

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



### Organização



### Apoio



## 42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

**PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memorian*)** – Walter Zanini

### **DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)**

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)  
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)  
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)  
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)  
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)  
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)  
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)  
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)  
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)  
Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)  
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)  
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)  
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA**

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)  
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

**IMAGEM:** Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

**DIAGRAMAÇÃO:** Thaís Franco

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: [cbha.secretaria@gmail.com](mailto:cbha.secretaria@gmail.com)

## TRADUÇÃO

# O papel global das gravuras italianas do primeiro Cinquecento entre evangelização e resistências culturais

Marzia Faietti (University of Bologna e Università Cattolica del Sacro Cuore)

Tradução: Daniela Pinheiro Machado Kern

Irei me deter sobre algumas gravuras de Marcantonio Raimondi derivadas de ideias de Rafael, que circularam dentro e fora dos confins europeus entre o Cinquecento e o Seicento. Apresentada sob a forma de *work in progress*, esta pesquisa não pretende, de fato, instituir critérios comparativos subjetivos e de natureza estética, pelo contrário, propõe-se compreender a assimilação e a reelaboração de estímulos figurativos provenientes de um artista, precisamente Rafael, que operou no início do Cinquecento uma renovação radical da arte italiana de bens manufaturados, de todo originais pela técnica, estilo e destinação de uso, valorizando ponto a ponto as relações entre invenção, assimilação e descontextualização do protótipo original e o papel da mediação gráfica neste processo.

No presente momento permanecerei circunscrita às gravuras, ainda que o conhecimento das obras italianas ocorresse na época também através de outros canais de transmissão, como as viagens dos artistas e a difusão de cópias pictóricas e desenhos (destes últimos irei fornecer mais adiante um exemplo que me parece bastante relevante). O impacto das gravuras como instrumentos de compartilhamento de motivos iconográficos e de troca cultural em escala global é assim muito maior e por isso merece uma atenção especial.

Para minha apresentação partirei da Espanha, aludindo ao conhecimento efetivo ou presumido das incisões de Raimondi em outras áreas geográfico-culturais, da Grécia à Índia, à Pérsia e finalmente ao México.

Durante a primeira metade do Cinquecento a Espanha não possuía centros de produção de gravuras como os de Roma, Paris ou Antuérpia, mas dispunha de recursos financeiros consideráveis e podia contar com a organização de diversas feiras como aquela que ocorria em Medina del Campo, de repercussão internacional, onde eram vendidas também gravuras. Estas deveriam ser difundidas, a partir das testemunhas inventariais que registram sua presença principalmente a partir da segunda metade do Cinquecento, em conjuntos reunidos seja, do mesmo modo, com finalidades diversas,

seja por artistas ou por colecionadores. Desde as primeiras décadas do Cinquecento, e depois que no Quattrocento tardio eram as gravuras nórdicas que dominavam a cena, coube sobretudo às gravuras de Marcantonio e de seus principais colaboradores Agostino Veneziano e Marco Dente a tarefa de divulgar o conhecimento das invenções de Rafael e, em menor medida, de Michelangelo. A fortuna desses modelos se deve certamente ao sucesso obtido na Itália pelos gravadores bolonheses, tornados em Roma os principais difusores das ideias figurativas de [Rafael] de Urbino. Não abordei aqui a relação com Michelangelo porque era mais ocasional e esporádica em razão da ausência de interesse do artista nos confrontos da gravura. No entanto, Raimondi provavelmente conheceu em Florença o cartão para a *Battaglia di Cascina*, do qual retoma algumas figuras isoladas ou em grupo em três gravuras (*L'uomo che si infila i calzoni*, B. XIV, 351, 472; *Gli arrampicatori*, B. XIV, 361, 487; *l'Arrampicatore*, B. XIV, 363, 488; diga-se, aliás, que apenas em 1524 Agostino Veneziano publicou uma imagem mais geral ainda que, por sua vez, não total, *Gli arrampicatori*, B. XIV, 318, 423). Mais tarde, em Roma, Marcantonio demonstrou interesse pelo teto da Capela Sistina, mas se limitou a se apropriar, também neste caso, apenas de elementos figurativos isolados (confronte-se, por exemplo, a *Cacciata dal Paradiso*, B. XIV, 4, 2, de um dos enquadramentos centrais do Teto com as *Storie della Genesi*). Mesmo que episódica, a sua produção inspirada por Buonarroti encontrou algum eco em terra espanhola.

