

**ST 11 – A IDADE MÉDIA NA PESQUISA, NO ENSINO E NA
EXTENSÃO: USOS E REPRESENTAÇÕES DO MEDIEVO E
DO NEOMEDIEVALISMO**

A *vita activa* e a *virtù* como ferramentas para a construção da imagem do pontífice Júlio II (1503-1513)

Vita activa and *virtù* as tools for the construction of the image of pontiff Julius II
(1503-1513)

Jordana Eccel Schio¹

Durante o movimento renascentista italiano alguns humanistas argumentaram em favor de uma vida ativa, sugerindo uma primazia dessa sob a contemplativa, entre essas figuras encontramos Coluccio Salutati (1331-1406). Assim, no decurso dos séculos XIV, XV e meados do século XVI, houve uma promoção da primeira e enfraquecimento da segunda, mas não um desaparecimento completo. Além disso, acreditamos que tal prática não ficou restrita aos laicos, uma parcela da cúria renascentista também praticou uma *vita activa*. Para tanto vamos nos ater a análise do pontífice Júlio II (1503-1513) e como esse homem pode ter se apropriado da prática da *virtutis* e da *vita activa* durante a trajetória como prelado para construir a sua reputação.

Observamos que a imagem do papa Júlio II era controversa entre seus contemporâneos e se manteve assim no decorrer dos séculos seguintes, até aos nossos dias. Isso porque, o seu reinado, geralmente, aparece como um dos mais controversos do renascimento. O historiador alemão Ferdinand Gregorovius escreveu

¹ Graduada em Arte Visuais – Bacharelado (UFSM/RS). Graduada em História – Licenciatura e Bacharelado (UFSM/RS). Mestranda em História no Programa de Pós-Graduação em História (UFSM/RS). Bolsista CAPES. Contato: jordanaschio06@gmail.com.

que Júlio II foi o mais enérgico pontífice que sentou no trono de São Pedro (GREGOROVIVUS, 1902, p. 18). O historiador estadunidense Elliott Kai-Kee menciona que as ações daquele papa eram controversas, por isso alguns contemporâneos criticaram abertamente as atitudes julianas (KAI-KEE, 1983, p. 170). Em vista disso, no decorrer do período em que vestiu a mitra papal, Júlio II passou a ser conhecido como *il terribile* (DUFFY, 1998, p. 147), contudo Kai-Kee também apresenta fontes em que as ações do pontífice eram exaltadas e elogiadas. O professor e historiador estadunidense Charles L. Stinger (1998, p. 109) também apresenta falas de contemporâneos de Júlio II que elogiavam as práticas desse pontífice.

O historiador britânico Quentin Skinner pondera que o homem de *virtù* deveria aspirar à obtenção da honra, da fama e da glória, assim ele não deveria ser versado somente sobre as armas, mas também precisava se destacar por suas realizações culturais (SKINNER, 1996, p. 143). Júlio II, da família Della Rovere, mobilizou pessoalmente alianças e assuntos militares, ademais investiu tempo e dinheiro na prática do mecenato, tanto que abrigou em sua corte diversos artistas, entre eles, Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e Rafael Sanzio (1483-1520). A patronagem papal foi mais ousada nos primeiros anos do século XVI, sobretudo, porque as encomendas ficaram concentradas na cidade romana, mas durante o período em que foi cardeal, entre 1471 e 1503, Giuliano Della Rovere (1443-1513) também investiu em peças iconográficas, escultóricas e arquitetônicas. Após ser nomeado cardeal pelo tio, o papa Sisto IV (1471-1484), em dezembro de 1471, Giuliano rapidamente acumulou diversos cargos, como de bispo e de arcebispo em cidades itálicas, mas

também em regiões francesas e espanholas (DUFFY, 1998, p. 148). Por isso, como demonstração de poder e prestígio, para os pontos mais importantes sob a sua autoridade, habilidosos artistas e arquitetos ficaram encarregados de desenvolver diferentes projetos.

Júlio II convidou Michelangelo, em 1505, e Rafael Sanzio, em 1508, para que ambos ingressassem na corte papal para perfazer as encomendas requeridas pelo mecenas. Michelangelo ficou, num primeiro momento, responsável pelo projeto do mausoléu papal (NÉRET, 2006, p. 24), todavia esse trabalho foi interrompido e o artista ficou, em seguida, encarregado de decorar o teto da Capela Sistina (NÉRET, 2006, p. 25), a maior obra iconográfica encomendada por Júlio II. Dessa maneira, durante quatro anos Michelangelo trabalhou em um arranjo figurativo formado por dezenas de figuras humanas e ilusórias peças arquitetônicas. O afresco da abóboda sistina se destaca pela organização de figuras, como, Sibilas e Profetas – nas laterais –, no eixo central identificamos nove cenas do Gênesis (criação do mundo, a história de Adão e Eva, três cenas da vida de Noé) e nos flancos do programa iconográfico os ancestrais de Cristo (MARQUES, 2011, p. 388). Enquanto Michelangelo iniciava a segunda etapa do programa iconográfico, Rafael Sanzio fazia os esboços e os preparativos para decorar algumas salas do palácio papal, visto que Júlio II rejeitava a ideia de usar os espaços decorados pelos seu antecessor, Alexandre VI (1492-1503) (DUFFY, 1998, p. 144). Assim, durante alguns anos os dois principais artistas emergentes no início do século XVI se dedicaram a realizar as encomendas feitas pelo pontífice.

Júlio II também dedicou atenção a transformação da paisagem urbana de Roma, por isso recebeu em sua corte arquitetos, entre eles, Donato Bramante (1445-1514), que, especialmente, a partir de 1506 ficou encarregado de reconstruir a basílica de São Pedro (DUFFY, 1998, p. 144. PARTRIDGE, 1996, p. 50). No entanto, no decurso do período em que foi cardeal, Giuliano também confiou a homens como Baccio Pontelli (1450-1492) a execução de algumas peças arquitetônicas. A historiadora da arte e professora Patrícia Meneses menciona que se fosse feito um inventário das obras encomendadas por Giuliano apareceriam os resultados mais variados (MENESES, 2013, p. 193). Dito isso, percebemos que Júlio II não poupou esforços no decorrer da trajetória como eclesiástico para, a partir da prática do mecenato, demonstrar que tinha competência e traquejo para escolher os homens mais habilidosos e que, seguramente, entregariam os melhores trabalhos e peças.

