



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS
HUMANAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM HISTÓRIA MESTRADO EM HISTÓRIA
LINHA DE PESQUISA: MUNDO ATLÂNTICO

PAULO JOSÉ FALCÃO PATRIOTA

**DE HOMENS À MÁRTIRES: A fabricação dos Quarenta Mártires do Brasil a
partir da iconografia jesuíta. (1608 - 1680)**

Recife
2023

PAULO JOSÉ FALCÃO PATRIOTA

DE HOMENS À MÁRTIRES: A fabricação dos Quarenta Mártires do Brasil a partir da iconografia jesuíta. (1608 - 1680)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Sociedades, Culturas e Poderes.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Martins Boto Leite

Coorientador (a): Prof. Dra. Marília de Azambuja Ribeiro Machel

Recife
2023

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Patriota, Paulo José Falcão.

De Homens à Mártires: A fabricação dos Quarenta Mártires do Brasil a partir da iconografia jesuíta. (1608 - 1680) / Paulo José Falcão Patriota. - Recife, 2023.

156f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2023.

Orientação: Bruno Martins Boto Leite.

Coorientação: Marília de Azambuja Ribeiro Machel.

Inclui referências.

1. Mártirio; 2. Companhia de Jesus; 3. Artes Pictóricas. I. Leite, Bruno Martins Boto. II. Machel, Marília de Azambuja Ribeiro. III. Título.

UFPE-Biblioteca Central

PAULO JOSÉ FALCÃO PATRIOTA

DE HOMENS À MÁRTIRES: A fabricação dos Quarenta Mártires do Brasil a partir da iconografia jesuíta. (1608 - 1680)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.
Área de concentração: Sociedades, Culturas e Poderes.

Aprovado em: __/__/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Bruno Martins Boto Leite (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Bruno Kawai Souto Maior de Melo (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Camila Corrêa e Silva de Freitas (Examinador Externo)
Universidade de Pernambuco - UPE

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Bruno Martins Boto Leite, pela paciência e auxílio para conclusão desta pesquisa.

A minha coorientadora, Marília de Azambuja Ribeiro Machel, pela disponibilidade e ajuda ao longo dos anos do mestrado

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, pela experiência enriquecedora.

A CAPES, pela bolsa de pesquisa oferecida ao longo da maior parte do mestrado.

A minha família, especialmente a minha mãe Maria de Fátima e as minhas irmãs Manuela e Isabela, pelo incentivo e torcida.

A Juliana, minha companheira de vida que esteve comigo em todos os momentos, me incentivando e apoiando.

A todos os meus amigos e colegas que de alguma maneira estiveram presentes e contribuíram com a pesquisa.

RESUMO

A presente dissertação analisa o desenvolvimento da produção iconográfica sobre o padre jesuíta Inácio de Azevedo e seus 39 companheiros, conhecidos como Quarenta Mártires do Brasil, e sua relação com a noção de martírio apropriada pela Companhia de Jesus, entre 1608 e 1680. Os jesuítas liderados por Azevedo, assassinados por huguenotes franceses na região das Ilhas Canárias em 1570, foram escolhidos por representar um caso que percorre e sofre às mudanças estruturais da Igreja Católica na época moderna, desde a alteração dos cânones relativos às artes pictóricas pós-Concílio de Trento, até a estabilização de uma nova estrutura de santificação iniciada pela Congregação dos Ritos em 1588. Dessa forma, elaboramos este trabalho com a intenção de iluminar a trajetória artístico-cultural sobre os Quarenta Mártires do Brasil, bem como analisar sua transformação de homens em mártires a partir de gravuras e pinturas produzidas pela Companhia de Jesus ao longo do século XVII.

Palavras-chave: Mártirio; Companhia de Jesus; Artes Pictóricas

ABSTRACT

This dissertation analyzes the development of iconographic production about the Jesuit priest Inácio de Azevedo and his 39 companions, known as the Forty Martyrs of Brazil, and its relationship with the notion of martyrdom appropriated by the Society of Jesus, between 1608 and 1680. The Jesuits led by Azevedo, murdered by French Huguenots in the Canary Islands region in 1570, were chosen because they represent a case that goes through and suffers from the structural changes of the Catholic Church in the modern era, from the alteration of the canons relating to pictorial arts after the Council of Trent, until the stabilization of a new structure of sanctification initiated by the Congregation of Rites in 1588. Therefore, we created this work with the intention of illuminating the artistic-cultural trajectory of the Forty Martyrs of Brazil, as well as analyzing their transformation from men into martyrs based on engravings and paintings produced by the Society of Jesus throughout the 17th century.

Keywords: Martyrdom; Society of Jesus; Pictorial Arts

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1. Cristo Descoberto no Templo - Simone Martini (1342).....	37
Ilustração 2. Madona do Pintassilgo, por Rafael Sanzio. (c. 1505-1506).....	38
Ilustração 3. In Nocte Natalis Domini.....	55
Ilustração 4. Retrato de Francisco de Borja segurando uma cópia da Salus Populi Romani. Gravura de autoria de Melchior Küsell, séc. XVII.....	88
Ilustração 5. Pintura da Madonna di San Luca, descrita por Fernão Cardim (séc. XVII).....	91
Ilustração 6. Greuter e Paul Maupin, Effigies et nomina quorundam è societate Jesu qui pro fide vel pietate sunt interfecti ab anno mdxlix ad mdcvii, 1608.....	99
Fonte: Reconstrução das cinco placas originais das gravuras de Greuter e Maupin, retiradas de HARPSTER. op cit. 2022. p.382.....	99
Ilustração 7. Greuter e Paul Maupin, Effigies et nomina... Retratos de Inácio de Azevedo e Bento de Castro.....	100
Ilustração 8. Greuter e Paul Maupin, Effigies et nomina... Retratos de Manuel Álvares, Brás Ribeiro, Diogo de Andrade, Pedro Fonseca e Gregório Escrivano.....	100
Ilustração 9. Greuter e Paul Maupin, Effigies et nomina... Retratos de Álvaro Mendes, Simão da Costa, Francisco Álvares, Domingos Fernandes e Afonso Baena.....	100
Ilustração 10. Greuter e Paul Maupin, Effigies et nomina... Retratos de Juan de Mayorga, Aleixo Delgado, João Fernandes, Gonçalo Henriques e Fernandes.....	101
Ilustração 11. Greuter e Paul Maupin, Effigies et nomina... Retratos de Luís Correia, Manuel Fernandes, Simão Lopes, Pero Nunes e Manuel Rodrigues.....	101
Ilustração 12. Greuter e Paul Maupin, Effigies et nomina... Retratos de Gaspar Álvares, Nicolau Dinis, António Fernandes, Francisco de Magalhães e Manuel Pacheco.....	101
Ilustração 13. Greuter e Paul Maupin, Effigies et nomina... Retratos de Ioannes Baeza, Marcos Caldeira, Pedro Fontoura, André Gonçalves e Diogo Pires.....	102
Ilustração 14. Greuter e Paul Maupin, Effigies et nomina... Retratos de António Correia, João de San Martin, Francisco Perez, Fernão Sanchez e João de Zafra.....	102
Ilustração 15. Greuter e Paul Maupin, Effigies et nomina... Retratos de António Soares, Estevão Zudaire e João Aducto.....	102
Ilustração 16. Galeria de Mártires da Companhia de Jesus. Johann Bussemacher, Effigies, et Nomina Qvorvndam Societate Iesv qvi Pro Fide, vel Pietate Svnt Interfecti ab Anno	

MDXLIX ad An. MDCVIII. (Cologne, 1608).....	103
Ilustração 17. Effigies, et Nomina Qvorvndam Societate Iesv. Retratos de Inácio de Azevedo, Bento de Castro, Manuel Álvares e Brás Ribeiro.....	103
Ilustração 18. Effigies, et Nomina Qvorvndam Societate Iesv. Retratos de Pedro Fonseca e Diogo de Andrade.....	103
Ilustração 19. Effigies, et Nomina Qvorvndam Societate Iesv. Retratos de Gregório Escrivano, Álvaro Mendes, Simão da Costa, Francisco Álvares e Domingos Fernandes.....	104
Ilustração 20. Effigies, et Nomina Qvorvndam Societate Iesv. Retratos de Aleixo Delgado, Luis Correa, Manuel Fernandes, Simão Lopes e Manuel Rodrigues.....	104
Ilustração 21. Effigies, et Nomina Qvorvndam Societate Iesv. Retratos de Gaspar Álvares, Nicolau Dinis, António Fernandes, Francisco de Magalhães e Manuel Pacheco.....	104
Ilustração 22. Effigies, et Nomina Qvorvndam Societate Iesv. Retratos de Ioannes Baeza, Marcos Caldeira, Pedro Fontoura, André Gonçalves e Diogo Pires.....	105
Ilustração 23. Effigies, et Nomina Qvorvndam Societate Iesv. Retratos de António Correia, João de San Martin, Francisco Perez, Fernão Sanchez e João de Zafra.....	105
Ilustração 24. Effigies, et Nomina Qvorvndam Societate Iesv. Retratos de António Soares, Estevão Zudaire, Pedro Nunes e de um leigo.....	105
Ilustração 25. Representação de “Ioannes Baeza” nas gravuras de Bussemacher (esquerda) e Greuter e Maupin (direita).....	106
Ilustração 26. Greuter e Paul Maupin, Effigies et nomina... Dedicatória ao Duque de Parma e Piacenza, Ranuccio I Farnese (1608).....	108
Ilustração 27. A morte de Pero Dias e seus companheiros. Em Greuter e Paul Maupin, Effigies et nomina... (1608).....	112
Ilustração 27. A Morte dos Quarenta Mártires do Brasil. Em Greuter e Paul Maupin, Effigies et nomina... (1608).....	113
Ilustração 28. Frontão e primeira parte da obra Gloriosa coroa de esforçados religiosos da Companhia de Iesu mortos pola propagação de nossa sancta fe (1642) do Pe. Bartolomeu Guerreiro.....	116
Ilustração 29. O Martírio de São Edmund Campion, Alexander Briant e Ralph sherwin por Giovanni Battista Cavalieri depois de Niccolò Circignani, para a obra Ecclesiae Anglicanae Trophaea (1584).....	118

Ilustração 30. Gravura de Matthaeus Greuter, os Quarenta Mártires do Brasil nos mares das Ilhas Canárias em 1570, em Louis de Richeome, <i>La Peinture Spirituelle</i> , 1611.....	119
Ilustração 31. Gravura, P. Ignatius De Azevedo Lusitanus Soc: Iesu Cum Aliis 39 Sociis in Navigatione Brasilica ab Hereticis Occisus et in Mare Demersus die 15 July anni 1570. Provável autoria de Jacques Courtois. 1655 - 16612.....	138
Ilustração 32. P. Ignatius De Azevedo Lusitanus Soc: Iesu Cum Aliis 39 Sociis in Navigatione Brasilica ab Hereticis Occisus et in Mare Demersus die 15 July anni 1570. Provável autoria de Jacques Courtois, 1661.....	140
Ilustração 33. Naufrágio Dei Quaranta Martiri Gesuiti Nelle Indie, desenho preparatório de autoria de Guillaume Courtois. 1655 - 1661.....	141
Ilustração 34. V. V. P. Ignatius de Azevedo Lusit... Gravura de François Spierre produzida entre 1660 e 1680.....	143
Ilustração 35. V. V. P. Ignatius de Azevedo Lusit.. Detalhe de Inácio de Azevedo morto segurando a imagem da <i>Salus Populi Romani</i>	144
Ilustração 36. V. V. P. Ignatius de Azevedo Lusit.. Detalhe dos jesuítas sendo levados por anjos para o paraíso.....	145
Ilustração 37. V. V. P. Ignatius de Azevedo Lusit.. Detalhe dos jesuítas sendo levados por anjos para o paraíso.....	145
Ilustração 38. Gravura de Melchior Küsell representando o Martírio de Inácio de Azevedo e seus trinta e nove companheiros nos Mares das Canárias, a caminho do Brasil no dia 15 de Julho de 1570. 1675.....	146

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. O conceito de martírio e a cultura iconográfica jesuíta (1608 - 1628).....	29
1.1 Breve histórico sobre o conceito de martírio e seus usos na época moderna.....	29
1.2 Pontuações sobre os usos da imagética tridentina entre os séculos XVI e XVII.....	35
1.3 A tratadística tridentina sobre as artes figurativas: o uso das imagens pela Companhia de Jesus.....	41
1.3.1 Joannes Molanus - De Picturis et Imaginibus Sacri (1570).....	45
1.3.2 Gabriele Paleotti - Discorso intorno elle immagini sacre e profane (1582).....	46
1.3.3 Os Exercícios Espirituais de Inácio de Loyola e a imagética jesuíta entre os séculos XVI e XVII.....	49
2. A gênese dos Quarenta mártires do Brasil em contexto: estrutura de santificação moderna e produção imagética pré-processual (1570 - 1628).....	57
2.1 A fábrica hagiográfica: trajetória de Inácio de Azevedo e a invenção dos Quarenta Mártires do Brasil.....	58
2.2 A Construção da Estrutura de Santificação Moderna (1588 - 1625).....	67
2.3 Desenvolvimento dos Protótipos Iconográficos Pré-processuais.....	76
2.4 Iconografia Pré-processual (1608 - 1628).....	93
2.4Notas e possíveis interpretações sobre a Iconografia Pré-Processual.....	105
3. Estabelecimento da Estrutura de Santificação Moderna: Reformas de Urbano VIII e iconografia processual no caso dos Quarenta Mártires do Brasil. (1625 - 1680).....	122
3.1 Reformas de Urbano VIII e o início dos processos canônicos dos Quarenta Mártires do Brasil (1628 - 1664).....	122
3.2 Etapas e pontuações sobre a causa dos Quarenta mártires do Brasil no contexto das reformas de Urbano VIII.....	131
3.3 A Retomada Iconográfica: Produção da iconografia processual sobre os Quarenta Mártires do Brasil (1664 - 1680).....	136
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147

INTRODUÇÃO

Propomos neste trabalho a compreensão das representações iconográficas produzidas sobre os chamados *Quarenta mártires do Brasil*, como ficaram conhecidos o então provincial da Companhia de Jesus no Brasil, Inácio de Azevedo (1526-1570) e seus 39 companheiros mortos em 15 de julho de 1570, na costa da Ilha de La Palma, na região das Canárias. Ao todo, três naus com 73 jesuítas partiram de Lisboa em 5 de junho de 1570 sob o comando de Azevedo com destino à América Portuguesa. A frota parou na Ilha da Madeira em 12 de junho, mas em 30 de junho a nau *Santiago*, que levava os 40 inicianos, partiu sozinha em direção às Canárias para carregar e descarregar mercadorias; em 15 de julho, entre o povoado de Tazacorte e a ilha de La Palma, a supracitada nau foi interceptada por uma armada de corsários huguenotes franceses, comandados por Jacques Sória, que “logo ordenou a execução do Provincial da Companhia no Brasil, de 1 ministro, 1 sotoministro, 1 diácono, 15 irmãos coadjutores, 20 noviços e 1 leigo que estava a bordo¹”. (LEITE, 1938, p. 250)

Com base nesse relato, descrito em um número considerável de escritos hagiográficos, cartas, textos processuais-canônicos e, nosso foco principal, gravuras e pinturas, uma narrativa foi criada e perpetuada ao longo dos séculos, contendo em si uma vasta gama de movimentações sociais, político-religiosas e culturais. Entendemos a produção iconográfica em um sentido amplo, na qual compreende questões sociais, em sua interação com os indivíduos; no sentido político-religioso, no que diz respeito à motivação institucional, na necessidade de se produzir uma composição imagética e sua mensagem; e talvez a implicação mais importante para este trabalho: a cultura, em que nos aproximamos de uma certa noção de obra de arte como sintoma cultural de uma determinada época e de um grupo específico de indivíduos que compartilham da mesma cosmovisão de mundo².

Desse modo, concentramos nossas atenções no período entre 1608, ano que marca o início da produção iconográfica, e 1680, momento em que os processos canônicos sobre esse conjunto de indivíduos sai de sua fase preliminar e parte para análise em Roma, marcando também um movimento de estabilização dos protótipos iconográficos³. Como indicaremos mais adiante, parte significativa da produção

¹ LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil: tomo II*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938. p. 250-255.

² Nos aproximamos da noção perpetuada por Erwin Panofsky de arte como sintoma de uma determinada época, carregando signos e símbolos da *weltanschauung* (visão de mundo) de um povo ou grupo político, religioso e/ou cultural. PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991. pp. 50 - 65.

³ Como veremos mais adiante, a produção iconográfica sobre esse conjunto de jesuítas passou por uma espécie

iconográfica posterior à 1680 está atrelada a relatos propagados pela Companhia de Jesus que se mostraram presentes nos textos canônicos, hagiográficos e na própria iconografia fabricada nesse intervalo de 72 anos. Sendo o século XVIII um período de reafirmação de protótipos simbólicos já estabelecidos nos seiscentos.

No que diz respeito a identificação da iconografia, é essencial que compreendamos o contexto histórico de produção das imagens dos Quarenta mártires, visto como o período em que a Igreja Romana, por meio do *Concílio de Trento* (1545-1563)⁴, se reformulou e se fortaleceu como instituição eclesial-política na Época Moderna. À vista disso, às imagens, em especial a gravura e a pintura, podem ser melhor compreendidas no interior de uma conjuntura maior, pautada nas discussões sobre o papel e uso das imagens, advindas de uma tradição anterior ao próprio Concílio Tridentino, mas que são apropriadas e adaptadas na XXV Sessão conciliar de 1563, no item específico às imagens intitulado *Da invocação, veneração, e Relíquias dos Santos, e das Sagradas Imagens*, que serviu de base para diferentes interpretações⁵ nos anos que se seguiram ao Concílio.

A longa duração do Concílio e de seu legado, forjou o que o historiador italiano Paolo Prodi (2010), chamou de *paradigma tridentino*⁶. O termo “paradigma”, sendo visto a partir da História da Ciência, seria o esforço de projetar um sistema de relações orgânicas que se consolidaram ao longo do tempo e se tornaram estruturas⁷.

de período de testes antes do início formal dos processos de reconhecimento do martírio. O período entre 1608 e 1680 marca o momento de entrelaçamento entre as produções literárias e iconográficas, com o objetivo de estabilizar ou promover de forma oficial a narrativa sobre o martírio dos intitulados Mártires do Brasil.

⁴ Sobre o período conciliar, José Pedro Paiva compreende que foram dezoito anos que permitiram a reafirmação e redefinição de pontos basilares da doutrina, redefinindo a composição de reforma interna da Igreja, que apontaria a direção na qual Roma seguiria, com maior ou menor rigor, até meados do século XX. O historiador alemão Hubert Jedin, um dos maiores, se não, o maior historiador conciliarista, refletiu longamente sobre o sentido em que Trento foi uma necessidade para permanência da Igreja Romana no mundo moderno. De um lado, percebeu o supracitado Concílio como uma força de contenção do protestantismo em plena expansão, sendo pensado como uma Contrarreforma, de outro lado, a Igreja se viu obrigada a reformular seus mecanismos internos, reestruturando e se reafirmando perante àqueles que a criticaram, em vista disso, Jedin percebeu Trento como uma Reforma Católica. PAIVA, José Pedro. *A recepção e aplicação do Concílio de Trento em Portugal: novos problemas, novas perspectivas*. In: GOUVEIA, António Camões; PAIVA, José Pedro; BARBOSA, David Sampaio (org.). *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas; olhares novos*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2014. p. 13

⁵ Essas interpretações estão, de maneira geral, contidas em uma série de tratados escritos ao longo do século XVI e previam uma forma de auxiliar os bispos na aplicação dos decretos relativos às artes, especialmente no que se refere ao decoro das representações figurativas. No que diz respeito aos tratados, é evidente que não objetivamos descrever todos os escritos existentes, mas aqueles que se destacaram no interior da Igreja, influenciando diretamente a ação das ordens religiosas, especialmente a Companhia de Jesus. Podemos destacar os tratados: *De Picturis et Imaginibus Sacri* (1570), do teólogo belga Joannes Molanus (1533-1585); o *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1581), do cardeal Gabriele Paleotti (1522-1597) e o importante *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577), do cardeal de Milão Carlo Borromeo (1538-1584)

⁶ PRODI, P. *Il paradigma tridentino, un'epoca della storia della Chiesa*. Brescia: Morcelliana, 2010.

⁷ Sobre o uso do termo “estrutura”, Prodi vai dizer: julgo, pois, oportuno falar de “estrutura” no tocante à Igreja Tridentina, no sentido da “longa duração” histórica de Fernand Braudel. No rio da história encontramos

No interior desse paradigma, se formaram as estruturas de uma iconografia dos santos, próprias da época moderna e que podemos identificar nas representações picturais dos *Quarenta mártires do Brasil*. Como revela Prodi em sua obra *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, podemos identificar como sendo um dos pontos basilares da Reforma Católica “a valorização e legitimação das imagens, não porque contêm em si uma sacralidade, mas pela devoção ser dirigida ao protótipo que representam”⁸. (PRODI, 2014, p. 29)

Dessa forma, as representações picturais dos mártires e santos não são vistas como relíquias ou como tendo alguma santidade em si, mas são um meio, uma mídia intermediária que poderia servir para a devoção, para a propaganda e/ou catequese, e em algumas situações, com todas essas funções reunidas. Em casos particulares, certas imagens podem ser vistas como o objeto devocional em si mesmo, a exemplo da pintura da *Madonna di San Luca*, também chamada de *Virgem de São Lucas* ou *Salus Populi Romani*, considerada uma *Acheiropoieta*, do grego bizantino “*αχειροποίητα*” ou seja, não feita por mãos humanas, mas de um santo, São Lucas⁹. Essa pintura é um ícone da Virgem, que durante séculos a tradição supôs ser pintada pelo Evangelista S. Lucas e que se encontra num dos altares da Basílica de *Santa Maria Maggiore*, em Roma¹⁰. (SCHMITT, 2007, p. 115)

Essa mesma imagem possui um significado especial quando observamos a iconografia dos *Quarenta mártires do Brasil*, notadamente na figura de Inácio de Azevedo; como detalharemos mais adiante, em toda e qualquer produção imagética dos mártires, podemos observar a representação da *Salus Populi Romani* nas mãos do líder desse grupo de jesuítas. Diante desse contexto, o protótipo iconográfico de Inácio de Azevedo com uma imagem da *Madonna di San Luca* nas mãos, enquanto era assassinado por corsários huguenotes na costa da Ilha de La Palma nas Canárias, em 1570, ficou fixada na hagiografia e na iconografia como uma ligação direta entre

realidades complexas que podemos chamar de estruturas: instituições religiosas e políticas, relações de produção, quadros mentais e culturais, que dão origem a formações complexas que perduram no tempo, que influenciam gerações sucessivas ao longo dos séculos, dando um rosto particular a uma época. *Ibid.* p. 7.

⁸ _____, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*. Bologna: Società Editrice il Mulino, 2014. p. 29.

⁹ MARTINS, Fausto. *Notícia sobre o autor e a data do quadro da "Virgem de S. Lucas" do Colégio de Jesus de Coimbra*. In: Lusitânia Sacra, 2ª Série, Tomo V. Lisboa: 1993, pp. 121-135. p. 122.

¹⁰ Sobre a presença desse importante ícone em Roma e sua possível ancestralidade apostólica, vale ressaltar um ponto essencial levantado pelo historiador Jean-Claude Schmitt, a imagem da Virgem de *Maria Maggiore* foi apenas mais uma entre tantas imagens atribuídas ao pincel de São Lucas. Schmitt indica que a referida imagem é um ícone bizantino datado entre o século 12 e 13, sendo o genovês Jacopo Varazze (1228 - 1298) o primeiro a mencionar a sua existência na Basílica. SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007. p. 115.

este martírio¹¹ e o culto jesuíta da *Madonna*¹².

Para que possamos começar a compreender essa relação, precisamos retornar aos anos anteriores ao próprio martírio, para as atividades em que o então Superior Geral da Companhia de Jesus, Francisco de Borja (1510-1572) e Inácio de Azevedo¹³ empreenderam para que uma *Acheiropoieta* estivesse ligada a um padre jesuíta e seu respectivo martírio, ou que pudesse ser criada esta relação posteriormente. Seria no período entre a chegada em Roma no ano de 1568 e sua partida para a América Portuguesa em 1570, que Azevedo ficaria marcado por sua relação com a *Madonna di San Luca* e a divulgação do seu respectivo culto.

Ao analisarmos parte da hagiografia referente a este mártir, uma mesma história se repete. Como podemos observar em Antônio Franco e sua obra *Imagem da Virtude em o noviciado da Companhia de Jesus no Real Collegio de Jesus de Coimbra em Portugal*¹⁴ (1719), Inácio de Azevedo foi encarregado pelo superior geral da Companhia de Jesus de realizar o traslado, entre 1568-69, de uma cópia da *Madonna di San Luca* de Roma como oferta para a rainha de Portugal, Catarina de Áustria (1507-1578).

Nesta conjuntura, Azevedo solicitou ao pintor e seu futuro companheiro de martírio, Juan de Mayorga (1533-1570), quatro reproduções desta mesma imagem, uma para o próprio Azevedo e outras três para os colégios jesuítas de Santo Antão, Coimbra¹⁵ e ao noviciado de Évora¹⁶. A cópia "original" vinda de Roma foi

¹¹ OSSWALD, M. C. *O martírio de Inácio de Azevedo e dos seus trinta e nove companheiros (1570) na hagiografia da Companhia de Jesus entre os séculos XVI e XIX*. Cultura [Online], Vol.27, 2010. p. 166.

¹² Ao continuar a tradição medieval que mantivera a crença desta imagem ter sido pintada por S. Lucas, os Jesuítas do séc. XVI avivaram o sentimento da lenda e aproveitam-na como argumento apologético de defesa da devoção mariana, num momento preciso em que o papel de Maria, na economia da salvação, era posto em dúvida e até negado pela Reforma Protestante. Não se tratava, pois, de uma escolha casual, mas perfeitamente intencional, visando um objetivo bem preciso: defender e divulgar a figura de Maria, - Mãe de Deus -, e transformar o ícone da *Salus Populi Romani* num poderoso cartaz de propaganda eclesial. MARTINS, *op. cit.* p. 127.

¹³ Inácio de Azevedo nasceu em 1526 nos arredores da cidade do Porto em Portugal, filho de Manuel de Azevedo e de Francisca de Abreu. Adentrou na Companhia de Jesus em 28 de dezembro de 1548, passou pelos cargos de vice-provincial de Portugal e reitor dos colégios de Coimbra, Lisboa e Braga, também nomeado visitador do Brasil, onde chegou em 1566. No ano de 1568 foi nomeado Procurador em Roma e dois anos depois Provincial do Brasil, função que não chegou a ocupar por ter sido morto a caminho da Bahia. LEITE, Serafim. *Novas Páginas de História do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965. p. 207-210.

¹⁴ FRANCO, A. *Imagem da Virtude em o noviciado da Companhia de Jesus no Real Collegio de Jesus de Coimbra em Portugal*. Évora: Oficina da Universidade, 1719.

¹⁵ Hoje já se sabe que a imagem da Madonna presente em Coimbra não é a mesma que Juan de Mayorga produziu a pedido de Azevedo, mas sim uma pintura feita em 1642 de autoria do pintor romano Andrea Francia. Essa questão pode ser comprovada por meio de uma certidão autêntica da obra, assinada pelo autor, que estava no Arquivo Romano da Companhia de Jesus e que fora analisada e traduzida pelo historiador Fausto Martins. A imagem foi feita a pedido, ainda em 1643, do Procurador Geral da Assistência de Portugal da Companhia de Jesus em Roma, Manuel de Lima. MARTINS. *op. cit.*, 1993, p. 131

¹⁶ OSSWALD, M. C. *Aspectos de devoção e iconografia dos Quarenta mártires do Brasil entre os sécs. XVI e*

encaminhada à D. Catarina por Inácio de Azevedo e levada, após a morte da monarca, em 1578, para a Igreja de São Roque em Lisboa¹⁷. A associação da imagem da *Madonna* e Azevedo seria reforçada por esse último estar relacionado com a divulgação desse culto em Portugal, ao ser encarregado de realizar o traslado desta imagem e distribuir cópias nos principais colégios da Companhia, tendo especial atenção ao Noviciado de Évora, local de formação de noviços; e também relacionado indiretamente com este culto na América Portuguesa, devido uma cópia da *Madonna* ter sido exposta no Colégio Jesuíta de Salvador¹⁸ ainda no século XVI, principal núcleo da Companhia na América Portuguesa.

No que concerne a imagem da *Madonna* presente na Bahia, os escritos hagiográficos promoveram a lenda de que a pintura que Azevedo reservou para si, copiada por Juan de Mayorga, estaria nas mãos do mártir no momento da sua morte e que “lá permaneceu até que um português cristão encontrou o corpo morto de Inácio e retirou a imagem, entregando a mesma a um grupo de jesuítas na Ilha da Madeira, que teriam levado a pintura a Salvador”. (CABRAL, 1744, p. 205) Este breve relato, parafraseado da obra *Relación del martyrio de los quarenta martyres de la Compañia de Jesus*¹⁹ de Antônio Cabral, apesar de recheado por argumentos apologéticos, traduz a maneira que a história dos *Quarenta mártires do Brasil* era contada pelos escritos e representada pela iconografia no séc. XVII.

O argumento utilizado pelos hagiógrafos de Inácio de Azevedo e seus 39 companheiros mártires, provém de um dos relatos mais antigos sobre o martírio, uma carta de 17 de agosto de 1570, escrita pelo jesuíta português Pero Dias (1526-1571), morto nas Canárias em setembro de 1571. Dias fazia parte da mesma expedição missionária liderada por Azevedo, estava em outra nau no momento em que acontecia o martírio, escrevendo o ocorrido da Ilha da Madeira para o Geral da Companhia de Jesus, Francisco de Borja. Em sua carta de 17 de agosto²⁰, indica que Azevedo

^{XIX}. Via Spiritus [online] n. 15, 2008, pp. 249-268. p. 251.

¹⁷ FRANCO. *op. cit.* 1719. p. 77

¹⁸ Sobre a imagem presente em Salvador, o padre Fernão Cardim escreveu, em meados de 1583 (13 anos após o martírio de Inácio de Azevedo) sobre sua passagem com o então Visitador Cristóvão de Gouvêa (1542-1622) no recente Colégio da Bahia e sua Igreja, detalhando os bens desta última, indica que: “Tem uma cruz de prata dourada, com Santo Lenho, três cabeças das Onze mil virgens, com outras muitas e grandes relíquias de santos, e uma **imagem de Nossa Senhora de S. Lucas**, mui formosa e devota”. CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Bahia: Edição P55, 2021 (1 ed. 1625), p. 309.

¹⁹ CABRAL, Antonio. *Relación del martyrio de los quarenta martyres de la Compañia de Jesus: vida del venerable martyr P. Ignacio Acevedo*. Madrid: Imprensa y Libreria de Manuel Fernandez, 1744. p. 205-206

²⁰ A partir do breve relato de Pero Dias, que foi posteriormente incluído no *Summarium Additionale Canonizationis Ignatii Azevedo* de 1713, podemos compreender a origem devocional desta relação, que para além de motivos circunstanciais, por ser aquele que, juntamente com Francisco de Borja, iniciou a propagação de

enfrentou os corsários com uma imagem de Nossa Senhora nas mãos, "que era um retrato da imagem de Nossa Senhora, que está em Santa Maria Maior, que fez São Lucas, que trazia de Roma"²¹. (LEITE, 1938. p. 254)

Por conseguinte, a Companhia de Jesus por meio de Francisco de Borja, estrategicamente incentivou, em carta de 1571²², o reconhecimento do episódio de 1570 como um martírio coletivo, incitando, como veremos mais adiante, a narrativa propagandística em favor da abertura do processo canônico daquele primeiro conjunto de mártires jesuítas ligados à América Portuguesa. A carta de Borja informava sobre o martírio de Inácio de Azevedo e seus 39 companheiros e ao mesmo tempo indicava que o Padre Manuel da Nóbrega (1517-1570) seria o novo provincial do Brasil. Contudo, Nóbrega acabou morrendo em 1570, notícia que não chegou a Francisco de Borja. Esta carta repercutiu a favor do reconhecimento oficial do martírio, por ter sido considerada como um dos primeiros testemunhos *postmortem* da notoriedade²³ de Inácio de Azevedo e seus companheiros²⁴. Desse

cópias da imagem da *Madonna* na Época Moderna; também utilizou esta imagem - ao menos em suas representações - no momento exato do martírio, marcando a defesa e legitimação da imagem perante os protestantes e seu uso como elemento de defesa espiritual. circunstanciais, por ser aquele que, juntamente com Francisco de Borja, iniciou a propagação de cópias da imagem da *Madonna* na Época Moderna; também utilizou esta imagem - ao menos em suas representações - no momento exato do martírio, marcando a defesa e legitimação da imagem perante os protestantes e seu uso como elemento de defesa espiritual.. OTTOBONI, Pietro. *Summarium Additionale*. In: *Canonizationis, feù Declarationis Martyrij Servorum Dei Ignatij Azevedi, et XXXIX. Sociorum Martyrum Societatis Iesu*. Roma: Camerae Apoftolicae, 1713.

²¹ Carta de Pero Dias de 17 de agosto de 1570, escrita da Ilha da Madeira: "O primeiro, que mataram, foi o P. Inácio de Azevedo, que saiu a eles com a imagem de Nossa Senhora nas mãos, dizendo que eles eram católicos e eles luteranos e hereges e outras palavras. Deram-lhe com uma lança pola na cabeça com que o cobriram de sangue, e a imagem, que trazia nas mãos, que era um retrato da imagem de Nossa Senhora, que está em Santa Maria Maior, que fez São Lucas, que trazia de Roma, de que era muito devoto; depois lhe deram duas lanças e, querendo-lhe tirar a imagem das mãos, nunca puderam. O Padre Diogo de Andrade se abraçou então com ele e mataram-nos ambos e deitaram-nos ao mar com a imagem nas mãos." Transcrição feita por Serafim Leite. LEITE *op. cit.* 1938. p. 254.

²² Carta transcrita por Serafim Leite do então Superior Geral da Companhia de Jesus Francisco de Borja ao Padre Manuel da Nóbrega, 20 de março de 1571, Roma. LEITE, *op. cit.* 1965, p. 128.

²³ A notoriedade é fundamental para a abertura e evolução dos processos canônicos na Época moderna, sendo um pilar essencial para a construção de um ideal de santidade. Nesse cenário, a literatura hagiográfica e grande parte da iconografia produzida sobre os *Quarenta mártires do Brasil* proporcionam argumentos necessários para o estabelecimento de um culto, para o reconhecimento simbólico da importância desse grupo de jesuítas mortos em nome da fé e sua legitimação como representantes da Igreja Romana reformada, principalmente por sua defesa em relação às imagens. Entretanto, a exaltação das figuras dos mártires de 1570 pelos jesuítas e sua divulgação por meio de elementos literários e imagens não garantem o reconhecimento oficial desse episódio como um martírio e seu culto público pela Igreja de Roma, mas auxiliam em sua promoção.

²⁴ Lista nominal dos 40 mártires do Brasil: 1. P. Inácio de Azevedo (Provincial); 2. P. Diogo de Andrade (Ministro); 3. Ir. Antônio Soares (Sotoministro); 4. Ir. Bento de Castro (Mestre dos noviços); 5. Ir. João Fernandes (Estudante); 6. Ir. Manuel Álvares (Coadjutor); 7. Ir. Francisco Álvares (Coadjutor); 8. Ir. João de Mayorga (Pintor, Coadjutor); 9. Ir. Estêvão Zudaire (Brosador, Coadjutor); 10. Ir. Afonso de Baena (Coadjutor); 11. Ir. Domingos Fernandes (Coadjutor); 12. Ir. Gonçalo Henriques (Diácono); 13. Ir. João Fernandes (Estudante); 14. Ir. Aleixo Delgado (Estudante); 15. Ir. Luís Correia (Estudante); 16. Ir. Manuel Rodrigues (Estudante); 17. Ir. Simão Lopes (Estudante); 18. Ir. Manuel Fernandes (Estudante); 19. Ir. Álvaro Mendes (Estudante); 20. Ir. Pero Nunes (Estudante); 21. Ir. Luís Rodrigues (Estudante); 22. Ir. Francisco de Magalhães (Estudante); 23. Ir. Nicolau Dinis (Estudante); 24. Ir. Gaspar Álvares (Coadjutor); 25. Ir. Brás Ribeiro

modo, seriam necessários ao menos 172 anos para que a Igreja Romana, por meio dos processos canônicos intermediados pela Congregação dos Ritos, reconhecesse em decreto de 1742 os acontecimentos de 15 de julho de 1570 como um martírio coletivo²⁵.

Diante desse contexto, propomos neste trabalho uma divisão entre três capítulos, entendendo as mudanças na estrutura de santificação moderna, suas relações com a produção da iconografia dos Quarenta Mártires do Brasil e como essa se insere no conceito de martírio apropriado pela Companhia de Jesus entre 1608 e 1680. Como veremos, compreender a estrutura de santificação também é entender como se desenvolve a iconografia, sendo essa última uma produção incrustada pela cultura do martírio da ordem de Inácio de Loyola. Os capítulos estão divididos em *O conceito de martírio e a cultura iconográfica jesuíta (1608 - 1628)*, *A gênese dos Quarenta mártires do Brasil (1570 - 1628)* e o *Estabelecimento da Estrutura de Santificação Moderna (1625 - 1680)*.

No primeiro capítulo analisamos a maneira como as imagens são compreendidas no período tridentino, indicando seu papel nos alicerces da santidade moderna. Nessa perspectiva, intentamos um estudo breve, mas importante, sobre a imagética no período imediato ao Concílio de Trento, compreendendo como as imagens foram transformadas pelas decisões conciliares, pelos tratados de perspectiva e aqueles focados na discussão sobre as artes figurativas.

Especialmente em como os bispos lidariam com a aplicação das novas normativas, questão que influencia diretamente a produção iconográfica de finais do século XVI e de todo o XVII no ocidente cristão. No interior dessa discussão, temos que ter em mente que as ordens religiosas também percebiam suas gravuras e pinturas

(Coadjutor); 26. Ir. António Fernandes (Coadjutor); 27. Ir. Manuel Pacheco (Estudante); 28. Ir. Pero de Fontoura (Coadjutor); 29. Ir. Simão da Costa (Coadjutor); 30. Ir. André Gonçalves (Estudante); 31. Ir. Amaro Vaz (Coadjutor); 32. Ir. Diogo Pires (Estudante); 33. Ir. Marcos Caldeira (Estudante ou Coadjutor); 34. Ir. António Correia (Estudante); 35. Ir. Fernão Sanchez (Estudante); 36. Ir. Gregório Escrivano (Coadjutor); 37. Ir. Francisco Perez Godoy (Canonista, Estudante); 38. Ir. João de Zaira (Coadjutor); 39. Ir. João de San Martin (Estudante); 40. S. João Adauto (Sobrinho do capitão da nau Santiago). SANTOS, Domingos dos. **Beato Inácio de Azevedo e 39 companheiros mártires**. Didaskalia, v. 8, n. 2, p. 331-366, 1 de jun. 1978. p. 333-334

²⁵ Vale ressaltar, que a abertura do recolhimento oficial de provas sobre os Quarenta mártires só iria ocorrer em 1628 com o *Informativo ordinário in Oporto (Porto) 1628: Auto de aceitação e comissão apostólica*, e ainda no mesmo ano; *Informativo apostolico in Coimbra (1628): Instrumento que se processou nesta cidade [de] Coimbra a requerimento do P.c Correia procurador do Collegio da Companhia de dita cidade*. Os processos só seriam enviados oficialmente para a Congregação dos Ritos em 1664, após o recolhimento de provas em Coimbra (1628), Porto (1628), Braga (1631), Évora (1631) e na Bahia (1632), passando ainda por um processo de *Super Non Cultu* em 1634, que duraria até 1641 e que voltaremos a tratar mais a frente. **II. Decretum in causa ven. servorum dei Ignatti de Azevedo et Aliorum Triginta novem e soc. jesu. (1742)** In: *Benedicti XIV, Acta et decreta in causis beatificationum et canonizationum: aliisque ad sacrorum rituum materiam pertinentibus ad annum pontificatus sui decimum*. Roma: Excudebant Nicolaus et Marcus Palearini, 1751

de formas singulares, no caso deste trabalho, focaremos nossas atenções na produção iconográfica da Companhia de Jesus, particularmente àquela ligada ao conceito de martírio. No que concerne a esse importante conceito, compreendemos por martírio, no contexto cristão da época moderna, a representação que uma dada comunidade faz da morte de um dos seus membros, ou que o sujeito faz de sua própria morte por defender a sua fé, imitando a Cristo²⁶. A morte de Cristo é utilizada como o protótipo ideal do fiel, modelo explicitamente difundido pela Companhia de Jesus por meio de sua produção literária e iconográfica, representando de maneira clara os jesuítas mortos como imitadores de Cristo, com lugar garantido no paraíso.

Como bem pontuado por Carlota Miranda Urbano²⁷, essa representação tem espaço na criação narrativa, seja ela literária ou iconográfica, “é por intermédio dessa narrativa que o mártir passa a integrar a memória da comunidade como paradigma (...) que se traduz na transmissão de uma tradição e na instituição de um culto”. (URBANO, 2009, p. 420) Desse modo, entendemos que o martírio é o uso dos acontecimentos anteriores, imediatos e posteriores à morte de um sujeito ou coletivo por um grupo criador. O mártir é aquele que sofreu o martírio e carrega todo o peso das representações criadas e propagadas pelo seu grupo pertencente em vida e na morte. Exaltar o martírio é, para a comunidade de interesse, um exercício de poder, pois reafirma uma cultura, suas práticas sociais e movimentações políticas.

Essa prática foi apropriada de maneira consistente pela Ordem de Inácio de Loyola, especialmente em finais do século XVI e em maior escala a partir do século XVII. Como indica Renato Cymbalista (2017), após o Concílio de Trento as instituições católicas passaram a promover a cidade de Roma como o centro da cristandade, local que também era a sede da Companhia de Jesus, instituição que cresceu e se consolidou na segunda metade do século XVI²⁸. De acordo com Cymbalista, “era em Roma que a Companhia teria a possibilidade de se apropriar do maior número de lugares com memória de antigos mártires e de requalificá-los para consolidar um imaginário martirológico próprio”. (CYMBALISTA, 2017, p. 47)

²⁶ GREGORY, Brad. *Salvation at stake: Christian Martyrdom in Early Modern Europe*. Harvard University Press: England 1999. p. 62

²⁷ URBANO, Carlota Miranda. *Martírio e identidade no advento da europa moderna: narrativa, memória colectiva e consciência europeia*. In. SOARES, Nair de Nazaré Castro, (org.); MOREDA, Santiago, López, (org.). *Gênese e consolidação da ideia de Europa: Idade Média e Renascimento*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

²⁸ CYMBALISTA, Renato. *Sementes de cristãos: mártires jesuítas na América, 1554-1767*. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2017, pp. 335. p. 46

Como veremos mais adiante, Roma se transformou em um verdadeiro polo do martírio, com a Companhia de Jesus investindo em ciclos iconográficos sobre os mártires jesuítas nas suas principais igrejas e Colégios, a exemplo da capela de *San Apolinare* do Colégio Germanico, a Igreja de *Santo Stefano Rotondo* do Colégio Hungaro e, notadamente, no complexo do Noviciado de *Sant'Andrea al Quirinale*.²⁹ Essa espécie de ânsia pela legitimação da Companhia a partir dos mártires antigos e novos é uma das características do que chamamos de cultura do martírio jesuíta, marcada por mecanismos de fabricação de mártires e seus respectivos empreendimentos de divulgação, com amplo investimento em obras literárias e iconográficas.

É importante destacar que o estudo sobre a iconografia do martírio jesuíta nos primeiros anos do século XVII não é algo inédito na historiografia, muito tem sido feito ao longo dos últimos anos, a exemplo de Gauvin Alexander Bailey, em sua obra fundamental *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome (1565 - 1610)*, um dos mais completos estudos sobre o tema, tratando sobre parte significativa da produção iconográfica jesuíta de meados do século XVI e primeiros anos do XVII³⁰.

