

Criação divina: imagens acheiropoiéticas na cultura cristã

Maria Cristina Correia Leandro Pereira

Como é comum a inúmeras religiões, a inúmeras construções mitológicas, a preocupação com a criação também se encontra no cerne do cristianismo: a criação do mundo e do homem pela divindade, conforme o início das Escrituras: “No princípio Deus criou o céu e a terra” (Gn 1, 1). Assim, pois, o ato criador por excelência, aquele que inaugurou essa ação, fez dela um atributo divino em primeira instância. E mais ainda, relacionou-a diretamente à imagem: “Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança” (Gn 1, 26) e “Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou” (Gn 1, 27).

Essa passagem do Gênesis serviria como um dos argumentos principais para a tomada de posição favorável da Igreja às imagens, distanciando-se progressivamente da proibição judaica, expressa no segundo mandamento mosaico, “Não farás para ti imagem esculpida nem figura alguma à semelhança do que há em cima no céu, nem do que há embaixo na terra, nem do que há nas águas embaixo da terra” (Ex 20, 4). Mas, ela teria ainda outras influências sobre a produção artística nos séculos em que essa teve como consumidora e/ou produtora a própria Igreja. A primeira, e a mais importante de todas, foi o estabelecimento de uma certa restrição em relação à idéia de criação, tida como atribuição divi-

na, e associando o desafio a essa preeminência divina ao pecado do orgulho – o principal vício medieval, raiz de todos os outros, herdado de Adão e Eva, que ousaram transgredir a proibição e buscar o conhecimento divino do bem e do mal.

Se a criação era interdita – ou limitada – aos artistas, o mesmo não acontecia à cópia, de acordo com a importância da *auctoritas* para a cultura medieval. No entanto, era ela também portadora de certas restrições, já que a cópia fidedigna, fruto da *mimesis*, era por demais semelhante à atitude diabólica, ao implicar uma ilusão dos sentidos, ao possibilitar tomar por real uma ilusão. Nesse sentido, vemos como a tradição cristã se afasta também da concepção grega clássica de representação, conforme o conhecido exemplo das uvas pintadas por Zêuxis, que enganaram até aos pássaros¹.

A cópia - a imagem, a representação - nunca deveria deixar de sê-lo. Nunca deveria ousar substituir-se ao protótipo, mas antes remeter-se a ele. Em uma fórmula do papa São Gregório Magno, do século VI, e que seria repetida *ad nauseam* nos séculos seguintes, a imagem cristã deveria possibilitar a *translatio* da alma do fiel até o protótipo (o Cristo, a Virgem, os santos) através da compunção nela provocada, além de ensinar e recordar o que deve ser adorado - o protótipo e não a imagem.²

É certo que essa questão é bastante mais complexa do que pretendemos abordar aqui, como bem podem demonstrar as diferenças estilísticas facilmente perceptíveis entre um capitel historiado visigótico e uma escultura de vulto em madeira policromada barroca. A tendência à *mimesis* tornou-se cada vez mais tentadora ao longo dos séculos, a partir do gótico, malgrado as resistências teóricas.

Por outro lado, as noções de criação e de autoria continuaram carregadas de restrições, notadamente no que diz respeito às imagens de culto. Cabe aqui uma distinção quanto às utilizações e funções das imagens cristãs, sobretudo entre as que são destinadas ao culto – aquelas que têm seu caráter de “arte sacra” sublinhado – e as que são destinadas à ornamentação, à propaganda, à fruição estética etc, e que nem sempre têm uma igreja ou um outro espaço sacralizado como local de destinação. A progressiva secularização dessas últimas vai aproximá-las cada vez mais dos “modos” de produção da arte “laica”, com a crescente valorização do artista já a partir do século XII¹.

