que o próprio ser humano compartilha uma estrutura psicológica análoga, a qual denominou de *polaridade* (Warburg, 1932 [vol. 1], p. 75; 2015, p. 94 e 136). O aspecto dionisíaco dessas linguagens visuais manifesta-se por meio das chamadas *fórmulas de paixão*, que expressam tanto impulsos integradores quanto forças destrutivas. Trata-se de uma tensão entre opostos: “... irracionalidade e racionalidade, magia e razão, êxtase e *sophrosyne*, [...] a entrega medieval ao destino e o agir moderno autoconsciente” (Rösch, 2010, p. 134). Essa dialética visual revela não apenas o conteúdo emocional das imagens, mas também sua capacidade de mobilizar afetos e significados que transcendem o plano estético, alcançando dimensões antropológicas e espirituais.⁴

Aby Warburg compreendia que a motivação fundamental para a criação de imagens — especialmente aquelas que expressam a polaridade entre o apolíneo e o dionisíaco — residia na tentativa humana de superar sua angústia existencial. Para Warburg, a imagem não é apenas representação, mas também um instrumento de mediação psíquica, capaz de conter e organizar forças

3 Uma apresentação do debate em Morgan em língua portuguesa veja Helmut Renders (2022, p.149-170).

4 Warburg entendia a *sophrosyne* como um estado de espírito sã, equivalente à prudência; bom senso. No latim a sobriedade toma a oposição às paixões desfradas, inclusive a *hybris* (racional). Quanto a concepção de *Pathosformeln* (alemão) precisa-se entender que Warburg combina aqui uma palavra grega (*páthos* = paixão), com uma palavra latina (*formula* = forma). A geralmente usada tradução por “fórmulas de paixão” não é feliz: “formas de paixão” traduz o significado original melhor.

internas potencialmente destrutivas. O ser humano, ao produzir imagens, buscaria não ser dominado por seu lado dionisíaco negativo, canalizando tais impulsos por meio de formas visuais culturalmente elaboradas (Warburg, 2009, p. 26). Para Warburg essa dinâmica era o motor do processo cultural, e a criação de imagens é um elemento essencial nesse processo (Kofler, 2007, p. 64). Diversos elementos — senão motivos inteiros — presentes nas imagens religiosas podem ser interpretados à luz da polaridade entre os impulsos dionisíacos e apolíneos, conforme proposto por Aby Warburg. Temas recorrentes como o Deus da ira e o Deus do amor, o inferno e o céu, a culpa e o perdão, a punição e a misericórdia, os anátemas e as bênçãos, revelam tensões simbólicas que remetem a aspectos dionisíacos, marcados pela intensidade emocional, pela irrupção do trágico e pela ambivalência afetiva. Por outro lado, expressões visuais que evocam temperança, prudência, perdão e misericórdia podem ser compreendidas como manifestações do princípio apolíneo, associado à ordem, à racionalidade e à moderação. Essa dualidade imagética não apenas estrutura o conteúdo das representações religiosas, mas também reflete a tentativa humana de elaborar, por meio da arte sacra, os conflitos internos entre destruição e redenção, caos e harmonia, temor e esperança.⁵

Já nos antigos debates sobre o papel das imagens na vida religiosa, estabeleceu-se a ideia de que existem, fundamentalmente, três possíveis atitudes humanas diante dessas imagens. Essas atitudes são classicamente descritas como de uma maneira iconólata, iconoclasta ou iconófila (Renders, 2022, p. 573-577).⁶ Todas elas são carregadas ou acompanhadas por afetos de intensidades variadas, que vão da construção de uma profunda intimidade até de uma repugnância máxima em relação a uma imagem. Enquanto isso, a atitude iconófila pode ser descrita como uma relação de intercâmbio, percebida como troca de olhares entre a imagem e o ser humano, que nem se distancia, nem destrói a imagem e nem dá margem à ideia de que o ser humano nessa relação seja abandonado, manipulado ou apagado pela imagem. Interessantemente, essas três concepções usadas nas primeiras disputas sobre o papel das imagens na religião durante a primeira fase da época medieval tomam uma perspectiva antropocêntrica e não teocêntrica. Elas focam na forma como o ser humano olha para a imagem, reage diante dela e se permite ou se sente convidado ou provocado para interagir com ela. Isso já antecipa a perspectiva moderna que as ciências humanas, em geral, assumiram segundo a qual o divino se torna acessível mediante seu impacto sobre o humano, descrevendo repercussões da imagem mediante as reações humanas, seja pelas descrições de experiências religiosas, seja pelas análises de comportamentos.⁷

Entretanto, quando é vista a variedade de imagens religiosas e se observa o ser humano diante dessa variedade, as três formas classicamente empregadas para descrever as formas básicas de interação humana com uma imagem não satisfazem plenamente. Logo se percebe que as linguagens visuais das imagens são mais variadas e as formas de se relacionar com elas são mais do que três, enquanto não se subentende que todas as possíveis demais reações possam ser lidas como atitudes iconófilas, eventualmente iconólatras ou até iconoclastas. Este tipo de conversa surge quando cruzamos as três atitudes de interação com imagens com descrições clássicas da espiritualidade humana, um termo que nós usamos aqui no sentido amplo de práticas religiosas em busca do estabelecimento, da manutenção e do amadurecimento de uma relação entre o humano e o divino ou, triangulado, entre o humano, o divino e o mundo da vida dentro do nosso foco em uma piedade ou espiritualidade visual. Isso segue a definição de McKim (2008, p. 701).

Para isso, dispomos de termos amplamente utilizados como devoção, contemplação, piedade, espiritualidade, seguimento, bem como obras de misericórdia e de piedade. Embora esses vocábulos revelem significados sobrepostos, estão longe de serem simplesmente intercambiáveis, pois descrevem práticas religiosas distintas. Tais práticas envolvem compreensões distintas das relações entre sujeitos e objetos, articulando dimensões de proximidade e distância, passividade e agência, intensidade passional e discernimento racional. Em outras palavras, nossa proposta de uma tipologia da imagem religiosa cristã dá continuidade à diversidade já sinalizada por essas concepções de espiritualidade. A seguir, examinaremos brevemente essas noções em circulação, interrogando-as à luz da perspectiva aqui adotada, cientes de que as definições correntes nem sempre respondem diretamente à questão que propomos.

Os atuais três dicionários brasileiros mais relevantes para esse estudo contêm poucos verbetes sobre o assunto: No *Dicionário*

5 Consideramos aqui o texto bíblico como a fonte inaugural dessa linguagem religiosa, situado historicamente na Antiguidade Tardia.

6 Estudiosos como Bruno Latour (2008, p. 111-150) evidenciam a relação entre aquilo que Warburg designa como aspecto dionisíaco em iconoclastos contemporâneos.

7 Na teologia essa questão volta como discussão sobre a relação entre revelação divina e razão humana ou revelação divina e experiência humana, entendendo imagens, mais especificamente, ícones, como “janelas para a eternidade”. Que desenvolveu essa interpretação moderna era o teólogo ortodoxo Pavel Evdokimov (2024), partindo de um cenário bem material: Desde o século 16, os ícones principais em uma Igreja Ortodoxa são fixados no *iconóstase*, uma parede que separa o santuário da nave onde reúne o povo. Nessa iconóstase, os ícones parecem em um formato de janela.

Brasileiro de Teologia existe um verbete *Espiritualidade* (Butzke, 2008, p. 387-390), no *Dicionário Brasileiro de Comunicação e Religiões* um verbete *Devoção* (Murad, 2021, p. 236-245) e no *Dicionário de Ciência da Religião* uma referência remissiva de *piedade* para o verbete *Atitudes religiosas* (Andrade, Silva e Boas, 2022, p. 95-103) que sua vez fala de devoção, piedade e veneração.

No cristianismo, o termo espiritualidade é originalmente mais empregado por católicos e ortodoxos, mas, recebidos pelos protestantes no século 20 pela mediação do Conselho Mundial das Igrejas. Ele não articula preferências com o uso ou não de imagens. Talvez seja o primeiro termo que permite imaginar uma piedade desvinculado de rituais, uma contemplação dissociada do aspecto comunitário e uma devoção dissociada de meios. Isso certamente não é seu significado originário, mas, aparentemente hoje uma opção.