Pouco a pouco, à medida em que avançamos na segunda metade do século XVI, a escolha dos artistas espanhóis por recorrer *in primis* a Rafael e em segundo lugar a Michelangelo devia ser determinada também pela circulação das *Vidas* de Giorgio Vasari onde, no Proêmio da Terceira Parte, ambos, junto a Leonardo, são descritos como os protagonistas da “maneira” moderna. Um atestado significativo da fortuna do texto vasariano encontrado entre os artistas espanhóis ou ativos naquele país é fornecido pelo exemplar giuntino das *Vidas* acompanhado de anotações manuscritas de Federico Zuccari, Luis Tristán e El Greco, hoje na Biblioteca Nacional da Espanha.

Não são numerosos os estudos voltados à divulgação na Espanha das gravuras de Raimondi e dos gravadores coadjuvantes Agostino Veneziano e Marco Dente. Um ponto de partida imprescindível é constituído pela pesquisa de Ana Avila Padrón publicada no início dos anos oitenta do século passado. Em particular à sua contribuição de 1984 sobre o papel desempenhado por Rafael na pintura e na escultura espanholas do Cinquecento se deve uma primeira revisão das derivações ou interações dos artistas, seja espanhóis, seja ativos na Espanha, com as estampas dos três gravadores. As gravuras mais procuradas estão no mais das vezes relacionadas a imagens sagradas derivadas de invenções de Rafael ou do seu entorno: ilustro, por exemplo, a *Predica di san Paolo ad Atene*, de Marcantonio (B. XIV, 50, 44), a partir dos cartões para as

tapeçarias [Arazzi] destinados à Capela Sistina no Vaticano, retomada no *Retablo di san Andrés* de Juan de Bustamante em Zizur Mayor, em Navarra, de 1538; ainda a partir dos cartões para os *Arazzi* recorro o *Accecamento di Elima*, de Agostino Veneziano, datado de 1516 (B. XIV, 48, 43), em que se inspiram Juan Soreda e Pedro Fernández, o primeiro para a *Decollazione di santa Librada* no *Retablo di Santa Librada* na catedral de Sigüenza, onde o artista mostra apreender elementos figurativos singulares também de outras gravuras de Marcantonio, e o segundo para o *Retablo di sant'Elena* da catedral de Gerona, terminado em 1521. Lamento não poder documentar visualmente as duas obras devido à dificuldade encontrada em geral em localizar material fotográfico recente relativo às pinturas conservadas nas igrejas; por isso tive de me restringir a projetar apenas as gravuras. Teria igualmente desejado mostrar a utilização, por parte de Joan de Borgonya, da *Sant'Elena* de Marcantonio (B. XIV, 342, 460), a partir de um desenho de Rafael conservado nos Uffizi, em um dos compartimentos do *Retablo di sant'Orsola*, então na catedral de Girona (1520-1523), depois no santuário de Les Olives em Sant Esteves de Guialbes, onde foi destruído em 1936 (no Museo de arte de Girona conserva-se um único quadro com Sant'Orsola em pé, com os seus atributos iconográficos). Afortunadamente tenho a possibilidade, em vez disso, de ilustrar como Juan de Juanes e Vicente Macip em uma pintura proveniente de Valência, datável de 1536-1538 e hoje conservada no Prado, ecoaram a *Andata al Calvario* executada por Agostino Veneziano em 1517 (B. XIV, 34, 28), derivada da famosa pintura conhecida como o "*Spasimo di Sicilia*" que Rafael realizou para o mosteiro olivetano de Santa Maria dello Spasimo de Palermo, também essa sob custódia do museu madrileno.

