



**UM ENSAIO SOBRE O ASSOMBRO: A ESTÉTICA DO VAZIO NA REFORMA PROTESTANTE  
E A QUESTÃO DO SUBLIME**

Clara Habib de Salles Abreu<sup>1</sup>

**AN ESSAY ON AWE: THE AESTHETICS OF EMPTINESS IN THE PROTESTANT REFORMATION  
AND THE QUESTION OF THE SUBLIME**

**UN ENSAYO SOBRE EL ASOMBRO: LA ESTÉTICA DEL VACÍO EN LA REFORMA PROTESTANTE  
Y LA CUESTIÓN DE LO SUBLIME**

---

<sup>1</sup> Clara Habib é professora adjunta de História da Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutora em Artes pelo PPGARTES/UERJ, desenvolve pesquisas nas áreas de iconoclastia, cultura material e história das imagens, com ênfase nas relações entre arte, religião e política. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5169278435589514> Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0576-0968>

## RESUMO

Este artigo examina a estética reformada do século XVI a partir do problema da visibilidade do divino e argumenta que a Reforma Protestante, ao desmontar a confiança medieval na imagem como mediação do sagrado, produziu condições históricas e sensíveis que antecipam aquilo que a modernidade chamaria de sublime. Partindo das críticas de Lutero ao culto supersticioso das imagens e da recusa sistemática de Calvino em admitir qualquer tentativa de circunscrever Deus pelo olhar, o texto analisa como o esvaziamento iconográfico, seja pela depuração da imagem luterana, seja pelo ímpeto iconoclasta dos círculos calvinistas, instaurou novas formas de relação estética com o invisível. A partir de Edmund Burke, sugerimos que categorias como assombro, grandiosidade e infinitude encontram paralelo na experiência reformada do sagrado. Por fim, aproximamos essas transformações do pensamento moderno sobre o irrepresentável, sobretudo em Lyotard, para indicar como a Reforma inaugura uma sensibilidade em que o divino não se mostra mais pela imagem, mas pela ausência que excede o olhar. Assim, aquilo que na teologia se expressa como impossibilidade de representar Deus ressurgue na filosofia moderna como experiência estética do sublime.

Palavras-chave: Reforma Protestante; Iconoclastia; Arte cristã; Sublime; Estética religiosa.

## ABSTRACT

This article examines sixteenth-century Reformation aesthetics through the problem of the visibility of the divine and argues that the Protestant Reformation, by dismantling the medieval confidence in the image as a mediator of the sacred, produced historical and sensory conditions that anticipate what modernity would later call the sublime. Beginning with Luther's critique of the superstitious veneration of images and Calvin's systematic refusal to accept any attempt to circumscribe God through the gaze, the text analyzes how the depletion of images, whether through the Lutheran refinement of sacred representation or the iconoclastic impulse of Calvinist communities, established new aesthetic modes of relating to the invisible. Drawing on Edmund Burke, we suggest that categories such as awe, grandeur and infinity find parallels in the Reformation experience of the sacred. Finally, we connect these transformations to modern thought on the unrepresentable, especially in Lyotard, to show how the Reformation inaugurates a sensibility in which the divine no longer manifests itself through the image but through an absence that exceeds the eye. What theology expresses as the impossibility of representing God thus reappears in modern philosophy as the aesthetic experience of the sublime.

Keywords: Protestant Reformation; Iconoclasm; Christian Art; Sublime; Religious Aesthetics.

## RESUMEN

Este artículo examina la estética reformada del siglo XVI a partir del problema de la visibilidad de lo divino y sostiene que la Reforma protestante, al dismantelar la confianza medieval en la imagen como mediación de lo sagrado, produjo condiciones históricas y sensibles que anticipan aquello que la modernidad denominaría sublime. A partir de las críticas de Lutero al culto supersticioso de las imágenes y de la negativa sistemática de Calvino a admitir cualquier intento de circunscribir a Dios mediante la mirada, el texto analiza cómo el vaciamiento iconográfico, ya sea por la depuración de la imagen luterana o por el impulso iconoclasta de los círculos calvinistas, instauró nuevas formas estéticas de relación con lo invisible. Inspirándonos en Edmund Burke, sugerimos que categorías como asombro, grandeza e infinitud encuentran un paralelo en la experiencia reformada de lo sagrado. Finalmente, aproximamos estas transformaciones al pensamiento moderno sobre lo irrepresentable, especialmente en Lyotard, para indicar cómo la Reforma inaugura una sensibilidad en la que lo divino ya no se manifiesta a través de la imagen, sino mediante una ausencia que excede la mirada. Así, aquello que la teología expresa como la imposibilidad de representar a Dios reaparece en la filosofía moderna como experiencia estética de lo sublime.

Palabras clave: Reforma Protestante; Iconoclasia; Arte cristiano; Sublime; Estética religiosa.

O *Altar de Mérode* [Fig. 1] é um célebre tríptico produzido por Robert Campin e assistentes por volta de 1427, nos Países Baixos, na região onde atualmente se localiza a Bélgica. O assunto principal da obra é a passagem bíblica da Anunciação de Cristo, retratada no painel central do tríptico. No painel esquerdo figuram o encomendante da obra, sua esposa e um mensageiro que testemunham a cena central. No painel direito figura José, ocupado com seu ofício da carpintaria. Na mesa localizada na frente de José e na janela de sua loja, identificamos ratoeiras que ele teria fabricado. Esses objetos não são meros detalhes virtuosos da obra. Eles funcionam como elementos iconográficos que fazem referência aos escritos de Santo Agostinho que, ao falar da redenção da humanidade através do sacrifício de Jesus, dizia ser a cruz de Cristo a “ratoeira do diabo”<sup>2</sup>.

No painel central, encontramos toda uma iconografia dedicada a simbolizar diversas nuances teológicas da passagem da Anunciação. A cena se passa em um ambiente doméstico representado com grande riqueza de detalhes: os aposentos de Maria. Do lado esquerdo, próximo à porta de entrada, o Anjo Gabriel, como quem acaba de entrar, se ajoelha em uma das pernas enquanto Maria ainda se encontra distraída em sua leitura. De acordo com o relato bíblico, o Anjo estaria ali para anunciar que Maria conceberia, imaculadamente, o filho de Deus, o salvador da humanidade. “Não temas Maria! [...] Eis que conceberás no teu seio e darás à luz um filho, e o chamarás com o nome de Jesus. Ele será grande, será chamado Filho do Altíssimo [...]” (Lucas 1:30-32)<sup>3</sup> Em cima da mesa localizada entre os dois personagens, encontramos elementos típicos da iconografia da Anunciação<sup>4</sup>: um vaso com lírios brancos, que simbolizam

2 Nas palavras de Santo Agostinho: “O Diabo se exultou com a morte de Cristo, mas por essa mesma morte ele foi vencido, como se ele tivesse engolido a isca na ratoeira. [...] A cruz do Senhor foi a ratoeira do Diabo, e a isca com a qual ele foi pego era a morte do Senhor.” (Santo Agostinho apud Schapiro, 1945, p. 182).