Nos primeiros séculos medievais a ausência de assinatura era algo freqüente. Encontramos, porém, numerosas exceções, que mostram, reforçam e ao mesmo tempo não deixam de contornar esse “tabu” à criação. Mais que uma assinatura propriamente dita, tratava-se de uma fórmula indireta que fazia a própria obra apontar seu criador. Era a inscrição “*me fecit*”, ou “*hoc fecit*” (“me fez”, “fez isso”), acompanhando o nome do artista, a exemplo da parte superior de um capitel com a representação da Adoração dos Magos da segunda metade do século XII da antiga colegiada de Saint Pierre de Chauvigny, que nos informa: “*GOFRIDUS ME FECIT*” (fig. 1). Esse desvio, que poderíamos mesmo chamar de

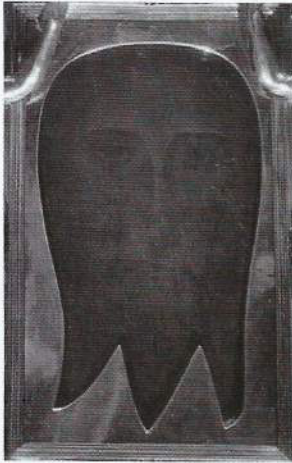
uma tática – consciente ou não, voluntária ou não – carrega certamente pontos de semelhança instigantes com o ato de criação por excelência, o da divindade, ao fazer aquilo que é criado, a criatura, louvar, nomear, reconhecer seu criador. E este, por outro lado, tem sua virtude da humildade garantida.



Adoração dos Reis Magos; Detalhe de Capitel - século XII.

No entanto, essas inscrições não deixam de permanecer exceções, mesmo após o século XII. A grande maioria das obras feitas para os locais sacralizados carece de designação de autoria. É a História da Arte, disciplina filha do romantismo e herdeira do Adão do Gênesis, que se preocupou em reconhecer mãos, arriscar atribuições, criando mesmo nomes artificiais, os “Mestres”, a exemplo do Mestre de Cabestany, no Ocidente românico, ou do Mestre Piranga, no Brasil colonial, entre inúmeros outros.

Ao longo dos séculos, porém, a Igreja, por meio de seus mais diversos atores/autores, não deixou de reconhecer um tipo de autoria – que a História da Arte certamente não referenda: a autoria divina. Se



Mandyllion - século VI

Deus é o criador por excelência, chamado muitas vezes de *Deus pictor*, sobretudo na Idade Média e no Barroco⁴, nada mais lógico que atribuir a ele ou a seus “agentes”, os anjos, as mais diversas criações plásticas. E sobretudo aquelas que se distinguem por algum motivo, seja material, estético, político, devocional, teológico etc.

Encontramos, assim, inúmeros exemplos de imagens acheiropoiéticas, imagens não fabricadas pela mão humana. A referência primeira, certamente, está nas Escrituras, na já mencionada passagem do Gênesis. E as primeiras delas são sobretudo imagens do Cristo, a imagem por excelência, como diz são Paulo, “o Filho é a imagem do Deus invisível” (Col. 1, 15). O Cristo-imagem, pois, dava origem a outras imagens suas, obtidas milagrosamente, em geral por contato de seu corpo, por impressão – que é também o meio de reprodução e de produção de imagens que permite de forma mais clara elidir a intervenção da mão do artista. Além disso, esse tipo de imagens se aproxima da noção romana clássica de *imago*, segundo Plínio, o Velho – mostrando o

quanto o cristianismo é debitário dessa tradição de pensamento. De acordo com ele, as *imagines* são “*expressi cera vultus*”⁵, rostos expressos em cera: tiragens em positivo, em cera, a partir de um molde em gesso do rosto de um morto. Como bem sintetiza G. Didi-Huberman:

A imago não é uma imitação no sentido clássico do termo; não é factícia e não requer nenhuma ideia, nenhum talento, nenhuma magia artística. Ao contrário, é uma imagem matriz produzida por aderência, por contato direto da matéria (gesso) com a matéria (rosto).⁶

Tais *imagines* de ancestrais mortos são exibidas como forma de afirmação de uma linhagem, elas têm um caráter jurídico, político e sobretudo genealógico. E é justamente esse aspecto legitimador que é de certa forma buscado em tais imagens do Cristo. Ademais, elas são quase que equivalentes da primeira operação de criação divina, quando Deus “criou” seu filho à sua imagem e semelhança.

