

# VIA TEOLÓGICA

Volume 24 – Número 47 – jun. / 2023

ISSN 2526-4303 (ON LINE)

ARTIGO

---

## ELISABETH REAEL, ESPOSA DE ARMÍNIO: UMA ANÁLISE ICONOGRÁFICA EM DIÁLOGO COM ESTUDOS DE GÊNERO

*Dr. Vinícius Couto*



A Revista Via Teológica está licenciada com uma Licença Creative Commons. Atribuição – Não Comercial – Sem Derivações - 4.0 Internacional

# **ELISABETH REAEL, ESPOSA DE ARMÍNIO: UMA ANÁLISE ICONOGRÁFICA EM DIÁLOGO COM ESTUDOS DE GÊNERO**

Elisabeth Reael, Arminius's wife: an iconographic analysis  
in dialogue with gender studies

Elisabeth Reael, esposa de Arminius: un análisis iconográfico  
en diálogo con los estudios de género

*Dr. Vinícius Couto<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Doutor em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo, mestre em Teologia pela FABAPAR, especialista em História da Teologia pela Faculdade de Teologia Saber e Fé e em Ciências da Religião pela Universidade Cândido Mendes. [prvinciuscouto@yahoo.com.br](mailto:prvinciuscouto@yahoo.com.br)

## RESUMO

O presente ensaio investiga a vida de Elisabeth Reael, esposa do pastor e professor Jacó Armínio, a partir de uma análise iconográfica de seu retrato datado de 1620, em diálogo com os estudos de gênero da temporalidade dos séculos XVI e XVII. O que seu retrato tem a nos dizer a respeito da vida dessa mulher em seus contextos social e religioso? A hipótese que sustenta este ensaio é que encontramos informações de uma mulher que seguiu como agente ativa mesmo na condição de viuvez e de intolerâncias religiosas. A justificativa desta pesquisa parte de uma verificação da inexistência de um estudo dessa natureza sobre Elisabeth, o que torna os estudos sobre arminianismo incompletos e sem a devida atenção para as questões de gênero na intersecção dos estudos sobre história da Reforma Protestante. A pesquisa está fundamentada nos estudos sobre retratos da Renascença por Schneider (2002), dos retratos de Armínio por Tolsma (2006) e de gênero nos Países Baixos durante os séculos XVI e XVII por Broomhall e Spinks (2011). Nossa metodologia é iconográfica e iconológica, a partir dos estudos de cultura visual, em diálogo com a história cultural em sua dimensão das relações de gênero.

**Palavras-chave:** Elisabeth Reael. Jacó Armínio. Arminianismo. Estudos de gênero.

## ABSTRACT

This essay investigates the life of Elisabeth Reael, wife of the pastor and professor Jacobus Arminius, based on an iconographic analysis of her portrait dating from 1620, in dialogue with gender studies of temporality in the 16th and 17th centuries. What does her portrait have to tell us about this woman's life in her social and religious contexts? The hypothesis that supports this essay is that we found information from a woman who continued as

an active agent even in the condition of widowhood and religious intolerance. The justification of this research starts from a verification of the non-existence of a study of this nature on Elisabeth, which makes studies on Arminianism incomplete and without due attention to gender issues at the intersection of studies on the history of the Protestant Reformation. The research is based on studies of Renaissance portraits by Schneider (2002), Arminius portraits by Tolsma (2006) and gender in the Netherlands during the 16th and 17th centuries by Broomhall and Spinks (2011). Our methodology is iconographic and iconological, based on studies of visual culture, in dialogue with cultural history in its dimension of gender relations.

**Keywords:** Elisabeth Reael. Jacobus Arminius. Arminianism. Gender studies.

## RESUMEN

El presente ensayo investiga la vida de Elisabeth Reael, esposa del pastor y profesor Jacobus Arminius, a partir de un análisis iconográfico de su retrato que data de 1620, en diálogo con los estudios de género de la temporalidad en los siglos XVI y XVII. ¿Qué tiene que decirnos su retrato sobre la vida de esta mujer en sus contextos sociales y religiosos? La hipótesis que sustenta este ensayo es que encontramos información de una mujer que continuó como agente activo aún en la condición de viudez e intolerancia religiosa. La justificación de esta investigación parte de una constatación de la inexistencia de un estudio de esta naturaleza sobre Elisabeth, lo que hace que los estudios sobre arminianismo sean incompletos y sin la debida atención a las cuestiones de género en la intersección de los estudios sobre la historia de la Reforma Protestante. La investigación se basa en estudios de retratos renacentistas de Schneider (2002), retratos de Arminius de Tolsma (2006) y género en los

Países Baixos durante los siglos XVI y XVII de Broomhall y Spinks (2011). Nuestra metodología es iconográfica e iconológica, basada en estudios de cultura visual, en diálogo con la historia cultural en su dimensión de relaciones de género.

**Palabras-clave:** Elisabeth Reael. Jacobus Arminius. Arminianismo. Estudios de género.

## INTRODUÇÃO

Estudos sobre as reformas religiosas nos Países Baixos durante os Quinhentos e Seiscentos têm avançado nas últimas décadas. A editora Brill possui uma coleção bem ampla sobre temas variados envolvendo a historiografia neerlandesa nesse período chamada *Brill's Series in Church History*,<sup>2</sup> que se encontra no volume 84 enquanto este artigo é escrito. A série investiga assuntos da história da religião, da igreja, da teologia e da cultura, enfatizando as dimensões inter-regional, transconfessional e comparativa da religião em sua expressão, mediação, consumo e institucionalização. Outra série importante da mesma editora é a *Studies in Medieval and Reformation Traditions*, que já está com o volume 242 em processo de editoração e previsão de publicação para a primeira metade do segundo semestre de 2023.<sup>3</sup> Esta coleção navega mais abertamente pela Europa e chama a atenção pelo fato de haver estudos bem específicos de gênero e sobre mulheres que atuaram na temporalidade discutida aqui.

Alguns dos temas que envolvem as reformas religiosas nos Países Baixos é o de Jacó Armínio, dos remonstrantes e das controvérsias envolvendo a tradição calvinista na Igreja Reformada da Holanda. Já existem artigos e literaturas especializadas em algumas das personagens dessas querelas, como Dirck V. Coornhert, Jacó Armínio, Francisco Gomaro e Johan van Oldenbarnevelt, e eventos históricos como o Sínodo de Dort (1618-1619). No

2 A série pode ser visualizada nos links <https://brill.com/display/serial/BSCH> e <https://brill.com/display/serial/KB>.