Ademais, vale apontar o trabalho de Michael Williams, que analisou as imagens de martírio em quinze pinturas de bustos de mártires do Colégio inglês de Valladolid³¹, inspiradas nas gravuras de 1608; também Liam Matthew Brockey ao analisar séries de retratos de mártires em Macau e Goa nos anos 1630³²; ou nos estudos de Annick Delfosse³³ sobre a exibição de retratos de mártires jesuítas durante as celebrações de canonização de Inácio de Loyola e Francisco Xavier, ambos canonizados em 1622 pelo Papa Gregório XV. Em todos esses estudos se reitera a

²⁹ Em 1568, a Companhia recebeu do Papa a capela de *San Apolinare* para estabelecer o Colégio Germânico destinado a formar alunos para as missões na Alemanha. *Apolinare* havia sido um bispo de Ravena martirizado no final do século II, de forma que a Companhia se apropriou de um espaço relacionado à história dos mártires antigos. O reitor do colégio, Michele Lauretano - um forte promotor do culto aos mártires em Roma - comissionou ao pintor Circignani uma série de 13 pinturas para a tribuna da igreja, representando a vida, aprisionamento, tortura e martírio de San Apolinare. (...) No caso da igreja de *Santo Stefano Retondo*, Em 1582 os jesuítas encomendaram ao mesmo pintor, Circignani, uma série de imagens de martírios para o chamado deambulatório, espaço circular de contorno da nave da igreja, cujo centro é o altar principal. *Ibid.* 2017, p. 49 - 50.

³⁰ BAILAY, Gauvin Alexander. *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome (1565 - 1610)*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

³¹ WILLIAMS, Michael. *Images of Martyrdom in Paintings at the English College Valladolid*. In: REES, Margaret. (ed.). *Leeds Papers on Symbol and Image in Iberian Arts*. Leeds: Leeds Trinity University, 1994.

³² BROCKEY, Liam Matthew. *Books of Martyrs: Example and Imitation in Europe and Japan, 1597-1650*. In: *Catholic Historical Review*, vol. 103, n. 2, 2017.

³³ DELFOSSE, Annick. *From Rome to the Southern Netherlands: Spectacular Sceneries to Celebrate the Canonization of Ignatius of Loyola and Francis Xavier*. In: DESILVA, Jeniffer Mara. (ed.). *The Sacralization of Space and Behavior in the Early Modern World: Studies and Sources*. London: Routledge, 2016.

intenção jesuítica de ocupar e estabelecer uma posição de poder por meio do martírio dos seus membros, além de promover protótipos iconográficos próprios.

A partir desse breve estudo sobre a imagética no período pós-tridentino, em especial àquela produzida pela Companhia de Jesus, analisamos no segundo capítulo a novidade da estrutura de santificação iniciada pela criação da importante Congregação dos Ritos, instituição eclesial fundada pelo Papa Sisto V (1585-1590) em 22 de janeiro de 1588 com a Bula *Immensa Aeterni Dei*, responsável pelos processos canônicos da Igreja, logo, de Inácio de Azevedo e seus companheiros. Nosso objetivo é compreender o desenvolvimento dessa estrutura e de que maneira essa se relaciona com a produção iconográfica sobre os Quarenta Mártires do Brasil, dando destaque ao que podemos chamar de período pré-processual do martírio, que se inicia em 1608 e vai até 1628, momento oficial do início dos processos ordinários de recolhimento de provas sobre o martírio nas cidades do Porto e Coimbra (1628).

A escolha de 1608 não é por acaso, mas por ser o ano das primeiras produções iconográficas referentes aos Quarenta Mártires que chegaram intactas até os nossos dias. Falamos de duas gravuras de mesmo nome: *Effigies et Nomina Qvorumdam Societate Iesv qui Pro Fide, vel Pietate Svnt Interfecti ab Anno MDXLIX* (Efigies e nomes da Companhia de Jesus que foram mortos devido sua fé desde o ano 1549), produzidas entre 1607 e 1608, que reproduzem um ciclo de retratos dos primeiros cem mártires jesuítas, mortos entre 1549 e 1606, iniciando com o jesuíta Antonio Criminale, morto em 1549, e finalizando com Vicente Álvares, morto na Índia em 1606.

A explosão de representações de mártires jesuítas tem relação direta com a publicação da obra *Centuria Prima*, publicada em 1605 pelo Pe. Giovanni Camerota (1559 - 1644), em que conta a história dos primeiros cem mártires da Companhia de Jesus, sendo posteriormente copiada por Pedro Ribadeneira na obra *Illustrium scriptorum religionis Societatis Iesu catalogus*³⁴ de 1608 sobre o mesmo tema. Ribadeneira também esteve envolvido diretamente em um dos primeiros ciclos de retratos de mártires jesuítas³⁵.

³⁴ RIBADENEIRA, Pedro. *Illustrium scriptorum religionis Societatis Iesu catalogus*. Antuérpia: Jan Moretus, 1608.

³⁵ Como trataremos de forma mais extensiva ao longo do segundo capítulo, esse jesuíta teria encomendado ao pintor Juan de Mesa (1563 - 1627) uma série de pinturas contendo cento e dois retratos de mártires jesuítas para o Colégio Jesuíta de Madri. Essa série se encontra perdida, mas se conjectura que esta teria sido produzida em 1606 e logo em seguida copiada pelo pintor Michele Gisbert para a sala de recreação do Noviciado de Sant'Andrea al Quirinale, em Roma. BAILAY, Gauvin Alexander. *A Missionary Order Without Saints: Iconography of Unbeatified and Uncanonized Jesuits in Italy and Peru, 1560–1614*. In: LOCKER, Jesse. (Ed.)

Foi possível chegar até esse primeiro conjunto iconográfico devido sua descrição na importante obra *Le Peinture Spirituelle* publicada em 1611, de autoria do jesuíta francês Louis Richeome. Entretanto, como falamos anteriormente, esse conjunto imagético não chegaria aos nossos dias, ficando esse ciclo preservado em gravuras produzidas entre 1607 e 1608 em Roma e Colônia. A primeira, feita pelos gravuristas Mattheus Greuter (1566 - 1638) e Paul Maupin (1591 - 1635), foi intitulada como *Effigies et nomina quorundam ex Societatis Iesu qui pro fide vel pietate sunt interfecti ab 1549 ad 1607*, incluindo dois nomes que não estariam na primeira listagem de Giovanni Camerota³⁶.

No ciclo produzido por Greuter e Maupin podemos observar retratos de todos os supostos Quarenta Mártires do Brasil, com destaque para a figura de Inácio de Azevedo, que já é representado segurando a imagem da *Madonna di San Luca*, protótipo iconográfico repetido em todas as representações picturais posteriores, ponto que trataremos com maior atenções mais a frente. Na gravura de Colônia, produzida pelo editor e gravurista alemão Johann Bussemacher, podemos observar a mesma disposição de retratos da gravura romana, com diferenças basicamente estéticas e para quem a obra estaria sendo dedicada.

Saindo da alçada das galerias, outra obra é fundamental para que possamos apreender a produção iconográfica feita entre 1608 e 1628, uma gravura de representação histórica de autoria de Mattheus Greuter, presente na obra *La Peinture Spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses oeuvres, et tirer de toutes profit saluter* publicada por Louis de Richeome (1544-1625), na qual ilustra o momento da morte dos quarenta jesuítas no mar das Canárias.

Vale destacar que essas obras são aquelas que conseguimos acesso e que perduraram até os dias de hoje. Contudo, outras obras picturais anteriores a 1628 são indicadas pela literatura, como uma possível relação ilustrada sobre o martírio, narrada por Pero Dias e publicada em formato de estampa pelo Geral da Companhia de Jesus Francisco de Borja em 1571, questão descrita por Giulio Cesare Cordara na obra hagiográfica *Storia della vita e della gloriosa morte del beato Ignazio de*

Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent. London: Routledge, 2019. p. 248; HARPSTER, Grace. *Illustrious Jesuits: The Martyrological Portrait Series circa 1600*. Brill: Journal of Jesuit Studies, vol. 9, n. 3, 2022, pp. 379 - 397. p. 381

³⁶ Vale destacar que a obra publicada em Roma foi dedicada a Ranuccio I Farnese, duque de Parma e Piacenza, que teria contribuído financeiramente com as missões da Companhia de Jesus, para além de estabelecer uma Universidade em Parma com um grupo de professores jesuítas. HARPSTER, *op. cit.*, 2022. p. 382 - 384.

Azevedo³⁷ (1854). Outra possível obra também teria sido produzida nos anos imediatos ao martírio, é o que aponta o hagiógrafo Antônio Cabral na sua *Relacion del martyrio de los quarenta martyres de la Compañia de Jesus*³⁸ (1744).

Para que possamos analisar devidamente as gravuras anteriores ao ano de 1628, se mostrou essencial a compreensão da nova estrutura de santificação iniciada em 1588, desse modo, temos que ter em mente que a já citada Congregação dos Ritos passou por uma série de mudanças internas desde a sua criação até o seu funcionamento pleno, sendo marcada pelas reformas do Papa Urbano VIII (1568-1644).

Vale destacar que a Congregação dos Ritos, teria como objetivo dar uma forma jurídica estável ao processo de canonização, contudo, essa estabilidade demoraria algumas décadas para ocorrer, sendo a Congregação do Santo Ofício responsável por parte dos processos até os primeiros anos do século XVII. Essa situação é oficializada com os decretos Urbanianos de 1625 e a Constituição *Coelestis Hierusalem* de 1634, que pormenoriza os procedimentos canônicos e legitima a influência do Santo Ofício e da Sé Apostólica sobre essa matéria.

Entre as definições mais importantes, podemos identificar a distinção entre Bem-aventurados e Santos; a proibição da adoração pública de figuras envoltas da santidade que ainda não foram aprovadas pelo Papa; e a investigação sobre a existência de uma reputação de santidade, da notoriedade do candidato em diferentes grupos e comunidades³⁹. A deliberação de 1625 proibia a representação imagética dos candidatos à canonização com motivos visíveis de santidade, como auréolas, nimbos ou halos, como também se proibia a impressão de suas biografias e peregrinações aos seus respectivos sepulcros.

Não é novidade dizer que os decretos surpreenderam os bispos, levando em consideração que anteriormente a 1625 a aprovação das biografias, construção de túmulos, produções imagéticas e demais mecanismos de propagação de cultos deveriam ser aprovados pelos bispos locais, definição alterada no período posterior aos decretos de 1625, sendo necessária a aprovação da Santa Sé em Roma⁴⁰.

³⁷ CORDARA, Cesare. *Istoria della vita e della gloriosa morte del Beato Ignazio de Azevedo e di altri trentanove beati martiri della Compagnia di Gesù*. Roma: B. Morini, 1854. p. 6.

³⁸ Cabral relata que Dom Jerónimo de Azevedo (1540-1625), irmão de Inácio de Azevedo, teria encomendado uma imagem do irmão assim que soube do martírio. Entretanto, as imagens descritas por Cordara e Cabral não chegariam aos nossos dias, ficando apenas suas breves descrições literárias. CABRAL. *op. cit.*, 1744, p. 212

³⁹ GAJANO, Sofia. *La Santità*. Roma: Editori Laterza, 2015. p. 81-82

⁴⁰ Caso as determinações não fossem seguidas corretamente, o Santo Ofício teria poder suficiente para processar os responsáveis, questão que nos permite entender melhor a estrutura da santificação no seiscentos. Em outras

Observamos, nesse momento, uma mudança de postura radical no que diz respeito a produção iconográfica, a partir de 1625 uma série de limitações são decretadas para os cultos em estágios iniciais, alterando todo o sistema imagético da Igreja Romana. A título de exemplo, as galerias de mártires publicadas em 1608 já não poderiam ser reproduzidas a partir de 1625, pelo menos não sem a aprovação prévia do Santo Ofício e do papado sobre cada indivíduo ou grupo representado.

É mister apontar que grandes representações iconográficas sobre os mártires da Companhia de Jesus só voltariam com alguma expressividade em 1675, com a publicação do importante *Societas Jesu usque ad sanguinis et vitae profusionem pro Deo et Christina Religione militans*⁴¹, martirologio publicado por Matthias Tanner e ilustrado por Melchior Kussel.

É nesse contexto de mudanças que o terceiro capítulo desta dissertação se insere, seguindo a produção imagética sobre os Quarenta Mártires do Brasil, passamos por um período inicial instável da estrutura de santificação moderna e adentramos nas mudanças ocasionadas pelas Reformas de Urbano VIII. Dessa maneira, o nosso objetivo é compreender a produção iconográfica sobre os Quarenta Mártires entre 1628 e 1680, período de entrelaçamento de processos, no sentido da mudança de postura sobre as representações iconográficas, proporcionadas pelos decretos de 1625 e 1634.

Mas não somente isso, a característica observada nos primeiros anos de produção iconográfica da Companhia de Jesus também é alterada. Da fundação da Ordem inaciana até aproximadamente 1622, ano da canonização de Inácio de Loyola, os jesuítas estavam em processo para angariar espaço no *hall* da santidade, competindo com ordens religiosas mais antigas, como os franciscanos, agostinianos e dominicanos, com nomes já estabelecidos entre os santos oficiais. A partir de 1622 a Companhia de Jesus estabelece seu espaço, questão que permite dar prosseguimento em causas “menores”, sem o mesmo peso dos fundadores da Ordem. É o caso dos processos relativos aos Quarenta Mártires do Brasil, iniciados seis anos após a

palavras, a produção iconográfica anterior a 1628 é, sobremaneira, legal, sem o peso e as amarras das reformas institucionais aplicadas durante o papado de Urbano VIII. Diante desse contexto, podemos entender de que maneira as representações sobre os chamados Quarenta Mártires do Brasil foram utilizadas e produzidas em 1608 e 1611, no interior do contexto pré-processual e pré-reforma. Sendo produções iconográficas anteriores aos próprios processos canônicos, vamos caminhar pelos primeiros escritos e gravuras, buscando identificar o momento da criação da idéia do martírio. GOTOR, Miguel. *Chiesa e Santità nell'Italia Moderna*. Roma: Editori Laterza, 2004. p. 83 - 84.

⁴¹ TANNER, Mathias. *Societas Jesu usque ad sanguinis et vitae profusionem pro Deo et Christina Religione militans in omnibus Mundi partibus fortitudinis sua trophaea erigit*. Praga: Universitatis Carolo - Ferdinandae, 1675.

canonização de Loyola e Francisco Xavier.

Deste modo, objetivamos compreender as transformações da produção iconográfica entre 1628 e 1680, entrelaçando essa matéria com a análise contextual da estrutura de santificação moderna iniciada nos primeiros dois capítulos. Como parte da análise contextual, compreendemos, para além da macro estrutura romana de fabricação de santos, como essa se relacionou com os processos canônicos do conjunto de jesuítas liderados por Inácio de Azevedo. Desse modo, detalhamos como foram realizados os procedimentos dos processos canônicos dos Quarenta Mártires até os anos finais do seiscentos.

No que diz respeito às imagens posteriores a 1628, período em que se inicia a coleta de provas sobre o martírio, podemos perceber que a produção até 1634 é tímida, sendo representada por uma pintura que se encontra desaparecida, mas que teria sido pintada entre 1631 e 1633 a pedido do Padre Alonso Cano nas Canárias. Essa pintura influenciou outros três quadros produzidos nas primeiras décadas do século XVIII nas igrejas de São Miguel de Tzacorte, São Salvador de Santa Cruz de La Palma e na Catedral de Santa Ana de Las Palmas⁴², mas que não serão objeto de análise neste trabalho, ficando às imagens do século XVIII para futuras pesquisas.

A proibição da adoração pública estabelecida a partir dos decretos do Papa Urbano VIII em 1625 e 1634 afetaram diretamente a produção iconográfica sobre os Quarenta mártires do Brasil, voltando à mão dos artistas apenas em 1661 com uma pintura do pintor Jacques Courtois “il Borgognone” ou Jacobus Cortese em sua versão latinizada. A referida obra foi produzida originalmente para a Casa Professa Del Gesù, onde ficou até 1773, depois Vaticano até 1843 e hoje em Sant'Andrea al Quirinale.

Também conseguimos identificar a obra do pintor e gravador François Spierre, uma gravura produzida entre 1669 e 1680 intitulada *V. V. P. Ignativs de Azeuedo Lusit. et Soci 39 ad praedicandu x evangeliu in Brasilia missi p Fide occiduntur ab Haereticis, et in mare proiicintur 15 julij 1570. Cadem die omacs Martyrij laurea triumphantes á Deo ostendunt in Coelo S. Teresice*, na qual podemos apontar uma influência significativa do barroco de finais do século XVII, sendo Spierre um artista com conexões com nomes de peso, como Gian Lorenzo Bernini

⁴²OSSWALD. *op. cit.*, 2010, p. 184

(1598-1680)⁴³.

Também trataremos sobre as importantes gravuras de Melchior Küsel (1626-1684), publicadas no Martirológio da Companhia de Jesus de Matthias Tanner em 1675. Duas gravuras são direcionadas aos mártires de 1570, a primeira é uma representação histórica do momento do martírio nas Canárias e é claramente uma versão de Küsel da gravura de 1611 presente na *La Peinture Spirituelle*. A segunda gravura representa o Padre Inácio e Azevedo sozinho com os símbolos do martírio e segurando uma imagem da *Madonna di San Luca*.

Finalmente, mas não menos importante, analisaremos os retratos solitários de Azevedo e presente no teto da Sacristia da Igreja do Colégio Jesuíta de Salvador, produzido entre 1683 e 1694, inserindo Inácio de Azevedo e conseqüentemente seus 39 companheiros mártires em um conjunto imagético que representa os nomes mais importantes da Companhia de Jesus. Talvez o conjunto imagético martirológico mais importante da Companhia de Jesus na América Portuguesa do século XVII⁴⁴.

Levando em consideração esse conjunto iconográfico e nossa intenção de analisar e reconhecer suas relações com os processos de canonização e o conceito de martírio, adotamos, ao longo de todo o trabalho, o método iconológico desenvolvido pelo historiador da arte Erwin Panofsky⁴⁵. Como se sabe, Panofsky dividiu sua leitura das imagens em três partes, dividida em: “tema primário ou natural”, “tema secundário ou convencional” e “significado intrínseco ou conteúdo”, cada uma relacionada com um nível de interpretação específico.

No tema primário, interpretada com base em uma descrição

⁴³ Essa conexão pode ser confirmada ao vislumbrarmos a gravura *Sangue di Cristo* de Bernini, gravada por Spierre em Roma no ano de 1670. Dada a importância de Spierre como gravador no final dos seiscentos, podemos conjecturar que os Quarenta mártires do Brasil estavam caindo nas graças do centro da Igreja em Roma. Vale destacar que o período de produção iconográfica de Spierre coincidiu com o cardinalato do italiano Pietro Vito Ottoboni (1610-1691), futuro Papa Alexandre VIII, sendo o seu sobrinho o Cardeal e mecenas Pietro Ottoboni (1667-1740), autor dos processos dos Quarenta mártires em 1713. LAVIN, Irving. *Il Sangue di Cristo riscoperto*. In: BERNARDINI, M. G., BUSSAGLI, M. (org.). Barroco a Roma: La meraviglia delle arti. Milan: Skira Editore, 2015. p. 179-180

⁴⁴ No que diz respeito ao programa iconográfico do teto da sacristia, sabemos que foi decorado entre 1683 e 1694 com obras importadas e realizadas *in loco*, é composta por vinte e um retratos de mártires, beatos e santos da Companhia de Jesus dispostos em dois grupos de nove caixotões, separados por uma fileira com os três jesuítas canonizados até a data de produção; Inácio de Loyola, Francisco Xavier e Francisco de Borja. SOBRAL, Luis de Moura. *Pintura, Santos y Propaganda: la Sacristía del antiguo Colegio de los Jesuitas de Salvador, Bahía*. In: III Congreso Internacional Del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad. 2001, Sevilla, España. *Anais Eletrônicos*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001. p. 344.

⁴⁵ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

pré-iconográfica⁴⁶, no tema secundário, com base em uma análise iconográfica⁴⁷, e por fim, no significado intrínseco, por uma interpretação iconológica⁴⁸. Desse modo, a análise iconológica tem como proposta a interpretação dos símbolos que transformam às imagens em representações dedicadas à figura dos mártires e que traduzem, até certo ponto, as formas simbólicas de uma determinada cultura. Essas formas não são criações do acaso, mas sucedem uma tradição iconográfica própria da cultura do martírio, no caso deste trabalho, de uma cultura desenvolvida pela Companhia de Jesus.

Por fim, com base em uma análise aprofundada sobre as dinâmicas da estrutura político-institucional de santificação moderna, seus agentes e ferramentas, incluindo os mecanismos de propagação de cultos como as imagens e os escritos, buscamos compreender de que maneira foi produzida a iconografia sobre os Quarenta mártires do Brasil, inserida em um conceito que deriva da própria noção de santidade; o martírio. Ao estudar os processos canônicos, o desenvolvimento do martírio na época moderna e suas respectivas influências na produção iconográfica referente à Inácio de Azevedo e seus 39 companheiros mártires, esperamos contribuir com a historiografia sobre a arte produzida pela Companhia de Jesus no século XVII.

⁴⁶ Utilizaremos o tema primário na medida em que os escritos sejam relevantes para a compreensão das imagens e de sua produção, sendo esse nível de interpretação lotado ao longo de todo o trabalho, sempre que um texto hagiográfico, carta ou mesmo trecho do processo canônico se revele fundamental. A exemplo, como falado anteriormente, a origem da relação entre Inácio de Azevedo e o ícone da Madonna di San Luca pode ser melhor compreendida ao analisarmos a carta de 17 de agosto de 1570 do jesuíta e também mártir Pero Dias, pois entendemos que esse relato foi fundamental para a construção do protótipo iconográfico de Azevedo com a imagem da Madonna em suas mãos. No interior dessa lógica, podemos encaixar cartas, relatos hagiográficos e documentos processuais que nos auxiliem ativamente na identificação dos signos e seus devidos significados no universo cultural da Companhia de Jesus na época moderna. *Ibid.* p. 50

⁴⁷ O segundo nível de interpretação é utilizado por sua importância incontestável na identificação das tradições formais imbuídas na iconografia, podendo evidenciar similaridades entre a criação artística da Companhia de Jesus e de outros artistas da época moderna. Sendo assim, nos apropriamos, como Panofsky, do conceito de *Kunstwollen*. Desse modo, buscamos compreender como se formou a *Kunstwollen* da Companhia de Jesus, mais precisamente na questão da cultural material e de sua produção iconográfica, entendendo as similaridades formais e estilísticas nas imagens dos mártires. Em outras palavras, a leitura iconográfica de Panofsky, para além da compreensão e identificação das tradições iconográficas e paralelismos formais, busca entender como se formam essas mesmas tradições, como funcionam e suas intenções, no caso deste trabalho, aplicados na cultura produzida pelos inacianos. *Ibid.* p. 51

⁴⁸ Passando para o terceiro nível de interpretação, que constitui o mundo dos valores simbólicos a partir de uma interpretação iconológica pela história dos sintomas culturais ou simbólicos, a leitura da *Filosofia das Formas Simbólicas* de Ernst Cassirer aparece explicitamente. Panofsky define a função simbólica como uma função mediadora que informa as diferentes modalidades de apreensão do real, operando por diferentes signos. Esse autor designa por forma simbólica todas as categorias e todos os processos que constroem o mundo como representação. Entendemos a pintura e a gravura como formas simbólicas e representações do microcosmo jesuíta, que em sua função mediadora permite representar o invisível por meio de signos e motivos próprios da comunidade que a produz. *Ibid.* p. 52

1. O conceito de martírio e a cultura iconográfica jesuíta (1608 - 1628)

1.1 Breve histórico sobre o conceito de martírio e seus usos na época moderna

A questão da representação dos santos e mártires pela Companhia de Jesus na época moderna, em especial no que podemos chamar de período da Reforma Católica na Europa e no mundo em que os tentáculos da Igreja Romana atingiam, em maior ou menor grau, já foi e continua sendo objeto de estudo de uma gama de historiadores interessados nas funções atribuídas às imagens e suas relações com a cultura. É notável que muito já foi debatido sobre a iconografia produzida pelos padres jesuítas, seja entendendo esse conjunto em aspectos estritamente formais, por sua ação na propaganda e, talvez o ponto mais martelado nos últimos 20 anos; o papel pedagógico e catequético atribuído às imagens.

Entre os nomes de destaque da historiografia do final do século XX e começo do XXI, podemos citar Gauvin Alexander Bailey (1999) e sua importante obra *Le style jesuite n'existe pas: Jesuit corporate culture and the visual arts*⁴⁹, na qual aprofunda a discussão sobre a produção iconográfica jesuítica, desconstruindo a noção formal de estilo jesuíta. Bailey pode ser considerado como um dos fundadores da nova historiografia da arte e da cultura, que atribui aos conceitos de *Acomodação e Assimilação* uma importância fundamental na arte da Companhia de Jesus. De maneira geral, esses conceitos entendem a arte produzida pelos jesuítas como um movimento de acomodação - a um novo território e suas disponibilidades - e assimilação - de um fazer artístico compatível ao ambiente e, claro, aos propósitos da Companhia.

Seguindo a tendência de Bailey, os trabalhos luso-brasileiros também ganharam destaque, com especial atenção às pesquisas de Renata Maria de Almeida Martins⁵⁰ (2009) e sua tese *Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*, que analisa uma série de obras picturais nas missões do Grão-Pará, seguindo o mesmo caminho que Bailey; Luciano Migliaccio⁵¹ (2019) e o artigo *Seguindo a pista de Wei-Kia-Lou: A migração de*

⁴⁹ BAILEY, Gauvin Alexander. *Le style jesuite n'existe pas: Jesuit corporate culture and the visual arts*. In: O'Malley J, Bailey G, Harris S, Kennedy T (ed.). *The Jesuits: Cultures, Sciences and the Arts*. Toronto: University of Toronto Press, 1999. p. 38-89.

⁵⁰ MARTINS, Renata Maria de Almeida. *Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*. Tese (Doutorado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - FAUUSP, São Paulo, 2009.

⁵¹ MARTINS, Renata; MIGLIACCIO, Luciano. *Seguindo a pista de Wei-Kia-Lou. A migração de formas artísticas de gosto oriental através das missões jesuíticas e a ornamentação de espaços religiosos na América*

formas artísticas de gosto oriental através das missões jesuíticas e a ornamentação de espaços religiosos na América portuguesa, trabalho em conjunto com Renata Martins que analisa a presença da *Acomodação e Assimilação* na obra artística do pintor jesuíta francês Charles Belleville, na sua passagem da missão na China à América Portuguesa; e Nuno Vassalo e Silva⁵² (2019) com o texto *Art in the Service of God: The Impact of the Society of Jesus on the Decorative Arts in Portugal*, importante reflexão sobre os impactos da arte jesuíta em Portugal, presente na obra coletiva *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*.

Apesar do aumento dos estudos iconográficos, muito falta para que se esgotem os temas e discussões sobre as imagens produzidas ou financiadas pelos padres jesuítas entre os séculos XVI e XVII. Levando em consideração essa problemática, intentamos, nesta dissertação, um tópico pouco trabalhado, mas que sem dúvida representa uma lacuna fundamental para o entendimento da cultura artística dos jesuítas na época moderna, sendo, talvez, a temática pictural mais recorrente no interior da ordem inaciana: O martírio.

Para este trabalho, escolhemos iniciar nossa compreensão conceitual a partir da noção de martírio desenvolvida pela historiadora Carlota Miranda Urbano (2009), que compreende esse conceito como a representação que uma dada comunidade faz da morte de um dos seus membros, ou que o sujeito faz de sua própria morte⁵³. Entretanto, não podemos entender o mártirio no microcosmo jesuíta como a simples representação de grupo, mas como uma representação imersa em uma cultura cristã, que percebe o sujeito do mártirio como àquele que aceitou a morte enquanto possibilidade de vitória da fé⁵⁴. A morte se transforma, no seiscentos, em um mecanismo de conversão das almas e de fundação da Igreja no ultramar ou de “refundação” em territórios protestantes, em uma estratégia global, que era documentada, sistematizada e ilustrada⁵⁵. (CYMBALISTA, 2010, p. 60)

Desse modo, a representação do martírio tem lugar na narrativa, seja ela literária ou iconográfica, e é por intermédio dessa que o mártir passa a integrar a

portuguesa. In: Revista de História da Arte – Serie W: The Art of Ornament: Meanings, Archetypes, Forms and Uses. Lisboa: IHA/FCSH/NOVA, nº 8, 2019.

⁵² VASSALO E SILVA, Nuno. *Art in the Service of God: The Impact of the Society of Jesus on the Decorative Arts in Portugal*. In: O’Malley, J; Bailey, G; Harris, S; Kennedy, T. (ed.). *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press; 2019. p.182-210

⁵³ URBANO, *op cit.* p. 415

⁵⁴ OSSWALD, Cristina; FRANCO, J. Eduardo. *Martírios e Massacres: fazer da morte uma vitória*. Revista Lusófona de Ciências da Religião, v. 8 n. 15, p. 17-25, 2009. p. 18 p. 21

⁵⁵ CYMBALISTA, Renato. *Os mártires e a cristianização do território na América portuguesa*, séculos XVI e XVII. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material [online]. 2010, v. 18, n. 1. p. 60.

memória da comunidade como paradigma, que por meio do reconhecimento coletivo se desenvolve uma tradição e se estabelece um culto⁵⁶. Esse reconhecimento na época moderna, em especial no século XVII, não acontece de imediato, o martírio exige do grupo criador um aparato argumentativo poderoso, contendo: provas do acontecimento, sejam elas provenientes de testemunhos visuais, orais ou qualquer fonte que comprove o momento do martírio. A partir das evidências - geralmente diminutas - o grupo de interesse empenha uma campanha pelo reconhecimento oficial do martírio pela Igreja Romana, recolhendo informações, produzindo textos, imagens e todo tipo de mídia que indique que o mártir possui notoriedade, fama e devoção popular.

Entretanto, antes de compreendermos o processo judicial-canônico do martírio, em especial o caso do Quarenta Mártires do Brasil, e dos demais aspectos da santidade na época moderna, é mister que tomemos consciência, mesmo de maneira reduzida, que o martírio é um conceito antigo, no sentido de suas origens estarem atreladas ao que alguns historiadores costumam chamar de período paleocristão (séc. I - V).

De acordo com o Valtair Afonso Miranda (2016), em um sentido etimológico, a palavra “martírio” deriva dos nominativos gregos *martys*, *martyros* e *martyr*, que em uma tradução livre seria o equivalente à “testemunhar” ou “lembrar”. Com a influência latina, essas expressões gregas passariam a se relacionar com os termos *memor* e *memoria*, que transformaram o sentido de mártir para “aquele que lembrava” ou “aquele que testemunhou”⁵⁷. Como bem indica Miranda, o verbo grego *martyrein* aparecia constantemente em demandas judiciais, sendo “testemunha” alguém que relataria algo. (MIRANDA, 2016, p. 26)

Entretanto, esse conceito passaria por uma grande mudança em torno do ano 155 da era comum, quando foi publicado um texto anônimo intitulado *Martírio de Policarpo*⁵⁸. Nesse pequeno texto, somos apresentados a Policarpo, bispo de Esmirna - atual *Turquia* - e a história de como o seu “martírio” teria cessado a perseguição aos cristão na região⁵⁹. O martírio de Policarpo não foi um testemunho judicial, feito para preencher um relato ou confirmar um determinado evento, mas possui um significado que se aproxima do que se entende por esse conceito na época moderna.

⁵⁶ URBANO, *op cit.* p. 417.

⁵⁷ MIRANDA, Valtair A. *Mártires na Antiguidade e na Idade Média*. In: FRAZÃO DA SILVA, A. C. L.; RODRIGUES DA SILVA, L. (orgs.). *Mártires, Confessores e Virgens: o culto aos santos no ocidente medieval*. Petrópolis: Editora Vozes, 2016. p. 26.

⁵⁸ MARTÍRIO DE POLICARPO. In: *Padres Apostólicos*. São Paulo: Paulus, 1995. p. 147-157.

⁵⁹ MIRANDA, *op cit.* p. 27-28

No documento (*Martírio de Policarpo*) a ideia de testemunho permaneceu no “martírio”, mas o contexto judicial foi minimizado. Agregou-se a ele também a noção de sofrimento. (...) No Cristianismo do segundo século, o termo passou a designar uma pessoa que experimentava o sofrimento, e eventualmente, a morte, em função de sua pertença ao movimento de Jesus. (MIRANDA, 2016. p. 28)

Um ponto essencial, é justamente a ideia de que o sofrimento e a morte estavam intimamente ligadas ao fato do sujeito do martírio ser pertencente ao Cristianismo, sua morte teria como causa a fé. Como no período paleocristão, os martírios da época moderna estão conectados predominantemente às querelas religiosas, no primeiro, os conflitos entre Judeus, Cristãos e Romanos, no segundo, entre Protestantes e membros da Igreja Católica Romana. Nos dois momentos uma mesma questão se repete, o martírio se mostra como um mecanismo de imitação da morte de Cristo. Nesse sentido, o martírio cristão não era apenas exaltado, mas também desejado e os mártires transmutados em verdadeiros heróis da fé.

No interior desse contexto, podemos identificar outro paralelo entre os primeiros séculos do Cristianismo e a época moderna: em ambos os momentos o relato do martírio projeta todo o sofrimento que o mártir passou, priorizando os detalhes da morte e todas as suas etapas, em relação a própria trajetória de vida do sujeito. Sobre essa questão na modernidade, podemos observar a popularidade dos grandes compêndios ilustrados de mártires da Companhia de Jesus, detalhando as vidas e principalmente, o momento de suas mortes. Os chamados martirológios detinham um importante papel para o estabelecimento de uma devoção popular aos mártires, para além de sua respectiva persuasão em relação aos demais membros da Companhia.

Podemos citar um dos maiores e mais importantes martirológios jesuítas do século XVII, o *Societas Jesu usque ad sanguinis et vitae profusionem militans*⁶⁰, publicado em 1675, por Mathias Tanner (1630-1692) e ilustrado por Melchior Kusell⁶¹ (1626-1684). Este é, sem dúvidas, um dos escritos mais importantes sobre o

⁶⁰ TANNER, Mathias. *Societas Jesu usque ad sanguinis et vitae profusionem pro Deo et Christina Religione militans in omnibus Mundi partibus fortitudinis sua trophaea erigit*. Praga: Universitatis Carolo - Ferdinandae, 1675.

⁶¹ Osswald indica que o autor das cento e sessenta e nove gravuras desta obra foi o famoso gravador de Augsburg Melchior Küsel (1626– 1683), membro de uma das mais importantes famílias de gravadores do Barroco inicial. Os modelos das gravuras são do artista Karel Sgreta ou Skreta (Praga, 1610–1674), nada menos

martírio da época moderna, uma obra ricamente ilustrada que apresenta as vidas de trezentos e quatro mártires jesuítas, martirizados entre 1549 e 1655.

Entre os martírios descritos por Tanner, sessenta e oito ocorreram na Europa e em África, cinquenta aconteceram na América e cento e vinte na Ásia. Para além de sua importância óbvia, esta obra promove o espectro global da Companhia de Jesus e, como aponta Nebgen, era ainda um modo especial de afirmar o seu perfil de ponta de lança da missão mundial católica⁶². (NEBGEN, 2009, p. 133) Desse modo, essa obra influenciou significativamente os chamados noviços *indiapetae*⁶³, noviços candidatos a missões fora da Europa, e pode indicar o uso do martírio e das imagens atreladas a esse conceito como propaganda no âmago da Companhia de Jesus, a auto-propaganda como centro magnético de jovens com interesse em sair em missões e imitar o sofrimento de Cristo.

Mas vale ressaltar que a morte voluntária não manteve seu prestígio de maneira inabalável, dos primeiros séculos cristãos à modernidade muito foi discutido sobre a legitimidade de se entregar à morte: se representava um ato heróico ou um suicídio covarde. De acordo com o historiador das mentalidades Georges Minois (2018), a recusa em relação a morte voluntária, em que podemos encaixar o martírio e o suicídio, e seu respectivo descredito ou desconfiança por parte da Igreja, se inicia com a condenação da morte voluntária pelo Concílio de Cartago (séc. IV - V), tendo como seu principal representante Agostinho de Hipona (354 - 430)⁶⁴.

De fato, como ilustrado por Minois, Agostinho foi um nome de peso para a compreensão do martírio nos primeiros séculos do Cristianismo, indicando em sua importante obra *A Cidade de Deus*, que nenhum indivíduo teria o direito de retirar a própria vida, seja pelo motivo que for, “pois os que se revelam culpados da própria

que o pintor mais importante do séc. XVII na Boémia. OSSWALD, Cristina. *O ciclo de gravuras da obra Societas Iesu usque ad sanguinis et vitae profusionem militans e a cultura jesuíta do martírio na Época Moderna (sécs. XVI-XVIII)*. In: STEPANEK, Pavel. (ed.). Sv. František Xaverský a jezuitská kultura v českých zemích. Olomouc: Palacky University Press, 2014, pp. 157-163.

⁶² NEBGEN, Christoph. *Renascimento do ideal de martírio na Época Moderna*. In: OSSWALD, C; FRANCO, Eduardo (org.). *Martírios e Massacres: fazer da morte uma vitória*. Revista Lusófona de Ciências da Religião, v. 8 n. 15, 2009. p. 133.

⁶³ Quando se tenta avaliar o assunto da filiação nos assentamentos jesuítas orientais, uma primeira e geral contenda comumente feita é que os jesuítas formavam a maior ordem religiosa no exterior. O número crescente de pedidos feitos por jovens europeus para morrer por Cristo na Índia, a chamada *Epistolae Indiapetarum* ou *Indiapaetae*, e as listas de missionários, demonstram que, a partir da década de 1560, a Europa tornou-se cada vez mais receptiva ao esforço de recrutamento lançado pela publicação de contos missionários e cartas anuais. OSSWALD, C. *Jesuit Art In Goa between 1542 and 1655: from modo nostro to modo goano*. P.H.D (doctorate degree) - European University Institute, Florence, 2003.

⁶⁴ MINOIS, Georges. *História do Suicídio: a sociedade ocidental diante da morte voluntária*. São Paulo: Editora Unesp, 2018. p. 30.

morte não terão acesso a essa vida melhor”⁶⁵. (MINOIS, 2018, p. 30)

Minois compreende que parte do pensamento agostiniano advém da luta contra os Donatistas, culto cristão que defendia abertamente o martírio voluntário, mas que possui brechas, tendo em vista que a própria morte de Cristo teria tido uma configuração voluntarista⁶⁶. Um ponto deixado de lado por Minois sobre o pensamento de Agostinho e que consideramos fundamental para o entendimento do martírio cristão, seja nos primeiros séculos do Cristianismo ou na época moderna, é o que a historiadora sul-africana Annemaré Kotzé chama de morte por justa causa. Ao contrário dos Donatistas, Agostinho compreendia que o “martírio legítimo, aquele que ocorreu de maneira justa e não por simples fuga da vida terrena, era o verdadeiro martírio e esse não poderia ser condenado, mas sim celebrado”⁶⁷. (KOTZÉ, 2020, p. 136)

Partindo de Agostinho, outros aspectos do conceito de martírio começaram a surgir nos séculos VI e VII com Gregório Magno (540-604), que abriu a compreensão de imitação de Cristo e sofrimento em nome da fé para outros aspectos da vida, e não apenas no momento da morte. Gregório entendia o martírio, na falta de perseguições aos cristãos, como uma espada espiritual que mataria os desejos carnis. Como observado Miranda (2016), inspirado por Gregório Magno, o acadêmico e clérigo inglês Robert Burton (1577-1640), aponta diferentes modalidades de martírio em suas obras: alegria na velhice, castidade na juventude, liberdade na pobreza, moderação na riqueza e basicamente qualquer situação física desconfortável⁶⁸.

Vale destacar que para a nossa compreensão de martírio no contexto das guerras de religião, especialmente no interior da Companhia de Jesus, a espada espiritual de Gregório não nos interessa tanto, levando em consideração que o martírio que estudamos é o que tem a morte como triunfo. Mas temos que ter em mente que esses conceitos estavam no imaginário moderno, tendo os mártires que porventura acabaram mortos, também “martirizados” nos aspectos propostos por Gregório e nove séculos depois por Burton.

À vista do que foi até então exposto, compreendemos, a partir deste ponto, a palavra “martírio” como sendo a representação, seja ela literária ou iconográfica, que

⁶⁵ SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p. 149.

⁶⁶ MINOIS, *op cit.* p. 32-33.

⁶⁷ KOTZÉ, Annemaré. *Augustine and the Remaking of Martyrdom*. In: MIDDLETON, Paul. (org.). *Christian Martyrdom*. Hoboken - New Jersey: Wiley-Blackwell, 2020. p. 136-137.

⁶⁸ MIRANDA, *op cit.* p. 43.

uma dada comunidade faz da morte de um dos seus membros, sendo essa morte permeada por aspectos próprios de uma cultura cristã que entende o mártir como um imitador do sofrimento de Cristo e herói da fé. Logo, martírio é o uso dos acontecimentos anteriores, imediatos e posteriores à morte de um sujeito por um grupo criador. O mártir é aquele que sofreu o martírio e carrega todo o peso das representações criadas e propagadas pelo seu grupo pertencente em vida e na morte.

1.2 Pontuações sobre os usos da imagética tridentina entre os séculos XVI e XVII.

Imagem, palavra que no cotidiano do século XXI é compreendida rapidamente por quem vivencia a contemporaneidade e sua imersão em fotografias, vídeos, pinturas e demais mídias visuais que irrompem nossas vidas nas redes sociais, televisão ou no cinema. Falar em imagem para uma criança contemporânea é esperar que essa a entenda como um estímulo visual, uma mídia que representa um personagem, uma cena rotineira ou mesmo um comando propagandístico que clama por uma ação: "compre", "venda", "faça". Entretanto, quando pensamos no conceito de imagem no período moderno, outras questões vêm à tona, sua compreensão não se torna óbvia como para alguém imerso nas tecnologias da informação, mas se transforma em uma noção recheada por questões filosóficas e teológicas, com usos e significados próprios, principalmente para as sociedades católicas dos últimos séculos do medievo e inícios da época moderna.

Ao pensar em imagem no ocidente em seu outono medieval, somos levados a sua denominação latina, que pouco tem a ver com os cartazes propagandísticos expostos em qualquer loja de conveniência do nosso século, a *imago* medieval tem um sentido variado, que em sua estrutura compreende a própria antropologia cristã. Como muito bem pontuado pelo historiador medievalista Jean-Claude Schmitt (2007), desde os primeiros versículos da Bíblia o homem é chamado de “imagem”. Em termos teológicos, a partir do momento em que os homens são expulsos do Éden, representando a “perda” da similaridade com Deus, existe uma luta contínua pela semelhança com o Divino, a imagem em uma busca por seu modelo fundamental⁶⁹. (SCHMITT, 2007, p. 13)

Na antologia cristã, tudo que é humano, incluindo suas instituições, é

⁶⁹SCHMITT, op. cit., p. 13

compreendido como reflexo da imagem original que a muito fora adulterada. Dessa lógica reflexiva que as imagens são produzidas no medievo cristão, representando as histórias bíblicas, dando significado ao drama escatológico. Entretanto, a ideia de representar algo ainda não estaria em jogo, a questão da produção imagética se aproximava da noção de convergência com uma realidade invisível, as imagens tentam ter acesso a essa realidade, tornando a “representação” em algo presente, uma ligação com o divino, como se a imagem, notadamente a pintura, estivesse personificando o invisível⁷⁰.

Ilustração 1. Cristo Descoberto no Templo - Simone Martini (1342)



Fonte: Liverpool National Museums. Christ Discovered in the Temple. Disponível em: <<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/christ-discovered-temple>> Acesso em: 1 de maio de 2022

A personificação também pode ser entendida ao observarmos a estrutura perspectivista das imagens, como se sabe, parte significativa das pinturas medievais pré-renascentistas não estavam preocupadas em trazer o espectador para o interior da imagem, mas exatamente o oposto, a representação saía da pintura, como uma figura presente no ambiente. Podemos observar esse movimento de personificação na

⁷⁰ Ibid. p. 14 - 15.

pintura Cristo Descoberto no Templo (**fig.1**) pintada pelo artista italiano Simone Martini em 1342.