Ainda que na Espanha fossem mais frequentes as derivações a partir de estampas com temas religiosos, no entanto não faltavam aquelas realizadas a partir de temas profanos: no ciclo das «Mujeres Ilustres» no Palazzo del Marchese di San Adrián em Tudela, pintado em monocromo em torno de 1569-1570, o artista italiano Pietro Morone, de quem vem assinada a *impresa*, para as *Donne guerriere* trabalha principalmente a partir da série das *Sette Virtù* de Marcantonio (B. XIV, 294-296, 386-392), por vezes de modo literal; refaz então figuras de outras séries - a representação de Ipsicratea é derivada, por exemplo, da *Minerva* (B. XIV, 211, 264) gravada como *Apollo, Minerva, le Muse e cinque altre figure* (B. XIV, 211-215, 263-278) -, enquanto para as *Divinità mitologiche* do mesmo ciclo retomou outras gravuras ainda, criando um sutil jogo de alusões com os protótipos de gravura que no contexto pictórico sofriam sensíveis metamorfoses iconográficas.

No âmbito dos contextos religiosos também eram reinterpretados temas históricos, entre os quais se destaca a *Battaglia di Cascina*, assim como temas da Antiguidade. Entre estes últimos me detenho sobre a representação do famosíssimo grupo escultórico do

*Laocoonte*, mediado por Marco Dente (B. XIV, 268, 353), uma vez que deu lugar a usos interessantes; por vezes também entrelaçando referências a composições rafaelescas. Foi, por exemplo, empregado com fortes variantes por Juan Soreda, artista conhecido pelo uso livre e criativo de estampas, em uma cena com *Il martirio di san Pelayo* do *Retablo de san Pelayo* em Olivares de Duero. O *pathos* das cabeças de Laocoonte e do filho menor, talvez graças aos desenhos, inspirou os artistas em contextos iconográficos ligados à Paixão, como no *Lamento sopra il corpo di Cristo* de Jacobo Florentino, o Indaco, *alias* Jacopo da Torni dito o *Indaco* (1476-1526), no Museo de Granada. E é mesmo nessa obra que, para as figuras de Cristo e de Maria, o *Indaco* recorreu à *Pietà* de Marcantonio (B. XIV, 40, 34), inspirada em uma invenção de Rafael. Esta última foi geralmente empregada em composições pictóricas e escultóricas, seja de modo pontual, seja de modo livre e com contaminações, por exemplo com estampas da escola de Mantegna, segundo um mecanismo de montagem citacionística de fontes diversas que caracterizou o modo de trabalhar desses mesmos gravadores desde as primeiras gravuras executadas por Raimondi nos anos de juventude transcorridos em Bolonha.

Se o leque de derivações a partir de Rafael é, como se vê, bastante amplo, compreendendo também modelos clássicos que, como o *Laocoonte*, tinham por sua vez contribuído para a renovação da arte italiana, permanece o fato de que os artistas espanhóis reservaram uma atenção particular para alguns temas cristológicos inerentes à Paixão. Entre esses, em uma posição especial se encontra a *Deposizione dalla croce* di Marcantonio (B. XIV, 37, 32), difundida em toda a península ibérica, seja em pintura, seja em escultura. Ana Avila Padrón recordava mais de dez derivações, algumas mais fiéis, outras em contraposição, outras, ainda, ao invés disso reelaboradas, todas executadas a partir de 1520. A sua relação está em contínuo aumento. A *Deposizione dalla croce* constitui, com efeito, um tipo de *fil rouge* que permite que se percorra uma vasta parte do globo e que se encontre modalidades de reapropriação sempre diversas.

Houve uma tentativa na Espanha de contrapor à ampla circulação da gravura de Marcantonio uma outra versão do mesmo tema cristológico. Quem a realizou foi o artista de Toledo Pedro Machuca, ativo em Roma entre 1516 e 1518 nos canteiros de obras rafaelescos da *Stufetta*, da *Loggetta* do cardeal Bibbiena e da *Logge Vaticane*, que através de um desenho seu, hoje no Louvre, introduz tal variante em Bolonha, dando lugar a uma nova genealogia de imagens com o concurso de alguns colegas de posto como Innocenzo da Imola e Biagio Pupini, e a retomou então quase fielmente em um pequeno quadro [*anconetta*] agora no Prado. Pouco importa se a ideia compositiva refletia fórmulas rafaelescas associadas a ideias de Jacopo Sansovino: para todos os efeitos a nova composição podia dizer-se original. Sem dúvida Machuca, junto a Alonso



Berruguete, Bartolomé Ordoñez e Diego de Siloé e ao próprio Jacopo da Torni - que chegou à Espanha antes dos colegas italianos instalados na península ibérica na segunda metade do Cinquecento, entre os quais «os italianos *escorialenses*» (a definição é de Pérez Sánchez) Giovanni Battista Castello, dito o Bergamasco, Federico Zuccaro, Luca Cambiaso, Pellegrino Tibaldi -, concorrem para aquela pretendida divulgação dos modelos italianos ocorrida a partir do final dos anos Dez também através dos desenhos e alimentada pelas experiências maturadas na Itália. Mas a capacidade de penetração capilar e a vasta escala da *Deposizione dalla croce* de Marcantonio não conhecia rivais.