3 A série pode ser visualizada no link <https://brill.com/display/serial/SMRT>.

entanto, há evidente ausência das mulheres que fizeram parte dessa fase histórica, como as respectivas esposas desses homens, i.e., Cornelia (Neeltje) Simons, Elisabeth Reael, Anna Marie de la Noye e Maria van Utrecht. Em outros casos, até mesmo desconhecemos os nomes das esposas dos homens envolvidos nas controvérsias entre remonstrantes e contrarremonstrantes. As mulheres têm sido apagadas dessa história.

Diante desse cenário, pretendemos contribuir com pelo menos uma tentativa: a de trazer mais luz para o conhecimento da esposa de uma das mentes que deu origem à tradição arminiana, a saber, Elisabeth Reael (1569-1648), esposa de Jacó Armínio (1559-1609). Até o momento, não existe nenhum artigo, capítulo de livro e nem sequer um verbete a respeito dela. E nos perguntamos: por que ela simplesmente está esquecida dos estudos sobre a reforma neerlandesa e, especialmente, das pesquisas em arminianismo? Partimos da hipótese das questões culturais da época, que tendiam a deixar a mulher à margem da sociedade e da igreja. No entanto, com base em pesquisas de gênero da Europa seiscentista e setecentista, temos razões para pensar que ela ocupou espaços muito mais importantes do que se imagina. Uma de nossas bases para isso é o retrato dela, que se encontra no templo da Irmandade Remonstrante em Rotterdam, ao lado do retrato de seu marido, Jacó Armínio.

Neste artigo, começamos trazendo Elisabeth para a nossa abordagem, avaliando seu retrato a partir das especificidades dessa categoria de cultura visual na arte renascentista num olhar mesclado entre o pré-iconográfico e o iconográfico. Em seguida, fazemos uma abordagem iconográfica do retrato, ambientando o pano de fundo das mulheres neerlandesas durante os séculos XVI e XVII, a fim de entender quais eram seus papéis na sociedade, no casamento e na igreja, com especial atenção às mulheres de pastores. Finalmente, analisamos as principais informações que temos da vida de Elisabeth e dos eventos historiográficos que a cercavam numa perspectiva iconológica, tendo em vista o desfecho analítico de seu retrato. Deste modo, pretendemos

contribuir com as pesquisas sobre arminianismo em dupla dimensão: na cultura visual e nos estudos de gênero.

## 1. O RETRATO DE ELISABETH REAEL

A fonte que consideramos mais importante para nortear nossa pesquisa é a do retrato de Elisabeth, no qual estão contidas várias narrativas visuais. Sendo assim, começamos esta seção com a referida imagem.

Figura 1: Retrato de Elisabeth Reael, David Bailly, 1620



Fonte: TOLSMA, 2009, p. 211.

O retrato em questão é uma pintura em óleo com tela emoldurada, que traz a exibição de três quartos de Elisabeth. Ela fazia parte de uma família aristocrata de relativa importância, que concedeu proeminência político-social a seu marido. Eles se casaram em 1590. Ela era filha do casal Laurens Jacobsz Reael (1536-1601) e Geerte Pietersdr (? - 1600). O pai dela ocupou diversos cargos públicos, alguns de maior importância. Em 1580, ele ocupou a função de tenente de milícia; no ano de 1589, chegou ao posto de coronel. No ano seguinte, 1581, assumiu o cargo de comissário para o Príncipe de Orange, trabalhando direta-

mente em escoltas do pelotão orangista na Frísia. Em 1582, ele assumiu o posto de *schepen*, isto é, de juiz. Logo no ano seguinte, 1583, foi eleito para a câmara da cidade, tornando-se diretor do orfanato. No início de 1599, foi o depositário do Empréstimo Capital (*de Capitale Leening te Amsterdam*). E, finalmente, em 1600, foi indicado para o almirantado da província da Zelândia (BANGS, 2015).

Seu nome, em holandês, é mais comumente encontrado como Lijsbet. Elisabeth é a forma latinizada. Na ata do casamento dela com Armínio, na “parte debaixo [da folha], à esquerda, está a assinatura ‘Jacobus Arminius’ [e] à direita, está ‘Lijsbet Louwerensdoch’” (BANGS, 2015, p. 152). Louwerensdoch é uma grafia mais antiga para filha de Laurens. É importante ressaltar que “o analfabetismo era alto em Amsterdã, em especial entre as mulheres [tanto que] no registro anterior no livro de matrimônio, a esposa [de outra pessoa] assinou com um X” (BANGS, 2015, p. 153). Não sabemos o quão alfabetizada e habilidosa na leitura era Elisabeth; talvez a latinização do seu nome apontasse para alguma elevação cultural, erudição ou prestígio social.

O trabalho segue o costume típico do estilo e técnica de *chiaroscuro*,<sup>4</sup> deixando um fundo preto e gerando contrastes de luz e sombra para criar profundidade e, ao mesmo tempo, modelagem na figura retratada. O fundo escuro era utilizado pelos artistas a fim de enfatizar ainda mais a iluminação da pessoa retratada, além de criar uma sensação intensa de volume e profundidade, dando um ar de tridimensionalidade por meio da ilusão criada a partir de luz e sombras. Assim, a luz fica direcionada para a pessoa, que obtém a atenção central na obra de arte. Essa técnica é geralmente atribuída a Leonardo da Vinci (1452-1519), mas pode ter algum desenvolvimento primitivo no artista flamengo Jan van Eyck (1390-1441), que trabalhou com retratos de fundo escuro e poses de comprimento total, meio comprimento, busto e três quartos, sendo considerado um dos pioneiros nesse

<sup>4</sup> Expressão italiana que significa “claro-escuro”.

tipo de retratação artística, na qual era possível encontrar “es-  
corço calculado para persuadir o espectador de que o que ele  
está vendo é real” (SCHNEIDER, 2002, p. 46). O autor do retrato  
da Sra. Rael, David Bailly (1584-1657), foi aluno de um dos retra-  
tistas mais procurados em Amsterdam, Cornelis van der Voort  
(1576-1624), antes da entrada de Rembrandt (1606-1669), que  
trabalhava com o estilo de fundos pretos.