A pintura de Martini retrata o momento em que, ainda criança, Cristo abandonou seus pais durante uma visita ao Templo em Jerusalém e ficou para estudar entre os estudiosos de lá. As palavras da Virgem ao encontrá-lo novamente estão escritas em latim no livro que ela segura: “Filho, por que você nos tratou assim?” A imagem é assinada e datada em latim na borda inferior da moldura: “Simone de Siena me pintou no ano de Nosso Senhor 1342”. As imagens medievais, a exemplo da pintura do século XIV de Martini, destacam na sequência de planos da imagem uma intenção epifânica, como se falasse diretamente com quem observa⁷¹. Esse movimento passa a ser visto como uma espécie de meio termo entre a realidade humana e o divino, carregando um forte teor idolátrico perante as imagens, ponto que seria duramente criticado pelos protestantes no século XVI.

A relação das imagens, seus usos e associações com quem observa começaram a mudar com a própria perspectiva, notadamente a partir do Renascimento cultural italiano. Como podemos apontar na pintura de Simone Martini, as imagens de finais da Idade Média se voltavam para o observador em um caráter personificado, como se a figura estivesse saindo da imagem. Já no que diz respeito a pintura renascentista, a perspectiva entra em cena, alongando a visão das pinturas e encaixando as representações em lugares próprios, que não mais saiam da imagem, mas o contrário, agora o observador estava diante de uma janela em que poderia adentrar pela perspectiva. Como exemplo de mudança na produção artística, podemos analisar a pintura Madona do Pintassilgo (**fig. 2**) produzida pelo artista italiano Rafael Sanzio entre 1505 e 1506.

Como dito anteriormente, a imagética renascentista altera a perspectiva e introduz uma cena alongada. Rafael na Madona do Pintassilgo produz esse mecanismo de maneira extraordinária, nesta pintura podemos observar uma cena completa, em que os personagens convidam o espectador para um cenário à distância, com um fundo paisagístico. Apesar de parecer uma simples mudança de organização imagética, a perspectiva estaria em processo de reapropriação pela Igreja Romana, na transformação das imagens idolátricas para imagens representacionais, no sentido tradicional do termo.

⁷¹SCHMITT, op. cit. p. 15

Ilustração 2. Madona do Pintassilgo, por Rafael Sanzio. (c. 1505-1506)



Fonte: Gallerie Degli Uffizi. Disponível em: <<https://www.uffizi.it/opere/madonna-col-bambino-e-san-giovannino-detta-madonna-del-cardellino>> Acesso em: 1 de maio de 2022.

A transmutação das imagens picturais tem relação direta com tratados sobre perspectiva publicados ainda no século XV, como o importante *Della Pittura*⁷² (1435) do teórico de arte, pintor e humanista italiano Leon Battista Alberti (1404-1472), considerado um dos primeiros a esquematizar as leis sobre a perspectiva especificamente na pintura, utilizando a matemática e a geometria euclidiana para elucidar a construção de imagens. Desse modo, Alberti compreende a pintura como três partes que se complementam: circunscrição, composição e recepção de luz, imaginando a pintura como uma janela ou abertura para algo.

Outro tratado fundamental é o *De Prospectiva Pingendi*⁷³ (1474) do pintor e tratadista italiano Piero Della Francesca (1415-1492), que também baseia sua discussão teórica na matemática, pensando a pintura como um conjunto ordenado em três partes: *disegno* (desenho), *commensuratio* (proporção) e *colorare* (cor), sendo a *commensuratio* a própria perspectiva, entendida como perfis e contornos em suas

⁷² ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

⁷³ DELLA FRANCESCA, Piero. *De prospectiva pingendi*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2016.

relações com a distância. Como indica Annie Furlan, Alberti tem uma linguagem baseada nas tradições poéticas e retóricas, elaborando uma obra dedicada ao estatuto da pintura, tratando de outros assuntos para além da perspectiva. Por outro lado, Della Francesca tem seu foco na perspectiva na pintura e suas relações com a geometria⁷⁴.

A partir da influência de tratados de perspectiva, a exemplo de Alberti e Della Francesca, as figuras sacras deixariam pouco a pouco de ser representadas presentes no ambiente, personificadas, mas seriam a representação, uma janela simbólica para uma realidade invisível, uma ferramenta de intermédio entre o sacro e o profano, questão que se estabeleceria no século XVI com o Concílio de Trento (1545-1563).

Mas vale destacar que os usos das imagens e a produção imagética não foram legitimadas ou aprovadas sem conflitos. As discussões sobre os papéis das imagens, especialmente as artes pictóricas, no universo cultural da época moderna começam muito antes das agitações vivenciadas pelos homens e mulheres durante a Reforma Protestante e Católica no quinhentos. Apesar da iconoclastia ser um fato transformador das sociedades dos séculos XVI e XVII, essa questão e a defesa, por parte da Igreja Católica, em relação às imagens, datam de períodos longínquos da história da Igreja. Muito antes das disposições aprovadas na XXV sessão do Concílio de Trento (1563), no item específico às imagens intitulado *Da invocação, veneração, e Relíquias dos Santos, e das Sagradas Imagens*, que serviu de base para a produção imagética em todo o macrocosmo católico, em especial ao Ibérico e suas conquistas ultramarinas, é importante ressaltar a influência de querelas anteriores.

Durante o século VI na Itália, uma figura foi determinante para a manutenção e renovação das imagens no interior da Igreja, Gregório Magno, pontífice entre os anos 590-604. Como se sabe, Gregório deteve um papel muito importante no que diz respeito às imagens e suas ideias relacionadas a esse tema ainda estavam presentes em ocasião do Concílio Tridentino, sendo a dita *via media gregoriana*⁷⁵ responsável

⁷⁴ FURLAN, Annie Rozestraten. *Pintura e pensamento matemático na obra de Piero Della Francesca*. In: III Encontro de História da Arte - Unicamp, Campinas, 2007. p. 257.

⁷⁵ Os escritos de Gregório Magno, ocupante da cátedra pontifícia entre os anos de 590 e 604, especialmente a *Epistola ad Serenum episcopum Massiliensem* do ano 600, foram de fundamental importância para essa discussão, no período moderno, acerca do uso das imagens com finalidades religiosas. Reconhecia-se, primeiramente, a potencialidade da imagem em matéria de instrução dos fiéis nos ensinamentos contidos nas Sagradas Escrituras. A concepção de Gregório Magno de que as imagens eram a “Bíblia do iletrado” foi retomada pelo cardeal Gabriele Paleotti, ativo participante do concílio tridentino, e defendida em sua obra *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* impressa em 1582. SANTOS, Luísa Ximenes. *A palavra e a imagem: usos da emblemática na Assistência portuguesa da Companhia de Jesus*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2015. p. 59

por legitimizar a produção imagética e sua continuidade nos espaços católicos. Esse ponto é tratado em um dos textos mais famosos e citados de Gregório, sua célebre carta ao bispo iconoclasta Serenus de Marselha, escrita por volta do ano 600, em que denuncia a adoração idolátrica das imagens e ao mesmo tempo condena o iconoclasmo. (SANTOS, 2015, p. 59)

Diante desse contexto, Magno, apesar de ser contrário a idolatria, define funções positivas relacionadas às imagens cristãs, especialmente às pinturas. Entre essas funções, duas são particularmente importantes para a construção das teorias gregorianas, são elas: a função de instrução (*aedificatio, instructio, addiscere*), que seria voltada quase que exclusivamente para os iletrados, fortalecendo a noção de que observando as imagens eles poderiam compreender (*intendere*) a história sacra; e a função de fixar a memória, essa última remete ao passado, o da vida e morte de Cristo e dos santos mártires, para o tornar presente⁷⁶.

A problemática sobre a iconoclastia voltaria à tona com o imperador bizantino Constantino V (741-775), baseado nas escrituras do Antigo Testamento⁷⁷, no *Concílio de Hieria*, em 754, foi declarada a ilegitimidade sobre a veneração das imagens, sendo permitido apenas o culto da eucaristia, a cruz, as santas escrituras e as relíquias dos santos. A discussão sobre permanência, veneração, destruição e uso das imagens transpassaria as décadas e também foi alvo de debates intensos no *Concílio de Nicéia II*, em 787. Nicéia II retomou a discussão gregoriana de legitimação das imagens ao mesmo tempo em que se negava toda forma de idolatria. Schmitt (2007) indica, que esse movimento pela reafirmação da legitimidade das imagens provém, para além de Gregório, da interpretação conciliar que compreende as imagens como uma mídia que transpassaria a simples representação, possuindo uma ligação direta com os textos bíblicos⁷⁸.

1.3 A tratadística tridentina sobre as artes figurativas: o uso das imagens pela Companhia de Jesus

Todo esse processo de embates entre iconoclastas e iconólatras apareceria novamente em âmbito conciliar em 1563, na XXV sessão do Concílio Tridentino, na

⁷⁶ SCHMITT, op. cit., p. 60-65

⁷⁷ “Não farás estátua nem simulacro algum.” (Êxodo 20, 4); “Os gentios transformaram a glória de um Deus incorruptível na reprodução da imagem de um homem corruptível.” (Romanos 1, 23)

⁷⁸ Ver mais em: SCHMITT. *op. cit.*, 2007. pp. 80 - 90

qual voltaria a legitimizar o uso das imagens nos templos católicos, mas com uma preocupação constante com a adoração exacerbada e possíveis casos de heresia, impulsionados por interpretações errôneas das sagradas escrituras na produção pictural. A essa preocupação, se alia a perspectiva da imagem como uma ferramenta que serviria para auxiliar a compreensão daquilo representado e não a divindade em si, cumprindo, como diria o historiador português Vítor Serrão (2015), um papel salvífico como intermediárias de oração⁷⁹. Isto posto, no ano de 1564, o então Papa Pio IV confirmou as disposições Tridentinas por meio da *Bula Benedictus Deo*, que imediatamente foi acatada em Portugal pelo rei D. Sebastião, através do cardeal D. Henrique. (SERRÃO, 2015, p. 249)

Como aponta Maria Helena Ochi Flexor, pouco a pouco, os arcebispos e bispos portugueses começaram a convocar reuniões sinodais, “todos obedeciam à sessão XXV do Concílio de Trento, exortando aos congregados das igrejas a observar tudo que foi disposto”⁸⁰. (FLEXOR, 2016, p. 207.) Em linhas gerais, os decretos provenientes da última sessão tridentina afirmavam que os bispos tinham a obrigação de ensinar os fiéis, conforme os costumes e a tradição católica, a questão da intercessão dos santos, sua invocação, veneração das relíquias e legítimo uso das imagens, e que ordenassem a sua vida à imagem da dos santos. José Pedro Paiva observa que, consideravam-se ímpios aqueles que diziam que os santos não gozavam de eterna felicidade no céu e não deviam ser invocados.

Além de se condenar a superstição na invocação dos santos, veneração das relíquias e uso das imagens, também foi declarada a supressão de todas as imagens consideradas “lascivas”, ou seja, que não tivessem “decoro” apropriado, palavra que não foi devidamente conceituada durante o Concílio, ficando a interpretação, como veremos mais adiante, para os tratadistas das artes figurativas⁸¹. Nesse enquadramento, a XXV sessão foi o ponto de partida para novas formas de representação nas artes, seja na pintura, arquitetura, escultura, azulejaria, mobiliário, talha e ourivesaria, incluindo as diferentes formas de cada ordem religiosa.

No que diz respeito a responsabilidade da aplicação dos decretos pelas dioceses, Bruno Feitler (2019) observa que a responsabilidade confiada pelas

⁷⁹ SERRÃO, Vítor. *Arte, religião e Imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578-1602*. Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 2015. p. 249-250

⁸⁰ FLEXOR, M.H.O. *O Concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: “programa” da arte sacra no Brasil*. In: HERNÁNDEZ, M.H.O., and LINS, E.Á., eds. *Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design* [online]. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 207.

⁸¹ PAIVA, José Pedro. *Introdução*. In: *A Santidade*. Lusitania Sacra, n. 28, 2013, p. 9-20. p. 13.

decisões tridentinas aos bispos e a falta de normas claras nas décadas posteriores para a aplicação e jurisdição eclesiástica na matéria das artes figurativas, como o que foi feito em relação às obras escritas com o *Index Librorum Prohibitorum* a partir da Congregação do Index de 1571, moveu o discurso da última sessão conciliar de maneiras diferentes nas várias dioceses.⁸²

A aplicação dos decretos começa a ser melhor estruturada em 1585, a partir de uma constituição publicada pelo Papa Sixto V nesse mesmo ano. Feitler aponta que Sixto V estabeleceu a obrigação para os bispos deslocarem-se regularmente e pessoalmente *ad limina apostolorum* à Roma, com o objetivo de remeter um relatório sobre o estado temporal e espiritual de sua diocese. Malgrado a obrigatoriedade, os bispos das dioceses ultramarinas poderiam enviar um procurador ou uma carta direta ao Papa. Nesse sentido, a maioria das relações de visita *ad limina* tinha como encargo mostrar os desafios encontrados na aplicação das decisões do Concílio Tridentino, mas não só, também compilar questões locais para possível intervenção de Roma⁸³.

Apesar do maior controle papal em relação às decisões diocesanas após 1585, o contato direto com os artistas e seus mecenas - notadamente ordens religiosas e irmandades - e o desenvolvimento de teorias sobre as artes, permitiram interpretações diferentes dos usos e papéis das imagens nas diferentes dioceses⁸⁴. Como muito bem explicitado por Paolo Rossi (2010), às conclusões desse debate e às decisões do concílio se associam dois célebres tratados: *De Picturis et Imaginibus Sacri*⁸⁵ (1570), do teólogo belga Joannes Molanus (1533-1585), e o *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*⁸⁶ (1582), do cardeal Gabriele Paleotti (1522-1597)⁸⁷. Entretanto, apesar dos tratados de Molanus e Paleotti serem os mais conhecidos e estudados, achamos prudente também destacar outros escritos que começaram a circular após o término do Concílio Tridentino e que influenciaram a produção da iconografia católica, em especial no interior da Companhia de Jesus.

Entre os escritos, podemos destacar o *Instructiones fabricae et supellectilis*

⁸² FEITLER, Bruno. *Nas malhas da consciência: Igreja e Inquisição no Brasil: Nordeste, 1640-1750*. 2ª Ed., São Paulo: Editora Unifesp, 2019. p. 43-45

⁸³ *Ibid.* p. 45-50

⁸⁴ PRODI. *op cit.*, 2014 p. 31

⁸⁵ MOLANUS, Joannes. *De Picturis et Imaginibus Sacri*. Louven: H. Wellaeus, 1570.

⁸⁶ PALEOTTI, Gabriele. *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*. Bologna: [s.n.], 1582

⁸⁷ O *Discorso* de Paleotti não é apenas uma apologia das imagens contra a iconoclastia dos protestantes, nem somente uma defesa da tradicional tese católica das imagens como meio de comunicação adequado ao povo. Esse tratado contém igualmente uma teoria precisa sobre a natureza e as origens da escritura e sobre a linguagem das imagens. ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 83

*ecclesiasticae*⁸⁸ (1577), do cardeal de Milão Carlo Borromeo (1538-1584); o tratado *Dialogo della pittura intitolato l'aretino*⁸⁹ (1577), escrito pelo humanista veneziano Ludovico Dolce (1508-1568) e publicado postumamente; o *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura*⁹⁰ (1584), do pintor e tratadista italiano Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592); por fim, dois tratados publicados nos inícios do século XVII, mas que podem ilustrar a situação das artes figurativas no contexto ibérico, o primeiro *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*⁹¹ (1615), de autoria do português Filipe Nunes; e o segundo *Arte de la Pintura*⁹² (1638), do pintor espanhol Francisco Pacheco (1564-1644).

Vale destacar que não escolhemos os referidos escritos por acaso, mas por terem peso significativo nas decisões dos bispos na matéria das artes figurativas, que chegariam até o conjunto imagético da Companhia de Jesus e sua consequente produção sobre os Quarenta mártires do Brasil. Sobre a utilização dos tratados sobre as artes pelos jesuítas, em Portugal sabemos que aparecem nas bibliotecas dos Colégios de Santo Antão e São Roque em Lisboa. Em um importante estudo sobre a literatura artística em terras lusitanas, Marília de Azambuja Ribeiro Machel (2013) indica que na Biblioteca do Colégio de São Roque podemos encontrar cópias do *De Picturis et Imaginibus Sacri* de Molanus e do *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* do cardeal bolonhês Gabriele Paleotti⁹³, representantes clássicos da literatura sobre as artes figurativas pós-tridentinas. Entretanto, um ponto chama atenção ao observar a ausência, em ambas bibliotecas, de tratados voltados à imagética produzidos em Portugal, como o do português Filipe Nunes.

Essa ausência permite ilustrar a situação das artes figurativas em Portugal, ao menos das artes produzidas pela Companhia de Jesus. Como bem observado por Ribeiro, a escassa bibliografia sobre a arte da pintura, notadamente a produzida ao longo do século XVI e início do XVII em dois dos principais Colégios Jesuítas de Portugal, não significa um desprezo pelas artes figurativas pelos jesuítas portugueses, longe disso, mas sustenta a conjectura de que o Portugal dos séculos XVI até meados

⁸⁸ VOELKER, Evelyn C. *Charles Borromeo's Instructiones Fabricae Et Supellectilis Ecclesiasticae, 1577: A Translation with Commentary and Analysis*. Ann Arbor - Michigan: University Microfilms, 1995.

⁸⁹ DOLCE, Ludovico. *Dialogo della pittura intitolato l'aretino*. Venecia: Gabriel Giolito de Ferrari, 1577.

⁹⁰ LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell' arte della pittura, scultura et architettura*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584.

⁹¹ NUNES, Filipe. *Arte da pintura, symmetria, e perspectiva*. Lisboa: João Baptista Alvares, 1767.

⁹² PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas*. Sevilha: Simon Faxardo, 1649.

⁹³ MACHEL, Marília de Azambuja Ribeiro. *Literatura artística nas bibliotecas dos colégios jesuíticos de Lisboa: Santo Antão e São Roque*. Varia Historia [online]. 2013, v. 29, n. 50. p. 421-433.

do XVII foi um lugar que mais se destacou pela recepção do que pela produção de ideias artísticas⁹⁴. Apesar da ausência de um número significativo de tratados notáveis, é evidente que os jesuítas da Assistência de Portugal conheciam a literatura sobre a pintura, levando em consideração a grande contribuição para a artística pós-tridentina dos trabalhos de Molanus e Paleotti.

Também é importante citar obras focadas na tratadística sobre a perspectiva presentes nas bibliotecas jesuíticas de Santo Antão e São Roque. A perspectiva, como indicamos no início deste trabalho, foi crucial para a mudança das obras personificadas do medievo para composições propriamente representacionais impulsionadas a partir do renascimento italiano. Sobre os tratados encontrados em Portugal, podemos destacar o *Trattato de Architectura* de Sebastiano Serlio (1475-1554) publicado em 1545 e *Le due regole della prospettiva*, de Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), publicado postumamente em 1583, ambos listados na biblioteca de São Roque⁹⁵.

1.3.1 Joannes Molanus - *De Picturis et Imaginibus Sacri* (1570)

No que diz respeito ao importante tratado de Joannes Molanus, achamos prudente apontar alguns pontos de natureza biográfica do teólogo belga e de que maneira a sua obra mais importante, o tratado *De Picturis et Imaginibus Sacri*, assumiria um certo protagonismo (ou pelo menos uma fonte de inspiração) para a produção de outros tratados citados anteriormente. Jan Van der Meulen, mais conhecido como Joannes Molanus, nasceu em 1533 na cidade de Lille (França), estudou na faculdade das Artes de Louven, local em que alcançou a formação em Filosofia, em 1568 se licenciou em Teologia na mesma instituição.

De acordo com Fausto Sanches Martins (2004), Molanus aproveitou as oportunidades e conexões proporcionadas pela sua formação, conseguindo o título de Doutor pela Universidade de Louven em 1570 e regente na Faculdade de Teologia, alcançando em 1573 a posição de Decano. Molanus foi integrado ao canonicato da

⁹⁴ Ibid. p. 434

⁹⁵ Vignola sem dúvidas é um dos tratadistas mais conhecidos da época moderna, sendo o *Le due regole della prospettiva* apontado por Magno Mello e Henrique Leitão como a exposição mais completa até então feita sobre os preceitos da perspectiva, que também se destaca pela grande quantidade de gravuras. Como veremos mais à frente, as gravuras presentes nas diversas obras sobre as artes figurativas, catecismos ilustrados e escritos de cunho hagiográfico foram de grande valia para os artistas modernos, muitos utilizando essas imagens em suas composições. LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno. *A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: o tratado de perspectiva de Inácio Vieira, S. J. (1715)*. Revista de História de Arte, 2005. p. 95

Igreja de S. Pedro de Louven e posteriormente Censor Real de livros, cargo legado por Felipe II. Seria justamente a partir dos anos 70 do século XVI que Joannes iniciaria a sua larga e variada produção literária, indo de temas como história, hagiografia e a mais importante para este trabalho, a iconografia. Essa última temática é, sem dúvidas, aquela que consagra Molanus como tratadista, sendo o seu tratado sobre as artes figurativas publicado em 1570⁹⁶.

Vale destacar que a primeira edição foi publicada ainda em vida, mas a segunda, publicada em 1594, seria ainda mais importante por ter sido ampliada com notas provenientes de um escrito não publicado do mesmo autor, essa reedição seria intitulada por *De historia sacrarum imaginum et picturarum libri quattuor*. Como bem observado por Martins, o autor do *De Picturis et Imaginibus Sacri* escolheu a língua latina para que a sua obra pudesse tocar um público mais variado, saindo da ideia de auxiliar apenas os bispos locais e adentrando nas bibliotecas da Europa. Apesar de ter sido publicado alguns anos após o término do Concílio Tridentino, a obra de Molanus parece ter sido uma das primeiras a realizar uma pontuação extensa sobre o papel dos bispos e suas obrigações com a aplicação das normas relativas às imagens na época tridentina, influenciando, como veremos mais adiante, autores do calibre de Gabriele Paleotti em escritos sobre o mesmo tema⁹⁷.

No que diz respeito ao conteúdo propriamente dito do tratado, reserva os primeiros cinco capítulos para denunciar o iconoclastismo protestante, tendo uma postura especialmente crítica na figura de Calvino, basicamente repetindo as disposições tridentinas. Seria nos demais capítulos que Joannes Molanus passa a acrescentar novidades ao que já circulava entre os bispos, como o apontamento referente aos abusos na produção das pinturas, deixando claro que a sua perspectiva seria contra as imagens “lascivas”, que basicamente significava uma crítica aos artistas que utilizavam a nudez indiscriminadamente em suas representações sacras.

Para além do caráter “lascivo” indicado por Molanus, também criticou a falta de rigor nas representações, questão que poderia ser um gesto, elemento decorativo ou qualquer motivo imagético que desviasse os fiéis da piedade e gerasse curiosidade ou vícios. Apesar de uma certa intolerância quanto determinadas representações entendidas pelo tratadista como “lascivas”, na parte final do livro II defende a tese

⁹⁶ MARTINS, Fausto Sanches. *O conceito de “Nihil Inhonestum” nos Tratados Artísticos Pós-tridentinos*. In: Estudos em Homenagem a Luís Antônio de Oliveira Ramos: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004. p. 717

⁹⁷ Ibid, p. 718

que as imagens carregam um poder moral e didático, mesmo àquelas de procedência “pagã”, e poderiam estar entre as imagens sagradas e àquelas apontadas como profanas. Por fim, a grande contribuição do teólogo belga foi, em parte, o reconhecimento das noções gregorianas nas artes figurativas tridentinas e uma preocupação evidente com o que se deveria representar, mantendo o decoro e o sentido original das representações⁹⁸.

1.3.2 Gabriele Paleotti - *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582)

Levando em consideração a importante contribuição de Joannes Molanus, o caso de Paleotti também merece destaque. Gabriele Paleotti nasceu em 4 de outubro de 1522 em Bolonha, local em que anos mais tarde seria Arcebispo. Pouco se sabe sobre a juventude de Paleotti, mas é de conhecimento geral que o bolonhês foi participante ativo nas discussões e estudos sobre a literatura e artes figurativas, sendo convocado para atuar diretamente nas últimas sessões do Concílio de Trento, ponto que permitiu que fosse constituído, ao final do Concílio, membro da Congregação do Concílio. Nesse processo, foi nomeado Cardeal em 1565 e Bispo de Bolonha em 1566. Ao contrário de Molanus, Gabriele Paleotti estava inserido diretamente na máquina decisória e nas aplicações dos decretos tridentinos, como Bispo, era o responsável pela cidade de Bolonha, local em que publicaria seu tratado mais importante, o *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582)⁹⁹.

Como muito bem pontuado por Paolo Prodi em introdução para a edição de 2012 da The Getty Research Institute do *Discorso*, Paleotti já estava preocupado com o direcionamento sobre a aplicação das artes figurativas em 1579, ano em que relatou em carta ao tratadista e Arcebispo de Milão, Carlo Borromeo, que gostaria de uma cópia do muito citado *De Picturis et Imaginibus Sacri* de Molanus, por sua preocupação com a aplicação dos decretos tridentinos e por seu interesse em escrever um tratado de próprio punho¹⁰⁰. Seguindo a linha de Molanus, em 1594 uma versão latinizada foi publicada, o que permitia a circulação das idéias de Paleotti entre os bispos de toda Europa e, possivelmente, das regiões ultramarinas sob controle das monarquias católicas, especialmente nas Américas. Desse ímpeto, é publicada, em

⁹⁸ Ibid, p. 719

⁹⁹ Ibid, p. 721

¹⁰⁰ PRODI, Paolo. *Introduction*. In: PALEOTTI, Gabriele. *Discourse on Sacred and Profane Images*. Los Angeles: Getty Publications, 2012. p. 14

1582, a primeira versão em língua vernacular do seu importante tratado *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, o qual foi dividido em dois livros.

No que diz respeito ao conteúdo dos livros provenientes do tratado, Prodi indica que o Livro Um serve como base para a compreensão do pensamento de Paleotti, sendo esse primeiro momento uma discussão sobre as origens das imagens e sua legitimidade no período tridentino, já o Livro Dois compreende às diferenças entre o que o Cardeal entende como imagens sacras e profanas. Apesar da importância incontestável dos variados caminhos percorridos ao longo do tratado, cabe ressaltar que para a nossa reflexão importa, de fato, quais funções seriam atribuídas às imagens, e de que forma a imagética tridentina seria interpretada pelo Bolonhês, ou como ele esperava que fosse interpretada. (PRODI, 2014, p. 15)

Clara Habid de Salles Abreu (2020) observa que, Paleotti utilizou da definição de como a arte da retórica e da escrita, a imagem teria a função primordial de ensinar e mover os ânimos dos fiéis¹⁰¹. Como Molanus, o cardeal italiano percebe as imagens como uma ferramenta de leitura, essa teria a capacidade de atingir um maior número de pessoas, sem que, em tese, existisse um processo prévio de alfabetização. Partindo desse pressuposto, fica evidente que, na perspectiva de Paleotti, existe uma distinção significativa entre as imagens consideradas verdadeiras, baseadas na imitação, e os emblemas e insígnias que exigem uma interpretação, que pretendem manifestar um ou vários conceitos.

A tese do cardeal italiano se baseava na compreensão da não exclusividade da verdade religiosa, que não deveria ser acessada apenas por cultos e literatos, mas por todos, incluindo os iletrados. Paleotti não abandonou por completo a utilidade das imagens interpretativas, mas essas não deveriam ser usadas desassociadas das imagens “naturais”. Outro ponto fundamental da perspectiva imagética elaborada por Paleotti merece destaque, a reafirmação da *via media gregoriana* em seus escritos: o cardeal entende que as imagens podem ser vistas de três lugares diferentes: dois extremos e um meio, o primeiro extremo é o pagão pois atribui às imagens mais do que deve, adorando-as como Deus; o outro extremo concerne ao herético e similares” que teriam cunho iconoclasta, já o terceiro lugar, indica o Cardeal, é o meio católico cristão. Esse não bane as imagens, como também não as adora como coisa divina, mas sim compreende a representação iconográfica como um protótipo assemelhado

¹⁰¹ ABREU, Clara Habid de Salles. *O "Discorso" de Paleotti e o desejo por uma teoria Tridentina da imagem*. LaborHistórico [online]. 2020, v. 6, n. 2. p. 276

do divino, moderando a veneração para com a divindade¹⁰².

Apesar das críticas de Gabriele Paleotti sobre a utilização das imagens simbólicas de maneira alargada, em 1586 é publicado o *Ratio Atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*, que previa e permitia o uso de insígnias e emblemas aos estudantes de retórica nas escolas da Companhia de Jesus. De acordo com Santos, interpretar hieróglifos, símbolos pitagóricos, apotegmas, adágios, emblemas e enigmas de escritores antigos eram exercícios didáticos previstos na *Ratio Studiorum* de 1586, em capítulo sobre como incitar e atrair o ânimo dos estudantes. Nesse sentido, as composições produzidas pelos estudantes a partir das interpretações simbólicas poderiam ser complementadas com emblemas e insígnias¹⁰³.

Em um primeiro momento, o uso dos símbolos parece restrito à formação dos jesuítas, todavia, essa perspectiva muda nos séculos seguintes com o desenvolvimento do que Paolo Rossi chama de imagens com cenas que “falam sozinhas”, que paradoxalmente se envolvem da complexidade das insígnias e emblemas¹⁰⁴. Apesar do princípio pedagógico, Genoveffa Palumbo entende que as imagens narrativas que descrevem momentos e falam “sozinhas”, são substituídas por hieróglifos complexos. Uma técnica colocada a serviço dos iletrados se transforma num complicado labirinto simbólico que para ser decifrado, exige uma leitura em vários níveis. O princípio da aprendizagem contínua teorizado como o objetivo final das imagens, notadamente àquelas que ilustram obras catequéticas, mas também de cunho espiritual, com circulação interna na Companhia de Jesus¹⁰⁵.

Malgrado a complexificação das ilustrações voltadas aos iletrados, estava assumida a legitimidade da função da imagem sacra como intermediária da fé pela Igreja¹⁰⁶, tanto em sua forma catequética, propagandística, devocional ou instrutiva, o uso das imagens manifesta inegável importância em todos os lugares em que os

¹⁰² “We can perceive a spectrum with two extremes and a middle. At one extreme stands the pagan, attributing more to images than he ought, a adoring them as God. At the other extreme stands the heretic and others like him, suppressing images to excess, indeed getting rid of them altogether. At the midpoint stand the Catholic Christian, who does not banish images but does not adore them as divine thing either.” Ver em: PALEOTTI, Gabriele. *Discourse on Sacred and Profane Images*. Los Angeles: Getty Publications, 2012.p. 57

¹⁰³ *Ibid.*, p. 85

¹⁰⁴ SANTOS. *op cit.*, 2015, p. 106

¹⁰⁵ ROSSI. *op cit.* 2010, p. 86 *Apud* PALUMBO, Genoveffa. *Forme della morale e immagini del peccato: la "dottrina christiana" di G. B. Eliano*. Nápoles: Giannini, 1988. p. 165

¹⁰⁶ “Quanto às Imagens de Christo, da Mãe de Deos, e de outros Santos, se devem ter, e conservar, e se lhes deve tributar a devida honra, e veneração: não porque se creia, que há nellas alguma divindade, ou virtude, pela qual se hajão de venerar, ou se lhes deva pedir alguma cousa, ou se deva pôr a confiança nas Imagens, como antigamente os Gentios punhão a sua confiança nos Idolos; mas por que a honra, que se lhes dá, se refere aos originaes, que ellas representam”. O SACROSANTO. *op cit.* 1781, p. 347.

tentáculos da Igreja Romana tocavam. Entretanto, essa legitimidade não significa uma total liberdade no quesito da adoração, as relíquias de cristo e dos santos continuam sendo os principais itens devocionais e a pintura, no contexto da Igreja Tridentina, serviria para incitar a fé e a piedade d¹⁰⁷os fiéis, rememorar a vida de Cristo e dos santos, e ensinar as histórias das Sagradas Escrituras¹⁰⁸. Nesse sentido, fica claro que a noção gregoriana de imagem como uma ferramenta didática permeada pela fixação da memória é reapropriada pelos jesuítas a partir do século XVI, quase dez séculos após a carta ao bispo iconoclasta Serenus de Marselha.

1.3.3 Os Exercícios Espirituais de Inácio de Loyola e a imagética jesuíta entre os séculos XVI e XVII

Como se sabe, a Companhia de Jesus foi fundada por Inácio de Loyola em 1534, sendo reconhecida oficialmente em 1540. O nascimento da Companhia está interligada com a trajetória de Loyola e sua importante produção intelectual, vista como a pedra fundamental da visão de mundo dos jesuítas após a morte do fundador da Ordem em 1556. Entre os escritos produzidos por Inácio, é fundamental que destaquemos os *Exercitia Spiritualia*, obra publicada originalmente em 1548, mas reeditada e ilustrada em 1649¹⁰⁹, 1663¹¹⁰ e 1665¹¹¹, sendo essa última edição uma versão em espanhol feita pelo padre jesuíta Sebastián Izquierdo (1601-1681).

Essa obra pode ser entendida como aquela que abre as portas para a função da memória na Companhia de Jesus, noção que transpassa a produção artística jesuítica da organização arquitetônica à pintura. Nos Exercícios Espirituais de Loyola a memória é concebida como um auxílio nas orações e nas meditações, como um aparato vital ao exame de consciência que armazena imagens necessárias à meditação¹¹². Esse armazenamento de imagens não vem do acaso, mas de uma longa tradição que podemos chamar de *Ars Memorativa* e que estava presente na retórica jesuítica na época moderna.

Os tratados religiosos que aparecem ao longo da época moderna recorrem com frequência do emprego da “imaginação” para representar de um modo vivido as

¹⁰⁷ ABREU, *op. cit.*, p. 272

¹⁰⁸ LOYOLA, Inácio de. *Exercitia Spiritualia*. Romae: Antonium Bladum, 1548

¹⁰⁹ *Id.* *Exercitii Spirituali*. Roma: appresso l'Erede di Manelfo Manelfi, 1649.

¹¹⁰ *Id.* *Exercitii Spirituali*. Roma: Varese, 1663.

¹¹¹ IZQUIERDO, Sebastián. *Practica de los ejercicios espirituales del N. Padre S. Ignacio*. Roma: Varese, 1665.

¹¹² ROSSI. *op cit.* 2010, p. 74

passagens do percurso da Paixão de Cristo e das histórias sacras como um todo. Esses escritos, como os *Exercícios Espirituais* de Loyola, indicam que seria a partir da “vista da imaginação” que essas imagens seriam reconstruídas. Entretanto, o termo “imaginação”, observa Fernando De La Flor (1996), seria pouco adequado para designar todo esse processo, em vez disso, podemos utilizar a denominação comum de “memória”¹¹³.

Essa noção pode ser compreendida como a faculdade que se reserva a recordar o passado, que seguindo as regras da retórica clássica, configura imagens mentais que atuam de maneira simbólica ao expandir certos valores. (DE LA FLOR, 1996, p. 59) Quando tratamos sobre retórica clássica, fica evidente que Gregório Magno seria apenas mais um nome de peso a utilizar o conceito de memória/arte da memória em seus escritos, a ênfase na figura de Magno até então se deve pela sua importância na divulgação das noções da antiguidade nos primeiros séculos do Cristianismo, em especial para este estudo, no uso desses conceitos na produção imagética jesuítica.

Contudo, essa influência também pode ser vista de maneira contundente na escolástica de Tomás de Aquino (1225-1274), notadamente no comentário sobre o tratado *De Memoria et Remincentis* de Aristóteles, que como veremos, possui uma ligação direta com a prática artística jesuíta. O tratado aristotélico seria interpretado por Aquino como uma espécie de fundamento filosófico para a composição de lugares e imagens com a memória, questão que seria utilizada por Inácio de Loyola em seus Exercícios Espirituais. Tomás de Aquino compilou no tratado *De Singulis Prudentiae Partibus* preceitos da *mnemónica* que podem ser vistos em paralelo nos Exercícios Espirituais e que deram origem a composição de imagens a partir da memória com a “vista da imaginação”. Sobre os preceitos compilados por Aquino, podemos destacar quatro principais:

Primeiro, é necessário inventar semelhanças e imagens, pois as intenções simples e espirituais escapam facilmente da alma, a menos que estejam vinculadas a semelhanças corporais, pois a cognição humana é mais vigorosa que sensível. Segundo, é necessário colocar em ordem meditada as coisas que você quer lembrar, para que, partindo de um ponto, você possa passar facilmente para o próximo. Terceiro, é necessário que você se demore com cuidado e penetre com afeição nas coisas que você quer lembrar. Quarto, é necessário

¹¹³ DE LA FLOR, Fernando R. *Teatro de la Memoria: siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996. p. 58-59

meditar com frequência sobre o que queremos lembrar. (TOMÁS DE AQUINO, 1485. Apud De La Flor, 1996, p. 59)

Vale destacar que os preceitos compilados não foram criados por Tomás de Aquino, levando em consideração que podemos encontrar as mesmas regras gerais em obras da retórica clássica, como o *Ad Herennium*, que já foi atribuída a Cícero, mas hoje se assume o desconhecimento da autoria, o *De Oratore*, esse sim de Cícero, e o *Institutio Oratoria* de Quintiliano. De La Flor (1996) aponta que, nessas obras, se encontram desenhados os elementos primordiais que vão configurar o desenvolvimento das regras retóricas da Arte da Memória, que a posteriori terá papel essencial no cotidiano e piedade cristã¹¹⁴. Em outras palavras, os preceitos da mnemônica estão presentes na obra de Inácio de Loyola em uma ligação direta com os teóricos da retórica clássica, mas inseridos no contexto do barroco tridentino.

Sobre a composição de lugares e imagens a partir da memória, vale ressaltar dois conceitos que transpassam os tratados citados anteriormente: a memória artificial e a memória natural. A memória artificial seria aquela reforçada por uma espécie de treinamento, que poderia ser aprimorada como uma arte e reter imagens ou discursos; em contrapartida, a memória natural é aquela que surge ao mesmo tempo que o pensamento. A utilização da memória artificial é evidente na obra de Loyola, ao se exercitar espiritualmente e criar uma composição visual de lugar, essa permite ver com os olhos da imaginação um lugar físico, podendo ser real ou imaginado.

Como bem observado por De la Flor (1996), a consagração do método de composição de imagens para contemplação é impulsionado pelos Exercícios Espirituais inacianos, se tornando parte essencial do discurso didático elaborado pela Companhia de Jesus e, desse modo, utilizado como método em diversas obras jesuítas ilustradas e, posteriormente, em pinturas e gravuras presentes em outros suportes¹¹⁵. Um ponto vem à tona quando refletimos sobre os *Exercícios Espirituais Inacianos*, se as composições feitas pela memória eram produzidas mentalmente e individualmente, qual o objetivo de materializar uma composição?

Se cada indivíduo tinha capacidade mental para compreender visualmente as histórias sacras, por qual motivo a Companhia de Jesus se transformou em uma das ordens com maior riqueza imagética da época moderna? Talvez a resposta corrente

¹¹⁴ *Ibid.* p. 60

¹¹⁵ *Ibid.* p. 83

seja justamente porque cada indivíduo conseguiria compor um lugar e sua imagem, questão que representava um risco para a Igreja pela possibilidade de interpretações errôneas das sagradas escrituras. Desse modo, a composição de imagens pela memória, especialmente para os leigos, deveria vir acompanhada de uma imagem materializada, na qual poderia guiar e, ao mesmo tempo, persuadir quem observa.

Essa materialização de imagens converge diretamente no período inicial de produção de edições ilustradas pela Companhia de Jesus, na qual podemos perceber que esse tipo de obra passou por um processo de institucionalização no interior da Ordem inaciana, com uma explosão de publicações nos últimos anos do século XVI e ao longo de todo o século XVII.

Essa questão pode ser verificada pela grande produção de obras ilustradas na região da Antuérpia, notadamente a *Evangelicae Historiae Imagines*¹¹⁶ (1593), complementada pelas *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*¹¹⁷ (1594) dos padres jesuítas Jerônimo Nadal (1507-1580) e Bernardino Passeri (1530-1585) e ilustrado pelos flamengos Hieronymus Wierix (1553-1619), Adriaen Collaert (1560-1618), Hans Collaert (1561-1628) e Karel van Mallery (1571-1645). E o *Imago Primi Saeculi*¹¹⁸ (1640) dos padres jesuítas Joannes Bolland (1596-1665), Sidronews Hosschius (1596-1653) e Jaconus Wallius (1599-1680), que tinham por objetivo principal auxiliar na compreensão da história evangélica e acabaram por influenciar a prática artística dos jesuítas globalmente.

A obra de Jerônimo Nadal foi uma das primeiras a serem constituídas no modelo iniciado por Inácio de Loyola, mas ao contrário dos Exercícios Espirituais, já viria acompanhada de 153 ilustrações e comentários que visavam guiar o leitor por um caminho plástico preestabelecido. Apesar da obra de Inácio de Loyola ter em sua composição um "espírito pictórico"¹¹⁹ que objetiva a representação imagética da história sacra, não pode ser considerada uma obra ilustrada materialmente, pelo menos não em sua primeira edição de 1548.

Em contrapartida, a *Evangelicae Historiae Imagines* de Nadal é compreendida como a primeira grande obra ilustrada jesuíta a alcançar plena difusão

¹¹⁶ NADAL, Jerónimo. *Evangelicae historiae imagines ex ordine Evangeliorum quae toto anno in Missae sacrificio recitantur, in ordine temporis vitae Christi digestae*. Amberg: Martinus Nutius, 1593.

¹¹⁷ *Id.* *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosancto Missae sacrificio toto anno leguntur; cum Evangeliorum concordantia historiae integritati sufficienti*. Amberg: Martinus Nutius, 1594.

¹¹⁸ BOLLAND, Joannes. *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem-Societatis repraesentata*. Antuerpiae: Ex. Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1640.

¹¹⁹ DE LA FLOR, *op. cit.* p. 84

na Europa, publicada originalmente em 1593 por seu então assistente Diego Jimenez, um pouco mais de uma década após a morte de Jerônimo Nadal, sendo publicada em 1594 as *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*, obra que complementava a primeira com comentários e escritos sobre as imagens.

Pela importância dada à obra de Nadal e sua relação direta com os *Exercícios Espirituais* de Loyola, é possível conjecturar que a produção imagética proveniente da Companhia de Jesus, seja por meio dos seus próprios artistas ou obras encomendadas para artistas leigos, estava totalmente inserida na lógica da meditação sobre as imagens. Em outras palavras, a arte jesuíta, apesar de inserida na lógica do barroco tridentino, marcado pela estética da persuasão, também era fabricada a partir de uma carga instrutiva e memorativa.

Como veremos mais adiante no conjunto iconográfico sobre os Quarenta Mártires do Brasil, a imagética jesuíta se utiliza de uma série de motivos artísticos que remontam a uma história, uma narrativa, notadamente voltada para se fazer conhecer um passado por meio dos seus símbolos. Esse último ponto foi identificado em um estudo sobre a obra de Jerônimo Nadal, especialmente em análise sobre uma gravura relativa à vida de Cristo, e que também pode ser observado de maneira adaptada em outras obras picturais jesuítas, incluindo àquelas referentes aos mártires do Brasil.

A forma que as gravuras que reproduzem a vida do Salvador é a seguinte: a cena principal, o núcleo do evento evangélico atrai nossos olhos sobretudo, mas no fundo da paisagem, ou na abertura de uma janela, ou no entorno da casa representada, aparecem letras que marcam diferentes cenas em conexão com a principal. Essas cenas, colocadas ao longe, representam os passos anteriores ou posteriores à cena primária, ou às alusões da linguagem e das parábolas que narram o Evangelho. (NICOLAU, apud De la Flor, p. 88)

A título de exemplo, podemos observar a imagem abaixo intitulada *In Nocte Natalis Domini* (**fig. 3**), presente na obra de Nadal e que destacamos diversas letras espalhadas pela composição, essas representam partes individuais que em seu conjunto formam e dão significado à imagem. Fica evidente que esse modo de compor imagens se tornou um modelo instantâneo para artísticas posteriores, deixando claro que a Companhia de Jesus, ao menos em sua produção artística de teor histórico, valorizava símbolos mnemônicos.