3 Bíblia de Jerusalém, 2019, p. 1787.

4 As interpretações iconográficas mencionadas ao longo deste artigo encontram análise sistemática nos estudos de Luís Alberto Esteves dos Santos Casimiro sobre a iconografia da Anunciação, nos quais o autor examina em profundidade os significados



**FIGURA 1.**

Robert Campin. *Altar de Mérode*, c. 1427. Óleo sobre madeira, 64,1 x 117,8 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Disponível em: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%A1culo\\_de\\_M%C3%A9rode#/media/Ficheiro:Robert\\_Campin\\_-\\_Triptych\\_with\\_the\\_Annunciation,\\_known\\_as\\_the\\_%22Merode\\_Altarpiece%22\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%A1culo_de_M%C3%A9rode#/media/Ficheiro:Robert_Campin_-_Triptych_with_the_Annunciation,_known_as_the_%22Merode_Altarpiece%22_-_Google_Art_Project.jpg) > Acesso em: 3 dez. 2025.

a pureza e a castidade de Maria, e um livro aberto, que poderia simbolizar a matéria já fecundada. A vela, que também se encontra sobre a mesa, nos traz uma questão. Quando acessa, uma vela em representações da Anunciação possui um claro simbolismo: uma metáfora do Cristo, a cera simboliza sua humanidade e a chama sua divindade, sendo a Virgem o candelabro. A vela presente na obra em análise, porém, parece que acabou de se apagar. É possível que a vela esteja apagada para enfatizar a própria Encarnação, o fato de a divindade ter se tornado carne e habitado entre os homens. Muitos dos objetos que, representados com grande riqueza de detalhes, ocupam a obra dando o caráter doméstico do cenário, também podem conter significados simbólicos como, por exemplo, a toalha e o recipiente de bronze pendurados ao fundo que podem significar a pureza da Virgem. No banco ao lado da Virgem encontram-se esculpidas figuras de leões que podem fazer referência aos leões do Trono de Salomão. Dentre os numerosos detalhes do painel central, um deles, principalmente, nos chama a atenção: a figura do Menino Jesus [Fig. 2] que, segurando a cruz, desliza sobre raios de luz que atravessam o vidro do óculo e incidem na direção da Virgem. Os raios de luz que atravessam o vidro também podem ser entendidos como uma simbologia da pureza de Maria. Assim como os raios de luz passam pelo vidro e ele continua inalterado, Maria foi capaz de conceber mantendo sua pureza e castidade. Já a representação do Menino na Anunciação é uma peça chave para a narrativa da obra: ela materializa plasticamente o mistério invisível da Encarnação de Cristo.

Tudo nessa pintura pertence ao reino do visível. A maioria dos objetos carrega significados que se revelam ao olhar partilhado entre artista e fiel. Os símbolos traduzem, em matéria visível, os mistérios da fé.

---

simbólicos tradicionalmente associados aos diversos elementos presentes nas representações dessa passagem bíblica. Ver: Casimiro, L. 2004, para análises mais aprofundadas, e Casimiro, L. 2008–2009, para consultas rápidas, organizadas em ordem alfabética, dos elementos iconográficos mais recorrentes nessa passagem.



**FIGURA 2.**

Robert Campin. *Altar de Mérode (detalhe)*, c. 1427. Óleo sobre madeira, 64,1 x 117,8 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Disponível em: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%A1bulo\\_de\\_M%C3%A9rode#/media/Ficheiro:Robert\\_Campin\\_-\\_Triptych\\_with\\_the\\_Annunciation,\\_known\\_as\\_the\\_%22Merode\\_Altar-piece%22\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%A1bulo_de_M%C3%A9rode#/media/Ficheiro:Robert_Campin_-_Triptych_with_the_Annunciation,_known_as_the_%22Merode_Altar-piece%22_-_Google_Art_Project.jpg) > Acesso em: 3 dez. 2025.

Nesse cenário em que o divino se manifesta por meio do sensível, o Menino Jesus que desce sobre raios de luz torna-se a imagem mais plena do que essa pintura propõe. Ele encena o exato instante em que o Verbo se faz carne, em que a Palavra se torna corpo físico e o milagre se torna visível aos olhos. A obra de Campin encarna uma confiança profunda na imagem como meio de revelação e a crença de que aquilo que é inefável pode ser apreendido pelo olhar. O tríptico de Mérode<sup>5</sup> é, portanto, representante de uma tradição de raízes medievais que confiava na imagem como mediação do divino. Jean-Claude Schmitt reflete sobre tal tradição ao afirmar que,

As formas figurativas e as cores são, antes de tudo, concebidas como indícios de realidades invisíveis que transcendem as possibilidades do olhar. As imagens não saberiam “representar” - no sentido habitual do termo - essas realidades. Poderiam no máximo tentar “torná-las presentes”, “presentificá-las”. A imagem medieval pode, desse modo, ser comparada a uma aparição, a uma epifania, portando as marcas desta (Schmitt, 2007, p. 14).

No entanto, essa confiança seria abalada em meados do século XVI. O mesmo Norte europeu que participou desse modelo de visibilidade se tornaria após as Reformas, o espaço da ausência. O olhar que antes via o

---

5 Embora a obra em questão tenha sido provavelmente concebida para a devoção privada, destinada a um oratório doméstico, o modelo de sensibilidade visual que ela expressa ultrapassava o espaço particular e era amplamente compartilhado no mundo cristão do século XV e início do século XVI. Imagens semelhantes da Anunciação com a iconografia do Menino Jesus, inclusive, estavam presentes em igrejas por toda a Europa, reiterando um modelo de pensamento no qual o visível, materializado pelas estratégias da arte, era um meio privilegiado para a manifestação do divino. A fé que se exercia diante dessas imagens era coletiva e fundava-se na confiança comum de que o olhar podia conduzir ao entendimento do divino. Para um aprofundamento acerca dessa forma de experiência diante da imagem, ver: Schmitt, 2007.

invisível passou a apreender o vazio como forma de entendimento do divino. Assim, o mesmo mundo que produziu o *Altar de Mérode*, saturado de símbolos, metáforas e presenças visuais, seria, nas décadas seguintes, atravessado por um movimento que desconfiava do olhar e denunciava o perigo do visível. As Reformas religiosas deslocaram o centro da fé da imagem para a palavra, da visão para a escuta, da presença para a lembrança. Nas regiões que adotaram a doutrina reformada, os templos foram esvaziados, as pinturas apagadas, as esculturas e retábulos removidos. O olhar passou a se confrontar com o vazio. O espaço de culto, despojado de imagens, tornou-se o lugar de uma nova experiência estética e espiritual na qual o sagrado não se oferecia mais à visão, mas se deixava pressentir na ausência.