Júlio II também foi atuante nas questões político-militares, e tal trajetória foi sendo lapidada pelos anos em que foi cardeal. Entendemos que depois do retorno definitivo da corte papal à Roma, Sisto IV foi um dos primeiros papas que atuou de maneira mais direta na política itálica, principalmente, provocando diversas guerras ofensivas. Citamos, por exemplo, a ocasião em que Giuliano foi destacado para realizar uma campanha na Úmbria, no verão de 1474, pois o local era hostil a autoridade pontifícia. Na ocasião, o sobrinho do papa perdeu momentaneamente o controle das tropas e por carta o cardeal exigiu de Sisto IV mais homens, assim que a demanda foi atendida, a questão foi resolvida e Giuliano foi recebido em Roma com toda a pompa (CHAMBERS, 2006, p. 80). Em diversas oportunidades percebemos

que Giuliano atuou seja mobilizando pessoalmente os assuntos marciais ou, então, atuando nos bastidores da política, o que favoreceu, anos depois, sua aliança com a corte francesa. Mencionamos ainda que o cardeal Giuliano Della Rovere foi responsável por articular a vitória do papa Inocêncio VIII (1484-1492) (GREGOROVIVUS, 2010, p. 289), na sucessão ao trono de São Pedro, depois do falecimento de Sisto IV. O cardeal só se afastou de Roma durante o pontificado de Alexandre VI, dadas as animosidades com esse homem (GREGOROVIVUS, 2010, p. 357) e seus aliados. Giuliano retornou à cidade romana em definitivo na companhia do monarca francês Carlos VIII (1483-1498) e seus exércitos (GREGOROVIVUS, 2010, p. 381), pois o prelado estava esperançoso que o rei depusesse o espanhol do trono papal. Contudo, Alexandre VI e seu filho, César Bórgia (1475-1507), eram líderes hábeis e conseguiram contornar os imbrólios político-militares com os franceses durante o período em que ocuparam os cargos mais elevados da Cúria romana.

Após um brevíssimo conclave no primeiro dia de novembro de 1503, Giuliano foi eleito papa, tomando o nome de Júlio II. A fim de exercitar a *virtutis*, durante quase uma década – até fevereiro de 1513 –, o pontífice deu maior atenção as questões militares, tanto que o florentino Nicolau Maquiavel (1469-1527) ponderou que Júlio II foi o vicário de Cristo que melhor soube usar a força (CHAMBERS, 2006, p. 110). Visto que, logo depois de ser consagrado ele reivindicou as terras da Romanha e outras regiões itálicas, além de mobilizar alianças para minar o poder das grandes famílias que controlavam as cidades de Perugia e Bolonha.

Um grupo de humanistas também via com bons olhos os homens que se dedicavam a prática da *virtù*, conforme sintetiza Skinner:

Os humanistas facilmente reconhecem que sua concepção da natureza humana acarreta uma análise assim otimista da liberdade e dos poderes do homem, e por isso procedem a uma leitura bastante positiva do *vir virtutis* enquanto força social criativa, apta a moldar seu próprio destino e a refazer o mundo social para adequá-lo a seus desejos. Começam então invertendo a convicção, clássica, de que a melhor forma de caracterizar a condição humana é como uma luta entre a vontade do homem e os caprichos da fortuna (SKINNER, 1996, p. 115).

Identificamos essa ambição em moldar o próprio destino no decorrer da trajetória de Júlio II como prelado, tanto na esfera das artes quanto nas armas, sobretudo se colocarmos em perspectiva suas atividades durante o período em que foi cardeal, logo o que houve após a sua eleição foi um reforço de tais práticas, porque a posição que ele ocupava permitia que as decisões fossem deliberadas com maior eficácia.

Além disso, percebemos que durante a sua caminhada como eclesiástico, Della Rovere tentou imprimir suas vontades com o intuito de construir a sua reputação. O florentino Francesco Guicciardini (1483-1540), contemporâneo de Júlio II, relatou em uma de suas obras que o pontífice tinha uma conduta pragmática, ou seja, ele deliberava e tomava atitudes sem esperar a definição dos demais membros da corte eclesiástica. Citamos, por exemplo, quando ele deixou Roma para tomar o controle das cidades itálicas de Perugia e Bolonha, segundo Guicciardini, no livro *Storia d'Italia*, Júlio II não esperou a resolução dos cardeais, partindo de Roma, só reduziu a marcha até a região, pois queria se certificar que teria o apoio do exército francês (Francesco

GUICCIARDINI, 1971 [1561], p. 621). Em outra ocasião, Júlio II interrompeu o andamento do mausoléu papal e ordenou que Michelangelo permanecesse em Roma, pois o artista deveria se dedicar a ornamentação do teto da Capela Sistina. Essa mudança de planos tem algumas versões, uma delas seria em função da conspiração de Bramante a fim de minar a reputação de Michelangelo, visto que o artista reivindicava ser um escultor e não um pintor. Outra hipótese para a hesitação papal era que o projeto tumular acabou entrando em conflito com a reconstrução da Basílica de São Pedro, logo, a mudança teria ocorrido em função dos interesses de Júlio II (GOMBRICH, 2012, p. 307). Identificamos nessas atitudes uma estratégia para o pleno exercício da *virtù* a fim de driblar os caprichos da Fortuna e, conseqüentemente, alcançar a fama. Percebemos ainda, nas atitudes de Júlio II a busca pela expressão máxima de todas as competências a fim de construir a sua reputação, pois esse homem em nenhum momento da sua trajetória eclesiástica se deteve somente ao exercício de uma *vita contemplativa*, conduta, vinculada no medievo, sobretudo, a uma vida monástica. No decurso do movimento renascentista itálico a promoção de uma *vita activa* ganhou fôlego, como mencionamos no início desse texto, o que permitiu que os homens exercessem as suas habilidades a fim de construir uma reputação e atingir a fama – em vista desse horizonte, entendemos porque Júlio II fez algumas escolhas.

