

A FAMÍLIA E A SAGRADA FAMÍLIA NAS OBRAS DO *CINQUECENTO* ITALIANO

Cleílton Chaga Bernardes¹

RESUMO

A família é uma instituição milenar que já passou por diversas transformações. No âmbito da Idade Moderna em uma sociedade em fase pré-capitalista, o sistema do capital apropriou-se desta instituição familiar monogâmica e patriarcal como mais uma forma para afirmar seus interesses. Deste modo, a presente pesquisa demonstrará o quanto as iconografias da Sagrada Família do *Cinquecento* italiano propõe um modelo de conduta feminina perante a constituição do núcleo familiar. O modelo de família sustentado por esses sujeitos, embora não fosse uma novidade uma vez que tinha correspondência no mundo antigo, servia aos propósitos da nova ordem social, na nascente sociedade do capital.

Palavras-chave: Sagrada Família; patriarcado; Igreja; capital.

ABSTRACT

The family is an ancient institution that has undergone several transformations. Within the scope of the Modern Age in a society in the pre-capitalist phase, the capital system appropriated this monogamous and patriarchal family institution as yet another way to assert its interests. In this way, this research will demonstrate how much the iconographies of the Sagrada Família of the Italian *Cinquecento* propose a model of female conduct in the face of the constitution of the family nucleus. The family model supported by these subjects, although it was not new since it had its counterpart in the ancient world, served the purposes of the new social order, in the nascent society of capital.

Keywords: Holy Family; patriarchy; Church; capital.

¹ Mestrando em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História-PPGH/UEFS. Especialista em História da Bahia pelo Programa de Pós-Graduação em História da Bahia (Lato Sensu)-EHB/UEFS. Graduado em História pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia–UESB. Integrante do Grupo de Trabalho em História Econômica da ANPUH-BA. E-mail: cleilton.bernardes@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1862-4683>. Este artigo é fruto do trabalho da monografia apresentada à disciplina TMO III como parte dos requisitos necessários de aprovação no Curso de Licenciatura Plena em História da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, feito sob a orientação do Prof. Dr. Roberto Silva de Oliveira.

Introdução

A estrutura familiar experimentou, ao longo da história, múltiplas transformações, culminando na configuração que assume na sociedade capitalista. A historiografia indica que os conceitos, valores e práticas que moldam a família desde o século XVI decorrem de um processo de construção histórica orientado pelos interesses da nascente ordem pré-capitalista em via de consolidação.

Segundo Engels, ao longo da história da humanidade destacam-se quatro formas de família: a consanguínea, a punaluana, a pré-monogâmica e a monogâmica, cada qual com características próprias e ajustadas às condições e interesses sociais predominantes de seu tempo. Esse processo teria desaguado na quarta forma — a monogâmica —, consolidada para atender às exigências de uma sociedade de classes; tal modelo se reconfigurou na Idade Moderna em um contexto ainda pré-capitalista, no qual as transformações econômicas e jurídicas favoreceram sua estabilização (Engels, [1884]). Nesse horizonte, a família burguesa do século XVI, propulsora da forma moderna e “do sentimento da família e do sentimento da infância, outrora separados” (Ariès, 2017, p. 232), distinguiu-se de arranjos monogâmicos anteriores por um conjunto de traços específicos: a centralidade pedagógica conferida às crianças, a disciplina doméstica e, sobretudo, a integração entre unidade doméstica e estratégia patrimonial, orientada à manutenção e ampliação da propriedade privada. Como se observa, “a família era uma realidade moral e social, mais do que sentimental [...]. Nos meios mais ricos, a família se confundia com a prosperidade do patrimônio, a honra do nome” (Ariès, 2017, p. 231). A monogamia, assim institucionalizada, assegurou a reprodução das elites por meio da afirmação e difusão de seus valores normativos e de suas práticas de distinção — afinal, “o futuro de um homem dependia unicamente da sua ‘reputação’” (Ariès, 2017, p. 238).

A burguesia consolida seus primeiros contornos urbanos-mercantis nos séculos XII e XIII, em meio às mutações econômicas da Baixa Idade Média, quando “o avanço do comércio deu proeminência a novas classes de gente, gente nova, como se dizia, que logo enriqueceram comerciando nas cidades e na contado [hinterlândia rural]” (Skinner, 1996, p. 45). Esse processo, ancorado na expansão do tráfego de longa distância, no crédito e nas corporações de ofício, cria as condições sociais para a ascensão de grupos mercantis urbanos. Sua influência decisiva na ordenação política e cultural, contudo, se

afirma sobretudo entre os séculos XV e XVI, quando práticas e valores burgueses ganham proeminência institucional e simbólica nas cidades europeias.

A palavra família tem origem no léxico romano e, inicialmente, não designava o que hoje entendemos por núcleo conjugal restrito. O termo podia referir-se ao conjunto de dependentes do *pater familias* — escravos e servidores —, mas também à totalidade da *domus* (a “casa”), isto é, as pessoas que viviam sob o mesmo teto e o patrimônio a ela associado (Leandro, 2006, p. 52). No interior dessa unidade, vigorava uma hierarquia que submetia todos à autoridade do pater, tradicionalmente descrita como *patria potestas*. Em sua formulação antiga, essa autoridade abrangia prerrogativas severas (como o *ius vitae necisque*), ainda que progressivamente limitadas na prática e no direito ao longo dos séculos. Crianças e jovens adultos (*filius familias*) que ainda não haviam constituído uma unidade doméstica própria permaneciam sob essa *potestas*. Nessa ordem, apenas quem se tornava *pater familias* alcançava plena capacidade político-jurídica; antes disso, muitos eram de fato tratados como cidadãos de estatuto diminuído, reconhecidos “de pleno direito” apenas quando chefiavam sua própria casa (Leandro, 2006, p. 59).

O papel da mulher em idade reprodutiva era enquadrado pela lógica cívico-patrimonial: esperava-se que garantisse descendência legítima, razão pela qual a condição de mater, no matrimônio legítimo, tinha significado eminentemente político. Daí a máxima jurídica segundo a qual *pater est quem nuptiae demonstrant*: os filhos nascidos de uma esposa casada eram presumidos filhos do marido, independentemente de questões de paternidade biológica, pois a filiação se definia prioritariamente pelo vínculo matrimonial e pela inserção na *domus* (Leandro, 2006, p. 59).

No mundo grego, a semântica e a prática dos termos pai e mãe tinham matizes próprios. Ainda que a necessidade biológica e a ligação originária da criança com a mãe fossem reconhecidas, o acesso da criança a um lugar socialmente estabelecido passava, em larga medida, pela mediação do universo masculino: era no âmbito do *oikos* e da *pólis*, estruturados sob autoridade masculina, que se definia a posição do filho e se concentrava a força do poder — tanto no espaço privado quanto no público (Souza, 2016).

A família nuclear — forma bastante presente e adaptável ao longo da modernidade — não tem sua origem na Idade Moderna. Tal como outras configurações ainda observáveis na Europa moderna, a exemplo da família-tronco, suas raízes remontam à

Idade Média. O traço comum dessas formas residia na preocupação com a preservação do patrimônio familiar por meio de mecanismos sucessórios (Leandro, 2006, p. 61). A isso se somava a valorização de dispositivos normativos de conduta — para homens, mulheres e crianças — veiculados pela religião cristã, cuja autoridade cultural moldou, de modo amplo, padrões domésticos, papéis de gênero e expectativas educativas na Europa moderna.

Nesse cenário, a família monogâmica patriarcal ofereceu um arcabouço jurídico-moral particularmente funcional à afirmação dos interesses burgueses emergentes, sobretudo no que toca à transmissão intergeracional de bens e à estabilização da filiação “legítima”. Engels interpreta a consolidação histórica da monogamia como uma forma social vinculada à propriedade privada e à sociedade de classes, na medida em que organiza a unidade doméstica para garantir herança e nome, disciplinando a sexualidade feminina e circunscrevendo a filiação ao matrimônio, o que reduz incertezas sobre a sucessão e fortalece estratégias patrimoniais (Engels, [1884] 2019). Engels descreve:

A monogamia surgiu da concentração de grandes riquezas nas mesmas mãos – as de um homem – e do desejo de transmitir essas riquezas, por heranças, aos filhos desse homem [...] para isso erra necessária a monogamia da mulher, mas não a do homem [...] (Engels, 2017, p. 100).

A consolidação histórica da monogamia, na leitura de Engels, funciona como um dispositivo de afirmação jurídica e social da paternidade: ao estabilizar o vínculo conjugal e a filiação “legítima”, torna-se possível assegurar, com menor incerteza, a transmissão intergeracional do patrimônio aos descendentes reconhecidos (Engels, [1884]). Nesse horizonte, o casamento intragrupal entre gentes (no plural latino, gentes; sing. gens), e não “genes”, também cumpre a função de manter os bens circunscritos àquela unidade de parentesco e ao seu nome. O acúmulo de riqueza, articulado à hereditariedade, constitui, assim, um passo decisivo para o surgimento de nobrezas hereditárias de corte “real”, processo que anda *pari passu* com a formação do Estado enquanto mecanismo eficaz de regulação de interesses das camadas proprietárias (Engels, [1884]).

Em chave afim, Lucena (1976) vincula a emergência do Estado à Antiguidade proprietária e à divisão social do trabalho: sob tais condições, o Estado aparece como força reguladora da ordem social — e, concretamente, como mediação institucional que serve, prioritariamente, à proteção dos detentores de riqueza. Já no que concerne ao Estado moderno, Strayer sustenta que suas raízes históricas repousam nas engrenagens

administrativas e fiscais das monarquias medievais: é no interior dessas burocracias régias que se forjam práticas de governo, instrumentos de tributação, rotinas jurídicas e uma linguagem da autoridade política que, gradualmente, conferem ao Estado uma personalidade institucional distinta — processo que, em cada época, é reorientado pela classe dominante no sentido de moldar o aparelho estatal a seus interesses (Strayer, 1970).