O *chiaroscuro* dava centralidade à pessoa ou objeto retra-  
tado, contudo, ao dar essa visibilidade às pessoas, o estilo em  
questão se preocupava em focar não somente a pessoa, mas  
também sua essência, levando a atenção dos observadores a de-  
talhes como olhares, gestos, vestimentas etc. Nesse sentido, Eli-  
sabeth é destacada com um rosto mais misterioso, sem esboçar  
um sorriso franco e, ao mesmo tempo, sem apresentar uma fei-  
ção de tristeza. Devemos lembrar que a pintura é datada no ano  
de 1620, possivelmente sendo encomendada para o aniversário  
de 50 anos de idade dela, uma data duplamente importante:  
primeiramente, por alcançar essa idade madura e, em segundo  
lugar, porque chegava à mesma idade em que seu falecido ma-  
rido a deixara viúva. Deste modo, Tolsma (2009, p. 224) chama a  
atenção para os detalhes do artista, que, ao apresentar “suas bo-  
chechas vermelhas e coradas e sua tez viva indica que ela deve  
ter sido uma mulher saudável”, ao contrário de seu marido que  
faleceu de tuberculose depois de lutar por vários anos contra  
esse problema de saúde.

Ela está usando trajes típicos de uma mulher de meia ida-  
de e de um estamento social mediano, abaixo da média burgue-  
sia e acima dos trabalhadores comuns (COUTO, 2022c, p. 54-56,  
100). Em sua cabeça, encontra-se um tipo de touca chamada de  
*hul* ou *huif* ou, ainda, *kapje* ou *kap*. Essa touca era feita de um  
tecido mais leve, geralmente linho branco, e era frequentemente  
usada para indicar a idade e a posição social da mulher. Elas  
costumavam ser adornadas com rendas e outros enfeites para  
ocasiões especiais. O modo de utilização se dava em cima dos  
cabelos, precisando ser presa com um grampo. Em geral, a touca

tem um formato mais quadrado e tende a cobrir a maior parte da cabeça, tendo a borda inferior virada para o lado de cima e uma aba de função decorativa na parte de trás. Chama a atenção a gola comprida, larga e plissada, conhecida como rufo, que era reforçada com goma ou arame, e se destacava como uma roda em volta do pescoço. Esse tipo de gola era encontrado em vestimentas masculinas também, típica em magistrados, clérigos e pessoas da nobreza. Pendergast (2004, p. 482) complementa que, os rufos “tinham o efeito de manter a cabeça erguida em uma pose orgulhosa e nobre, o que os tornou populares entre a nobreza em toda a Europa”.

Elisabeth também usa um vestido preto, que pode ser uma alusão ao luto (mesmo que seu marido tenha falecido há praticamente dez anos), já que ela faz uma pose com a mão direita próximo à barriga e com a evidente aparição de sua aliança de casamento. A prática de posar com a mão na região da barriga pode ter significados múltiplos. Em alguns casos, pode apontar para gravidez e, geralmente, a mão fica aberta e os gestos faciais acabam acompanhando esse fato. No entanto, isso não é aplicável aqui. É mais provável que o artista tenha retratado Elisabeth com o gesto da mão a fim de destacar sua aliança de casamento e trazer à tona sentimentos de virtudes e qualidades pessoais, simbolizando virtudes como modéstia, temperança e autocontrole. Noutros casos, é possível que os retratados desejassem ser vistos como indivíduos possuidores de outras qualidades admiráveis, como elegância, refinamento, bom gosto e sofisticação, apontando, geralmente, para pessoas pertencentes a um estamento social elevado, o que não pode ser descartado nesse caso, mas teria mais a ver com pessoas do estamento da nobreza.

Schneider (2002) explica que os retratos, desde o final do século XV, focalizavam cada vez mais os estados interiores, a evocação da atmosfera e o retrato das atitudes mentais e morais. Como exemplo, ele menciona o artista Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600), que em seu tratado sobre pintura, “expressa o objetivo essencial desses novos padrões ao exigir

do retratista, que ele “ênfatize a dignidade e a grandeza do ser humano, suprimindo as irregularidades da natureza” (SCHNEIDER, 2002, p. 18). Por isso, ao olharmos para um retrato, não devemos simplesmente pensar que era uma imagem simples, uma foto de meros objetivos estéticos ou de recordação, para alimentar o saudosismo da posteridade. Era muito mais do que isso. O estudo artístico dos retratos na transição da Idade Média para a Modernidade possui nuances mais complexas. Os retratos dessa temporalidade, em si, eram o

[...] resultado de um acordo entre o artista e o modelo, entre uma estética condicionada pelos preceitos ou tradições relativamente autônomas do gênero e as exigências individuais do mecenas. Embora as relações entre o artista e seu patrono possam ter sido tensas ao ponto de ruptura, elas geralmente forneciam uma estrutura na forma de um consenso contratualmente sustentado dentro do qual o patrono – pelo menos durante o período que estamos considerando aqui – era capaz de formular seus próprios desejos e, assim, de alguma forma determinar como sua “imago” seria percebida. Por mais consciente que seja o uso da psicologia em um retrato, ver seu assunto apenas em termos caracterológicos seria esperar a espontaneidade ingênua de uma cena fugaz e cotidiana do que é essencialmente uma construção estética. O efeito pretendido de um retrato era frequentemente revelado em seu cenário, que geralmente consistia em um ambiente espacial por meio do qual o modelo procurava definir seu papel na sociedade e dizer ao espectador algo sobre seus interesses, intenções e valores. (SCHNEIDER, 2002, p. 20-22).

Alguns valores possivelmente mais claros no referido retrato parecem estar vinculados às abordagens descritas a partir da vestimenta – que apontava para alguma narrativa de estamento social –, dos detalhes faciais, do gesto com a mão e a explícita visualização da aliança – que apontavam para a viuvez modesta e fiel à memória do marido e para uma vida que vai seguindo aparentemente

bem na esfera social. Na seção seguinte, ainda queremos explorar mais a questão social, discutindo a partir de estudos de gênero. Enquanto isso, finalizamos esta seção descrevendo que o quadro de Elisabeth se encontra na *kerkenraadskamer* (i.e., a sala do conselho) da igreja remonstrante em Rotterdam, ao lado de um quadro de seu marido (figura 2) numa instalação do prédio eclesiástico denominada de *Arminiuskamer* (sala de Armínio). O quadro de Armínio está à esquerda, com o rosto em perfil voltado para a direita, ao passo que o quadro de sua esposa está à direita, com o rosto em perfil voltado para a esquerda. Os quadros estão juntos pelo menos desde 1794 (TOLSMA, 2006). Abaixo do quadro de Armínio, há uma legenda com seu nome e uma datação do ano de seu óbito, 1609. Já no quadro de Elisabeth, lemos a seguinte inscrição, em holandês: “*Elisabeth Reael huisv. van Arminius*”, cujo significado é “Elisabeth Reael, esposa de Armínio”.