As vitórias político-militares de Júlio II eram celebradas por alguns eclesiásticos (STINGER, 1998, p. 109) e laicos, ao passo que diversas solenidades foram organizadas para receber o papa e suas tropas, porém haviam outras figuras que

repudiavam tais condutas, entre esses, citamos o humanista Erasmo de Roterdã (1466-1536). Isso porque, o historiador irlandês Eamon Duffy aponta que Júlio II era para Erasmo tudo o que o padre não deveria ser (DUFFY, 1998, p. 152). Assim, interpretamos *a priori* que a provocação por parte do humanista era pelo fato de o pontífice exercer com maior afinco uma *vita activa* do que uma *vita contemplativa*. Roterdã evidenciou, em uma de suas obras – um texto satírico –, as atitudes marciais e violentas que o papa teria praticado durante o seu pontificado. Tal representação galgou seu espaço no imaginário renascentista itálico, pois ao longo do diálogo entre a alma Júlio II, seu gênio e São Pedro, às portas do céu, as vitórias militares e os feitos políticos são exaltados pelo papa perante o apóstolo. Somado a isso, o pontífice teria chegado nos portões celestes vestindo uma armadura e acompanhado por um exército de almas, mortas durante as suas guerras (BAUMGARTNER, 2010, p. 18). Na oportunidade, Júlio II também estaria usando um manto muito brilhante pelo seu ouro e sua prata, o que acabou gerando interpretações errôneas. Logo, o texto satírico contribuiu para criar uma imagem de papa guerreiro, tanto que outros descreveram Júlio como alguém que vestia uma armadura de guerra, que ele nunca retirava, contudo mais do que peças metálicas e espada em punho tal situação tinha um caráter figurativo e retórico, visto seu envolvimento político-militar desde o período como cardeal. Observamos que Júlio II praticava uma *vita activa* a fim de controlar seu próprio destino, ademais os assuntos militares eram vistos como meios para construir a sua imagem, entretanto, tal conduta não era acolhida de maneira positiva por todos.

Verificamos que depois da geração do poeta e humanista Francesco Petrarca (1304-1374), paulatinamente a vontade galgou espaço sobre o intelecto, assim para um homem ser nobre e virtuoso no decorrer do movimento renascentista ele deveria almejar uma vida ativa. O conhecimento antes associado a uma *vita contemplativa*, durante a renascença só fazia sentido se fosse procurado no mundo – o levou, posteriormente, alguns homens a viverem à sombra da Melancolia. Logo, os renascentistas passaram a exaltar a *virtù*, pois a sua prática permitia que os homens construíssem a própria reputação. Na esteira dessa ambição, o historiador francês Jean Delumeau também aponta que essas práticas levaram os renascentistas a reencontrar a noção antiga de Fama (DELUMEAU, 1984, p. 43), por isso o investimento constante em peças iconográficas e escultóricas, além das cerimônias pomposas após cada conquista militar, entre outros exercícios.

Assim, Júlio II estava imerso nessa busca pelo pleno exercício da *virtutis* a fim de alcançar a fama e a glória, mesmo que há algumas gerações essa fosse a maneira para construir uma reputação, percebemos que para os prelados, entre eles o protagonista desse texto, a prática de uma *vita activa* soava imprópria e por isso era atacada. Durante sua trajetória observamos que Júlio II não se afastou das funções atreladas ao seu cargo, ao passo que nos últimos tempos do seu pontificado ele convocou o V Concílio de Latrão (SCHMIDT, 2013, p. 20-21). Além de ser interpretada como uma ferramenta política para reforçar a autoridade papal frente as autoridades seculares, o encontro visava discutir questões eclesiásticas a fim de minar as reivindicações de um grupo de cardeais dissidentes. Júlio II também usou o seu posto

como papa para exercitar as suas capacidades e fortalecer a sua imagem. Portanto, as atitudes desse cardeal e, posteriormente, papa ficam mais nítidas quando compreendemos que na ânsia de criar sua imagem, tanto o cardeal quanto o papa, da família Della Rovere, encontrou no mecenato e na promoção das guerras um caminho para expressar as suas competências. Por fim, percebemos que alguns homens não achavam adequadas os seus métodos julianos, pois iam contra a moralidade cristã e o modo de vida esperado para um sacerdote romano (SKINNER, 1996, p. 155). Logo, a busca de uma *vita activa* tinha medidas exatas para os laicos, mas não cingia muito bem para os eclesiásticos, por isso Júlio II foi vestido com uma armadura de prata, da qual ele nunca usou.

Referências

BAUMGARTNE, Frederic J.. Julius II: prince, patron, pastor. In: CORKERY, James. WORCESTER, Thomas. *The Papacy Since 1500: From Italian Prince to Universal Pastor*. United Kingdom: University Press, Cambridge, 2011. p. 12-28.

CHAMBERS, D. S.. The Housing Problems of Cardinal Francesco Gonzaga. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 39, 1976, p. 21-58. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/751131>. Acesso em: 31 out. 2021.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. Vol. II. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.

DUFFY, Eamon. *Santos e Pecadores. História dos Papas*. Tradução Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 1998.

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GREGOROVIVUS, Ferdinand. *History of the city of Rome in the Middle Ages*. Translated from the fourth German edition by Annie Hamilton. Vol. VIII. Part I. London: George Bell & Sons, 1902.

GREGOROVIVUS, Ferdinand. *History of the city of Rome in the Middle Ages*. Vol. VII. Part 1. New York: Cambridge University Press, 2010.

GUICCIARDINI, Francesco. *Historia d'Italia*. Por Silvana Seidel Menchi. Turim: Editora Einaudi, 1971 [1561].

KAI-KEE, Elliott. *Social order and rhetoric in the Rome of Julius II (1503-1513)*. Berkeley: University of California, 1983.

MENESES, Patrícia D.. Arte e Política: considerações metodológicas. *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v.19, n.02, 2013. p. 189-202.

NÉRET, Gilles. *Miguel Ângelo (1475-1564)*. Köln/Alemanha: Taschen, 2006.

NORWICH, John Julius. *Absolutes Monarchs. A history of the papacy*. New York: Random House, Inc., 2011.

SCHMIDT, Bernward. Julius II – Der päpstliche Monarch. / Julius II – The Papal Monarch. In: SANDER, Jochen. *Raffaël und das Porträt Julius' II. Das Bild eines Renaissancepapstes. / Raphael and the Portrait of Julius II. Image of a Renaissance Pope*. Petersberg: Imhof Verlag, 2013. p. 9-23.

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

STINGER, Charles L. *The Renaissance in Rome*. Estados Unidos: Indiana University Press, 1998.