Em geral, a difusão na Espanha das ideias figurativas rafaelescas graças a Marcantonio, Agostino Veneziano e Marco Dente, que através de alguns casos específicos examinei rapidamente nos anos Vinte e Trinta do Cinquecento, excetuando-se um caso na segunda metade do século, as «*Mujeres Ilustres*» no Palazzo del Marchese di San Adrián em Tudela (1569-1570), não se afasta muito daquela que se verifica na Itália, onde, no entanto, no meio tempo se estava iniciando uma nova época com a introdução da estampa de reprodução a partir das pinturas ao invés da tradução a partir de desenhos, nascida depois da morte de Rafael com a geração de gravadores que sucede Raimondi, como Gian Giacomo Caraglio, Giulio Bonasone, o Mestre do Dado. Também na Espanha, então, se encontram diversos níveis de recepção dos modelos gráficos: me refiro a um uso mais literal sobre um substrato cultural fundamentalmente estranho aos modelos ou apenas em parte por eles modificados; um outro mais livre, aberto também a contaminações com mais estampas; finalmente, um emprego inovativo a ponto de obscurecer os protótipos iniciais, submetidos a uma profunda reelaboração. Às vezes a primeira e a segunda modalidades convivem em um mesmo artista, mas é com a terceira que a assimilação de estímulos provenientes de fora dá lugar a uma originalidade inédita.

Voltada para o Mediterrâneo, a ilha de Creta mostra casos bastante interessantes de propagação da gráfica de Marcantonio e ainda de outros gravadores, tendo como fundo um clima que se tornou a partir da segunda metade do Quattrocento sempre mais dinâmico e vivaz por um conjunto de circunstâncias históricas: as intensas relações comerciais com Veneza, a chegada na ilha, depois da queda de Constantinopla (1453), de muitos intelectuais, literatos e artistas e, por outro lado, as viagens rumo ao norte de homens de letras e pintores cretenses, desejosos de completarem em outro lugar a própria formação. Dando por excluído El Greco, bastante estudado pelo emprego precoce de estampas de vários gravadores italianos (além daquelas de Marcantonio, conheceu as gravuras de Enea Vico, Battista e Marco del Moro, Giulio Bonasone, Andrea Schiavone, Giorgio Ghisi) e talvez de alguns gravadores nórdicos, não faltam outros testemunhos significativos e menos investigados. Teofane Strelitzas-Bathas

por exemplo, nativo de Creta e ativo na primeira metade do Cinquecento na Grécia continental, não apenas demonstrou conhecer gravuras de Raimondi com tema sacro, mas veio a interpolar sofisticados temas da Antiguidade em composições religiosas: as figuras laterais de *quinta* do *Cristo che sale sulla croce* no monastério da Grande Lavra no Monte Athos são inspiradas pelo assim chamado *Trionfo di Scipione* (B. XIV, 173, 213), que Marcantonio, recém-chegado em Roma no início do primeiro decênio, havia derivado de um desenho de Jacopo Ripanda. Teofane dispunha de um variado repertório de motivos ornamentais da Antiguidade derivados, em parte, das gravuras de Raimondi: cabeças masculinas em perfil, coroadas de louro, armaduras (couraças e elmos decorados com criaturas mitológicas) e *grotesche*. Os seus enxertos figurativos majoritariamente não modificavam a estrutura geral e a iconografia de composições firmemente posicionadas no núcleo da tradição bizantina e aderentes à estrita observância ortodoxa. Mas talvez a referência a motivos veiculados pelas estampas não apresentasse apenas intentos decorativos; no *Cristo che sale sulla croce* as figuras extrapoladas a partir do protótipo à antiga e ressemantizadas em um novo contexto, concorriam a nobilitar a narrativa e a lhe conferir maior autoridade.