Uma das mais antigas imagens acheiropoiéticas do Cristo é o *Mandyllion*, um tecido com seu rosto impresso, que teria sido enviado pelo próprio Cristo ao rei Abgar de Edessa, a pedido desse, que queria conhecê-lo (fig. 2). A tradição foi provavelmente criada no século VI pelo bispo Evragius Scholasticus⁷, baseando-se na História Eclesiástica de Eusébio de Cesaréia do século IV, que menciona uma carta do Cristo – embora sem fazer referência à sua imagem⁸. E essa imagem ainda deu origem a uma segunda, o *Keramion*, por reprodução milagrosa: no caminho, o mensageiro de Abgar que portava o *Mandyllion*, escondeu-o entre cerâmicas, que foram incendiadas. Não só o retrato enviado pelo Cristo permaneceu intacto, como ele ficou impresso em uma das cerâmicas queimadas⁹.

O termo grego “*acheiropoietos*”, assim como “*Mandyllion*” e “*Keramion*”, além dos locais onde estas imagens eram inicialmente veneradas, mostram a forte influência bizantina sobre o imaginário cristão que produziu esse tipo de imagens. E isso fica bastante claro ao se lembrar a importância das discussões em Bizâncio sobre a validade do uso de imagens - que resultaram mesmo em uma verdadeira guerra civil entre os séculos VIII e IX - além do caráter particular, um tanto supra-natural, dos ícones: seu pintor deveria realizar uma determinada prece antes de começar o trabalho, que se concluiria com a inscrição do nome do ícone, quando este passava a estar “substancialmente” ligado ao protótipo¹⁰

Contemporânea ao *Mandyllion*, outra tradição faz referência a uma imagem acheiropoiética do Cristo, conhecida como a “Camuliana”, por ter aparecido naquela cidade da Capadócia: uma mulher encontrara em um lago uma tela com uma reprodução do Cristo. Retirando-a da água e vendo que estava seca, enrolou-a em seu manto e lá ela ficou impressa. Poderíamos quase falar em duas imagens sobrenaturais, embora quanto à primeira não haja certeza de sua origem sobrenatural. E é a segunda que foi conservada e venerada em Constantinopla¹¹.

Um outro exemplo bastante conhecido e difundido não só em textos como em representações visuais é a “Verônica”, ícone guardado pelo menos desde o século XII na basílica de São Pedro até sua desapareição quando do saque a Roma de 1527, cujo nome é assim explicado pelo bispo do século XII Giralduus Cambrensis: “*Veronicam dici, quasi veram iconiam*”¹². Segundo uma das versões da lenda, trata-se do tecido com o qual uma mulher (identificada então como Verônica) teria enxugado o rosto do Cristo no caminho do calvário, e que teria guardado

o rosto deste impresso. Outra variante, como pode ser lido na Legenda Áurea de Jacopo de Varazze, do século XIII, informa que Verônica a teria recebido do próprio Cristo, em resposta a seu pedido de ter uma imagem dele quando estivesse longe. Ele teria pedido a tela que ela carregava para um pintor e teria devolvido-a com seu rosto nela impresso¹³.

A partir dessas “matrizes”, os exemplos de imagens não só no Oriente, mas também no Ocidente medieval, obtidas pela impressão do corpo do Cristo sobre tecidos, tornaram-se numerosos, como a de uma igreja em Sainte Marie des Blachernes, de uma igreja em Manoppello, de outra em Jaén, ou do Sudário de Oviedo (fig. 3) - sem mencionar as próprias cópias, em meios diversos, tanto do *Mandyllion* como da Verônica, e que são, como observa J. C. Schmitt, todas igualmente eficazes, todas percebidas como a imagem original, posto que a multiplicação e a reprodução não alteram em nada seu poder e sua identidade¹⁴. Nessa lista, não se pode deixar de mencionar o famoso Santo Sudário de Turim, cuja lenda se espalhou a partir da França do século XIV, e que é de todas a que ainda hoje desempenha um papel fundamental no imaginário cristão, sobretudo



Sudário de Oviedo

graças à sua manipulação fotográfica no final do século XIX, como lembra G. Didi-Huberman¹⁵.