Na pintura de Saenredam, *Interior da Igreja de São Bravo em Haarlem* [Fig. 3], de 1631, nos confrontamos com a visualidade do vazio de uma igreja reformada. O foco daquele templo e de sua representação pictórica através da obra do artista, não está mais nos elementos visuais simbólicos, no significado partilhado de um programa iconográfico, mas na grandiosidade da arquitetura representada com precisão matemática. A grandeza do divino se manifesta na monumentalidade do templo vazio, austero, amplo, com paredes brancas e desprovido de imagens. O objetivo da reflexão aqui proposta é, então, tentar entender esse novo modelo de sensibilidade e estética reformada como um prelúdio da ideia moderna do sublime.

A Reforma Protestante instaurou no século XVI uma das mais profundas transformações do regime visual da cristandade ocidental. Além da questão da disputa doutrinária, o movimento inaugurou uma nova forma de relação entre fé, palavra e imagem, questão que nos interessa aqui. A desconfiança em relação ao olhar marcou o início de uma espiritualidade que rejeitava a mediação sensível como caminho legítimo para o divino. A controvérsia em torno das imagens atravessou toda uma geração de reformadores, da moderação de Lutero ao rigor de Calvino, e esteve na



**FIGURA 3.**

Pieter Saenredam. *Interior da Igreja de São Bravo em Haarlem*, 1631. Óleo sobre madeira, 82.9 × 110.5 cm. John G. Johnson Collection. Disponível em: < <https://www.visitpham.org/objects/102395> > Acesso em: 03 dez. 2025.

base de numerosos surtos de iconoclastia que varreram as cidades europeias. Se em Lutero ainda se reconhecia um papel pedagógico para a imagem, em figuras como Andreas Karlstadt e Huldrych Zwingli a interdição tornou-se princípio de fé, culminando na formulação calvinista que equiparava a representação à idolatria. O gesto de retirar ou destruir imagens ultrapassava, portanto, o campo da moral religiosa, ele anunciava uma nova economia do visível, na qual o sagrado se recolhia na palavra e o espaço do culto passava a ser definido pela ausência.

Costumamos tomar como marco inicial dos movimentos reformistas a divulgação das célebres 95 Teses escritas por Martinho Lutero. Em 31 de outubro de 1517, o reformador enviou o texto ao arcebispo de Mainz, Alberto de Brandemburgo (Febvre, 2012, p.113), e, segundo a tradição historiográfica, também o afixou na porta da Igreja do Castelo de Wittenberg (Michalsky, 1993, p. 6), seguindo o costume universitário de tornar públicas proposições destinadas ao debate acadêmico. Rapidamente reimpressas, traduzidas e difundidas, as teses circularam por diferentes regiões da Europa. O conteúdo do documento tratava majoritariamente da condenação da prática de venda de indulgências e não possuía nenhuma consideração sobre a questão das imagens em si. Em relação às reformas propostas por Lutero para o Cristianismo, o debate sobre as imagens era secundário até que foi trazido à tona diante dos eventos iconoclastas ocorridos em Wittenberg a partir de 1522, período a partir do qual ele foi impelido a dar mais ênfase ao assunto.

Andreas Karlstadt, responsável pelas reformas em Wittenberg durante o exílio de Lutero, enfatizou a questão da imagem nos seus escritos e sermões, tecendo críticas severas ao modelo medieval de culto mediado pela visualidade. O reformador foi precursor dos grandes motins iconoclastas conhecidos por promover ondas de destruição da arte cristã no norte da Europa. Sua justificativa se baseava em uma interpretação legalista dos mandamentos veterotestamentários, os entendendo como proibições absolutas para a produção e culto das imagens. Assim, além

do ferrenho debate teórico, o reformador estimulou a ação popular imediata para remover os ídolos, argumentando que a demora incorreria em desobediência pecaminosa aos mandamentos. O cenário que se instaurou em Wittenberg por volta de 1522 [Fig. 4], desse modo, obrigou Lutero a se posicionar mais veementemente diante da questão das imagens. Lutero disse:

Aproximei-me da tarefa de destruir as imagens começando por arrancá-las primeiro do coração por meio da Palavra de Deus e tornando-as sem valor e desprezadas. E isso, de fato, aconteceu antes que o dr. Karlstadt sequer sonhasse em destruir imagens. Pois, quando elas já não estão no coração, não podem causar dano algum quando vistas pelos olhos. Mas o dr. Karlstadt, que não dá atenção às questões do coração, inverteu a ordem, removendo-as da vista e deixando-as no coração. Pois ele não prega a fé, nem é capaz de pregá-la; infelizmente, só agora percebo isso. Qual dessas duas formas de destruir imagens é melhor, deixo que cada um julgue por si (Lutero *apud* Bergendoff e Lehman, 1948, p. 84)<sup>6</sup>.

Lutero se opunha à leitura do interdito veterotestamentário como uma proibição para a produção das imagens. Ele entendia as passagens bíblicas que versavam sobre o assunto como uma orientação contra os atos de adoração dos ídolos. Desse modo, a crítica de Lutero se destinava à crença de que o culto às imagens poderia levar à salvação que, segundo ele, só poderia ser atingida através da fé. Assim, Lutero assumiu uma posição moderada na querela das imagens e condenou a violência

---

6 Tradução da autora: “I approached the task of destroying images by first tearing them out of the heart through God’s Word and making them worthless and despised. This indeed took place before Dr. Karlstadt ever dreamed of destroying images. For when they are no longer in the heart, they can do no harm when seen with the eyes. But Dr. Karlstadt, who pays no attention to matters of the heart, has reversed the order by removing them from sight and leaving them in the heart. For he does not preach faith, nor can he preach it; unfortunately, only now do I see that. Which of these two forms of destroying images is best, I will let each man judge for himself” (Lutero. In: Bergendoff, C.; Lehman, M., 1948, p. 84).