Muitíssimo difundida na Espanha e retomada em mais de um ícone cretense do século XVII, a *Deposizione dalla croce* de Marcantonio permite a referência a uma aquarela com partes douradas que está no Victoria & Albert Museum, inspirada por sua vez na gravura, com variantes entre as quais está o acréscimo do coro de anjos no céu e cenas bíblicas no fundo. Talvez tenha sido realizada nos anos Noventa do Cinquecento em Lahore pelo príncipe Salîm, futuro imperador Mughal com o nome de Jahangir (1605-1627). Segundo um testemunho de 1598 do Padre jesuíta Jerome Xavier, residente em Lahore naquele período, o príncipe era um colecionador de pinturas e estampas europeias dadas a copiar por artistas da corte; o mesmo Padre jesuíta recordava entre as cópias uma *Deposizione dalla croce*. Não temos provas para identificar a obra londrina com aquela mencionada por Jerome Xavier, mas certamente ela surge no mesmo período e âmbito e então pode ilustrar eficazmente os gostos do príncipe Salîm. De resto este, que como imperador continuou a política de tolerância religiosa do padre Akbar, depois de haver convidado a primeira missão jesuítica para a corte em 1580, encomendou a seus pintores centenas de retratos icônicos de Jesus, de Maria e de múltiplos santos cristãos, executados no estilo do tardo Renascimento para adornar livros, álbuns, jóias e até tratados; em seguida as salas do trono, os haréns, os túmulos e os jardins passaram a ser proeminentemente decorados com figuras cristãs.

Antes de deixar o império Mughal, devo devo mencionar uma aquarela adornada com ouro representando *O rei Putraka no palácio da bela Patali* de um *Kathasaritsagara* datável de cerca de 1590; as duas mulheres abaixo de Patali são semelhantes à *Cleópatra*

atribuída a Marcantonio (B. XIV, 162, 199D) e inspirada pela escultura com *Arianna* no pátio do Belvedere no Vaticano, não obstante a impossibilidade de estabelecer uma relação direta. Permanecendo no campo das conjecturas, acrescento que é a figura à direita, com os seios descobertos, que mais se aproxima da gravura. Na mesma estampa foi identificada a fonte para os primeiros experimentos com nus femininos deitados efetuados por Reza Abbasi, o artista de ponta da corte persa de Shah Abbas, e especificamente por um desenho datado de cerca de 1595, no qual Reza Abbasi unia o tema e a pose de *Cleópatra* ao tratamento da forma e do espaço persas.

Passamos agora ao outro lado do mundo para nos fixarmos na América central e precisamente no México, onde nos deparamos de novo na *Deposizione dalla croce* de Marcantonio, motivo inspirador de algumas pinturas murais (por exemplo, uma primeira no convento franciscano de San Miguel em Huejotzingo e uma segunda no convento dominicano em San Juan Teitipac, Oaxaca) e esculturas. Aqui me interessam, no entanto, pequenas obras devocionais entalhadas em buxo e, além disso, enriquecidas com penas no fundo, que pelas suas dimensões bastante reduzidas podiam literalmente passar de mão em mão. Alguns exemplos: o tríptico do Victoria & Albert Museum em Londres; o pendente em forma de lanterna no Walters Art Museum de Baltimore e a conta de rosário na Hispanic Society de New York, há tempo assinalada por Corinna Gallori. Recordo, além disso, um pendente verossimilmente parte de um rosário, em que a *Deposizione dalla croce*, encapsulada em prata e privada da decoração de penas, está acompanhada no verso pela representação da Madona de Guadalupe, também esse mencionado pela estudiosa junto a um tríptico do British Museum dentro de uma cápsula de prata, a que outros acrescentaram um pendente em forma de lanterna, do Louvre, onde a *Deposizione* se conjuga a outros temas da Paixão como no pendente de Baltimore. A sua classificação resulta às vezes contraditória, principalmente porque nem todos pensam em uma produção apenas mexicana, de modo que sublinham uma concorrência de responsabilidade entre Espanha e México. A questão é complexa e deveria ser mais aprofundada, mas não é este o objetivo de minha atual contribuição, por isso me limito a delinear uma motivação principal que tornaria necessário um tal aprofundamento. A abertura no México (para não falar no Equador e em outros lugares ainda) de escolas para os artistas indígenas, como aquela de San José de los Naturales, fundada pelo franciscano Pietro di Gand (Pedro de Gante), onde a eles eram ensinadas as técnicas de ourivesaria e de escultura em madeira do Velho Mundo e contemporaneamente se procedia à cristianização, tornou-os capazes de produzir obras como estas, caracterizadas por um hibridismo polissemântico em função da associação entre iconografia sacra, tipologia do objeto e uso das penas.