Figura 2: Retrato de Jacó Armínio, anônimo, ca. 1620



Fonte: TOLSMA, 2009, p. 256.

## 2. ELISABETH E AS MULHERES NEERLANDESAS NOS SÉCULOS XVI E XVII

Até o momento, é possível perceber que, mesmo retratos possuem narrativas. Não são neutros. Elisabeth foi uma mulher que presenciou a virada dos séculos XVI e XVII e que também vivenciou inúmeros conflitos antes e depois da morte de seu marido. As querelas e controvérsias do arminianismo/remonstrantismo tinham natureza eclesiástica, mas também política. Como uma mulher poderia passar por tudo isso nessa temporalidade transeunte? Sabemos que, na transição para da Idade Média para a Modernidade, “as mulheres [...] tipicamente agiam ‘dentro do paradigma hegemônico da autoridade patriarcal’” (HOWELL, 2019, p. 22). Isso não quer dizer que elas eram simplesmente quietas e totalmente sem voz. Na realidade, muitas conseguiram desenvolver ações com alguma agência de negociação, trabalho, sustento e outras atuações. Os estudos de gênero dessa época têm revelado que “à medida que procuramos exemplos de agência feminina no final da Idade Média e início da Europa moderna, precisamos estar atentos a todas as complexidades que cercam esse conceito” (HOWELL, 2019, p. 31).

Nas artes, “a pintura de gênero da Era de Ouro<sup>5</sup> tem sido vista há muito tempo como apresentando uma divisão de gênero na participação econômica e moral do Estado holandês, entre as responsabilidades domésticas das mulheres e os deveres públicos dos homens” (BROOMHALL; SPINKS, 2011, p. 49). Em alguns casos, nessas obras de arte renascentistas, “as mulheres podiam ser mostradas desfrutando dos novos espaços públicos do florescente Estado holandês, como receptoras de sua glória,

5 A Era Dourada neerlandesa (Gouden Eeuw) é uma época geralmente associada ao período de 1588 a 1672 e é demarcada como sendo uma fase de grande desenvolvimento cultural, artístico, comercial, político e militar. É claro que essa nomenclatura tem sido contestada, pois, na mesma época, ações intolerantes no campo da religiosidade e de práticas coloniais e escravagistas, marcadas por derramamento de sangue e assassinatos brutais, perguntase: Era Dourada para quem? Para mais informações sobre o termo e questionamentos sobre ele, ver VERHEGGEN, 2021, p. 261-313.

mas sua contribuição para o seu sucesso era firmemente localizada no lar” (BROOMHALL; SPINKS, 2011, p. 49). Dentro desse espectro é que lemos na pintura de Elisabeth o reducionismo de que ela era a esposa de Armínio. Era a mulher que apoiava seu ministério pastoral e professoral, a mãe de seus filhos (que, diga-se de passagem, teve nove, ao todo).

No espaço religioso, não mudava muito. Esperava-se das mulheres uma postura de submissão, que aprendessem caladas, sem poder ensinar e que tivessem um padrão exemplar de piedade e moralidade. Na prática, “a maioria das mulheres expressou suas convicções religiosas em um ambiente doméstico e não público” e “elas oravam e recitavam o catecismo com crianças e criados, assistiam a sermões, liam a Bíblia ou outra literatura devocional se fossem alfabetizadas” (WIESNER-HANKS, 2008, p. 217). As mulheres mais habilidosas na leitura e escrita chegavam até a escrever hinos e literaturas devocionais, mas muitas autoridades municipais proibiam as mulheres de se reunirem para discutir assuntos religiosos. Assim, “muitas vezes, [tais textos e hinos] foram publicados postumamente ou foram concebidos para uso privado” (WIESNER-HANKS, 2008, p. 217). De Baar (1990, p. 392-393) acrescenta as seguintes informações:

Na segunda metade do século XVII, mais edições póstumas de obras edificantes de mulheres holandesas foram publicadas. Essas mulheres não quiseram ou ousaram publicá-los durante sua vida, ou não puderam fazê-lo. Aparentemente, não era comum as mulheres publicarem seus escritos. No entanto, houve algumas que publicaram seus próprios textos religiosos, embora nem sempre com seus nomes de solteira.

O envolvimento das mulheres na igreja era mais limitado às tarefas de limpeza e, em outros casos, ao trabalho social, ajudando os necessitados. Wiesner-Hanks (2008, p. 218) destaca que, “em alguns lugares, como Amsterdam, mulheres que ajudavam viúvas e outras mulheres pobres recebiam o título de

diaconisas (*deaconessen*)”, mas isso era informal, pois elas “não participavam dos órgãos governamentais da igreja como faziam os diáconos”. Não sabemos se a esposa de Armínio estava envolvida com alguma tarefa do tipo. No entanto, sabemos que a esposa de Johannes Wtenbogaert (1557-1644) – capelão do *Stadholder* Maurício de Orange-Nassau (1567-1625), pastor da comunidade valona e o principal amigo de Armínio –, possuía habilidades medicinais e conhecia algum tratamento (não sabemos ao certo se popular, cultural ou particular) para as dores nos seios que Elisabeth vinha sentindo (ARMINIUS, 1684 – *Ep. Ecc.* 53). Nas cartas de Armínio, sua esposa enviava saudações à de Wtenbogaert algumas vezes (ARMINIUS, 1684 – *Ep. Ecc.* 19, 24, 44), o que infelizmente não nos permite obter mais informações do que estas, que são de caráter mais doméstico.

22

Era mais difícil imaginar algum envolvimento além do âmbito doméstico, visto que “as oportunidades de trabalho para mulheres [daquela época] estavam intimamente ligadas às identidades conjugais e familiares” (BROOMHALL; SPINKS, 2011, p. 69). Nesse sentido, com seu marido sendo pastor da Igreja Reformada da Holanda, a pressão moral era grande, pois elas deveriam ser “modelos de obediência de esposa e caridade cristã, demonstrações vivas das convicções de seus maridos cujas famílias eram o tipo de ‘pequenas comunidades’ ordenadas que seus maridos instavam em suas congregações em sermões” (WIESNER-HANKS, 2008, p. 219). Cuidar do lar e dos filhos, nesse caso, era um trabalho preponderante para essas esposas de pastores e “manter uma casa organizada era tão importante para os pastores protestantes quanto ensinar e pregar a doutrina correta”, ao ponto de os “oficiais investigarem acusações de impropriedades sexuais ou frouxidão moral tão minuciosamente quanto acusações de ideias incorretas” (WIESNER-HANKS, 2008, p. 219).