A fonte de todo mal: a sexualidade feminina no *Malleus Maleficarum*

The source of all evil: female sexuality at *Malleus Maleficarum*

Rhayana Antunes Pimentel¹

A Idade Média estabeleceu o modelo de conduta cristã pautado na exaltação da virgindade e castidade, que estiveram relacionadas a fatores como: a Reforma Gregoriana da Igreja no século XI, em que foi estabelecido o celibato obrigatório, a produção de relatos hagiográficos, transformando a vida de santos em exemplos a serem seguidos, e o culto mariano, que se intensificou a partir do século XII. Observamos que a promoção de determinadas características se dá em detrimento de outras. De acordo com Jean Delumeau (1989), apesar do destaque que a mãe de Cristo ganhou na religião, isso não foi indicativo de melhor aceitação do feminino pela Igreja na Baixa Idade Média. O autor apontou como a veneração da Virgem Maria esteve atrelada a depreciação da sexualidade, estabelecendo polos opostos. A virgindade, a vida e santidade de Maria se estabeleceram como contraponto a ideia sobre a essência e fraqueza feminina serem presentes, de forma majoritária, no restante das mulheres.

Identificamos no *Malleus Maleficarum* a exaltação da abstenção sexual como forma de resistência as investidas diabólicas que se davam através da luxúria. O sexo

¹ Mestranda em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Contato: pimentelantunesrhayana@gmail.com.

era a área de excelência da manifestação do poder do Diabo, e a tentação carnal se fazia presente em leigos, como também se apresentava a religiosos.

Vejamos, porém, alguns exemplos de como os anjos do bem, por vezes, abençoam os justos e os santos, mormente no que tange ao instinto genital. Transcrevemos a seguir o caso do abade São Sereno, contado por Cassiano na primeira das suas *Assembleias dos padres*. São Sereno muito lutou para conquistar a castidade interior, do coração e da alma, pelas orações durante a noite e durante o dia, pelo jejum e pela vigília. Por fim percebeu que, pela graça divina, conseguira extinguir todos os surtos de concupiscência carnal. Finalmente, movido pelo zelo ainda maior de castidade, lançou mão de todos os recursos sagrados para rogar ao Todo-Poderoso que lhe permitisse que a castidade que sentia em seu coração fosse também visivelmente concedida ao corpo. Dirigiu-se então a ele um anjo do Senhor numa visão durante a noite e pareceu abrir-lhe o ventre e retirar de suas entranhas um tumor ardente de carne, repondo-lhe depois os intestinos; e disse: “Vê! Foi extirpada a provocação da tua carne. Contas doravante com a pureza perpétua em teu corpo, de acordo com as tuas preces: nunca mais serás aguilhoado pelo desejo natural que é até mesmo despertado em crianças de peito.”(KRAMER; PRENGER, 2002, p. 212).

O *Malleus Maleficarum* demonstra que a gênese da associação entre as mulheres e o sexo, possui relação direta com a primeira mulher. Eva é responsabilizada não só por sua tentação e expulsão do paraíso, mas também pela de Adão, que teria dado lugar ao pecado original e a sujeição da humanidade a condição de pecadores. Por meio da permissão divina, o Diabo ganhou, a partir de então, primazia em relação ao sexo, exercendo controle sobre as partes íntimas devido à falta dos primeiros seres humanos. A mulher foi considerada mais carnal que o homem, o que permitia que fosse captada mais facilmente pelo mal para se entregar a práticas sexuais corrompidas. Além da causa principal do pecado original, o poder diabólico se manifestava na lascívia da carne porque através da fornicção, o

indivíduo pecava contra seu próprio corpo, e contra sua alma. Podemos encarar a bruxa descrita no *Malleus Maleficarum* como aquela que vivenciava sua sexualidade de maneira livre, destoando dos ditames eclesiásticos, e que, por tal razão, foi encarada como agente diabólica, que usava o sexo para realizar as mais sórdidas obscenidades e também para tentar os homens, colocados principalmente na condição de vítimas.

Apesar da marginalização do feminino, é possível encontrar considerações sobre a distinção entre mulheres pecaminosas e mulheres virtuosas, ou seja, aquelas que eram alvos fáceis da investida diabólica e aquelas que teriam agido como verdadeiras cristãs, como os exemplos bíblicos de Judite, Débora e Ester. Os autores se preocupam ainda em demonstrar a transição de entendimento sobre o feminino causado pela inserção da figura da Virgem Maria no Novo Testamento, acarretando a mudança do nome de EVA para AVE e a expurgação do pecado da primeira pela segunda. Podemos entender essas distinções como fundamentais para que os autores não incorressem na negligência de promoverem a descaracterização da veneração das santas católicas e da própria Virgem Maria, a maior figura feminina do cristianismo. No entanto, são escassas as figuras femininas que são sublimadas na obra, que dá destaque para a torpeza do gênero.

E tudo isso fica claro também no Novo Testamento, ao tratar das mulheres, das virgens e de outras santas que converteram reinos e nações idólatras à religião cristã. Basta consultar Vicente de Beauvais (In Spe. Histor., XXVI, 9) para verificar as maravilhas a respeito da conversão dos húngaros por Gisela, a cristã devota, e dos francos por Clotildes, a esposa de Clóvis (KRAMER; SPRENGER, 2002, p. 122-123).

A sexualidade se transformou num problema para a Igreja na Idade Média, que instituiu o matrimônio como sacramento no século XII como meio de exercer controle sobre as relações sexuais dos fiéis. Uma vez que nem todos os cristãos seguiriam o modelo ideal de conduta voltados para a pureza, recato e devoção, era necessário cercear as ações dos demais. Apesar de oficializado pela Igreja, os relatos contrários ao casamento são encontrados pelos menos desde o século XI até o século XV. O monge Roger de Caen no século XI defendia:

Acredita-me irmão, todos os maridos são infelizes [...]. Aquele que tem uma esposa feia, dela se desinteressa e a odeia; se é bela, ele tem um terrível medo dos galantes [...]. Beleza e virtude são incompatíveis [...]. Tal mulher dá a seu esposo ternos abraços e lhe concede doces beijos, e destila o veneno no silêncio de seu coração! A mulher não tem medo de nada; acredita que tudo é permitido (DELEMEAU, 1989, p. 474).

O *Malleus Maleficarum*, no século XV, segue o mesmo raciocínio sobre o casamento como uma união indigesta para o homem, ao se valer de trechos bíblicos como “É melhor não se casar” (Mateus, 19), e da influência de pensadores gregos como Cícero, que aponta:

Pode ser chamado de homem livre aquela cuja a esposa o governa, cuja a esposa lhe impõe leis, lhe ordena e o proíbe de fazer o que deseja, de sorte a não poder negar qualquer coisa que ela lhe peça? Eu o chamaria não apenas de escravo, mas de o mais desprezível dos escravos, mesmo quando descendente de família nobre (KRAMER; SPRENGER, 2002, p. 126).

