

# A IMAGÉTICA INQUISITORIAL: RELIGIÃO, REPRESENTAÇÕES E PODER

**Geraldo Pieroni<sup>1</sup>**

É possível captar na imagética da Inquisição os múltiplos significados de poder existentes em uma instituição? Como os estudos iconológicos podem contribuir para apreensão histórico-cultural de uma determinada época? Quais os posicionamentos hierárquicos contidos em uma representação icônica religiosa? Estas são algumas das questões que trataremos neste artigo. Dirigimos nosso olhar para a Península Ibérica durante o Antigo Regime, mais precisamente nos séculos XVI e XVII: tempos nos quais o Trono e o Altar formavam um só poder, unidos para combater o mundo da heterodoxia.

Os julgamentos e as penas contidas nas Ordenações do Reino e nos Regimentos da Inquisição estão impregnados de legalismo divino. Na mentalidade da época, o rei era por definição, justo, e os inquisidores, também eles, eram emissários lícitos da justiça. A coerência entre as decisões reais e as deliberações inquisitoriais estava aparentemente em perfeita harmonia, embora se tratasse de tribunais com funções bem distintas: o Santo Ofício se ocupava somente dos crimes relacionados à heresia e aos pecados contra a moralidade.

O rei era representante da justiça. Os tribunais da Inquisição funcionavam como prolongamento do poder real. A intervenção normativa que almejava disciplinar os criminosos era um meio de fortalecer a ideia do poder do rei enquanto representante de Deus sobre o território onde ele reinava. A Igreja e o Estado, defensores da pedagogia do medo, agiam uníssonos no combate contra qualquer pensamento ou atitude que pudesse de alguma maneira, ameaçar os pilares da ortodoxia religiosa. Para o rei, juiz supremo, e para os legisladores, o mal existe e, portanto, era necessário construir um aparato judiciário capaz de proteger os súditos. A noção de pecado/reparação e crime/castigo é manifestada nas Ordenações do Reino<sup>2</sup>. A reparação através de uma penitência e o castigo por meio de uma penalidade permite restaurar a ordem do mundo que o pecado e o crime desequilibraram. As autoridades reais e eclesiásticas tinham a missão de fazer justiça quando o pecado e o crime ferissem a Deus e seus representantes na terra. Nesta ordem legal, os tribunais seculares, inquisitoriais e eclesiásticos conseguiram trabalhar de comum acordo.

Para a Inquisição, o castigo tinha uma dupla função: de um lado funcionava como mecanismo de defesa da ordem religiosa e social e de outro lado, se inseria em um processo de purificação dos pecados cometidos. Não se pode, portanto, estudar o sistema punitivo inquisitorial em Portugal sem levar em conta a dimensão

---

<sup>1</sup> Doutor em História pelo Institut de Recherches sur les Civilisations de l'Occident Moderne, Université Paris-Sorbonne (Paris IV) e especialista na história do degredo inquisitorial. Docente da Pós-Graduação em Comunicação e Linguagem da Universidade Tuiuti do Paraná. E-Mail: <geraldopieroni@yahoo.com>.

<sup>2</sup> Referimos neste artigo, sobretudo a: ALMEIDA, Cândido Mendes de (org.). *Ordenações Filipinas de 1603*. Nota de apresentação de Mário de Almeida Costa. Edição fac-símile da publicada no Rio de Janeiro em 1870. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.

penitencial embutida em toda pena<sup>3</sup>.

A legitimidade do Tribunal inquisitorial se organizava em torno da sacralidade de sua fundação. Para os juizes da fé era evidente que sem o Santo Ofício, o mundo cristão seria infestado pela heresia e conseqüentemente regido pelas forças do mal. A heterodoxia corrompia a fé e suscitava a confusão das ideias, provocando a desagregação do corpo místico de Cristo: a Igreja. A ordem cósmica se fundamentava na harmonia da criação; fora deste universo, tudo é desordem.