Mas, não há somente imagens acheiropoiéticas do Cristo. Um exemplo é a “Madona Achirópita” de Rossano, na Itália, atualmente conservada no seu Museu Diocesano (fig. 4). Segunda conta a lenda, ela teria sido feita pela própria Virgem – que aparecera sob a forma de uma jovem e bela mulher – no local onde artistas tentavam em vão pintar uma imagem sua, em uma gruta transformada em Santuário, naquela cidade; no século VI¹⁶.

A *inventio* de imagens acheiropoiéticas da Virgem se multiplica no período pós-tridentino, quando seu culto conhece um enorme avanço também na América, tendo desempenhado um papel fundamental na implantação de valores políticos, culturais e religiosos europeus no Novo Mundo. O México é um dos locais privilegiados, e o exemplo mais conhecido é o de sua padroeira, Nossa Senhora de Guadalupe, que aparecera em visão ao índio Juan Diego, em 1513, segundo a lenda criada no século XVII¹⁷. Quando ele fora relatar a visão ao bispo, abriu sua capa que em vez das rosas que trazia antes, exibiu uma imagem da Imaculada nela impressa, e que seria a conservada no Santuário de Guadalupe (fig. 5).

Além da Virgem e do Cristo, também dos santos há imagens acheiropoiéticas, sobretudo no período moderno, época de grande multiplicação da arte sacra. Este é o caso de um pano com a representação de São Domingos do convento de Soriano, na Itália, que teria sido pintada por anjos¹⁸. A lenda do século XVI, que conta que ele teria sido trazido “para baixo” pela Virgem, acompanhada de Santa Catarina e de Madalena, nos informa também sobre um dos lugares onde as imagens acheiropoiéticas poderiam



Madona Achirópita



Nossa Senhora de Guadalupe

ser produzidas: o céu. Um “ateliê” como esse poderia agregar mais prestígio à imagem, embora de modo geral não seja uma informação recorrente.

As primeiras imagens acheiropoiéticas, como pode ser notado pelos exemplos acima, eram sobretudo bidimensionais – um traço que marca a reserva cristã em relação aos “ídeos” pagãos, que eram tridimensionais, e a preocupação em deles se distanciar. Mas sobretudo a partir do século IX, no Ocidente medieval, quando as imagens de culto tridimensionais fazem irrupção com força, as referências a imagens acheiropoiéticas igualmente tridimensionais se multiplicam. Da mesma forma, não há apenas imagens acheiropoiéticas figurativas. Na Espanha do século XI se difunde uma lenda de que a prestigiosa “Cruz de los ángeles”, encomendada por Alfonso II em 808, teria sido confeccionada por anjos vestidos de peregrinos, que desapareceram sem vestígios após a obra concluída, deixando suas vestes no ateliê¹⁹. (fig. 6)

Além dessas imagens cuja fatura é atribuída exclusivamente à divindade, há muitas outras com uma mescla de participação humana e divina. Em

geral, trata-se das partes mais importantes da peça – assim como em um ateliê cabia ao mestre a confecção das cabeças e outros elementos de maior prestígio. É o caso do Volto Santo da igreja de São Martinho de Lucca, o crucifixo com o Cristo portando uma longa túnica à maneira bizantina, que teve sua criação atribuída por uma lenda do século XII a Nicodemos, personagem bíblico (fig. 7). Não conseguindo esculpir o rosto (e, como lembra bem J. C. Schmitt, é o rosto o *vultus*), um anjo o concluiu enquanto ele dormia²⁰. Uma história semelhante envolve dessa vez uma pintura, da igreja S. Annunziata em Florença: em 1252, quando o pintor Bartolomeo estava trabalhando no afresco da Anunciação, ele teria adormecido e um anjo teria pintado o rosto da Virgem²¹. Mas uma das mais famosas de todas é o ícone que se encontra até hoje em Latrão: de acordo com uma tradição estabelecida no século XI pelo bispo Boson, ele teria sido encomendado a São Lucas – por isso considerado patrono dos artistas – pela Virgem e pelos outros apóstolos, mas concluída por anjos²².