**FIGURA 4.**

Desconhecido. *A Iconoclastia em Wittenberg em 1522*, 1858. Gravura. Extraída da página 59 do livro *Deutschlands letztere drei Jahrhunderte*, de Franz Lubojatzky. Acervo da British Library, Londres, inv. HMNTS 9366.g.10. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Page059\\_Die\\_Bilderst%C3%BCrmerei\\_in\\_Wittenberg\\_1522.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Page059_Die_Bilderst%C3%BCrmerei_in_Wittenberg_1522.jpg)> Acesso em: 1 mai. 2025. Domínio público.

iconoclasta, afirmando que os movimentos de destruição eram contrários à ideia de liberdade cristã e a uma noção de ordem social. Em seu tratado *Contra os profetas celestiais*<sup>7</sup> de 1525 ele diz que:

Primeiro discutirei as imagens de acordo com a lei de Moisés, e depois de acordo com o evangelho. E digo desde o início que, segundo a lei de Moisés, não são proibidas outras imagens senão a imagem de Deus que é adorada. Um crucifixo, por outro lado, ou qualquer outra imagem sagrada, não é proibida. Ora, agora! vocês, destruidores de imagens, desafio-vos a provar o contrário (Lutero, 1948, p. 84).<sup>8</sup>

Lutero admitiu a produção de determinados modelos de imagens, principalmente pinturas e gravuras que representassem de maneira didática as passagens das Sagradas Escrituras, com ênfase na vida de Cristo. Para ele, a imagem seria legítima na medida em que funcionasse como instrumento pedagógico, nunca como objeto de adoração. Lutero, assim, revivia a máxima gregoriana da imagem como *Bíblia dos letrados*<sup>9</sup>, cuja função era ensinar os mais humildes e rememorar as matérias da fé. Para essa função se realizar completamente, alguns ajustes na representação foram necessários. A colaboração do pintor Lucas Cranach com Lutero nos mostra uma tentativa de redefinir o estatuto da imagem religiosa,

7 *Wider den himmlischen Propheten von den Bildern und Sakrament*, 1525.

8 Tradução da autora: “I will first discuss images according to the law of Moses, and then according to the gospel. And I say at the outset that according to the law of Moses no other images are forbidden than an image of God which one worships. A crucifix, on the other hand, or any other holy image is not forbidden. Heigh now! you breakers of images, I defy you to prove the oppositel” (Lutero In: Bergendoff, C.; Lehman, Mut T., 1948, p. 84).

9 A ideia de que as imagens funcionariam como uma espécie de *Bíblia dos iletrados* deriva de uma carta do papa Gregório Magno ao bispo Serenus de Marselha, na qual ele condenava a iconoclastia que acontecia no local e argumentava que as pinturas nas igrejas tinham a função didática de instruir aqueles que não sabiam ler as escrituras. Esse argumento tornou-se uma referência central na defesa medieval do uso devocional e pedagógico das imagens e foi revivido ao longo da história ocidental sempre que foi necessária uma defesa do estatuto da imagem (Schmitt, 2007, p. 60).

agora não mais como mediadora da presença divina, mas como veículo da palavra. Nas versões luteranas da Anunciação de Cristo, por exemplo, não vemos mais os excessos iconográficos do *Altar de Mérode*. O Menino Jesus já não é presença visível. O foco da pintura está no anúncio do Anjo Gabriel a Maria, ou seja, no poder da palavra e não da imagem.

Em uma gravura de Cranach [Fig. 5], que hoje integra o acervo do *Metropolitan Museum of Art em Nova York*, vemos a Virgem Maria sentada ao lado de um vaso com flores e com um livro aberto no colo, dois elementos tradicionais da iconografia da passagem. Longe de enfatizarem a presença marcante do visível, como nas representações anteriores do tema, a presença deles na composição evidencia o caráter didático da simbologia. O Anjo Gabriel ajoelhado na frente da Virgem faz com uma das mãos um gesto de quem ao mesmo tempo abençoa e anuncia sua mensagem. Na outra mão ele também segura um livro, combinação atípica na tradição iconográfica da passagem. Seria essa inclusão uma estratégia para enfatizar o poder da palavra nos círculos protestantes? Atravessando a janela e emanando raios sobre a Virgem, não vemos mais o Menino Jesus que se faz carne, mas a tradicional pomba, símbolo do Espírito Santo. Sua presença faz clara menção ao trecho passagem que diz “[...] O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra” (Lucas 1: 26-38)<sup>10</sup>. Nessa gravura testemunhamos uma espécie de retorno a simplicidade da representação de uma importante passagem da vida de Cristo. Testemunhamos a redução dos elementos iconográficos aos mais básicos, didáticos e fiéis ao relato bíblico, ou seja, uma hegemonia da palavra sobre a imagem. Notamos, portanto, uma espécie de esvaziamento iconográfico na representação da passagem.

A mesma simplicidade iconográfica se manifesta em uma pintura da Anunciação [Fig.6] atribuída ao ateliê de Cranach. Na composição, a Virgem

<sup>10</sup> Bíblia de Jerusalém, 2019, p. 1787.



**FIGURA 5.**

Lucas Cranach. *Anunciação*, s.d. Xilogravura, 24.5 × 16.8 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Harris Brisbane Dick Fund. Disponível em: < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/434184> > Acesso em: 04 dez. 2025.

ajoelha-se diante do livro aberto. Aos seus pés, vemos novamente o vaso de flores. Como já apontamos anteriormente, esses elementos são recorrentes na tradição iconográfica do tema, eram compartilhados coletivamente e entendidos pelos fiéis. À esquerda, vemos o Anjo Gabriel, que se inclina em direção a Virgem com seu típico gesto de saudação. Acima, o Espírito Santo aparece na forma de uma pomba, envolto em um majestoso círculo de luz. Nada na cena sugere mistério ou transcendência velada, tudo se ordena em torno de uma leitura direta e inteligível do episódio bíblico. A sobriedade dos gestos e a clareza da disposição espacial traduzem a sensibilidade devocional do ambiente luterano, no qual a imagem se torna meio de instrução e não mais de revelação.