A manutenção da ortodoxia católica se expressava visivelmente nas leis, mas também nas representações iconográficas, tal como o slogan da Inquisição. O célebre lema do Santo Ofício: *Misericordia et Justitia*, juntamente com as indumentárias que o acompanha, está repleto de significados. Estas palavras estavam bordadas acima das armas que representava a instituição: no meio uma cruz, a direita um ramo de oliveira, e à esquerda uma espada.

A coroa real encabeça o emblema; símbolo da supremacia do monarca, deixando bem claro que acima da cruz e da espada, da Igreja e do Reino, está o rei: A Inquisição foi um Estado dentro do Estado<sup>4</sup>. É por esta razão que os seus Regimentos estão de acordo com as Ordenações do Reino. Não obstante as muitas diferenças e conflitos, a Igreja e a Monarquia caminhavam juntas na lide contra os desvios que pudessem ameaça-las.



**Fig. 1** – Armas da Inquisição: a supremacia real.

A misericórdia e a justiça da Inquisição assimilavam a sua missão corretiva ao direito paterno: “O pai tem o dever de corrigir seus filhos e sua mulher, se eles se opõem à fé, deve reprimi-los com rigor e castiga-los”. É desta maneira que a jurisprudência inquisitorial legitimava o castigo<sup>5</sup> e o método mais eficiente para

<sup>3</sup> PIERONI, Geraldo. *Os excluídos do Reino*. Brasília: Editora da UnB, 2000.

<sup>4</sup> MARQUES, A. H. de Oliveira. *Historie du Portugal: des origines à nos jours*. Paris: s.r., 1978, p. 209.

<sup>5</sup> SALA-MOLINS, Louis (dir.). *Dictionnaire des Inquisiteurs (Valence 1494)*. Paris: Galilée, 1981, p. 154.

descobrir os erros dos “filhos da Igreja” era a denúncia.

Para os pesquisadores dedicados à Inquisição, o estudo do imaginário religioso suscita interesse especial. Os historiadores reconhecem que a Iconografia enquanto disciplina que estuda sistematicamente as questões em torno do conteúdo das obras de arte, pode trazer novas contribuições aos métodos históricos. Entre os principais domínios dos estudos imagéticos, podemos evidenciar, por exemplo, a identificação das fontes de inspiração para a imagem, a análise da contaminação das formas e das insígnias provenientes de outros contextos, e o estudo dos significados simbólicos, profundos e intrínsecos da própria imagem (sendo este nível de leitura mais adequadamente denominado de Iconologia). Observando atentamente os signos e as palavras do lema inquisitorial centralizado na cruz cristã, é possível buscar uma explicação primeira sobre esta origem. Tanto as palavras quanto à imagética estão carregadas de um poder que vai muito além do representado.



**Fig. 2** – Armas da Inquisição.

A cruz do cristianismo endossada no emblema é uma absorção pelo imaginário, uma aspiração dos ritos, um mergulho na teologia cristã do simbolismo arcaico universalmente difundido da Árvore do Mundo. Este mito cosmogônico, de acordo com Mircea Eliade, por intermédio do Òpó-îrun-oún-âiyé (o pilar que une o mundo transcendente ao imanente), os deuses primordiais chegaram ao local aonde deveria iniciar o processo de criação do espaço material. Este pilar – muitas vezes simbolizado pela árvore ou por seu tronco – é uma figura de origem, é um signo do fundamento, uma imagem do princípio de todas as coisas: elemento de conexão entre a multiplicidade dos “mundos”. Mircea Eliade vai chamá-la de “Árvore do Mundo”, “*Axis Mundi*”, “Árvore Cósmica”. Para boa parte das tradições místicas e religiosas, os “mundos” dividem-se nos espaços inferiores ou infernais, intermediários ou terrestres e superiores ou celestes. A concepção católica ainda compreende a existência de outros “territórios” como o purgatório ou o limbo.