Assim, podemos encontrar elementos de *empatia* – projetar-se na situação do outro – e de *simpatia* – correspondência ou harmonia de sentimentos entre as pessoas – nas escassas

narrativas visuais de esposas de pastores, entre as quais mencionamos Katharina von Bora (1499-1552) e Idelette de Bure (1506-1549) esposas de Martinho Lutero (1483-1546) e João Calvino (1509-1564), respectivamente. Morgan (1998, p. 59) explica que essas duas nuances da piedade visual “representam configurações discretas da relação dos crentes com o divino e com outros humanos através ou por meio da imagem”. É por isso que as esposas dos reformadores são retratadas com gestos e olhares piedosos, devotos (figuras 3 e 4). Elas não são alvo de adoração ou de *dulia*, como ocorre na tradição católica, mas seus retratos promovem empatia com os sofrimentos delas e simpatia com o protótipo da mulher cristã ideal e virtuosa, que cuida dos filhos e apoia o marido em sua missão, imaginário visual ainda presente no século XIX (figura 5).

Figura 3: Retrato de Katharina von Bora, Lucas Cranach, o Velho, 1529



Fonte: Museu Böttcherstraße, Bremen.

Figura 4: Retrato de Idelette de Bure, Xavier Wurth, 1909 [séc. XVI?]<sup>6</sup>



Fonte: Museu de Belas Artes, Liège.

<sup>6</sup> Este retrato foi executado com base num original atribuído a Lucas Cranach, o Velho (1472-1553), que atualmente se encontra perdido.

Na figura a seguir, a Katharina aparece cuidando do filho mais novo no colo, que dorme, enquanto Lutero dirige o culto para os outros filhos e sua mulher participa da liturgia com olhar fixamente piedoso e devoto. Ao fundo, aparece o auxiliar de Lutero, Philip Melanchthon (1497-1560). A imagem reforça o papel da mulher como ajudadora, com função matriarcal e passiva no culto cristão.

Figura 5: Lutero e sua família, Gustav Adolph Spangenberg, 1866



Fonte: Museum Melanchthonhaus, Bretten

Schneider (2002, p. 24-25) explica que muitos dos símbolos presentes nos retratos dos Seiscentos e Setecentos não tinham relação direta com a noção do conhecimento e que, ao invés disso, referiam-se às crenças morais ou éticas do modelo, bem como à adesão a certas noções de virtude. Ele explica que “este último desempenhou um papel particularmente importante nos primeiros retratos modernos de mulheres”, os quais “quase sempre mostravam mulheres casadas, noivas ou noivas e, ocasionalmente, cortesãs”. Outrossim, os objetivos que cerca-

vam os retratos, “eram alusões a certas qualidades atribuídas às mulheres, ou delas esperadas pela sociedade”, de modo que “as configurações desses retratos foram, portanto, quase exclusivamente voltadas para a definição social e artística do papel do gênero feminino”.

Contudo, alguns estudos de gênero acerca dos séculos XVI e XVII têm questionado essa participação quase que exclusivamente doméstica do papel feminino na sociedade e apontado maior expressividade das mulheres no comércio e alguns casos mais específicos na religião. Um dos estudos que vai nessa direção é o de Annette de Vries (2004, p. 125), em que ela explica as implicações de trabalho das mulheres ultrapassar a esfera doméstica. Como exemplo, ela analisa iconografias de fiandeiras a partir de perspectivas metafóricas do trabalho, em geral, na República Holandesa, sugerindo vícios e virtudes, tais como a inatividade e a diligência (Cf. BROOMHALL; SPINKS, 2011, p. 50ss).

Wiesner-Hanks (2008, p. 217) mostra a importância das mulheres para o estabelecimento do protestantismo e da adesão familiar e até nacional:

Lutero se correspondia regularmente com várias mulheres nobres proeminentes, e Calvino era ainda mais assíduo em tentar ganhar mulheres nobres para sua causa. Seus esforços tiveram resultados, pois, em vários casos, governantes mulheres converteram seus territórios ao protestantismo ou influenciaram seus parentes homens a fazê-lo. Na Alemanha, Elisabeth de Brunswick-Calenburg trouxe pregadores protestantes e estabeleceu uma nova estrutura de igreja; na França, Marguerite de Navarra e sua filha Jeanne d’Albert apoiaram o calvinismo por meio de patrocínio e influência política; na Noruega, Lady Inger de Austraat, uma nobre poderosa e rica, liderou a oposição ao arcebispo norueguês que permaneceu leal ao catolicismo. O exemplo mais dramático do grau em que as convicções religiosas pessoais de uma mulher podem influenciar os eventos ocorreu na Inglaterra, é cla-

ro, quando Mary Tudor tentou forçar o país de volta ao catolicismo e Elizabeth criou uma Igreja protestante moderada.

No entanto, essa agência feminina ainda era paradoxal. Por mais que haja o destaque de alguns nomes no texto anterior, ainda sabemos que eram minoria e que o poder de influência ainda não era tão forte. Um exemplo disso é Sara Nevius (1632-1706), esposa do pastor reformado de Rotterdam, Wilhelmus à Brakel (1635-1711), descrita por ele mesmo como uma espécie de Priscila, alguém que formou pequenos grupos de mulheres e meninas as quais ela educou nas verdades divinas e despertou para a piedade. De Baar (1990, p. 391-393) explica que “tais atividades provavelmente ocorreram principalmente em particular, na casa de Sara ou de uma das outras mulheres envolvidas na Igreja de Rotterdam”, e que “seu papel de liderança em reuniões de mulheres e meninas pode ter sido inspirado por sua posição como esposa de um ministro”. No entanto, De Baar (1990, p. 393) ainda reconhece que “é difícil julgar se as atividades de Sara Nevius foram excepcionais, pois mais pesquisas devem ser feitas sobre o papel das mulheres na ‘Nadere Reformatie’ [Igreja Reformada da Holanda].”

A expressão “*Elisabeth Reael huisv. van Arminius*”, que não é original da pintura, parece reforçar essa perspectiva da mulher como a dona de casa (seja lá qual fosse a implicação disso nos séculos XVI e XVII), mãe dos nove filhos órfãos e esposa de um falecido e saudoso pastor. Teria a inscrição sido adicionada em 1794, quando provavelmente os dois retratos ficaram juntos na igreja em Rotterdam? Se sim, essa fraseologia ainda reforça a narrativa da mulher como secundária em pleno final do século XVIII, afinal, os “processos de memorialização e sacralização para objetos específicos são profundamente marcados pelo gênero” (BROOMHALL; SPINKS, 2011, p. 89). Por isso é que quase não temos espaços femininos nas narrativas primitivas da Reforma Protestante. No entanto, podemos analisar melhor essa

frase e confrontá-la com os estudos de gênero sobre casos de viuvez, bem como suas implicações para nossa análise iconológica do retrato da Sra. Elisabeth.