Segundo McKim (2008, p. 213), *devoção* (do latim *devovere*, “fazer um voto”) refere-se ao comprometimento com os caminhos e a vontade de Deus, manifestado por meio da vida cristã e de suas práticas. Andrade, Silva e Boas (2022, p. 95) afirmam que o termo articula um “laço de afetividade e sentido de dever que unia o indivíduo à família, à pátria e aos deuses” e Murad (2021, p. 236) aponta que o termo fala de uma relação de fidelidade. Além disso, lembram que, desde a Idade Média até os dias atuais, a devoção está geralmente associada a formas de mediação entre o divino e o humano. No contexto católico, consolidou-se o costume de se referir a devotos/as de um/a santo/a específico/a, enquanto no protestantismo, o meio preferencial da graça — além da mesa do Senhor — é a leitura pessoal da Bíblia, prática conhecida como “fazer um devocional” (Murad, 2021, p. 237).⁸ No campo da devoção visual, Erwin Panofsky descreve essa experiência como a “tendência de dar à consciência individual que observa a oportunidade de mergulhar contemplativamente no conteúdo que está sendo visualizado, ou seja, de deixar o sujeito e o objeto se fundirem espiritualmente, por assim dizer”. (1927, p. 264). Com isso, a história da arte assume uma perspectiva pouco racional do ato de devoção. Segundo Tobias Frese (2022, p. 551-557), Panofsky entende essa descrição mais como um resumo de um debate, em especial, em sua distinção da imagem devocional (*Andachtsbild*) de imagem de história (*Historienbild*) e imagem de representação (*Repräsentationsbild*).

Já “piedade (do latim *pietas*, ‘dever para com Deus’)” expressa “um compromisso com Deus” (McKim, 2008, p. 554) e Sarah Summer (2011, p. 706) aproxima *piedade* a compreensão de *devoção* de Panofsky, com foco no interior do ser humano.

“Contemplação (do latim *contemplari*, ‘contemplar’, ‘meditar sobre’)” descreve “abordagem intuitiva da presença divina, marcada por silêncio interior, atenção espiritual e abertura à experiência direta de Deus” (McKim, 2008, p. 168) e Schwanda (2011, p. 381) resume: “Enquanto a meditação exige estudo [...] a contemplação se fundamenta na fruição, no deleite e nas experiências do coração. [...] “a meditação investiga, a contemplação admira.”

O termo *Nachfolge*, clássico na obra de Bonhoeffer publicada em 1937, acrescenta à concepção de *praxis pietatis* uma dimensão ativa e concreta, dialogando, em parte, com a tradição da *imitatio Christi*. Bonhoeffer não enfatiza meios específicos de devoção pessoal ou comunitária — exceto pela centralidade da Escritura — mas indica um função para a ação.

Apresentamos, a seguir, uma proposta de tipologia das imagens religiosas a partir de suas linguagens visuais, contemplando os tipos que identificamos com maior recorrência ao longo de nossas pesquisas. Veremos que as linguagens visuais atribuídas a cada tipo guardam estreita relação com as distinções anteriormente esboçadas. As formas visuais reproduzem imaginários religiosos que podem ser classificados como substanciais, espaciais ou relacionais, revelando ênfases teocêntricas, antropocêntricas ou configurações mais dinâmicas entre ambas. Os gestos corporais — sejam eles integrais ou restritos a membros específicos — dialogam com essas influências e outras mais sutis, conduzindo nossos olhares e orientando nossas perspectivas interpretativas. Essa abordagem permite compreender as imagens religiosas não apenas como objetos estéticos ou devocionais, mas como expressões complexas de mundos simbólicos que articulam presença, mediação e sentido.

TIPOS DE IMAGENS RELIGIOSAS E SUAS PRINCIPAIS LINGUAGENS VISUAIS

Os exemplos dos tipos que se seguem pertencem ao universo cristão e abrangem imagens religiosas de diferentes períodos e estilos. Incluem-se tanto representações consideradas clássicas — como as figuras um, dois e quatro, sendo a primeira reconhecida como a mais antiga dentro de seu tipo — quanto imagens populares, como a figura três, e contemporâneas, como as figuras cinco e seis. A combinação desses exemplos permite evidenciar a continuidade das linguagens visuais religiosas ao longo dos séculos. Essa persistência revela não apenas a permanência de certos imaginários — substanciais, espaciais e

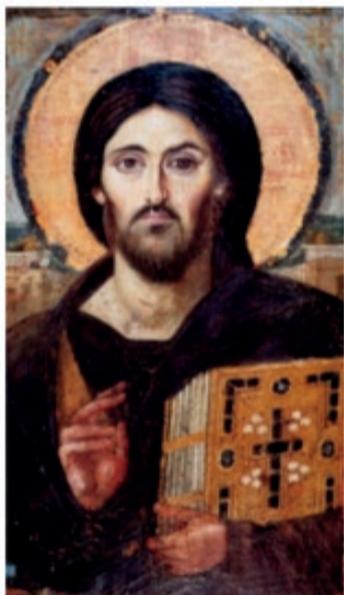
⁸ No *Dictionary of Christian Spirituality* editado por Gordon Steven Wakefield (1983), *devotio* sempre aparece com um vínculo para alguém ou algo.

relacionais — mas também a capacidade dessas imagens de articular diferentes ênfases teocêntricas, antropocêntricas ou híbridas. Os gestos corporais, sejam eles integrais ou parciais, dialogam com essas influências e contribuem para orientar o olhar do observador, revelando perspectivas teológicas e devocionais que atravessam o tempo.

TIPO 1: IMAGEM COMO ÍCONE

O formato de imagem denominado ícone tem origem na Igreja Primitiva e conserva o significado original do termo grego *eikón*, que designa “imagem” ou “semelhança”.

Figura 1: S. N. *Cristo Pantocrator*, séc. 6



Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Cristo#/media/Ficheiro%3ASpas_vsederzhitel_sinay.jpg

Figura 2: S. N., *Salus Populi Romani Madonna*, tempera on panel. Rome, Basilica of Santa Maria Maggiore, Borghese Chapel, séc. 16



Fonte: Foto Vasari Roma/Alessandro Vasari. https://brill.com/display/book/9789004498228/inline-9789004498228_webready_content_m00044.jpg

O ícone possui a qualidade singular de ser semelhante ao ser retratado. O retratado ou a retratada está presente na imagem com toda a sua essência, tanto em sentido positivo quanto negativo⁹. O efeito visual característico do ícone é construído por meio do retrato frontal de uma figura humana¹⁰ cujo olhar se dirige diretamente ao observador ou à observadora, estabelecendo uma relação de atração e convocação (figuras 1 e 2). Além disso, observa-se uma tendência estilística de alongamento vertical dos rostos e corpos,¹¹ o que reforça sua vinculação simbólica com a esfera divina, situada nas alturas. Essa linguagem visual comunica presença e convoca à contemplação.

Gestos explícitos e atributos visuais frequentemente acompanham a figura representada: a formação das duas primeiras letras do título *Christos* (figuras 1 e 2), realizada com a mão direita, constitui um gesto tradicional que remonta aos primeiros ícones cristãos. As cores utilizadas seguem uma linguagem simbólica consolidada: o dourado representa o divino e a eternidade; o azul, especialmente associado à Virgem Maria, remete à esfera celestial. Frequentemente, o fundo da imagem é monocromático — geralmente dourado — destacando a figura retratada como se fosse uma estátua, em suspensão temporal e espacial. Nesse contexto, emerge a noção de “imagem verdadeira” ou “verdadeiro ícone” cuja força simbólica reside na fidelidade ao original. A cópia, nesse imaginário, não apenas reproduz, mas transmite os atributos essenciais da imagem matriz, como se participasse ontologicamente de sua presença.

⁹ Dois exemplos da Antiguidade são a aplicação a Cristo Jesus (2Co 4.4 e Cl 1.15) e ao imperador romano (Ap 13.14).

¹⁰ Existem ícones sem este aspecto frontal. No caso da representação de Maria ou de santos, isso pode sinalizar a humildade diante do divino. De qualquer modo, essa iconografia reduz o impacto originalmente desejado.

¹¹ Cf., por exemplo, as obras de *El Greco*, na Espanha, e de Claudio Pasto e Ivan Rubnik, no Brasil.

Figura 3: S.N. Nossa Senhora Aparecida, [s.a.]