Ilustração 3. *In Nocte Natalis Domini*

Fonte: Biblioteca Nacional da Espanha. *In Nocte Natalis Domini* da obra *Evangelicae Historiae Imagines*. Disponível em: <<http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000008551>> Acesso em: 5 de junho de 2022

Outra obra também merece ser citada no contexto da produção artística jesuíta, que aplica os preceitos da composição de lugar dos Exercícios Espirituais inicianos, mas com um direcionamento focado nos iletrados, é a edição ilustrada *De Christelycke leeringhe Verstaenelycker Vyt-gelyt Door Eene Beelden-sprake*¹²⁰ (1647) do padre jesuíta Guilielmus Steegius. Em tradução literal do título e subtítulo “A doutrina cristã explicada de maneira acessível por meio de uma linguagem de imagens, necessária para crianças e adultos que não sabem ler”, publicado na Antuérpia e dedicado ao bispo de Bruges, escrito em holandês e, portanto, direcionada para a província flamenga¹²¹. Steegius, no prefácio do seu catecismo

¹²⁰ STEEGIUS, Guilielmus. *De Christelycke Leeringhe verstaenelycker vyt-geleyt porta eene Beelden-Sprake noodigh soo voor kinders als groote die niet kynnren lesen, gherieygh voor een ieder om beter te vatten ende t'onthouden*. Antwerpen: Ian Cnobbaert, 1647.

¹²¹ MULLER. *op cit.*, 2019, p. 115.

ilustrado, explica que para ensinar analfabetos ele criou um almanaque especial para fazendeiros e pastores, que apesar de iletrados, poderiam compreender por meio das imagens o que supostamente outros podem entender pelas palavras.¹²²

Cabe ressaltar que os catecismos ilustrados estavam atrelados a uma dinâmica oral, na qual os letrados, notadamente os padres jesuítas, no caso do catecismo de Steegius, utilizam as imagens para uma melhor compreensão da leitura em voz alta. Nesse sentido, o historiador espanhol Fernando Bouza (2002) em estudo sobre a comunicação na Espanha dos séculos XVI e XVII, indica que as razões que terão sustentado o recurso ao texto, a imagem e a oralidade parecem estar mais associadas às necessidades do ambiente, do que ao conteúdo propriamente dito. Bouza entende que o mesmo conteúdo poderia ser veiculado em formas diferentes, tanto pelos sermões, pelas imagens narrativas e simbólicas ou pelos textos, o que difere, tomadas as devidas proporções, é o que se visa atender ou que público tocar¹²³. (BOUZA, 2002, p. 115)

Por fim, é importante pontuar que durante os séculos XVI e XVII se entendia, ao menos nos espaços católicos, que o ouvir, o ler/escrever e o ver eram três instrumentos válidos para conhecer algo e fazer um terceiro conhecer. Dessa maneira, como veremos no tópico sobre os processos canônicos dos Quarenta mártires do Brasil e de forma parcial nos demais capítulos deste trabalho, dificilmente um santo poderia ser fabricado sem que esses três instrumentos de comunicação estivessem interligados. Um texto hagiográfico pode auxiliar na compreensão e produção da composição de uma imagem, um sermão ou elogio panegírico proferido ao lado de uma pintura ou gravura podem facilitar a assimilação de um culto público. Apesar de todos esses instrumentos terem peso significativo, nossas atenções estão voltadas para as imagens, compreendendo os demais instrumentos de mídia em função da iconografia, em especial a sua produção no contexto tridentino.

¹²² *Ibid.* p. 118.

¹²³ O historiador espanhol compreende que a depender da função atribuída a determinado mecanismo de comunicação, estavam previstas duas noções básicas: o princípio da comunicação e o princípio da conservação. O princípio da comunicação pode ser entendido como a oralidade, as imagens e os textos manuscritos ou impressos que, em sua prática comunicativa, detinham uma presumível verossimilhança, nesse caso, com a visão de mundo da Companhia de Jesus. Já o princípio da conservação, consiste em identificar o meio comunicacional que garantiria uma maior difusão das ideias. Em vista disso, é possível observar que a missão católica na Europa do século XVII, especialmente àquela proveniente da Companhia de Jesus, teve sucesso devido a capacidade de associar o doutrinação às tradições locais e a uma cultura que se fundamentava no oral, no escrito e no visual, em vez de centralizar suas ações nos escritos e na oralidade, como fizeram os protestantes. BOUZA, Fernando. *Comunicação, conhecimento e memória na Espanha dos séculos XVI e XVII*. Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias, Lisboa, v. 19, p. 105-171, 2002. p. 115

2. A gênese dos Quarenta mártires do Brasil em contexto: estrutura de santificação moderna e produção imagética pré-processual (1570 - 1628)

2.1 A fábrica hagiográfica: trajetória de Inácio de Azevedo e a invenção dos Quarenta Mártires do Brasil

O primeiro, que mataram, foi o P. Inácio de Azevedo, que saiu a eles com a imagem de Nossa Senhora nas mãos, dizendo que eles eram católicos e eles luteranos e hereges e outras palavras. Deram-lhe com uma lança pola na cabeça com que o cobriram de sangue, e a imagem, que trazia nas mãos, que era um retrato da imagem de Nossa Senhora, que está em Santa Maria Maior, que fez São Lucas, que trazia de Roma, de que era muito devoto; depois lhe deram duas lanças e, querendo-lhe tirar a imagem das mãos, nunca puderam. O Padre Diogo de Andrade se abraçou então com ele e mataram-nos ambos e deitaram-nos ao mar com a imagem nas mãos. (DIAS, Pero, 1571, p. 1; Apud LEITE, 1938. p. 254)

Para que possamos compreender a construção imagética sobre os Quarenta Mártires, se fez necessária uma breve análise sobre a estrutura inicial de santificação moderna, período compreendido entre aproximadamente 1588 e 1625, pensada nesse primeiro momento como uma construção em andamento, com diretrizes instáveis e abertas para diferentes interpretações. Ao inserir Inácio de Azevedo e seus companheiros nessa estrutura, decidimos demarcar nosso período de análise entre 1570, ano da morte dos quarenta jesuítas, e 1628, início da coleta de provas sobre o martírio e momento de inserção oficial dessa causa na estrutura de santificação. Como veremos mais à frente, o contexto dos primeiros anos da estrutura de santificação moderna vai influenciar diretamente a produção de pinturas e gravuras sobre esse conjunto de inacianos, mudando sua composição a partir de 1625 com os decretos do papa Urbano VIII.

Apesar do nosso foco não ser a descrição dos acontecimentos da vida de Inácio de Azevedo e suas realizações, é importante destacar de que maneira esse padre jesuíta ganhou o respeito do alto escalão da Companhia de Jesus e do Papado, além de sua clara importância como defensor das imagens no nascente período tridentino, questão que vai ser apresentada claramente em suas representações iconográficas *postmortem*. Inácio de Azevedo d'Athayde Abreu e Malafaya, mais conhecido como Beato Inácio de Azevedo, nasceu entre 1526 e 1527 nos arredores da cidade do Porto em Portugal, filho de Manuel de Azevedo e de Francisca de Abreu, o pai de Inácio era senhor da honra de Barbosa e abade comendatário do Mosteiro de S.

João de Alpendurada, com D. Francisca de Abreu, priora do Convento de S. Bento da Avé Maria, no Porto, e neto paterno de D. João de Azevedo, Bispo do Porto. Não se sabe exatamente o local preciso da infância do futuro mártir, mas Serafim Leite indica que próximo a cidade do Porto ficava a Quinta de Barbosa, solar da família Azevedo e Malafaia, que era a sua por parte do pai¹²⁴. (LEITE, 1938, p. 254)

Dessa breve descrição já é possível identificar que Inácio de Azevedo é proveniente de uma família com grande influência política e religiosa em Portugal, questão que lhe traria consequências positivas e negativas ao longo de sua carreira eclesiástica¹²⁵. Diante desse contexto, Azevedo ingressou na Companhia de Jesus em 28 de dezembro de 1548, com 22 anos de idade. Antônio Franco (1719), em sua obra hagiográfica *Vida e Martyrio do Beato Ignacio de Azevedo e seus Bem Aventurados Companheiros da Companhia de Jesus*, aponta que Azevedo teria entrado na Companhia após passar aproximadamente trinta dias em uma espécie de experiência dos *Exercícios Espirituais* de Loyola.

Franco indica que a resolução de entrar na Companhia teve como gatilho uma pregação do Pe. Francisco Estrada e do seu discípulo, Henrique Nunes de Gouvêa, futuro pai de Cristovão de Gouveia (1542 - 1622), Visitador do Brasil em 1583. Henrique Nunes seria vizinho de Inácio de Azevedo e o levou para uma das pregações, após ouvir os sermões do P. Estrada teria se retirado para a Quinta de Barbosa para praticar os *Exercícios*¹²⁶.

Ao entrar para a Companhia foi aprender ofícios mecânicos, como a sapataria e a culinária, mas logo se interessou pelas Artes e Teologia. Fez o noviciado em Coimbra, estudou Humanidades e Filosofia em *San Fin de Friestas* (1550 - 1551) e Teologia em Coimbra (1551 - 1552). Finalmente, foi ordenado em 1553 na cidade de Braga, no mesmo ano foi eleito reitor do Colégio de Santo Antão de Lisboa (1553 - 1555), mais tarde assumiu como reitor do Colégio das Artes de Coimbra (1556 - 1558).

Também passaria pelos cargos de Vice-Provincial de Portugal¹²⁷ (1558), conselheiro da província e ministro na casa professa em Lisboa, também seria o

¹²⁴ LEITE, *op. cit.* 1938. p. 254.

¹²⁵ Negativas no sentido do seu nascimento ser essencialmente irregular no contexto tridentino, por seu pai ser clérigo e sua mãe freira professa da Ordem de S. Bento. LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae V sive Complementa Azevediana I (1539-1565)*. Roma: Monumenta Historica Societatis IESU, 1968. p. 40

¹²⁶ FRANCO, *op. cit.* 1719. p. 1 - 10.

¹²⁷ Franco indica que após a morte do fundador da Companhia de Jesus, Inácio de Loyola, o padre Provincial de Portugal Miguel de Torres, foi para Roma juntamente com os demais eleitores da Companhia para a eleição do novo Geral, deixando em seu lugar por Vice-Provincial o padre Inácio de Azevedo. *Ibid.* p. 6

primeiro reitor do Colégio de Braga (1560-1566)¹²⁸. Apesar do seu progresso nos cargos administrativos da Companhia de Jesus, Inácio de Azevedo estaria em busca de uma participação mais ativa nas missões das índias, do Brasil ou mesmo em partes da Europa protestante, questão que toca em cinco cartas ao Geral Diego Lainez (1512-1565) ao longo do ano de 1558, em 7 de abril, 19 de maio, 19 de agosto, 29 de setembro e 2 de novembro. Inácio de Azevedo escreve:

Como esta província (Portugal), por bondade do Nosso Senhor, está em grande expansão de Escolas e em número de pessoas, que sua divina majestade chama nosso instituto, também tantas outras partes, como as Índias e o Japão, Etiópia do Preste João, Brasil, e outras terras de infiéis são oferecidas para quem quiser e pedir gente da Companhia, parece de grande importância que quem aqui cresce tenha toda a ajuda possível para aproveitar o instituto da Companhia. (CARTA DE INÁCIO DE AZEVEDO À DIEGO LAINEZ, 7 DE ABRIL DE 1558)¹²⁹

Como se sabe, as cartas de Inácio de Azevedo para Diego Lainez não deram os resultados esperados imediatamente, levando em consideração que esse jesuíta ficaria em Portugal até 1566 como Reitor do Colégio de Braga. Entretanto, em 1565 assistiu à eleição de Francisco de Borja para Geral da Companhia e foi finalmente destinado às missões com o cargo de Visitador da Província do Brasil, partindo de Lisboa em 12 de maio de 1566¹³⁰. Chegou a Bahia na armada de Cristóvão Cardoso de Barros em 23 de agosto de 1566 e logo começou sua visitação, que por ordem de Francisco de Borja teria duração máxima de dois anos. Em carta de 1569 transcrita por Serafim Leite, o Padre António Rocha indica que "o Pe. Inácio de Azevedo fez aqui a sua visita com muita prudência, assim para com os externos como da casa (...) fundam-se Colégios da Companhia com muito bom assento", se trata do Colégio do Rio de Janeiro, que teria a fundação homologada por Inácio de Azevedo. (LEITE, 1938, p. 246 - 247)

De acordo com Leite, Azevedo expôs as Constituições da Companhia e

¹²⁸ O'NEILL, Charles; DOMINGUEZ, Joaquin. (Org.). *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: Biográfico-Temático*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2001. p. 313

¹²⁹ *Monumenta Lainii. Epistolae et acta Patris Jacobi lainii*. Vol. III, 1558. Madrid: Typis Gabriellis Lopes del Horno, 1913. p. 230. Disponível em: <<http://www.sjweb.info/arsi/monumenta.cfm>> Acesso em: 20 de junho de 2022

¹³⁰ O'NEILL; DOMINGUEZ. *op. cit.*, 2001. p. 314

percorreu todas as Capitanias menos Pernambuco. Em meio a visitação, tomou algumas medidas de controle sobre os povos originários, como o aumento da dificuldade para que esses fossem batizados, deixando claro que teriam que demonstrar alguma garantia de perseverança na fé católica. Leite aponta que pouco depois de chegar na Bahia o Visitador viu a necessidade de expandir a malha de recursos humanos da Companhia na América Portuguesa, propondo em carta de 19 de novembro de 1566 que deveria voltar para a Europa, com o intuito de trazer oficiais mecânicos e evangelizadores para o Brasil¹³¹. Desse modo, se reuniu a Congregação Provincial na Bahia em junho de 1568, ocasião da eleição de Azevedo para o cargo de Procurador a Roma, embarcando para Portugal em agosto e chegando em Lisboa em 21 de outubro de 1568¹³².

Como falamos anteriormente, a eleição para o cargo de Procurador em 1568 tinha como objetivo solicitar em Roma o envio de um corpo de oficiais jesuítas para o Brasil, questão que se materializa em maio de 1569. Ao chegar em Roma, entregou diversas cartas e recomendações para o Geral da Companhia de Jesus e para o Papa Pio V, entre elas, cartas do Provincial de Portugal, o então Padre Leão Henriques, do Arcebispo de Braga, Fr. Bartolomeu dos Mártires e do Rei D. Sebastião. De acordo com Serafim Leite, a Carta do Rei pedia ao Papa toda ajuda necessária para a conversão e que favorecesse os Padres, e sobre sua confiança na figura do P. Inácio de Azevedo como Visitador do Brasil, cargo que lhe seria dado pelo Geral da Companhia¹³³.

A viagem de Inácio de Azevedo à Roma também é a origem da associação da imagem da *Madonna Di San Luca* com os protótipo iconográficos dos Quarenta Mártires do Brasil. Inácio de Azevedo foi encarregado pelo superior geral da Companhia de Jesus de realizar o traslado, em 1569, de uma cópia em lâmina de cobre da *Madonna di San Luca* de Roma como oferta para a rainha de Portugal, Catarina de Áustria (1507-1578)¹³⁴. Nesta conjuntura, Azevedo solicitou ao pintor e seu futuro companheiro de martírio, Juan de Mayorga (1533-1570), quatro reproduções desta mesma imagem, uma para o próprio Azevedo e outras três para os

¹³¹ *Monumenta Sanctus Franciscus Borgia. quartus Gandiae dux et Societatis Iesu praepositus generalis tertius*. Vol I, 1565-1568. Madrid: Typis Gabriellis Lopes del Horno, 1910. p. 341.

¹³² *Ibid.* p. 247

¹³³ LEITE, *op. cit.* 1938. p. 249

¹³⁴ Essa questão pode ser verificada em carta de 2 de julho de 1569 de Francisco de Borgia para a Rainha Catarina de Áustria. Ver em: *Monumenta Sanctus Franciscus Borgia. quartus Gandiae dux et Societatis Iesu praepositus generalis tertius*. Vol V, 1569-1572. Madrid: Typis Gabriellis Lopes del Horno, 1911. p. 112

colégios jesuítas de Santo Antão, Coimbra e ao noviciado de Évora. A cópia "original" vinda de Roma foi encaminhada à D. Catarina por Inácio de Azevedo¹³⁵.

Para além do traslado da cópia da imagem da *Madonna*, o caminho de Azevedo de Roma a Portugal foi marcado pelo recrutamento de jesuítas que se juntariam às missões do Brasil. Desse modo, podemos verificar que Francisco de Borja, em carta de 4 de julho de 1569 aos jesuítas Provinciais da Espanha, solicita que cada um concedesse até cinco noviços ou aspirantes a ordem inaciana para a missão de Azevedo, contendo apenas três exigências: que fosse da própria vontade do concorrente, de Inácio de Azevedo e do Superior de cada província¹³⁶. Em 28 de agosto do mesmo ano, Azevedo envia uma carta para Borja informando da situação dos futuros missionários em Valência - Espanha.

De Florença, Gênova e Barcelona escrevi a V.P. explicando o meu caminho. Agora faço de Valência, onde estou no dia 28 de agosto indo para Castela. Aqui o Padre Reitor Sanctander me deu 3 irmãos, dois ainda não acabaram os estudos; o primeiro estudava Teologia; o segundo ainda iniciaria o curso; o terceiro é irmão coadjutor temporal, pintor (Juan de Mayorga). Fiquei muito consolado com esses irmãos por ter sido bom para eles, segundo me disseram os outros padres. (CARTA DE INÁCIO DE AZEVEDO PARA FRANCISCO DE BORJA, 28 DE AGOSTO DE 1569)¹³⁷

Azevedo chegaria em Coimbra no dia 26 de setembro com nove jesuítas de Castela e Valência. O momento de chegada não favoreceu a empreitada de Inácio, em Lisboa se enfrentava uma pesada epidemia, que matou um número considerável de padres da Companhia¹³⁸. Azevedo tentou por diversas vezes se reunir com o Rei de Portugal para discutir sobre a missão do Brasil, conseguindo apenas em outubro com a mediação do Cardeal D. Henrique. Devido às dificuldades encontradas em Lisboa, a cidade do Porto foi escolhida para organizar as embarcações, passaria posteriormente por Évora para se juntar a outros inacianos e, finalmente, partiria para a Quinta Vale do Rosal, atualmente conhecida como Quinta dos Quarenta Mártires, localidade nas proximidades de Lisboa que serviria de ponto de encontro¹³⁹.

¹³⁵ FRANCO. *op. cit.* 1719. p. 77

¹³⁶ *Monumenta Sanctus Franciscus Borgia*. Vol V, 1569-1572. p. 115

¹³⁷ *Monumenta Sanctus Franciscus Borgia*. Vol V, 1569-1572. p. 155

¹³⁸ *Monumenta Sanctus Franciscus Borgia*. Vol V, 1569-1572. p. 191

¹³⁹ LEITE, *op. cit.* 1938. p. 250

Em março de 1570, Inácio de Azevedo comunicou que os reunidos em Vale do Rosal passavam de oitenta. A nau feita na Cidade do Porto estaria indo de encontro com os jesuítas para se juntar a frota do então Governador do Brasil, Dom Luís Fernandes de Vasconcelos, substituto de Mem de Sá. Vasconcelos acabaria tendo o mesmo destino de Inácio de Azevedo, ao lutar contra os franceses no Atlântico. Desse modo, saíram de Lisboa um total de 73 jesuítas reunidos por Azevedo, espalhados por diversas naus, ficando a nau Santiago com o maior número de inacianos.

A frota parou na Ilha da Madeira em 12 de junho, mas em 30 de junho a nau *Santiago* partiu sozinha em direção às Canárias para carregar e descarregar mercadorias; em 15 de julho, entre o povoado de Tzacorte e a ilha de La Palma, foi interceptada por uma armada de huguenotes franceses. A partir da interceptação, pouco se sabe como se deu o momento da morte de Inácio de Azevedo e seus companheiros, todas as descrições posteriores são provenientes de rede envolta pela cultura do martírio na Companhia de Jesus, com relatos apologéticos perpetuados como verdades pela tradição hagiográfica. Contudo, é certo que no dia 15 de julho todos os membros da Companhia presentes na Nau Santiago foram assassinados, fato que baseou relatos apaixonados que se tornaram oficiais durante os processos canônicos de reconhecimento do martírio. A tabela abaixo utiliza dados retirados dos textos processuais-canônicos, compilados pelo historiador Domingos dos Santos (1978)¹⁴⁰.

Tabela 1. Lista dos Quarenta Mártires do Brasil

Nome	Condição Religiosa	Gênero do martírio	Naturalidade
1. P. Inácio de Azevedo	Provincial	Morto à espada	Porto (arredores)
2. P. Diogo de Andrade	Professo de 3 votos, Ministro	Ao mar vivo	Pedrógão Grande
3. Ir. António	Sotoministro	Ao mar	Trancoso da

¹⁴⁰ Tabela feita a partir de: DOS SANTOS, *op. cit.*, 1978, n. 2, p. 333 - 334.

Soares		vivo com	Beira
--------	--	-------------	-------

		punhaladas	
4. Ir. Bento de Castro	Mestre dos noviços	Ao mar vivo com arcabuzadas	Chacim, Trás-os-montes
5. Ir. João Fernandes	Noviço	Ao mar vivo	Lisboa
6. Ir. Manuel Álvares	Coadjutor	Ao mar vivo	Estremoz
7. Ir. Francisco Álvares	Coadjutor	Ao mar vivo	Covilhã
8. Ir. Juan de Mayorga	Pintor, Coadjutor	Ao mar vivo	Saint Jean du Pied de Port, Gasconha Francesa
9. Ir. Estevão Zudaire	Broslador, Coadjutor	Ao mar vivo	Navarra
10. Ir. Afonso de Baena	Coadjutor	Ao mar vivo	Villatobas, diocese de Toledo
11. Ir. Domingos Fernandes	Coadjutor	Com punhaladas	Borba
12. Ir. Gonçalo Henriques	Diácono	Ao mar vivo	Porto
13. Ir. João Fernandes	Noviço	Ao mar vivo	Braga
14. Ir. Aleixo	Noviço	Ao mar vivo	Elvas

Delgado			
15. Ir. Luís Correia	Noviço	Ao mar vivo	Évora
16. Ir. Manuel Rodrigues	Noviço	Ao mar vivo	Alcochete
17. Ir. Simão lopes	Noviço	Ao mar vivo	Ourém
18. Ir. Manuel Fernandes	Noviço	Ao mar vivo	Celorico
19. Ir. Álvaro Mendes	Noviço	Ao mar vivo	Elvas
20. Ir. Pero Nunes	Noviço	Ao mar vivo	Fronteira
21. Ir. Luís Rodrigues	Noviço	Ao mar vivo	Évora
22. Ir. Francisco de Magalhães	Noviço	Ao mar vivo	Alcácer do Sal
23. Ir. Nicolau Dinis	Noviço	Ao mar vivo	Bragança
24. Ir. Gaspar Álvares	Coadjutor	Ao mar vivo	Porto
25. Ir. Brás Ribeiro	Coadjutor	Degolado	Braga

26. Ir. António Fernandes	Carpinteiro, Coadjutor	Ao mar vivo	Montemor- o-Novo
27. Ir. Manuel Pacheco	Noviço	Ao mar vivo	Ceuta

28. Ir. Pero de Fontoura	Coadjutor	Degolado	Chaves
29. Ir. Simão da Costa	Coadjutor	Degolado	Porto
30. Ir. André Gonçalves	Artista, Noviço	Ao mar vivo	Viana de Alvito
31. Ir. Amaro Vaz	Coadjutor	Ao mar vivo	Marco de Canaveses
32. Ir. Diogo Pires	Noviço	Morto com uma lançada	Nisa
33. Ir. Marcos Caldeira	Candidato a Jesuíta	Ao mar vivo	Vila da Feira
34. Ir. António Correia	Noviço	Ao mar vivo	Porto
35. Ir. Fernão Sanchez	Noviço	Ao mar vivo	Castela
36. Ir. Gregório Escrivano	Coadjutor	Ao mar vivo	Logrono
37. Ir. Francisco Pérez Godoy	Noviço	Ao mar vivo	Salamanca
38. Ir. João de Zafra	Coadjutor	Ao mar vivo	Jerez
39. Ir. João de San Martin	Coadjutor	Ao mar vivo	Yuncos
40. João Aducto	Candidato a jesuíta e sobrinho do	Ao mar vivo	Entre Douro e Minho

	capitão da nau Santiago		
--	----------------------------	--	--

2.2 A Construção da Estrutura de Santificação Moderna (1588 - 1625)

Como vimos anteriormente, a morte de Inácio de Azevedo e seus trinta e nove companheiros pode ser considerada como um dos principais marcos da história da Companhia de Jesus, não apenas pela grande quantidade de jesuítas assassinados simultaneamente, mas por reforçar o ideário de martírio que estaria começando a se propagar no interior da Companhia. A morte desse conjunto de quarenta homens seria utilizada pela Ordem de Inácio de Loyola como um exemplo claro do esforço e sacrifício dos jesuítas pela fé católica, marcando essa matéria a escolha do substantivo “mártires”, presente em cartas, textos, gravuras e pinturas produzidas antes do reconhecimento oficial do martírio em 1742.

O uso desse termo possui um peso significativo na Igreja moderna, pois se assume que o sujeito intitulado “mártir” morreu pela fé, imitando Cristo. Como bem observado por Carlota Urbano, a compreensão do que seria um mártir tinha um claro efeito identitário, à medida que se limitava o grupo que defendia a “verdadeira fé” daquele perseguidor, “herege”¹⁴¹. (URBANO, 2009, p. 425) Nesse sentido, temos que ter em mente que classificar um determinado grupo como “mártires” no contexto da Reforma Católica requer grande força político-religiosa, que transpassa a alçada das ordens religiosas e chega no centro da Igreja em Roma.

Diante desse contexto, achamos prudente realizar uma breve análise sobre a nova estrutura de santificação inaugurada pela Reforma Católica, entendendo de que maneira essa se relaciona com a produção cultural, especialmente àquela focada na iconografia, sobre Inácio de Azevedo e seus companheiros. Isto posto, é mister destacar um dos principais papéis atribuídos às imagens: a promoção de cultos locais, a criação de novos cultos e, talvez o mais importante, dar voz ao movimento pela beatificação e canonização de determinados personagens notáveis inseridos na lógica da santidade e que sejam do interesse das ordens religiosas ou de instituições leigas.

Vale ressaltar que as imagens daqueles embebidos pela santidade, para além da promoção do culto aos santos, também introduziram a noção do santo como a

¹⁴¹ URBANO, *op cit.* p. 425

personificação de modelos de vida e ideais religiosos para os fiéis¹⁴². No interior dessa questão, temos uma das mais importantes instituições da Igreja, ponto central de todos os processos de canonização da época moderna, fruto de uma Igreja tridentina: A *Congregatio Rituum* ou Sagrada Congregação dos Ritos, fundada em 1588 pelo Papa Sisto V.

A Congregação dos Ritos, também chamada de *Fábrica de Santos*¹⁴³ por Kenneth L. Woodward (1992), foi um dicastério da Cúria Romana, desenvolvido nos anos que se seguiram ao Concílio de Trento. De acordo com Miguel Gotor (2004), o Papa Sisto V Peretti (1585-1590) fundou a Congregação dos Ritos em 22 de janeiro de 1588 com a Bula *Immensa Aeterni Dei*. Isso ocorreu como parte de uma reforma mais ampla da instituição que tinha o objetivo de fortalecer a cúria romana e aumentar a eficiência administrativa do governo papal. Dessa forma, Sisto V reorganizou todo sistema em quinze congregações¹⁴⁴, ficando a Congregação dos Ritos com a quinta posição e sua legenda “*Congregatio pro sacris ritibus et caerimoniis*” apontava para os seus principais preceitos: promover os ritos sacros e cerimoniais.

Antes de adentrarmos na estrutura de fabricação de santos moderna, institucionalizada pela *Congregatio Rituum*, é fundamental que tomemos consciência que os procedimentos ligados aos candidatos à santidade advém de uma tradição com raízes profundas, passando por mudanças significativas entre o início do século XIII e meados do XVI. Como indicado por André Vauchez (2009) em sua obra fundamental *La Santità nel Medioevo*¹⁴⁵, dois aspectos medievais se mostram fundamentais para a concepção da canonização na época moderna; o processo jurídico, essencial para legitimar e comprovar a santidade de um candidato e o que podemos chamar de reserva pontificia, em outras palavras, o direito do papa em proclamar o culto a um

¹⁴² DINIZ, Aldilene. *O santo em imagens: relações entre concepções de santidade e iconografia na época moderna*. In: Encontro de História da Arte - Unicamp, N. 8, 2011, Campinas. p. 21.

¹⁴³ WOODWARD, K. L. *A Fábrica de Santos*. São Paulo: Siciliano, 1992.

¹⁴⁴ Vale destacar que a tendência congregacional se inicia em 1542 com a criação da Congregação da Inquisição, que seria o modelo seguido pelas demais após a finalização do Concílio Tridentino. Podemos identificar em ordem cronológica de criação as seguintes congregações: Congregação do Concílio de 1564, lotada da aplicação e interpretação dos decretos tridentinos; no mesmo ano, a Congregação da Imprensa do Vaticano, encarregada pela publicação de textos oficiais da Igreja e seus intelectuais; a Congregação do Catecismo Romano de 1566; a Congregação do Index de 1571, que passaria a controlar a produção de livros, ficaria mais conhecida pelo *Index Librorum Prohibitorum* e posteriormente seria incorporada pelo Santo Ofício; a Congregação dos Bispos de 1573, que seria transformada em Congregação de Bispos e Regulares em 1601, versando sobre o governo episcopal das dioceses; a já citada Congregação dos Ritos, estabelecida pelo Papa Sisto V em 1588; por fim, a Congregação dos Beatos fundada pelo Papa Clemente VIII em 1602, ligada à Congregação dos Ritos. GOTOR, *op. cit.*, 2004, p. 46

¹⁴⁵ VAUCHEZ, André. *La Santità nel Medioevo*. Bologna: Il Mulino, 2009. p. 53

determinado personagem com fama de santidade. (VAUCHEZ, 2009, p. 53)

O processo de canonização foi fixado ao longo do século XIII em dois momentos principais: o primeiro seria um inquérito informativo que deveria ser desenvolvido no local de nascimento, vida e morte do candidato à santidade; o segundo momento seria o envio desse documento à Roma via autoridade apostólica para decisão papal¹⁴⁶. A discussão sobre o direito pontifical na matéria da canonização foi posto em pauta no ano de 1200, quando o Papa Inocêncio III (1198-1216) estabeleceu na bula de canonização em homenagem a Cunegunda de Luxemburgo, que a faculdade de canonização pertencia exclusivamente ao pontífice, interrompendo assim uma tradição que também reconhecia essa prerrogativa aos bispos. No entanto, a questão da definição da autoridade que deveria reconhecer os cultos de santidade em seus estágios iniciais ainda permanecia em aberto.

Sobre este ponto, Gotor indica que duas interpretações diferentes foram enfrentadas ao longo dos séculos: uma centralista, que confiou esta responsabilidade ao papa e outra pró-diocesana, que acreditava pertencer aos bispos ou, pelo menos, à Santa Sé, sem especificar com exatidão a autoridade e, portanto, prevendo um papel a este respeito também aos cardeais presentes na cúria¹⁴⁷. (GOTOR, 2004, p. 19)

Entretanto, a institucionalização do processo de canonização e sua oficialização pela Igreja não foram aceitos e muito menos aplicados de imediato no XIII, Vauchez indica que até meados do século não havia uma diferença clara na terminologia entre os que seriam “santos” e os que seriam “beatos”, como também se entrelaçaram os cultos à santos oficializados pela Igreja e não oficializados. (VAUCHEZ, 2009, p. 55) Apesar das mudanças ocasionadas a partir do processo em homenagem a Cunegunda de Luxemburgo, em que se estabelece diretrizes sobre os santos oficiais e não oficiais, Vauchez aponta que essas distinções foram constantemente ignoradas ou se evitava implicações concretas contra os grupos que perpetuavam cultos não oficializados, sendo essa questão motivo de debates intensos e protestos por parte de clérigos que queriam ver os processos de canonização sendo aplicados pela forma da lei canônica¹⁴⁸.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 53-65

¹⁴⁷ GOTOR, *op. cit.*, 2004, p. 18-20.

¹⁴⁸ O testemunho mais antigo e preciso que conhecemos a este respeito é do cronista Salimbene, que, descrevendo acontecimentos ocorridos entre 1270 e 1280 em diferentes cidades da Lombardia e da Romanha, cedeu críticas pesadas ao comportamento do clero das referidas regiões. De acordo com Salimbene, o clero era culpado de ter favorecido a difusão do culto de santos duvidosos, como Antonio il Pellegrino, morto em 1267 em Pádua; Alberto di Villa d’Ogna, morto em 1279 em Cremona; e Armanno Pungilupo, morto em 1269 em Ferrara.

A problemática relativa à falta de normativas claras sobre o processo de canonização perdurou até finais do século XVI, quando uma estrutura burocrática sólida começou a ser construída a partir da reestruturação da Igreja Romana perante a Reforma Protestante. Essa reestruturação não tinha como fundamento apenas a necessidade de dar uma resposta ao protestantismo crescente, mas também dos descontentamentos internos que clamavam por diretrizes reformadas de ordem teológica-institucional¹⁴⁹.

Levando em consideração esse movimento de renovação nas esferas internas e externas da Igreja Romana, compreendemos, na matéria relativa ao culto dos santos novos e antigos, que a Reforma Católica desenvolveu um direcionamento cultural-institucional. Em relação ao aspecto cultural, podemos identificar que essa necessidade aparece em obras de finais do século XVI e nas primeiras décadas do século XVII, a exemplo do *Martyrologium Romanum*¹⁵⁰ editado pelo cardeal italiano Cesare Baronio (1538-1607) e publicado em 1583, em que faz uma revisão aprofundada do calendário litúrgico, retirando os santos não oficializados pela Igreja, mas que eram cultuados por comunidades em diferentes locais.

Também é importante destacar os *Acta Sanctorum*, trabalho de um grupo de jesuítas belgas capitaneados por Jean Bolland (1596-1665), que nesta coleção de obras faz um compilado de textos relativos à história dos santos, entre “vidas”, milagres e processos de canonização, além de comentários históricos sobre o santo e àqueles que alimentam o seu culto. Essas edições foram publicadas no fim do calendário litúrgico, separando cada edição por santos com dias em cada mês.

Os primeiros volumes referentes ao mês de janeiro foram publicados na

Salimbene ficou indignado com os bispos que toleraram os abusos ou encorajaram ao acolher os processos das figuras duvidosas. VAUCHEZ, *op. cit.*, 2009. p. 53-54

¹⁴⁹ Até os primeiros escritos de Hubert Jedin, os historiadores da época moderna, em especial sobre o Concílio Tridentino, estavam presos em dois clássicos do século XVII, ambos escritos por padres católicos. O primeiro, *Istoria Del Concilio Tridentino* (1619) de Paolo Sarpi, que interpretou Trento como uma trágica história do fracasso da verdadeira reforma, entendendo esta última como o triunfo do abuso papal do poder. O segundo, como um contraponto direto à Sarpi, *Istoria del Concilio di Trento* (1656) do jesuíta e cardeal Pietro Sforza Pallavicino, tentou empreender em seus dois volumes uma visão do Concílio encorajada pelo papa. Nesse sentido, são duas obras com perspectivas diametralmente opostas, que deixam de lado ou renegam ao esquecimento fatores que se complementam. A grandiosa obra de Jedin, foi, nesse sentido, um respiro da historiografia sobre a época tridentina e permitiu a renovação e expansão das pesquisas a partir de meados do século XX. Diante da reestruturação iniciada brilhantemente por este historiador, o Concílio Tridentino deixa de ser visto como resultado e/ou consequência direta das mudanças ocasionadas pelo protestantismo, em especial o iniciado pelo Luteranismo, pelo contrário, é percebido como um dos germes da transformação da época moderna. Trento seria, em parte, a consolidação de um movimento de descontentamento que partia de vozes dispersas nas entranhas da Igreja e que fora impulsionado pelos escritos de Lutero. O'MALLEY, John W. *II Racconto del Concilio*. Milano: Vita e Pensiero, 2013. p. 9-48.

¹⁵⁰ BARONIO, Cesare. *Martyrologium Romanum*. Roma: Ex typographia Dominici Basae, 1583

Antuérpia por Jean Bolland em 1643 e os três volumes de fevereiro em 1658, sendo esse trabalho de edição e publicação perpetuado pelo grupo em torno de Bolland após a sua morte, formando a conhecida Sociedade dos Bolandistas¹⁵¹. O aspecto cultural, inseparável do institucional, pode ser compreendido ao longo processo de institucionalização da santidade como uma maneira de estabelecer e reconhecer os protótipos necessários para a fabricação de santos moderna, deixando claro o processo cultural em que os santos estão inseridos de maneira local e universal em todos os espaços católicos, questão perpetuada a partir da renovação do calendário litúrgico pelo Papa Gregório VIII (1502-1585) e materializada por Baronio em 1583.

Já em relação ao aspecto institucional, integrado às mudanças culturais, em meados do ano 1588, no interior da lógica de reestruturação curial em um sistema de congregações, o Papa Sisto V fundou a muito citada Congregação dos Ritos, que teria como objetivo dar uma forma jurídica estável ao processo de canonização. Entretanto, essa estabilidade demoraria algumas décadas para ocorrer, sendo a Congregação do Santo Ofício responsável por parte dos processos até meados do século XVII.

De acordo com Sofia Gajano, essa situação só mudaria a partir do papado de Urbano VIII, com os decretos de 1625 e a Constituição de *Coelestis Hierusalem* de 1634, que pormenoriza os procedimentos canônicos. Entre as definições mais importantes, podemos identificar a distinção entre Bem-aventurados e santos; a proibição da adoração pública de figuras envoltas da santidade, mas que ainda não foram aprovadas pelo Papa; e, talvez a mais importante, a investigação sobre a existência de uma reputação de santidade, da notoriedade do candidato em diferentes grupos e comunidades¹⁵². (GAJANO, 2015, p. 80)

No entanto, mesmo que o período de 1588-1634 tenha sido relativamente lento em relação às decisões e estruturação da Congregação dos Ritos, não quer dizer que seja menos importante. Foi justamente nesse período inicial que a congregação determinou seu funcionamento e o trabalho atribuído aos seus membros. Em um primeiro momento, o papa escolheu cinco cardeais que deveriam ter larga experiência nos antigos ritos sagrados, como a missa, os serviços divinos, a administração dos sacramentos e as várias funções do culto.

Os primeiros cardeais nomeados, que tiveram o papel de "*causarum relatores*

¹⁵¹ GAJANO, *op cit.*, 2015, p. 80.

¹⁵² *Ibid.*, p. 81-82

sive ponentes", foram Alfonso Gesualdo (1540-1603), Niccolò Sfondrati (1535-1591), futuro papa com o nome de Gregório XIV, Agostino Valier (1531-1606), Vincenzo Lauro (1523-1592) e Federico Borromeo (1564-1631). O cardeal prefeito foi escolhido entre os cinco membros da Congregação, mas nas primeiras décadas de sua vida o dicastério manteve o princípio da colegialidade na orientação e responsabilidade pelas decisões. O prefeito era nomeado pelo papa, que via de regra indicava o cardeal mais antigo. Portanto, o título muitas vezes coincidia com o de reitor do sagrado colégio e, quando era necessário substituir temporariamente o prefeito, era escolhido o sub-reitor do consistório¹⁵³.

Esses também tinham a responsabilidade de corrigir os livros litúrgicos; o Pontifício, Ritual e o Cerimonial, que só seriam aceitos após consulta à Santa Sé. Os cardeais teriam que tratar da canonização dos santos e de assuntos relativos à celebração de cerimônias. Fica evidente que se tratava de uma área de competência muito ampla, que durante as primeiras décadas de atividade se limitou, sobretudo, às questões relacionadas com o culto dos santos, mas sem excluir as demais esferas de responsabilidade.

Apesar dos cardeais serem os principais membros da Congregação dos Ritos, uma série de cargos essenciais eram ocupados por outros funcionários, muitos de maneira anônima, como os impressores de documentos da Congregação, que assumem contratos com o compromisso do sigilo, sob pena de excomunhão. Gotor aponta, que ao subir os níveis burocráticos, se chega naqueles encarregados de definir os critérios de fé, com a tarefa de identificar os modelos de santidade que seriam aceitos e propagados pela Igreja. Como já exposto, o período inicial de estruturação da Congregação ficaria marcado pela lentidão dos processos e, como diz Gotor, pela confusão generalizada de competências e instabilidade de papéis, que começaram a se estabilizar nas primeiras três décadas do século XVII¹⁵⁴.

Em vista disso, Vincenzo Criscuolo, Daniel Ols e Robert Sarno, indicam que era evidente que, primordialmente, a Congregação nascente precisava esclarecer suas próprias competências, refletir sobre os procedimentos operacionais tradicionalmente estabelecidos até a sua criação e desenvolver uma prática estável, mas não apenas isso, renovada¹⁵⁵. Como aponta Gajano, essa situação experimental só começa a

¹⁵³ GOTOR, op. cit., 2004, p. 35.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 37

¹⁵⁵ Apesar do caráter experimental do período de 1588-1644, algumas canonizações importantes podem ser identificadas, como a do domonicano Giacinto Odrovaz, aprovada pelo Papa Clemente VIII em 1594, e a de

mudar após os decretos de Urbano VIII, sendo os primeiros de 13 de março e 2 de outubro de 1625, que são fundamentais em matéria de culto.

É importante destacar que Inácio de Loyola, Filipe Néri, Francisco Xavier e Teresa de Ávila, imediatamente após suas mortes, despertaram uma veneração popular espontânea que logo se transformou em um verdadeiro culto antes que a Igreja reconhecesse oficialmente sua santidade. Devido o impulso dado pelas devoções não oficiais, os decretos urbanianos proibiram qualquer novo culto, declarando que a existência de um culto recente não autorizado poderia constituir um impedimento ao procedimento canônico. Desse modo, os decretos proibiam novos cultos e também a publicação de livros, gravuras, pinturas e quaisquer escritos sobre vida, milagres, martírio, revelações e visões de pessoas que morreram no conceito de santidade sem prévia aprovação eclesiástica¹⁵⁶.

O que podemos chamar de situação experimental (1588-1644) também é marcada pela fundação de uma Congregação ligada diretamente a Congregação dos Ritos, a chamada Congregação dos Beatos ou Bem Aventurados, fundada em 1602 pelo Papa Clemente VIII (1536-1605). A recente Congregação e o próprio termo “Beato” são fundamentais para que possamos compreender de que maneira a estrutura de santificação moderna se diferencia daquela que canonizou Cunegunda de Luxemburgo no século XIII e como essa nova formulação impactou diretamente os processos ligados aos Quarenta mártires do Brasil. Vale destacar que a primeira beatificação organizada pela Congregação dos Ritos ocorreu em 1601 com o Papa Clemente VIII, em homenagem ao padre agostiniano Giovanni di San Fecondo (1419-1479), sendo a primeira vez que uma beatificação foi tratada como etapa preliminar para uma posterior canonização¹⁵⁷.

A partir de Clemente VIII, a instituição jurídica da beatificação se tornou um nível prévio obrigatório para que uma determinada figura envolta pela santidade pudesse alcançar a canonização, sendo um processo interdependente do outro. Em outras palavras, diferentemente da estrutura de fabricação de santos medieval, a estrutura moderna dificultou e burocratizou a canonização, dividindo o sistema de

Raimondo di Penyafort, também aprovada por Clemente VIII em 29 de abril de 1601. Outras canonizações significativas são devidas a Paulo V, pontífice entre 1605 e 1621, notadamente a de Francesca Romana em 29 de maio de 1608, 19 de julho do mesmo ano o de Ludovico Beltrán e em 1 de novembro de 1610 a canonização de Carlos Borromeo. Ver em: CRISCUOLO, V.; OLS, D.; SARNO, R. J; *Le Cause dei Santi: sussidio per lo studium*. Città Del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2012. p. 172

¹⁵⁶ Ibid., p. 173.