Hilário de Franco Júnior (2001) definiu o matrimônio a partir do século XII, como: uma relação heterossexual, monogâmica, indissolúvel e exogâmica. Nos interessa as três primeiras definições levantadas pelo autor, à medida que

estabelecemos paralelo com a construção que o *Malleus Maleficarum* faz sobre a interferência da bruxa no matrimônio. Os autores afirmam que seria um erro acreditar que o Diabo só poderia atingir os solteiros e não os casados, devido ao matrimônio ser um dos sacramentos mais sagrados da Igreja, e contar com a benção divina. A justificativa se encontrava na conduta individual, reforçando dessa forma o livre-arbítrio e a impossibilidade de o poder diabólico suplantar o poder divino. A porta de entrada para os problemas conjugais residia na falta de graça que o casal, ou um deles estava vivendo, incorrendo em pecados como a fornicação ou adultério.

A adoção do matrimônio como uma relação heterossexual, refletiu a preocupação da Igreja com formas desviantes de coito. O sexo estava condicionado a relações entre homem e mulher, repelindo o intercuro sexual com animais e com pessoas do mesmo sexo, que podiam acarretar na prática da sodomia. A sexualidade da bruxa era tão sórdida que além de não se enquadrar na ortodoxia cristã realizando constante fornicação, extravasava ainda o limite do humano, ao manter relações com o Diabo e os demônios de forma consensual, diferentemente do que ocorria com os homens. Os demônios sexuais foram descritos como seres que poderiam assumir dupla forma, masculina e feminina, sendo chamados respectivamente de íncubus e súcubus. O processo de cópula se iniciava com a relação sexual realizada entre o homem e a súcubu, que armazenava o sêmen masculino em segredo. Era importante que a coleta do material fosse feita no momento do ato carnal, e não durante poluções noturnas, pois apesar de aparecerem como alternativa quanto a ocasião oportuna de captura do sêmen, a primeira circunstância que proporcionava maior carga

germinativa. As relações sexuais entre bruxa e incubu, ocorridas de preferência nos dias santos, era o momento em que o demônio transferia o sêmen coletado anteriormente para a bruxa, com o intuito de fecunda-la. O poder germinativo do sêmen se mantinha conservado ao passo que os demônios tinham a capacidade de armazená-lo com segurança e se deslocarem velozmente, impossibilitando que o calor da substância acabasse se perdendo. Podemos entrar em contato com a distinção que os autores fazem sobre as bruxas e os demônios pautados nas considerações acerca do prazer, da permissibilidade das relações sexuais e das consequências:

Porém, a razão, por que os Demônios se transformam em incubus ou em súcubus, não está no prazer, já que, enquanto espíritos, não possuem nem carne, nem sangue; mas é sobretudo com essa intenção – através do vício da luxúria- que conseguem infligir aos homens duplos mal, ou seja, no corpo e na alma, de sorte que os homens possam se entregar mais a todos os demais vícios. E não há dúvida de que sabem qual a melhor disposição dos corpos celestes em que o sêmen é mais vigoroso, já que os homens assim concebidos serão sempre pervertidos pela bruxaria (KRAMER; SPRENGER, 2002, p. 91).

A discussão sobre a manifestação visual de incubus e súcubus durante as relações sexuais com as bruxas, fornece indícios para pensarmos na prática de masturbação feminina. A descrição sobre as posições e comportamentos da bruxa, e a ausência física e visível de outro ser ou indivíduo no local fazem frente a tal consideração:

No entanto, com relação aos circunstantes, quase sempre operam na invisibilidade: as bruxas têm sido vistas muitas vezes deitadas de costas, nos campos e nos bosques, nuas até o umbigo; e, pela disposição de seus órgãos

próprios ao ato venéreo e ao orgasmo, e também pela agitação das pernas e das coxas, é óbvio que estão copulando com um incubu (KRAMER; SPRENGER, 2002, p. 249).

A relação sexual praticada com demônios, poderia acarretar na gestação da bruxa. Sobre o nascimento resultante, os autores são categóricos ao afirmarem que a criança seria filha apenas de pais humanos, uma vez que os demônios eram desprovidos da função geradora, ou seja, não possuíam capacidade de dar vida a corpos. Os autores se revelam desconfiados com a possibilidade de a criança seguir a prática da bruxaria, uma vez que apesar de não gerar, os demônios poderiam influenciar durante a concepção, fora a própria influência materna. Observa-se a condenação não apenas em nível individual, implicando a bruxa, mas também a condenação com base na hereditariedade, transformando as seguintes gerações de bruxas em possíveis alvos de perseguição.

A monogamia é afetada pelo poder das bruxas em inspirarem fortes paixões nos homens, os atraindo para si e os fazendo repelirem as esposas. A disputa entre casados e solteiros aparece no *Malleus Maleficarum* com uma das principais causas de bruxaria. A bruxa é acusada de tomar como amantes homens já casados, que se viam pressionados a abandonarem suas esposas ou a sofrerem as consequências da sua negativa. A bruxa rejeitada podia agir no útero da esposa, causando infertilidade e abortos. O amante seria atingido por ilusões que o impediam de enxergar e sentir seu membro viril, impossibilitando assim o ato sexual. O *Malleus Maleficarum* demonstra que ser o objeto de desejo da bruxa poderia trazer graves consequências, uma vez que além da sua essência diabólica, seu ímpeto por sexo impulsionava suas

ações. Os autores tratam sobre o poder da bruxaria no sequestro de falos e na castração ilusória dos homens:

E o que se há de pensar das bruxas que, vez por outra, reúnem membros masculinos em grande número, num total de vinte ou trinta, e os colocam em ninhos de pássaros ou em caixas, onde se movem como se estivessem vivos e comem grãos de aveia e de trigo? Cumpre entender que tudo isso é feito por obra e ilusão do Diabo: o sentido dos que veem tais coisas se acham iludidos na direção que indicamos. Pois um certo homem contou-nos que, quando perdeu o seu membro, aproximou-se de uma conhecida bruxa e pediu-lhe que o restituísse. A mulher disse-lhe então para que subisse numa determinada árvore e que, no ninho que lá se encontrava, escolhesse o membro que mais lhe agradasse dentre os muitos que havia. E quando ele tentou pegar um bem grande, a bruxa disse: - Não deves pegar esse aí, porque era de um pároco (KRAMER; SPRENGER, 2002, p. 262).