As contas do rosário encontram sem dúvida analogia do ponto de vista morfológico com as *noci di preghiera* [“nozes de oração”] ou *Paternostri* em origem, ao menos em parte, pendentes de rosários, realizadas sobretudo nos Países Baixos e em particular entre cerca de 1500 e 1530. A respeito das *noci di preghiera* entalhadas no Norte da Europa, os objetos que estamos considerando desenvolveram uma iconografia alternativa da *Deposizione dalla Croce*, cuja popularidade era uma consequência da conquista espanhola do México. Por outra parte, a gravura de Marcantonio, além de retomar uma das composições religiosas mais apreciadas na Espanha, era particularmente consoante aos objetivos de evangelização dos Franciscanos, porque canalizava a devoção na direção de um protótipo rafaelesco cuja clareza compositiva tinha indubitável eficácia didática, sem nada retirar ao aspecto emocional que nada tinha a invejar às mais superpovoadas e tumultuosas cenas nórdicas. Deste ponto de vista é possível que o uso da ideia figurativa originária de Rafael concorresse para o nascimento de um artesanato local e para a intensificação das trocas culturais e comerciais entre Espanha e México.

Deixo então abertas algumas questões que geram indagações fundamentais. Em primeiro lugar, para quem eram precisamente voltadas tais obras de caráter híbrido cuja iconologia sacra e tipologia do objeto deixavam transparecer uma derivação europeia, enquanto o uso das penas reconduzia a técnicas e gostos locais? Geralmente se reputa que fossem destinadas ao ensino, às práticas devocionais e à liturgia, mas, por exemplo, no campo da devoção se abrem possibilidades bastante diversas relativas ao pertencimento social dos devotos. A este propósito é possível perguntar se foram analisadas adequadamente as diferenças de nível qualitativo na execução que distingam um objeto do outro, também na sua identidade morfológica e iconográfica. E, ainda, pode-se interrogar se se tratava de bens manufaturados produzidos no México, talvez em colaboração entre artesãos locais e artesãos provenientes da Europa ou da África (nos documentos aparecem nomes de artistas dos quais é difícil estabelecer a origem geográfica), ou ainda, ao menos em parte, produzidos na Espanha. Esta última pergunta é lícita na medida em que é possível constatar tuttora algumas incongruências entre uma publicação e outra e nas classificações entre os diversos museus; ademais, devemos ter presente seja o impacto que exerceu na Europa a chegada, em torno de 1500, vindos do México, de bens manufaturados com penas, seja o seu papel no desenvolvimento de um artesanato europeu.

Para concluir, se o mapeamento da circulação das estampas de Raimondi, Agostino Veneziano e Marco Dente está apenas no início, o estudo das diversas modalidades de reapropriação e reelaboração de suas gravuras nos diferentes contextos geográficos e histórico-culturais deve ainda avançar. Posso apenas defender a hipótese de que as

gravuras de Marcantonio nos exemplos considerados na Grécia, Índia, Pérsia foram instrumentais para a aquisição de uma inédita linguagem figurativa dentro de um substrato cultural que permanecia diverso e até indiferente aos conteúdos veiculados pelas imagens (esclarecedor é a esse respeito o exemplo de Akbar e Jahangir); na Espanha deram lugar a usos análogos àqueles registrados na Itália; quanto ao México colonizado, passaram a ser certamente instrumentos de uma interferência religiosa que se tornou, com o tempo, sempre mais forçada, mas talvez, nos melhores casos, tenham concorrido para alimentar trocas de caráter produtivo e comercial.

**Como citar:**

FAIETTI, Marzia. O papel global das gravuras italianas do primeiro Cinquecento entre evangelização e resistências culturais. Trad. Daniela Pinheiro Machado Kern. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 37-45, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.cpt>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>