¹⁵⁷ GOTOR, *op. cit.*, 2004, p. 47

fabricação de santos em dois processos distintos que se completam.

As diferenças entre os dois níveis de reconhecimento são conhecidas, o processo de beatificação teria valor particular e concessivo, já o processo de canonização teria um valor universal e preceptivo. Portanto, a beatificação permitia o culto em nível local e de forma particular, inserindo oficialmente o sujeito beatificado na estrutura da santidade; já a canonização teria um caráter universal, no sentido da inserção do sujeito no calendário litúrgico da Igreja, sendo permitido seu culto público em nível global.

Como muito bem observado por Gotor, tanto a beatificação moderna, como a canonização teriam um caráter centralista, pela decisão final ter ligação direta com o pontífice e a administração dos cardeais envolvidos com a Congregação dos Ritos. Entre os primeiros a receberem a beatificação moderna pelo Papa Paulo V (1550-1621), podemos destacar o fundador da Companhia de Jesus, Inácio de Loyola em 1609, Teresa de Ávila em 1614 e Filipe Néri em 1615, todos canonizados em 1622 pelo Papa Gregório XV (1554-1623), antecessor de Urbano VIII¹⁵⁸.

A institucionalização do caráter centralista não foi um processo sem tensões, vale destacar a luta do teólogo jesuíta Roberto Bellarmino (1542-1621) para que a beatificação fosse, como um culto particular, limitado a uma única diocese. Essa questão foi posta em pauta na obra *Disputationes de controversiis christianae fidei* (1586), em uma crítica ao que era praticado pelos Cardeais.

Dentro da lógica de Bellarmino está a questão da definição de autoridade para a identificação de formas iniciais de culto, que acompanhavam a morte de um personagem conhecido pela sua fama de santidade. Bellarmino, como outros teólogos, seguiam a abordagem definida pelo Concílio de Trento, na qual confiava essa identificação aos bispos locais, mas que na prática era confrontada por uma linha que defendia que essa competência era da cúria romana, sendo essa última questão corroborada pela criação da Congregação dos Beatos em 1602.

Apesar de sua importância na mudança estrutural da santificação moderna em inícios do século XVII, a citada Congregação não existiu por muito tempo, com a primeira fase das reuniões durando até 1605, momento em que o então Papa Clemente VIII paralisou os trabalhos devido a dificuldade em se chegar a um consenso entre os Cardeais. Participaram das reuniões da Congregação teólogos das ordens religiosas, dezessete cardeais e representantes da Inquisição Romana, para

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 48

definir a questão da responsabilidade pela beatificação, retomando os debates centralistas e pró-diocesanos.

As reuniões também tocaram na questão da produção cultural sobre os falecidos com fama de santidade, especialmente no que se refere a produção de escritos hagiográficos, organização do espaço sacro e especialmente sobre a iconografia. Em meio às discussões internas da Congregação dos Beatos, é possível observar que a Congregação dos Ritos continuou a promover beatificações apenas com o reconhecimento papal, desconsiderando o que defendia a corrente liderada por Roberto Bellarmino¹⁵⁹.

A segunda fase do trabalho da Congregação dos Beatos ou Bem Aventurados foi retomada em 1607 pelo então Papa Paulo V e durou até 1615, período de uma série de beatificações notáveis já citadas anteriormente. É importante pontuar uma mudança clara nas políticas papais em relação ao reconhecimento de novos cultos, ao contrário de Clemente VIII, Paulo V deu destaque a figura de Roberto Bellarmino, o transformando em seu conselheiro sobre questões teológicas.

Não à toa que o fundador da ordem de Bellarmino, Inácio de Loyola, foi um dos primeiros a alcançar o título de beato na segunda fase dos trabalhos da Congregação. Apesar da recuperação de força da corrente pró-diocesana liderada por Bellarmino, novamente podemos observar que a frente centralista ensaiou a retomada ao poder por volta de 1615, agora com uma nítida influência da Inquisição Romana, que como veremos, passou a se apropriar do trabalho de identificação de novos cultos¹⁶⁰.

O que podemos chamar de virada inquisitorial sobre o controle de formas de adoração, no que diz respeito aos mortos com odor de santidade, tem como marco o processo de Francesca Vacchini, falecida em 1609 na cidade de Viterbo, sendo o seu processo aberto em âmbito diocesano em 1615 pelo bispo de Tricarico. Contudo, o Santo Ofício Romano assumiu a gestão do caso, independentemente do processo já ter sido enviado pelo Bispo para a Congregação dos Ritos.

Ao assumir o caso de Francesca Vacchini, a Inquisição proibiu o culto e condenou todos os seus promotores, prendendo frades capuchinhos e dominicanos que estariam divulgando o culto de Vacchini, também foi aberta uma investigação sobre o Bispo de Tricarico por ter permitido a comercialização de uma biografia

¹⁵⁹ Ibid. p. 50 - 51

¹⁶⁰ Ibid. p. 52 - 55

sobre Francesca publicada em 1613 sem todas as licenças necessárias, o que alertou a Inquisição em meados de 1614¹⁶¹. O processo de Vacchini e as consequências da divulgação do seu culto refletiam a maneira como a jurisdição sobre as devoções não estava limitada à Congregação dos Ritos, mas também poderia ser contestada e assumida pela Inquisição. (COPELAND, 2016, p. 121)

Todo esse embate entre diferentes autoridades eclesiásticas sob a égide do Papado representa a complexa realidade institucional dos primeiros anos da Congregação dos Ritos, entre cardeais, bispos e diferentes grupos do interior da Igreja, esse emaranhado de poderes formava a base da reforma do processo de beatificação e canonização moderna, que seria reafirmada a partir de 1623 com o papado de Urbano VIII e os decretos de 1625 e a constituição de 1634.

2.3 Desenvolvimento dos Protótipos Iconográficos Pré-processuais

Levando em consideração o contexto da estrutura de santificação moderna nos últimos anos do XVI e primeiras décadas do XVII, partiremos para a análise do desenvolvimento dos protótipos iconográficos pré-processuais de Inácio de Azevedo e seus 39 companheiros, causa que ainda estaria sendo formada, com forte devoção no interior da Companhia de Jesus, mas que ainda não teria o apelo necessário para ter um processo iniciado pela Congregação dos Ritos. Nosso objetivo, neste tópico, é entender o caminho formador da iconografia produzida sobre os chamados Quarenta Mártires do Brasil, destacando o que podemos chamar de "proto-imagens" desse grupo de jesuítas.

Entre essas, podemos encaixar os escritos, a partir da noção de “vista da imaginação”, presente nos *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola, ideia disseminada entre os jesuítas do século XVII, em que a partir de um texto é possível meditar e criar uma imagem mental sobre um determinado personagem ou acontecimento. Isto posto, vale apontar que não objetivamos esgotar todas as discussões sobre as "proto-imagens", mas trazer à tona reflexões que nos indiquem as origens da iconografia pré-processual (1608-1628), fonte para produções posteriores, especialmente entre os anos 1660 e 1680.

Como documentos-base para o início da análise, utilizaremos o *II. Decretum*

¹⁶¹ COPELAND, Clare. *Maria Maddalena De' Pazzi: The Making of a Counter-Reformation Saint*. Oxford: Oxford University Press, 2016. p. 121-122

in causa ven. servorum dei Ignatti de Azevedo et Aliorum Triginta novem e soc. jesu, decreto publicado pelo papa Papa Bento XIV em 1742¹⁶², que oficializa o título de mártires aos *Quarenta mártires do Brasil* e detalha brevemente a evolução dos processos até àquele momento; o processo de 1713¹⁶³ publicado pelo Cardeal Pietro Ottoboni; e o processo de 1671¹⁶⁴ publicado pelo Cardeal Giulio Rospigliosi. Em relação a historiografia, seremos auxiliados pela importante produção de Serafim Leite¹⁶⁵, Domingos Maurício Gomes dos Santos¹⁶⁶, Maria Cristina Osswald¹⁶⁷ e demais autores que já analisaram de alguma maneira os processos dos *Quarenta mártires*.

A partir do cruzamento documental e historiográfico, elaboramos uma tabela (**tabela 2**) de identificação dos períodos de movimentação dos processos, indicando: o nome dos processos, datas de ações processuais, locais em que os processos passaram e figuras participantes. Levando em consideração essa importante tabela de eventos, podemos apontar o contexto em que a iconografia sobre os Quarenta Mártires do Brasil foi produzida e os momentos de maior atividade. Indicamos na tabela as movimentações até 1854, data da beatificação dos Quarenta Mártires, como uma maneira de ilustrar toda a evolução processual e auxiliar na pesquisa de outros pesquisadores interessados. Nesse sentido, se torna essencial a elaboração de uma terceira tabela (**tabela 3**), focada exclusivamente na iconografia produzida entre 1608 e 1680, indicando a data de produção, local de origem (se for possível localizar), autor (se for possível localizar), instituição ou indivíduo patrocinador (se for possível localizar).

¹⁶² *II. Decretum in causa ven. servorum dei Ignatti de Azevedo et Aliorum Triginta novem e soc. jesu. (1742)* In: BENEDICTI XIV. *Acta et decreta in causis beatificationum et canonizationum: aliisque ad sacrorum rituum materiam pertinentibus ad annum pontificatus sui decimum*, 1751.

¹⁶³ OTTOBONI, Pietro. *Canonizationis, feù Declarationis Martyrij Servorum Dei Ignatij Azevedì, et XXXIX. Sociorum Martyrum Societatis Iesu*. Roma: Camerae Apostolicae, 1713

¹⁶⁴ ROSPIGLIOSI, Giulio. *Congregatione sacrorum rituum siue eminentissimo, ac reuerendissimo d. card. Rospigliosio Brasilien canonizationis, siue declarationis martyrij seruorum Dei Ignatij Azeuedi .Positio super dúbio. An constet de martyrio et causa martyrii. Et an et de quibus miraculis seu signis supernaturalibus. In causa et ad effectum de quo agitu*. Roma: Camerae Apostolicae, 1671.

¹⁶⁵ LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil: tomo II*, 1938; *Id. Páginas de História do Brasil*. 1937; *Id. Novas Páginas de História do Brasil*. 1965.

¹⁶⁶ MAURÍCIO, D. *Beatos Inácio de Azevedo e 39 companheiros mártires*. Didaskalia, v. 8, n. 1, 1 jan. 1978; *Id. Beatos Inácio de Azevedo e 39 companheiros mártires*. Didaskalia, v. 8, n. 2, 1 de jun. 1978.

¹⁶⁷ OSSWALD, M. C. *Aspectos de devoção e iconografia dos Quarenta mártires do Brasil entre os sécs. XVI e XIX*. 2008; *Id. O martírio de Inácio de Azevedo e dos seus trinta e nove companheiros (1570) na hagiografia da Companhia de Jesus entre os séculos XVI e XIX*. 2010.

Tabela 2. Processos canônicos sobre os Quarenta Mártires do Brasil

NOME	CRONOLOGIA	LOCAL	PESSOAL ENVOLVIDO	MÍDIA
Informativo Apostolico	3 de outubro de 1628	Coimbra	Pe. Correia (?) Procurador do Colégio da Companhia de Jesus de Coimbra	Manuscrito
Informativo Ordinario	24 de outubro de 1628	Porto	?	Manuscrito
<i>Authoritate apostolica fabricati - Atas</i>	1631	Braga	Entrevistas com possíveis testemunhas do martírio em Braga: Busca por uma listagem oficial dos 40 mártires, do reconhecimento de milagres e da fama/notoriedade. Autoridade Apostólica local (?)	Manuscrito
<i>Authoritate apostolica fabricati - Atas</i>	6 de Outubro de 1631 e concluído a 27 de Novembro de 1632.	Évora	Entrevistas com possíveis testemunhas do martírio em Évora: Busca por uma listagem oficial dos 40 mártires, do reconhecimento de milagres e da fama/notoriedade. Autoridade Apostólica local (?)	Manuscrito
<i>Authoritate apostolica fabricati - Atas</i>	6 de Fevereiro de 1632 e concluído a 7 de Junho de 1633.	Coimbra	Entrevistas com possíveis testemunhas do martírio em Coimbra: Busca por uma listagem oficial dos 40 mártires, do reconhecimento de milagres e da fama/notoriedade. Autoridade Apostólica local (?)	Manuscrito
<i>Authoritate apostolica fabricati - Atas</i>	14 de Julho de 1632 e concluído a 30 de Setembro.	Bahia	Entrevistas com possíveis testemunhas do martírio na Bahia: Busca por uma listagem	Manuscrito

			<p>oficial dos 40 mártires, do reconhecimento de milagres e da fama/notoriedade.</p> <p>Autoridade Apostólica local (?)</p>	
<p>Conjunto das 4 atas (Braga, Évora, Coimbra e Bahia)/ Processo de <i>Super Non cultu</i></p>	<p>A 8 de Janeiro de 1634 e concluído em 16 de Março de 1641.</p>	Roma	<p>P. Marcos Paulo Leone S. I. (Postulador geral da Companhia de Jesus), Cardeal Giulio Rospigliosi e o Cardeal Antonio Barberini.</p>	Manuscrito
<p><i>Authoritate apostolica fabricati</i> - Atas</p>	<p>4 de Agosto de 1640 e concluído em 16 de Março de 1641.</p>	Roma	<p>Entrevistas com possíveis testemunhas do martírio em Roma: Busca por uma listagem oficial dos 40 mártires, do reconhecimento de milagres e da fama/notoriedade.</p> <p>De responsabilidade do Cardeal de Santo Onofre (mas estava sem ocupante em 1640) ficando então responsabilizados: Octavio Corsino, Arcebispo de Tarso, Lélio Falconieri (1585-1648), Bispo de Tebas, Juan Baptista Altieri, Bispo de Camerino.</p>	Manuscrito
<p><i>Informatio pro ven. servo Dei Ignatio Azevedo Societatis Iesu et sociis eius... excerpta a variis auctoribus qui de illorum nece scripserunt a P. Josepho Fotio Soe. Iesu in causa canonizationis procurator</i></p>	<p>Fevereiro de 1664/ Retomado em 1665 e concluído em 1742.</p>	Roma	<p>P. Giuseppe Fozi (1606-1692), postulador da causa, enviou o documento para a Congregação dos Ritos em 1664 e em 1665 ficou de responsabilidade do Vigário de Sua Santidade o Cardeal Ginerto, podendo ser substituído por: Diego Theodulo, Arcebispo de Amalphis, Juan Antonio Capoblanco, Bispo de Zaragoza e</p>	Impresso

<i>Appendix authorum qui de nece venerabilis servi Dei Ignatii Azevedii & Sociorum scripserunt.</i>	1667	Roma	?	Impresso
<i>Congregatione Sacrorum Rituum sive «Em.m ° ac Rev. Card. Rospigliosio. Brasilien. Canon... Positio super dúbio: An constet de validitate processuum in Urbe an. 1641 et 1666 peractorum & testes in ijs sint rite & recte examinati. In casu.</i>	31 de agosto 1669	Roma	Cardeal Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX.) (1600 - 1669)	Impresso
<i>Relazione della morte e della cagione della morte data dagli heretici calvinisti al P. Ignazio de Azebedo [51c] con trenta nove della Compagnia di Giesü nella navigazione al Brasile, colle prove, oppositioni, risposte, miracoli e nomi, estratta dalle scritture poste in luce e presentate alia Sacra Congregasione de Riti per la loro canonizatione, l'anno 1670</i>	1670	Roma	?	Manuscrito
<i>Positio super dúbio. An constet de martyrio & causa martyrih</i>	2 de Maio 1671	Roma	?	Impresso
<i>Compendiaria collectio summarij exhibiti Sacr. Congr. Rituum</i>	1671	Roma	?	Impresso

<i>Ristretto del Sommario presentato alia S. Congregatione de Riti</i>	1671	Roma	?	Impresso
<i>Congregatione sacrorum rituum siue eminentissimo, ac reuerendissimo d. card. Rospigliosio Brasilien canonizationis, siue declarationis martyrij seruorum Dei Ignatij Azeuedi .Positio super dúbio. An constet de martyrio et causa martyrii. Et an et de quibus miraculis seu signis supernaturalibus. In causa et ad effectum de quo agitu</i>	1671	Roma	Cardeal Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX) (1600 - 1669)	Impresso
<i>Sac. Rituum Congregatione. «Emm & Rev.mo D. Card. Bichio. Brasilien. Canonizationis seu declarationis martyrii Ignatii Azevedo et XXXIX Sociorum Martyrum Societatis Iesu. Positio super dúbio. An constet de martyrio & causa martyrii in casu et ad effectum de quo agitun</i>	1713	Roma	Cardeal Antonio Bichi (1614 - 1691)	Impresso
<i>Martyrum Societatis Iesu. Positio syper dúbio: An constet de martyrio et causa martyrii in casu & ad effectum de quo agitun</i>	1713	Roma	Cardeal Pietro Ottoboni (Veneza, 2 de julho de 1667 - Roma, 29 de fevereiro de 1740)	Impresso

<i>Martyrum Societatis Iesu. Positio syper dúbio: An constet de martyrio et causa martyrii in casu & ad effectum de quo agitun</i>				
<i>Sacra Rituum Congregatione. «Emmo m Rev.mo D. Card. Alexandro Albano. Brasilien... Responsio ad novas animadvertiones R. P. Fidei Promotoris [Prospero de Lambertini] super dúbio: An constet de martyrio & causa martyrij in casu & ad effectum</i>	1742	Roma	Cardeal Alessandro Albani (5 de outubro de 1692 - Roma, 11 de dezembro de 1779); e o Promotor da Fé Prospero Lambertini (Futuro Papa Bento XIV).	Impresso
<i>II. Decretum in causa ven. servorum dei Ignatti de Azevedo et Aliorum Triginta novem e soc. jesu</i>	1742	Roma	Giovanni Antonio Guadagni (1674-1759)	Impresso
<i>BENEDICTUS XIV, Acta et Decreta. Decreto delia S. Congreg. dei Riti de 21 set. 1742.</i>	1751	Roma	Papa Bento XIV (Prospero Lorenzo Lambertini), nasceu em 31 de março de 1675 e morreu em 3 de maio de 1758.	Impresso
<i>Positio super dúbio. An constei de validitate processuum Bracharensis, Bahiae, Colimbricensis & Elborensis Autoritate Apostolica peractorum an. 1631 & 1632 et testes in ijs sint rite & recte examinati in casu</i>	1777	Roma	?	Impresso
<i>Decretum Brasilien. Redintegrationis</i>	1854	Roma	Cardeal Giacomo Antonelli (1806 - 1876)	Impresso

<i>cultus Ven. Servorum Dei Ignatii de Azevedo et XXXIX Sociorum Martyrum e Societate Iesu. Ass. J. Card. Antonelli.</i>				
--	--	--	--	--

Tabela 3. Produção iconográfica sobre os Quarenta Mártires do Brasil no século XVII

TÍTULO	DATA	AUTOR	MECENAS	ACERVO/FONTE	MÍDIA	LOCAL
<i>Effigies et nomina quorundam ex Societatis Iesu qui pro fide vel pietate sunt interfecti ab 1549 ad 1607</i>	1608	Mattheus Greuter e Paul Maupin	Não se sabe exatamente, mas a obra foi dedicada ao Duque de Parma e Piacenza, Ranuccio I Farnese (1569 - 1622)	National Portrait Gallery - https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait-list.php?search=sp&sText=Effigies+et+Nomina+Quorundam+e+Societate+Iesu&firstRun=true&OOnly=true&displayNo=60	Gravura	Roma
<i>Effigies, et Nomina Quorundam Societate Iesu qui Pro Fide, vel Pietate Svnt Interfecti ab Anno MDXLIX ad An. MDCVIII</i>	1608	Johann Bussemacher	Não se sabe exatamente, mas a obra foi dedicada ao Pe. Johannes Hartmann (???? - ????), natural de Linz e cônego de Bonn	The British Museum - https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1848-0911-464 .	Gravura	Colônia
O martírio dos 40 Jesuítas nos mares das Ilhas Canárias em 1570	1611	Mattheus Greuter	?	La peinture spirituelle - Louis Richeome. https://books.google.com.br/books?id=bOfRWld5RgIC&hl=pt-BR&source=gbs_slider_cls_metadata_7_mylibrar_y	Gravura	

Gravura da folha de apresentação do “ <i>Card. Otthono. Brasilien . Canonizationis seu declarationis martyrii servorum Dei</i> ” de 1713. P. Ignatius De Azevedo Lusitanus Soc: Iesu Cum Aliis 39 Sociis in Navigatione Brasilica ab Hereticis Occisus et in Mare Demersus die 15 July anni 1570	1655 - 1676	Jacques Courtois “il Borgognone” (Nome em Latim na obra Jacobus Cortese Burgundus)	Companhia de Jesus/ Congregação dos Ritos	Royal Museums Greenwich - https://collection.s.rmg.co.uk/collections/objects/128533.html	Gravura	
“Os 40 mártires do Brasil.” Originalmente na Casa Professa Del Gesú até 1773, depois Vaticano até 1843 e hoje em Sant'Andrea al Quirinale.	1661	Idem	Companhia de Jesus	Anna Maria Pedrocchi (2019) - http://artison.letas.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/248	Pintura	
Os quarenta mártires do Brasil acolhidos pelo céu	1669	Lazzaro Baldi	?	Idem	Gravura	
Gravura em metal "Visão de Teresa de Ávila"	1669	Marco Gamberucci	?	Idem	em metal	
V. V. P. Ignativs de Azeuedo Lusit. et Soci 39 ad praedicandu x evangeliu in Brasilia missi p Fide occiduntur ab Haereticis, et in mare proiicintur 15 julij 1570. Cadem die	1660 - 1680	François Spierre	?	Biblioteca Nacional de Portugal - https://purl.pt/13179	Gravura	

omacs Martyrij laurea triumphantes á Deo ostendunt in Coelo S. Teresice						
Painel de P. Ignácio de Azevedo com volutas de cartela, motivos florais, Sacristia do Colégio dos Jesuítas, Salvador	1673 - 1683	Possivelme nte Domingos Rodrigues	Companhia de Jesus	Belinda Maria de Almeida Neves (2015) -	Pintura	
O martírio de Inácio de Azevedo e dos trinta e nove companheir os nos Mares das Canárias, a caminho do Brasil, 15 de Julho de 1570	1675	Melchior Küsel	Companhia de Jesus	Societas Jesu usque ad sanguinis et vitae profusionem pro Deo et Christina Religione militans in omnibus Mundi partibus fortitudinis sua trophaea erigit - Mathias Tanner. https://archive.o rg/details/societ asjesuusqu00tan n 0	Gravura	Praga
O martírio de Inácio de Azevedo	1675	Idem	?	Idem	Gravura	Praga

As tabelas acima podem ser consideradas como as principais guias para este trabalho, sendo a **tabela 2** um importante compilado da fase processual da causa dos Quarenta Mártires do Brasil, auxiliando na compreensão da construção dos modelos iconográficos pré-processuais e na forma que as imagens foram construídas. Em contrapartida, a **tabela 3** vai ser analisada de maneira contundente neste capítulo, focando nas produções pré-processuais entre 1608 e 1628, e no segundo capítulo, com enfoque na produção pós-processual entre 1628 e 1680. Contudo, apesar do nosso objetivo ser o período que se inicia em 1608, é mister entender como se formam parte dos protótipos iconográficos logo após a morte de Azevedo e seus companheiros em 1570.

Entendemos que a fase imediata ao martírio de 1570 é, sobremaneira, essencial para a compressão dos anos iniciais da colheita das provas, para o desenvolvimento da produção iconográfica, seus símbolos, signos e motivos artísticos característicos, para além da hagiografia e demais movimentações processuais-canônicas sobre os Quarenta mártires no século XVII. Dessa forma, é importante destacar de que maneira a morte de Azevedo e seus companheiros foi sentida pela Companhia de Jesus, pelas primeiras cartas, imagens e biografias. Como apontamos na introdução deste trabalho, um dos primeiros argumentos utilizado pelos produtores da cultura material referente à Inácio de Azevedo e seus 39 companheiros mártires, provém de um dos relatos mais antigos sobre o martírio, uma carta de 17 de agosto de 1570, escrita pelo jesuíta português Pero Dias (1526-1571).

Dias fazia parte da mesma expedição missionária liderada por Azevedo, estava em outra nau no momento em que acontecia o martírio, escrevendo o ocorrido da Ilha da Madeira para o Geral da Companhia de Jesus, Francisco de Borja. Em sua carta de 17 de agosto, indica que Azevedo enfrentou os corsários com uma imagem de Nossa Senhora nas mãos, "que era um retrato da imagem de Nossa Senhora, que está em Santa Maria Maior, que fez São Lucas, que trazia de Roma"¹⁶⁸. A importância dada à carta de Pero Dias se dá por ter sido escrita ainda em 1570, interligando a figura do Azevedo e seus companheiros à importante imagem da *Madonna Di San Luca*. Mas não apenas por sua pura e simples utilização no momento da morte, mas por representar a defesa das imagens perante o iconoclasmo protestante.

O simbolismo fica ainda mais evidente quando se junta o fato do martírio ter ocorrido no contexto das missões no Atlântico, levando em consideração a ideia já apontada por Renato Cymbalista (2010) da utilização dos mártires na cristianização do território da América Portuguesa. O martírio ganha especial atenção nas missões ultramarinas, não apenas pela indiscutível periculosidade das viagens Atlânticas, que por si só são consideradas fábricas de mártires, mas pelo significado do sangue derramado no ultramar. O traslado de relíquias sagradas dos antigos mártires desempenhou papel significativo nos processos de ocupação da América. Por meio das relíquias, se esperava revelar a cultura do Velho Mundo para o Novo, como um mecanismo de inserção da temporalidade e territorialidade cristãs.¹⁶⁹

¹⁶⁸ LEITE *op. cit.* 1938, p. 254.

¹⁶⁹ Uma situação paradoxal é possível de ser identificada no martírio dos *Quarenta mártires do Brasil*, quando, em 1570, o então Provincial da Companhia de Jesus no Brasil Inácio de Azevedo e seus 39 companheiros são mortos por huguenotes na região das ilhas Canárias, estavam a caminho da América Portuguesa e levavam uma

Como observado por Cymbalista, as últimas décadas do século XVI foram o período de início do traslado de relíquias de Portugal ao Brasil, ligados ao empreendimento de povoamento da colônia lusitana. Esse empreendimento tinha por objetivo não só a aplicação institucional-burocrática portuguesa na América, marcada pelas câmaras municipais e o sistema de justiça, mas também o estabelecimento de uma assistência religiosa, legitimada pelas relíquias e imagens dos mártires e santos no interior dos edifícios da Igreja. (CYMBALISTA, 2010, p. 45)

Nesse contexto, a morte de Azevedo e seus companheiros, apesar de essencialmente brutal, é utilizada como uma potente arma propagandística no interior da Companhia, impulsionando a utilização das imagens nos espaços jesuítas e nas missões propriamente ditas. Vale destacar uma possível relação ilustrada sobre o martírio, narrada por Pero Dias e publicada em formato de estampa pelo Geral da Companhia de Jesus Francisco de Borja, em 1571, questão descrita por Giulio Cesare Cordara na obra hagiográfica *Storia della vita e della gloriosa morte del beato Ignazio de Azevedo*¹⁷⁰, mas que não chegou aos nossos dias.

Apesar de não ter chegado aos nossos dias, sabemos que Francisco de Borja foi um dos principais divulgadores do culto aos recém chamados Quarenta Mártires do Brasil, indicando, em carta de 1571, o reconhecimento do episódio de 1570 como um martírio coletivo, incitando a narrativa propagandística em favor da abertura do processo canônico daquele primeiro conjunto de mártires jesuítas ligados à América Portuguesa¹⁷¹. Levando em consideração esse contexto, parte das representações *postmortem* de Borja também acabam sendo associadas indiretamente aos Quarenta Mártires (**fig. 4**)¹⁷², especialmente por intermédio do signo representacional da *Salus Populi Romani*, imagem divulgada por Borja e Azevedo, presente em todas as representações iconográficas sobre os Quarenta Mártires do Brasil.

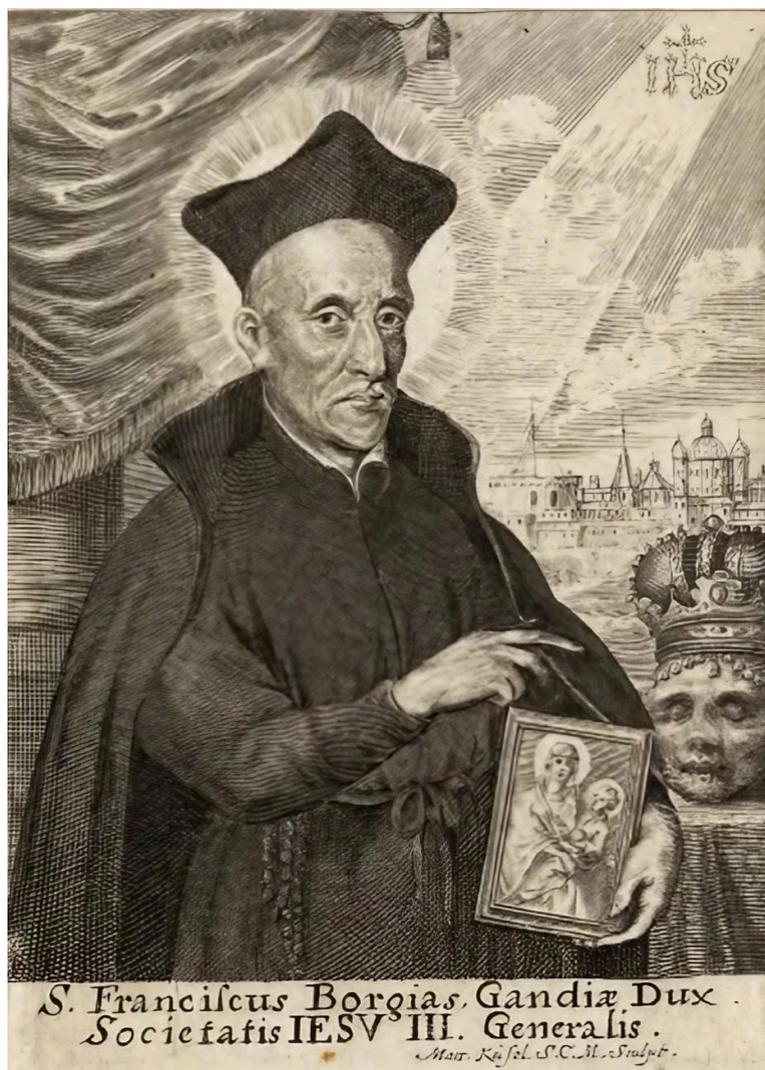
diversidade de relíquias de santos, mártires e outros objetos de culto, sendo uma das mais importantes a cópia da imagem da *Madonna di San Luca*. CYMBALISTA, Renato. *Os mártires e a cristianização do território na América portuguesa*, séculos XVI e XVII. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material [online]. 2010, v. 18, n. 1. p. 43-82

¹⁷⁰ CORDARA. *op. cit.*, 1854. p. 6.

¹⁷¹ LEITE, *op. cit.* 1965, p. 128

¹⁷² Gravura localizada pela historiadora Mia Mochizuki no ARSI. Não se sabe exatamente a data de publicação, patrocinador e por quais espaços circulou, mas sabemos que é de autoria do importante gravador Melchior Küsell, responsável por parte significativa das imagens do martirologio Societas Jesu usque ad sanguinis profusionem, publicado em 1675 por Matthias Tanner. Apesar da data de publicação não estar visível, podemos conjecturar que essa gravura provavelmente foi feita após 1671, data de canonização de Borja, devido a presença de um halo de santidade na imagem e pela própria legenda "S. Franciscus Bórgias" - sendo o "S" indicativo de "Santo" ou "São". MOCHIZUKI, Mia. *Jesuit Art*. Leiden: Brill Academic Publishers, 2022. p. 131.

Ilustração 4. Retrato de Francisco de Borja segurando uma cópia da *Salus Populi Romani*. Gravura de autoria de Melchior Küsell, séc. XVII.



Fonte: MOCHIZUKI, Mia. *Jesuit Art*. Leiden: Brill Academic Publishers, 2022. p. 131

Durante os anos finais do século XVI podemos observar um aumento significativo da devoção sobre os Quarenta mártires, em 1571 Pio V honrou Azevedo e seus companheiros ao referir o seu martírio voluntário na breve *Dum Indefese* de 7 de Julho, permitindo o seu culto de maneira controlada¹⁷³. As devoções teriam um caráter múltiplo e, primordialmente, internacional. Entre os Quarenta podemos encontrar jesuítas de diversas localidades diferentes (**tabela 1**), o culto já seria esperado ao menos na Península Ibérica, mas pelo intento da missão na América Portuguesa e pelo fato ter se desenrolado nas Canárias, ambos espaços apresentam devoções.

¹⁷³ OSSWALD. *op. cit.* 2010, p. 7

No que diz respeito ao Brasil, a ideia sobre o martírio ficou viva nos primeiros anos, sendo o dia 15 de julho de 1574, na Bahia, marcado por uma celebração em homenagem aos Quarenta Mártires, dando a esse conjunto de jesuítas o nome de Padroeiros do Brasil¹⁷⁴. Cymbalista aponta que o *Menolôgio da Província do Brasil* separa um espaço privilegiado no dia 15 de julho para a evocação dos *Quarenta mártires do Brasil*¹⁷⁵, dia marcante o suficiente para que o padre Fernão Cardim (1540-1625) escreva sobre as festividades relacionadas aos mártires em 1584 no Colégio Jesuíta de Olinda, especialmente sobre a figura de Inácio de Azevedo.

Cardim informa que "no dia 15 de julho, se festejou dentro do colégio como cá é costume, o martírio do Padre Ignácio de Azevedo e seus companheiros com uma oração em verso no refeitório"¹⁷⁶. O relato de Cardim deixa claro que se tornou costume nos Colégios do Brasil a devoção aos Quarenta Mártires, provavelmente desde 1574. Outros locais também aparecem no conjunto geográfico devocional referente aos Quarenta mártires, além de Portugal, Espanha, Brasil e partes das Canárias, também aparecem em regiões da Alemanha, França, Inglaterra, Itália e na Antuérpia, é o que indica Michelangelo Lapi, Subpromotor da Fé na causa pela beatificação dos mártires em 1671¹⁷⁷. Em todos os espaços devocionais, seja em Portugal, seja nas Canárias ou no Brasil, sabemos que o culto referente aos mártires se deu em conjunto com a muito citada imagem da *Madonna Di San Luca*. Vale ressaltar o que o historiador Fausto Martins indica sobre a relação dessa imagem e a Companhia de Jesus¹⁷⁸:

Ao continuar a tradição medieval que mantivera a crença desta imagem ter sido pintada por S. Lucas, os Jesuítas do séc. XVI avivaram o sentimento da lenda e aproveitam-na como argumento apologético de defesa da devoção mariana, num momento preciso em que o papel de Maria, na economia da salvação, era posto em dúvida e até negado pela Reforma Protestante. Não se tratava, pois, de uma escolha casual, mas perfeitamente intencional, visando um objetivo bem preciso: defender e divulgar a figura de Maria, - Mãe de Deus -, e transformar o ícone da *Salus Populi Romani* num poderoso cartaz de propaganda eclesial. (MARTINS, 1993, p. 127)

¹⁷⁴ LEITE, *op. cit.* 1938, p. 264

¹⁷⁵ CYMBALISTA, *op. cit.* 2010. p. 65

¹⁷⁶ CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Bahia: Edição P55, 2021 (1625), p. 350.

¹⁷⁷ LAPI, Michelangelo. *De Difcrimine inter notitiam petitam ex Fama y lectione Hiftoricorum In: ROSPIGLIOSI. op. cit.* 1671, p. 69

¹⁷⁸ MARTINS, Fausto. *Notícia sobre o autor e a data do quadro da "Virgem de S. Lucas" do Colégio de Jesus de Coimbra*. In: Lusitânia Sacra, 2ª Série, Tomo V. Lisboa: 1993, pp. 121-135. p. 122.

Sobre a imagem presente em Salvador (**fig. 5**), o padre Fernão Cardim escreveu, em meados de 1583 sobre sua passagem com o então Visitador Cristóvão de Gouvêa (1542-1622) no recente Colégio da Bahia e sua Igreja, detalhando os bens desta última, indica que “tem uma cruz de prata dourada, com Santo Lenho, três cabeças das Onze mil virgens, com outras muitas e grandes relíquias de santos, e uma imagem de Nossa Senhora de S. Lucas, mui formosa e devota”¹⁷⁹. Fica evidente que, mesmo não sendo a mesma imagem que Azevedo levava à América Portuguesa, a Companhia de Jesus incentivou a produção de cópias nos anos que se seguiram ao martírio, levando em consideração que a primeira cópia autorizada da época moderna foi feita a pedido de Francisco de Borja entre 1568-69 e difundida por Inácio de Azevedo.

É importante pontuar que para além das primeiras cartas de Pero Dias e Francisco de Borja, das celebrações anuais no dia 15 de julho, das imagens da *Madonna* espalhadas pelos Colégios da Companhia e das devoções particulares, outros meios foram utilizados para a divulgação do culto aos Quarenta mártires, logo, para a fabricação dos seus modelos iconográficos. Estamos nos referindo aos importantes textos hagiográficos, que por definição são obras sobre a vida de mortos com cheiro de santidade ou que já foram reconhecidos como santos. Entre os primeiros escritos hagiográficos, podemos destacar o *Rerum a Societatis Iesu in Oriente gestarum volumen primum*, produzido pelo padre Giovanni Pietro Maffei entre 1573 e 1579; também a *Relaçam da gloriosa morte do Padre Inacio de Azevedo da Companhia de Jesu e seus éompanheyros que farão mortos polos hereges no Anno de 1570 indo para o Brasil*, escrita pelo Pe. Maurício Serpe entre 1571 e 1575.

Outra obra também merece destaque, apesar de ter sido escrita em finais do século XVI e não ser focada em Azevedo e seus companheiros, a *Vida del P. Francisco de Borja. General de la compania de Jesus* (1592), escrita por Pedro Ribadeneira, dedica um capítulo inteiro sobre os chamados Quarenta Mártires do Brasil. Essas três obras seriam a base para grande parte dos demais textos hagiográficos sobre os Quarenta Mártires que chegaram aos nossos dias, servindo como documentos no período inicial de colheita de provas sobre o martírio em 1628¹⁸⁰.

¹⁷⁹ CARDIM, *op. cit.*, 2021 (1625). p. 309.

¹⁸⁰ SANTOS, *op. cit.* jan. 1978. p. 131.

Ilustração 5. Pintura da Madonna di San Luca, descrita por Fernão Cardim (séc. XVII)



Fonte: Museu de Arte Sacra da UFBA. Pintura da Madona di San Luca descrita por Fernão Cardim. Disponível em: < <https://mas.ufba.br/pintura> > Acesso em: 5 de julho de 2022

Tais obras carregam um claro espírito apologético, mas são textos essenciais para a compreensão da formação de ligações entre signos, conceitos e imagens, é o caso da associação de Inácio de Azevedo e seus companheiros com a imagem da *Madonna Di San Luca*, repetido por diversas vezes desde o primeiro relato de Pero Dias, passando pela pena dos cronistas e hagiógrafos, até ser reafirmado pelos processos canônicos como um milagre. É o que indica um dos Cardeais responsáveis pela causa de beatificação dos mártires em 1671, o Cardeal Ginettus, no *Summarium de Signis Supernaturalibus*, presente nos processos de 1671 compilados por Rospigliosi¹⁸¹. Ginettus entende como um milagre o insucesso dos corsários em tentar retirar a imagem da *Madonna* das mãos de Azevedo, questão retratada em inúmeros escritos e produções iconográficas.

¹⁸¹ *Summarium de Signis Supernaturalibus*. In: ROSPIGLIOSI. *op. cit.* 1671, p. 14

Entretanto, não seria apenas a sua relação com a imagem da Virgem que marcaria a produção cultural e canônica sobre os Quarenta mártires, vale destacar que o padre Pero Dias também seria assassinado nas Canárias e participava da mesma expedição de Azevedo, então por qual motivo esse jesuíta e o grupo que o acompanhava não permaneceu em destaque ao lado dos chamados mártires do Brasil? Entre os supostos milagres relacionados aos acontecimentos de 1570, um é particularmente importante e pode ser considerado a pedra fundamental para o aumento das devoções, para a fabricação de escritos e, especialmente, imagens.

Falamos da notável visão de Santa Teresa de Ávila, descrita na obra hagiográfica de António Cabral em um tópico especial sobre os milagres do martírio. Cabral indica que no dia 26 de julho de 1570, Teresa de Ávila, quando vivia no convento do Carmelo de Toledo, teria recebido uma visão do momento do martírio de Francisco Peres Godoi, seu parente e membro da expedição de Inácio de Azevedo¹⁸². Teresa de Ávila relatou a visão do martírio para o seu confessor, o Pe. Baltazar Alvarez (1533-1580), ficando assim registrado, o que possibilitou a inclusão desse episódio nos processos canônicos, sendo talvez um dos principais motivos para o seu início tardio¹⁸³.

Apesar da importância dada pelos processos canônicos sobre o suposto milagre de Teresa de Ávila, especialmente após a declaração oficial do martírio em 1742, essa relação não estaria estabelecida no que chamamos de período pré-processual. A iconografia produzida entre 1608 e 1628 está relacionada diretamente com um projeto maior, coletivo, de propagação do ideal do martírio pela Companhia de Jesus e sua utilização como ferramenta de combate ao protestantismo, de propagação de figuras com cheiro de santidade que poderiam adentrar no hall dos santos da Igreja e estabelecer a Ordem de Loyola como uma nova potência devocional.

O impulso dado pela Companhia nessa direção se inicia ainda no século XVI com o Geral Francisco de Borja, mas é ampliado de forma contundente com o Geral Cláudio Acquaviva (1543-1615) entre 1580 e 1615. Acquaviva é conhecido por ser um exímio patrono e angariador de fundos para a produção iconográfica da Companhia, responsável pela contratação do gravador flamengo Hieronymus Wierix (1553-1619) com recursos doados em 1586 pelo Duque de Parma, Alessandro

¹⁸² CABRAL, *op. cit.* 1744. p. 209

¹⁸³ OSSWALD. *op. cit.*, 2010. p. 167

Farnese (1545-1592). Wierix é autor de parte das gravuras presentes no *Evangelicae Historiae Imagines* (1593) do Pe. Jerônimo Nadal¹⁸⁴.

Também vale destacar que Acquaviva estaria intimamente relacionado com a produção iconográfica sobre os mártires da Companhia de Jesus, utilizando as imagens como uma ferramenta de meditação pessoal. Como se sabe, Claudio Acquaviva era parente de Rodolfo Acquaviva, líder de um grupo de jesuítas mortos na Vila de Salsete de Goa em 1583 e que passariam a ser tratados pela Companhia como os Mártires de Salsete. Essa relação parece ter favorecido o aumento de imagens de mártires durante o generalato de Acquaviva, beneficiando também a causa de Inácio de Azevedo e seus companheiros. Um dos documentos que comprova a cruzada pessoal do Geral pelo aumento da produção iconográfica é justamente o seu obituário, em que é descrita uma coleção de imagens de mártires e beatos da Companhia de Jesus presentes em seus aposentos¹⁸⁵.

Apesar da utilização das imagens em âmbito pessoal, outra questão marca Acquaviva como um dos principais nomes por trás da produção imagética sobre o martírio jesuíta em finais do século XVI e primeiros anos do XVII, sua ligação com a iconografia produzida no importante Noviciado de *Sant'Andrea al Quirinale*, em Roma. Como já indicamos anteriormente, o referido Noviciado seria um dos principais espaços de propagação imagética da Companhia de Jesus em inícios do século XVII, local que abrigaria uma série de ciclos de pinturas de mártires, que a posteriori influenciaram a produção de gravuras e obras literárias sobre as imagens do Noviciado. Podemos apontar a notável obra de autoria do jesuíta francês Louis Richeome, *Le Peinture Spirituelle* (1611), em que descreve ciclos de pinturas de *Sant'Andrea al Quirinale*, contando com cópias de parte dos ciclos em formato de gravura, produzidas pelo gravador alemão Matthaeus Greuter (1564-1638).