No plano doméstico e moral, a Europa da Idade Moderna consolidou a hegemonia de um modelo patriarcal e monogâmico como convenção estruturante da vida social. A Igreja Católica reforçou esse arranjo por meio de um magistério moral que tomava a Sagrada Família como paradigma, definindo papéis, virtudes e expectativas normativas. Em contextos italianos do século XVI, em especial, esse discurso prescritivo exigia da mulher a castidade pré-nupcial, a fidelidade conjugal e a obediência à autoridade masculina, além da função procriativa que garantisse descendência legítima; o ideal de mater, assim, tinha evidente significado cívico-patrimonial. O correlato masculino era a chefia doméstica (*pater familias*) e a responsabilidade por nome, honra e patrimônio — e é precisamente a articulação entre essas esferas (doméstica, jurídica e simbólica) que torna inteligível a funcionalidade histórica da monogamia para as estratégias sucessórias e para a reprodução de elites.

A Sagrada Família, tema aqui em apreço, era composta por Maria, José e Jesus e foi amplamente representada nas pinturas do *Cinquecento* italiano pelos grandes artistas do período, presente, sobretudo, nas igrejas e nos lares dos ricos. O objetivo desta era, sem dúvidas, uma representação de fé e devoção, mas, ao mesmo tempo, reforçava o modelo vigente de família que se pretendia a mais pia e justa. Do ponto de vista teórico, entendemos que a transposição desse modelo de família às artes fortalecia ainda mais as concepções ideológicas do período, marcado pela ascensão dos estratos médios que enriqueceram no comércio, comumente denominados de burguesia. São os ideais desses novos sujeitos históricos que vemos transparecer no conjunto das obras referentes à Sagrada Família. Percebe-se que a imposição do culto à família de Jesus e suas representações tinha a função de propagar um tipo específico de fé, de devoção e, portanto, de moral (a qual definimos como patriarcal), difundido, de longa data, nas liturgias da Igreja. Kruczeveski e Mariano argumentam que “a moral cristã, principalmente a construída na Igreja Católica, reforça o papel da família conjugal

heterossexual como modelo natural e esta visão é reforçada pela imagem e função da Sagrada Família” (2014, 2).

As primeiras representações de Maria datam do século III, no afresco das Catacumbas. Segundo Isabella Anchieta (2020), o processo de formação da representação de Maria buscou inspiração em “imagens de deusas da Antiguidade, especialmente Cibele” (Anchieta, 2020, 33).

A sobre-humanidade, a virgindade, a maternidade, a função protetora e auxiliadora e a soberania sobre a natureza e os perigos mundanos serão alguns dos elementos das imagens da deusa pagã Cibele apropriados pela imagem de Maria. Uma imagem que emerge na arte bizantina, mas que se consagra na arte italiana dos séculos XIII e XIV. A mãe casta, coberta por um manto azul-profundo (cor que indica sua natureza celestial), com o filho ao lado, sentada em um trono, tem agora um halo de ouro sobre a cabeça ou mesmo uma coroa em algumas representações. Elementos que, aos poucos, estabilizam uma tópica ‘mariana’ (Anchieta, 2020, 36).

Para Anchieta (2020), a representação de Maria atendia a um anseio de salvação. Podemos perceber que, a partir do século XIV, houve uma profunda mudança na representação da imagem de Maria, de um corpo institucional para a apropriação de rosto e gestos humanos. Começam a surgir “cenas mais familiares, íntimas e humanas” (Anchieta, 2020, 47).

Tendência que pode ser mais bem elucidada na relação entre a imagem e as novas formas de interação social, especialmente aquelas promovidas pela organização gremial da burguesia italiana ascendente, que patrocinou a multiplicação de uma nova imagem de culto mariano, para além da direção intencionada pelos clérigos — que, a partir de então, perdem o monopólio de sua conformação e encomenda. Cada grêmio tinha sua própria capela, que funcionava não só como local de devoção, mas também de encontro e trocas. A multiplicação de imagens de Maria acompanhava tanto o aumento dessas agremiações como o desejo de comunicação com essa imagem. A relação entre Maria e o filho, que antes se fundamentava como prova institucional do poder sobrenatural da imaculada concepção, é reorganizada com base em uma nova intenção: ressaltar os laços familiares entre mãe e filho, que irão fundamentar os valores burgueses. Uma nova estrutura de sentimentos reposiciona Maria e o menino Jesus, ligados, agora, pelo amor filial (Anchieta, 2020, 47).

A imagem de Maria tende, cada vez mais, a ser humanizada; segundo Anchieta, as representações tendem a aumentar, consagrando “a cumplicidade de Maria com o menino Jesus ao amamentá-lo [...] o aleitamento cria um vínculo carnal com o filho, aproximando tanto Maria quanto o menino da condição humana (ainda que sua sobrenaturalidade [*sic*] seja preservada)” (Anchieta, 2020, 48). Para Anchieta, “gradativamente, o culto de Maria é substituído pelo culto a suas lágrimas. A Virgem Imperatriz, distante e altiva em seu trono, aos poucos cede lugar à imagem da mãe que sofre e chora pelo filho” (Anchieta, 2020, 55). Segundo Anchieta, nos séculos XV e XVI “Maria desce definitivamente do trono e toca o solo pela primeira vez. Reclina-se em direção a seu filho na manjedoura de feno. Humaniza-se, atendendo ao ideal de humildade, generosidade e bondade. Torna-se menos Virgem e mais Maria” (Anchieta, 2020, 61).

Podemos concluir, então, que, a partir da imposição do culto e da representação da figura de Maria, a Igreja teve participação na reafirmação do modelo de família patriarcal monogâmica na sociedade capitalista e do papel imposto à mulher por uma concepção burguesa de vida, por meio do ensinamento e do culto da Sagrada Família. A visão de mundo desses novos sujeitos surgiu nos séculos XIII e XIV, que Skinner denominou *gente nuova*, impregnados dos valores daquela ordem social, dotando a sociedade de uma nova moral, arrolando-a nas questões temporais. O modelo de família sustentado por esses sujeitos, embora não fosse uma novidade — dado ter correspondência no mundo antigo —, servia aos propósitos da nova ordem social, da nascente sociedade do capital instituída na Baixa Idade Média e que se afirmava, paulatinamente, como proprietária privada dos meios de produção. A Igreja e o Estado (ainda que ressurgente) são aparelhos hegemônicos de poder desses novos sujeitos sociais.

A mulher, na sociedade do pré-capitalismo e no capitalismo, é posta como instrumento de reprodução da força de trabalho. Mas o que possibilitou à sociedade capitalista reforçar esta opressão sobre o gênero feminino foi a monogamia, que permitiu ao homem ter amplos poderes sobre a mulher. Contudo, nem sempre a mulher teve este papel na sociedade. Entende-se que a monogamia é filha da sociedade de classes, que

explora o homem pelo homem. Contudo, a sociedade primitiva não conheceu este tipo de sociedade, pois:

Explorar outro indivíduo significava que o explorador deve dedicar seu tempo a vigiar e a controlar a quem explora. Se a produtividade é baixa, ao final do dia o tempo que o explorador gastou para controlar a quem explora rende tão pouco que ele irá comer menos do que se procurasse sua comida pessoalmente. A baixíssima produtividade do trabalho nas sociedades primitivas fazia da exploração do homem pelo homem uma impossibilidade histórica. Por causa disso, as sociedades primitivas não conheciam nem as classes sociais, nem o Estado, nem a política (o exercício do poder que brota da propriedade privada), nem o Direito, nem o dinheiro (LESSA, 2012, p. 19).

Deste modo, este artigo tem como objetivo geral analisar o conteúdo das representações da Sagrada Família e suas possíveis projeções sobre a sociedade italiana do *Cinquecento*. Como objetivos específicos, propõe entender a relação entre família, patriarcado e monogamia no âmbito da acumulação primitiva do capital e analisar os elementos componentes das obras que representam a Sagrada Família e sua correlação temporal. A metodologia escolhida para a análise das fontes foi o método elaborado por Erwin Panofsky, que propôs um roteiro de estudo para as obras de arte com o intuito de estabelecer seu significado. O trabalho tem por objetivo compreender como um papel esperado para a conduta feminina é criado dentro da célula familiar em uma sociedade específica. Isso nos remete à importância de uma tomada de consciência sobre os processos de exclusão e opressão das mulheres na sociedade capitalista. Assim, por meio da análise histórica, buscamos no contexto a construção/reafirmção da hierarquização dos papéis sociais de homem e mulher; o que nos leva a não aceitar tais papéis como algo natural, mas como construções históricas. Desconstruir a masculinidade e a feminilidade exige, por conseguinte, recuperar as fundamentações históricas que possibilitaram a construção e a naturalização desses papéis.