A crítica ao modelo de devoção baseado na mediação do visual e no culto às imagens culminou, entretanto, com a posição sistemática e inflexível de João Calvino. Nas suas *Institutas da Religião Cristã* (1559), ao discutir a proibição veterotestamentária das imagens, Calvino afirma que:

Uma vez que a Escritura costuma falar popularmente, acomodando-se ao entendimento rude e grosseiro dos homens, quando quer discernir o verdadeiro Deus dos falsos, opõe-no sobretudo aos ídolos. [...] Assim, uma definição exclusiva, que aparece em vários lugares, reduz a nada toda divindade que os homens fabricam para si tomando como base a própria opinião, visto que só o próprio Deus é testemunha confiável de si mesmo. Dado que os homens buscassem figuras visíveis de Deus e assim formassem deuses de madeira, pedra, ouro, prata e outras matérias inanimadas e corruptíveis enquanto tal insensata necessidade dominou todo o orbe, nos devemos ter como princípio que a glória de Deus é corrompida com uma ímpia mentira todas as vezes que se atribui alguma forma a Ele. E assim, na Lei, depois de Deus reservar para si a glória da divindade, quando quer ensinar qual culto aprova ou qual repudia, logo acrescenta: 'Não farás para ti esculturas, nem imagem alguma' [Ex 20, 4], palavras com que reprimiu nossa licença, para que não tentássemos representá-lo por alguma efígie visível [...] (Calvino, 2007, p. 94).



**FIGURA 6.**

Ateliê de Lucas Cranach. *Anunciação*, 1515-1520. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden. Disponível em: < [https://lucascranach.org/en/DE\\_SKD\\_GG1932D/](https://lucascranach.org/en/DE_SKD_GG1932D/)> Acesso em: 04 dez. 2025.

A interdição das imagens em Calvino, no entanto, não é apenas uma questão de obediência ao mandamento, mas uma reflexão sobre a própria natureza humana e sua relação com o invisível. O reformador compreende a representação através das imagens (e a idolatria decorrente deste hábito) não como erro doutrinal isolado, mas como uma tendência inerente à condição humana, uma inclinação de buscar o divino onde o olhar alcança. Assim, ele diz que “A experiência cotidiana ensina que a carne estava sempre inquieta até que encontrou uma representação semelhante a si [...] por esse desejo cego [...] erigiram signos nos quais acreditavam que Deus era visto diante de seus olhos carnis” (Calvino, 2007, p. 102). Desse modo, entendemos que o problema das imagens não se limita à representação incorreta de Deus, mas também à uma tentativa de satisfazer, pela forma, a inquietação que o invisível provoca. O impulso de ver o que não pode ser visto é, para Calvino, um desvio afetivo da fé que substitui o “assombro” pela familiaridade. Sua reforma, ao contrário, propõe o exercício de dominar o olhar e suportar o vazio.

Para Calvino, o templo cristão deveria permanecer desprovido de imagens, não somente por austeridade estética, mas principalmente porque tal vazio corresponderia à pureza do culto. Nas suas *Institutas*, ele recorda que, “[...] por cerca de quinhentos anos, enquanto a religião mais floresceu, os templos estavam vazios de imagens [...]” (Calvino, 2007, p. 106), e que foi apenas com a “degeneração do ministério” (Calvino, 2007, p. 106) que figuras passaram a ocupar seu interior. Embora o reformador rejeitasse intervenções violentas e defendesse que qualquer remoção fosse conduzida pelas autoridades, sua concepção de um espaço vazio consolidou, entre os fiéis, uma associação entre imagens e impureza espiritual. Assim, mesmo sem promover diretamente a iconoclastia, sua teologia forneceu as bases a partir das quais as ações de destruição passaram a ser entendidas como instrumentos de restauração da verdadeira fé.

Desse modo, foi no contexto das comunidades reformadas de orientação calvinista que as ações iconoclastas que possibilitaram essa

estética do vazio alcançaram maior intensidade [Fig. 7], sobretudo nas regiões que correspondem hoje à França, Bélgica e Holanda, culminando, em 1566, no episódio conhecido como *Beeldenstorm*, expressão que podemos traduzir literalmente como “tempestade de imagens”. Durante semanas, imagens, retábulos e vitrais foram arrancados de seus lugares, altares foram desmontados e pinturas apagadas das paredes (Freedberg, 2017, p. 38). A violência do gesto não se restringia à destruição material, mas expressava a recusa de um modelo de relação com o sagrado. A experiência devocional, antes guiada pela imagem, dava agora lugar à hegemonia da palavra. Assim, quando as imagens foram finalmente eliminadas dos templos instaurou-se uma estética do vazio que, mais tarde, a modernidade reconheceria como experiência do sublime<sup>11</sup>.

O termo sublime designa, na tradição estética moderna, uma experiência limite, um sentimento que ultrapassa o prazer do belo e confronta o sujeito com o que excede sua capacidade de compreensão ou representação. Diferentemente do belo, que supõe medida e harmonia, o sublime nasce do desmedido, do vasto, do que ameaça ou fascina pela sua grandeza. No século XVIII, Edmund Burke foi o primeiro autor a tratar o sublime de modo sistemático, descrevendo o conceito não como uma categoria racional, mas como uma experiência sensorial e afetiva.

---

11 A aproximação aqui proposta entre a experiência religiosa da Reforma e a formulação moderna do sublime não pretende sugerir uma relação teleológica entre os acontecimentos do século XVI e a teoria estética formulada a partir do século XVIII. O objetivo é apenas indicar possíveis ressonâncias entre formas de experiência separadas no tempo. Como observa Georges Didi-Huberman, a história das imagens não se organiza segundo uma cronologia linear e progressiva, mas envolve permanências, deslocamentos e reaparições que permitem aproximar temporalidades distintas sem pressupor continuidade causal entre elas. Considerando os limites de extensão deste artigo, não é possível desenvolver aqui uma discussão metodológica mais ampla sobre o problema historiográfico do anacronismo; a aproximação proposta deve ser entendida apenas como um recurso interpretativo destinado a iluminar certas afinidades entre a sensibilidade religiosa da Reforma e categorias que seriam posteriormente formuladas pela estética moderna. Para um aprofundamento da questão do anacronismo ver: Didi-Huberman, 2015.

Em seu tratado *Investigação Filosófica sobre a Origem do Sublime e do Belo* (1757), o sublime aparece como um sentimento de espanto e temor diante daquilo que escapa ao controle do olhar e da razão. Segundo o autor, este estado de satisfação causado por possíveis sensações de terror, seria “[...] a mais forte emoção de que o espírito é capaz” (Burke, 1993, p. 48).