Fonte: www.santinhosdobrasil.com.br

Existem imagens devocionais, especialmente ocidentais, que não seguem completamente as regras visuais acima estabelecidas. Na imagem acima (figura 3), por exemplo, aparece um fundo. Neste caso específico, a imagem remete diretamente ao santuário onde é atualmente cultuada, configurando um tipo de autorreferenciamento entre figura e espaço. Trata-se de uma forma de visualizar o caráter “verdadeiro” tanto da imagem quanto do lugar que a abriga, estabelecendo uma relação simbólica entre presença e localidade. A oração que acompanha essa imagem não enfatiza a iniciativa humana, mas sim a ação de uma mediadora entre o divino e o humano. A única atividade humana potencialmente mencionada — o “caminho da virtude” — aparece como já trilhado por ela, reforçando a ideia de que o sujeito orante é conduzido, e não protagonista. Essa estrutura devocional revela uma teologia da mediação, em que a figura representada não apenas intercede, mas também encarna o percurso espiritual, tornando-se referência e guia. O vínculo entre imagem, espaço e oração constrói, assim, um imaginário de presença que legitima tanto a figura quanto o santuário como lugares de encontro com o sagrado.

TIPO 2: IMAGEM DEVOCIONAL COMO IMAGO

Para compreender os conflitos iconológicos entre o Ocidente e o Oriente é fundamental observar que o termo latino *imago* possui uma conotação original distinta de *eikón*.

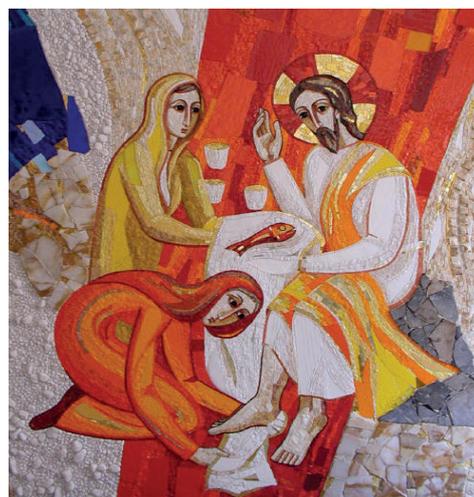
Embora ambos os termos possam sustentar a ideia de que a imagem estabelece e mantém uma relação direta entre o ser humano e o divino, essa função é mediada por imaginários distintos e por linguagens visuais correspondentes. *Imago* nasce com uma carga semântica mais associada à representação simbólica, à evocação e à memória. A imagem é vista como sinal, como figura que aponta para algo ausente, e não necessariamente como manifestação da presença. Essa diferença moldou práticas devocionais distintas. O termo *imago* deriva dos verbos latinos *imitari* e *aemulus*, ambos relacionados à ideia de imitação e emulação. “Ter emulação de alguém” implica, nesse contexto, “seguir seu exemplo” (Renders, 2022, p. 574), o que revela uma dimensão ética e formativa da imagem. Em consequência, *imago* inverte a direção do olhar: não é a imagem que contempla o observador, como no caso do *eikón*, mas o observador que contempla a imagem para, em seguida, voltar-se para si mesmo, buscando relacionar sua vida aos atributos da figura representada

Figura 4: Boëtius Adamsz. “Criança na Terra sentada em raios de luz provenientes de um anjo entronizado no céu” (emblema). In: Herman Hugo, Pia Desideria emblematis, Antuérpia, 1624



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Kind_op_aarde_zit_in_lichtstralen_van_tronende_engel_in_hemel_Pia_desideria_%28serietitel%29%2C_RP-P-BI-2260.jpg

Figura 5: Claudio Pastro. *O bom samaritano*



Fonte: <https://ignatiana.blog/2020/04/05/betania/>

Essa inversão torna-se ainda mais evidente quando se considera a origem histórica da *imago*, associada à máscara mortuária na Roma Antiga — ou a retratos derivados dela. A figura representada não era vista como fisicamente presente, mas como evocação fiel de sua identidade. Esse distanciamento inicial não anulava a ligação simbólica entre imagem e representado, mas a mediava por meio de uma presença ausente, que exigia do observador um movimento interior de assimilação e reflexão. Assim, *imago* propõe um modelo a ser seguido, funcionando como espelho ético e memorial. A imagem não convoca à contemplação passiva, mas à ação interpretativa, à incorporação dos valores e virtudes do retratado. Assim, *imago* não apenas representa, mas propõe um modelo a ser seguido, funcionando como espelho ético e memorial.¹²

Em termos visuais, abre-se aqui um campo de novas possibilidades. Na imagem n. 4 vemos uma figura contemplando o paraíso. O olhar do observador é pedagogicamente conduzido pela estrutura compositiva da gravura, que apresenta uma *anima* — ou alma — caracterizada iconograficamente por suas asas. Esta figura representa o ser humano em atitude contemplativa, voltado para o paraíso, onde os fiéis se reúnem em torno da Trindade. Trata-se de uma contemplação que expressa uma ligação singular entre a alma e o divino, orientada para seu destino escatológico. A imagem visualiza um impulso específico e inaugural da *imitatio*: o imitar do olhar e do ato de contemplar. Essa dinâmica se distingue da imagem ao lado, uma pintura de Cláudio Pastro, um artista que integra elementos da tradição oriental e ocidental em sua obra. Nessa composição, o jogo dos olhares rompe com as convenções dos ícones clássicos, embora ainda dialogue com suas formas e paletas cromáticas. O observador não é conduzido por um olhar frontal, mas se torna espectador de uma cena da vida de Jesus. A imagem convoca

¹² Já *persona* diz respeito a uma máscara usada por autores no teatro para representar as emoções e o gênero das personalidades retratadas.

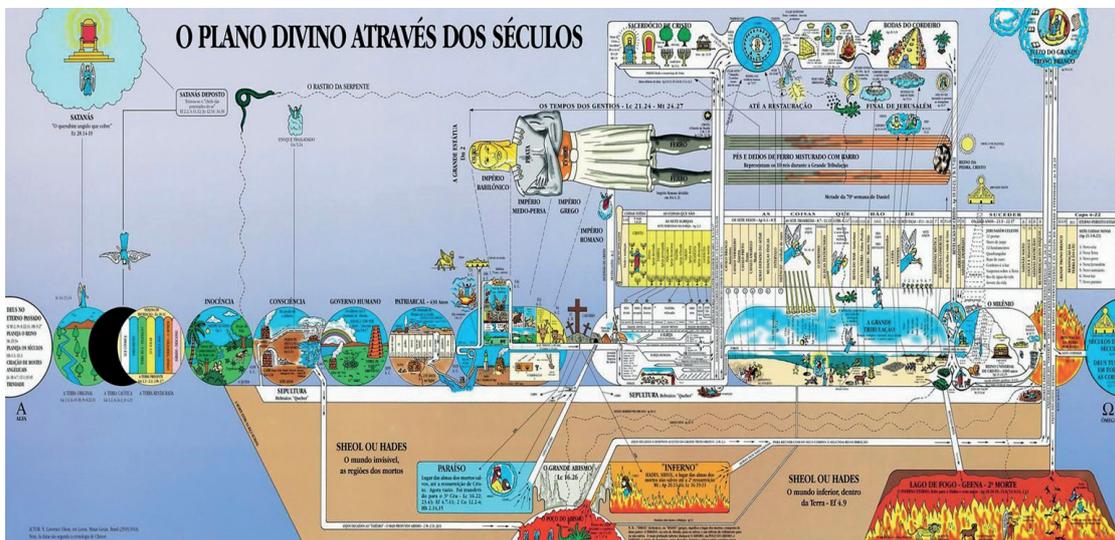
à participação narrativa: somos inseridos na história, convidados a acompanhar, interpretar e responder.

Em ambas as imagens, destaca-se a dimensão vertical como elemento estruturante da linguagem visual. Na primeira, uma luz emana do paraíso e seus raios alcançam a alma, formando uma ponte que atravessa um abismo escuro entre a terra e o céu. Essa luz não apenas ilumina, mas revela — funcionando como metáfora da revelação divina. A contemplação, nesse contexto, é o ato de olhar para aquilo que, por si só, não se poderia enxergar; uma vez revelado, torna-se acessível à experiência humana. Na obra de Cláudio Pasto, essa verticalidade assume outra configuração: uma larga faixa vermelha, que se estreita em sua base, parece nascer de baixo para cima, sugerindo um movimento ascensional. A cor, repetida nas vestes da mulher ajoelhada aos pés de Jesus, indica que essa ascensão parte do humano — mais especificamente, do amor humano que se dirige ao Cristo. A faixa vermelha funciona como pano de fundo simbólico, conectando as esferas do divino e do humano, mas agora a partir da iniciativa relacional do sujeito. Nesse caso, o impulso de *imitatio* encontra seu modelo no gesto da mulher, cuja ação simbólica é reconhecida por Jesus como expressão autêntica de amor. A imagem não apenas representa, mas propõe um caminho: o amor como forma de imitação do divino.

