

**SANTIDADE E REPRESENTAÇÃO: UM DIÁLOGO ENTRE AS OBRAS SANTA CATARINA DE CARAVAGGIO E O RETRATO DE CATARINA DE BRAGANÇA POR JACOB**

**SANTITY AND REPRESENTATION: A DIALOGUE BETWEEN THE WORKS SANTA CATARINA DE CARAVAGGIO AND THE PORTRAIT OF CATARINA DE BRAGANÇA BY JACOB**

Ana Caroline Souza Moraes<sup>1</sup>

**RESUMO**

O presente artigo tem como escopo a análise de dois quadros, pelo método iconológico de Erwin Panofsky: as obras do pintor Caravaggio (1571-1610) no qual retrata Santa Catarina e do artista flamengo Jacob Huysman (1633-1696). Deste modo, o estudo consiste em debruçar sobre as encenações artísticas que coube a mulher na história da arte. Ancorado em estudos como o de Cohen (1998); Flor (2015); Santos (2010) e Panofsky (2017) desbravam temáticas como as representações femininas e metodologia de análise de obras de arte, onde se encontra a tentativa de legitimação da casa dinástica e da posição da então, princesa de Portugal e Rainha da Inglaterra, Catarina de Bragança.

**Palavras-chave:** Barroco; Retratos; Representação; Santidade; Catarina de Bragança.

**ABSTRACT**

The scope of this article is the analysis of two paintings, by the iconological method of Erwin Panofsky, the works of the painter Caravaggio (1571-1610) in which he portrays Santa Catarina and the Flemish artist Jacob Huysman (1633-1696). Which there is a representation of the Portuguese monarch Catarina de Bragança under the image of the aforementioned Saint. In this way, the study consists of looking into the artistic stagings that cover women in the history of art. Anchored in studies such as Cohen's (1998); Flower (2015); Santos (2010) and Panofsky (2017), which explore themes such as female representations and the methodology of analyzing works of art, where there is an attempt to legitimize the dynastic house and the position of the then Princess of Portugal and Queen of England, Catherine of Braganza.

**Keywords:** Baroque; Portraits; Representation; Holiness; Catherine Of Braganza.

---

<sup>1</sup> Historiadora pela Universidade Federal do Norte do Tocantins. Participou do Programa Iniciação à Pesquisa PIVIC. E-mail: ana\_carol2016@outlook.com.br

## 1 INTRODUÇÃO<sup>2</sup>

O trabalho que se segue tem por objetivo a análise dos quadros de Jacob Huysmans e Caravaggio, através do método iconológico de Panofsky, dos quais depreende a obra de arte em três instâncias, a primeira como Pré-iconográfica, a segunda como Iconográfica e a terceira como Iconológica.

Antes de adentrarmos de fato sobre as análises das obras de arte e as representações femininas ligadas à santidade, é, portanto, necessário que contextualizemos sobre quem foi Catarina de Bragança (1638- 1705): nascida em 25 de novembro, na Vila Viçosa, Portugal, é filha de D. João IV e D. Luísa de Gusmão. O pai de Catarina, João, até então duque de Bragança, junto com outros nobres põem fim na chamada União Ibérica com a Restauração da coroa de Portugal. É dentro desse cenário de instauração de uma nova dinastia que ascende ao trono português que os filhos do então rei, João IV, e Luísa de Gusmão ganham destaque.

Isso significa dizer que esses assumiram papel fundamental na continuação da regência dos Braganças, ora por vias de sucessão ao trono, ora com o estabelecimento de alianças diplomáticas realizadas por casamento com outras casas regenciais. No entanto, é capital ressaltar que Catarina era a terceira filha do casal, tendo como irmãos: Joana de Bragança (1635-1653) e Teodósio (1634-1653), que morrem no mesmo ano e ainda jovens. O que se segue é a concentração de responsabilidades em linhas de continuação e perpetuação da casa Bragança pela infante, coube a Catarina, a responsabilidade pelo sucesso do seu casamento com o futuro rei, Carlos II da Inglaterra e a produção de herdeiros para ambos os tronos.