Conceitos e definições

A pintura, como obra de arte, não é um objeto neutro; ela funciona como registro ideológico de uma época. Em cada período histórico, as determinações estruturais — de comportamento, sexualidade, normas de convivência, papéis sociais, entre outras — são moduladas pela ideologia dominante. Nas artes visuais, essa orientação se manifesta nas

formas de representação: toda imagem pressupõe uma ideologia, e toda ideologia envolve um sistema de valores e de objetivos para a ação social. Segundo, Marx e Engels:

A classe que tem à sua disposição os meios para a produção material dispõe assim, ao mesmo tempo, dos meios para a produção espiritual, pelo que lhe estão assim, ao mesmo tempo, submetidos em média as ideias daqueles a quem faltam os meios para a produção espiritual, pelo que lhe estão assim, ao mesmo tempo, submetidas em média as ideias daqueles a quem faltam os meios para a produção espiritual. As ideias dominantes não são mais do que a expressão ideal [*ideell*] das relações materiais dominantes, as relações materiais dominantes concebidas como ideias; portanto, das relações que precisamente tornam dominante uma classe, portanto as ideias do seu domínio. Os indivíduos que constituem a classe dominante também têm, entre outras coisas, consciência, e daí que pensem; na medida, portanto, em que dominam como classe dominante também tem, entre outras coisas, consciência, e daí que pensam; na medida, portanto, em que dominam como classe e determinam todo o conteúdo de uma época histórica, é evidente que o fazer em toda o conteúdo de uma época histórica, é evidente que o fazem em toda a sua extensão e, portanto, entre outras coisas, dominam também como pensadores, como produtores de ideais, regulam a produção e a distribuição de ideias do seu tempo; que, portanto, as suas ideias são as ideias dominantes da época (MARX e ENGELS, 2009, p. 67).

À luz desse princípio, a Itália do século XVI oferece um terreno eloquente: a reestruturação da vida doméstica, com a reafirmação do patriarcalismo, encontra nas representações da Sagrada Família um paradigma visual que espelha — e, simultaneamente, reforça — a ordem moral vigente. Assim, o motivo iconográfico não apenas ilustra um ideal de família, mas atua como veículo de naturalização de valores, articulando devoção, disciplina de gênero e legitimação simbólica de hierarquias sociais.

O método de análise de Panofsky

As pesquisas em história exigem que o pesquisador siga procedimentos metodológicos adequados ao objeto; entre eles, a análise de imagens ocupa lugar central. A iconografia, nesse contexto, é decisiva porque possibilita apreender o significado das obras para além da mera descrição formal, articulando motivos, temas e convenções visuais reconhecíveis (Panofsky, 1989, 31). Em termos operacionais, Panofsky distingue etapas que o historiador da arte deve percorrer. Em primeiro lugar, há o nível do significado factual e do significado expressional: com base no repertório de experiências e no “senso comum visual” do observador, identificam-se objetos, personagens, gestos,

situações (factual) e se descreve a maneira como esses elementos se dispõem e atuam na cena (expressional). Esses dois momentos, tomados em conjunto, compõem os significados “primitivos” ou “naturais” (Panofsky, 1989, 31).

Quando a obra provém de universos históricos e socioculturais distintos daquele do intérprete, torna-se necessário um segundo passo: a identificação de significados secundários ou convencionais. Aqui, o pesquisador recorre a repertórios textuais e visuais do período (escritos, emblemas, alegorias, usos litúrgicos, costumes) para reconhecer, por exemplo, que uma coroa de louros indica vitória, que um lírio pode remeter à pureza mariana, ou que determinados atributos fixam a identidade de um santo, de uma virtude ou de uma figura mitológica (Panofsky, 1989, 31). Esse movimento já exige controle histórico e filológico, pois depende do conhecimento das convenções vigentes no tempo e no meio que produziram a imagem.

Por fim, a investigação alcança o patamar do significado intrínseco ou conteúdo — aquilo que unifica e explica tanto o evento visível quanto a sua inteligibilidade simbólica, revelando princípios estruturantes (visões de mundo, matrizes teológicas, códigos políticos, hábitos mentais) que informam a forma e a composição da obra. Esse nível, menos acessível à volição consciente do artista e do público, constitui o alvo derradeiro da interpretação, pois permite compreender como a imagem encarna, organiza e transmite valores e ideias do seu horizonte histórico (Panofsky, 1989, 32).

A passagem do descritivo ao interpretativo corresponde à distinção entre iconografia e iconologia. A iconografia nomeia o trabalho de identificação e classificação de temas e motivos; a iconologia, por sua vez, é a iconografia “tornada interpretativa”: integra o estudo da arte ao de suas condições de possibilidade históricas, sociais e intelectuais, evitando reduzi-lo a um levantamento preliminar de elementos recorrentes (Panofsky, 1989, 34). Em termos práticos, isso significa: (1) descrever com precisão o que se vê (níveis factual e expressional); (2) reconhecer convenções históricas que dão nome e função aos elementos (nível secundário ou convencional); e (3) explicitar os princípios unificadores que estruturam o sentido da obra em seu contexto (nível intrínseco). Tal percurso resguarda o pesquisador de anacronismos, sustenta inferências com documentação do período e transforma o estudo de imagens em via legítima de conhecimento histórico.

Itália: berço do Renascimento

A Itália dos séculos XV e XVI sobressaiu, em seu desenvolvimento sociocultural, em relação a outros países europeus. Peter Burke observa que já no século XIII algumas cidades italianas desempenharam papel de relevo na chamada “revolução comercial”; tal dinamismo, em grande medida, decorreu de condicionantes geográficas: a topografia montanhosa e acidentada limitava a expansão agrícola, mas, por outro lado, “a localização central da Itália na Europa e o fácil acesso ao mar permitiram que seus comerciantes se transformassem em intermediários entre Oriente e Ocidente [...]” (Burke, 2010, 9).

O Renascimento notabilizou-se por inovações em pintura, arquitetura, literatura, música, escultura e poesia, sem abdicar, porém, do diálogo sistemático com a Antiguidade. Burke sublinha ainda o caráter socialmente localizado do movimento — “um movimento cultural da elite” —, embora permeável a trocas com a cultura popular, “facilitado pelo fato de que a maioria dos principais artistas [pintores] foi treinada como artesã” (Burke, 2010, 18).

Nesse quadro, em que a cultura de elite adquire visibilidade exemplar nas obras de arte, coloca-se o problema específico da influência da ideologia burguesa — sobretudo no tocante às representações da família — nas pinturas da Sagrada Família. Embora originada e curada em circuitos elevados de patronato e consumo, essa cultura não permaneceu estanque: interações diretas e indiretas envolveram estratos subalternos, seja como fornecedores de matérias-primas e mão de obra especializada, seja como participantes de cadeias produtivas e devocionais que conferiam valor e circulação aos objetos estimados pela pequena e pela grande burguesia italianas.

A pintura religiosa e seu papel social

Os pintores executavam temas religiosos contando “com a capacidade do observador em reconhecer o assunto [...] de forma bastante imediata, para que pudessem se permitir acentuá-lo, modificá-lo e adaptá-lo de maneira bem livre” (Baxandall, 1991, 44). Em outras palavras, o artista podia alterar a disposição da cena, a posição das figuras e a gestualidade, sem, contudo, corromper os traços tipológicos e os atributos reconhecíveis das personagens, pois isso romperia a inteligibilidade partilhada com o público.

A mente do público não era uma tábua rasa a ser simplesmente impressa por imagens, mas um “órgão ativo de visualizações interiores”, cujo repertório o pintor conhecia e com o qual dialogava. Assim, a experiência de uma pintura no *Quattrocento* não se reduzia ao que hoje vemos; ela resultava da combinação entre a obra e os processos de visualização previamente operados pelo observador sobre o mesmo assunto (Baxandall, 1991, 53–54). Nesse contexto, as imagens devocionais no interior das igrejas cumpriam funções pedagógicas e morais em sociedades de ampla baixa alfabetização: continuavam uma cultura visual medieval que, já na Idade Moderna, seguia ensinando doutrinas e comportamentos por meio de cenas bíblicas, hagiográficas e alegóricas.

Baxandall recorda que, no fim do século XIII, o *Catholicon* de Giovanni de Gênova sistematizou três funções da pintura religiosa, em formulação que se tornou lugar-comum: *ad instructionem rudium* (para instruir os simples), *ad recordationem rerum gestarum* (para recordar os feitos) e *ad excitationem affectuum* (para excitar os afetos). Essa tríade ajuda a compreender por que a invenção compositiva do artista se combinava com a estabilidade de tipos, atributos e convenções: a imagem deveria ser reconhecível para instruir, memorável para fixar conteúdos e afetiva para mover vontades — sem deixar de operar, ao mesmo tempo, a liberdade retórica necessária à persuasão visual. Ele afirma:

Em primeiro lugar, para a instrução das pessoas simples, pois são instruídas por elas como livros. *Em segundo lugar*, para que o mistério da encarnação e os exemplos dos santos pudessem melhor agir em nossa memória, estando expostos diariamente aos nossos olhos. *Em terceiro lugar*, para suscitar sentimentos de devoção, que são mais eficazmente despertados por meio de coisas vistas que de coisas ouvidas. [além disto,] em um sermão publicado em 1492, o dominicano Fra Michele da Carcano nos dá uma ampla explicação conforme a ortodoxia quatrocentista: ... as imagens da Virgem e dos santos foram introduzidas por três razões. *Primeiramente*, por causa da ignorância das pessoas simples, pois aquelas que não são capazes de ler as escrituras podem, contudo, aprender observando as imagens, os sacramentos de nossa salvação e nossa fé. Está escrito: “Soube que, levados por um zelo incon siderado, tendes destruindo as imagens dos santos sob pretexto de que não devemos adorá-las. E nós culpamos por tê-las quebrado... Pois uma coisa é adorar uma imagem, e bem outra é aprender, a partir de uma história narrada por imagem, aquilo que se deve adorar. O que um livro é para aquele que sabem ler, uma imagem o é para as pessoas ignorantes que a contemplam. Porque através da imagem mesmo os iletrados podem ver qual exemplo devem seguir; por meio de uma imagem, mesmo aqueles que não conhecem o alfabeto podem ler”. São Gregório, o Grande, endereçou estas palavras à Serenus, bispo de Marselha. *Segundo*, as imagens eram introduzidas em virtude de nossa

apatia emocional; pois aqueles que não são levado pela devoção quando ouvissem as histórias dos santos poderiam ao menos se comover quando as vissem, como se elas estivessem efetivamente presentes nas imagens. Pois nossos sentimentos são estimulados por coisas vistas mais do que por coisas ouvidas. *Terceiro*, eram introduzidas devindo à precariedade de nossa memória... As imagens eram introduzidas porque muitas pessoas não com seguem reter o que ouve, mas se recordam quando as vêm (BAXANDALL, 1991, p. 49-50).