Algumas das características que Burke associa à experiência do sublime aproximam-se de princípios fundamentais da sensibilidade reformada. Entre elas, destaca-se o *assombro*, sentimento que resulta do confronto com aquilo que excede a compreensão humana, bem como categorias como *vastidão* e *infinitude*, que o autor identifica como qualidades capazes de suscitar o sentimento do sublime. Em todos esses casos, o sublime surge da tensão entre presença e ausência, uma estrutura que transposta para o campo religioso, guarda afinidades com a sensibilidade espiritual instaurada pela Reforma. Desse modo, as mudanças no modo de interação com o divino acarretadas pela Reforma e, possibilitadas em grande medida pelo esvaziamento imagético causado pelos surtos iconoclastas, podem ser relidas, retrospectivamente, à luz daquilo que a estética moderna viria a formular sob a categoria do sublime.

Voltemos, então, à igreja vazia representada por Saenredam. Depois dos surtos iconoclastas, o fiel, que tinha sua experiência com o divino mediada por uma profusão de imagens, se depara com a grandiosidade do vazio do templo e se confronta com a ideia de um Deus que já não se faz presente por meio do olhar, mas unicamente por meio da fé na palavra. Um Deus que excede a capacidade de representação, como dizia Calvino em suas *Institutas*, ao relembrar o profeta Isaías,

que ensina ser a majestade de Deus aviltada por uma ficção indecorosa e absurda quando, sendo incorpóreo, é assemelhado à matéria corpórea, sendo invisível, a um simulacro visível, sendo espírito, a uma coisa inanimada, sendo imenso, à exígua madeira ou pedra ou fragmento de ouro (Calvino, 2007, p. 95).

Tal confronto traz, principalmente, um sentimento de *assombro*, e também, de *admiração*, *reverência* e *respeito*, aos moldes do que Burke definiria como efeitos do sublime no futuro. O *temor a Deus* é, em Calvino, um afeto essencial da fé. O conceito não se trata de um medo servil, mas de uma forma de reverência que nasce da consciência da distância infinita entre Deus e o homem. Ao comentar o conceito, Calvino observa que esse temor diminui quando Deus é rebaixado “[...] na ignorância, inépcia e absurda ficção dos simulacros” (Calvino, 2007, p. 100). Quando a transcendência divina é mediada por imagens que pretendem tornar Deus visível, a reverência se converte em familiaridade e o sagrado se banaliza. Assim, as imagens não apenas corrompem o conhecimento de Deus, como também dissipam o *assombro* diante de sua incomensurabilidade. Esse mesmo *assombro* que, séculos depois, Burke identificaria como o afeto central do sublime. Segundo o autor,

A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o *assombro*, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível. O *assombro*, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito (Burke, 1993, p. 65).



**FIGURA 7.**

Desconhecido. *O Saque de Lyon pelos Calvinistas em 1562*, c. 1565. Óleo sobre madeira de nogueira, 98,5 × 131 cm. Musée d'histoire de Lyon (Musées Gadagne), inv. B 561 / N 3819. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le\\_Sac\\_de\\_Lyon\\_par\\_les\\_R%C3%A9form%C3%A9s\\_-\\_Vers1565.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Sac_de_Lyon_par_les_R%C3%A9form%C3%A9s_-_Vers1565.jpg)> Acesso em: 1 mai. 2025. Licença: Creative Commons Atribuição-Compartilhalgal 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Também podemos encontrar alguns paralelos entre a experiência do sublime e a estética reformada no efeito causado pelo confronto com as categorias de *vastidão* (grandiosidade) e *infinitude* descritas por Burke. Segundo ele,

A grandiosidade de dimensões é uma fonte poderosa do sublime. Essa proposição é demasiado óbvia e observável para necessitar de exemplo; mas não é igualmente comum examinar os meios pelos quais as enormes dimensões, as extensões ou quantidades incomensuráveis causam um efeito tão notável. Pois, seguramente, há meios e modos pelos quais a mesma extensão deverá produzir efeitos maiores do que se verifica em outros (Burke, 1993, p.77).

Embora o autor afirme a obviedade do conceito, o que o dispensaria de apresentar exemplos concretos do efeito produzido por essa categoria, as igrejas reformadas, como vemos nas representações de Saenredam, oferecem exemplo perfeito. Burke afirma, inclusive, que na arquitetura especificamente, as grandes dimensões parecem ser uma condição necessária para o sentimento do sublime, pois a imaginação não pode se elevar à ideia de infinitude a partir de formas pequenas ou fragmentadas. Ainda assim, o autor adverte que a grandiosidade não deve resultar de exageros formais, mas da justa proporção que permite à obra iludir o olhar e provocar, por meios simples, a sensação de vastidão (Burke, 1993, p. 81). Essa concepção se torna particularmente interessante quando pensamos nas igrejas reformadas representadas por Saenredam. Nelas, a experiência do sublime não decorre unicamente de uma escala monumental, mas da sobriedade das linhas, da amplitude dos espaços vazios e da incidência uniforme da luz. A arquitetura reformada parece, assim, antecipar o princípio burkeano de que a verdadeira grandiosidade se realiza não pelo excesso, mas por uma boa medida que abriria caminho para o infinito. Diante dessa possibilidade, Deus se faz, então, presente no grandioso, no vasto e no vazio. O fiel, outrora acostumado à profusão

de figuras e suas simbologias, agora se vê tomado pelo assombro diante do irrepresentável. Portanto, mais ainda do que o efeito produzido pelas dimensões físicas do edifício, é a própria ideia de um Deus grandioso e incomensurável, impossível de ser figurado pela imagem ou apreendido pelo olhar, que produz o sentimento de assombro descrito por Burke, fazendo do espaço reformado um cenário propício à experiência do sublime.

Já no que diz respeito a categoria da *infinitude*, complementar a descrita anteriormente, nos diz Burke,

Uma outra fonte do sublime é a infinitude, que poderia pertencer mais exatamente à causa anteriormente mencionada. A infinitude tem uma tendência a encher o espírito daquela espécie de horror deleitoso, que é o efeito mais natural e o teste mais infalível do sublime. Há poucas coisas, dentre os objetos dos nossos sentidos, que sejam verdadeiramente e por sua própria natureza infinitas. Porém, não sendo o olho capaz de perceber os limites de muitas coisas, elas parecem ser infinitas e produzem os mesmos efeitos, como se realmente o fossem (Burke, 1993, p. 78).