Os problemas sexuais que acometiam mais homens do que mulheres, se explicavam tanto pela maior adesão feminina a prática da bruxaria, como pelo funcionamento do corpo masculino. Os autores presumiam que as bruxas procuravam mais homens do que mulheres para fazerem sexo, dessa forma, conseqüentemente os homens se transformavam nos principais alvos das bruxas. A anatomia do corpo masculino favorecia a falta de ereção do membro viril, que não se via atingido na sua estrutura, por lesão ou doença, mas apenas pela impossibilidade de funcionamento. São levantados questionamentos sobre a natureza da impotência sexual que acometia os homens, assim como seu tempo de duração. O homem que conseguisse ficar excitado e ereto, mas não fosse capaz de realizar a atividade sexual certamente estaria acometido por bruxaria, ao contrário daqueles que não conseguissem em hipótese alguma a ereção do membro. Tal estado de incapacidade sexual causado por bruxaria, podia funcionar tanto de forma temporária, devendo desaparecer num

prazo de até três anos, quanto de forma permanente, impossibilitando o homem de arcar com suas obrigações conjugais.

Podemos pensar em duas implicações decorrentes desse quadro. A primeira delas enxerga a bruxa como homicida, por manipular as funções de procriação, promovendo o abalo de um dos alicerces fundamentados por Deus sobre a união entre homem e mulher, “Sejam fecundos e multipliquem-se” (Gênesis 1, 28). A segunda coloca a bruxa como responsável pela dissolução de um sacramento abençoado por Deus e instituído pela Igreja, uma vez que o que legitimava o matrimônio era justamente o encontro sexual do casal.

E, nesse caso, ou precede o contrato e a consumação do matrimônio, impedindo tal contrato ou anulando o ainda não contraído; ou, então se dá depois do contrato de casamento, mas precede a sua consumação, quando então, segundo alguns, também o anula. (Porque é dito no 33° livro, primeira questão, primeiro cap., que a confirmação do matrimônio está em seu ofício carnal.) Ou é, enfim, ulterior à consumação do matrimônio, quando então o contrato matrimonial não se anula (KRAMER; SPRENGER, 2002, p. 148).

Os autores construíram uma sexualidade feminina, perigosa, sem limites e que visava a perdição daqueles que se deixavam envolver. O consentimento da bruxa em praticar sexo com os demônios era o indicativo de como o gênero feminino se corrompia de maneira crescente ao longo do tempo, uma vez que é relato que em tempos antigos as mulheres eram abusadas contra a vontade pelo poder demoníaco. A bruxa promove a transição do gênero feminino de passivo e vítima, para a posição ativa, conquistando a autonomia em engendrar feitos diabólicos pela via da sexualidade. A bruxa é aquela que se entrega aos deleites do sexo, que vivencia sua

sexualidade com desejo, sem assumir compromisso com a instituição do matrimônio que se pautava na monogamia e na reprodução. Sua sexualidade ainda operava apoiada na inveja. A bruxa era a mulher que dificilmente seria a esposa, e que ansiava por relações que estavam fora do seu alcance. Mesmo quando era a esposa, corrompia mais uma vez o matrimônio ao se entregar aos demônios e gerar filhos de inspiração diabólica. Por fim, a culpabilização da sexualidade da bruxa, reforçava o entendimento dos homens como maiores vítimas da bruxaria. Se o homem se mostrasse impotente sexualmente, sua virilidade não devia ser questionada, afinal a culpa não era sua. Casos extraconjugais que feriam o sentido social e religioso do casamento passavam a ter justificativas plausíveis para que ocorressem. Até mesmo filhos considerados bastardos, ou seja, gerados fora do casamento ganhavam o verniz de uma gestação indesejada, provocada pela ação da bruxa com demônios. A absolvição masculina é reforçada constantemente ao longo da obra.

Referências

- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras: Malleus Maleficarum*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800*. São Paulo: Cia, 1989.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: séculos XII a XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- JÚNIOR, Hilário Franco. *A Idade Média: nascimento do ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- ALEXANDER, Brooks; RUSSELL, Jeffrey B. *História da bruxaria*. São Paulo: Aleph, 2008.

**Deicidas, profanadores e inimigos da cruz: representações antijudaicas
no *Códice Rico* das Cantigas de Santa Maria (século XIII)**

Deicides, desecrators and enemies of the cross: anti-Jewish representations in the
Códice Rico of Cantigas de Santa Maria (13th century)

Yuri Leonardo Rosa Stelmach¹

Desde o final da última década tornou-se algo comum ouvir e ver veiculado nas grandes mídias a ideia de que os fantasmas da extrema direita assombram o cenário político de diversos países, tanto na América quanto na Europa. Se, antes, esses espectros eram uma ameaça política marginal, atualmente, a direita radical abriu as cortinas dos bastidores para colocar-se no centro das disputas, influências e tomadas de decisões políticas na contemporaneidade, uma marca que caracteriza o nosso atual momento histórico (TRAVERSO, 2019).

Tratando-se especificamente do contexto europeu, tais partidos, em suas campanhas, utilizam e propagandeam uma série de *slogans* e discursos racistas, antissemitas, e islamofóbicos, por meio dos quais atacam às comunidades de imigrantes não europeus. Esses discursos, por vezes, materializam-se em imagens carregadas de estereótipos que incitam a violência e o preconceito contra essas populações. Nesse escopo, a Espanha aparentava ser uma exceção, pelo menos até 2016, quando o partido *Vox* passou a manusear politicamente uma série de temas

¹ Mestrando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Contato: yuri.stelmach@gmail.com.

pulsantes na sociedade espanhola, com um marcado interesse pela história medieval do país que, por meio de uma série de usos desse passado, busca modelos de convivência para justificar políticas excludentes, preconceitos e justificativas para a intolerância cultural e religiosa. Não é sem motivo que o conceito de “Reconquista” seja um dos *slogans* capitaneados pelo *Vox*, utilizado como símbolo do avanço cristão sobre as comunidades muçulmanas e judias da Península Ibérica.

Por meio do que foi exposto, buscamos salientar a complexidade do debate que envolve a política europeia atual e, dessa forma, apontar para o fato de que, ao direcionar nosso olhar para a política espanhola do século XXI, é comum que ela nos remeta para o medievo ibérico – e aos usos desse passado – e seu contexto de diversidade cultural, social e religiosa, para o qual criou-se a alcunha historiográfica da “Espanha das Três Religiões” (POLIAKOV, 1996, p. 71). Esse olhar sobre a Idade Média espanhola é devido à convivência singular entre cristãos, judeus e muçulmanos nesse território, em comparação com o restante dos reinos europeus do Ocidente medieval. Tal coexistência cultural e religiosa foi mediada por situações de intercâmbio e tolerância, mas também pela violência e o conflito.