Assim, Dona Luísa, adjunto ao futuro Marquês de Sande, Francisco de Melo e Torres, realizou as negociações atinentes ao matrimônio de Catarina com o rei da Inglaterra, Carlos Stuart II. É neste ínterim de responsabilidade com o trono português e a necessidade de fortificação da dinastia frente à inevitabilidade de legitimação da nova família real, Susana Flor (2015 p. 142) declara:

---

<sup>2</sup> Artigo produzido durante o Programa de Iniciação Científica Voluntária, PIVIC da UFNT, Universidade Federal do Norte do Tocantins. 2021/2022

A assinatura desta aliança de paz e comércio revelou-se um importante ponto de viragem no papel político que Portugal desempenhou na Europa após a conquista da soberania de Espanha. Assim, o casamento entre Catarina de Bragança e Carlos II de Inglaterra (1630-1685) foi considerado uma grande vitória diplomática da Casa de Bragança no período pós-Restauração.<sup>3</sup>

Afinal, as artes compuseram o cenário europeu do século XVII como um assunto de Estado, seja no setor da diplomacia e/ou nas trocas de influências entre as nações. Os retratos monárquicos, portanto, cumpriram os escopos exigidos pelos estados absolutos, uma vez que, pertencentes à escola barroca exercia influxos de teor propagandístico. A infanta portuguesa não foi a única a usar os retratos de maneira a narrar temas e construir a própria imagem por meio desses, ao longo da história, observamos monarcas como: Luís XIII e Luís XIV, Maria de Médici da França, Carlos I da Inglaterra que contrataram serviços de pintores como Rubens, Caravaggio entre outros para a elaboração de retratos. (GOMBRICH, 2013, p. 307).

É na análise dos retratos monárquicos, na qual a elaboração de valores que se relacionam com nobreza e outros atributos são notados, posto o auxílio na criação da imagem do reinol em questão (GOMBRICH, 2013, p. 309). Isso, por outro lado, exigia do artista encarregado da obra, o cuidado e atenção no processo artístico, dada a necessidade de trabalhar alegorias e símbolos-chave para a perpetuação da mensagem a qual desejava comunicar.

A notoriedade das pinturas de retrato desdobra-se no campo diplomático, propagandístico e ornamental. No caso de Catarina, acreditamos no valor cortês: a indispensabilidade de emprazar alianças matrimoniais e construção da legitimação da sua casa que recém sobe ao trono em Portugal. Sendo estes os cenários artísticos e políticos que se dão a obras de arte referidas.

---

<sup>3</sup> Original: The signing of this peace and trade alliance proved to be an important turning point in the political role that Portugal played in Europe after the conquest of sovereignty from Spain. Thus, the marriage between Catarina de Bragança and Charles II of England (1630-1685) was considered a great diplomatic victory for the House of Bragança in the post-Restoration period.

Figura 1 - Catherine of Braganza (1638-1705) c.1664-70. State Entrance, Hillsborough Castle



Fonte: <https://www.rct.uk/collection/405880/catherine-of-braganza-1638-1705>

Percebemos símbolos sacros e políticos não somente na obra referida, mas no extenso conjunto de obras que foram feitas ao longo da vida da Monarca. Agora, os usos dos quadros foram feitos para as mais diversas demandas, uma das mais notáveis, foi o uso do quadro para a consolidação da aliança entre Portugal e Inglaterra: solicitado por negociantes ingleses um retrato da infanta nas negociações do casamento com o rei Carlos II, por alegações de países como Holanda e Espanha de que, até então princesa, seria feia. Cohen (1998, p. 97) explica esse episódio:

Catarina, desde o início das negociações de que seu casamento fez parte, teve opositores: holandeses e espanhóis, a quem a aliança Inglaterra/Portugal não favorecia, foram os primeiros. Estes enviaram a Carlos II informações tais como as que se seguem: Catarina era feia, defeituosa e doente. Foi preciso que os intermediadores da aliança enviassem um retrato da infanta para que Carlos II se decidisse.

Ao passo que se segue nesta comunicação é a análise dos dois quadros, ambos de artistas: Caravaggio e Jacob Huysman, em que se trata no primeiro a retratação da santa Catarina *per se* é no segundo a representação da infanta Catarina, como a santa. A partir disso, traçamos comentários tangentes aos símbolos existentes nas pinturas e a imagem da mulher enquanto santidade.

## 2 CARAVAGGIOS E JACOB HUYSMANS: UM DIÁLOGO

Construir ponte entre artistas de nacionalidades diferentes e de décadas diferentes pode ser uma tarefa difícil. É, no entanto, nos pontos de convergência: a representação feminina e a santidade que esta parte do artigo se compromete a trabalhar.