Para Eliade a imagem da Cruz como Árvore do Bem e do Mal, e Árvore Cósmica, tem origem nas tradições bíblicas. “É, porém, pela Cruz (= o Centro) que se opera a comunicação com o céu e que, ao mesmo tempo, é salvo o universo em sua totalidade. Ora, a noção de salvação nada mais faz do que retomar e completar as noções de renovação perpétua e de regeneração cósmica, de fecundidade universal e de sacralidade, de realidade absoluta e, finalmente, de imortalidade, todas as noções coexistentes no simbolismo da Árvore do Mundo”<sup>6</sup>.

Mircea Eliade acrescenta que o cristianismo utilizou o simbolismo da Árvore do Mundo interpretando-a e alargando esta alegoria: “A Cruz, feita da madeira da Árvore do Bem e do Mal, substitui a Árvore Cósmica; o próprio Cristo é descrito como uma Árvore”. A cruz é evocada “como uma árvore que sobe da terra aos céus. Planta imortal, ela ergue-se no centro do Céu e da Terra: firme sustentáculo do universo, o elo de todas as coisas, suporte de toda a terra habitada, entrelaçamento cósmico, contendo em si toda a variedade da natureza humana...” O rito bizantino “canta ainda hoje, no dia da exaltação da Santa Cruz, a árvore da vida plantada no Calvário, a árvore sobre a qual o Rei dos séculos operou a nossa salvação, a árvore que, saindo das profundezas da Terra, se elevou no centro da Terra e santifica até aos confins do universo”. A Imagem da Árvore Cósmica conserva-se pura: “muito provavelmente o protótipo dever-se-ia procurar na Sabedoria que, segundo os Provérbios, III, 18, é uma árvore de vida para os que a apreendem. Esta Sabedoria, comenta o Padre de Lubac: para os Judeus será a Lei; para os cristãos será o Filho de Deus”<sup>7</sup>.

No estandarte inquisitorial, o lema permanece, no entanto a cruz é substituída por São Domingos, o fundador da Inquisição, no século XIII. O estandarte da Inquisição de Goa retratava o santo no centro segurando o ramo de oliveira e a espada. Representar São Domingos significava associá-lo aos seus atributos invocando as intenções da Ordem dominicana: a salvação dos pecadores (tal como a cruz = *Axis Mundi*). No estandarte se percebe a figura de um cão tendo à boca uma tocha acesa.

---

<sup>6</sup> ELIADE, Mircea. *História das crenças e das idéias religiosas* – Tomo II – vol. 2. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, s.d., p. 170-171.

<sup>7</sup> ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Tradução de Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arte e Letras; Arcádia, 1952, p.156-167.



**Fig. 3** – Estandarte utilizado nas procissões da Inquisição portuguesa em Goa, mostrando os símbolos e o lema da Inquisição: “misericórdia e justiça”.

A missão de São Domingos de Gusmão (Caleruega, Reino de Castela, 24 de Junho de 1170 – Bolonha, 6 de Agosto de 1221), fundador da Ordem dos pregadores, está diretamente associada à figura do cachorro. Sua simbologia é originada em uma tradição. Reza a lenda que Dona Joana, quando grávida de Domingos, certa noite sonhou que dava à luz um cachorro branco e preto que segurava na boca uma tocha, com a qual ia incendiando o mundo por onde passava. Preocupada com um sonho tão singular, foi visitar o mosteiro de São Domingos de Silos, próximo a Caleruga, e pediu ao monge que fizesse a interpretação daquele sonho. Na intimidade de sua oração, ouviu a seguinte resposta: “Seu filho será um fervoroso pregador do Evangelho e com sua palavra atrairá muitos à conversão e alertará os pastores da Igreja contra seus inimigos”. Esta resposta tranquilizou Dona Joana, que esperou pelo tempo em que o Senhor cumpriria o Seu desígnio. Por isso, os escultores e pintores representam São Domingos de Gusmão acompanhado de um cão com uma tocha na boca, com uma significativa legenda: *Domini canis*, isto é “Cães do Senhor”.