TIPO 3: IMAGEM RELIGIOSA COSMO-GENÉTICA

O próximo tipo de imagem religiosa representa um novo gênero. Enquanto envolve a imagem, ele certamente não induz à devoção; também não conduz à contemplação, que leva à empatia divino-humana para com a imitação expressa pela empatia humano-humana. Mesmo assim, a imagem é de natureza religiosa, criada com a intenção de afetar a pessoa religiosa ou até levá-la à *práxis* religiosa. Para isso, articula uma visão cosmológica da história humana como um todo, entrelaçada com um projeto de história da salvação; entretanto, visualizando principalmente temas apocalípticos dos textos bíblicos. A imagem apresentada a seguir, atrai, até hoje, um amplo interesse na pesquisa, inclusive fora do ambiente religioso (Teles, 2023, p. 149-170). Ela se chama *Plano divino através dos séculos* e foi publicada pela primeira vez em 1941 (figura 6).

Figura 6: O plano divino através dos séculos



Fonte: <https://journals.openedition.org/aa/docannexe/image/11448/img-1.png>

De imediato, percebe-se que a estrutura visual do cartaz rompe com os modelos anteriores. A presença de uma figura central deitada, em escala maior, já indica uma mudança de foco: não há convite à troca de olhares, como nas imagens devocionais clássicas. A maioria das figuras humanas é representada em perfil e em escala reduzida, ganhando significado não por sua expressividade individual, mas pelo contexto imagético-textual que as envolve.

O jogo cromático é altamente simbólico: tons de vermelho e laranja são reservados para três representações do inferno e da destruição do mundo, que antecedem a chegada da “nova terra”, visualmente marcada pela cor azul — presente em apenas cerca de 10% da composição. O azul também aparece no céu que paira sobre diversas cenas bíblicas e nas vestes dos anjos, inclusive do “anjo caído”, o que reforça a ambiguidade entre queda e transcendência. Um dos

elementos mais originais da composição é a fusão entre um bestiário apocalíptico e objetos do cotidiano, como tanques de guerra, sugerindo uma leitura simbólica da violência contemporânea à luz da escatologia. A estrutura visual conduz o olhar do observador da esquerda para a direita, seguindo uma sequência de quatorze círculos que funcionam como marcadores narrativos. A imagem também articula um esquema espacial vertical: o céu é posicionado acima da linha do tempo, enquanto o inferno se localiza abaixo dela. Essa organização reforça a lógica escatológica da composição, em que o tempo humano é atravessado por forças transcendentais, e a história é lida como drama teológico. A ausência de centralidade no olhar e a predominância de elementos simbólicos indicam que esta imagem não busca a contemplação devocional, mas a leitura interpretativa — quase catequética — de um imaginário apocalíptico.¹³ Acima da linha cronológica de eventos, procura-se evidenciar como a proposta está sincronizada com os conteúdos dos livros do Apocalipse e de Daniel. Trata-se de uma complexa bricolagem visual [e textual]: “[...] a bricolagem de *O plano divino* – isto é, a *colagem* e a *montagem* de sagas bíblicas, cenas míticas, episódios históricos, personagens humanos, seres divinos e o bestiário simbólico – encontra-se combinada para “relatar” uma *oikonomia* dos tempos” (TELES, 2023, p. 29).

Inicialmente, um gráfico que acompanhava um livro, se emancipou do livro e é até hoje em uso. Dessa forma, a imagem inalterada pode ser sincronizada como novos acontecimentos históricos. Apesar de representar um gênero próprio, não nega sua dependência de cartazes adventistas do século 19. Como toda imagem religiosa, o cartaz apela para aspectos mais existenciais do ser humano. Em uma banca de mestrado sobre o cartaz, um dos avaliadores pentecostais compartilhou que, quando criança, tinha “medo dele”. Esse efeito se deve eventualmente à forma como foi apresentado a ele. Contudo, o aspecto “infernai” na parte inferior da imagem é de fato chamativo pelo jogo de cores e pelo espaço que ocupa. O aspecto dionisíaco certamente transita mais para o lado destruidor. Dissemos inicialmente que este cartaz não pode ser qualificado como uma imagem devocional. Entendemos que seja mais uma imagem educacional, se não partirmos da ideia atrás do equivalente à imagem devocional em alemão, que é *Andachtsbild*. “Bild” quer dizer imagem, mas, a palavra *Andacht* vai além de “devoção / devocional”. O adjetivo *andächtig* pode até implicar uma atitude devota, enquanto descreve uma atitude evidenciada em um assunto. Já o substantivo integra a mesma raiz da palavra *Denken*, que quer dizer “o pensar”. Assim, entendemos que o cartaz, mesmo que não seja uma imagem devocional, eventualmente seja um *Andachtsbild* enquanto se considere este aspecto autorreflexivo como uma possível variante do que se entende, geralmente, como imagem devocional.

TIPO 4: IMAGEM RELIGIOSA VOLTADA À AUTORREFLEXÃO

Nessa parte, sugerimos recuperar a concepção mais antiga do termo alemão *Andachtsbild*, que não se restringe à representação de gestos corporais de submissão, redenção ou receptividade, ou uma postura corporal do/a devoto/a, reduzindo sua função à expressão de passividade diante do sagrado. Para superar essas indeterminações conceituais propomos o neologismo *Andenkbild* (imagem para pensar), a fim de destacar o aspecto reflexivo ou autorreflexivo que certas imagens religiosas podem assumir. Trata-se de uma categoria que reconhece o potencial das imagens não apenas para suscitar devoção, mas para provocar pensamento teológico, histórico e existencial.

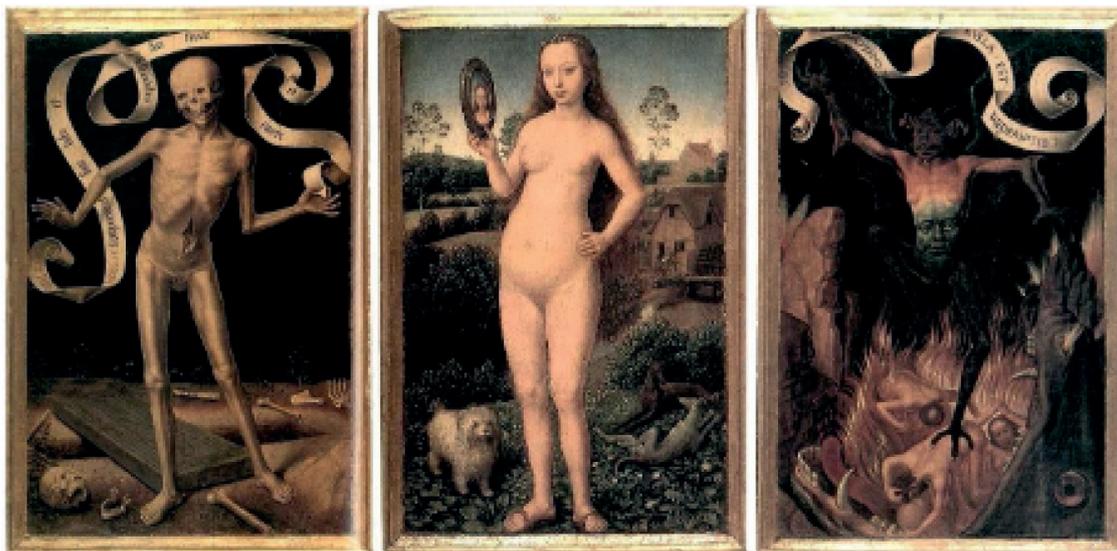
Essa característica reflexiva se aplica também a um gênero específico de imagens religiosas que inclui os motivos da *dança da morte* (ou *dança macabra*), do *memento mori* e das *vanitas*. Esses conjuntos iconográficos foram amplamente difundidos entre os séculos 14 e 18, atravessando os períodos medieval, renascentista e moderno. O motivo da *dança da morte* antecede a Reforma Protestante e aparece como uma alegoria da universalidade da morte, frequentemente representando esqueletos conduzindo figuras de diferentes classes sociais — papas, reis, monges, mulheres — em direção ao túmulo. Já os temas do *memento mori* e das *vanitas* são encontrados tanto no catolicismo quanto no protestantismo, com destaque para a valorização das *vanitas* no calvinismo holandês do século XVIII, onde a estética da efemeridade e da vaidade mundana ganha contornos teológicos específicos.