Nesse cenário, o presente texto objetiva apontar para algumas questões que norteiam a relação entre cristãos e judeus na Idade Média, especificamente no reinado de Afonso X, rei de Leão e Castela (1252-1284). Para isso, temos como fonte de pesquisa o *Códice Rico* das Cantigas de Santa Maria (doravante CSM), um conjunto de poemas escritos, musicados e ilustrados na corte desse rei castelhano. Para isso, nos debruçamos, especificamente, sobre as imagens da crucificação de Cristo que o

códice apresenta, bem como a relação desse episódio da Paixão e da figura de Santa Maria com o antijudaísmo do século XIII. Salientamos que o presente texto apresenta resultados parciais de uma investigação mais ampla, a nível de Mestrado, a qual se debruça sobre a relação entre judeus e cristãos nos textos e nas imagens das CSM, sob a ótica da violência.

As CSM estão preservadas em quatro códices manuscritos régios, os quais, a partir de suas distintas características, revelam o processo de ampliação no número de cantigas, sua musicalização e a elaboração de suas iconografias. Escritas em galego-português – o idioma da lírica trovadoresca peninsular – as composições narram os supostos episódios de milagres realizados por Maria. Nessas narrativas estão inseridos os mais diversos tipos da sociedade castelhana medieval: nobres, clérigos, camponeses, cristãos, judeus, muçulmanos e, em alguns casos, o próprio rei Afonso, inseridos nas mais diversas situações. Dessa forma, essa obra constitui-se em uma rica fonte de pesquisa sobre o medievo peninsular e o reinado de Afonso X. Dos quatro códices elaborados, o *Códice Rico* é o único que recebeu um extenso e elaborado aparato iconográfico. Cada uma das 193 cantigas que o compõe é acompanhada pela sua narrativa visual. Desse total, personagens judeus estão presentes em 27 composições, nas quais são personagens protagonistas ou apenas citados por meio de uma retórica antijudaica e estereotipada.

A elaboração das CSM está inserida em um contexto de crescente devoção mariana que, a partir do século XI, é vivenciado pelos territórios cristãos do Ocidente europeu. Nesse cenário, diversas obras foram escritas com o intuito de preservar os

relatos de milagres da Virgem. Dentre essas coleções, destaca-se a *Les Miracles de Nostre Dame*, de Gautier de Coincy, *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, ambas da primeira metade do século XIII. Uma característica importante dessas obras, incluindo as CSM, é o fato de não terem sido escritas em latim, mas em idioma vernacular – francês, castelhano, galego-português -, permitindo que esses relatos ganhassem maior difusão e fossem acessíveis às parcelas da população não letradas em latim.

Com a crescente devoção mariana, também acentuou-se a presença daqueles considerados inimigos do cristianismo, por meio de narrativas e imagens onde Maria colocava-se contra judeus e muçulmanos. Com relação aos primeiros, Miri Rubin (2009, p. 54, tradução nossa) destaca que “[...] Para o mundo devocional que respeitou Maria e se aproximou da Paixão através dos olhos de Maria, também colocou ênfase no papel dos judeus: seu arbítrio, sua culpa”². Dessa forma, o judeu tornou-se um personagem corriqueiro no drama da Paixão de Cristo, responsável pela morte e pelo sofrimento de Maria, sua mãe. Nesse sentido, as imagens medievais passam a representar Maria por meio de seu caráter santificado, mas também humanizado, humanização explorada por meio de seus sentimentos maternos. Logo, a Virgem torna-se uma figura capaz de movimentar emoções no seio da sociedade cristã, seja como figura materna e protetora de seus fiéis, seja como santa punitiva daqueles que vão de encontro à cristandade (RUBIN, 2009). Textos e imagens

² “[...] For the devotional world that respected Mary and approached the Passion through Mary’s eyes, also placed emphasis on the role of the Jews: their agency, their guilt”.

colocavam a Virgem como narradora de seu próprio drama, ao mesmo tempo que inseriam os judeus como culpados pelo seu sofrimento. Dessa forma, a acusação de deicídio estava integrada às diversas queixas que formavam os mitos antijudaicos medievais.

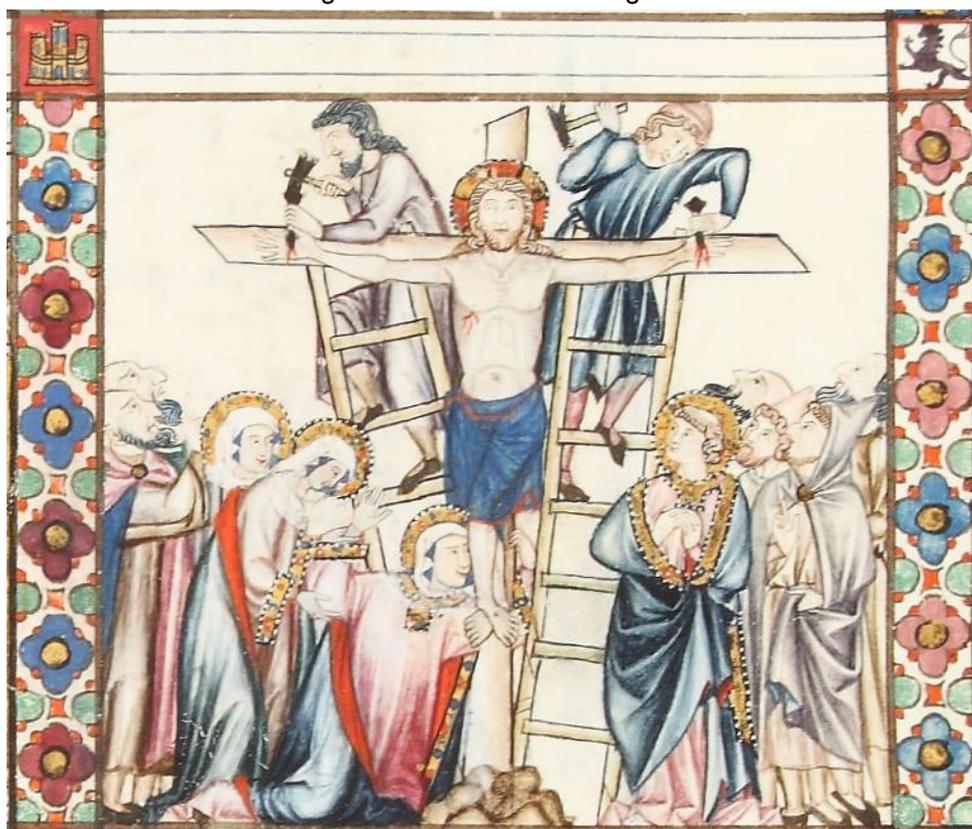
Cabe salientar que optamos pelo uso do conceito de antijudaísmo, em detrimento de antissemitismo, por considerarmos esse último distanciado das motivações que orientavam os sentimentos de hostilidade entre cristãos e judeus no medievo europeu. Conforme Rodrigo Laham Cohen (2016), o antijudaísmo nasce de um conflito real entre cristianismo e judaísmo na sua convivência durante a Idade Média, período no qual o rompimento entre esses dois sistemas religiosos – e sua existência mútua – caracteriza o antijudaísmo como uma necessidade intrínseca do cristianismo para explicar a si mesmo e tornar sua teologia compreensível.