Também a madrinha de Domingos teve um presságio quanto à futura posição do afilhado: viu, uma vez, sobre a cabeça do menino, uma estrela, que dava a entender “que um dia o pequeno seria a luz das nações, e que havia de esclarecer os que jaziam nas trevas e à sombra da morte”. É a estrela que aparece nos quadros do Angélico. Ele é mostrado na liturgia

católica segurando um lírio e é acompanhado de um cão ou um globo em fogo. O seu halo tem uma estrela para distingui-lo dos demais<sup>8</sup>.

A Bula de criação da Diocese do Rio de Janeiro, *Romani Pontificis*, de 1676, estabeleceu o primeiro bispado na vasta região que abrangia todo o centro-sul do Brasil. O deputado da Inquisição de Lisboa, Frei Manuel Pereira, foi em 1677, sagrado bispo destinado a esta nova diocese. No entanto, ao que tudo indica, ele não estava muito interessado neste cargo. Escreveu várias petições para recusar a nomeação. Alegou motivos de saúde afirmando que sofria da gota. Roma, no entanto não aceitou as suas desculpas. O enérgico cardeal Cibo escreveu: “Certo é que quando era aqui frade dominicano tinha ótima saúde e robustez mais que ordinária”<sup>9</sup>. O bispo Manuel Pereira preferiu as atividades políticas ao aceitar a sua indicação como Chanceler do Reino. Nesta ocasião pediu insistentemente a sua renúncia do bispado. Furioso, o cardeal Cibo protestou junto ao Núncio de Portugal que admoestasse o Príncipe Regente a não apresentar candidatos às mitras do Brasil pessoas que procuram mais comodidades do que o serviço à Igreja e o bem espiritual dos povos.

Uma vez, mesmo se por pouquíssimo tempo, nomeado para o Rio de Janeiro, o bispo havia escolhido o seu brasão: as armas simplificadas da Ordem Dominicana, caracterizado, como já mencionado acima, o cão com o facho e a estrela simbolizando a luz do mundo.

Este combinar-se de enunciados religiosos desvela múltiplas modalidades de intenções, compromissos e poderes. No entanto, as iconografias, além do primeiro impacto que elas suscitam ao observador, revelam intuítos subjacentes ao tempo, ao espaço e as características fundamentais da cultura da época. É o caso da conhecida obra de Pedro Berruguete referente a um auto da fé inquisitorial

---

<sup>8</sup> TUGWELL, Simon. *Saint Dominic*. Estrasburgo: Editions Du Signe, 1996. Trechos em tradução portuguesa disponíveis em: <<http://biografiadossantos.wordpress.com/>>. Acesso em: 16 fev. 2014.

<sup>9</sup> Arquivo Secreto do Vaticano, Nunz. Port., cód.158, f 107v. In: RUBERT, Arlindo. *A Igreja no Brasil: expansão missionária e hierárquica (século XVIII)* – vol. II. Santa Maria: Ed. Palotti, s.d., p. 163.



**Fig. 4** – Pedro Berruguete, *Auto de Fé presidido por Santo Domingo de Guzmán*, c. 1500; óleo sobre madeira; 154 X 92 cm. Museo del Prado, Madri, Espanha.

Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro<sup>10</sup> faz uma verdadeira anatomia do primeiro registro iconográfico de um auto-de-fé apresentado por Berruguete em “Auto de Fé presidido por Santo Domingo de Guzmán”. Esta obra de arte ressalta a hierarquia das pessoas representadas. No plano mais elevado, na cátedra, situa-se São Domingos protegido por um dossel.

No plano inferior estão os condenados endossando sambenitos (túnicas penitenciais) e carochas (chapéus), indumentárias que representava a infâmia.

No plano médio da pintura está figurado Raimundo de Corsi, um albigense que se aproxima da escada e recebe a misericórdia do tribunal por meio do perdão de São Domingos o qual, segundo a tradição dominicana, já havia previsto a sua conversão.

Encontra-se no Museu do Prado referências ao título original: “São Domingos perdoa um herege”. Seria a intenção de o pintor mostrar muito mais o misericordioso perdão do que a punição dos hereges amarrados no cadafalso?