Entre as pinturas encomendadas tanto pela Igreja quanto por mecenas, avulta a representação da Sagrada Família, em geral composta por Maria, José e o Menino Jesus. A tradição devocional que sustenta esse repertório iconográfico ganha forte impulso a partir de 431 d.C., quando o Concílio de Éfeso afirma para Maria o título de *Theotokos*, consolidando, no plano doutrinário, a centralidade cristológica e mariana que estruturará a piedade e as imagens subsequentes. Nesse quadro, passou-se a considerar Maria não apenas como “mãe”, mas também — no vocabulário místico-devocional — como “esposa” do Deus encarnado, linguagem que enfatiza a união singular entre a Virgem e o Verbo feito carne. A princípio, houve controvérsia em torno do culto mariano: Maria não era mártir, não se lhe atribuía um ciclo de milagres atestados como aos santos mais antigos, e, sobretudo, não se conservavam relíquias corporais, o que, na prática medieval, era um elemento central da veneração. Como observa Réau, a questão do martírio foi equacionada por meio do paralelismo entre a Paixão de Cristo e a compaixão da Virgem; quanto às relíquias, a tradição da Dormição/Assunção justificava a ausência de restos corporais, abrindo espaço para relíquias “indiretas” ou “extrínsecas”, isto é, objetos que teriam tocado o corpo de Maria. Em último caso, admitiam-se até mesmo reproduções de medidas (altura, circunferência da cintura) de Maria como relíquias — expediente também aplicado às medidas do próprio Cristo —, empregadas inclusive em obras e fundações piedosas (Réau, 2008, v. 5, 62–68).

Na Idade Média, sobretudo por ação das ordens monásticas, expandiu-se amplamente a devoção mariana. Os cistercienses figuram entre os primeiros a consagrar suas abadias a Maria, impulso associado à figura de Bernardo de Claraval e à sua pregação mariana. Como corolário, as imagens da Virgem multiplicaram-se nas entradas dos templos, nos retábulos e mesmo nas esquinas das casas, em pequenos oratórios, configurando uma paisagem devocional que reforçou e diversificou o imaginário cristão sobre Maria. A esse incremento seguiram-se a difusão dos cultos de Sant’Ana e São

Joaquim (pais da Virgem) e de São José (esposo de Maria), todos eles nutrindo, por contiguidade, a fortuna iconográfica da Sagrada Família e suas variações compositivas nos séculos seguintes (Passos, 2015, 231).

A família entre o Medieval e o Moderno

O que define uma família medieval e em que medida ela se assemelha à moderna? A questão exige distinguir níveis jurídico-sociais (estatutos e direitos), econômicos (patrimônio e dote), simbólicos (papéis de gênero) e religiosos (sacramentalidade do matrimônio). Na Idade Média, como depois na Idade Moderna, a organização doméstica hegemônica foi moldada por regimes monogâmicos que, na prática social, produziram hierarquias de gênero: a subordinação jurídica e simbólica das mulheres ao marido, a tutela masculina sobre bens e decisões e a redução de oportunidades de representação pública. Não se trata de continuidade sem mudanças—o período moderno introduziu transformações normativas e cívicas—, mas é correto afirmar que, do ponto de vista da posição estrutural do feminino frente ao masculino, não houve ruptura abrupta entre o medieval e os séculos iniciais da modernidade.

No século XI, o esquema tripartido que organiza a sociedade cristã (oradores, bellatores, laboratores) não atribui um estatuto autônomo ao feminino. Hierarquiza “categorias” ou “condições” — clérigos, cavaleiros, camponeses — sem prever uma “condição feminina” distinta (Le Goff, 1989, p. 193). Como nota Le Goff, “se para os homens da Idade Média existe uma categoria ‘mulher’, durante muito tempo a mulher não é definida por distinções profissionais, mas pelo seu corpo, pelo seu sexo, pelas suas relações com determinado grupo” (Le Goff, 1989, p. 21–22); daí a tríade identificadora: “esposa, viúva ou virgem” (1989, p. 22). Mesmo nos estratos superiores, o eventual “comando” social feminino tende a confinar-se ao espaço doméstico, mediado por parentesco, casamento e maternidade.

O casamento funciona como tecnologia social de alianças e mobilidade para os homens e como dispositivo de transferência patrimonial para as mulheres. A esposa é frequentemente vetor de “dupla deslocação”: uma translação para a casa do marido e uma transposição vertical (para cima ou para baixo) na escala social. Estratégias matrimoniais comuns — entre a classe cavaleiresca dos séculos XI–XII e nas aristocracias e burguesias citadinas dos séculos XIV–XV — levam pais a escolher noras de origem mais

elevada, o que, paradoxalmente, produz muitas vezes rebaixamento de parte das mulheres e sujeição a maridos de nascimento ou posição inferiores, a quem devem obediência (Le Goff, 1989, p. 195–196). O mecanismo do dote intensifica esse quadro: “a transferência física e de riqueza que se verifica por seu intermédio [da mulher]” tem por efeito sua espoliação; a espiral inflacionária dos dotes deprecia seu “valor” social ao longo do medievo (Le Goff, 1989, p. 22).

A dimensão etária e reprodutiva reforça a lógica patrimonial. É canônica a prática de promessas e contratos em idades muito precoces, com autorização eclesiástica para núpcias a partir dos sete anos e consumação na puberdade. A disparidade de idade era acentuada (homens por volta dos 30 anos; mulheres entre 12 e 13), situação que perdura em larga medida na Idade Moderna. O objetivo estratégico é estender o período fecundo, num contexto de alta mortalidade infantil, o que se traduz em ritmos intensos de gestações e partos. Le Goff menciona, exemplarmente, uma burguesa de Arras que, aos 29 anos, era viúva depois de ter gerado doze filhos em treze anos de casamento (Le Goff, 1989, p. 201).

Do ponto de vista ritual e jurídico, o matrimônio medieval oscila entre práticas privadas e progressiva publicização litúrgica. Durante boa parte da Idade Média, celebra-se no âmbito doméstico; entre os séculos XI e XIV, generaliza-se a forma pública, com bênção nupcial na igreja. Essa viragem se explica pelo magistério e pela doutrina canônica. A tradição agostiniana (*De bono coniugali*) fornece léxico e valores; no século XI, Burchard de Worms compila no *Decretum* um vasto material normativo, convertendo-o em manual prático que condensa cerca de oito séculos de tradição eclesial (Silva, 2008, p. 42). Em seguida, Graciano, na *Concordia discordantium canonum*, elabora uma arquitetura canônica que, a partir de Agostinho e do Evangelho de Mateus, afirma o caráter sacramental do casamento e sua indissolubilidade. Em ambos os casos, a definição concentra-se nos elementos constitutivos: quem pode casar-se legitimamente (a virgindade feminina é tratada como requisito moral-jurídico central), quem participa do ato (pais, esposo, paraninfos), o modo de entrega (publicamente) e o papel da bênção (Silva, 2008, p. 44). A consistência do vínculo resulta de um feixe de atos: consentimento, entrega dotai e familiar, bênção nupcial e consumação; a união perdura “até a morte de um dos esposos” (Silva, 2008, p. 41).

Convém notar, todavia, que a publicização eclesial não se impôs de modo uniforme. Persistem exceções significativas — por exemplo, na Itália do século XVI, elites continuam a celebrar casamentos em ambientes familiares —, evidenciando tensões entre a normatividade eclesiástica e as convenções de grupos dominantes, e os limites práticos da influência institucional da Igreja (Silva, 2008). Por outro lado, o magistério pontifício aprimora critérios de validade: para Alexandre III, além das condições formais, o consentimento mútuo dos nubentes é elemento essencial para a legitimação do vínculo — o célebre princípio consensual que, mais tarde, sustenta a noção de “casamento por amor” dentro da gramática canônica (Silva, 2008).

Posto isso, as semelhanças com a família “moderna” (no sentido pós-medieval) emergem sobretudo em três frentes: (1) a centralidade do casamento monogâmico como eixo jurídico e moral de organização doméstica; (2) a função patrimonial (dote, herança, nome), ainda decisiva nos séculos XV–XVII; e (3) a persistência de hierarquias de gênero. As diferenças, por sua vez, passam pela lenta transformação das tutelas legais, pela ampliação de margens de consentimento feminino em certos contextos urbanos, pela paulatina separação entre esferas doméstica e cívica e pela reconfiguração do parentesco sob novas economias e regimes de Estado. Em síntese: a família medieval e a moderna compartilham mecanismos estruturais de controle da sexualidade, filiação e transmissão de bens, mas divergem na textura normativa, nos graus de publicidade e nas margens de agência admitidas às mulheres — diferenças que se consolidam ao longo da modernidade, sem apagar a continuidade de longa duração que Le Goff e a tradição canônica ajudam a iluminar.