### 3. ELISABETH REAEL: A ESPOSA DE ARMÍNIO

Se por um lado o epíteto de “esposa de Armínio” soa como uma redução de seu papel, por outro, podemos investigar melhor suas ações na sociedade após a condição de viuvez. A inquietação de Tolsma (2006, p. 224) pode nos ajudar como ponto de partida. Ela observa: “Parece estranho em um retrato duplo ver a viúva retratada tão viva (daí as bochechas vermelhas e as cores vivas) e seu marido, que já estava morto há mais de dez anos quando seu retrato foi pintado, tão obviamente morto”. Isso porque ela parte do pressuposto de que parece “bastante plausível que essas duas pinturas sempre tenham estado juntas como um casal” e de que Elisabeth também tenha encomendado o retrato de seu marido na ocasião de seu aniversário de cinquenta anos (TOLSMA, 2006). A especulação do quinquagésimo aniversário de Elisabeth não é a única informação importante. É preciso também lembrar que, em 1620, a retaliação aos remonstrantes (seguidores de Armínio) estava seguindo com muita intensidade após o Sínodo de Dort, realizado entre 1618 e 1619.

Enquanto Armínio estava vivo, ele passou por situações eclesiais que lhe deixavam preocupado, o que certamente afetavam a saúde emocional de sua esposa. Entre 1591 e 1592, ele precisou prestar contas ao tribunal eclesial sobre controvérsias envolvendo suas homilias sobre Romanos 7. Ele só foi liberado das acusações em 11 de fevereiro de 1592; em 25 de março de 1593, foi protocolada outra reclamação contra suas homilias continuadas sobre a epístola de Paulo aos Romanos, dessa vez sobre o nono capítulo (BANGS, 2015). Armínio enfrentou difamações, perseguições e calúnias das mais variadas natu-

rezas. Em 1597, ele comentava com Wtenbogaert a preocupação com o clima de tensão e intolerância religiosa em seu país (ARMINIUS, 1684 – *Ep. Ecc.* 23). Essas perseguições pioraram desde que assumiu a cadeira de Teologia da Universidade de Leiden em 1603. Mesmo nos momentos mais severos de sua doença, seus adversários teológicos não descansavam das calúnias, alegando que tudo aquilo que Armínio enfrentava era castigo de Deus. Bangs (2015, p. 386-388) descreve os sintomas como “sinistros”, sendo eles “febre, tosse, inchaço no abdômen, respiração com dificuldade, indigestão, insônia e gota ou artrite” e testifica que seus perseguidores acusavam-no de ser um amigo do anticristo e manipulavam nomes e títulos para fazer Armínio se encaixar no número da Besta, o 666.

Após a morte de Armínio, em 19 de outubro de 1609, um movimento organizou-se a partir de Wtenbogaert e outros ministros, que ficou conhecido como remonstrantismo, devido a um documento chamado *remonstrance*, cujo significado é protesto. Nesse documento, de 1610, cinco artigos criticavam o calvinismo rígido e afirmavam os pontos de vista de Armínio. Novas controvérsias surgiram desde então e foram solucionadas no Sínodo de Dort, realizado entre 1618 e 1619. Nesse ínterim, inúmeros panfletos difamatórios e polemistas eram publicados, afrontando os remonstrantes e também a pessoa do falecido Armínio. Alguns dos panfletos mais famosos são *Den Arminiaensche Dreckwa-ghen* (“O carro de esterco arminiano”) <sup>7</sup> e *Warminiaen* (“O monstro arminiano”), <sup>8</sup> ambos de 1618. No primeiro, Armínio aparece dentro de uma carroça juntamente com diversas personalidades da remonstrância e outras tidas como heréticas numa sátira da expulsão do arminianismo e dos remonstrantes por meio do Sínodo de Dort. No segundo, os artigos da remonstrância são zombados num monstro humanoide de cinco cabeças que representam práticas viciosas ou defeituosas. O nome de Armínio

7 Para uma análise desse panfleto, ver COUTO; RENDERS, 2021.

8 Para uma análise desse panfleto, ver COUTO, 2021, p. 471-473.

está entrelaçado ao título do panfleto.

Com a expulsão dos remonstrantes dos Países Baixos após o término do Sínodo de Dort, a situação continuou a gerar tensão. Iconograficamente falando, podemos mencionar *D'Arminiaensche uytvaert* (“A partida arminiana”), de 1619, e *Het Arminiaans Kaproen* (“O chapéu arminiano”), de 1620.<sup>9</sup> A primeira usa a expulsão dos remonstrantes ironizando os “arminianos”, em tom pejorativo, nas palavras de dois homens da zona rural, em que um dos agricultores fala do êxodo remonstrante como um tipo de expurgo. No segundo caso, as personagens da zona rural aparecem novamente, debochando dos “arminianos” e criticando anabatistas e luteranos, como se todos fossem heréticos. A figura ainda faz mais sátiras da imagem arminiana ao trazer a apostasia de Petrus Berrius, um ex-remonstrante que se vinculou ao catolicismo, como o caminho natural do arminianismo.

Armínio vinha sendo zombado direta e indiretamente. Ser um arminiano era motivo de vergonha para os reformados. E ser a esposa de Armínio? E ser a mãe dos filhos de Armínio? Era preciso ser forte para passar por todas essas chacotas e crueldades. Inclusive, “no ano da pintura do retrato de Elisabeth, ela morava em Amsterdam” (TOLSMA, 2006, p. 225). Temos razões para pensar na esposa de Armínio com uma participação mais ativa em sua viuvez, numa agência mais explícita em meio ao cenário de perseguição e intolerância religiosa descrita até aqui. Não estamos falando num sentido de ativista, de luta consciente por mudança de paradigma na sociedade, pois isso seria anacrônico. A explicação a seguir norteia bem o raciocínio deste ensaio:

[...] não lemos sobre as mulheres que derrubaram o regime patriarcal, mas sobre aquelas que “negociaram o sistema” para proteger seus interesses, que “contornaram” as restrições da lei para atingir um objetivo não pretendido pela lei, ou que “se posicionaram estrategicamente” de maneiras que os beneficiaram, todos sugerindo que a agência foi alcançada contornando, em

9 Para mais detalhes de ambas as figuras, ver COUTO, 2022b.

vez de confrontar ou alterar as normas convencionais (HOWELL, 2019, p. 24).