Esta pintura de Berruguete foi estudada com profundidade iconológica e representativa por Francisco Bethencourt na sua obra *História das Inquisições*. O autor não pretende encontrar um viés intermediário entre a “lenda negra” e a “lenda branca” que durante muito tempo caracterizou as posições dos historiadores a respeito da Inquisição. Francisco Bethencourt esclarece que não compartilha a ideia de separar a lenda negra do estudo positivo, isto é, dos fatos das Inquisições. Para ele, a designação “lenda negra” foi construída “há 70 anos para desvalorizar a tradição crítica dos opositores da Inquisição espanhola, que se manifestaram desde o início do seu funcionamento”. Bethencourt ressalta que cabe ao historiador a tarefa de integrá-las na sua análise, como peças não autônomas de um grande e sistemático quebra cabeça. O autor reconstrói as formas de apresentação das Inquisições, valorizando o estudo da emblemática que para ele “esta pesquisa, praticamente virgem, revelou-se útil para compreender melhor o estatuto e a estratégia dos tribunais da fé, pois os signos e os símbolos projetados continham um verdadeiro programa de ação”<sup>11</sup>.

A beleza deste livro reside na sensibilidade em compreender a Inquisição pelas obliquidades dos ritos e etiquetas; das formas de organização; dos modos das ações e, finalmente, dos sistemas de representações, de modo especial a emblemática que é apresentada através uma atenciosa leitura iconográfica: fogueiras, torturas, repressão ao judaísmo, ao protestantismo, à feitiçaria, vigilância ao pensamento por meio do controle dos livros etc.

Segundo o autor, “não podemos falar de uma política de imagem, pois os quadros encomendados pelo Santo Ofício deviam decorar as paredes das salas de reuniões dos organismos de controle (os conselhos), não podendo ser vistos pela

<sup>10</sup> RIBEIRO, Benair Alcaraz Fernandes. *Arte e Inquisição na Península Ibérica: a arte, os artistas e a Inquisição*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

<sup>11</sup> BETHENCOURT, Francisco. *História das Inquisições*. Lisboa: Editora Círculo do Livro, p. 11. Utilizamos a edição portuguesa a qual em termos gerais obedece ao projeto gráfico definido para a *História de Portugal* de José Mattoso. A edição brasileira, da Companhia das Letras, simplificou o conteúdo e a parte iconográfica perdeu muito de sua essência emblemática.

população e só em certas ocasiões especiais o eram pelos outros poderes”<sup>12</sup>. No entanto as gravuras inseridas nos livros de publicidade do tribunal estão relacionadas a esta iconografia que adornavam os recintos dos tribunais e contribuíram para a difusão e fixação de uma determinada imagem da Inquisição. O autor apresenta a iconografia dita “oficial” e aquela dos “opositores” que permitem, no percurso do tempo, revelar temas e formas específicas de enxergar as mesmas cerimônias e comportamentos.

O artista Pedro Berruguete é um exemplo desta fase inicial da iconografia oficial “precoce” segundo o autor. No final do século XVI, o pintor retrata um auto da fé imaginário presidido por São Domingos cuja intencionalidade é a legitimação da atividade dos tribunais inquisitoriais.

De acordo com Benair Alçaraz,

*[...] a análise dessas pinturas nos proporciona a percepção das intenções do patrono e a perfeita simbiose com o artista. Percebe-se, naquele momento inicial dos trabalhos inquisitoriais, uma necessidade de legitimação da atuação violenta expressa nos autos-de-fé que iam se tornando cada vez mais numerosos e freqüentes. A legitimação e justificativa para as inúmeras mortes na fogueira encontram na arte um meio convincente e de fácil assimilação, quando o artista liga esses episódios a passagens miraculosas e edificantes da atuação dos santos inquisidores.*<sup>13</sup>

Em uma dimensão mais ampla, a autora na sua tese doutoral<sup>14</sup>, estuda histórias de artistas e suas obras produzidas na Península Ibérica entre os finais do Século XV a meados do século XIX vinculadas à Inquisição Moderna. Nesse processo de longa duração o Tribunal do Santo Ofício expressou seus propósitos através da arte buscando legitimação e exaltação de seus feitos. Exerceu sobre os artistas e suas obras rigorosa vigilância e censura<sup>15</sup>.