2.4 Iconografia Pré-processual (1608 - 1628)

A importância dada ao Noviciado de *Sant'Andrea al Quirinale* não se dá apenas pelo seu papel determinante na formação de noviços, mas também como espaço de propagação de alguns dos principais protótipos iconográficos da Companhia de Jesus, por meio da produção de ciclos de pinturas, matéria presente

¹⁸⁴ BAILEY. *op. cit.*, 2003, p. 12

¹⁸⁵ ARSI, Vitae 144 (Claudio Acquaviva), p. 74. Apud Ibid. p. 13-14

desde a sua criação em meados do século XVI e ampliada ao longo do XVII, especialmente após o início da construção da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale em 1658, obra arquitetônica de autoria de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Contudo, para a nossa análise, privilegiamos os últimos anos do quinhentos e as primeiras décadas do seiscentos, momento da fabricação de um ciclo de pinturas na Sala de Recreação do Noviciado que influenciou de forma definitiva a iconografia produzida sobre os Quarenta Mártires do Brasil.

Um ponto essencial para a nossa compreensão é justamente a escolha dos ambientes internos do Noviciado para a produção de pinturas sobre os mártires da Companhia. Como vimos anteriormente, somente em 1625 com os decretos publicados durante o Papado de Urbano VIII foram proibidos escritos, gravuras e pinturas de candidatos à santidade sem autorização prévia da Sé Apostólica. Entretanto, no começo do século XVII podemos observar um aumento significativo da presença da inquisição nas causas devocionais em estágios iniciais, a exemplo da causa de Francesca Vacchini em 1615.

Nesse sentido, é notável que apesar de não existir uma proibição explícita da produção cultural antes de 1625, essa ainda poderia causar problemas com o Santo Ofício caso fossem publicados textos e imagens em locais com livre circulação de fiéis. Diante desse contexto, as ordens religiosas redirecionaram suas produções iconográficas de candidatos à santidade para ambientes internos, com circulação limitada aos membros da Ordem, a exemplo da Sala de Recreação do Noviciado de *Sant'Andrea al Quirinale*, frequentado apenas por noviços e demais irmãos da Companhia de Jesus¹⁸⁶.

Diversos espaços do referido Noviciado tiveram ciclos de pinturas, mas a Sala de Recreação foi o local em que os ciclos focaram suas composições nos novos mártires da Companhia de Jesus. Desse modo, trataremos neste primeiro momento da produção iconográfica da Sala de Recreação do Noviciado, local em que foram pintados retratos dos primeiros cento e dois mártires da Companhia, logo, de Inácio de Azevedo e seus trinta e nove companheiros mortos nas Canárias em 1570. Segundo Carolin Behrmann (2011), as pinturas produzidas para a Sala de Recreação não sobreviveram ao tempo, seu testemunho mais fiel está na obra *Le Peinture*

¹⁸⁶ Uma das principais particularidades do ciclo de pinturas de mártires da Sala de Recreação é justamente a falta de santos e mártires oficialmente reconhecidos. Bailay indica que essa celebração dos jesuítas por homens cujo caminho para a santidade não estava de modo algum garantido foi um ato audacioso que poderia ter resultado em problemas com a inquisição. Ver mais em: BAILAY. *op. cit.* 2003, p. 66

Spirituelle, publicada em 1611, de autoria do jesuíta francês Louis Richeome¹⁸⁷.

Essa obra tem um papel fundamental na divulgação da iconografia jesuíta, reproduzindo em formato de gravura os ciclos de pinturas do Noviciado. Incontáveis historiadores já se debruçaram sobre o escrito de Richeome, mas consideramos a obra *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome (1565 - 1610)* (2003) do historiador Gauvin Alexander Bailay, o estudo mais completo sobre o tema, no qual analisa tópicos a tópicos as descrições de Louis Richeome dos ambientes do Noviciado e, principalmente, suas pinturas. Isto posto, não realizaremos uma nova análise detalhada da obra do jesuíta francês, visto que Bailay já percorreu esse caminho, mas utilizaremos o escrito de 1611 a partir do momento em que suas descrições e imagens tocam nas representações sobre os Quarenta Mártires do Brasil.

Diante dessa questão, vale destacar a contribuição de Richeome para as teorias sobre as artes figurativas, sendo um contraponto direto ao que vinha sendo praticado e defendido por outros tratadistas, a exemplo do já citado Gabriele Paleotti. O jesuíta francês vai na direção contrária do que vinha sendo estabelecido pelos tratadistas de finais do século XVI, enquanto Paleotti defende a criação de pinturas em um movimento de imitação de Deus, no sentido de tentar criar uma representação da *imago* original, Richeome concentra suas energias na noção de Deus como o primeiro pintor¹⁸⁸, sendo o próprio universo uma única imagem viva.

Nesse sentido, a historiadora Carolin Behrmann compreende que para Richeome tudo é imagem, cada pequeno detalhe tem um significado mais profundo, tanto a imagem de arte pintada quanto a imagem real diante de nossos olhos poderiam testemunhar a criação divina, representam tanto a vida quanto a pura imaginação¹⁸⁹. A partir da noção de "tudo é imagem", podemos entender que o conceito de "vista da imaginação" desenvolvido por Loyola é reinterpretado por

¹⁸⁷ Embora *La Peinture Spirituelle* tenha sido impresso apenas em um pequeno número, tem uma extraordinária história de influência. Teve um público leitor comprovadamente grande e serviu por várias gerações para treinar noviços jesuítas em *San Andrea al Quirinale* para se tornarem futuros missionários. Nestas instruções, a arquitetura, os jardins e as imagens de todo o complexo e da igreja adjacente de San Vitale, no Quirinal, tornam-se lugares de memória que servem para memorizar princípios centrais de autocompreensão e transmitir princípios jesuítas de fé. A forma tipicamente jesuítica de meditação de imagens aqui utilizada é influenciada pelas teorias clássicas da memória, que distinguem entre lugares (*loci*) e imagens (*imagines*) para sublinhar o caráter ativo das imagens durante o processo de memória (imagines agentes). Ver em: BEHRMANN, Carolin. **Zu Louis Richeômes Bildtheorie im Kontext globaler Mission**. In: OY-MARRA, Elisabeth; REMMERT, Volker. (Org.). *Le monde est une peinture: Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*. Berlin: Akademie Verlag, 2011. p. 22.

¹⁸⁸ Noção que remonta a Platão e que seria posteriormente inserida na filosofia cristã por Agostinho de Hipona. Ver mais em: PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2013. pp. 37 - 40.

¹⁸⁹ BEHRMANN. *op. cit.* 2011, pp. 26 - 30.

Richeome como uma ferramenta de captura da imagem originalmente criada pelo *Deus Pictor*. Diante desse contexto, o jesuíta francês detalha alguns dos objetivos das representações picturais na sala de Recreação:

Todos os dias vocês entram nesta sala, e muitas várias vezes ao dia, queridos, seja para rezar e ouvir as admoestações, seja para conversar uns com os outros e depois de comer para discutir coisas sagradas e ver tantas vezes as vitórias e os louros de seus irmãos, apenas para ser mais instigado a cada olhar (*traict de l'oeil*) a compreender a impecabilidade de sua bravura e a imitar suas obras, das quais você vê as imagens e lembranças aqui. (RICHEOME, 1611. p. 238. **tradução nossa**)¹⁹⁰

No que diz respeito ao ciclo de pintura da Sala de Recreação, Richeome indica que havia duas grandes cenas narrativas, a primeira, representava Inácio de Azevedo e seus trinta e nove companheiros mártires sendo mortos pelos corsários huguenotes em 1570; a segunda, retrata Rodolfo Acquaviva e seus quatro companheiros mortos em Goa no ano de 1583. Ambos eventos não foram escolhidos por acaso, é possível conjecturar que estes ofereciam um ataque aos principais inimigos do Cristianismo, os protestantes e os “pagãos”.

Bailly data, inicialmente, as duas grandes cenas narrativas entre as décadas de 1570 e 1580, visto que um dos exemplos mais marcantes da iconografia jesuíta do martírio ainda estaria ausente, falamos da crucificação dos jesuítas no Japão em 1597, evento representado largamente após essa data¹⁹¹. Para além da ausência da representação desse importante evento da história do martírio jesuíta, também é possível considerar que Cláudio Acquaviva, Geral da Companhia de Jesus entre 1581 e 1615, poderia ser o idealizador do projeto iconográfico da Sala de Recreação, dando destaque ao martírio do seu sobrinho, Rodolfo Acquaviva.

¹⁹⁰ “*Vous entrez tous les iours, & fouuent le iour, mes bien aimez, en ce lieu, foit pour y prier, & ouir les exhortations, foit pour y deuifer, & conferer de chofes fainctes apres le repas, & autant de fois vous y voyez les victoires & lauriers de vos freres, pour en efre conuiez à chafque traict d'oeil, à tenir la lice de leur vaillance, & imiter les oeuvres de ceux desquels vous contemplez les images, & memoires.*“. Ver em: RICHEOME. *op. cit.* 1611, p. 238.

¹⁹¹ Sobre os chamados mártires do Japão ver: HICHMEH, Yuri Sócrates S. *Entre estratégias e táticas: O martírio e a resistência Cristã no Japão (1614-1686)*. Revista Diálogos Mediterrânicos, nº 13, 2017. pp. 175-194; MENTXAKA, Eneko Ortega. *El martirio y el triunfo de los jesuitas en Nagasaki: la iconografía y sus fuentes en los colegios jesuíticos del País Vasco y Navarra*. Norba, Revista de Arte, nº 36, 2016. pp. 121-141; OSSWALD, Maria Cristina. *On Christian Martyrdom in Japan (1597-1658)*. Revista Hipogrifo, nº 9.2, 2021. pp. 927-947; CURVELO, Alexandra; PINTO, Ana Fernandes. *O martírio de cristãos no Japão: uma estratégia dos Tokugawa*. Revista Lusófona de Ciências das Religiões, ano 8, nº 15, 2009. pp. 147-159; JACQUELARD, Clotilde. *Une Catastrophe Glorieuse: le martyre des premiers chrétiens du Japon, Nagasaki, 1597*. E-Spania, Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes, nº 12, 2011

Para além das duas grandes cenas narrativas que decoravam a Sala de Recreação, Louis Richeome aponta para a representação em formato de retrato dos primeiros cento e dois mártires da Companhia de Jesus no friso da Sala, desde o primeiro mártir, Antonio Criminale, que teria sido morto no Cabo Comorin (Índia) em 1549, até o Pe. Vicente Álvares, morto na Índia em 1606¹⁹². Nesse sentido, seria temporalmente impossível que todo o conjunto iconográfico da Sala de Recreação tivesse sido feito nas últimas décadas do século XVI, levando em consideração a presença representacional de um jesuíta morto em 1606. Em um primeiro momento, somos levados a crer que as cenas narrativas e os retratos teriam sido ciclos de pinturas diferentes, feitos em diferentes contextos e por artistas igualmente diversos.

Contudo, em um estudo mais recente, Bailey acabou desmistificando sua própria teoria na qual os afrescos narrativos da Sala de Recreação do Noviciado teriam sido feitos nas décadas de 1570 e 1580. Ao contrário do que se estabeleceu na historiografia de começos dos anos 2000, novas evidências apontam que o ciclo de pinturas de mártires na Sala de Recreação do Noviciado jesuíta de *Sant'Andrea al Quirinale* teria sido produzido nos primeiros seis anos do século XVII. Ao localizar um documento referente a história do Noviciado no *Archivum Romanum Societatis Iesu*, Gauvin Bailay demonstrou que todo o ciclo de pinturas da Sala de Recreação poderia ter origem nas mãos do pintor Michele Gisbert (1576-1623), entre os anos de 1605 e 1606¹⁹³.

Vale apontar que ao contrário de locais com grande movimentação de fiéis, a exemplo de *S. Tommaso di Canterbury*, em Roma, o Noviciado de *Quirinale* utilizava exclusivamente pintores jesuítas, especialmente os chamados irmãos coadjutores, encargo assumido por Gisbert em sua passagem por *Quirinale*. Na breve descrição localizada no ARSI, podemos identificar informações escassas, mas essenciais sobre Gisbert e sua relação com a produção pictórica em Roma. Esse jesuíta teria entrado no Noviciado de Quirinale em 1605 já com o objetivo de pintar algumas coisas da vida de Inácio de Loyola e outras de mártires da Companhia, para adornar a Sala de Recreação¹⁹⁴.

Apesar de Gisbert ser apontado como o pintor responsável pelo conjunto iconográfico da Sala de Recreação do Noviciado, também é possível conjecturar que

¹⁹² BAILAY, *op. cit.*, 2019. p. 251

¹⁹³ *Ibid.* p. 240 - 248

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 250 - 255

outros artistas participaram ou podem ter participado desse ciclo de pinturas. A exemplo, podemos citar Orazio Zuccaro (1584 - 1619), pintor que adentrou no Noviciado ao mesmo tempo que Michele Gisbert, para além de dois possíveis jesuítas que estariam supervisionado a produção, Pe. Rutilo Clemente e Pe. Giovanni Battista Fiammeri¹⁹⁵.

Apesar das fontes indicarem a presença de Gisbert, Zuccaro, Clemente e Fiammeri no Noviciado entre 1605 e 1606, essa breve descrição não é suficiente para que possamos afirmar que o conjunto iconográfico da Sala de Recreação foi produzido nesse recorte temporal. Outros documentos são determinantes para o estabelecimento dessa conjuntura, o primeiro, é uma publicação de 1605 intitulada *Centuria prima, das erste Hundert der Geistlichen und Ordenspersonen, so auss der Societet Jesu*¹⁹⁶ de autoria do Pe. Giovanni Camerota, na qual descreve brevemente os primeiros cem mártires da Companhia de Jesus.

Essa obra marca consideravelmente o imaginário da Ordem jesuíta, pois é a primeira grande publicação a enaltecer o conjunto global de sujeitos considerados mártires pela Companhia. Desse modo, é possível estabelecer o ano de 1605 como o ponto de partida das representações iconográficas de grandes conjuntos de “mártires” jesuítas, já que os artistas agora teriam um guia cronológico dos sujeitos e suas respectivas descrições.

A obra de Camerota seria posteriormente copiada pelo Pe. Pedro Ribadeneira na obra *Illustrium scriptorum religionis Societatis Iesu catalogus*¹⁹⁷ de 1608 sobre o mesmo tema. Contudo, já em meados de 1592, Ribadeneira publicou a importante obra hagiográfica *Vida del P. Francisco de Borja*, em que podemos encontrar um capítulo sobre os chamados Quarenta Mártires do Brasil e uma lista nominal com os respectivos jesuítas.

Se sabe que Ribadeneira também esteve envolvido diretamente em um dos primeiros ciclos de retratos de mártires jesuítas, esse jesuíta teria encomendado ao pintor Juan de Mesa (1563-1627) uma série de pinturas contendo cento e dois retratos de mártires jesuítas para o Colégio Jesuíta de Madri. Essa série se encontra perdida, mas se conjectura que esta teria sido produzida em 1606 e logo em seguida copiada

¹⁹⁵ BAILAY. *op. cit.* 2003, p. 46

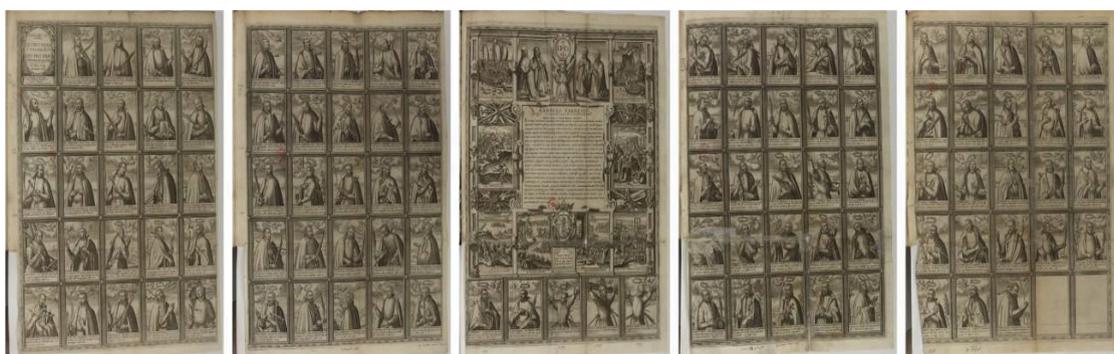
¹⁹⁶ CAMEROTA, Giovanni. *Centuria prima, das erste Hundert der Geistlichen und Ordenspersonen, so auss der Societet Jesu*. Munique: Nicolaum Henricum, 1605.

¹⁹⁷ RIBADENEIRA, Pedro. *Illustrium scriptorum religionis Societatis Iesu catalogus*. Antuérpia: Jan Moretus, 1608.

pelo pintor Michele Gisbert para a sala de recreação do Noviciado de *Sant'Andrea al Quirinale*, em Roma¹⁹⁸.

Como falamos anteriormente, esse conjunto imagético não chegaria aos nossos dias, ficando esse ciclo preservado na obra de Louis Richeome. Contudo, recentemente foram descobertas duas gravuras que também tiveram papel na preservação e difusão dos ciclos iconográficos produzidos para o Noviciado de Quirinale, especialmente no que diz respeito à Sala de Recreação. Falamos de gravuras produzidas entre 1607 e 1608 em Roma e Colônia. A primeira, feita pelos gravuristas Mattheus Greuter (1566 - 1638) e Paul Maupin (1591 - 1635), foi intitulada como *Effigies et nomina quorundam ex Societatis Iesu qui pro fide vel pietate sunt interfecti ab 1549 ad 1607*, incluindo dois nomes que não estariam na primeira listagem de Giovanni Camerota¹⁹⁹.

Ilustração 6. Greuter e Paul Maupin, *Effigies et nomina quorundam è societate Jesu qui pro fide vel pietate sunt interfecti ab anno mdxlix ad mdcvii*, 1608.



Fonte: Reconstrução das cinco placas originais das gravuras de Greuter e Maupin, retiradas de HARPSTER. op cit. 2022. p.382.

Na gravura produzida por Greuter e Maupin podemos observar retratos de todos os supostos Quarenta Mártires do Brasil, com destaque para a figura de Inácio de Azevedo, que já é representado segurando a imagem da *Madonna di San Luca* (**Fig. 6**), modelo iconográfico repetido em todas as representações picturais posteriores. No que diz respeito a gravura produzida em Colônia pelo gravador Johann Bussemacher, também intitulada *Effigies, et Nomina Qvorvndam Societate Iesv qvi Pro Fide, vel*

¹⁹⁸ HARPSTER, *op. cit.*, 2022. p. 381

¹⁹⁹ Vale destacar que a obra publicada em Roma foi dedicada a Ranuccio I Farnese, duque de Parma e Piacenza, que teria contribuído financeiramente com as missões da Companhia de Jesus, para além de estabelecer uma Universidade em Parma com um grupo de professores jesuítas. HARPSTER, *op. cit.*, 2022. p. 382 - 384.

Pietate Svnt Interfecti ab Anno MDXLIX ad An. MDCVIII, é notável que se trata de uma cópia da gravura romana, mas como veremos mais adiante, apresenta diferenças essenciais.

Ilustração 7. Greuter e Paul Maupin, *Effigies et nomina...* Retratos de Inácio de Azevedo e Bento de Castro.



Ilustração 8. Greuter e Paul Maupin, *Effigies et nomina...* Retratos de Manuel Álvares, Brás Ribeiro, Diogo de Andrade, Pedro Fonseca e Gregório Escrivano.



Ilustração 9. Greuter e Paul Maupin, *Effigies et nomina...* Retratos de Álvaro Mendes, Simão da Costa, Francisco Álvares, Domingos Fernandes e Afonso Baena.



Ilustração 10. Greuter e Paul Maupin, *Effigies et nomina...* Retratos de Juan de Mayorga, Aleixo Delgado, João Fernandes, Gonçalo Henriques e Fernandes



Ilustração 11. Greuter e Paul Maupin, *Effigies et nomina...* Retratos de Luís Correia, Manuel Fernandes, Simão Lopes, Pero Nunes e Manuel Rodrigues.



Ilustração 12. Greuter e Paul Maupin, *Effigies et nomina...* Retratos de Gaspar Álvares, Nicolau Dinis, António Fernandes, Francisco de Magalhães e Manuel Pacheco.



Ilustração 13. Greuter e Paul Maupin, Effigies et nomina... Retratos de Ioannes Baeza, Marcos Caldeira, Pedro Fontoura, André Gonçalves e Diogo Pires.



Ilustração 14. Greuter e Paul Maupin, Effigies et nomina... Retratos de António Correia, João de San Martin, Francisco Perez, Fernão Sanchez e João de Zafra.



Ilustração 15. Greuter e Paul Maupin, Effigies et nomina... Retratos de António Soares, Estevão Zudaire e João Aducto.



Ilustração 16. Galeria de Mártires da Companhia de Jesus. Johann Bussemacher, *Effigies, et Nomina Qvorvndam Societate Iesv qui Pro Fide, vel Pietate Svnt Interfecti ab Anno MDXLIX ad An. MDCVIII.* (Cologne, 1608)



Ilustração 17. Effigies, et Nomina Qvorvndam Societate Iesv. Retratos de Inácio de Azevedo, Bento de Castro, Manuel Álvares e Brás Ribeiro.



Ilustração 18. Effigies, et Nomina Qvorvndam Societate Iesv. Retratos de Pedro Fonseca e Diogo de Andrade



Ilustração 19. Effigies, et Nomina Qvorumdam Societate Iesv. Retratos de Gregório Escrivano, Álvaro Mendes, Simão da Costa, Francisco Álvares e Domingos Fernandes.



Ilustração 20. Effigies, et Nomina Qvorumdam Societate Iesv. Retratos de Aleixo Delgado, Luis Correa, Manuel Fernandes, Simão Lopes e Manuel Rodrigues.



Ilustração 21. Effigies, et Nomina Qvorumdam Societate Iesv. Retratos de Gaspar Álvares, Nicolau Dinis, António Fernandes, Francisco de Magalhães e Manuel Pacheco.



Ilustração 22. Effigies, et Nomina Qvorvndam Societate Iesv. Retratos de Ioannes Baeza, Marcos Caldeira, Pedro Fontoura, André Gonçalves e Diogo Pires.



Ilustração 23. Effigies, et Nomina Qvorvndam Societate Iesv. Retratos de António Correia, João de San Martin, Francisco Perez, Fernão Sanchez e João de Zafra.



Ilustração 24. Effigies, et Nomina Qvorvndam Societate Iesv. Retratos de António Soares, Estevão Zudaire, Pedro Nunes e de um leigo.



2.4 Notas e possíveis interpretações sobre a Iconografia Pré-Processual

Ilustração 25. Representação de “Ioannes Baeza” nas gravuras de Bussemacher (esquerda) e Greuter e Maupin (direita).



Ao observar as gravuras produzidas por Greuter, Maupin e Bussemacher, fica evidente que esses utilizaram a listagem dos mártires presentes na obra de 1592 de Ribadeneira²⁰⁰ e na obra de 1605 de Giovanni Camerota²⁰¹, repetindo os mesmos erros de transcrição dos nomes dos jesuítas, em especial no que se refere a um “Ioannes Baeza”, presente nas gravuras supracitadas (Fig. 19), mas que não teria ido na expedição de Azevedo ou talvez nem tenha existido, ficando em seu lugar o Pe. Luís Rodrigues²⁰².

Como veremos mais à frente, erros de tradução, transcrição e equívocos na identificação dos 39 companheiros de Inácio de Azevedo foram questões recorrentes na literatura hagiográfica e canônica do século XVII e XVIII, problema que

²⁰⁰ RIBADENEIRA. *op. cit.*, 1592. p. 157

²⁰¹ CAMEROTA. *op. cit.*, 1505. p. 17

²⁰² *Um grave equívoco: o B. Luís Rodrigues, um dos 40 mártires do Brasil (e não o pseudo Juan de Baeza)*. In: LEITE, *op. cit.* 1965, p. 236-246

repercutiu na produção iconográfica do mesmo período. Na gravura de Colônia, produzida pelo editor e gravurista alemão Johann Bussemacher, podemos notar a mesma disposição de retratos da gravura romana, com diferenças na presença ou ausência de alguns elementos iconográficos, a exemplo da coroa de louros e da palma do martírio, presente na gravura de Roma e ausente na de Colônia.

No que diz respeito às dedicatórias, no caso romano a gravura foi dedicada ao Duque de Parma e Piacenza, Ranuccio I Farnese (1569 - 1622), conterrâneo de Antônio Criminale, primeiro mártir jesuíta. A notória gravura de Maupin e Greuter engrandece a figura de Ranuccio I Farnese, inserindo uma longa dedicatória na parte central da imagem, entre dois blocos reservados aos retratos dos jesuítas que teriam sido mortos entre 1549 e 1606. Ao redor do texto podemos observar um novo segmento de representações, sendo estas marcadas por uma aura narrativa, opostas em estilo e finalidade aos retratos, mas essencialmente complementares no que diz respeito à construção plástica das histórias.

Das imagens ao redor do texto achamos importante pontuar dois pontos que entrelaçam a compreensão dos jesuítas sobre as artes pictóricas; o discurso visual intimamente relacionado com as noções propagadas por Loyola nos Exercícios Espirituais e a busca pela legitimação da Companhia de seus mártires e santos no mundo Católico. É notável que Maupin e Greuter utilizaram as artes pictóricas - nesse caso a gravura - como uma ferramenta discursiva, não apenas pelo claro teor narrativo das imagens, com composições marcadas pela sensação barroca de movimento, mas também pela forma que cada gravura foi disposta.

Ao retornar as noções de “vista da imaginação” e “meditação visual” propostas por Inácio de Loyola em seu texto mais importante, compreendemos que inserir as cenas narrativas ao lado da dedicatória poderia indicar uma expectativa meditativa sobre as imagens por parte do Duque de Parma e Piacenza. Mas qual o sentido dessa suposta expectativa? Talvez sensibilizar um nome de peso relacionado indiretamente com o primeiro mártir jesuíta, em busca de patrocínio e vontade política para dar prosseguimento às causas de mártires jesuítas e, conseqüentemente, obter legitimidade no campo devocional. Essa expectativa pode ser vista na dedicatória a Farnese.

Ilustração 26. Greuter e Paul Maupin, *Effigies et nomina...* Dedicatória ao Duque de Parma e Piacenza, Ranuccio I Farnese (1608).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: Bibliothèque Nationale de France.

Ranvcio Farnesio

Parmae et Placenttjae Dvci Serenissimo

La demum sunt hominum monumenta, Serenissime Princeps. in quibus aut are incidendis aut colori siqurandis artificum gloriose desudet industria, qui Religionis causam suoru obiectu corporu propagare conati sunt Inter quos iure venit Societas Iesu, cuius filij hoc nostro aevo tantul sudoris, tantum sanquinis tot terrarum partibl pro. Pietate, ac Fide profuderunt, vt iam intra paucos annos supra centum facile numerent, qui ex ea familia pro Christo interempti, fortiter fecerint. Quae nos impulit causa, vt in ijs aere delinea disquantum in nobisartis est, libenter impenderemus. Celsitudini vero tuae cur hoc opus dicaremus, causa in promptu fuit. Constatapud oes idq ingenu cum Farnesiani nominis gloria circumfertur, ex quo tempore à Paulo III optimo ac sapientiss. Pontifice in fidem suam suscepta Societas est, ac religinsos inter ordines adscripta; hanc a vobis familiam veluti propriam atq. vernaculam adamatam, templis au qustissimis, magnificis laxis que domibus,

perpetuo vbiqu patrocínio communitam esse. Quare si Antonius Criminalis Parmentis, is qui princeps inter hos sanguinem pro fidefudit, ad te centuriam hanc Sociorum ducit; non tam amore Patriae qua tuus etiam est, quam tuorum erga Socios meritorum aesfimatione, se tibi sistit atq. Agmen suum. Vt sane dubitare in mentem non veniat quin nouum hunc victorum manipulum ad te confugientem omplexurus sis vt tu quidem caeteros soles humaniter vt isti merentur, etiam reuer enter. Nimirum quorum Imagines conscissas vulneribus híc vides, eorum purpuratae apud Deu anima vigil pro te prouinci. tuis sfudio praeliantur: et quid quid in illorum socios tu tanta munificentia congeris, id illi totum suis nominibus adscribuni Deumq in partem muneris vocant e cuius tibi aerario cumulatissime persoluant. Atq hoc fuit cur nos hominum postremi interpellare Principem humanissimu ausimus. (TRANSCRIÇÃO DA DEDICATÓRIA DE GREUTER E MAUPIN A RANUCCIO I FARNESE, 1608.)

Ranuccio Farnese.

O duque mais sereno de Parma e Piacenza.

Finalmente, há monumentos humanos, Príncipe Sereníssimo, em que, seja cortando a superfície ou pintando a cor, a indústria atrai gloriosamente os artífices que se esforçaram para propagar a causa da Religião com seu próprio objeto. Eles transbordaram de piedade e fé, de modo que em poucos anos eles poderiam facilmente contar mais de cem da Companhia de Jesus, que haviam sido mortos por sua fé em Cristo corajosamente. O motivo que nos impelia era que de bom grado gastamos o que havíamos aprendido na arte de desenhar naqueles ares. Mas para Vossa Alteza havia uma razão pronta para que deveríamos fazer este trabalho. Foi estabelecido que esse gênio é cercado pela glória do nome de Farnese, desde a época de Paulo III, a melhor e mais sábia. A Companhia de Jesus foi recebida pelo Pontífice em sua fé e os religiosos inscritos entre as fileiras; tratou esta família como se fosse a sua, que o diamante vernacular, em templos ou em casas magníficas, era constantemente em todo lugar patrocinado pela comunidade. Portanto, Antônio Criminale de Parmentis, aquele que é o principal entre aqueles que confiam em seu sangue por lealdade, leva estes cem companheiros a você; não tanto por amor à pátria, que também é tua, mas pelo desprezo dos méritos dos teus semelhantes que se opõe a ti. Não tenha dúvidas de que você vai cercar esse novo bando de conquistadores que refugiaram contra você, pois você de fato trata os outros com humanidade, como eles merecem, até mesmo para retornar. Claro, cujas imagens você vê aqui cobertas de feridas, suas almas carmesim serão atribuídas a Deus como um vigia para você, que eles sejam combatentes com os seus; E foi por isso que nós, os últimos homens, ousamos interromper o mais humano Príncipe. (DEDICATÓRIA DE GREUTER E MAUPIN A RANUCCIO I FARNESE, 1608. Tradução nossa)

É possível observar na dedicatória produzida por Greuter e Maupin uma espécie de devoção em relação ao Duque e a família Farnese, remontando ao Papa Paulo III, nascido Alessandro Farnese, responsável pelo reconhecimento oficial da Companhia de Jesus como congregação religiosa em 1540 a partir da Bula papal

*Regimini Militantis ecclesiae*²⁰³. Na mencionada dedicatória, o conterrâneo de Farnese e primeiro mártir jesuíta, Antônio Criminale, surge como uma figura que carrega, apresenta e põe a disposição os demais irmãos mortos em nome da fé para Ranuccio I Farnese, como soldados espirituais que o protegem contra os seus inimigos.

Esse ponto aparece de duas maneiras diferentes ao longo da dedicatória, a primeira invocando o nome de Criminale com “*Quare si Antonius Criminalis Parmentis, is qui princeps inter hos sanguinem pro fide fudit, ad te centuriam hanc Sociorum ducit*” (Antônio Criminale de Parmentis, aquele que é o principal entre aqueles que confiam em seu sangue por lealdade, leva estes cem companheiros a você).

A segunda, quando se diz “*Nimirum quorum Imagines conscissas vulneribus hinc vides, eorum purpuratae apud Deu anima vigil pro te prouinci*” (Cujas imagens você vê aqui cobertas de feridas, suas almas carmesim serão atribuídas a Deus como um vigia para você, que eles sejam combatentes com os seus). Ao longo de todo o texto fica claro o uso político das imagens e histórias dos primeiros cem mártires jesuítas em função do Duque de Parma e Piacenza, questão que escancara parte dos objetivos políticos da Companhia para muito além do combate contra os infiéis e a conquista de almas no ultramar, mas também apoiar figuras e instituições seculares em detrimento de outras que poderiam prejudicar os empreendimentos da Ordem de Loyola.

Retomando os aspectos estritamente iconográficos das *Effigies* de Greuter e Maupin, especialmente nas gravuras ao redor do texto da dedicatória, podemos identificar oito gravuras narrativas diferentes, sendo uma focada no evento da morte de Inácio de Azevedo e seus 39 companheiros e outra relacionada, em que se destaca a morte de Pero Dias e seus companheiros no mar das canárias em 1571. É possível que essas gravuras sejam versões ou cópias das imagens narrativas produzidas no *Noviciado de Sant'Andrea al Quirinale*, em Roma, por Michele Gisbert entre 1605 e 1606. Entre essas versões, àquela relativa aos Quarenta Mártires do Brasil reaparece em 1611, sob a mesma autoria de Greuter, para a obra *La Peinture Spirituelle*, ponto

²⁰³ Fundada em 27 de setembro de 1540 pela bula papal *Regimini Militantis ecclesiae*, a Companhia de Jesus era uma 31 ordem religiosa com fins pastorais. Como definido na Fórmula, a ordem foi instituída “para o aperfeiçoamento das almas na vida e na doutrina cristã, e para a propagação da fé.” In: EISENBERG, José. *As Missões Jesuíticas e o Pensamento Político Moderno*: encontros culturais, aventuras teóricas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p. 31

que retornaremos mais adiante.

Como já mencionado anteriormente, Louis Richeome em 1611 escreve sobre a Sala de Recreação do Noviciado e aponta a existência de pelo menos duas grandes obras narrativas: A morte dos chamados Quarenta Mártires do Brasil e outra obra dedicada a morte de Rodolfo Acquaviva e seus companheiros na vila de Salsete de Goa, em 1583 - evento também representado ao lado da dedicatória à Farnese. Para além das três gravuras citadas, também estão presentes uma representação de 10 jesuítas mortos na Anglia (possivelmente na Inglaterra); uma representação de 11 jesuítas mortos na Gália (atual França), Polônia, Japão, Hibernia (atual Irlanda) e Etiópia; uma representação de 7 jesuítas mortos em partes diferentes da Índia; por fim, uma representação de 8 jesuítas mortos nas índias orientais (atuais Tailândia, Indonésia e Papua-Nova Guiné).

Ilustração 27. A morte de Pero Dias e seus companheiros. Em Greuter e Paul Maupin, *Effigies et nomina...* (1608)



Fonte: *Bibliothèque Nationale de France.*

Ilustração 27. A Morte dos Quarenta Mártires do Brasil. Em Greuter e Paul Maupin, *Effigies et nomina...* (1608)



Fonte: *Bibliothèque Nationale de France.*

Já a versão de Colônia foi dedicada ao Pe. Johannes Hartmann²⁰⁴, natural de *Linz* e cônego de *Bonn*, localidade próxima dos Países Baixos, relação que permite conjecturar um aumento dos usos propagandísticos das galerias de mártires em regiões com forte influência protestante. Nesse sentido, a ausência da Coroa de Louros e da Palma na gravura alemã pode indicar que esta estaria sendo voltada ao público leigo, fora dos muros dos colégios e igrejas da Companhia de Jesus, logo, passível de maior controle inquisitorial. Levando em consideração as gravuras descritas anteriormente, identificamos características em comum que podem indicar o sentido desse conjunto de representações produzidas nos primeiros anos do seiscentos.

A principal característica é a utilização das imagens, especialmente as gravuras, como uma ferramenta de difusão das histórias, do culto e do ideal de martírio produzido pela Companhia de Jesus. Nas obras de Greuter, Maupin e Bussemacher é possível constatar a ausência quase total de jesuítas declarados oficialmente mártires pela Sé Apostólica, em processo de beatificação ou canonização, tendo apenas dois jesuítas beatificados no ano de publicação das *Effigies*, Luís Gonzaga e Estanislau Kostka, ambos beatificados em 1605 pelo Papa Paulo V²⁰⁵. Desse modo, a Companhia de Jesus buscava o reconhecimento oficial dos seus membros mortos, utilizando as imagens para inspirar noviços a saírem em missões, como no caso dos chamados Quarenta Mártires do Brasil, e inserir a Ordem de Inácio de Loyola no hall da santidade moderna.

No que diz respeito à inserção da iconografia sobre os Quarenta Mártires na lógica da cultura do martírio da Companhia de Jesus, vale destacar a presença de formas simbólicas²⁰⁶.

²⁰⁴ A dedicatória pode ser encontrada no canto inferior direito da gravura, no último retângulo.

²⁰⁵ Paulo V é uma figura essencial para o aumento das beatificações nos primeiros anos do século XVII, reconhecendo os cultos do domenicano espanhol Luigi Bertrán (1581), do arcebispo de Valência Thomas de Villanova (1555), os franciscanos Pasquale Baylon († 1592), Salvatore da Horta († 1567) e Serafino de Montegranaro († 1604) e dos Jesuítas Estanislau Kostka († 1568), Francesco Saverio († 1552), Luis Gonzaga († 1591) e Francisco Borja († 1572). GOTOR, *op. cit.*, 2004, p. 47 - 48.

²⁰⁶ Em uma importante análise sobre a Filosofia das Formas Simbólicas, Pierre Bourdieu compreende que Ernst Cassirer imagina as Formas Simbólicas como janelas, matrizes culturais que abrem uma compreensão do mundo, entendidas como estruturas estruturantes de formação do mundo. Em outras palavras, as formas simbólicas são criadas pelo homem, que Cassirer chama em seu *Ensaio Sobre o Homem* de *animal symbolicum*, essas formas são vistas de maneiras diferentes a depender de onde está sendo vista e por quem está sendo interpretada. Nesse sentido, Cassirer compreende por forma simbólica toda a energia do espírito em cuja virtude um conteúdo de significado é vinculado a um signo sensível concreto e que lhe é atribuído interiormente. Em outras palavras, o filósofo alemão encara a linguagem, o mítico-religioso e as artes como um conjunto de formas simbólicas particulares, produzidas pelo *animal symbolicum* em função de mediação com o mundo exterior, concreto. À vista disso, compreendemos por Forma Simbólica todas as representações picturais que em sua função mediadora permitem representar o invisível por meio de signos e motivos próprios da comunidade que a produz,

que remetem a significados atrelados ao conceito de martírio, a exemplo da Palma e da Coroa, geralmente de Louros. Ambas são típicas da iconografia do mártirio e que por si só carregam um largo significado simbólico.

Sobre essa questão, Rooney Figueiredo Pinto (2017) observa que no período em que se proliferam pela Europa o culto aos santos e mártires, notadamente entre os séculos XVI e XVIII, a representação da palma como símbolo da vitória e atributo hagiográfico surge mais vezes nas pinturas, gravuras e esculturas, sucedendo ainda um segundo elemento associado ao martírio vivido pelo santo, designado por atributo iconográfico, geralmente o instrumento usado na sua morte ou um objeto relacionado ao sujeito representado²⁰⁷.

Figueiredo Pinto identifica no *Tratado das Significações das Plantas, Flores e Frutos, que se referem na Sagrada Escritura, tiradas de Divinas, e Humanas letras, com suas breves considerações* (1698) do Frei Isidoro de Barreyra, uma justificativa para o significado da Palma: "muitos mais autores dizem, que a Palma he arvore triunfal, dedicada antiguamente ao Sol, significadora da vittoria". No caso da coroa de louros, o significado é igualmente ou até mais antigo e complexo que a palma. Como indica o historiador da arte português Manuel Justino Pinheiro Maciel, o signo da coroa de louros como atributo ligado à noção de martírio como o triunfo do Cristianismo era figura recorrente na literatura greco-romana de meados do século IV.

Ao analisar o poema *Hymnus in Honorem Passionis Laurentii Beatissimi Martyris*, do poeta Aurélio Prudêncio Clemente (349 d.c - 413 d.c), Maciel compreende que o referido escrito demonstra que o martírio é entendido como uma vitória num combate que dá direito à palma e à coroa. Aurélio Clemente retrata no poema grego uma série de torneios em Píticos, Delfos, Olímpia, Nemea e Corinto, com todos os seus respectivos vencedores ganhando o direito de usar coroas de louros, oliveiras ou aipo, sendo a mais comum justamente àquela proveniente do loureiro. No caso de Roma, Maciel observa que esse signo se faria presente sob a denominação "*corona laurea*" ou "*corona triumphalis*", atribuída aos soldados que

perpetuando signos que indiquem uma visão de mundo e/ou uma cultura particular. Ver mais em: BOURDIEU, P. *Sur le pouvoir symbolique*. Annales E. S. C., v. 23, n. 3, p. 405-411, 1978; CASSIRER, E. *Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994; _____. *Esência y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. p. 163; PANOFKY, E. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Arte e Comunicação, 1999. p. 13-14

²⁰⁷ PINTO, R. F. *As plantas e sua simbologia na arte sacra portuguesa dos Séculos XVI e XVII: um olhar sob a coleção do Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra*. Mneme - Revista de Humanidades [online], v. 17, n. 39, 2017. p. 317.

salvaram companheiros de armas em batalha²⁰⁸.

Diante desse contexto, a apropriação da palma e da coroa de louros feita pelos artistas da Companhia de Jesus no século XVII faz referência direta à noção de soldados e guerreiros, nesse caso, que lutaram em favor da fé cristã. Essa relação pode ser identificada claramente na obra panegírica *Gloriosa coroa de esforçados religiosos da Companhia de Iesu mortos pola propagação de nossa sancta fe* (1642), especialmente na primeira parte da obra, intitulada *Gloriosa Coroa dos soldados valerosos da Companhia de IESV mortos polla prepagação da Fé Catholica nas Conquistas dos Reynos da Coroa de Portugal*, escrita pelo jesuíta Bartolomeu Guerreiro (1564-1642), na qual ilustra a vida de uma série de jesuítas mártires, que o autor chamaria de "soldados" e "coroados", entre eles, alguns representantes dos Quarenta mártires do Brasil.

Ilustração 28. Frontão e primeira parte da obra *Gloriosa coroa de esforçados religiosos da Companhia de Iesu mortos pola propagação de nossa sancta fe* (1642) do Pe. Bartolomeu Guerreiro.



²⁰⁸ MACIEL, M. J. P. *Visão do martírio no triunfo do Cristianismo: hymnus in honorem passionis Laurentii beatissimi martyris*. Revista Lusófona de Ciências da Religião, v. 8 n. 15, 2009. p. 40-41.

Uma das estratégias utilizadas pelos jesuítas nos primeiros anos do século XVII foi produzir a maior quantidade possível de imagens sobre os seus candidatos à santidade, em um movimento claro de perpetuação e estabelecimento de novas devoções. Como aponta Bailay, essas imagens geralmente estariam próximas de representações de santos e mártires paleo-cristãos, já incluídos de forma universal na estrutura devocional da Igreja. Ao aproximar os novos mártires da Companhia com santos reconhecidos, se esperava que os últimos justificassem os primeiros²²⁸.

Apesar dos importantes ciclos de pintura produzidos em *Quirinale* entre 1605 e 1606, vale destacar que esse movimento já estaria visível na década de 1580, especialmente em ciclos de pintura feitos para o *Venerable English College* de Roma e para a Igreja de *S. Stefano Rotondo* do colégio germano-húngaro dos jesuítas, ambos ciclos produzidos pelo pintor italiano Niccolò Circignani (1517 - 1597)²²⁹.

Da mesma maneira que os ciclos de Quirinale, os afrescos produzidos por Circignani não sobreviveram ao tempo, restando cópias em formato de gravura feitas por Giovanni Battista Cavalieri para a obra *Ecclesiae Anglicanae Trophaea* publicada em 1584, em que descreve os ambientes e ciclos de pintura do *English College*. Como podemos observar na gravura “O Martírio de São Edmund Campion, Alexander Briant e Ralph sherwin” presente na obra de Cavalieri, apesar de Edmund Campion e seus companheiros mortos em 1581 ainda não terem o título de mártires, a composição remete claramente a outras representações de santos mártires no momento de suas mortes.