A localização dessas imagens também revela suas funções distintas. As *danças da morte* e os *memento mori* aparecem em espaços públicos e religiosos — muralhas de cemitérios, igrejas, túmulos — e também em séries de gravuras, sugerindo uma função catequética e meditativa coletiva. Já as *vanitas* são predominantemente encontradas

¹³ Isso causa um problema iconográfico já que se corre o risco de distanciar as representações celestiais acima da representação da “nova terra”, que integra a iconografia da nova Jerusalém, mesmo que somente em parte.

em gravuras, desenhos e pinturas destinadas ao uso privado. As versões calvinistas, inclusive, foram produzidas para ambientes domésticos e não chegaram a ocupar espaços litúrgicos, o que reforça seu caráter introspectivo e moralizante.

Figura 9: Memling, Hans. *Vaidade Terrena e Salvação Divina*, 1485



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Memento_mori#/media/Ficheiro:Memling_Vanity_and_Salvation.jpg

Em todas essas imagens, observa-se uma ausência quase sistemática de referências explícitas a Deus, Cristo, Maria ou santos — ou seja, aos alvos tradicionais da devoção cristã. Em vez disso, elas operam como *Andenkbilder* (imagens para pensar), provocando uma reflexão sobre a finitude, a vaidade, o destino humano e a inevitabilidade da morte. Essa função autorreflexiva desloca o foco da veneração para a consciência existencial, ampliando o escopo das imagens religiosas para além da devoção direta.

Em vez disso, vemos a morte personificada, esporadicamente; em diversas oportunidades, ao lado de pessoas representando todos os grupos da sociedade (dança da morte); uma caveira segurada por uma pessoa ou sem uma pessoa (*memento mori* e *vanitas*) e até um conjunto de objetos sinalizando ao mesmo tempo possibilidade de glória e fama como decadência; sem pessoas, com ou sem caveira (*vanitas*). Quando pessoas específicas aparecem, por exemplo, os santos, mas, também pessoas privadas, elas são muitas vezes retratadas em uma postura de atenção: sentadas, ajoelhadas, em frente de um crânio, ou olhando para cima (procurando Deus) ou para o crânio (geralmente com postura curvada), ou olhando para o observador ou a observadora. Assim servem como modelos de autorreflexão, sem demandar qualquer tipo de devoção para sua pessoa. A *memento mori* de Hans Memling (figura 9) apresenta uma combinação de elementos distribuída em três tabuas. No centro, temos uma representação da vaidade. Esta imagem ainda é localizada em uma igreja; em outros casos, o mesmo motivo é de uso privado. Pelo jogo dos olhares, é uma imagem que conduz à autorreflexão sobre a condição humana e seu destino eterno: ao lado esquerdo o momento da ressurreição, acompanhado pelo texto “*Ecce finis hominis comparatus sum luto et assimilatus sum faville et cineri*”, ou seja, “Eis que o fim do homem é comparado ao barro, e eu sou comparado a brasas e cinzas”; ao lado direito pessoas na boca do inferno, acima dele figura demoníaca com cifres e um rosto na sua barriga, acompanhado pelo texto “*In inferno nulla est redemptio*”, ou seja “Não há redenção no inferno”.

TIPO 5: IMAGEM RELIGIOSA DE CARÁTER MORAL

Outro importante gênero religioso destaca a promoção e a afirmação do certo por representar um conjunto de hábitos considerados como moral padrão. No cristianismo, as opções mais costumeiras são referências visuais aos dez mandamentos¹⁴, ao sermão do monte¹⁵, às quatro virtudes cardeais e às três virtudes teológicas¹⁶ como às sete obras da misericórdia, as três últimas juntas ou separadas em folhas que formam séries de três, quatro ou sete folhas. No caso das

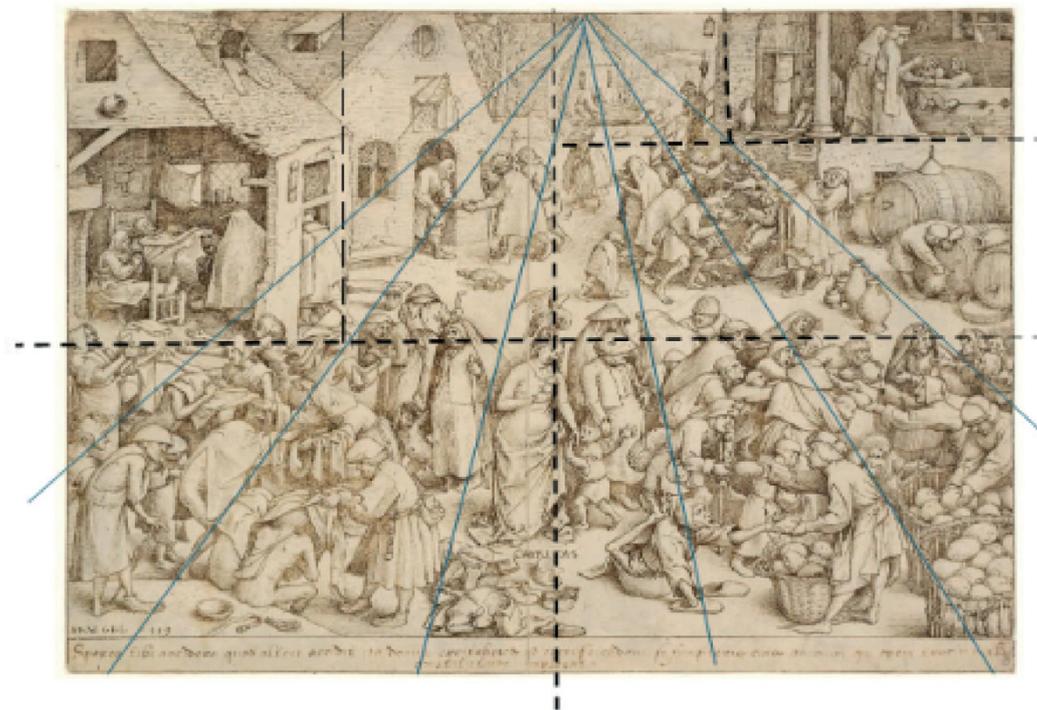
¹⁴ Existem três padrões: ou Moisés com as duas tábuas nas mãos com ou sem os números de um a dez; somente duas tábuas com os números e o texto.

¹⁵ Jesus pregando, sentado ou em pé, para o grupo dos discípulos ou para uma multidão maior. Nunca com o texto.

¹⁶ Normalmente por representações figurativas femininas (sinalizando uma virtude) com atributos específicos. Os atributos podem variar. Virtudes cardeais:

virtudes cardeais e das sete obras de misericórdia, trata-se da integração de uma moral da antiguidade no cristianismo e do acréscimo de uma lista de virtudes por um elemento adicional extrabíblico — o oferecimento de um funeral digno.

Figura 10: Pieter Bruegel, *Caritas*, 1559



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Caritas_%28Charity%29_-_Google_Art_Project.jpg. Com indicação da composição pelo autor.

A imagem *Caritas*, desenhada por Pieter Bruegel, o Velho, em 1559, é um exemplo clássico da representação das sete obras de misericórdia, articuladas em torno da virtude teológica do amor. Semelhante em estrutura às imagens 8 e, parcialmente, à 11, sua composição não se revela de imediato: exige do observador um olhar atento e interpretativo.

No centro da imagem, destaca-se uma figura feminina com um pelicano sobre a cabeça — símbolo tradicional da *caritas*, cuja iconografia remete ao mito do pelicano que alimenta seus filhotes com o próprio sangue, evocando o amor sacrificial. Ao redor dessa figura central, sete cenas distintas ilustram as obras de misericórdia descritas em Mateus 25: vestir os nus, visitar os doentes, acolher os estrangeiros, visitar os presos, saciar a sede, alimentar os famintos e enterrar os mortos com dignidade.