No texto intitulado “A Inquisição e a legitimação do poder através da Arte: o programa iconográfico do Convento Dominicano de Santo Tomás em Ávila”, a pesquisadora estuda a iconografia de três obras do pintor espanhol Pedro Berruguete (1445 ou 1446-1503): o retábulo de São Pedro Mártir de Verona, *O Assassinato do Inquisidor* e *O Retábulo de São Domingo de Guzmán*. Obras estas encomendadas para ornamentar o Convento Dominicano de Santo Tomás, em Ávila.

Neste estudo ela tece, com detalhes, os motivos retratados nas imagens e tira dos pormenores as reais intenções do inquisidor Tomás de Torquemada, o eclesiástico que encomendara as obras<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> BETHENCOURT, *História das Inquisições*, p. 317.

<sup>13</sup> RIBEIRO, *Arte e Inquisição*...

<sup>14</sup> RIBEIRO, *Arte e Inquisição*...

<sup>15</sup> RIBEIRO, *Arte e Inquisição*...

<sup>16</sup> RIBEIRO, *Arte e Inquisição*...



**Fig. 5** – Pedro Berruguete, *A morte de São Pedro Mártir* ou *O assassinato do inquisidor*, c. 1495, painel lateral do retábulo de São Pedro Mártir de Verona; óleo sobre madeira, 128 x 82 cm; Museo del Prado, Madri, Espanha.

As pesquisas imagéticas evidenciam as novas formas de uso da iconografia, não como simples elementos ilustrativos, mas como verdadeiras fontes históricas que ampliam a visão do historiador. Complementam-se as fontes tradicionais trazendo ao campo da História as contribuições da História da Arte pontilhada de métodos específicos. *A priori* faz-se necessário o embasamento epistêmico nas teorias de Erwin Panofsky, Michael Baxandall, Jean-Claude Schmitt, Peter Burke<sup>17</sup>, entre outros. Tais autores nos oferecem um espetacular panorama de conhecimento e recursos metodológicos que inserem a iconografia no contexto histórico-cultural e político-religioso nos quais a arte é um dos programas pedagógico propenso ao convencimento e propaganda das razões do poder instituído.

A função da iconografia se insere em uma longa história na qual a cristandade atuou um importante papel na elaboração e difusão das imagens e símbolos. Na iconografia aflora múltiplos imaginários individuais e coletivos impregnados de “governamentalidade”, a qual é repensada por Foucault “como um domínio de relações estratégicas entre indivíduos ou grupos – relações que têm como questão central a conduta do outro ou dos outros, e que podem recorrer a técnicas e procedimentos diversos, dependendo dos casos, dos quadros institucionais em que ela se desenvolve, dos grupos sociais ou das épocas”<sup>18</sup>.

Nas representações icônicas, as múltiplas maneiras do exercício da coerção estão historicamente presentes e assinalam a existência de uma pluralidade de micro poderes, ultrapassando o consentimento de outorgar “um privilégio à lei como manifestação de poder”. Foucault sugere que se faça a tentativa de determinar as diferentes “técnicas de coerção que operam na sociedade. Concordamos que a iconologia é uma delas, no entanto a imagética deve ser lida em um específico contexto cultural na qual ela foi produzida. Neste sentido, Burke sugere a valorização de uma “história cultural da imagem”, ou ainda a “antropologia histórica da imagem”. O essencial é a reconstrução de imagens inseridas numa determinada cultura e neste enfoque o termo aplicado pelo historiador de arte Baxandall é muito elucidativo: “olho da época”<sup>19</sup>. Os criadores das imagens tinham suas próprias intenções e mensagens. Cabe-nos hoje tentar interpretá-las. No seu livro *Testemunha Ocular*<sup>20</sup>, Burke coloca em relevo a nova perspectiva dos estudos iconográficos que, a partir de 2001, ganhou dimensão de objeto de