A exemplo, podemos comparar “O Martírio de São Edmund Campion” com a gravura “O Martírio de São Pedro”, cópia de um afresco de Niccolò Circignani para a Igreja de *S. Stefano Rotondo* produzido na década de 1580. Ao contrário de Edmund Campion, São Pedro é um santo mártir paleo-cristão, já estabelecido e com inúmeras representações iconográficas consolidadas, sendo utilizado pelos jesuítas em uma simbologia de justificação para/com seus próprios mártires.

É evidente que as duas imagens possuem grandes similaridades, como o fundo arquitetônico, o grande número de indivíduos retratados e até mesmo nas roupas usadas pelos agressores. Nos dois casos são representados soldados romanos, em um movimento claro de inserção dos mártires ingleses, mortos em 1581, na mesma esfera temporal que o apóstolo Pedro, morto por ordem do imperador romano Nero no ano 67 da era cristã. No caso das representações dos Quarenta Mártires do Brasil, tais similaridades estéticas não são tão evidentes, especialmente pela

formatação em retrato nas gravuras de Greuter, Maupin e Bussemacher, sendo a gravura narrativa de 1611 a única em outro padrão até aproximadamente 1661.

Ilustração 29. O Martírio de São Edmund Campion, Alexander Briant e Ralph Sherwin por Giovanni Battista Cavalieri depois de Niccolò Circignani, para a obra *Ecclesiae Anglicanae Trophaea* (1584).



Fonte: The British Museum. Giovanni Battista Cavalieri depois de Niccolò Circignani, para a obra *Ecclesiae Anglicanae Trophaea* (1584)

Ilustração 30. Gravura de Matthaeus Greuter, os Quarenta Mártires do Brasil nos mares das Ilhas Canárias em 1570, em Louis de Richeome, *La Peinture Spirituelle*, 1611.



Fonte: *La Peinture Spirituelle*, 1611.

A gravura produzida por Matthaeus Greuter para a obra "*La Peinture Spirituelle*" é mais uma ferramenta de meditação sobre a história dos Quarenta

Mártires, sendo pensada como uma representação narrativa. Até recentemente se acreditava que a imagem da *Madonna di San Luca* não estaria presente nesta cena, uma das únicas gravuras produzidas sobre Azevedo e seus companheiros que ainda não teria enfatizado essa relação. Entretanto, é importante pontuar que Matthaeus Greuter é o mesmo gravurista das Effigies romanas de 1608, logo, seria uma incoerência esse mesmo artista deixar de lado uma representação tão significativa em 1611. Após uma análise detalhada da obra, que a muito vem sendo publicada em baixa qualidade em diversos estudos sobre o tema, conseguimos, com a ajuda de um *software* de inteligência artificial, aprimorar consideravelmente a qualidade da imagem. Alguns autores, a exemplo de Carolin Behrmann, apontam que ao centro da imagem é possível verificar um jesuíta em pé ao lado do mastro principal, intocável pelos inimigos e que cruza as mãos em oração.

Além dos assassinatos e dos cadáveres flutuando na água do mar, a gravura também mostra a figura de um jesuíta de pé no meio sob o mastro principal do navio, intocado pelos acontecimentos, que cruza as mãos em oração e olha além dos eventos brutais para o céu. O navio sequestrado torna-se assim um memorial ao martírio jesuíta. A frota não é apresentada como um veículo ou meio de transporte, mas sim como um símbolo da luta por ações legais e ilegais dentro da área marítima, que os jesuítas perderam, neste caso, mas ao mesmo tempo a falta de direitos dos "calvinistas incrédulos" é enfatizado. (BEHRMANN, 2011. p. 24. **Tradução nossa**)²⁰⁹

Entretanto, ao melhorar a qualidade da imagem, foi possível observar que esse jesuíta não estaria com as mãos cruzadas, mas sim segurando um objeto oval, como um relicário, que pode ser uma representação da pequena imagem da *Madonna* que supostamente Azevedo estaria segurando no momento da sua morte. Ao promover essa conjectura, buscamos definir que todas as imagens produzidas no período pré-processual que chegaram aos nossos dias possuem essa forma simbólica em suas composições, se repetindo a posteriori no que chamamos de iconografia processual.

²⁰⁹ “Auch der Stich zeigt neben den Morden und den im Seewasser treibenden Leichen eine in der Mitte unter dem Hauptmast des Schiffes aufrecht stehende, vom Geschehen unberührte Figur eines Jesuiten, der die Hände zum Gebet faltet und den Blick über das brutale Geschehen hinaus gen Himmel richtet. Das gekaperte Schiff wird so zu einem Gedächtnisort des jesuitischen Martyriums. Nicht als Fahrzeug oder Transportmittel wird die Flotte gezeigt, sondern als Symbol des Kampfes um recht- und unrechtmäßige Handlungen innerhalb des Meergebietes, den die Jesuiten in diesem Fall zwar verlieren, zugleich jedoch die Rechtlosigkeit der „ungläubigen Calvinisten“ hervorgehoben wird”. BEHRMANN. *op. cit.* 2011, pp. 24

Por fim, ressaltamos que todas as imagens de mártires não oficiais tratadas até então possuem um fio condutor em comum; sua função como ferramentas de perpetuação de novos modelos de santidade, tanto para os jovens jesuítas com interesse em sair em missões, como para a legitimação da Ordem de Inácio de Loyola. Sem dúvidas, também podemos compreender a iconografia pré-processual sobre Inácio de Azevedo e seus 39 companheiros de forma específica, ao identificar nessas primeiras representações as formas simbólicas que vão caracterizar esse conjunto de jesuítas como uma unidade devocional.

Desse modo, apesar da produção imagética pré-processual ser marcada por um caráter coletivo, no sentido das gravuras estarem em contato direto com outras representações de candidatos à santidade ou com aqueles já reconhecidos pela Igreja, essa carrega o germe das formas simbólicas que, como veremos no próximo capítulo, vão se estabelecer e florescer no período processual.

3. Estabelecimento da Estrutura de Santificação Moderna: Reformas de Urbano VIII e iconografia processual no caso dos Quarenta Mártires do Brasil. (1625 - 1680)

3.1 Reformas de Urbano VIII e o início dos processos canônicos dos Quarenta Mártires do Brasil (1628 - 1664)

Como falamos anteriormente sobre as mudanças na Estrutura de Santificação

nos primeiros anos do século XVII, o ensaio da retomada ao poder pela corrente centralista, apoiada pela Inquisição Romana, alcança êxito a partir do Papado de Urbano VIII, que como veremos com mais atenção, realiza uma reforma na nascente estrutura de santificação moderna. Antes de tratar sobre as reformas propriamente ditas, achamos prudente indicar brevemente dados biográficos de Maffeo Barberini, que alcançaria o título de Cardeal em 1606 e seria eleito pontífice em 1623 sob o nome de Urbano VIII. Barberini nasceu em Florença por volta de 1568 e faleceu em Roma em 1644, sendo considerado um dos papas modernos com maior tempo de pontificado, 20 anos. Tem origem em uma família de mercadores de Florença e foi enviado ainda jovem para Roma por sua mãe, Camila Barbadoro, local em que foi acolhido pelo tio, Francesco Barberini (1597-1679), protonotário apostólico²¹⁰.

Maffeo Barberini fez a sua formação pelo Colégio Romano da Companhia de Jesus e se doutorou em Direito em Pisa no ano de 1589. Após o doutoramento regressou a Roma diretamente para a Cúria, com o cargo de abreviador apostólico e referendário do Tribunal de Justiça. Devido sua formação e grande influência familiar, alcançou uma rápida ascensão na carreira eclesiástica, sendo nomeado Governador de Fano e protonotário apostólico em 1601 pelo Papa Clemente VIII. No ano de 1604 seria nomeado arcebispo de Nazaré e em 1606 alcançaria o cardinalato pelo Papa Paulo V. A partir desse ponto o Cardeal Barberini passou a ter grande destaque na Cúria, nomeado arcebispo de Spoleto em 1608 e Legado Pontifício de Bolonha entre 1611 e 1614, por fim, seria eleito Papa em 1623 com 55 anos de idade²¹¹.

O contexto dos primeiros anos do pontificado de Urbano VIII é conhecido por ser um momento de grandes tensões políticas, especialmente entre a Coroa Espanhola, em nome do recém coroado Felipe IV (1605 - 1665), a Coroa Francesa e o Papado. De acordo com Thomas James Dendelelet (2001), a eleição de Maffeo Barberini obteve êxito com a ajuda da “facção” francesa do Colégio de Cardeais, incomodando os cardeais espanhóis que eram, até aquele momento, o grupo mais poderoso e influente de Roma²¹².

Durante décadas os reis espanhóis dominaram as decisões de Roma,

²¹⁰ URBANO, Carlota Miranda. *Maffeo Barberini, Urbano VIII, ou o papa poeta*. In: Humanitas - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, vol. 59, 2007, Coimbra. p. 165

²¹¹ *Ibid.* p. 166 - 169

²¹² DENDELELET, Thomas James. *Spanish Rome: 1500 - 1700*. Yale University Press: New Haven & London, 2001. p. 199

especialmente durante os reinados de Felipe II (1527 - 1598) e Felipe III (1578 - 1621), por meio de grandes doações financeiras e ajuda militar. Contudo, a partir do papado de Urbano VIII o poder não estaria mais concentrado nas mãos da Coroa Espanhola, começava a fluir em direção a França. Como aponta Dendelet, foi em grande parte através dos esforços dos franceses que Urbano VIII foi eleito e nenhum outro Papa “trabalhou tão arduamente para minar o poder espanhol desde Paulo IV” (1476 - 1559). (DENDELET, 2001, p. 201)

É mister que compreendamos o jogo de influências em Roma, pois essas podem definir políticas eclesiásticas, alterar instituições e patrocinar diretamente candidatos à santidade. Um exemplo clássico desse jogo é a relação entre Felipe III e o Papado de Gregório XV (1554 - 1623), apesar de ter durado apenas dois anos (1621 - 1623), foi responsável por um dos mais significativos gestos pró-espanha que um Papa poderia produzir. Como bem observado por Thomas Dendelet, o Papa forneceu à Espanha um bem precioso pelo qual a “facção” espanhola de Cardeais havia feito *lobby* desde o reinado de Felipe II: quatro novos santos espanhóis. São eles: Santo Isidoro, Santo Inácio de Loyola, Santa Teresa de Ávila e São Francisco Xavier²¹³.

Essa situação vira do avesso a partir do papado de Urbano VIII e suas relações com os cardeais franceses, já não seria possível para a Espanha ganhar novos santos tão facilmente, diminuindo o poder dos Felipes em Roma. Em apenas dois anos após a eleição de Maffeo Barberini, a Congregação do Santo Ofício de Roma promulgou em 13 de março de 1625 um decreto proibindo os fiéis de prestar qualquer forma de culto público e privado em homenagem a um morto com fama de santidade sem prévia autorização da Sé Apostólica.

Em outras palavras, qualquer novo culto ibérico estaria em risco, visto que a política adotada pelo Papado buscava minar a influência da Coroa Espanhola, que vale lembrar, dominou Portugal entre os anos de 1580 e 1640. Como descreve Gotor, a disposição proibia retratar o morto com qualquer símbolo de santidade em pinturas, gravuras e esculturas, para além da proibição da publicação de biografias.²¹⁴ Ao contrário da política do Papa Paulo V (1550 - 1621), em que bastaria a aprovação da diocese local para que um culto particular pudesse existir, com Urbano VIII as dioceses teriam a obrigação de informar os processos à Santa Sé e aguardar sua resposta antes de continuar com qualquer tipo de devoção oficial. O Santo Ofício

²¹³ Ibid, p. 119

²¹⁴ GOTOR, *op. cit.*, 2004, p. 83

tirou dos bispos qualquer poder efetivo sobre o reconhecimento de cultos particulares, controlando todo o processo hagiográfico dos candidatos à santidade.

O decreto de 1625 representa o início do pesado controle inquisitorial na elaboração de modelos de santidade, finalizando os debates realizados no interior da Congregação dos Beatos entre 1602 e 1615, dando o tom da recente estrutura de santificação moderna. Vale destacar o controle na questão da produção iconográfica, para além de seguir as determinações tridentinas sobre as artes figurativas, especialmente dos seus principais tratadistas como Joannes Molanus e Gabriele Paleotti, os artistas do século XVII do ocidente cristão tiveram que seguir as determinações do decreto de 1625, caso contrário poderiam ser designadas penalidades pecuniárias e corporais a critério do inquisidor local²¹⁵.

É importante pontuar que as mudanças de 13 de março de 1625 foram sentidas de diferentes maneiras dentro e fora da Igreja, apesar de ser considerada uma vitória para a ala centralista, o decreto não passou sem críticas. Mesmo não sendo uma proibição generalizada sobre as artes figurativas, a decisão de 1625 acaba limitando consideravelmente qualquer produção artística da Igreja, levando em consideração que os patrocinadores de novos cultos tiveram que paralisar todos os recursos que seriam alocados para encomendas de pinturas, gravuras, escritos hagiográficos e toda e qualquer mídia relacionada.

Vale lembrar que a produção iconográfica sobre os Quarenta mártires do Brasil é totalmente paralisada após 1625, voltando aos ateliês dos artistas apenas na década de 1660, a demora é justificada pela lentidão da Santa Sé em reconhecer o culto público dos mártires, problema que tem ligação direta com os atritos entre o Papado e a Coroa Espanhola. Contudo, mesmo que os decretos publicados durante o papado de Urbano VIII limitassem as representações iconográficas de candidatos a santidade, não é justo afirmar que o seu pontificado foi contra as imagens, pelo contrário, Urbano VIII é conhecido por ser um dos maiores mecenas das artes figurativas do século XVII. Essa afirmação é corroborada pela forte atuação da família Barberini como mecenas, sendo Urbano VIII um dos principais patrocinadores das artes em Roma, especialmente àquela que estaria a serviço direto da celebração do poder do pontificado.

Vale destacar a importante construção do *Palazzo Barberini* entre 1627 e

²¹⁵ Para além dos pintores, outros funcionários também estariam sob a égide da Inquisição, entre eles os artesãos, escultores, impressores, livreiros e comerciantes de artigos religiosos. *Ibid.* p. 84

1633, situado na *Via delle Quattro Fontane* em Roma. No projeto trabalharam grandes nomes da arquitetura e pintura barroca, como Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini e Pietro da Cortona. Como aponta Carlota Miranda Urbano, Cortona foi responsável por diversos afrescos distribuídos pelo *Palazzo*, sendo a pintura *Alegoria da Divina Providência e Poder Barberini* (1633-1639) do teto do salão principal uma representação clara do triunfo da divina providência através do poder espiritual e temporal do Papa²¹⁶.

Nesse sentido, é perceptível que os esforços artísticos patrocinados pelo Papado de Urbano VII são, quase sempre, voltados para o próprio Papa e sua família. Carlota Urbano compreende que a influência artística dos Barberini floresceu graças ao nepotismo do Papa, com vários familiares enriquecendo e alcançando altos cargos de poder na Igreja²¹⁷. Devido às críticas recebidas tanto por membros da Igreja como por diversas comunidades que tiveram que frear um sem número de cultos, Urbano VIII e os cardeais da Inquisição Romana alteraram uma parte essencial do texto e publicaram um novo decreto em 2 de outubro de 1625.

No escrito atualizado, podemos identificar uma nova seção intitulada *Postmodum*, escrita pelo Cardeal Desidério Scaglia (1567 - 1639), em que permitia a coleta de doações de imagens e outros itens devocionais pelos fiéis de mortos no cheiro de santidade que ainda não teriam sido aprovados pela Sé, desde que o culto se desse em âmbito estritamente privado. Gotor aponta que o decreto de 2 de outubro serviu para atenuar os protestos, visto que se o primeiro texto fosse aplicado integralmente seria uma maneira de extinguir pela raiz qualquer novo culto ou devoção²¹⁸.

²¹⁶ O afresco foi pintado por Pietro da Cortona e alunos entre 1632 e 1639. A imensa composição celebra o poder espiritual e político da família Barberini através de uma miríade de personagens dispostos em um espaço aberto, dilatado ao infinito além dos limites impostos pela arquitetura. A única medida que pode ancorar o olhar é a grande cornija retangular pintada de forma ilusionista para assemelhar-se ao mármore, dividindo a abóbada em 5 compartimentos. A Divina Providência está sentada no centro, entronizada nas nuvens, segurando o cetro real e comandando a Fama para coroar o brasão da família Barberini. Em cada um dos painéis laterais estão representados princípios opostos, como vícios e virtudes, bem e mal: Minerva derruba os gigantes; Teologia e Religião afastam a luxúria e a devassidão; Hércules expulsa as ávidas Harpias; e Bom Governo elimina a guerra e assegura a paz. URBANO. *op. cit.* 2007, p. 170

²¹⁷ Entre eles, podemos apontar Carlo Barberini, irmão do Papa, que comprou o principado de Palestrina; Tadeu Barberini, sobrinho do Papa, também comprou grandes propriedades de terra, sendo a mais importante a localidade que abriga as ruínas do Palácio de Domiciano. Por fim, mas não menos importante Francesco Barberini, filho de Carlo Barberini, nomeado Cardeal em 1623 e um dos principais mecenas da família Barberini. É notável que o enriquecimento dos Barberini e o uso da arte em favor do pontificado de Urbano VIII foi, em alguma medida, relacionado às limitações artísticas impostas aos cultos recentes, visto que os mecenas se voltaram para as representações pictóricas já estabelecidas ou que não tratavam apenas de um indivíduo ou ordem religiosa, a exemplo da *Alegoria da Providência* de Cortona. *Ibid.* p. 172

²¹⁸ GOTOR, *op. cit.*, 2004. p. 85

Apesar da publicação dos dois decretos em 1625, Urbano VIII ainda faria mais uma intervenção significativa na estrutura de santificação ao publicar a constituição *Caelestis Hierusalem cives* em 1634, com apoio da Inquisição Romana e da Congregação dos Ritos. A constituição reafirmou o conteúdo dos dois decretos inquisitoriais de 1625 e acrescentou quatro novidades fundamentais para o controle do Santo Ofício nos estágios iniciais dos cultos.

Em primeiro lugar, estabeleceu que todas as causas de beatificação e canonização teriam que ser acompanhadas por um processo anterior, chamado de *Super Non Cultu*, que teria o objetivo de constatar a efetivação dos decretos inquisitivos anteriores. Em outras palavras, para além de aguardar a aprovação da Sé e de todas as exigências anteriores, a partir de 1634 casos de novas devoções e seus candidatos à santidade teriam que passar por mais uma etapa de burocratização antes do processo ser oficialmente recebido pela Congregação dos Ritos.

Vale ressaltar que o processo de *Non Cultu* deveria ser acompanhado por um bispo ou delegado da Santa Sé, entretanto, esses não poderiam dar continuidade ao processo em caso de dúvidas ou questões interpretativas, os problemas teriam que ser enviados para o Papa ou para a Inquisição Romana e só poderia proceder após a resposta desses últimos. Como falaremos com mais detalhes no próximo tópico, essa novidade afetou diretamente os processos canônicos dos Quarenta mártires do Brasil, sendo iniciado ainda em 1634 um processo de *Super Non Cultu*, estabelecendo a proibição do culto público dos mártires no período entre 1634 e 1641²¹⁹.

Em segundo lugar, a constituição de 1634 indica que mesmo que os processos de beatificação ou canonização já tivessem sido enviados para a Congregação dos Ritos antes da publicação de 1634, esses não poderiam ser vistos ou iniciados antes da finalização do processo de *Super Non Cultu*. Caso o processo canônico já tivesse sido iniciado pela Congregação dos Ritos antes de 1634, esse teria que ser paralizado, sendo retomado após a decisão da Sé Apostólica. Em terceiro lugar, se excluía da necessidade de passar pela fiscalização os cultos antigos anteriores ao ano de 1525.

Em último lugar mas não menos importante, o texto de Urbano VIII atinge a vida social diretamente por estabelecer que a transgressão das novas regras também poderia ser punida pelo poder secular e não apenas pelas autoridades eclesiásticas. Desse modo, podemos observar a força das reformas do Papa Urbano VIII e sua atuação direta na cultura da época moderna, especialmente na produção da cultura

²¹⁹ *Ibid.* p. 86

material, pela limitação aguda em que foram submetidos os pintores, escultores e demais produtores de imagens sacras²²⁰.

Como já pontuamos anteriormente, existiram diversos momentos ao longo da história do Cristianismo em que as artes figurativas foram alvo de debates e tentativas de regulação, mas somente no período tridentino conseguimos apontar claramente as limitações oficiais da produção artística e suas consequências. Apesar dos concílios de Hieria (754) e Nicéia II (787) tratarem sobre a legitimidade das imagens, não especificam nitidamente as limitações de quem as produz²²¹. Trento, da mesma maneira, carrega a dificuldade dos concílios anteriores em especificar as determinações, mas possui um largo cabedal interpretativo que acaba se traduzindo nos tratados sobre as artes figurativas e nas próprias determinações papais posteriores.

Os decretos de 1625 e a constituição de 1634 tiveram um grande impacto na estrutura de santificação moderna, alterando o modo como o processo de canonização era visto e alcançado. Vemos uma verdadeira profissionalização da fabricação de santos, passando de modelos soltos e de grande impacto social, para um modelo burocrático e hierárquico de competência exclusiva da Igreja, notadamente da Sé Apostólica em conjunto com a Congregação dos Ritos e do Santo Ofício Romano.

Para dar legitimidade às reformas de 1625 e 1634, em 1642 foi publicado um livro especial que reunia todos os escritos em um único lugar, dando destaque a figura de Urbano VIII, mesmo com grande parte dos textos de procedência do Santo Ofício. Entre os textos compilados, podemos destacar o decreto de 15 de janeiro de 1628, que determina que a Congregação dos Ritos só pode proceder o processo de beatificação, canonização ou declaração de martírio de um determinado personagem passados 50 anos da sua morte, uma ação clara contra devoções recentes²²².

Gotor destaca que o livro impresso em 1642 foi preparado em uma missão conjunta designada pelo Papa, faziam parte três cardeais da Congregação dos Ritos, dois da Inquisição, o comissário do Santo Ofício, o sacristão pontifício, o promotor da fé e o secretário dos Ritos. Entre os principais pontos que podemos analisar da existência dessa missão, é justamente perceber a presença de um número considerável de funcionários da Congregação dos Ritos, um indício da recuperação

²²⁰ *Ibid.* p. 87

²²¹ SCHMITT. *op. cit.*, 2007. p. 55-90

²²² A nova regra dos cinquenta anos foi aplicada pela primeira vez na causa da dominicana Rosa de Lima, falecida em 1617 e beatificada em 1668. GOTOR, *op. cit.*, 2004. p. 88

da independência da citada Congregação em relação a Inquisição.

Vale destacar que as reformas desenvolvidas e aplicadas durante o pontificado de Urbano VIII tiveram consequências a nível legislativo, religioso e cultural, sendo a base do que chamamos de estrutura de santificação moderna. Como indica Miguel Gotor, graças a intervenção decisiva do Santo Ofício em 1625, o pontificado estendida o seu poder a partir da canonização tradicional e da beatificação, mais recente, em todos os níveis da produção hagiográfica, isto é, para o simples morto com fama de santidade, aos veneráveis e aos bem-aventurados.

Desta forma, o povo comum perdeu o posto de criador de santos “orgânicos”, com santidade popular, a partir do momento em que esse papel passou a pertencer exclusivamente à hierarquia do centro da Igreja Romana²²³. É importante pontuar que apesar das reformas terem sido desenvolvidas ao longo do pontificado de Urbano VIII, as decisões ecoam e se estabelecem em pelo menos três pontificados posteriores, especialmente com os papas Alexandre VII Chigi (1655 - 1667), Clemente IX Rospigliosi (1667 - 1669) e Inocêncio XI (1676 - 1689), todos reafirmando as regras inquisitoriais de 1625.

Como podemos perceber, ao contrário do século XVI, marcado pela fundação e início da institucionalização da nova estrutura de santificação moderna - mas ainda sem diretrizes bem definidas, sendo a Congregação dos Ritos controlada quase totalmente pela Inquisição - o século XVII, a partir de 1623 com Urbano VIII, passa por um processo de estabelecimento da estrutura de santificação, com a noção do processo de beatificação como uma etapa anterior à canonização, da proibição da produção hagiográfica de candidatos a santidade sem autorização do Papa e da implementação do importante processo de *Super Non Cultu*, sistema de verificação de todas as etapas anteriores, momento crucial para a decisão de enviar ou não uma determinada causa para a Congregação dos Ritos. A partir dessa base de mecanismos formadores, outras três grandes decisões são publicadas ao longo do século XVII.

Miguel Gotor indica que em 27 de dezembro de 1659, o Papa Alexandre VIII promulgou o *Decretum super cultu beatis non canonizatis praestando*²²⁴, decreto que reafirma todas as decisões produzidas durante o pontificado de Urbano VIII, especialmente no que se refere ao papel central da Sé Apostólica nas causas de

²²³ *Ibid.* pp. 88 - 90

²²⁴ *Decretum super cultu beatis non canonizatis praestando*, 1659. In: **Benedicti XIV. Pont. Opt. Max. opera omnia in tomos XVII. distributa: De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione**. Roma: Typographa Aldina, 1839.

beatificação. Alexandre VIII intensifica o controle sobre a produção hagiográfica, estabelecendo a necessidade de autorizações papais em cada nova concessão litúrgica, como a exibição de uma nova imagem, celebração de missas sobre o candidato à santidade ou promover uma festa em sua homenagem.

O segundo de decreto é publicado durante o papado de Clemente IX, intitulado *Ad omnem haesitationem* (1668), que abre uma pequena brecha no controle severo nas causas de canonização ao permitir a possibilidade de investigar um único milagre, sem necessariamente parar todo o processo e revisar tudo o que já teria sido disposto e investigado anteriormente. No interior da lógica do estabelecimento da estrutura de santificação no século XVII, o Papa Inocêncio XI é responsável por decisões adicionais fundamentais para o transcorrer dos processos de canonização²²⁵.

Entre as mais importantes, podemos indicar a obrigatoriedade de se passar no mínimo dez anos entre o final da revisão do inquérito diocesano e o envio da causa ao nível apóstolico controlado pela Congregação dos Ritos; também é Inocêncio XI que institui a intervenção de um “cirurgião” para o exame de milagres pela supracitada Congregação. Em outras palavras, a estrutura de santificação moderna é profissionalizada ao longo do século XVII nos pontificados de Urbano VIII, Alexandre VII Chigi, Clemente IX Rospigliosi e Inocêncio XI, prevendo um expressivo afastamento do povo leigo e controle total da Sé Apostólica em todo o processo de fabricação de santos²²⁶.

Como veremos no próximo tópico, os processos referentes a Inácio de Azevedo e seus 39 companheiros mártires estão entrelaçados aos anos críticos de formação da estrutura de santificação moderna, passando pelas discussões da Congregação dos Beatos e principalmente pelos decretos de 1625, a constituição de 1634 e do livro publicado em 1642. Destacamos esses escritos por sua importância para todos os processos de canonização do nosso período em tela (1608-1680), ficando as demais mudanças nos processos canônicos para pesquisas posteriores. Finalmente, trabalharemos com mais detalhes o funcionamento das etapas dos processos, em que compreenderemos o início da coleta de provas do martírio, os impactos dos decretos de 1625 e 1634, além do período de envio dos processos para a

²²⁵ Eles estipularam que cada nova concessão no plano litúrgico tinha que ser confirmada por permissões papais adicionais e específicas, não podia se estender a outro lugar e tinha valor apenas no nível privado. Também era proibido levar as relíquias dos beatos em procissões, mas a *Declaratio* de 1660 estabelecia sua exibição pelo menos nas igrejas onde havia permissão para recitar o ofício e celebrar missa em homenagem aos beatos. GOTOR, *op. cit.* 2004. p. 91

²²⁶ *Ibid.* p. 92

Congregação dos Ritos em finais do seiscentos.

3.2 Etapas e pontuações sobre a causa dos Quarenta mártires do Brasil no contexto das reformas de Urbano VIII

Levando em consideração o que já foi dito, os primeiros relatos, devoções e demais mecanismos de propagação do culto aos Quarenta mártires do Brasil levaram esse grupo de jesuítas mortos no cheiro de santidade ao âmbito burocrático, hierárquico e obrigatório da Congregação dos Ritos. Como falamos no tópico sobre a estrutura de santificação moderna, o caminho percorrido pelo culto aos mártires do Brasil passaria naturalmente pelo crivo das instituições responsáveis pela fábrica de santos do seiscentos, a partir do momento em que começaram a sair dos espaços particulares e, notadamente, dos noviciados da Companhia de Jesus, a devoção passaria a ser vista como passível de fugir do controle da Igreja.

Como sabemos, a partir de 1625 uma série de decretos foram publicados pelo Papa Urbano VIII, atingindo em cheio a crescente devoção aos mártires, questão que faria o anseio pelo início dos processos ficar cada vez mais forte. Desse modo, foi iniciado em 3 de outubro de 1628, na cidade de Coimbra, o processo de colheita de provas sobre o martírio pelo Procurador do Colégio da Companhia de Jesus de Coimbra, Pe. Pero Correia, questão essencial para o recebimento dessa causa pela Congregação dos Ritos. No que diz respeito ao processo de Coimbra, foi observado que em um primeiro momento os esforços estavam focados em estabelecer os nomes dos quarenta mártires com exatidão, com base no depoimento de diversas testemunhas.

Entre os questionamentos feitos aos depoentes, os principais estão presentes no artigo 2 do interrogatório: “Se sabe os nomes e quantos eram e como se sabe”. Domingos dos Santos, em artigo sobre a evolução dos processos canônicos de Azevedo e seus companheiros, indica que Jerónimo Barradas, Pero Gonçalves e Simão Caldeira, três testemunhas do processo de Coimbra, conheciam os mártires pela leitura da obra *Vida del P. Francisco de Borja*, escrita pelo importante Pedro de Ribadeneira. Ainda em 24 de outubro de 1628 seria iniciado no Porto outra colheita de provas, mas as respostas das testemunhas foram omissas²²⁷.

A partir dos processos de Coimbra e do Porto, também foram iniciados outros

²²⁷ DOS SANTOS, *op. cit.*, 1978, n. 1. p. 127

em Braga, Évora e na Bahia. A colheita de provas em Braga se deu em 1631 e das testemunhas só foi possível retirar aproximadamente 13 nomes de mártires, mas que apresentam uma série de problemas de transcrição. No que diz respeito ao processo de Évora, iniciado em outubro de 1631, Domingos dos Santos aponta que abre margem à divergências de identificação dos mártires nos processos canônicos, com diversas testemunhas discordantes por não se saber com exatidão se essas conheciam os mártires pessoalmente, pela literatura hagiográfica ou por contato indireto com outras pessoas que os teriam conhecido.

Entre as testemunhas de Évora, podemos destacar o Pe. Estevão do Couto, com 76 anos na ocasião, relata ter passado pelo Colégio Jesuíta da Ilha da Madeira quando tinha 15 anos, encontrando boa parte dos jesuítas da missão de Inácio de Azevedo, o restante diz ter encontrado no ponto de encontro da Quinta Vale do Rosal, nos arredores de Lisboa, local sempre citado nas Biografias de Azevedo²²⁸.

Em 14 de julho de 1632 foi aberto o processo da Bahia, também focado em reconhecer os nomes dos mártires que partiram com Azevedo em 1570. Também é possível identificar que as testemunhas da Bahia basearam seus relatos no escrito de Ribadeneira, texto citado ao longo deste trabalho e que representa uma das obras mais antigas e de grande circulação a citar os Quarenta Mártires do Brasil, mesmo não sendo seu foco principal. Entre as testemunhas, vale citar Manuel Fernandes, que reconhece no livro de Ribadeneira diversos nomes dos mártires, mas deixa de lado alguns nomes que teriam sido reconhecidos nos processos do Porto, Coimbra, Braga e Évora²²⁹.

A partir dos primeiros processos de colheita de provas sobre o martírio e, principalmente, da confirmação dos nomes dos mártires, podemos perceber que parte da demora pelo envio do processo de beatificação e declaração do martírio para a Congregação dos Ritos foi, em grande medida, causada pela dificuldade na identificação dos mártires. Ao contrário das causas que teriam como foco central apenas 1 indivíduo, o caso dos Quarenta mártires precisaria confirmar um grande número de jesuítas, comparando os relatos das testemunhas com uma relação produzida ainda em 1570 sobre os membros da missão e demais textos, como o de Ribadeneira, Pietro Maffei e Maurício Serpe. No que diz respeito a essa primeira relação, o notário apostólico Manoel da Rocha Paes, a pedido do Pe. Pero Correia, na

²²⁸ *Ibid.* p. 128

²²⁹ *Ibid.* p. 131

abertura do processo de recolhimento de provas de Coimbra, retira esse documento do arquivo do Colégio desta cidade.

Certifico eu Manoel da Rocha Paes, notário apostolico dos aprovados *authoritate apostolica*, morador nesta cidade [de] Coimbra, que é verdade que eu, a requerimento do P.' Pero Correa, Procurador do Collegio da Companhia de JESUS desta dita cidade e Procurador nesta cauza, fui à caza do Cartorio e Archivo do dito Collegio, onde pelo P.e Rui da Silva, cartulário do dito Cartório, me foi mostrado um livro e outros papéis, que nele estavam, para effeito de tirar delles os nomes dos Padres e Irmãos mártires, que morreram indo para o Brazil nos anos de quinhentos e setenta, he setenta e hum, de que se trata; aonde no dito livro, que me foi mostrado, encadernado em pergaminho, escrito de letra de mão, e de outros dois, que no dito Cartorio estavam, em uma gaveta, que dizia "Cousas do Brazil". (CERTIFICADO DE MANOEL DA ROCHA PAES, 1628. Apud LEITE, 1965, p. 246) (Com adaptações para o português contemporâneo)

Desse modo, passados os primeiros processos de recolhimento de provas, a lista dos mártires ainda não estaria fechada, principalmente em relação a um nome presente em parte das listas e ausente em outras, é o caso de João de Baena ou Baeza, motivo de uma longa discussão historiográfica sobre os Quarenta mártires no século XX, feita especialmente por Serafim Leite²³⁰ e Manuel Gonçalves da Costa²³¹.

As testemunhas que citavam a obra de Pedro Ribadeneira, em generalidade, sempre indicavam um João de Baena, mas ficou provado posteriormente que esse personagem não estava presente no momento do martírio, e sim em seu lugar o Ir. Luís Rodrigues, questão corroborada pelas testemunhas dos processos ordinários de Coimbra (1628), Braga (1631), Évora (1631) e Bahia (1632) que não utilizaram a obra de Ribadeneira como fonte.

Em outras palavras, a importante obra de Ribadeneira acabou confundindo mais do que ajudando as testemunhas dos primeiros processos, mas não só isso, também influenciou listas de outras obras sobre os Quarenta Mártires do Brasil. O problema sobre a identificação dos mártires foi tão notável que a declaração oficial do martírio, publicada em 1742, não contém nenhuma lista com os nomes de todos os

²³⁰ LEITE, *op. cit.* 1965, p. 236-246

²³¹ COSTA, Manuel Gonçalves da. *mártires Jesuítas nas Águas das Ilhas Canárias (1570-1571)*. Ilhas Canárias: Anuario de Estudios Atlánticos, vol. 1, n. 5, 1959.

mártires, utilizando apenas “Inácio de Azevedo e seus 39 companheiros”²³².

Retomando a cronologia dos processos canônicos, sabemos que no ano de 1634 o Papa Urbano VIII publicou a constituição *Coelestis Hierusalem*, que entre outros pontos, institui a obrigatoriedade de um processo intitulado *Super Non Cultu*, focado para todas as causas em andamento ou futuras. Como destacamos anteriormente, os decretos de 1625 e a constituição de 1634 tiveram um grande impacto na estrutura de santificação moderna, alterando a forma como os processos de beatificação e canonização eram alcançados. Diante desse contexto, os processos sobre os Quarenta Mártires do Brasil também foram atingidos pelas determinações da constituição, sendo iniciado no mesmo ano o citado processo de *Non Cultu*, impedindo qualquer produção hagiográfica ou iconográfica sobre os Quarenta Mártires.

Por volta de janeiro de 1634, o postulador geral da Companhia de Jesus, Pe. Marcos Leone, enviou ao Cardeal Giulio Rospigliosi os primeiros processos ordinários, começando oficialmente o período de verificação das determinações da Sé Apostólica e do Santo Ofício. O referido processo só foi finalizado em meados de 1641, após uma série de intimações de testemunhas que estariam em Roma a pedido de Octavio Corsino, Arcebispo de Tarso, Lélío Falconieri, Bispo de Tebas e Juan Baptista Altieri, Bispo de Camerino (ver tabela 2), e da apresentação, por parte de Leone, de escritos que legitimam a notoriedade desse conjunto de candidatos a santidade, como a obra já citada de Ribadeneira. Finalizado o processo de *Super Non Cultu*, a causa estaria livre para ser finalmente enviada para a Congregação dos Ritos, questão que não se deu de forma instantânea, mas permitiu o restabelecimento do culto e das devoções sobre os Quarenta Mártires²³³.

Esse ponto pode ser observado na crescente produção literária posterior a 1641, com obras de cunho histórico, panegírico e hagiográfico sendo publicadas em homenagem a Inácio de Azevedo e seus trinta e nove companheiros mortos. Entre as obras publicadas, podemos citar; *Gloriosa coroa de esforçados religiosos da Companhia de Jesus mortos pela fé católica nas conquistas dos reinos da Coroa de Portugal*, do Pe. Bartolomeu Guerreiro (1642), em que são dedicados elogios a Inácio de Azevedo e alguns de seus companheiros, entre eles Manuel Rodrigues, Manuel

²³² BENEDICT XIV. *Acta et decreta in causis beatificationum et canonizationum: aliisque ad sacrorum rituum materiam pertinentibus ad annum pontificatus sui decimum*, 1751. p. 68

²³³ DOS SANTOS, *op. cit.*, 1978, Vol. 1. p. 131-132

Pacheco, Estevam Zuraire, João da Zafra e Marcos Caldeira²³⁴; *Chronica da Companhia de Iesv na província de Portvgal*, do Pe. Baltasar Teles (1645), em que faz uma breve biografia de Inácio de Azevedo e dedica todo o capítulo 8 da obra para tratar sobre a viagem e morte dos Quarenta mártires do Brasil²³⁵; *Mortes illustres et gesta eorum de Societate Jesu, qui in odium fidei ab ethnicis, haereticis vel aliis*, do Pe. Philippe Alegambe (1657), dedica um tópico específico sobre a vida e morte de Inácio de Azevedo e Pero Dias²³⁶; *Chronica da Companhia de Jesu no Estado do Brasil (1597-1671)*, do Pe. Simão de Vasconcelos (1663), em que podemos observar uma certa aproximação com a situação dos processos canônicos.

A obra de Vasconcelos seria a última escrita e publicada antes do envio oficial dos processos de beatificação para a Congregação dos Ritos em 1664, contendo ao longo do texto uma série de pontos sobre os milagres relativos a Inácio de Azevedo e seus companheiros enquanto navegavam em direção ao Brasil. Entre os milagres descritos por Simão de Vasconcelos, podemos destacar uma suposta revelação divina de Inácio de Azevedo, Nicolau Diniz, António Correia, Manuel Alvarez, Estêvão Zuraire e Marcos Caldeira, a esse grupo de jesuítas teria sido revelada a forma como seriam mortos pelas mãos dos franceses. Para além da descrição dos possíveis milagres realizados em vida por parte dos Quarenta, Vasconcelos também se destaca por ser um ferrenho defensor da aceleração da causa canônica, pressionando pelo envio dos processos para a Congregação dos Ritos e pelo título oficial de mártires²³⁷.

De que outra maneira haveria de mover um Pontífice a formar processos jurídicos, a fim de declarar aquela batalha, & fua victoria, como empresa do Espírito Santo, & feus foldados como vencedores do Rey da Gloria, senão levado de tão forçosos, & eficazes argumentos? No caso presente não só estão formados estes processos, jurados, autênticos por ordem dos Sumos Pontífices, mas já é hora, como de sua clemência paternal esperamos, de declarar ao mundo o prêmio merecido dos que tão recorreram e pelejaram. São tão eficazes os argumentos destes processos, que já antes desta declaração, que só pertence ao Summo Pontífice na terra, tem o mundo dado a estes esforçados Varões o título de Martyres, não

²³⁴ GUERREIRO. *op. cit.*, 1642. p. 330-360.

²³⁵ TELES, Baltasar. *Chronica da Companhia de Iesv na província de Portvgal*. Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1645. p. 302

²³⁶ ALEGAMBE, Phillippe. *Mortes illustres et gesta eorum de Societate Jesu, qui in odium fidei ab ethnicis, haereticis vel aliis*. Roma: Ex typographia Varesij, 1657. p. 49

²³⁷ VASCONCELOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesu no Estado do Brasil (1597-1671)*. Lisboa: Officina de Henrique Valente de Oliuveira Impreffor del Rey, 1663. p. 441-451

porque queira eles canonizados, mas porque entende que he tão justa causa, que se atrevem as gentes a prontificar a sentença. (VASCONCELOS, 1663, p. 451.) (Com adaptações para o português contemporâneo)

O testemunho de Simão de Vasconcelos representa bem a maneira como a Companhia de Jesus estaria lidando com os processos dos Quarenta mártires do Brasil nas vésperas do envio da causa para a Congregação dos Ritos, para os seus impulsionadores já estaria claro que esse grupo de quarenta jesuítas poderia ser considerado um martírio coletivo e por isso mesmo já os chamavam assim, mesmo antes do reconhecimento oficial. Com todo o cuidado para não desrespeitar a autoridade Apostólica, Vasconcelos faz uma defesa apaixonada e, de certa maneira, carregada de indignação, pelo fato de Azevedo e seus companheiros terem que passar por longos processos burocráticos, o que indica um claro incômodo causado pelas reformas de Urbano VIII.

Diante desse contexto, no ano de 1664 o postulador da causa dos Quarenta Mártires, Pe. Giuseppe Fozi, envia uma *informatio*²³⁸ impressa em Roma para os cardeais da Sagrada Congregação dos Ritos, momento que marca o início oficial do processo de beatificação e declaração do martírio. Até então, todos os processos teriam um caráter estritamente ordinário, ou seja, produzido pelas autoridades diocesanas locais, questão que muda completamente em 1664 ao entrar no sistema da Sé de Roma. Dessa forma, a causa estaria no caminho para o reconhecimento universal do martírio, permitindo, para além de produções textuais, também obras iconográficas. É justamente no período posterior ao envio da causa para Roma que as imagens referentes aos Quarenta Mártires voltam a aparecer, sendo produzidas do centro do poder da Igreja²³⁹.

3.3 A Retomada Iconográfica: Produção da iconografia processual sobre os Quarenta Mártires do Brasil (1664 - 1680)

A produção cultural sobre esse conjunto de jesuítas começa a sair dos

²³⁸ *Informatio pro ven. servo Dei Ignatio Azevedo Societatis Iesu et sociis eius. excerpta a variis auctoribus qui de illorum nece scripserunt a P. Josepho Fotio Soe. Iesu in causa canonizationis procurator, 1664. In: SANTOS, op. cit. v. 8, n. 2, 1978. p. 106*

²³⁹ Ver Tabela 3

ambientes de circulação restrita somente no período processual, mas não de maneira imediata. Como dito anteriormente, após as primeiras décadas do XVII as imagens de candidatos à santidade passam por um pesado controle inquisitorial, delineando rigorosamente os caminhos legais para a santidade, estabelecendo critérios e regras do processo de beatificação e de canonização, proibindo o culto público de homens e mulheres mortos em odor de santidade e a publicação de obras escritas, pintadas ou esculpidas antes da aprovação formal da Santa Sé²⁴⁰. Como já mencionamos, as reformas de Urbano VIII atingiram em cheio a ânsia pela produção iconográfica sobre os Quarenta Mártires do Brasil, delimitando de maneira indiscutível os dois momentos e formatos iconográficos sobre esse conjunto de candidatos à santidade.