Ainda que sem menção explícita a uma intervenção divina, podemos acompanhar traços desse pensamento até mesmo no Espírito Santo colonial. A escultura da padroeira, Nossa Senhora da Penha, teria tido apenas seu corpo talhado por Frei Pedro Palácios, enquanto a cabeça e as mãos teriam sido produzidas milagrosamente em Portugal: conta a tradição que o frei teria encomendado a escultura a um amigo em Portugal, que dela teria se esquecido. Na véspera da partida do navio para o Brasil, um desconhecido lhe teria aparecido, entregando-lhe uma caixa contendo as partes da imagem feitas conforme o pedido de Palácios²³.

É importante observar, ainda, que nos exemplos



Cruz de Los Angeles - século IV



Volto Santo - século VII

acima citados, trata-se de imagens “fabricadas” pela divindade (Cristo, anjos e mesmo a Virgem). No entanto, a noção de autoria não pressupõe apenas a fatura, a realização, mas também a criação, a concepção. Existem também inúmeros casos em que a imagem foi “concebida” milagrosamente: a Virgem, um santo, aparecem ao artista indicando como este deveria representá-los. Assim, em Poppi, na Itália, um artista a quem havia sido encomendada uma pintura de Santo Torello (morto c. 1282) e que não sabia como representá-lo, teve uma visão em que o próprio santo mostrou-se a ele²⁴. Um caso ainda mais explícito é contado na Crônica do mosteiro de Saint Gall, do século XI: a Virgem teria sido vista ajudando (passando os instrumentos) e ensinando o artista Tuotilo a cinzelar uma imagem sua.²⁵

Observamos algumas questões relativas a essas imagens que, embora sendo todas total ou parcialmente acheiropoiéticas, têm motivações para sua produção bastante variadas. Uma primeira questão diz respeito ao caráter estético dessa atribuição divina. O maior elogio que se poderia dirigir a uma imagem, no Ocidente medieval, era atribuir-lhe uma criação divina. Não se trata de afirmar que o artista que a produziu é como um deus (ou o Cristo, se lembrarmos do famoso auto-retrato de 1500 de

Dürer), como acontecerá com frequência a partir do Renascimento (a exemplo do “divino Michelângelo”), mas que Deus é o artista. Um exemplo representativo é um dos pilares em mármore do claustro românico de Moissac que impressionou tanto o cronista do mosteiro da passagem do século XIV ao XV, que este afirmou que sua construção foi divina.²⁶

Uma segunda questão respeita ao caráter político e religioso dessas obras. Tanto no que concerne a imagens pré-existentes às quais foi atribuído o caráter acheiropoiético, como a Cruz de los Ángeles, quanto àquelas criadas milagrosamente, como a Virgem de Guadalupe, essa autoria divina traz em primeiro lugar uma forte carga de prestígio. Trata-se de uma forma bastante eficaz tanto de legitimar devoções, práticas culturais, como de criar novas. Por trás dessa busca de imagens milagrosas está o desejo de ver, de ver a divindade em seu estado mais puro, o mais próximo possível à Criação. Como lembra J. C. Schmitt, as palavras latinas *miracula* e *mirabilia* têm ambas a raiz *mir*, “ver”²⁷.

Uma outra questão concerne a uma diferença nítida que pode ser percebida entre textos e imagens: como bem observou Anne-Maria Lecocq, enquanto as lendas fazem frequentemente menção à criação artística como um fenômeno sobrenatural, as imagens, notadamente as miniaturas datadas a partir do século XII, mostram mais artistas-humanos ao trabalho que artistas-divinos, anjos-artistas²⁸. Poderíamos atribuir tal distinção à busca de representações cada vez mais miméticas, além da maior auto-valorização dos artistas, mas este é um outro dossiê que ainda resta a investigar.

Uma quarta questão diz respeito ao uso e a incidência de novas imagens acheiropoiéticas na contemporaneidade. Nas últimas décadas tornou-se um

verdadeiro fenômeno de massa mundial a descoberta de representações, sobretudo da Virgem, nos mais diversos lugares, de janelas de vidro e espelhos ao piso do metrô da Cidade do México, passando por folhas de árvores perfuradas por formigas em uma localidade do Espírito Santo. Trata-se em geral de fenômenos de curta duração, bastante midiaticizados, mas geralmente desmentidos não só por cientistas como também pela Igreja, bastante reticente a essas manifestações imagéticas de cunho popular. Dessa forma, não são suficientes para gerar uma nova devoção, mas expressam um desejo de proximidade com o divino, conforme explicitado por Schmitt, que chega à sua “domesticalização”, à sua inserção nos lugares do cotidiano.