A importância da família, do sistema patriarcal e da monogamia para a organização da acumulação primitiva do capital

Antes de tudo, é preciso compreender como se configuram o surgimento da família, do patriarcado e da monogamia — estruturas que viabilizaram formas de organização das relações sociais pré-capitalistas. Tais organizações têm raízes pré-históricas. Nos estágios anteriores à chamada revolução neolítica, o trabalho apresentava caráter predominantemente coletivo, com baixa diferenciação interna e sem hierarquias estáveis, assegurando a sobrevivência do grupo pela coleta, caça e partilha. Com a transição neolítica, há cerca de dez mil anos, a domesticação de plantas e animais

possibilitou a produção regular de alimentos, o armazenamento e, em certas regiões, a formação de excedentes. A partir desse ponto, a reprodução material já não dependia apenas de esforço imediato e integral de todos para a subsistência cotidiana; abriu-se espaço para o chamado “trabalho excedente”, isto é, para uma cota de atividade produtiva apropriável para além do necessário à sobrevivência direta do produtor (Lessa, 2012). Como resume Lessa, “se, nas sociedades primitivas, o tempo gasto com a vigilância e o controle dos trabalhadores resultava em menos do que o indivíduo produziria diretamente, agora a atividade de controle e vigilância necessários para realizar a exploração das pessoas resulta em uma riqueza maior do que aquela que seria obtida diretamente pelo trabalho do indivíduo. Isto é o que torna uma possibilidade a exploração do homem pelo homem” (Lessa, 2012, 21–22).

Na leitura de Lessa, o mecanismo decisivo mediante o qual as classes dominantes asseguram a apropriação privada do excedente é a violência socialmente organizada. A coerção não apenas disciplina o produtor, como estrutura a conversão sistemática do excedente em propriedade privada; e “o instrumento especial criado pelas classes dominantes para organizar e aplicar cotidianamente a violência é o Estado” (Lessa, 2012, p. 25). Para que esse controle fosse eficaz, foi necessário deslocar o eixo da sobrevivência do plano coletivo para o plano individual/doméstico, reduzindo a esfera comum e ampliando a esfera privada. É nesse ponto que a família — em especial a forma monogâmica patriarcal — passa a cumprir uma função estratégica: ela se consolida *pari passu* com a sociedade de classes, funcionando como dispositivo de estabilização da filiação “legítima”, de controle da sexualidade feminina e de transmissão intergeracional de bens. Em termos práticos, o que antes era organizado comunitariamente converte-se em tarefas domesticadas e privatizadas, o que facilita a captação do trabalho e da renda do produtor (Lessa, 2012).

A interpretação clássica de Engels converge com essa linha de força, enfatizando que, com a revolução agrícola, as mulheres desempenharam papel central no núcleo doméstico — sobretudo em economias de horticultura —, mas que, ao longo do tempo, o domínio de formas patrimoniais vinculadas ao direito paterno reconfigurou hierarquias e desqualificou a relevância jurídico-política do princípio materno. O resultado é a redução da mulher à condição de instrumento reprodutivo e objeto de prazer

masculino no interior da casa (Engels, [1884] 2017). A passagem das formas pré-monogâmicas para a monogamia institucionalizada corresponde, no esquema engelsiano, à necessidade de “assegurar a fidelidade da mulher e, por conseguinte, a paternidade dos filhos”; por isso, “a mulher é entregue incondicionalmente ao poder do homem. Mesmo que ele a mate, não faz mais do que exercer um direito seu” (Engels, [1884] 2017, 80). A dureza dessa formulação não é um elogio, mas a crítica de um arranjo histórico no qual a monogamia, tal como se consolidou, aparece como forma social ajustada à propriedade privada e à reprodução de classes.

Uma vez estabilizado o direito paterno, a herança torna-se eixo organizador da família e do parentesco: os herdeiros masculinos passam a concentrar o direito prioritário sobre os bens do pai, ao passo que a mulher é juridicamente enquadrada como meio de assegurar descendentes legítimos e como responsável por atividades domésticas que, por definição, não geram propriedade privada em seu favor nem a inserem em circuitos concorrenciais. “A economia, o Direito, a política, a religião, a guerra, o comércio, as artes, a filosofia, a ciência, a exploração e a conquista de novos territórios surgem já como atividades masculinas” (Lessa, 2012, 27); às mulheres das classes dominantes cabem a gestação e o cuidado dos filhos destinados a perpetuar a dominação, e às demais, a reprodução cotidiana da vida em condições de subordinação. Desse modo, “a antiga relação consensual e igualitária é substituída por uma relação de poder. Aos indivíduos masculinos cabe o poder da propriedade privada, serão eles os maridos. Às mulheres cabem as atividades que não geram a riqueza privada: serão esposas ou prostitutas [...]” (Lessa, 2012, 28).

Esse reordenamento material tem como contraface uma divisão sexual do trabalho que separa rigidamente esferas: ao homem, o campo da visibilidade social, da política e da guerra; à mulher, o espaço doméstico, “a vida coletiva” negada pela clausura no lar. A repressão da sexualidade feminina integra o mesmo complexo de dispositivos: à esposa nega-se o direito ao prazer; “as mulheres, diz a ideologia patriarcal, podem viver sem sexo; o homem, jamais”. A função marital reduz-se à produção de herdeiros. Daí a codificação da virgindade como garantia da paternidade e, por extensão, da propriedade: “a relação sexual passou a ocorrer entre maridos e esposas ou entre senhores e prostitutas. No primeiro caso, a finalidade é um herdeiro que possa perpetuar a acumulação de riqueza da família. [...] A garantia de que o filho será mesmo do marido é a virgindade da esposa

– por isso cabe ao primogênito masculino a herança. A virgindade passa a ser imprescindível para a mulher destinada à esposa, com o que o desenvolvimento de sua sexualidade fica comprometido pela repressão” (Lessa, 2012, 31).

Em síntese, a família monogâmica, tal como historicizada por essa tradição interpretativa, reorganiza de maneira decisiva as relações entre homens e mulheres, articulando: (1) a privatização das atividades reprodutivas e de cuidado; (2) a disciplina da sexualidade feminina e a estabilização do vínculo conjugal; (3) a transmissão patrimonial sob o signo do direito paterno; e (4) a legitimação estatal de um regime de violência que assegura a apropriação do excedente. Trata-se, portanto, de um dispositivo social que contribui para reproduzir a exploração de classe, ao mesmo tempo em que naturaliza a divisão sexual do trabalho e a hierarquia de gênero (Engels, [1884] 2017; Lessa, 2012).

A estruturação da família e a condição da mulher ao longo da história

Na Idade Moderna, reafirma-se a família monogâmica patriarcal, cujo modelo normativo restringe a unidade doméstica a um homem, uma mulher e seus filhos, com condenação explícita da infidelidade segundo os dogmas cristãos. Na prática, porém, a disciplina sexual incidia de modo desigual: a transgressão masculina era com frequência tolerada ou socialmente escusada, ao passo que a feminina podia acarretar forte sanção moral e jurídica — inclusive em certos contextos penas severas —, lógica que também se reflete na aceitação de filhos extramatrimoniais do pai, mas não da mãe, sem prejuízo de variações regionais e jurídicas.

Convém, nesse ponto, recuperar a tipologia histórica proposta por Engels para as formas de família anteriores à monogamia. Ele descreve, em linhas gerais, quatro estágios: a família consanguínea; a família punaluana; a família por pares (frequentemente chamada “pré-monogâmica”); e a monogamia (Engels, [1884] 2017). Na família consanguínea, as uniões se dão por grupos de mesma geração, com amplitude de relações sexuais entre membros da fratria; daí a observação — hoje reconhecida como hipótese evolucionista do século XIX — de que “todos os homens e mulheres eram irmãos ou primos e também maridos e mulheres entre si”, no sentido de um sistema de alianças coletivas internas à geração. Na família punaluana, elimina-se a união sexual

entre irmãos bilaterais: grupos de irmãos (no sentido lato) unem-se a grupos de irmãs, mas não às suas próprias irmãs; esse rearranjo prepara o surgimento das *gentes* (unidades de parentesco) definidas, originalmente, por linha materna. Em tais arranjos de família por grupos, “não se pode saber com certeza quem é o pai de uma criança, mas sabe-se quem é a mãe” — o que torna a filiação matrilinear a forma segura de reconhecimento do vínculo consanguíneo (Engels, [1884] 2017, 60).

O estágio seguinte, que Engels denomina família por pares (ou “pré-monogâmica”), estreita o vínculo conjugal sem suprimi-lo como relação assimétrica: espera-se a relativa exclusividade da mulher, mas é admitida poliginia de fato e a infidelidade masculina; a infidelidade feminina é reprovada e punida. A monogamia “propriamente dita”, por sua vez, cristaliza a exigência de fidelidade da mulher como garantia da paternidade e, por extensão, da transmissão patrimonial; daí a formulação incisiva de Engels sobre a entrega da mulher ao poder do homem, como crítica a um dispositivo social a serviço da propriedade (Engels, [1884] 2017, 80). Em contraste com as formas grupais, a família monogâmica estreita e privatiza o parentesco, define com nitidez a legitimidade dos herdeiros e acopla sexualidade, filiação e patrimônio — um tripé que a Idade Moderna reforça com o aparato jurídico e religioso dos matrimônios sacramentais e dos direitos sucessórios.

Dito isso, é importante sublinhar duas cautelas: (1) mesmo na Idade Moderna, a aplicação das normas monogâmicas variou entre jurisdições, estamentos e cidades, com gradientes de tolerância e de punição; (2) a tipologia engelsiana, embora classicamente influente, reflete debates e dados etnográfico-históricos do século XIX, devendo ser lida como modelo interpretativo e não como cronologia universal rígida. Ainda assim, para fins de análise histórica das representações e práticas familiares (inclusive nas artes e na moral cristã ocidental do século XVI), a sequência consanguínea → punaluna → por pares → monogamia ajuda a elucidar por que a modernidade reordena a família em torno da fidelidade feminina, da certeza jurídica da paternidade e da herança — elementos centrais para o imaginário burguês e para os regimes de propriedade.