A categoria da infinitude, tal como compreendida por Burke, aproxima-se da concepção reformada de um Deus ilimitado que descrevemos anteriormente, cuja essência transcende qualquer forma visível. A impossibilidade de circunscrever o divino por meio da imagem e de apreendê-lo pelo olhar produz uma sensação de espanto que caracteriza o sublime. Burke observa que poucas coisas, entre os objetos dos nossos sentidos, podem ser realmente infinitas. No entanto, no âmbito teológico, o Deus reformado constitui a própria exceção, ou seja, o ser verdadeiramente infinito. Assim, diante desse Deus cuja presença se afirma justamente pela ausência, o fiel é conduzido a uma experiência de transcendência na qual o vazio se torna expressão sensível da ideia de infinito.

Se Burke foi o primeiro a formular o sublime como uma experiência

sensorial de assombro diante do que excede o olhar, foi no final do século XVIII que essa noção ganhou uma elaboração filosófica mais profunda. Em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), Kant afirma que o sublime se manifesta quando a grandeza do objeto é demasiada para ser concebida pela nossa imaginação, de modo que a mente é levada para além daquilo que se pode apresentar sensivelmente. Em outras palavras, o sublime kantiano emerge de uma noção de falha do representável, do entendimento de que nenhuma imagem é capaz de oferecer uma totalidade visível daquilo que se tenta representar. O pensamento de Kant<sup>12</sup> preparou o terreno para que, no século XX, Lyotard formulasse uma estética do irrepresentável, do vazio e da ausência. Assim, o problema que a Reforma havia inaugurado no campo religioso (o da impossibilidade de representar visualmente aquilo que é grande demais para ser compreendido pelo olhar) retorna, então, como uma questão central da modernidade.

Com Lyotard, portanto, o sublime deixa de depender de objetos grandiosos ou de situações de confronto sensível, tornando-se uma questão ligada à própria estrutura da apresentação. Se, em Kant, o sublime nasce do momento em que a imaginação falha em acompanhar a razão, em Lyotard essa falha se torna condição. O sublime é, então, a experiência de uma tensão entre algo exige ser mostrado, mas que nenhuma imagem é capaz de fazê-lo. Essa exigência sempre frustrada produz, então, o vazio e o silêncio, que, neste caso, não são sinais de empobrecimento, mas de uma presença que só pode ser sentida através da ausência. Desse modo, a modernidade vê no vazio não um espaço desprovido de significação, mas justamente a marca sensível daquilo que não pode ser figurado, assim como Deus na visão dos reformadores. Essa concepção fica particularmente evidente quando Lyotard comenta, a partir de Kant, o

---

12 Não é objetivo deste trabalho aprofundar o sublime kantiano, mas apenas mencioná-lo brevemente, uma vez que sua formulação constitui a base conceitual sobre a qual Lyotard irá desenvolver seu pensamento.

estatuto do *inapresentável*. Ele explica que, quando uma ideia não pode ser adequadamente figurada, o que se apresenta não é a ideia em si, mas a própria discrepância entre o sensível e o pensável, aquilo que denuncia a insuficiência da imagem. Nas palavras do autor, em suas *Lições sobre a Analítica do Sublime* (1991),

Se não existe uma forma que possa conter “a coisa”, é que esta tem alguma relação com as ideias da razão, posto que precisamente os objetos dessas ideias não se dão nunca numa apresentação conveniente, numa forma que esteja à sua medida, *angemessen*. Contudo, mesmo no caso desta não-apresentabilidade de princípio, o que permanece apresentável é a inconveniência, a *Unangemessenheit*, a desmedida, de toda apresentação dos objetos das ideias racionais. Apresentada no sensível e pela imaginação, essa “discrepância” mesma recorda ao espírito estas ideias sempre ausentes da apresentação e, assim, revive-as (Lyotard, 1993, p. 70).

O que Lyotard descreve, portanto, é um tipo específico de experiência. Quando uma ideia não pode ser figurada, o que o sensível apresenta é justamente a inadequação da figura. A imagem falha, mas essa falha tem função positiva, porque remete a algo que a excede inteiramente. O vazio, entendido aqui como ausência de uma forma capaz de conter a ideia, torna-se o signo dessa inadequação e, ao mesmo tempo, o lugar onde o pensamento reconhece a presença do *inapresentável*. Em outras palavras, não é a ideia que aparece, mas o testemunho de que ela não pode aparecer. É nesse ponto que o sublime, para Lyotard, se aproxima diretamente do problema teológico inaugurado pela Reforma, a experiência de um divino que só pode ser percebido naquilo que escapa à imagem.

A reflexão de Lyotard sobre o sublime recupera, na perspectiva da estética, uma lógica que já encontrávamos na crítica calvinista às imagens. Assim como Calvino denunciava uma espécie de fantasia carnal que projetava atributos sensíveis no divino e reduzia o infinito a uma

forma circunscrita, Lyotard insiste que toda imagem é necessariamente limitada e, por isso, incapaz de apresentar ideias absolutas como a onipotência. Se, na teologia reformada, nenhuma figura poderia conter Deus porque toda forma delimita o que é, por definição, ilimitado, em Lyotard é a própria estrutura do sublime que se apoia nesse descompasso entre o que exige ser pensado e o que pode ser mostrado. O sublime emerge, portanto, quando a imaginação falha diante de uma ideia que a excede, revelando que a apresentação só pode dar a ver a inadequação da forma. Essa convergência entre teologia e estética aparece com especial clareza no comentário em que Lyotard discute a impossibilidade da imaginação criar uma figura à altura do absoluto. Segundo o autor,

[...] o sentimento sublime pode ser pensado, por seu lado, como um caso-limite do belo. É então pela faculdade de conceber que o sentimento estético se desregula. Pode-se imaginar, com efeito, que, por força de opor ao poder das formas dos conceitos mais e mais “limítrofes” a fim de pôr este poder, a imaginação, em dificuldade, o poder dos conceitos determináveis pela intuição, que é o entendimento, e, nesse jogo, “à mão” no poder dos conceitos de objetos não-apresentáveis, que é a razão. Não cabe mais, por isso, no conceito de dominação, que a faculdade de conceber ajude a imaginação, dar uma apresentação rica e agradável, como sob a ordem do setor do Olimpo, aos quais ela pode vir a acrescentar mil e um “atributos estéticos”, mas cabe à própria ideia de onipotência. Só a ideia dessa ideia não é apresentável na intuição. A imaginação não pode “criar” nenhuma forma que esteja à sua medida, posto que toda forma é circunscrição; e que a onipotência é concebida como um absoluto que exclui toda limitação (Lyotard, 1993, p. 75).