Assim, pois, para os historiadores da arte cristã, as categorias de criação e de autoria apresentam vários problemas, sendo muitas vezes impensáveis, desnecessárias ou indesejadas por seus consumidores. Nesse sentido, as recorrentes placas de identificação de obras em museus, por exemplo, que trazem as inscrições “autor anônimo”, ou “autor desconhecido”, traduzem uma preocupação moderna projetada para o passado, em um anacronismo que, diferente daquele defendido por G. Didi-Huberman²⁹, traz mais artificialidade que eficácia. E a referência a nomes de artistas, a preocupação com atribuições a todo custo, vão na mesma direção, esquecendo-se de que no contexto da produção de imagens cristãs, geralmente a autoria implica pelo menos três instâncias, sejam elas pessoas ou grupos de pessoas: o comitente, o conceptor e o executor. E esquecendo-se também que muitas vezes ela simplesmente nem é mencionada. Assim como Foucault pôde dizer da obra literária que “mata” seu autor, sobretudo em nossa cultura³⁰, as imagens cristãs em muitas das

vezes “matam” seu autor (a “função autor” de que fala Foucault) – ou o trocam pelo autor primeiro, a divindade.

Notas

Maria Cristina Correia Leandro Pereira é Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris e é professora de História da Arte na Universidade Federal do Espírito Santo.

¹Plínio, o Velho. *História natural*, l. 35, c. 36. Disponível em: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/35*.html

²São Gregório MAGNO. Carta a Serenus. Apud Daniele MENOZZI. *Les images. L'Église et les arts visuels*. Paris: Cerf, 1991, p. 75-76.

³Ver a esse respeito, entre outros, Piotr SKUBISZEWSKI. “L'intellectuel et l'artiste face à l'oeuvre à l'époque romane”. In: *Le travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire*. Actes du Colloque International de Louvain-la-Neuve, 1987. Louvain-la-Neuve: Université Catholique de Louvain, 1990, p. 263-321, p. 294-308.

⁴Ver a esse respeito, entre outros, Victor I. STOICHITA. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996, p. 97-112.

⁵Plínio, o Velho. *História Natural*, l. 35, c. 2, p. 6. Disponível em: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/35*.html

⁶Georges DIDI-HUBERMAN. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000, p. 69.

⁷Evradius SCHOLASTICUS. *História eclesiástica*, l. 4, c. 27. Disponível em: http://www.tertullian.org/fathers/evagrius_4_book4.htm

⁸Eusébio de CESARÉIA. *História eclesiástica*, l. 1, c. 13. Madrid: BAC, sd, p. 53-59.

⁹Ewa KURYLUK. *Santa Verônica e o Sudário. História, simbolismo, lendas e estruturas da “imagem verdadeira”*. São Paulo: Ibrasa, 1993, p. 87-88.

¹⁰Ver, entre outros, Alain BESANÇON. *A imagem proibida. Uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Ber-

trand, 1997, p. 218-219.

¹¹Ewa KURYLUK. *Santa Verônica e o Sudário. História, simbolismo, lendas e estruturas da “imagem verdadeira”*. Op. cit., p. 53-56.

¹²Jean-Claude SCHMITT. “Cendrillon crucifiée. À propos du Volto Santo de Lucques (XIIIe-XVe siècle)”, Id. *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 2002, p. 217-271, p. 224.

¹³Jacopo de VARAZZE. *Legenda Áurea. Vidas de santos*. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p. 330.

¹⁴Jean-Claude SCHMITT. “Cendrillon crucifiée. À propos du Volto Santo de Lucques (XIIIe-XVe siècle)”, op. cit., p. 230.

¹⁵Georges DIDI-HUBERMAN. “Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique”. In: Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT (dir.). *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 59-86, p. 83.

¹⁶Ver, entre outros, Nilza Botelho MEGALE. *Invocações da Virgem Maria no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 53. Essa invocação da Virgem é até hoje cultuada no Brasil, em São Paulo, em uma igreja no bairro de Bela Vista, introduzida por imigrantes italianos.