A representação da família e da Sagrada Família no *cinquecento* Italiano

A iconografia da Sagrada Família no *Cinquecento* italiano assenta-se sobre um repertório de signos e narrativas já sedimentados na memória visual do público,

conformado por séculos de catequese e de usos devocionais que fixaram atributos, gestos e relações entre as figuras sagradas. Essa gramática, ensinada e reiterada pela Igreja, orienta tanto o reconhecimento imediato dos temas quanto o horizonte de variações possíveis na invenção compositiva dos artistas. Não surpreende, portanto, que as grandes oficinas e mestres do Renascimento trabalhassem majoritariamente sob encomenda, com programas definidos por patronos e instituições, muitas vezes detalhados em contratos que especificavam dimensões, materiais, prazos e elementos iconográficos essenciais, deixando ao pintor liberdade retórica na disposição, na gestualidade e na expressividade — liberdade que, contudo, não podia romper a inteligibilidade do tema para o fiel-espectador (cf. Baxandall, 1991, p. 44; 53–54).

Neste trecho, consideram-se algumas pinturas da Sagrada Família executadas na Itália ao longo do *Cinquecento* (aprox. 1490–1600), período que abrange o Alto Renascimento e o Maneirismo, com o objetivo de examinar seus procedimentos de sentido à luz do método proposto por Panofsky. O percurso analítico parte do nível dos significados “primitivos” ou “naturais”, factual e expressional — identificação de objetos, personagens e ações visíveis, bem como a descrição da sua disposição e dinâmica na cena —, avança para o reconhecimento dos significados “convencionais” (atributos, alegorias, emblemas, tipologias hagiográficas e marianas que informam a leitura histórica dos motivos) e culmina na determinação do significado “intrínseco” ou “conteúdo”, isto é, o princípio unificador que articula forma, programa devocional e visão de mundo subjacente à obra (Panofsky, 1989, p. 31–34). Ao integrar esses três estratos — do visível imediato ao horizonte intelectual e espiritual que o organiza —, pretende-se evidenciar como as variações cinquecentistas sobre a Sagrada Família negociam, simultaneamente, fidelidade doutrinal, eficácia devocional e invenção pictórica.

A Sagrada Família de Rafael Sanzio]

A “Sagrada Família” de Rafael (1518) organiza a narrativa visual por meio de uma composição piramidal: o vértice simbólico coincide com o eixo afetivo Maria–Menino, enquanto as demais figuras são subordinadas a esse foco. O movimento ascensional do Menino — braços erguidos, torso projetado — encontra a curva receptiva do gesto materno, que, ao ampará-lo pelas axilas, converte a ação em imagem de cuidado. O rosto

de Maria, levemente inclinado e recolhido, intensifica a leitura devocional e institui um campo de forças no qual o diálogo de olhares estabelece a hierarquia interna da cena. A centralidade relacional, a proximidade tátil e a economia gestual reforçam, portanto, a proeminência do vínculo materno-filial e explicam por que esse núcleo se impõe visualmente sobre as demais presenças no quadro.²



Figura 01: SANZIO, Rafael. A Sagrada Família, 1518.
Óleo sobre tela transferido de madeira, 207 x 140 cm, Museu do Louvre, Paris.

Na cena, a representação de Maria comunica ao observador um papel materno normativo — cuidar, proteger, instruir —, organizado por uma gramática devocional que, no Cinquecento, associa proximidade tátil, eixo dos olhares e centralidade compositiva do par Maria–Menino. Em chave histórico-social, pode-se reconhecer, na leitura burguesa do século XVI, a expectativa de que a mulher responda pela criação cotidiana e pela educação moral dos filhos, liberando o chefe de família para os negócios e para a administração do patrimônio; tal expectativa não decorre automaticamente da imagem, mas é por ela pedagogicamente reforçada quando lida no interior de um regime cultural cristão que valoriza a domesticidade feminina (cf. Baxandall, 1991, 44; 53–54).

A posição de José, em plano discretamente elevado, articula visualmente autoridade tutelar e garantia da descendência legítima, sem romper o foco afetivo Maria–

² Isso nos mostra a afirmar que a cena de Maria com seu filho foi para o pintor o foco onde o olhar do observador deve concentrar.

Menino. À esquerda, um pouco recuado, João Batista menino ora em atitude de veneração diante do primo, portando a cruz de caniço; como observa Monteiro, a cruz recapitula simultaneamente Paixão, salvação e triunfo (Monteiro, 2017, 49). Atrás de João, Santa Isabel sustém-lhe os braços sob os cotovelos, gesto que pode ser lido como apresentação e ensino. A presença de Isabel e João — parentela além do núcleo conjugal — remete ao padrão de “família alargada” frequente em contextos aristocráticos e burgueses da Itália moderna, nos quais “várias gerações coabitam frequentemente sob o mesmo teto, sob a autoridade do patriarca, único senhor da totalidade dos bens familiares” (Larivaille, 1988, 223).

No fundo, dois anjos qualificam teologicamente a cena. Em termos simbólicos, os anjos são mensageiros e sinais de ordem espiritual (Chevalier, 1986; Ferguson, 1961, 97). Em variantes compositivas documentadas, “el ángel de la izquierda sujeta un ramillete de flores sobre la cabeza de la Virgen, que alude a sus virtudes y a la Pasión” (Martínez; Gorospe; Almela; Santos, 2007, 9). As flores, de acordo com leitura simbólica corrente, funcionam como índices de beleza e graça terrenas e de receptividade ao dom — formas de cálice voltadas à ação do céu (Monteiro, 2017, 49). Tais atributos estabilizados permitem ao pintor variar posição e gesto sem perder a inteligibilidade do assunto para o público catequizado.

No plano interpretativo (conteúdo intrínseco), a articulação entre economia da graça (Encarnação e Paixão prefigurada) e economia doméstica (maternidade, tutela paterna, parentela) explicita por que essa iconografia opera como matriz de normatividade afetiva e social. Imagens devocionais funcionam como dispositivos de poder simbólico: “provocavam devoção, medo, respeito, amor, súplica, uma diversidade de sentimentos capaz de movimentar os sujeitos segundo os desejos da Igreja” (Silva, 2018, 36). Assim, sem reduzir a obra a mero reflexo social, reconhece-se que a sua eficácia pedagógica e afetiva também participa da naturalização de papéis de gênero no marco da família monogâmica patriarcal — um processo de longa duração que associa ortodoxia doutrinal, práticas domésticas e regimes de sensibilidade.

Madonna da Cesta de Coreggio

A obra de Correggio intitulada “Madonna da Cesta” (1524) apresenta a Sagrada Família em chave doméstica e intimista. Em primeiro plano, Maria veste o Menino com uma pequena jaqueta; o gesto, contido e cuidadoso, organiza o eixo afetivo da cena. Ao fundo, José trabalha com a plaina de carpinteiro — atributo tradicional que fixa sua identidade e a economia laboriosa do lar. No canto inferior esquerdo, uma cesta de costura, com utensílios e materiais têxteis, ancora a cena no universo do trabalho doméstico.

No nível iconográfico, os elementos funcionam como signos convencionais. A cesta, “símbolo do corpo materno [...] contendo lã ou frutas, simboliza o trabalho doméstico, bem como a fertilidade” (Chevalier, 1986, 277–278).³ O enxoval em preparação (a jaqueta) reforça a semântica de cuidado e provisão; o labor de José, por sua vez, situa a casa de Nazaré sob o signo da dignidade do trabalho manual, tópico amplamente estabilizado na iconografia ocidental do santo carpinteiro (cf. Ferguson, 1961, 97, sobre a função identificadora dos atributos).



Figura 02: CORREGGIO. Madonna da cesta, c. 1524.
Óleo sobre madeira, 33 x 25 cm, Galeria Nacional, Londres.

³ “Símbolo del cuerpo materno. Moisés, Edipo, etc., han sido encontrados al filo de las aguas en cestas. Conteniendo lanas o frutos, simboliza el gineceo y los trabajos domésticos, así como la fertilidade” (CHEVALIER, 1986, p. 277-278).

No plano interpretativo (significado intrínseco), a pintura dramatiza a articulação entre economia da graça e economia doméstica: a Encarnação é enquadrada no cotidiano de uma casa que costura, veste e trabalha. O dispositivo compositivo — a proximidade tátil de mãe e filho, a presença laboriosa do pai ao fundo, os instrumentos e a cesta em primeiro plano — converte virtudes teológicas em virtudes domésticas (cuidado, diligência, humildade), produzindo uma pedagogia visual que conjuga devoção e norma social: a maternidade como serviço, a paternidade como ofício, a família como oficina de virtudes. Nesse sentido, a obra participa da mesma gramática devocional do *Cinquecento* que conta “com a capacidade do observador em reconhecer o assunto [...] de forma bastante imediata”, permitindo ao pintor acentuar e adaptar livremente certos motivos sem romper a inteligibilidade do tema (Baxandall, 1991, 44; 53–54).

Como nas demais pinturas analisadas neste estudo, a representação da Sagrada Família enfatiza a centralidade da figura materna dentro do núcleo doméstico. Na “Madonna da Cesta” de Correggio, essa ênfase se articula visualmente à divisão sexual do trabalho: a ela, o labor doméstico, interno ao lar — costura, vestir, cuidado direto do Menino —; a ele, o ofício manual situado num plano espacial distinto, ainda que contíguo — José ao fundo, na carpintaria. No nível descritivo, a disposição em planos hierarquizados já codifica funções: José surge em terceiro plano, concentrado no manejo da plaina; Maria, em segundo plano, realiza o ato de vestir o Menino, gesto que condensa cuidado, provisão e disciplina afetiva. Tal arranjo corresponde ao que Carr-Gomm sintetiza ao examinar o tema no Renascimento: “durante o Renascimento, pinturas da Sagrada Família [...] se desenvolveram a partir de imagens maternais da Virgem com o Menino [...] o tema enfatiza o aspecto humano da Encarnação, na medida em que se vê a Sagrada Família desempenhando tarefas domésticas” (Carr-Gomm, 2004, 196). A obra de Correggio confirma precisamente esse deslocamento do milagre para o cotidiano, inserindo a economia da graça na economia da casa.