Todavia, é necessário fazermos leitura dos quadros antes de correlacionarmos com a temática da alegoria feminina e o sagrado, que corresponde a parte pré-iconográfica de Erwin Panofsky. Em ambos os retratos, a temática circunda a história da Santa Catarina de Alexandria: mártir cristã que foi morta após se converter ao catolicismo. Segundo as narrativas religiosas, Catarina era pagã e aos dezoito anos teve experiência mística, era de origem nobre e bastante inteligente; depois de aderir à nova fé, repreende as lideranças de Alexandria pela perseguição aos cristãos.

Figura 2- Santa Catarina de Alexandria, 1598-1599, óleo sobre tela, Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Fonte: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/caravaggio-michelangelo-merisi/saint-catherine-alexandria>

O que se segue, é a cassação e humilhação da recém-convertida. Posta em provação por 50 sábios que tentara dissuadi-la da fé que aderiu, mas não foi o suficiente, Catarina acaba por converter os sábios e foi condenada à tortura no

instrumento da Roda, que por fim seria conhecida posteriormente como Roda de Santa Catarina e de morte por decapitação. Na obra de Caravaggio, vemos como ponto central da tela Santa Catarina. Está bem vestida e com tecidos suntuosos, repousa sob um travesseiro vermelho e ao lado da roda, a qual foi submetida à tortura. Notamos, em seguida, dois instrumentos, um chicote que repousa ao lado da personagem e uma espada em sua mão. O olhar é sereno e se dirige àquele que a está observando.

O manto azul é outro detalhe que merece nossa atenção. Este que remete a ideias como o de pureza e santidade complementa o signo da áurea sob a cabeça, indicando, assim, o estado de graça e virtude, na qual Catarina apresenta após a morte dela. Assim, outra questão de interesse nosso, é o fato roda de tortura está quebrada, como conta as narrativas religiosas, que após fazer o sinal da cruz, o instrumento quebrou e logo em seguida por mando das lideranças de Alexandria, foi decapitada. Isso explica a presença da espada, arma utilizada para sentenciar os nobres.

Por outro lado, a elaboração artística de Jacob, contém alguns elementos a mais do que a obra de Caravaggio. A começar pelo cenário: há uma construção que remete a uma torre ou igreja com certa vegetação rasteira. A rainha Catarina também veste de trajes suntuosos e o manto azul recobre não só parte do degrau que se encontra e como a roda de tortura. Além de que o instrumento está quebrado e pousado ao lado da rainha, mesma encenação da pintura anteriormente descrita.

Catarina de Bragança, ao contrário de representação de Caravaggio da mártir católica, segura ramos de trigo ao invés da espada. Podemos fazer uma leitura cristã do que se entende da espécie, ainda mais caso analisarmos os ramos como alimento espiritual, separação do que é verdadeiramente cristão do secular. De modo que esse prisma pode nos fornecer bases para a compreensão do contexto em que a rainha Inglesa estava quando foi retratada.

Contamos parte da vida da monarca no início deste trabalho que podem nos auxiliar no empreendimento dos estudos do quadro: os eventos ligados à ascensão, ao trono do seu pai, João IV; justificam parte das narrativas legitimadoras, os símbolos de associação à santidade, castidade e virtude no retrato em questão demonstram

bem os valores a serem atribuídos a monarca e que contribuem na fixação de comparações com jornadas de mártires religiosos.

### 3 TANTO SANTA QUANTO MULHER

É nesta parte do texto objetivamos a tessitura dos símbolos contidos nos dois quadros com o conjunto simbólico da santidade. O que corresponde a fase terceira na análise de Panofsky (2017, p. 54), da qual depreendemos, nas palavras do autor:

A iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como exata identificação dos motivos é requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, história e alegorias é requisito essencial para correta interpretação iconológica.

O escopo não se fecha na análise rasa e óbvia da figura sacra em ambas as pinturas, mas sim na reconstituição do que podemos depreender das idealizações dos papéis de gênero e político que Catarina estava imbricada.

Logo, as temáticas da representação que baseia nossos comentários parte do entendimento que, de maneira colocada por Pesavento (2004) as representações podem na auxiliar na percepção de como as realidades foram postas e construídas, para além, como grupos sociais elaboravam sua existência.

Nesse contexto de retratos monárquicos, os tópicos que refletem a ausência e presença ganham impulsos, sejam eles “ [...] processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão.” (PESAVENTO, 2004, p. 40). Não nos distanciamos aqui da ideia que os símbolos carregam seus significados e que foi elaborado historicamente quanto socialmente.