¹⁷Ver a esse respeito, entre outros, Serge GRUZINSKI. *A guerra das imagens. De Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 165-184.

¹⁸Ver, a esse, respeito: Emilia MONTANER. “Aspectos deconvocionales en las imágenes del Barroco”. *Criticón* 55, 1992, p. 5-14, p. 6.

¹⁹CID PRIEGO, Carlo. “Inventario iconográfico medieval de la Cruz de los Ángeles de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo”. *Anales de la Historia del Arte* 4, 1994, p. 731-746, p. 731. A primeira versão, mais breve, aparece em um manuscrito do século XI (ms. 99 Valenciennes, fol. 1v) e diz: “crux ibi monstratur opere angelico fabricata”. F. J. FERNANDEZ CONDE. *La Iglesia de Asturias en la Alta Edad Media*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1972, p. 160. O historiador da arte francês Jacques Fontaine se preocupa, logo após mencionar também a lenda, em sugerir uma explicação histórica: os tais anjos nada mais seriam que ourives vindos do outro lado dos Pirineus ou do Norte da Itália, ou mais prova-

velmente ourives “emprestados” por Carlos Magno ao rei Alfonso II. Jacques FONTAINE. *El Prerrománico*. Madrid: Encuentro, 1978, p. 372.

²⁰Jean-Claude SCHMITT. “Translation d’image et transfert de pouvoir. Le crucifix de pierre de Waltham (Angleterre, XIe-XIIIe siècle)”. In: Id. *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Op. cit., p. 199-216, p. 200. E também: Id. “Cendrillon crucifiée. À propos du Volto Santo de Lucques (XIIIe-XVe siècle)”, op. cit.

²¹Ver a esse respeito, entre outros, Penny Howell JOLLY. “Jan van Eyck’s Italian Pilgrimage: A Miraculous Florentine Annunciation and the Ghent Altarpiece”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61 Bd., H. 3 (1998), p. 369-394, p. 369.

²²Pierre Alain MARIAUX. “La Vierge dans l’atelier de Tuotilo. De l’artiste médiéval considéré comme un ‘théodidacte’”. *Revue de l’histoire des religions* 218, 2, 2001, p. 171-193, p. 181-182.

²³José GOMES NETO. *As maravilhas da Penha*. Rio de Janeiro: se, 1888, p. 70. Ver, a esse respeito, Maria Cristina C. L. PEREIRA. “A imagem e seu lugar. Nossa Senhora da Penha na geografia simbólica capixaba”. In: *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. São Paulo, 2006 (no prelo).

²⁴Pierre GEORGEL et Anne-Marie LECOCQ. *La peinture dans la peinture*. Paris: Adam Biro, 1987, p. 76.

²⁵Pierre Alain MARIAUX. “La Vierge dans l’atelier de Tuotilo. De l’artiste médiéval considéré comme un ‘théodidacte’”, op. cit., p. 174. No entanto, o autor da Crônica se refere também a uma inscrição que teria aparecido sobre a obra após a partida do artista informando que ela teria sido cinzelada pela própria Virgem (“Hoc panthema pia celaverat ipsa Maria”). Id., *ibid.*

²⁶Aymeric de PEYRAC. *Crônica de Moissac*. BNF Lat 4991A, fol. 160v, 27-28.

²⁷Jean-Claude SCHMITT. “Cendrillon crucifiée. À propos du Volto Santo de Lucques (XIIIe-XVe siècle)”, op. cit., p. 218. “A raiz mir- é comum a toda uma família de palavras que, sem dúvida, não são equivalentes, mas que expressam o assombro frente à ruptura do curso comum das coisas e a participação em uma experiência visual: tanto no sentido próprio como no figurado, ‘não acreditar no que os olhos vêem’”.

²⁸Pierre GEORGEL et Anne-Marie LECOCQ. *La peinture*

dans la peinture. Op. cit., p. 124.

²⁹Georges DIDI-HUBERMAN. *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*. Op. cit.

³⁰Michel FOUCAULT. “Qu’est-ce qu’un auteur?”, in: Id. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994, v. 1, p. 789-821, p. 793.