Bruegel distribui essas ações em retângulos de tamanhos variados, mas sem hierarquizar sua importância. A composição espacial não privilegia uma obra sobre outra, sugerindo que todas participam igualmente da expressão da *caritas*. A perspectiva utilizada conduz o olhar para um ponto focal: a morte, integrada à cena como elemento de *memento mori*, reforçando a urgência ética das ações representadas. Fiel à sua linguagem visual, Bruegel recorre a cenas do cotidiano e a uma estética popular, tornando acessível a mensagem teológica. Apenas na figura alegórica da *caritas* ele exige do observador um conhecimento simbólico mais sofisticado. Trata-se, portanto, de uma imagem que não apenas representa, mas resume e reafirma um conjunto de atitudes humanas que constituem uma “regra da fé” — um padrão religioso de comportamento que transcende a justiça comum. A imagem funciona como *Andenkbild*, provocando reflexão sobre o agir ético e espiritual, e reafirmando a centralidade do amor como virtude que dá forma à misericórdia.¹⁷

Imagens desse gênero com temas do moral comum encontram-se em lugares variados. Representações das virtudes cardiais (figuras, relevos, pinturas, vitrais) encontram-se em igrejas, palácios ou residências (seculares e religiosos), externa e internamente

prudência (livro, papiro, espelho, serpente, cabeça de Janus); justiça (balança, espada, coroa, venda sobre os olhos); temperança (cálice ou copo, roda de raio; freio e rédeas; vegetais e peixes; água e vinho em dois jarros; uma xícara ou cálice, despejando líquido de um recipiente para outro; ampulheta; dois recipientes para misturar água e vinho; tocha acesa e jarro para apagar; andar de camelo/elefante, espada na bainha); fortitude ou coragem (leão, coluna [às vezes, quebrada, referência a Simão do AT]; armadura, espada, escudo, bandeira); virtudes teológicas: fé (cruz), amor (coração), esperança (âncora).

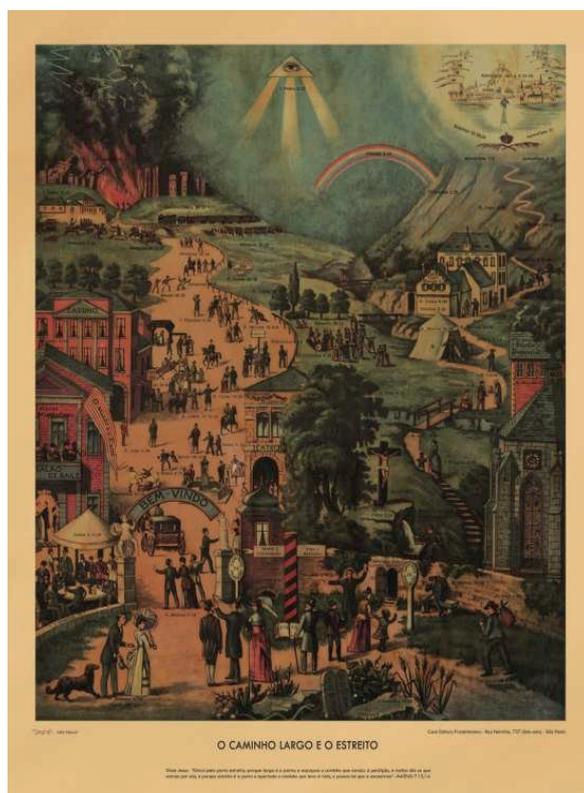
17 Ele se torna lei comum no formato dos direitos humanos.

(salas de monastérios ou de prédios públicos ou privados). Cenas do sermão do monte ou das sete obras de amor encontramos mais em instituições ou departamentos educacionais focados na educação cristã (escolas confessionais, escolas dominicais) ou como ilustrações de livros. Esse efeito também se deve ao uso de linguagens simbólicas e alegóricas (virtudes) e cresce com a complexidade das imagens (multiplicidade de figuras e cenas), em que são envolvidas figuras sempre que há também olhares. As representações figurativas das virtudes, especialmente nos desenhos e vitrais até a época medieval, geralmente, são ainda frontais e olham para seu observador ou observadora de forma direta, semelhantes aos ícones. Entretanto, o olhar direto da figura refortalece nestes casos o apelo de praticar o que ela representa, não de se tornar parte de uma devoção. Outras vezes, as figurações das virtudes parecem comunicar-se entre elas ou cada uma olha para o respectivo atributo simbólico. O local, os olhares, a composição e o conteúdo indicam que este gênero de imagens religiosas com temas do moral não quer promover tipos de devoção, mas uma contemplação autorreflexiva. Todavia, trata-se de imagens de “devoção” no sentido primário da palavra alemã *Andachtsbild*.

TIPO 6: IMAGEM RELIGIOSA DE NATUREZA ÉTICA

Diferente da moral normativa, o discernimento ético implica escolhas verdadeiras diante de situações complexas que não se resolvem por mera obediência a regras ou normas estabelecidas. Nesse contexto, um gênero recorrente no universo das imagens religiosas é aquele que apresenta caminhos diversos, visualizando a possibilidade — e a urgência — de tomar decisões com implicações espirituais profundas. Essas imagens não apenas ilustram dilemas morais, mas conduzem o observador à ideia de que a vida é atravessada por escolhas que envolvem consequências eternas. Por meio de dois elementos visuais centrais, esse gênero pode ser considerado até mais diretamente religioso do que representações devocionais tradicionais.

Figura 11: Charlotte Reihlen. *O caminho largo e o estreito*. São Paulo, 1932



Fonte: foto do autor

O primeiro elemento é a promessa de recompensa celestial, frequentemente representada por caminhos ascendentes, luzes, figuras angelicais ou paisagens paradisíacas. O segundo é a ameaça de condenação infernal, visualizada por abismos, figuras demoníacas, fogo ou escuridão. A justaposição desses dois destinos — céu e inferno — confere à imagem um caráter escatológico e pedagógico, funcionando como advertência e convite à reflexão. Essas composições visuais

não apenas comunicam valores éticos, mas também articulam que o ser humano é chamado a escolher, e sua escolha é carregada de sentido espiritual. A imagem religiosa, nesse caso, não apenas representa, mas interpela — ela convoca o observador a posicionar-se diante do bem e do mal, da salvação e da perdição. Relacionado a isso, é a integração de figuras angélicas ou demoníacas nas imagens dos dois ou mais caminhos,¹⁸ com sua fixação única no “céu” e “inferno” somente no fim do século 19.

A escolha induzida pela imagem transcende a mera questão do certo ou do errado, do melhor ou do pior para uma dimensão de consequência eterna. O motivo da possibilidade e necessidade de escolhas não é plenamente ausente no mundo visual das representações figurativas e simbólicas das virtudes, enquanto existem também paralelamente listas de vícios, especialmente, enquanto são considerados mortais.¹⁹ Em geral, porém, um retrato visual paralelo de vícios e virtudes é muito raro. De fato, combinam com o motivo da encruzilhada de Hércules os temas dos dois caminhos, do vício e da virtude diretamente e o motivo do *Ípsilon* de Pitágoras talvez ainda indiretamente.²⁰ Todavia, no caso do motivo dos dois ou mais caminhos, isso se inverte, apesar de imagens religiosas com o motivo central de dois ou mais caminhos sejam, às vezes, ainda lidas como narrativas morais. Isso ocorre quando se entende que as diversas cenas que elas integram não sejam nada mais do que expressões atualizadas de listas de vícios e virtudes.

Nesses casos, porém, não se aprofunda suficientemente nas linguagens visuais específicas desse gênero que, em muitos casos, acaba apelando, não somente para tomar uma atitude, mas para iniciar uma reflexão sobre o que realmente se trata. Isso ocorre, sobretudo, pela introdução da dimensão social, trágica ou macro ao lado da dimensão habitual, pessoal e micro. Lugares retratados como bares, cassinos, casas de jogo de azar e casas de penhores levantam, ao lado do tema da escolha pessoal de frequentá-los, questões relativas à autorização pública de mantê-los e, no caso do final do século 19, à problemática da dependência — do álcool e do jogo, mas também das leis de alistamento e da pobreza — enquanto dimensão trágica. Imagens religiosas com o motivo central de dois caminhos vêm da Antiguidade, mas, crescem em número na Renascença (gravuras) e explodem em número na Modernidade (xilografuras, litografias). Sua estrutura básica não muda entre 1600 e meados do século 19, quando aparecem suas últimas atualizações. Mesmo que estejam em uso até hoje, eles tendem a desaparecer de igrejas, instituições religiosas até de casas particulares depois da década de 1970 do século passado. Visto como um todo, este gênero de imagens representa uma visão religiosa de ver o mundo e se ver no mundo, coletiva e individualmente, que pertence especialmente ao período que hoje chamamos de modernidade.