Estudos de gênero da temporalidade, que estamos a considerar neste texto, têm revelado que “uma atenção considerável tem se concentrado na viuvez como uma fase da vida em que as mulheres podiam exercer formas mais públicas ou visíveis de poder do que durante outros períodos de suas vidas” (BROOMHALL; SPINKS, 2011, p. 75). Na maioria dos casos, “as mulheres muitas vezes adquiriram posições legítimas no mercado como representantes de um marido que estava incapacitado ou como chefes de família viúvas” (HOWELL, 2019, p. 23). Um exemplo disso é a esposa do líder da Revolta Holandesa e o “pai” da República Holandesa, o *Stadholder* Guilherme de Orange (1533-1584), Louise de Coligny (1555-1620). Por mais que ela tivesse sido casada com a maior autoridade da época, quando ficou viúva, passou por situações financeiras perturbadoras. Foi preciso “negociar” diversas vezes, cobrando seus direitos e prebendas para cuidar de seu filho, Frederico Henrique (1584-1647), e das seis filhas que Guilherme tivera com Charlotte, sua esposa anterior.

Louise trocou cartas com João de Nassau (1536-1606) – mais conhecido como João VI de Nassau-Dillenburg. Em 28 de outubro de 1584, ela falava sobre sua dignidade e a falta de recurso financeiro; em 19 de dezembro de 1584, ela continuava a suplicar pela ajuda; em 4 de fevereiro de 1585, ela menciona a discussão em andamento de que os Estados Gerais ainda liberariam uma pensão para ela e sua família; em 18 de maio de 1585, ela se queixa de que a pensão ainda não havia saído; em 12 de junho, ela recebeu a metade do que estava liberado e escreveu agradecendo (Cf. COLIGNY, 1887, p. 11-13, 16, 19). Na leitura de Broomhall e Spinks (2011, p. 75), todo o esforço da Sra. Coligny desembocou na “construção de uma herança para a dinastia Orange-Nassau profundamente enraizada na memória e na identidade da nação [que] foi vital para sua própria

sobrevivência política e financeira”. Elas chamam a atenção para o fato de que essa tem sido “uma história que é interpretada e apresentada através de objetos de memória de gênero, lembrando o sacrifício masculino, mas também colocando em primeiro plano o luto masculino – em detrimento do feminino (BROOMHALL; SPINKS, 2011, p. 96). A Sra. Coligny certamente teve um papel maior do que geralmente é lembrado nas narrativas dos Países Baixos, incluindo aspectos políticos e religiosos (Cf. COUTO, 2022a; e HODSON, 2007).

Atitudes parecidas, em termos de agência durante a viuvez, podem ser vistas na Sra. Elisabeth. Logo que ela perdeu seu marido, ela enfrentou dificuldades financeiras. Para ajudá-la, os curadores de Amsterdam “forneceram uma pensão de 300 florins para cobrir os custos do funeral de Armínio e para ajudar a família com seus problemas financeiros” (BANGS, 2015, p. 422). Além disso, foi permitido que ela permanecesse “na *pastorie* da Igreja Begijnhof, isso devido à recusa do novo inquilino designado, Antonius Walaeus, de despejá-la” (BANGS, 2015, p. 423). Para levantar mais recurso financeiro, os livros da biblioteca de Armínio (um total de mais de 1800) foram leiloados em maio 1610. Não sabemos como ia a família de Elisabeth desde então. Contudo, ela e seus filhos moraram na casa pastoral até pelo menos 1619, tendo ido morar, em seguida, numa casa na rua Steenschuur. A razão para a saída dessa casa é incerta. Teria a ver com as deliberações do Sínodo de Dort? Nesse mesmo ano, Elisabeth enfrentou outras fatalidades, perdendo dois de seus filhos: “Pieter morreu em 1619, com vinte e dois anos, afogado enquanto nadava no canal Vliet, e foi enterrado na Pieterskerk no dia 23 de junho. Aproximadamente no mesmo ano, Willem, com catorze anos, morreu de tuberculose” (BANGS, 2015, p. 423).

Essas informações nos trazem novamente para o retrato de Elisabeth. Ao invés de um rosto deprimido pela perda do marido que havia falecido há uma década, de uma fisionomia triste pela perda de dois filhos e de gestos revoltados pelas persegui-

ções e intolerâncias dos contrarremonstrantes, Elisabeth posa com o rosto misterioso, com elementos de alguém que mescla sentimentos virtuosos e qualidades pessoais. Mesmo vivendo na viuvez, Elisabeth não foi em busca de outro homem. Isso poderia soar como independência financeira, mas com a ênfase vista em sua aliança, parece reforçar sua modéstia, fidelidade e autocontrole. Se ela realmente encomendou o retrato de Armínio que faz par com o dela, isso pode apontar para “a capacidade das pinturas de preservar a imagem dos homens após a morte foi uma expressão de fé na vitória mágica da arte ao longo do tempo, como se a pintura pudesse vencer a morte” (SCHNEIDER, 2002, p. 28) – especialmente quando o retrato era de alguém que já havia falecido.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente ensaio visou discutir a vida de Elisabeth Reael a partir de um retrato datado de 1620. Concluímos que esse tipo de obra artística não tem apenas o intuito de “fotografar” a fisionomia da pessoa, em si, mas possui narrativas intrínsecas que podem envolver áreas variadas da vida pessoal, familiar, social, religiosa etc., da pessoa retratada. Para entender essas mensagens, precisamos ficar atentos a vários detalhes que podem estar no rosto, na fisionomia, nos gestos, nas vestimentas e até mesmo em cores. Os retratos falam mais do que geralmente imaginamos num olhar rápido e pouco analítico. Por isso, consideramos que é importante ler as narrativas visuais para captar essas essências primárias e secundárias do retratado e do retratista. Para isso, as ferramentas iconográficas e iconológicas, bem como as metodologias da cultura visual, são preponderantes.

Com o uso de tais ferramentas e metodologias, tentamos conhecer mais da vida da Sra. Elisabeth, de quem temos poucas informações. Seu marido, Jacó Armínio, falava muito pouco a respeito dela e se limitava a mencionar seu carinho pela esposa em suas cartas e a enviar saudações dela a pessoas que

eram queridas de seus círculos sociais. Deste modo, fomos em busca das primeiras informações que o retrato dela poderiam nos dar. Com base numa análise pré-iconográfica e iconográfica, concluímos que ela fazia parte de um estamento social mediano, entre a média burguesia e dos trabalhadores comuns. Com base no diálogo dos estudos de gênero da temporalidade dos séculos XVI e XVII, temos condições de concluir que ela foi uma mulher que lutou pela família antes e depois de perder o marido. Como esposa de pastor, ela suportou as opressões sociais e religiosas características de seu tempo. Porém, o retrato parece nos dizer mais do que isso: ele parece apontar para uma mulher que vinha vencendo as intolerâncias para com o “arminianismo”, sendo ela própria a esposa de Armínio.