Remetente à santidade feminina, nos referimos aos conceitos de Santos (1995) acerca da questão da mulher santa, no caso a rainha. O autor delineia: “A figura da rainha, entretanto atravessa estas duas esferas. É esposa do monarca, mãe do herdeiro legítimo, ‘senhora do paço’. Seu lugar no cenário político exige, portanto, uma atuação pública.” (SANTOS, 1995, p. 70).

Assim, a idealização da mulher constitui um forte fator presente na construção pictórica das obras de arte aqui analisadas, de maneira que contribuem para o reforço

na mensagem passada e desejada pelos artistas, a de sacralidade da Rainha Catarina. Neste sentido, no qual elaboramos esta comunicação: a apropriação de concepções sacras foi feita por mulheres para seus interesses políticos. Interessante destacar como Portugal estabeleceu tradições hagiográficas ou pictóricas envolvendo mulheres. Não se inaugura com a infante de Bragança a apropriação da imagem de santa, o que se percebe é uma gama de narrativas que se destacam desde a idade medieval do país. Casos que nos servem de exemplo como a de Joana Filha D' El-rei (1585) de Portugal, Isabel de Aragão (1271) e Isabel de Miranda (1539).

Perante a representação de Santa Catarina de Huysmans, emergem as maneiras de como a colocação religiosa poderia ser não só tomada como política, mas como fortalecedoras de uniões. Implica dizer que os epítetos de Rainha Santa já foram usados em diversos momentos, como colocado por Santos (2010, p. 93), narrativas de distinção, que conferiam legitimidade da casa dinástica para aquelas que aderiram às conceituações de santa.

#### **4 SANTA CATARINA: HOMENAGEM OU APROPRIAÇÃO?**

Desde a idade média, as instituições que antes serviam de assistência ao poder, agrupa-se a ele. Por exemplo, a arte foi instâncias responsáveis pela manutenção do régio, desempenha com devido amadurecimento e apogeu na idade Moderna com a escola barroca; e utilizada como parte efetiva da afirmação do grupo vigente. Nesta linha de entendimento, o retrato de Catarina de Bragança para além de uma homenagem à santidade que essa recebe o mesmo nome, uma vez nascida no dia da Santa, 25 de dezembro, opera como uma apropriação da santidade. Diante disso, entendemos que a colocação da monarca enquanto uma santa não somente uma homenagem à entidade, mas a recolocação da imagem da nobre enquanto um sujeito portador de poder.

Em efeitos explicativos, dizemos que para pensar a representação feminina da época como um fenômeno que encerra em si própria. Pelo contrário, as leituras dos quadros e análises nos catapultam para relações de poderes, saberes, ordens e sentidos que só tinham significado dentro de determinado grupo. Quando falamos de Catarina de Bragança, uma infanta portuguesa em que a casa ducal passa a ser a



dinastia vigente, estamos defronte a silhuetas específicas no campo das artes, dado que, sendo a pintura possível articulador de legitimação.

Neste bojo, ideias que seguiam figuras femininas bíblia serviam de base para a construção das imagens de nobres, por exemplo. De maneira posta por Santos (1995, p. 71):

No entanto os códigos de compreensão destes territórios políticos, que se apresentaram, na verdade, como uma província dos religiosos, fizeram com que seus governantes buscassem garantir para si uma estampa que interceptasse, na construção de um projeto centralizador monárquico, as artérias que respondiam no coração do imaginário cristão. Neste momento, aos olhos dos autores eclesiásticos, as rainhas, damas e imperatrizes cuja firmeza de conduta aproximava-se dos predicados marianos eram dignas de elogio.

Adiante, Santos (1995) também ressalta os que eram demandados das figuras femininas dentro das teias do poder monárquico. Em sua análise, explicita:

Rede de disseminação do poder de uns sobre os outros, a relação masculino-feminino é elemento estruturante da polarização entre os segmentos sociais, é dado constitutivo da experiência que confirma e fermenta a relação entre dominantes e subalternas. Por ser uma possibilidade imanente de transgressão e negação da ordem, a imagem feminina tem face ambígua no conjunto das representações coletivas. (SANTOS, 1995 p. 78)

O que não podemos deixar de vista, é a questão da corporeidade dentro do retrato, isto é, a pintura pode colocar-se na perpetuação de um corpo monárquico tanto no espaço público quanto no simbólico. Quanto a isso, a substituição física do rei ou rainha feito pelo retrato, o torna essencial na consolidação da imagem civil do governante. Associações com heróis, como o caso de soberanos, santas para as imperatrizes, preenchem a referência dos destinados com o poder.