Apesar de sua estrutura clara, trata-se novamente de um tipo de imagem complexa, devido ao número elevado de figuras, geralmente, além de vinte, trinta ou mais, ainda acompanhado de textos ou referências a textos. Precisa-se entrar na imagem para identificar seus múltiplos cenários e decifrar os diversos significados. O jogo das cores é naturalista, com a exceção dos retratos do céu, da nova Jerusalém, do inferno ou da boca do inferno, de anjos e demônios, nos quais casos as cores seguem ainda uma linguagem simbólica. Em geral, pessoas e grupos de pessoas são retratados nesses ambientes. Somente pontualmente vemos ainda atitudes que podemos classificar como atitudes devocionais. Quando for, são cenas de pessoas que se encontram no caminho estreito e/ou carregam uma cruz ou uma lâmpada ou se ajoelham ao longo do caminho diante de uma cruz ou de um leão.

A composição introduz uma linguagem espacial variada. Em todas essas imagens, o céu ou a nova Jerusalém ficam na parte superior. Nas imagens mais antigas dos dois caminhos, o “inferno” pode ainda estar na parte mais inferior (nesse caso, o caminho largo faz uma curva retornando a ele). Nas imagens dos três caminhos²¹, o inferno se manteve na parte inferior (nesse caso, os caminhos largos ficam na horizontal e somente o caminho estreito sobe). Nas composições mais recentes, inferno e céu encontram-se na parte superior.

Outro assunto da composição envolve a questão do olhar. Já não existem olhares das figuras na imagem dirigidos ao

18 Aqui há três tipos: somente nas representações do céu ou da Jerusalém celestial, ou do inferno ou da boca do inferno. Juntas, essas representações localizadas nos portais de entrada; essas duas, juntamente com suas representações, ao longo dos caminhos, largo ou estreito.

19 Isso ocorre somente no ensino religioso católico.

20 Ambas são as vezes, ainda indiretamente integradas nas imagens dos dois ou três caminhos (cf. Renders, 2022, p. 1-17).

21 Esta configuração aparece no século 19 na França (Epinal, católico), na Alemanha (Stuttgart, Berlim, Augsburg, católico e evangélico) e na Suíça (Basileia, reformado). Sua origem não é clara. A única menção dos três caminhos é do pai da igreja Gregório de Nazianzo, que se refere ao caminho bom, mau e neutro (apud Alpers, 1912, p. 79). Todavia, no caso das imagens dos três caminhos, o caminho central não leva ao limbo, mas também leva ao inferno. Já com o *signum triciput* (Panofsky, 1997, p. 1-35), que trabalha a relação entre passado, presente e futuro, as três idades não têm nenhum vínculo.

observador ou à observadora. Todavia, há uma forma implícita que ainda pode dar a ideia que a imagem como um todo olha para fora. Quando se comparam as imagens dos dois caminhos de Wierix e de Reihlen, registra-se, no primeiro caso, que o caminho estreito (ou direto) está do lado esquerdo da imagem (do ponto de vista do/a observador/a); no segundo caso, no lado direito. A esta localização acrescenta-se a questão de apresentar a trindade, substituída em muitas imagens protestantes pelo retrato singular de Jesus.

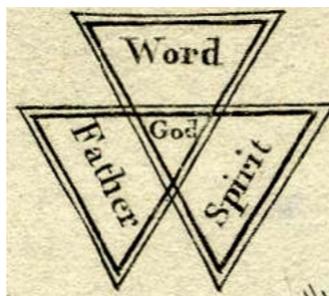
Das imagens abaixo (figuras de 12 a 14), a imagem do lado direito é católica; as duas outras, anglicanas.

Figura 12: Le chemin du Ciel et le chemin de l'Enfer. Der EWeg de sHimmles und der Weg der Hölle. Epinal. 1830-1840. (detalhe)



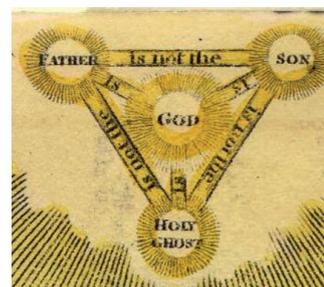
Fonte: Filadélfia Museu de Arte. Número de Acervo 1958-133-155. <https://philamuseum.org/collection/object/226241>

Figura 13: Kitchen, Thomas. *The Tree of Life*. 1760 (detalhe)



Fonte: Museu Britânico número de acervo 1868,0808.4623 https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-4623

Figura 14: S.N. *The Tree of Life, which bear twelve manner of fruits*, [1770-1800]. (detalhe)



Fonte: Museu Britânico, número de acervo 1935,0522.3.51 https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1935-0522-3-51

Veja as mudanças da posição da primeira e segunda pessoa da trindade, pai e filho. Olhando para os recortes, no primeiro o pai fica no lado direito; nas duas outras, à esquerda. Da esquerda para a direita, o filho fica em três lugares: do lado esquerdo, acima ou do lado direito. O filho, a segunda pessoa da trindade, fica tradicionalmente ao lado direito do pai. Na primeira imagem, isso somente funciona se a imagem olha para nós; nas duas outras, quando nós olhamos para a imagem. Como o caminho largo estreito é o caminho direito, ele é relacionado a dois casos diretamente vinculados ao lado de Cristo, em um caso indiretamente. Dessa forma, as imagens religiosas de dois caminhos de origem católica mantêm mais a ideia de contemplar algo divinamente ordenado, enquanto as versões evangélicas pronunciam mais o olhar humano. Entretanto, há exceções. Na litografia de Reihlen (figura 11), a referência à trindade é reduzida a um triângulo do qual saíam três raios de luz para a parte inferior sem vinculação específica com uma pessoa da trindade. Apesar dessa indefinição, encontramos no centro desse triângulo um olho. Em outras palavras, essa trindade olha para nós, capta e contém nosso olhar. Essa imagem protestante articula ainda um elemento forte que resiste à compreensão que somente permite um olhar unilateral do ser humano para a imagem. Pelo contrário, a imagem convida o olhar humano a se encontrar com o olhar divino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro resultado dessa investigação é que nem toda imagem religiosa é uma imagem devocional no sentido restrito de querer conduzir uma atitude contemplativa inicial para uma atitude devocional, receptiva ou passiva, focando uma divindade. A respectiva linguagem da cultura visual em uso nas ciências da religião e na teologia, por exemplo, na *Enciclopédia Real de Teologia* alemã (Simson e Volp, 1978, p. 661-672), segue a linguagem estabelecida pela história da arte (Ollendorff, 1912), resumida no termo *imago pietatis* por Panofsky (1927) e mantida até recentemente (Frese, 2022, p. 551-557) em uma tentativa de resgatar a concepção para a história da arte. Esta linguagem é imprecisa, não por

último por não comparar a *imago pietatis* que de fato existe com outros tipos de imagens religiosos. Nosso artigo é uma tentativa de responder a esse desafio.

Os aspectos usados pelos artistas para articular essas diferenças, a composição, os jogos de olhares e de cores, o gestual e as posturas corporais, os simbolismos e os aspectos alegóricos, as formas e os objetos, os motivos particulares (grupos de figuras em certos contextos) e o motivo principal acabam sendo indicadores preciosos quando se procura descrever, analisar e interpretar a função intencionada de uma imagem religiosa. Há abordagens mais teocêntricas nas quais cabe ao ser humano mais uma atitude de contemplação e recepção, combinada como uma boa dose de passividade. Há abordagens antropocêntricas que conduzem o *homo faber religioso* ver, analisar e interpretar a linguagem visual. Muitas imagens religiosas, porém, sugerem pelas linguagens visuais integradas, a ideia de olhares entrelaçados (Morgan) ou de agências divinas e humanas vistas como em conversas entre elas. Assim, resumimos o resultado dessa pesquisa em uma tabela:

Tipo de imagem religioso cristã	Descrição resumida	Possíveis funções na prática religiosa
Imagem religiosa cristã como ícone	Imagem religiosa dotada de presença sacral, especialmente na tradição cristã oriental.	Mediação do sagrado, objeto de veneração, “janela” para o divino.
Imagem religiosa cristã como imago	Representação de figura religiosa com função narrativa ou histórica.	Memória, identificação, transmissão didática de conteúdos religiosos.
Imagem religiosa cristã cosmogênica	Imagem que expressa a criação, a ordem cósmica ou princípios metafísicos.	Interpretação do estar no mundo, orientação ritual, estruturação simbólica.
Imagem religiosa cristã voltada à autorreflexão	Imagem que estimula a introspecção espiritual e o exame de consciência.	Meditação, penitência, transformação pessoal.
Imagem religiosa cristã de caráter moral	Imagem que articula e confirma hábitos religiosos institucionalmente sugeridos e coletivamente aceitos	Formação moral, advertência, guia comportamental.
Imagem religiosa cristã de natureza ética	Imagem que conduz ao discernimento moral	Mobilização, justiça, reflexão coletiva.