---

<sup>17</sup> Ver: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002 [1955]. \_\_\_\_\_, *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Tradução de Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Estampa, 1995 [1962]. \_\_\_\_\_, *La Perspective comme forme symbolique*. Tradução dirigida por Guy Ballangé. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975. BAXANDALL, Michael. *Painting and experience in Fiteenth-Century Italy*. Oxford: Clarendon Press, 1972. SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru: EDUSC, 2007. BURKE, Peter. *Testemunha ocular: imagem e História*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004 [2001].

<sup>18</sup> FOUCAULT, Michel. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 110.

<sup>19</sup> BAXANDALL, *Painting and experience...*, p. 227.

<sup>20</sup> BAXANDALL, *Painting and experience...*, p. 277.

estudo interdisciplinar possibilitando ao observador uma explicação atualizada de como se debruçar sobre o *imago* representativo. O autor aprofunda o problema da veracidade das informações e a possibilidade da utilização da imagem no processo científico de forma a obter o estatuto documental na pesquisa histórico-cultural, enquanto fonte legítima. A iconografia, assim como testemunhos orais e textos, compõe um importante teor de evidência histórica, apontando a necessidade de cômputo crítico quanto à verdade do que é retratado, embora para muitos, proporcione o livre arbítrio passível ou não de interpretação.



## RESUMO

O imaginário religioso suscita especial interesse aos pesquisadores dedicados à Inquisição. Os historiadores reconhecem que a Iconografia enquanto disciplina que estuda sistematicamente as questões em torno do conteúdo das obras de arte, pode trazer novas contribuições aos métodos históricos. Entre os principais domínios dos estudos imagísticos, evidenciamos a identificação das fontes de inspiração para a imagem, a análise da contaminação das formas e das insígnias provenientes de outros contextos, a busca dos significados simbólicos, profundos e intrínsecos, da própria imagem (sendo este nível de leitura mais adequadamente denominado de Iconologia). Objetivamos examinar algumas das representações iconográficas da Inquisição inseridas no contexto histórico-cultural que as produziram. Nos ícones verificados afloram múltiplos significados, individuais e coletivos, impregnados de poderes. Os seus criadores tinham suas próprias intenções e mensagens que nos casos estudados neste artigo fazem parte de um programa pedagógico propenso ao convencimento e a propaganda das razões do poder instituído. O nosso olhar se debruça sobre a Península Ibérica durante o Antigo Regime, mais precisamente nos séculos XVI e XVII: tempos nos quais o Trono e o Altar formava um só poder. Estado e Igreja unidos para combater o mundo da heterodoxia.

**Palavras Chave:** Iconografia; Inquisição; Relações de Poder.

## ABSTRACT

The religious imagery is of particular interest to researchers dedicated to the Inquisition. Historians acknowledge that Iconography as a discipline that systematically studies issues about the content of works of art, can bring new contributions to historical methods. Among the chief areas of imagistic studies, we noted the identification of sources of inspiration for images, the analysis of contamination of shapes and signs from other contexts, the pursuit of symbolic, deep, and intrinsic meanings of the image itself (this level of reading being called more properly Iconology). We aimed to examine some of the iconographic representations of the Inquisition embedded into the historical and cultural context that produced them. In the icons examined, there come up multiple meanings, both individual and collective, impregnated by power. Their creators had their own intentions and messages, which in the cases studied in this article are part of a pedagogical program of persuasion and propaganda of the reasons of established power. Our outlook focuses on the Iberian Peninsula during the Ancien Regime, more precisely in the sixteenth and seventeenth centuries: a time during which the Throne and Altar formed a single power. Church and State united to fight the world heterodoxy.

**Keywords:** Iconography; Inquisition; Power Relations.

Artigo recebido em 22 fev. 2014.

Aprovado em 23 abr. 2014.