No plano iconográfico, os objetos e atributos reforçam a leitura convencional: a cesta de costura e os utensílios têxteis indexam o universo do labor feminino e a semântica de fertilidade/provisão; a plaina identifica José como artífice e garante a inteligibilidade do tema para o observador catequizado. O contraste entre as áreas de atuação de Maria e José não se reduz a ilustração de papéis: ele compõe uma pedagogia visual que distribui

responsabilidades, tempos e espaços — ao feminino, a proximidade tátil, o vestir, o nutrir; ao masculino, o fabrico, a proteção mediada pelo ofício.

No nível interpretativo (significado intrínseco), a pintura transforma virtudes teológicas em virtudes domésticas e, com isso, naturaliza hierarquias de gênero. A visualidade modela expectativas: à mulher, o governo da proximidade e do cuidado; ao homem, a autoridade produtiva e a tutela. Essa codificação dialoga com práticas sociais verificáveis no horizonte burguês e aristocrático da Itália moderna. Larivaille lembra que, quando as condições sociais e econômicas o permitiam, “várias gerações coabitam frequentemente sob o mesmo teto, sob a autoridade do patriarca, único senhor da totalidade dos bens familiares e do destino deles após sua morte” (Larivaille, 1988, 223). Nesse contexto, as filhas das elites, ao deixarem o convento por volta dos 11–12 anos, retornavam à casa para a formação dirigida pela mãe “para o seu papel de esposa perfeita”, numa educação explícita para a domesticidade e a obediência (Larivaille, 1988). A iconografia, portanto, não apenas reflete esse regime; ela o torna emocionalmente plausível.

O mesmo horizonte explica as assimetrias de valor atribuídas ao nascimento de meninos e meninas na casa burguesa. As imagens da Sagrada Família com o Menino Jesus celebram, teológica e socialmente, a chegada do filho: esperança de continuidade do nome, da honra e dos negócios. Já o nascimento da filha aparece, em muitos testemunhos, como ônus e risco patrimonial: “não apenas do sonho de todo pai de ter filhos que perpetuem seu nome e assegurem a sucessão nos negócios e na vida da cidade, mas também das velhas ideias [...] do peso que elas [as filhas] representam numa família”, pois é preciso educá-las “ao abrigo das tentações” e “arranjar-lhes casamento”, o que “sempre custa caro ao patrimônio familiar”. “Se o nascimento de um menino permite sonhar com enriquecimento e ascensão social, o de uma filha só permite esperar preocupação e despesas improdutivas” (Larivaille, 1988, 227). A pintura devocional funciona, assim, como dispositivo de afetos e normas: converte maternidade, paternidade e filiação em um léxico visual persuasivo que legitima a divisão sexual do trabalho e o regime patriarcal da casa.

Sagrada Família (Barberini) de Andrea Del Sarto

A pintura de Andrea del Sarto intitulada “Sagrada Família”, executada em 1528, organiza o núcleo devocional no primeiro plano: Maria, sentada, sustém o Menino no colo em gesto de acolhimento e cuidado; a cena explicita o aleitamento, com um dos seios à mostra, sinalizando a nutrição materna como eixo semântico da composição. Em termos iconográficos, o motivo da Virgem lactante é recorrente na tradição latina: “os seios femininos são o símbolo da maternidade e de seus atributos de amor, nutrição e proteção. A Virgem, como mãe, dá o peito à criança” (Ferguson, 1961, p. 46). Do ponto de vista histórico-normativo, múltiplos ciclos quinhentistas exploram essa tipologia até a contenção pós-tridentina: “existem muitas pinturas antigas da Virgem dando o seio ao Menino Jesus, mas essa imagem deixou de ser produzida depois que o Concílio de Trento (1545–1563) declarou sua desaprovação à nudez desnecessária” (Carr-Gomm, 2004, 200).

No nível descritivo, a economia dos olhares e das mãos condensa a narrativa: Jesus, com a mão direita próxima ao seio direito da mãe, desvia momentaneamente a atenção da amamentação e olha para baixo, à esquerda; Maria acompanha esse desvio com o olhar, sem desfazer o amparo do braço; José, à esquerda e em segundo plano, observa o Filho com fisionomia atenta, compondo, pela sua ligeira elevação espacial e distância, um vetor de tutela. A hierarquização de planos — Maria e o Menino ao alcance tátil; José, recuado — é convencional no Cinquecento, pois preserva a centralidade afetiva do par materno-filial e, ao mesmo tempo, assinala a autoridade doméstica de José sem romper a inteligibilidade devocional do tema.



Figura 03: SARTO, Andrea Del. Sagrada Família (Barberini), c. 1528. Óleo sobre madeira, 140 x 104 cm, Galeria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

Iconograficamente, a lactação inscreve, no corpo de Maria, a gramática do cuidado: nutre, protege, educa. O gesto não é apenas biológico; ele é sacramentalizado como figura da doação e da graça. Em paralelo, a posição de José sinaliza a tutela legal e a paternidade “de direito”, estabilizando a filiação e a ordem da casa. Em chave social, a cena reflete expectativas coevas: à mulher, o governo da proximidade (vestir, nutrir, velar); ao homem, a autoridade e a responsabilidade patrimonial. Tal distribuição é amplamente documentada para contextos italianos de Antigo Regime, nos quais “várias gerações coabitam frequentemente sob o mesmo teto, sob a autoridade do patriarca, único senhor da totalidade dos bens familiares e do destino deles após sua morte” (Larivaille, 1988, 223).

No nível interpretativo (conteúdo intrínseco), a obra traduz virtudes teológicas em virtudes domésticas e naturaliza hierarquias de gênero: a maternidade é o lugar privilegiado de serviço e abnegação; a paternidade, o da tutela e do mando. A iconografia, assim, participa de uma pedagogia visual de longa duração, que torna plausíveis e desejáveis determinadas condutas no interior da família monogâmica patriarcal. Os dispositivos jurídico-costumeiros reforçam esse pano de fundo: “as leis não reconhecem mais ao chefe da família do Renascimento o direito de vida ou morte sobre os seus, mas suas prerrogativas continuam sendo muito extensas [...] a opinião pública [ainda] permite

o assassinato da mulher adúltera, enquanto o próprio marido [...] mantém sob seu teto concubinas [...] e educa seus bastardos juntamente com seus filhos [...] fora do caso extremo do adultério, o marido conserva de forma terminante o direito de espancar sua mulher, bem como seus filhos” (Larivaille, 1988, 223–224). Sem reduzir a pintura a mero reflexo, percebe-se como sua eficácia devocional — tocar afetos, ensinar dogmas, ordenar sensibilidades — converge com práticas e valores que sustentam a hegemonia masculina na casa.

Em suma: a “Sagrada Família” de Andrea del Sarto articula, com os recursos do ideal renascentista (clareza narrativa, economia gestual, hierarquia dos planos), uma iconografia da maternidade (Virgem lactante) e uma semântica da tutela paterna (José em vigília). Essa conjunção opera, simultaneamente, como teologia visível da Encarnação (o Filho nutrido no corpo da mãe) e como política da casa (distribuição sexuada dos papéis), oferecendo ao observador quinhentista uma matriz de reconhecimento que instrui, comove e normatiza.

Considerações finais

A análise histórica e iconológica aqui desenvolvida permite articular três eixos que se retroalimentam: (1) a longa duração das formas familiares e sua funcionalidade para regimes de propriedade; (2) a gramática social e jurídica que, do Medievo à Modernidade, estabiliza a monogamia patriarcal como tecnologia de filiação “legítima”, transmissão intergeracional e governo dos corpos; (3) a eficácia pedagógica das imagens — em particular, a iconografia da Sagrada Família no Cinquecento italiano — como dispositivo de naturalização de sensibilidades e papéis de gênero. No primeiro plano, a leitura da família como construção histórica, já sugerida por Engels ao ordenar tipologicamente os estágios consanguíneo, punalvano, por pares e monogâmico, indica que a forma moderna não é um dado da “natureza”, mas um arranjo socialmente vantajoso às lógicas sucessórias da sociedade de classes (Engels, [1884] 2017, 80; 2019). Ao lado dessa matriz, as explicações sobre a emergência do Estado como instância de regulação de interesses proprietários — da Antiguidade proprietária e da divisão social do trabalho (Lucena, 1976) às engrenagens fiscais e administrativas medievais que preludiam o

Estado moderno (Strayer, 1970) — mostram a convergência entre economia política, ordenamento jurídico e moral doméstica.

No segundo plano, o arco que vai da *domus* romana — onde *familia* abarcava pessoas e patrimônio sob a *patria potestas* (Leandro, 2006, p. 52; 59) — ao casamento canônico medieval e à família burguesa quinhentista explicita a persistência de três finalidades estruturantes: estabilizar filiações (e, por conseguinte, heranças), disciplinar a sexualidade (com ênfase assimétrica sobre a fidelidade feminina) e articular honra, nome e patrimônio. A transição medieval da celebração privada à publicização litúrgica do matrimônio — a partir da gramática agostiniana, das compilações de Burchard de Worms e da arquitetura canônica de Graciano, com o consentimento como elemento constitutivo segundo Alexandre III — traduziu em rito público a necessidade social de visibilidade e validade do vínculo (Silva, 2008, 41–44). Na prática social, sobretudo entre elites urbanas e aristocráticas da Itália moderna, o patriarcado organizou a casa como unidade compacta sob autoridade do *pater familias*, com coabitação intergeracional e educação explícita das filhas para a domesticidade e o casamento (Larivaille, 1988, 223; 227). Não surpreende, nesse contexto, a assimetria de expectativas entre o nascimento de meninos (continuidade do nome e dos negócios) e de meninas (ônus dotais e gestão da honra), bem atestada pela tratadística e pelas práticas (Larivaille, 1988, 227). A leitura de Ariès sobre a “invenção” do sentimento moderno de infância e a redefinição da família como realidade moral e social — mais que puramente sentimental — ajudam a compreender por que a unidade doméstica torna-se simultaneamente escola de disciplina e estratégia patrimonial (Ariès, 2017, 231–232; 238).