Neste sentido, dialoga-se com as produções de Vigarello (2010), que nos permite alargar as representações artísticas para o estabelecimento direto entre corpo, poder e arte:

A referência aos antigos heróis, marcantes desde a ascensão da Grécia e de Roma na cultura do século XVI, sistematiza-se primeiramente em escala de uma mitologia refinada no Versailles do século XVII, repetindo a imagem do rei que se igualou aos grandes, recorrendo às cenas de guerra para ilustrar melhor o poder. (VIGARELLO, 2010, p. 522)

À frente,

Exatamente como os grandes quadros majestáticos privilegiam mais a imagem civil para tornar sempre mais indireta a referência ao poder armado. O retrato de Luís XIV por Le Brun é, neste sentido, o melhor exemplo em 1660: o corpo do rei, solenizado sob peruca, as rendas, galões, peles, sedas pregas, ou pregas do peitilho do vestiário, impõe uma presença nova. A nobreza do personagem está concentrada no refinamento vestimenta a força na expressão do rosto e na intensidade do olhar. (VIGARELLO, 2010, p. 524)

Vale ressaltar que o autor faz menção a uma figura masculina, é assim podemos depreender as formas de poder dentro das representações. O refinamento das vestimentas retratadas de Huysmans, o cenário de martírio e semelhanças com a representação da Santa Catarina, elaboram imagens e fixam-se dentro do cenário pictórico, mensagens e comunicação a quem ver a obra. Por fim, as imagens apresentadas auxiliam na elaboração de uma narrativa acerca da pessoa estudada, Catarina de Bragança. Os elementos pictóricos presente nas obras auxiliam na fixação de valores e mensagens a serem transmitidas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reproduções femininas monárquicas seguiram nas artes o protocolo social. Logo, imagens e retratos serviram para a reafirmação de poder e consolidação da legitimação em algumas instâncias políticas, como o caso de Catarina de Bragança. Fixações de narrativas e assimilações preenchem as intensas relações entre a arte e o poder. Poder este usado por rainhas e regentes, no qual, exerceram com os meios e instrumentos disponíveis.

A arte e o retratar a si própria logram trânsitos de influência, e que permitem jogos simbólicos com demandas das quais rainhas e princesas apresentavam em suas vivências enquanto sujeitos históricos. Por fim, permite o estudo de um período recortado, como foi nosso caso, por intermédio de obras de arte e o meio em que se submerge, de maneira visível na nobre estudada.

A intersecção da arte com a vida política de Catarina, nos mostra as diversas facetas que em que a arte pode assumir; neste caso de estudos, a arte promoveu o circuito das obras bem como a imagem da Rainha, de modo a contribuir com um imaginário pictórico que a favoreça e permite induzir mensagens e códigos.

### REFERÊNCIAS

COHEN, Maria Antonieta Amarante Mendonça. D. Catarina De Bragança, Personagem Histórica X Catarina, Figura feminina. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, v. 18, n. 22.p.89-105 jan/jun 1998. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6375>. Acesso em: 13 maio 2022.

FLOR, Susana Varela. “que las riquezas del mundo parecian estaralli cifradas”: catherine of braganza’swedding festivities in the context of the portuguese restoration (1661-1662). **Archivo español de arte**, lxxxviii, 350abril-junio2015, pp. 141-156

GOMBRICH, E.H. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

SANTOS, G. S. dos. A RAINHA SANTA E A CORTE DOS MISERÁVEIS: CARIDADE E PODER NA BAIXA IDADE MÉDIA PORTUGUESA. **História Revista**, Goiânia, v. 5, n. 1, 2010. DOI: 10.5216/hr.v5i1.10591. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/10591>. Acesso em: 23 maio 2022.

SANTOS, G. S. D. A santa e o lavrador: gênero e poder na baixa idade média portuguesa (1282-1325). **Revista do Arquivo Nacional**, v. 9, n. 1-2, p. 69-84, 1995. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/40700>. Acesso em: 22 mar. 2023.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectivas, 2017.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

VIGARELLO, George. **História do Corpo: da Renascença às luzes**. 5. ed. Petrópolis: Vozes. 2010.