Entretanto, não podemos ampliar o que chamamos de “vácuo pictural” para todas as esferas da Igreja de Roma do século XVII. Em outras palavras, apesar da iconografia produzida sobre os candidatos à santidade ter sido praticamente paralisada com as normativas de 1625 e 1634, a iconografia dos santos já oficializados, dos personagens e histórias bíblicas estariam em plena expansão, a exemplo dos afrescos de Pietro da Cortona para o *Palazzo Barberini*. Diante dessa nova realidade cultural, a Companhia de Jesus se viu obrigada a reformular os seus programas iconográficos a fim de se adequar às normativas institucionais da Igreja - ponto que se confirma com a ausência de gravuras e pinturas sobre os Quarenta Mártires do Brasil até o terceiro quartel do século XVII.

No que diz respeito a Inácio de Azevedo e seus 39 companheiros, as limitações para com a produção hagiográfica diminuem consideravelmente a partir de 1660, ciclo do envio da causa para a Congregação dos Ritos, em Roma. Ainda na década de 60 do século XVII observamos a publicação das primeiras imagens relativas aos quarenta jesuítas após um longo período de limitação da produção cultural sobre candidatos à santidade. Não se sabe com certeza qual foi a primeira arte publicada no que chamamos de ciclo processual, mas sabemos que todas as artes da década de 60 foram publicadas em Roma, entre elas: a gravura "*P. Ignatius De Azevedo Lusitanus Soc: Iesu Cum Aliis 39 Sociis in Navigatione Brasilica ab Hereticis Occisus et in Mare Demersus die 15 July anni 1570*" produzida entre 1655 e 1661 pelo pintor e gravador Jacques Courtois “il Borgognone”²⁴¹.

²⁴⁰ BONORA. *op. cit.* p. 90

²⁴¹ PEDROCCHI, Anna Maria. *Il Copolavore Di un Argentiere Romano: i quaranta martiri del brasile*. ARTis ON , [S. l.] , n. 9, 2019. p. 176

A gravura de Courtois seria utilizada em 1661 pelo próprio artista para produzir uma pintura para a *Casa Professa Del Gesù*, sendo essa a primeira obra artística sobre os Quarenta Mártires a escapar das limitações da gravura e ganhar cores. De acordo com Anna Maria Pedrocchi (2019), no ano de 1661 o superior geral da Companhia de Jesus, Pe. Giovanni Paolo Oliva, encarregou o pintor jesuíta Jacques Courtois de pintar uma tela de 203 cm x 305 cm, evocando o ataque dos huguenotes franceses e a consequente morte dos quarenta jesuítas no mar das Canárias²⁴².

Apesar das afirmações de Pedrocchi, ainda não podemos ter certeza do nome de Paolo Oliva como responsável por encomendar tais obras, entretanto, é certo que o referido Superior Geral foi um dos grandes responsáveis pela reestruturação artística da Companhia, ao menos nas igrejas de Roma entre 1654 a 1681. O historiador Franco Mormando indica que Giovanni Paolo Oliva foi uma espécie de celebridade do Barroco Romano, sendo responsável pela renovação do plano artístico da *Casa Professa Del Gesù* e da importante Igreja de *Sant'Andrea al Quirinale*, projeto de responsabilidade de Gian Lorenzo Bernini, amigo pessoal de Oliva²⁴³.

Jacques Courtois e seu irmão, Guillaume Courtois (1628 - 1679), também foram ligados a Oliva, pelo menos é o que demonstra Louise Rice, ao indicar que o então Superior Geral contratou o pintor Giovanni Battista Gaulli (1639–1709) para produzir os afrescos do *Gesú* em 1672, especialmente as pinturas referentes a abóbada, com exceção da semi-cúpula posicionada diretamente sobre o altar-mor. Para esse local específico, Oliva tentou contratar os serviços de Jacques Courtois, já consagrado como artista de cenas de batalha. Contudo, Rice observa que Oliva buscou aprovação e apoio financeiro do Duque de Parma e Piacenza, Ranuccio II Farnese (1630–1694), questão que acabou se arrastando até 1679, quase três anos após a morte de J. Courtois²⁴⁴.

²⁴² Ibid. p. 177

²⁴³ MORMANDO, Franco. *Gian Paolo Oliva: the forgotten celebrity of baroque Rome*. In: WOLK-SIMON, Linda. *The Holy Name: Art of the Gesù*. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2018. p. 185 - 186

²⁴⁴ Disponível em: PEDROCCHI, *op. cit.* 2019. p. 174

Ilustração 31. Gravura, P. Ignatius De Azevedo Lusitanus Soc: Iesu Cum Aliis 39 Sociis in Navigatione Brasilica ab Hereticis Occisus et in Mare Demersus die 15 July anni 1570. Provável autoria de Jacques Courtois. 1655 - 16612



Fonte: Royal Museums Greenwich. *P. Ignatius De Azevedo Lusitanus Soc: Iesu Cum Aliis 39 Sociis in Navigatione Brasilica ab Hereticis Occisus et in Mare Demersus die 15 July anni 1570*

Apesar de não ter sequer iniciado a pintura dos afrescos da semi cúpula do Gesú, é evidente que esse artista provavelmente realizou trabalhos anteriores para Paolo Oliva e a Companhia de Jesus, levando em consideração que o Geral passou anos buscando o apoio de Ranuccio II Farnese, desistindo da ideia original após a morte de Courtois. Vale destacar que o irmão de Jacques, o também pintor Guillaume Courtois, esteve envolvido com a renovação artística proposta por Oliva.

Essa afirmação pode ser atestada pela relação de proximidade de Bernini - principal assessor dos programas iconográficos propostos por Paolo Oliva - com G. Courtois, artista que realizou uma série de trabalhos em conjunto ou com a direção de Lorenzo Bernini. Entre essas obras, podemos destacar: *O Martírio de Santo André* sobre o altar-mor de *S. Andrea Al Quirinale* (1668) e *Assunção* sobre o altar à esquerda em *S. Tommaso da Villanova* em *Castel Gandolfo* (1660–1661)²⁴⁵.

²⁴⁵ Ibid. p. 230 - 231

Ilustração 32. P. Ignatius De Azevedo Lusitanus Soc: Iesu Cum Aliis 39 Sociis in Navigatione Brasilica ab Hereticis Occisus et in Mare Demersus die 15 July anni 1570. Provável autoria de Jacques Courtois, 1661.



Fonte: PEDROCCHI, *op. cit.* 2019. p. 174

Levando em consideração as respectivas relações dos irmãos Courtois com Bernini e Oliva, podemos conjecturar com certa segurança que Jacques e Guillaume estiveram a frente da pintura produzida em 1661 sobre os chamados Quarenta Mártires do Brasil, em um provável trabalho encomendado por Oliva e aprovado por Bernini para o Gesú. Outro ponto essencial para a confirmação da possível colaboração entre os irmãos Courtois, é o fato de que Guillaume foi especialmente conhecido por realizar desenhos preparatórios para suas obras, seja com o enfoque em partes específicas ou desenhos da pintura inteira²⁴⁶. Desse modo, ao longo da nossa pesquisa iconográfica foi possível identificar um desenho preparatório de Guillaume Courtois para a pintura de 1661, hoje preservado na importante *Biblioteca Corsini*, em Roma.

²⁴⁶ Ibid. p. 229

Ilustração 33. Naufrágio Dei Quaranta Martiri Gesuiti Nelle Indie, desenho preparatório de autoria de Guillaume Courtois. 1655 - 1661.



Fonte: *Istituto Centrale Per La Grafica. Naufrágio Dei Quaranta Martiri Gesuiti Nelle Indie.* Disponível em: <<https://www.calcografica.it/disegni/inventario.php?id=D-FC126814>> Acesso em: 11 de janeiro de 2023.

O desenho preparatório de Courtois revela uma nova perspectiva se comparado com a pintura produzida em 1661. A obra exposta no Gesú é alongada, os personagens estão distantes e misturados à seus agressores, a nau é representada de forma grandiosa e somente com muito esforço o espectador consegue identificar Inácio de Azevedo ao centro e a importante imagem da *Madonna di San Luca*. Apesar dos elementos iconográficos relacionados ao simbolismo dos Quarenta Mártires estarem presentes, é notável que o foco principal de Jacques Courtois é a batalha em si mesma. Por outro lado, Guillaume escolhe deliberadamente uma cena aproximada, com naus consideravelmente menores, permitindo a identificação de forma clara de agressores e martirizados, especialmente na figura do Pe. Azevedo que está ao centro da imagem.

Ao observar as obras de Jacques e Guillaume Courtois, conseguimos identificar uma nítida referência a primeira cena histórica do momento da morte de Azevedo e seus companheiros, falamos da gravura de Matthaeus Greuter para a obra *La Peinture Spirituelle* de Louis Richeome Para além da semelhança temática, existem referências diretas da obra de Greuter na pintura de Courtois, é o caso da posição de Inácio de

Azevedo na Nau, representado sob o mastro principal - ao centro de ambas as imagens. Salvo à inequívoca influência da gravura presente na obra de Richeome, a mera produção de uma nova imagem sobre o momento da morte de Inácio de Azevedo e seus companheiros indica uma retomada iconográfica especializada, setorizando - mas ao mesmo tempo inserindo - a hagiografia produzida sobre os Quarenta Mártires do Brasil na comunidade de santos e mártires da Companhia de Jesus.

Em outras palavras, a legitimação desse conjunto de quarenta homens como figuras envoltas pela santidade não acontece apenas em detrimento de outros personagens ou elementos já inseridos na estrutura de santificação, a exemplo das galerias de mártires do início do século XVII. A iconografia pré-processual produzida sobre Azevedo e seus companheiros estava preocupada, sobretudo, com a inserção da Ordem de Inácio de Loyola no que chamamos de “hall” da santidade moderna, sendo necessário reunir dezenas de padres martirizados para a publicação de obras literárias²⁴⁷ e iconográficas²⁴⁸.

Vale lembrar que a obra de Richeome não tinha como foco os Quarenta Mártires, apesar de preservar representações sobre esse conjunto de jesuítas, sua preocupação e objetivo tocavam os espaços da Companhia de Jesus como um todo, especialmente o Noviciado de *Sant'Andrea al Quirinale*, em Roma.

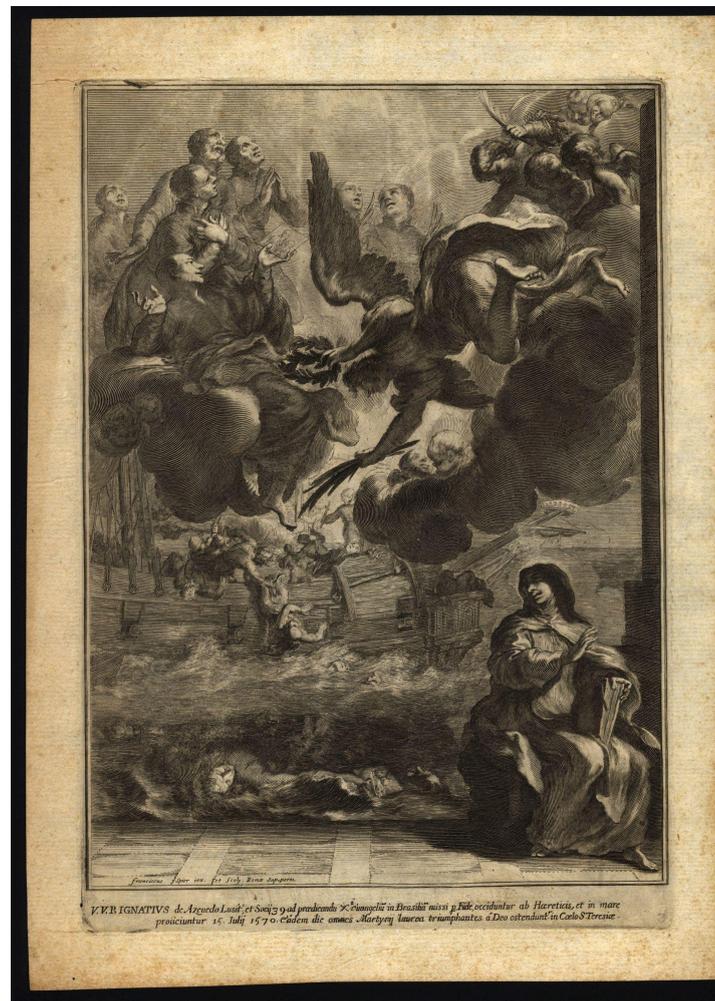
Em contrapartida, a pintura produzida pelos irmãos Courtois apresenta uma cena inteiramente focada na luta entre os huguenotes franceses e os inacianos liderados por Inácio de Azevedo. É evidente que a pintura presente no *Gesú* não é autônoma em relação ao programa iconográfico da Igreja, mas seu formato em quadro com moldura permite que essa obra seja levada para outros ambientes, de maneira que a narrativa proposta pela composição se mantenha sem grandes prejuízos²⁴⁹.

²⁴⁷ Como as obras: *Centuria prima, das erste Hundert der Geistlichen und Ordenspersonen, so auss der Societet Jesu* do Pe. Giovanni Camerota (1605); *Illustrium scriptorum religionis Societatis Iesu catalogus* do Pe. Pedro Ribadeneira (1608); *Gloriosa coroa de esforçados religiosos da Companhia de Jesus mortos pela fé católica nas conquistas do reinos da Coroa de Portugal* do Pe. Bartolomeu Guerreiro (1642); *Chronica da Companhia de Iesv na provincia de Portvgal* do Pe. Baltasar Teles (1645); *Mortes illustres et gesta eorum de Societate Jesu, qui in odium fidei... ab ethnicis, haereticis vel aliis* do Pe. Philippe Alegambe (1657).

²⁴⁸ A exemplo das gravuras presentes na obra *La peinture spirituelle ou L'art d'admirer aimer et louer Dieu en toutes ses oeuvres, et tirer de toutes profit salutare* do Pe. Louis Richeome (1611) e das galerias de mártires de Paul Maulpin, Greuter e Bussemacher intituladas *Effigies et nomina quorundam è societate Jesu qui pro fide vel pietate sunt interfecti ab anno mdxlix ad mdcvii* produzidas entre 1607 e 1608.

²⁴⁹ No interior dessa lógica, também conseguimos observar a produção de obras literárias hagiográficas inteiramente voltadas para a causa dos Quarenta Mártires do Brasil no período processual, é o caso do escrito: “*De vita et morte P. Ignatii Azevedii et sociorum eius e S. J.: libri quatuor*”, publicado em 1679 pelo padre jesuíta francês Pierre Poussines e apoiado pelo Geral Oliva, com duas notas presentes na obra. Ver em: POUSSINES, Pierre. *De vita et morte P. Ignatii Azevedii et sociorum eius e S. J.: libri quatuor*. Romae: Ex

Ilustração 34.V. V. P. Ignatius de Azeuedo Lusit... Gravura de François Spierre produzida entre 1660 e 1680.



Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. V. V. P. Ignatius de Azeuedo Lusit. Disponível em: <https://purl.pt/13179>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2023

De maneira similar aos irmãos Courtois, também se apresenta o gravador e pintor francês François Spierre (1639-1681), passando sua vida profissional ativa na cidade de Roma. Como os Courtois, Spierre também tinha conexões com Bernini, questão que pode ser confirmada com a colaboração dos dois artistas em diversos trabalhos, como a gravura *Sangue di Cristo* (1670)²⁵⁰ e o frontispício da obra *Prediche dette nel Palazzo Apostolico* (1660) de autoria de Gian Paolo Oliva. Com esses dois exemplos podemos conjecturar que Spierre e Bernini tiveram pelo menos 10 anos de colaboração, com destaque para o surgimento novamente do nome de

typographia Varesij, 1679. Disponível em: <https://archive.org/details/bub_gb_FK_7cA4Y9AC/mode/2up> Acesso em 25 de fevereiro de 2023.

²⁵⁰ LAVIN. *op. cit.* 2015, p. 180

Oliva como possível mecenas ou facilitador de obras de arte. Entre a produção de Spierre também temos uma das mais importantes representações dos Quarenta Mártires do Brasil, a gravura intitulada *V. V. P. Ignativs de Azeuedo Lusit. et Soci 39 ad praedicandu x evangeliu in Brasilia missi p Fide occiduntur ab Haereticis, et in mare proiicuntur 15 julij 1570. Cadem die omacs Martyrij laurea triumphantes á Deo ostendunt in Coelo S. Teresice*, produzida entre 1660 e 1680. A obra de Spierre é uma das primeiras a incluir Santa Teresa de Ávila na narrativa iconográfica dos Quarenta Mártires e que seria reproduzida em larga escala ao longo do setecentos²⁵¹.

Podemos observar que a composição produzida por Spierre compreende os três principais formatos iconográficos produzidos sobre os Quarenta Mártires de 1570. No primeiro plano, ao lado de Teresa de Ávila, podemos identificar a representação solitária de Azevedo em um mar agitado, segurando a imagem da *Madonna* - que apesar de ser um formato simbólico pouco usual na iconografia, pode ser classificado como uma representação individual.

Ilustração 35. V. V. P. Ignativs de Azeuedo Lusit.. Detalhe de Inácio de Azevedo morto segurando a imagem da *Salus Populi Romani*.



Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. V. V. P. Ignativs de Azeuedo Lusit. Disponível em: <https://purl.pt/13179>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2023

No segundo plano, o protótipo iconográfico dos padres jesuítas sendo martirizados e recebidos por anjos no paraíso - composição que nitidamente propaga um ideal de santidade e notoriedade, mas que assumiria maior circulação após o

²⁵¹ A iconografia oficial do século XIX após a beatificação, em 11 de maio de 1854, estabeleceu a visão de Ávila em conjunto com o momento do martírio como dois eventos inseparáveis. Contudo, essa perspectiva iconográfica já circulava pela Europa em meados do século XVII, pelo menos é o que indica uma gravura em bronze de 1669, atribuída ao italiano Marco Gamberucci, e a gravura de François Spierre, totalmente inspirada na obra de 1669 e que seria atribuída por Osswald à uma produção do século XIX. A gravura de Spierre foi incluída em um livro de gravuras jesuítas, intitulado *Gallerie illustrée de la Compagnie de Jesus*, publicado em 1893 pelo francês Alfred Hamy, mas foi feita durante o século XVII. OSSWALD. *op. cit.*, 2010. p. 167

reconhecimento oficial do martírio em 1742 pelo Papa Bento XIV. No terceiro com enfoque no momento exato da morte pela mão dos corsários - que já seria representada em 1611 pelo gravador Mathaeus Greuter no livro *La Peinture Spirituelle* de Louis Richeome e em 1661 pelos irmãos Courtois.

Ilustração 36.V. V. P. Ignatius de Azevedo Lusit.. Detalhe dos jesuítas sendo levados por anjos para o paraíso.

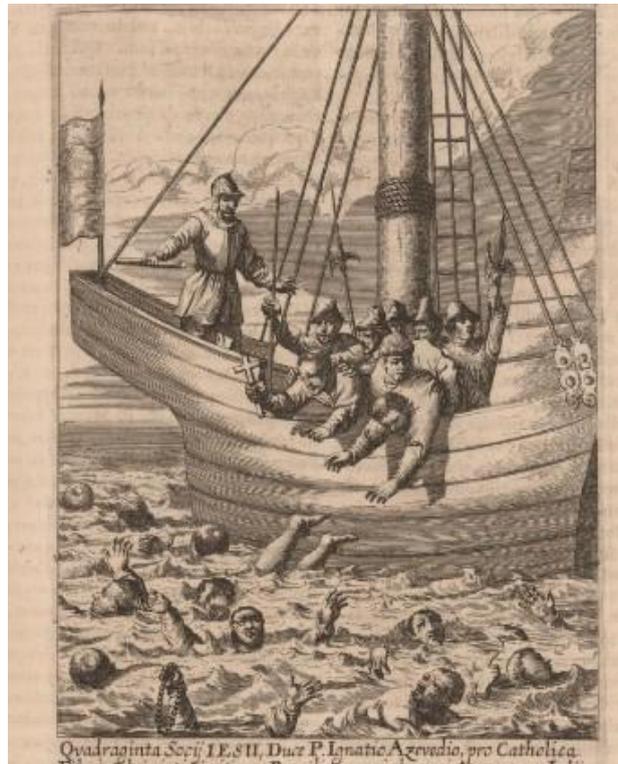


Ilustração 37.V. V. P. Ignatius de Azevedo Lusit.. Detalhe da morte dos jesuítas.



Apesar da importante gravura de François Spierre ser considerada uma das mais importantes obras iconográficas já produzidas sobre os Quarenta Mártires do Brasil, por reunir em sua composição narrativas, signos e símbolos fabricados entre 1608 e 1680. Também é importante destacar duas gravuras de 1675, ambas produzidas pelo pintor e gravurista alemão Melchior Küsell (1626 - 1684) para a obra *Societas Jesu usque ad sanguinis et vitae profusionem pro Deo et Christina Religione militans in omnibus Mundi partibus fortitudinis sua trophaea erigit* (1675), de autoria de Mathias Tanner (1630 - 1692), obra ricamente ilustrada que apresenta as vidas de trezentos e quatro mártires jesuítas, martirizados entre 1549 e 1655.

Ilustração 38. Gravura de Melchior Küsell representando o Martírio de Inácio de Azevedo e seus trinta e nove companheiros nos Mares das Canárias, a caminho do Brasil no dia 15 de Julho de 1570. 1675.



A primeira gravura representa o momento da morte dos Quarenta Mártires do Brasil pelas mãos dos corsários huguenotes franceses, podendo ser considerada uma versão ou cópia da pintura e gravura de Jacques Courtois e seu irmão, Guillaume Courtois, produzidas entre 1655 e 1661, baseadas na gravura de 1611 de Matthaeus Greuter para a obra *La Peinture Spirituelle* de autoria de Louis de Richeome. Esse sistema de versões e cópias é um dos mecanismos utilizados pela Companhia de

Jesus para perpetuar uma narrativa, oficializando um modo de ver e controlar a composição estética das imagens produzidas sobre Inácio de Azevedo e seus 39 companheiros.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O seguinte trabalho buscou compreender a forma como a produção iconográfica sobre os chamados Quarenta Mártires do Brasil se desenvolveu, partindo de fontes hagiográficas, literárias, processuais canônicas e especialmente nas gravuras e pinturas fabricadas sobre esse conjunto de quarenta jesuítas assassinados a caminho da América Portuguesa em 1570. Em um primeiro momento, focamos nossas atenções em uma longa pesquisa sobre as imagens fabricadas pela Companhia de Jesus entre os séculos XVI e XVII, identificando em dissertações, teses, artigos, obras literárias e arquivos qualquer obra iconográfica fabricada pelos jesuítas nos primeiros séculos da época moderna. A partir dessa pesquisa inicial, que pretendemos tornar pública no futuro, identificamos uma particularidade gritante: a repetição em grande quantidade de obras iconográficas com o tema do martírio, seja ele individual ou coletivo.

Entre as imagens encontradas, podemos observar um conjunto limitado de gravuras ou pinturas com algum tipo de referência aos Quarenta Mártires do Brasil, questão que levantou uma série de questionamentos sobre a ausência quase total dessas imagens em trabalhos recentes, notadamente àqueles com a temática do martírio na Companhia de Jesus. Dessa fagulha, iniciamos uma pesquisa intensa de busca e identificação das obras iconográficas produzidas sobre Inácio de Azevedo e seus 39 companheiros, resultando em um conjunto de obras picturais ampla e desordenada, com diversos trabalhos em estágio inicial de investigação, mas que nos auxiliaram imensamente como ponto de partida de análise.

Entre esses trabalhos, destacamos os artigos da historiadora portuguesa Cristina Osswald: *Aspectos de devoção e iconografia dos Quarenta mártires do Brasil entre os sécs. XVI e XIX* (2008) e *O martírio de Inácio de Azevedo e dos seus trinta e nove companheiros (1570) na hagiografia da Companhia de Jesus entre os séculos XVI e XIX* (2010), ambos fundamentais para a nossa pesquisa. Desses trabalhos, partimos em direção aos aspectos formais que criaram a noção de Quarenta Mártires do Brasil, investigando a origem das histórias e lendas perpetuadas pelas

obras hagiográficas, como: *Imagem da Virtude em o noviciado da Companhia de Jesus no Real Collegio de Jesus de Coimbra em Portugal* (1719); *Relación del martyrio de los quarenta martyres de la Compañia de Jesus: vida del venerable martyr P. Ignacio Acevedo* (1744); *Istoria della vita e della gloriosa morte del Beato Ignazio de Azevedo e di altri trentanove beati martiri della Compagnia di Gesù* (1854) *Chronica da Companhia de Iesv na província de Portvgal* (1645); e *Mortes illustres et gesta eorum de Societate Jesu, qui in odium fidei ab ethnicis, haereticis vel aliis* (1657).

Entre as muitas contribuições para este trabalho, os textos hagiográficos abriram um leque de possibilidades para se pensar os motivos pelos quais levaram a Companhia de Jesus a patrocinar tão veementemente a causa de Inácio de Azevedo e seus companheiros. Ao longo da dissertação foi possível observar que a Ordem Inaciana, em especial nas primeiras décadas da sua criação, buscava de forma energética a sua legitimação como ordem religiosa, tratando os seus membros mortos em missões como mártires. Como tratamos no primeiro capítulo, a morte dos mártires se transforma em um mecanismo de conversão das almas e de fundação da Igreja no ultramar ou de “refundação” em territórios protestantes, em uma estratégia que era documentada, sistematizada e ilustrada.

Esse reconhecimento na época moderna, em especial no século XVII, não acontece de imediato, o martírio exige do grupo criador um aparato argumentativo poderoso, contendo: provas do acontecimento, sejam elas provenientes de testemunhos visuais, orais ou qualquer fonte que comprove o momento do martírio. A partir das evidências - geralmente diminutas - o grupo de interesse empenha uma campanha pelo reconhecimento oficial do martírio pela Igreja Romana, recolhendo informações, produzindo textos, imagens e todo tipo de mídia que indique que o mártir possui notoriedade, fama e devoção popular.

Dessa campanha pelo reconhecimento do martírio que surgem as imagens, sempre se entrelaçando com os longos processos canônicos, que durante o século XVII foram transformados pela sempre citada estrutura de santificação moderna, identificada ao longo dessa pesquisa como uma rede organizada de relações de interesse político e religioso, centralizada pela importante Congregação dos Ritos em Roma. Por conseguinte, a produção iconográfica sobre os Quarenta Mártires do Brasil pode ser vista como um meio, uma forma de obter reconhecimento e legitimação. Seus usos estão atrelados ao fortalecimento da Companhia de Jesus

como uma ordem dos mártires, utilizando desses últimos como representações de poder, em um período que o martírio poderia ser considerado como um dos mecanismos mais poderosos de validação política-religiosa.

Referências bibliográficas

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil: tomo II*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

_____. *Novas Páginas de História do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

PAIVA, José Pedro. *A recepção e aplicação do Concílio de Trento em Portugal: novos problemas, novas perspectivas*. In: GOUVEIA, António Camões; PAIVA, José Pedro; BARBOSA, David Sampaio (org.). *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas; olhares novos*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2014

PRODI, P. *Il paradigma tridentino, un'epoca della storia della Chiesa*. Brescia: Morcelliana, 2010.

_____. *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*. Bologna: Società Editrice il Mulino, 2014.

MARTINS, Fausto. *Notícia sobre o autor e a data do quadro da "Virgem de S. Lucas" do Colégio de Jesus de Coimbra*. In: Lusitânia Sacra, 2ª Série, Tomo V. Lisboa: 1993, pp. 121-135. p. 122.

_____. *O conceito de "Nihil Inhonestum" nos Tratados Artísticos Pós-tridentinos*. In: Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007.

OSSWALD, M. C. *O martírio de Inácio de Azevedo e dos seus trinta e nove companheiros (1570) na hagiografia da Companhia de Jesus entre os séculos XVI e XIX*. Cultura [Online], Vol.27, 2010.

_____. *Aspectos de devoção e iconografia dos Quarenta mártires do Brasil entre os sécs. XVI e XIX*. Via Spiritus [online] n. 15, 2008, pp. 249-268.

_____. *On Christian Martyrdom in Japan (1597-1658)*. Revista Hipogrifo, nº 9.2, 2021. pp. 927-947.

SANTOS, Domingos dos. *Beato Inácio de Azevedo e 39 companheiros mártires*. Didaskalia, v. 8, n. 2, p. 331-366, 1 de jun. 1978

_____. *Beatos Inácio de Azevedo e 39 companheiros mártires*. Didaskalia, v. 8, n. 1, p. 89-156, 1 jan. 1978.

BAILAY, Gauvin Alexander. *A Missionary Order Without Saints: Iconography of Unbeatified and Uncanonized Jesuits in Italy and Peru, 1560–1614*. In: LOCKER, Jesse. (Ed.) *Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent*. London: Routledge, 2019.

_____. *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome (1565 - 1610)*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

HARPSTER, Grace. *Illustrious Jesuits: The Martyrological Portrait Series circa 1600*. Brill: *Journal of Jesuit Studies*, vol. 9, n. 3, 2022, pp. 379 - 397.

GAJANO, Sofia. *La Santità*. Roma: Editori Laterza, 2015.

GOTOR, Miguel. *Chiesa e Santità nell'Italia Moderna*. Roma: Editori Laterza, 2004

URBANO, Carlota Miranda. *Martírio e identidade no advento da europa moderna: narrativa, memória colectiva e consciência europeia*. In: SOARES, Nair de Nazaré Castro, (org.); MOREDA, Santiago, López, (org.). *Génese e consolidação da ideia de Europa: Idade Média e Renascimento*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

_____. *Maffeo Barberini, Urbano VIII, ou o papa poeta*. In: *Humanitas - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. 59, 2007

WILLIAMS, Michael. *Images of Martyrdom in Paintings at the English College Valladolid*. In: REES, Margaret. (ed.). *Leeds Papers on Symbol and Image in Iberian Arts*. Leeds: Leeds Trinity University, 1994.

BROCKEY, Liam Matthew. *Books of Martyrs: Example and Imitation in Europe and Japan, 1597–1650*. In: *Catholic Historical Review*, vol. 103, n. 2, 2017.

DELFOSSÉ, Annick. *From Rome to the Southern Netherlands: Spectacular Sceneries to Celebrate the Canonization of Ignatius of Loyola and Francis Xavier*. In: DESILVA, Jeniffer Mara. (ed.). *The Sacralization of Space and Behavior in the Early Modern World: Studies and Sources*. London: Routledge, 2016.

LAVIN, Irving. *Il Sangue di Cristo riscoperto*. In: BERNARDINI, M. G., BUSSAGLI, M. (org.). *Barroco a Roma: La meraviglia delle arti*. Milan: Skira Editore, 2015.

SOBRAL, Luis de Moura. *Pintura, Santos y Propaganda: la Sacristía del antiguo Colegio de los Jesuitas de Salvador, Bahía*. In: III Congreso Internacional Del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad. 2001, Sevilla, España. *Anais Eletrônicos*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.

FREITAS, Camila Corrêa e Silva de. *Divulgar a biografia de um santo: os usos e as apropriações da figura de José de Anchieta no Brasil e na Europa (século XVII)*. 2016. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013

_____. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Arte e Comunicação, 1999.

CASSIRER, E. *A Filosofia das Formas Simbólicas: primeira parte: A Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *Eséncia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

FURLAN, Annie Rozestraten. *Pintura e pensamento matemático na obra de Piero Della Francesca*. In: III Encontro de História da Arte - Unicamp, Campinas, 2007.

SANTOS, Luísa Ximenes. *A palavra e a imagem: usos da emblemática na Assistência portuguesa da Companhia de Jesus*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2015.

SERRÃO, Vitor. *Arte, religião e Imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578-1602*. Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 2015.

FLEXOR, M.H.O. *O Concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: "programa" da arte sacra no Brasil*. In: HERNÁNDEZ, M.H.O., and LINS, E.Á., eds. *Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design* [online]. Salvador: EDUFBA, 2016.

FEITLER, Bruno. *Nas malhas da consciência: Igreja e Inquisição no Brasil: Nordeste, 1640-1750*. 2º Ed., São Paulo: Editora Unifesp, 2019.

VOELKER, Evelyn C. *Charles Borromeo's Instructiones Fabricae Et Supellectilis Ecclesiasticae, 1577: A Translation with Commentary and Analysis*. Ann Arbor - Michigan: University Microfilms, 1995.

RIBEIRO, Marília de Azambuja. *Literatura artística nas bibliotecas dos colégios jesuíticos de Lisboa: Santo Antão e São Roque*. *Varia Historia* [online]. 2013, v. 29, n. 50. p. 421-433.

LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno. *A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: o tractado de prospectiva de Inácio Vieira, S. J. (1715)*. *Revista de História de Arte*, 2005. p. 95.

ABREU, Clara Habib de Salles. *O "Discorso" de Paleotti e o desejo por uma teoria Tridentina da imagem*. *LaborHistórico* [online]. 2020.

PALUMBO, Genoveffa. *Forme della morale e immagini del peccato: la "dottrina christiana" di G. B. Eliano*. Nápoles: Giannini, 1988.

DE LA FLOR, Fernando R. *Teatro de la Memoria: siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996.

BOUZA, Fernando. *Comunicação, conhecimento e memória na Espanha dos séculos XVI e XVII*. Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias, Lisboa, v. 19, p. 105-171, 2002.

O'NEILL, Charles; DOMINGUEZ, Joaquin. (Org.). *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: Biográfico-Temático*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2001.

DINIZ, Aldilene. *O santo em imagens: relações entre concepções de santidade e iconografia na época moderna*. In: Encontro de História da Arte - Unicamp, N. 8, 2011.

DENDELET, Thomas James. *Spanish Rome: 1500 - 1700*. Yale University Press: New Haven & London, 2001.

WOODWARD, K. L. *A Fábrica de Santos*. São Paulo: Siciliano, 1992.

BONORA, Elena. *La Controriforma*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli.

VAUCHEZ, André. *La Santità nel Medioevo*. Bologna: Il Mulino, 2009.

O'MALLEY, John W. *Il Racconto del Concilio*. Milano: Vita e Pensiero, 2013.

CRISCUOLO, V.; OLS, D.; SARNO, R. J; *Le Cause dei Santi: sussidio per lo studium*. Città Del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2012.

COPELAND, Clare. *Maria Maddalena De' Pazzi: The Making of a Counter-Reformation Saint*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

CYMBALISTA, Renato. *Os mártires e a cristianização do território na América portuguesa, séculos XVI e XVII*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material [online]. 2010, v. 18, n. 1.

MOCHIZUKI, Mia. *Jesuit Art*. Leiden: Brill Academic Publishers, 2022.

BEHRMANN, Carolin. *Zu Louis Richeômes Bildtheorie im Kontext globaler Mission*. In: OY-MARRA, Elisabeth; REMMERT, Volker. (Org.). *Le monde est une peinture: Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*. Berlin: Akademie Verlag, 2011.

HICHMEH, Yuri Sócrates S. *Entre estratégias e táticas: O martírio e a resistência Cristã no Japão (1614-1686)*. Revista Diálogos Mediterrânicos, nº 13, 2017. pp. 175-194.

MENTXAKA, Eneko Ortega. *El martirio y el triunfo de los jesuitas en Nagasaki: la iconografía y sus fuentes en los colegios jesuíticos del País Vasco y Navarra*. Norba,

Revista de Arte, nº 36, 2016. pp. 121-141.

CURVELO, Alexandra; PINTO, Ana Fernandes. ***O martírio de cristãos no Japão: uma estratégia dos Tokugawa.*** Revista Lusófona de Ciências das Religiões, ano 8, nº 15, 2009. pp. 147-159.

JACQUELARD, Clotilde. ***Une Catastrophe Glorieuse: le martyre des premiers chrétiens du Japon, Nagasaki, 1597.*** E-Spania, Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes, nº 12, 2011.

EISENBERG, José. ***As Missões Jesuíticas e o Pensamento Político Moderno: encontros culturais, aventuras teóricas.*** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

BOURDIEU, P. ***Sur le pouvoir symbolique.*** Annales E. S. C., v. 23, n. 3, p. 405-411, 1978.

CASSIRER, E. ***Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana.*** São Paulo: Martins Fontes, 1994;

_____. ***Eséncia y efecto del concepto de símbolo.*** México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

PINTO, R. F. ***As plantas e sua simbologia na arte sacra portuguesa dos Séculos XVI e XVII: um olhar sob a coleção do Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra.*** Mneme - Revista de Humanidades [online], v. 17, n. 39, 2017.

MACIEL, M. J. P. ***Visão do martírio no triunfo do Cristianismo: hymnus in honorem passionis Laurentii beatissimi martyris.*** Revista Lusófona de Ciências da Religião, v. 8 n. 15, 2009.

COSTA, Manuel Gonçalves da. ***mártires Jesuítas nas Águas das Ilhas Canárias (1570-1571).*** Ilhas Canárias: Anuario de Estudios Atlánticos, vol. 1, n. 5, 1959.

PEDROCCHI, Anna Maria. ***Il Copolavore Di un Argentiere Romano: i quaranta martiri del Brasile.*** ARTis ON , [S. l.] , n. 9, 2019.

MORMANDO, Franco. ***Gian Paolo Oliva: the forgotten celebrity of baroque Rome.*** In: WOLK-SIMON, Linda. *The Holy Name: Art of the Gesù.* Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2018.

RICE, Louise. ***Joshua and the Jesuits: the battle for the apse of the Gesù.*** In: WOLK-SIMON, Linda. *The Holy Name: Art of the Gesù.* Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2018.

Referências documentais / literárias

PALEOTTI, Gabriele. **Discurso intorno alle imagini sacre et profane**. Bologna: [s.n.], 1582.

FRANCO, A. **Imagem da Virtude em o noviciado da Companhia de Jesus no Real Collegio de Jesus de Coimbra em Portugal**. Évora: Oficina da Universidade, 1719.

CARDIM, Fernão. **Tratados da terra e gente do Brasil**. Bahia: Edição P55, 2021 (1ed. 1625).

CABRAL, Antonio. **Relación del martyrio de los quarenta martyres de la Compañia de Jesus: vida del venerable martyr P. Ignacio Acevedo**. Madrid: Imprensa y Libreria de Manuel Fernandez, 1744.

OTTOBONI, Pietro. **Summarium Additionale**. In: *Canonizationis, feù Declarationis Martyrij Servorum Dei Ignatij Azevedo, et XXXIX. Sociorum Martyrum Societatis Iesu*. Roma: Camerae Apoftolicae, 1713.

II. Decretum in causa ven. servorum dei Ignatti de Azevedo et Aliorum Triginta novem e soc. jesu. (1742) In: *Benedicti XIV, Acta et decreta in causis beatificationum et canonizationum: aliisque ad sacrorum rituum materiam pertinentibus ad annum pontificatus sui decimum*. Roma: Excudebant Nicolaus et Marcus Palearini, 1751.

RIBADENEIRA, Pedro. **Illustrium scriptorum religionis Societatis Iesu catalogus**. Antuérpia: Jan Moretus, 1608.

RIBADENEIRA, Pedro. **Vida del P. Francisco de Borja. General de la compania de Jesus**. Madrid: Cafa de P. Madrigal, 1592.

CORDARA, Cesare. **Istoria della vita e della gloriosa morte del Beato Ignazio de Azevedo e di altri trentanove beati martiri della Compagnia di Gesù**. Roma: B. Morini, 1854.

TANNER, Mathias. **Societas Jesu usque ad sanguinis et vitae profusionem pro Deo et Christina Religione militans in omnibus Mundi partibus fortitudinis sua trophaea erigit**. Praga: Universitatis Carolo - Ferdinandae, 1675.

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

DELLA FRANCESCA, Piero. **De prospectiva pingendi**. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2016.

O **Sacrosanto, e Ecumenico Concilio de Trento Em Latim, e Portuguez**: Dedita, e Consagra aos Excell., e Rev. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana, Joaõ Baptista Reycend. Lisboa: Na Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1781. Tomo II, Sessão XXV.

- MOLANUS, Joannes. *De Picturis et Imaginibus Sacri*. Louven: H. Wellaeus, 1570.
- DOLCE, Ludovico. *Dialogo della pittura intitolato l'aretino*. Venecia: Gabriel Giolito de Ferrari, 1577.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell' arte della pittura, scoltura et architettura*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584.
- NUNES, Filipe. *Arte da pintura, symmetria, e perspectiva*. Lisboa: João Baptista Alvares, 1767.
- PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas*. Sevilla: Simon Faxardo, 1649.
- LOYOLA, Inácio de. *Exercitia Spiritualia*. Romae: Antonium Bladum, 1548.
- IZQUIERDO, Sebastián. *Practica de los ejercicios espirituales del N. Padre S. Ignacio*. Roma: Varese, 1665.
- NADAL, Jerónimo. *Evangelicae historiae imagines ex ordine Evangeliorum quae toto anno in Missae sacrificio recitantur, inordine temporis vitae Christi digestae*. Amberes: Martinus Nutius, 1593.
- NADAL, Jerónimo. *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosancto Missae sacrificio toto anno leguntur; cum Evangeliorum concordantia historiae integritati sufficienti*. Amberes: Martinus Nutius, 1594.
- BOLLAND, Joannes. *Imago Primi Saecvli Societatis Iesv a Provincia Flandro-Belgica eivsdem-Societatis repraesentata*. Antuerpiae: Ex. Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1640.
- STEEGIUS, Guilielmus. *De Christelycke Leeringhe verstaenelycker vyt-geleyt porta eene Beelden-Sprake noodigh soo voor kinders als groote die niet kvnnen lesen, gherievigh voor een ieder om beter te vatten ende t'onthouden*. Antwerpen: Ian Cnobbaert, 1647.
- LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae V sive Complementa Azevediana I (1539-1565)*. Roma: Monumenta Historica Societatis IESU, 1968.
- Monumenta Lainii. Epistolae et acta Patris Jacobi lainii*. Vol. III, 1558. Madrid: Typis Gabriellis Lopes del Horno, 1913.
- Monumenta Sanctus Franciscus Borgia. quartus Gandiae dux et Societatis Iesu praepositus generalis tertius*. Vol I, 1565-1568. Madrid: Typis Gabriellis Lopes del Horno, 1910.
- Monumenta Sanctus Franciscus Borgia. quartus Gandiae dux et Societatis Iesu praepositus generalis tertius*. Vol V, 1569-1572. Madrid: Typis Gabriellis Lopes del Horno, 1911.
- BARONIO, Cesare. *Martyrologium Romanum*. Roma: Ex typographia Dominici

Basae, 1583.

LAPI, Michelangelo. *De Discrimine inter notitiam petitam ex Fama y lectione Hiftoricorum* In: ROSPIGLIOSI. *op. cit.* 1671.

CAMEROTA, Giovanni. *Centuria prima, das erste Hundert der Geistlichen und Ordenspersonen, so auss der Societet Jesu*. Munique: Nicolaum Henricum, 1605.

Decretum super cultu beatis non canonizatis praestando, 1659. In: *Benedicti XIV. Pont. Opt. Max. opera omnia in tomos XVII. distributa: De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione*. Roma: Typographa Aldina, 1839.

TELES, Baltasar. *Chronica da Companhia de Iesv na provincia de Portvgal*. Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1645.

ALEGAMBE, Phillippe. *Mortes illustres et gesta eorum de Societate Jesu, qui in odium fidei ab ethnicis, haereticis vel aliis*. Roma: Ex typographia Varesij, 1657.

VASCONCELOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesu no Estado do Brasil (1597-1671)*. Lisboa: Officina de Henrique Valente de Oliuveira Impreffor del Rey, 1663.

Informatio pro ven. servo Dei Ignatio Azevedo Societatis Iesu et sociis eius. excerpta a variis auctoribus qui de illorum nece scripserunt a P. Josepho Fotio Soe. Iesu in causa canonizationis procurator, 1664. In: SANTOS, *op. cit.* v. 8, n. 2, 1978.

POUSSINES, Pierre. *De vita et morte P. Ignatii Azevedii et sociorum eius e S. J.: libri quatuor*. Romae: Ex typographia Varesij, 1679.

GUERREIRO, Bartolomeu. *Gloriosa Coroa dos Esforçados Religiosos da Companhia de Jesu mortos pela fé católica nas conquistas dos Reinos da Coroa de Portugal*. Lisboa: Antonio Alvarez, Impressor del Rey, 1642.

RICHEOME, LOUIS. *La Peinture spirituelle ou l'art d'aimer Dieu en toutes ses oeuvres*. Paris: P. Rigaud, 1611.