No terceiro plano — decisivo para este artigo —, a imagem opera como escritura social. Conforme Panofsky, a passagem do nível factual/expressional ao convencional e ao intrínseco permite ver como atributos, gestos e composições estabilizados convertem teologia em norma social (Panofsky, 1989, 31–34). Baxandall lembra que a pintura devocional quinhentista supunha um observador catequizado, capaz de reconhecer de imediato o assunto, o que autorizava o pintor a variar sem destruir a inteligibilidade (Baxandall, 1991, 44; 53–54). É precisamente nesse encontro entre repertório compartilhado e invenção retórica que a Sagrada Família se torna um laboratório de sensibilidades: em Rafael, a pirâmide afetiva Maria–Menino domina a cena e organiza hierarquias discretas (José, João, Isabel, anjos), articulando economia da graça e

economia da casa; em Correggio, a *Madonna da Cesta* reencena a domesticidade como virtude — costura, enxoval, ofício do carpinteiro — e traduz o cuidado em léxico visível (Chevalier, 1986, 277–278; Ferguson, 1961, 97; Carr-Gomm, 2004, 196); em Andrea del Sarto, o motivo da Virgem lactante condensa amor, nutrição e proteção no corpo materno, ao passo que a vigilância de José codifica tutela e paternidade de direito — um esquema que a moral pós-tridentina tenderá a disciplinar ao reprimir “nudez desnecessária” (Ferguson, 1961, 46; Carr-Gomm, 2004, 200). Em todos os casos, o dispositivo iconográfico transforma virtudes teológicas (caridade, humildade, obediência) em virtudes domésticas (cuidado, diligência, governo da proximidade), ao mesmo tempo em que naturaliza a divisão sexual do trabalho: à mulher, o nutrir, vestir, velar; ao homem, a autoridade produtiva e a guarda do nome.

Esse mecanismo pictórico não atua no vazio: ele cruza-se com as estruturas materiais e jurídicas descritas por Engels e por Lessa — privatização das atividades de cuidado, disciplina da sexualidade feminina, transmissão patrimonial sob o signo do direito paterno, legitimação estatal da apropriação do excedente — compondo uma cultura visual que torna plausível o regime patriarcal da casa (Engels, [1884] 2017, 80; Lessa, 2012, 21–31). Se, como lembram Marx e Engels, as ideias dominantes de uma época são a expressão ideal de suas relações materiais dominantes, as imagens dominantes — em particular, as devocionais de amplo alcance — funcionam como veículos privilegiados dessa expressão, regulando afetos, memórias e condutas (Marx; Engels, 2009, 67). Nessa chave, não se trata de reduzir a arte a epifenômeno: a imagem participa ativamente da construção do mundo social, instruindo os simples (*ad instructionem rudium*), fixando lembranças (*ad recordationem*), excitando afetos (*ad excitationem affectuum*), como já sistematizava a tradição tardo-medieval retomada por Baxandall (1991, 49–50). O que as obras quinhentistas aqui analisadas mostram é a fineza com que essa pedagogia dos sentidos converte a Encarnação, a Paixão e a santidade doméstica em matrizes de reconhecimento para o cotidiano burguês — a “economia da graça” encarnada na “economia da casa”.

Ao mesmo tempo, cumpre registrar tensões e limites: a normatividade eclesial nem sempre se impôs uniformemente (Silva, 2008, 41–44); iconografias como a Virgem lactante conheceram fases de ampla circulação e de contenção disciplinar (Carr-Gomm,

2004, 200); práticas matrimoniais de elites italianas mantiveram celebrações domésticas em conflito com a forma pública canônica (Silva, 2008). Essas fricções convidam a evitar determinismos: as imagens codificam ideais, mas também negociam com patronos, oficinas e públicos heterogêneos; podem reforçar papéis, mas também abrem frestas de agência, empatia e consolo — como sugere a lenta “humanização” de Maria, do trono bizantino às cenas íntimas e ternais do Quattrocento e Cinquecento, processo que Anchieta descreve como passagem “da Virgem Imperatriz” à mãe que amamenta, chora e se inclina (Anchieta, 2020, 47–48; 55; 61).

Em conclusão, o percurso proposto — do conceito à imagem, da iconografia à iconologia — permite sustentar três resultados: primeiro, a família moderna é uma forma historicamente situada, forjada por exigências patrimoniais e estabilizada por uma gramática jurídica e moral; segundo, a Sagrada Família cinquecentista opera como mediadora entre teologia e vida doméstica, traduzindo virtudes e naturalizando hierarquias de gênero sob o signo da monogamia patriarcal; terceiro, a leitura atenta das obras, com método (Panofsky) e com história social da arte (Baxandall), ilumina como a visualidade participa da reprodução de estruturas de classe e de gênero — e, justamente por isso, como a crítica histórica pode desnaturalizar tais papéis, recolocando-os no campo do disputável. Se “as ideias dominantes” são, afinal, produtos sociais (Marx; Engels, 2009, 67), também o são as imagens que as veiculam: reconhecê-lo é condição para ver na história da arte não um espelho neutro, mas um arquivo ativo de poderes, afetos e possibilidades.

REFERENCES

- ANCHIETA, Isabella. *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 2*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1º ed. 2020.
- ARIÉS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 (Oficina das artes; v. 6).
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BURKE, Peter. *O Renascimento italiano*. São Paulo – SP, Editora Nova Alexandria, 2010.
- CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte: Guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais*. Bauru – SP, EDUSC, 2004.
- ENGELS, F. *A origem da família, da propriedade privada e do estado*. São Paulo: Lafonte, 2017.
- FERGUSON, George. *Signs e symbols in christian arte*. New York – EUA: Oxford University Press, 1954.
- KRUCZEVESKI, Lais Regina; MARIANO, Silvana Aparecida. Família nuclear patriarcal: breves notas sobre a (re)construção da teoria social e os estudos feministas. In: *SIMPÓSIO GÊNERO E POLÍTICAS PÚBLICAS*, 3., 2014, Londrina – PR. Anais eletrônicos... Londrina – PR: UEL, 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/anais/iii-simposio-genero-e-politicas-publicas.php>
- LARIVAILLE, Paulo. *A Itália no tempo de Maquiavel*. São Paulo, Companhia da Letras, 1972.
- LE GOFF, Jacques. *O homem Medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- LEANDRO, Maria, Engrácia. Transformações da família na história do Ocidente. *Theologica*. 2.ª Série, 41, 1. p. 51-74, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/12875/1/leandro.pdf>
- LESSA, Sergio. *Abaixo a família monogâmica!*. São Paulo: Instituto Lukács, 1ª edição, 2012. Disponível em: <http://sergiolessa.com.br/uploads/7/1/3/3/71338853/abaixofamilia.pdf>
- LUCENA, Manuel. *Ensaio sobre a origem do Estado (I). Análise Social*, Lisboa – PT, Vol. XII (4.º), (n.º 48), pp. 917-982, 1976. Disponível em: http://analisesocial.ics.ul.pt/?page_id=9
- MARTÍNEZ, José; GOROSPE, José; ALMELA, Rocío; SANTOS, Ana. La Sagrada Familia con Santa Isabel, San Juan Bautista niño y dos ángeles, copia de Rafael: Estudio técnico, restauración y nuevas aportaciones sobre su historia y atribución. *Buletina Boletín Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao Fine Arts Museum, n.º 2, 2007. Disponível em: https://www.museobilbao.com/uploads/salas_lecturas/archivo_es-18.pdf

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. A Ideologia Alemã. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MONTEIRO, Albanize Maria de Oliveira. Análise da simbologia religiosa das igrejas Verbitas Sagrada Família e Divino Espírito Santo no município de Santa Leopoldina – ES. 90 f. Dissertação (mestrado) – UNIDA / Faculdade Unida de Vitória, 2017. Disponível em: <http://bdtd.faculdadeunida.com.br:8080/jspui/handle/prefix/45>

PANOFSKY, Erwin. O significado nas artes visuais. Lisboa, Editorial Presença, 1º ed. 1989.

PASSOS, Maria José Spiteri Tavolaro. As representações ligadas à Sagrada Família e a escultura religiosa da São Paulo colonial. Imagem brasileira, São Paulo, n. 8, p. 149-157, 2015. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/issue/view/8>

PASSOS, Maria José Spiteri Tavolaro. Imaginaria retabular colonial em São Paulo: estudos iconográficos. 496 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/136748>

SILVA Carolina Gual da. “Até que a morte os separe”: casamento reformado nos séculos XI-XII. 124 p. Dissertação (Mestrado em História social) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo – SP, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-10072008-104528/pt-br.php>

SKINNER, Quentin. As fundações do pensamento político moderno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SOUZA, Jônatas Ferreira de Lima. Pais, filhos e a politeia: o lugar da família nos tipos de governo, de Heródoto e Aristófanos ao livro VIII da República de Platão – século V-IV A.E.C. Faculdade de Letras da UFRJ, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/39142083/PAIS_FILHOS_E_A_POLITEIA_O_LUGAR_D_A_FAM%3%8DLIA_NOS_TIPOS_DE_GOVERNO_DE_HER%3%93DOTO_E_A_RIST%3%93FANES_AO_LIVRO_VIII_DA_REP%3%9ABLICA_DE_PLAT%3%83O_-_S%3%89CULOS_V-IV_A.E.C