Para pesquisas futuras, gostaríamos de avançar em duas direções. Primeiro, gostaríamos estabelecer uma conversa entre a compreensão do entrelaçamento generativo (Morgan) e a ideia clássica de uma relação iconófila entre observador/a e imagem. Supomos que essa relação integra um movimento em relação a imagem religiosa que se move como um pêndulo entre uma tendência “de mergulhar contemplativamente no conteúdo que está sendo visualizado, ou seja, de deixar o sujeito e o objeto se fundirem espiritualmente, por assim dizer” (Panofsky, 927, p. 264) e de buscar distanciamento e autonomia. Segundo, visto como um todo, as linguagens visuais encontradas nas imagens religiosas apontam na direção não somente de diferentes tipos “puros” de imagens, mas, na necessidade de valorizar também a existência de formas híbridas, formas para as quais ainda não investigamos em uma quantidade suficiente que justifica falar de subgêneros.

REFERÊNCIAS

- ALPERS, Johannes. *Hercules in bivio* (dissertação). Göttingen: apud Dieterichium, 1912. <https://archive.org/download/herculesinbivio00alpe/herculesinbivio00alpe.pdf>.
- ANDRADE, Maria Filomena; Silva, André de Campos; Boas, Alex Villas. Atitudes religiosas In: Usarski, Frank; Teixeira, Alfredo; Passos, João Décio (orgs.). *Dicionário de Ciência da Religião*. São Paulo: Paulinas, Paulus Loyola, 2022. p. 95-103).
- BONHOEFFER, Dietrich. *Nachfolge*. München: Kaiser Verlag, 1937.
- Butzke, Paulo Alfonso. Espiritualidade. In Bortoleto Filho, Fernando; Souza, José Carlos de; Kilpp, Nelson (eds.). *Dicionário Brasileiro de Teologia*. São Paulo: ASTE, 2008. p. 387-390.

- BUBER, Martin. *Ich und Du*. Leipzig: Insel-Verlag, 1923.
- EVDOKIMOV, Pavel. *A arte do ícone: teologia da beleza*. Curitiba: Editora Carpintaria 20, 2024.
- FRESE, Tobias. Panofskys „Andachtsbild“. Ein kunsthistorischer Begriff in Bewegung. In DIENER, Andreas 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. DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.885.c11501>. Kofler, Peter. Sophrosyne und Ekstase. Wilhelm Heinses Beschreibungskunst im Licht Aby Warburgs, In_ Valentin, Jean-Marie (ed.); *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005: "Germanistik im Konflikt der Kulturen"*. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter lang, 2007. p. 63-69.
- Latour, Bruno. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 111-150, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/FJwKTjJVbDxSfKX5c7yYKQF/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 20 set. 2025.
- McKIM, Donald K. *The Westminster Dictionary of Theological Terms*. 2ª ed, revisada e ampliada. Louisville, KY: Westminster John Knox Press. 2014.
- MORGAN, David. "Images". In: *Ibidem* (ed.). *Key words in religion, media and culture*. New York & London: Routledge, 2008. p. 96-110.
- MORGAN, David. "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, David. *Images at work*. The material culture of enchantment. New York: Oxford University Press, 2018.
- MORGAN, David. *The embodied eye: religious visual culture and the social life of feeling*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2012.
- MORGAN, David. *The forge of vision: a visual history of modern Christianity*. Oakland, California: University of California Press, 2015.
- MORGAN, David. *The lure of images: A history of religion and visual media in America*. New York: Routledge, 2007.
- MORGAN, David. The true image. In: JONES, Lindsay (ed.). *Encyclopedia of Religion*, v. 12. 2ª ed. New York: Thomas Gale. 2005, p. 7171-7178.
- MORGAN, David (2020). A Generative Entanglement: Word and Image in Roman Catholic Devotional Practice. *Entangled Religions*, v. 11, n. 3. p. 1–35 (2020). Murad, Alfonso. *Devoção*. In: Cunha, Magali; Novaes, Allan (orgs.). *Dicionário Brasileiro de Comunicação e Religiões*. Engenheiro Coelho, SP: UNAPRESS, p. 236-245.
- PANOFSKY, Erwin. "Imago pietatis": Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der "Maria Mediatrix". Festschrift für Max J. Friedländer. Leipzig: E.A. Seemann, 1927. https://jmb01.intranda.com/mets/festfumaj_00015778_fullpdf/festfumaj_00015778.pdf
- PANOFSKY, Erwin. "Signum Triciput": ein hellenistisches Kultsymbol in der Kunst der Renaissance. In *Ibidem: Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1997. p. 1-35. <https://doi.org/10.11588/diglit.29796#0027>
- RENDERS, Helmut. (2022). Culturas visuais e pandemias: aproximações warburguiana aos motivos da Dança da morte e das Vanitas. *PLURA, Revista De Estudos De Religião PLURA, Journal for the Study of Religion*, 12(1). Recuperado de <https://revistaplura.emnuvens.com.br/plura/article/view/2167>
- RENDERS, Helmut. "Epistemologia da piedade visual: o olhar (do) sagrado e a ecologia da imagem segundo David Morgan". In: SOUZA, Sandra 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, 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. "Ípsilon de Pitágoras, Hércules na encruzilhada e Tabula Cebetis: a 'sobrevivência da antiguidade' no motivo do caminho largo e estreito". In: *Caminhando*, São Bernardo do Campo, SP, v. 27, p. 1-17 (2022). DOI: 10.15603/2176-3828/caminhando.v27e022009.
- RENDERS, Helmut. "Onde andam os militares? Soldados em xilogravuras e litografias religiosas populares dos séculos 17 é 19". In: *REVER – Revista de Estudos da Religião*, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 163-181 (jun./ago. 2018). <http://dx.doi.org/10.23925/1677-1222.2018vol18i2a11>
- 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.
- RÖSCH, Perdita. *Aby Warburg*. Paderborn: Wilhem Fink Verlag, 2010.
- 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> Schwanda, Tom. Contemplation. In: Scorgie, Glen. E. (ed.). *Dictionary of Christian Spirituality*. Grand Rapids: Zondervan, 2011. p. 381-382
- SHELDRAKE, Philip (ed.). *New SCM Dictionary of Christian Spirituality*. London: SCM Press, 2005.

- SIMSON, Otto von; VOLP, Rainer. Andachtsbild [verbete]. In: Balz, Horst Robert et al (eds.). *Theologische Realenzyklopädie*, v. 2 [Agende - Anselm von Canterbury]. Walter de Gruyter: Berlin 1978. p. 661-672. https://doi.org/10.1515/tre.02_661_
- SUMMER, Sarah. Piety. In: Scorgie, Glen. E. (ed.). *Dictionary of Christian Spirituality*. Grand Rapids: Zondervan, 2011. p. 706.
- TELES, José Edilson. Sobre uma filosofia milenarista da história: Uma análise estrutural da iconografia O plano divino através dos séculos. *Anuário Antropológico*, v. 48, n. 3, p. 149-170 (2023). Disponível em: <https://doi.org/10.4000/aa.11448>. Acesso em: 20 set. 2025.
- WAKEFIELD, Gordon Stevens (ed.). *A Dictionary of Christian Spirituality*. London: SCM Press, 1983.
- WARBURG, Aby M. *Gesammelte Schriften*. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Herausgegeben von der Bibliothek Warburg. Getrud Bing (ed.). vol 2. Leipzig e Berlin: B. G. Teubner, 1932. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k92284q.r=Aby%20Moritz%20Warburg%20Gesammelte?rk=42918;4> Acesso em: 24 jan. 2024.
- WARBURG, Aby M. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização: Leopoldo Waizbort; Tradução Lenin Bicudo Bárbara. Companhia das Letras, 2015.