Se, para Lyotard, o sublime moderno se instala no ponto em que a apresentação revela sua própria inadequação, as igrejas reformadas representadas por Saenredam constituem uma materialização precoce desse mesmo princípio. Seus interiores vazios e brancos mostram a

impossibilidade de representar o divino. O vazio do templo, desse modo, não é uma ausência empobrecedora, mas uma afirmação de que nenhuma forma visível pode ser digna do Deus reformado. Portanto, se para a sensibilidade reformada, nenhuma forma visível é capaz de conter de Deus, para o pensamento do sublime tampouco existe imagem capaz de delimitar aquilo que ultrapassa toda possibilidade de circunscrição. Assim, as pinturas de Saenredam parecem antecipar o que Lyotard entenderia, séculos depois, como apresentação do inapresentável.

Concluindo, tanto a contenção das imagens produzidas nos círculos luteranos, em que o excesso simbólico cede lugar à clareza narrativa e à literalidade do texto bíblico, quanto o esvaziamento radical dos templos calvinistas após as ondas de iconoclastia, podem ser compreendidos como expressões precoces de uma sensibilidade e uma estética que, mais tarde, os modernos identificariam como expressão do sublime. A redução dos signos visuais e a recusa da representação do invisível não implicam uma negação da transcendência, mas sua transposição para o domínio da experiência, um *assombro* diante daquilo que não pode ser figurado. Podemos entender, então, de que modo a tradição reformada inaugura uma estética da ausência que antecipa o sentimento moderno do sublime.

No limite, aquilo que a Reforma inaugura, ainda que sem o vocabulário estético que apenas séculos mais tarde seria formulado, é uma nova experiência do *assombro*. Esse termo, que Burke definirá como a mais intensa das paixões suscitadas pelo sublime, não corresponde apenas a um temor difuso, mas a uma perturbação da ordem ordinária da percepção, a uma suspensão momentânea dos movimentos da alma diante de algo que excede sua capacidade de apreensão. Se na tradição medieval o assombro era mediado pela imagem, pela aparição visível do invisível, pelo milagre encenado no plano do sensível, a Reforma desloca esse afeto para outro lugar: para o vazio, para a ausência de formas, para a interioridade evocada pelo silêncio. Despojados das imagens que outrora

organizavam o olhar e conduziam a fé, os fiéis se veem confrontados com uma presença que já não se dá pela via figurativa, mas pela irrepresentabilidade de Deus e pela vastidão espiritual de um espaço que não oferece mais o apoio do olhar. Esse *assombro*, agora não mais produzido pela aparição, mas pela retirada, não é menos intenso, pelo contrário, talvez seja mais radical. Pois, como a estética moderna virá reconhecer, nada produz maior comoção do que aquilo que resiste à forma, que escapa à imaginação, que retira do sujeito a segurança da figura para expô-lo à infinitude. Ao reenquadrar a experiência religiosa no eixo da ausência, a Reforma antecipa, sem saber, o que será mais tarde reconhecido como uma das formas privilegiadas do sublime: o *assombro* diante do que não pode ser mostrado. Assim, o vazio da estética reformada, longe de significar um empobrecimento do sensível, institui uma nova experiência fundada na impossibilidade de circunscrever o divino e na confrontação direta com aquilo que excede toda imagem.

## REFERÊNCIAS

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2019.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CALVINO. **A instituição da religião cristã**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos. Iconografia da Anunciação. **Revista da Faculdade de Letras e Ciências e Técnicas do Patrimônio**. Porto, 2008-2009.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos. **A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500 – 1550)**: análise geométrica, iconográfica e significado iconológico. Universidade do Porto. Porto, 2004. (tese de doutorado)

DELUMEAU, Jean. **Nascimento e afirmação da Reforma**. São Paulo: Ed. Pioneira, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: História da Arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

FEBVRE, Lucien. **Martinho Lutero, um destino**. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

FREEDBERG, David. **The power of images**. Study in the history and theory of response. Chicago e Londres: The University of Chicago, 1991.

FREEDBERG, David. **Iconoclasia**: historia y psicología de la violencia contra las imágenes. Bilbao: Sans Soleil Ediciones, 2017.

FREEMAN, Margareth B. The Iconography of the Merode Altarpiece. **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**. New Series, Vol. 16, No. 4 (Dec., 1957), pp. 130-139.

GAMBONI, Dario. Bildersturm. In: U. Fleckner, M. Warnke & H. Ziegler (ed.). **Handbuch der politischen Ikonographie**. Munich: C. H. Beck, 2011

KANT, Immanuel. **Critique of the power of judgment**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

LUTERO. Against the heavenly prophets. In: BERGENDOFF, Conrad; LEHMAN, Mut T. **Luther's Works**. Volume 40. Church and Ministry II, 1948.

LYOTARD, Jean-François. **The Inhuman: Reflections on Time**. Cambridge: Polity Press, 1991.

LYOTARD, Jean-François. **Lições sobre a analítica do sublime**. Campinas: Papyrus : Editora da Universidade de Campinas, 1993.

MACCULLOCH, Diarmaid. **The Reformation: A History**. New York: Penguin, 2003.

MCCLANAN, Anne L. & JOHNSON, Jeffiey (ed.). **Negating the Image**. Case Studies in Iconoclasm. Williston: Routledge, 2006.

MICHALSKY, Sergiusz. **The Reformation and the Visual Arts: The Protestant image question in Western and Eastern Europe**. Londres e Nova York: Routledge, 1993.

MONTAÑÉS, Julio I. González. Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis: Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación. **Espacio, Tiempo y Forma**, Serie Vil, H. del Arte, t. 9, 1996.

ROBB, David M. The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. **The Art Bulletin**, Vol. 18, No. 4 (Dec., 1936), pp. 480-526.

ROSENAU, Helen. A Study in the Iconography of the Incarnation. **Burlington Magazine for Connoisseurs**, No. 85 (1944), pp. 176-79.

SCHAPIRO, Meyer. "Muscipula Diaboli," The Symbolism of the Mérode Altarpiece. **The Art Bulletin**, Vol. 27, No. 3 (Sep., 1945), pp. 182-187.

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

Data de submissão: 08/12/2025

Data de aceite: 27/03/2026

Data de publicação: 31/05/2026