Concluímos, ainda, que mesmo com a perda do marido, ela pôde desenvolver sua agência em meio àquela sociedade patriarcal que tendia a impedir o espaço de atuação das mulheres. Contudo, ela “negociou” sua sobrevivência e subsistência. Se os reformados contrarremonstrantes – ou, nesse caso, mais apropriadamente contra-arminianos – vendiam as narrativas de que Armínio e o arminianismo eram algo monstruoso, herético, apóstata, do anticristo e com o máximo de características ruins, Elisabeth encomendou um retrato mostrando que, como cidadã de Amsterdam, município onde seu marido pastoreou por quase 14 anos, ela estava muito bem resolvida, com sua aliança de casamento em destaque, apresentando-se como uma mulher virtuosa, detentora de temperança e autocontrole.

Nosso objetivo neste ensaio era de dar alguma voz à esposa de um dos homens que trouxe impacto para a teologia cristã, ao ponto de existir um sistema soteriológico que carregue seu nome. As contribuições de Armínio têm sido inegáveis. Mas quem foi sua esposa? Em nenhuma época, os homens são capazes de fazer o que quer que seja sozinhos. No entanto, este artigo termina com o desejo de conhecer ainda mais essa mulher e tantas outras que fizeram parte da historiografia da Reforma

Protestante e da história da igreja, sejam elas luteranas, calvinistas, remonstrantes, anabatistas, anglicanas, presbiterianas, congregacionais, metodistas, pentecostais etc. Muitas foram silenciadas e ainda são desconhecidas de nós. Que mais pesquisadoras e pesquisadores contribuam para a comunidade científica e até mesmo para as comunidades eclesiais tornando essas mulheres audíveis e visíveis.

## REFERÊNCIAS

ARMINII, Iacobi *et al.* **Præstantium ac eruditorum virorum epistolæ ecclesiasticæ et theologicæ**, Amsterdam: Franciscus Halma, 1684. v. 1.

BANGS, Carl. **Armínio: um estudo da reforma holandesa**. Tradução de Wellington Mariano. São Paulo: Reflexão, 2015.

BROOMHALL, Susan; SPINKS, Jennifer. **Early Modern Women in the Low Countries: Feminizing Sources and Interpretations of the Past**. London; New York: Routledge, 2011.

COLIGNY, Louise. **Correspondance de Louise de Coligny, Princesse D'orange (1555-1620)**. Paris: Octave Doin; Alphonse Picard, 1887.

COUTO, Vinicius. Iconografia dortiana: ataques gomaristas e contra-ataques remonstrantes. *In*: COUTO, Vinicius. (org.). **(In) Tolerâncias Religiosas nos Países Baixos: uma história das reformas religiosas ocorridas antes e durante a Era Dourada**. São Paulo: Reflexão, 2021. p. 463-514.

COUTO, Vinicius. Louise de Coligny e a liberdade de consciência nos Países Baixos. **Boletim Historiar**, v. 9, n. 4, p. 63-83, out./dez. 2022a.

COUTO, Vinicius. Os remonstrantes na encruzilhada: caminhos e descaminhos na Holanda seiscentista. **Caminhando**, São Ber-

nardo do Campo, v. 27, n. 1, p. 1-37, jan./dez. 2022b.

COUTO, Vinicius. “**Não somos daqueles que dominam a fé dos outros**”: tolerância, irenismo e liberdade de consciência em Jacó Armínio. 2022. Tese (Doutorado em Ciências da Religião). São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2022c.

COUTO, Vinicius; RENDERS, Helmut. O “Carro triunfal armíniano”: uma sátira dortiana de Armínio e dos Remonstrante. **Revista Brasileira de História das Religiões**, Maringá, ANPUH, v. 14, n. 41, p. 169-203, set./dez. 2021.

DE BAAR, Mirjam. ‘Let Your Women Keep Silence in the Churches’. How Women in the Dutch Reformed Church Evaded Paul’s Admonition, 1650-1700. **Studies in Church History**, v. 27, n. 1, p. 389-401, 1990.

DE VRIES, Annette. Toonbeelden van Huiselijkheid of Arbeidzaamheid? De iconografie van de spinster in relatie tot de veerbelding van arbeid en beroep in de vroegmoderne Nederlanden. **Tijdschrift voor Sociale en Economische Geschiedenis**, v. 2, n. 1, p. 103-125, 2005.

HODSON, Simon. The Power of Female Dynastic Networks: a brief study of Louise de Coligny, princess of Orange, and her stepdaughters. **Women’s History Review**, v. 16, n. 3, p. 335-351, July 2007.

HOWELL, Martha. The Problem of Women’s Agency in Late Medieval and Early Modern Europe. In: MORAN, Sarah Joan; PIPKIN, Amanda (ed.). **Women and Gender in the Early Modern Low Countries, 1500–1750**. Leiden; Boston: Brill, 2019.

MORGAN, David. **Visual piety**: a history and theory of popular

religious images. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1998.

PENDERGAST, Sara. **Fashion, costume, and culture**: clothing, headwear, body decorations, and footwear through the ages. Vol. 3: European culture from the Renaissance to the Modern Era. New York ; London: Thomson Gale, 2004.

SCHNEIDER, Norbert. **The art of the Portrait**: masterpieces of European portrait painting 1420-1670. Tradução de Iain Galbraith, Wiesbaden. London; New York: Taschen, 2002.

TOLSMA, Marijke. Facing Arminius: Jacobus Arminius in Portrait. In: LEEUWEN, Th. Marius van; STANGLIN, D. Keith; TOLSMA, Marijke. Arminius (ed.), **Arminius, Arminianism and Europe**: Jacobus Arminius (1559/60-1609). Leiden; Boston: Brill, 2006, p. 203-238.

36

VERHEGGEN, Evelyne. Religieuze kunst als verzet en troost in de Tachtigjarige Oorlog: Een portret van de Utrechtse patriciërsfamilie Van Haefthen. **Volkskunde: Tijdschrift over de cultuur van het dagelijks leven**, v. 2, n. 1, p. 261-313, 2021.

WIESNER-HANKS, Merry E. **Women and Gender in Early Modern Europe**. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2008.