Tendo em vista que nos debruçamos sobre algumas das imagens presentes no *Códice Rico*, salientamos que a imagem pode ser vista como um “discurso”, inserida em uma prática e em um processo cultural, o qual produz sentidos, símbolos, gera disputas no interior de uma determinada sociedade. Nesse sentido, especificamente sobre as imagens no Ocidente medieval, Jean Claude-Schmitt argumenta que

Todas as imagens [...] têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas (SCHMITT, 2007, p. 11).

Desse modo, argumentamos que as imagens presentes nas Cantigas de Santa Maria, ao representar os judeus por meio de texto e imagem, fazem uso de aspectos presentes em um léxico imagético consolidado na retórica antijudaica do século XIII. A vinculação simbólica é um esforço ativo de um autor ou realizador dentro de um universo de significados, isto é, há uma intenção em promover determinados símbolos e ideias associadas a um indivíduo ou coletivo. No caso específico das CSM, algumas das imagens presentes no *Códice Rico* colocam em evidência a relação entre judeus e Maria, inseridos nas representações da crucificação de Cristo.

Figura 1 – Detalhe da Cantiga 50



Fonte: ALFONSO X, Ms. T-I-1, *Códice Rico*, fol. 074v, ca. 1280-1284.

Na Figura 1, a crucificação de Cristo é o elemento central da imagem. Ainda vivo, ele é pregado na cruz por dois indivíduos, um deles (à esquerda do espectador)

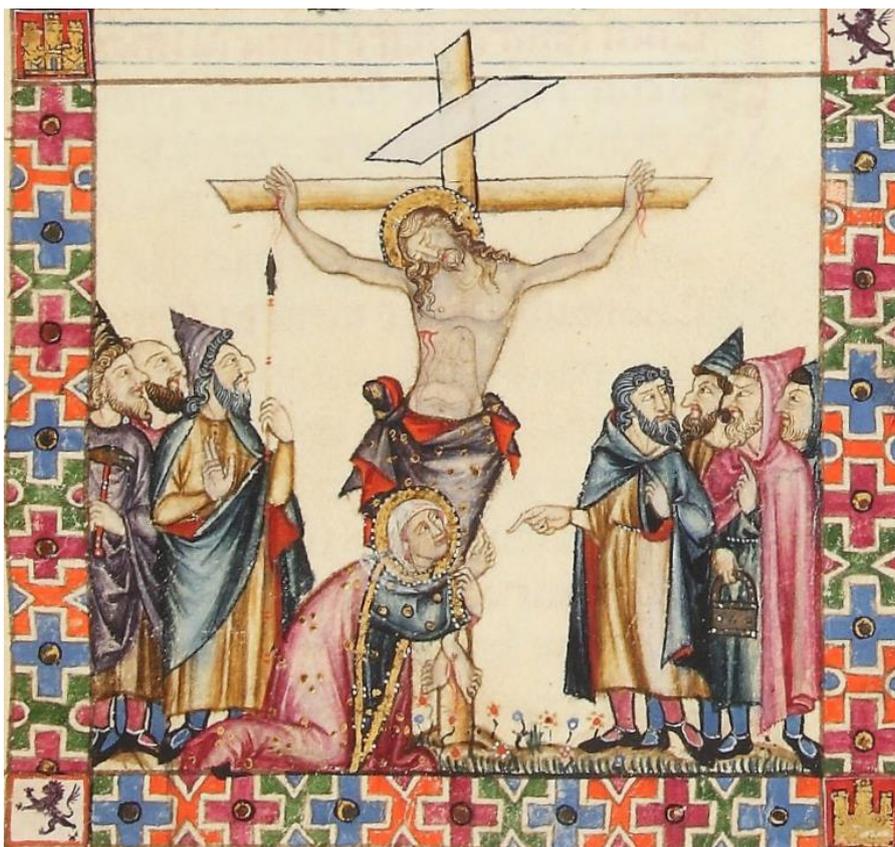
claramente identificado pela fisionomia iconográfica judaica. Os judeus são representados por meio de características pictóricas próprias e difundidas na iconografia medieval, as quais possuem uma função emblemática que possibilita uma rápida identificação do “tipo” judeu. Conforme Sara Lipton (2014), a partir do século XI ocorreu uma inflexão nas relações entre judeus e cristãos, fazendo com que, na arte, surgisse uma forma típica de representação, a qual a autora chama de “iconografia judaica” (LIPTON, 2014, p. 20). Dessa forma, os judeus aparecem com traços específicos: barba e cabelos compridos, geralmente ondulados, além do traço mais característico: o nariz proeminente e adunco (formato de gancho), cuja intenção é representar uma deformação grotesca própria desses indivíduos, reflexo de suas más ações, na perspectiva cristã. Para a pesquisadora, ainda, as imagens estavam cada vez mais dispostas a identificar os judeus por meio de símbolos e atitudes contra o cristianismo.

É possível identificar os personagens judeus nas extremidades esquerda e direita da imagem, marcados pelo nariz adunco e o uso do chapéu em forma de cone. Aos pés de Cristo estão as três Marias - Maria Madalena, Maria de Cléofas e, ajoelhada, Maria, mãe de Jesus³ - e seu discípulo João. Percebe-se como o sofrimento da Virgem é acentuada pela disposição de seu corpo, ajoelhada perante os pés de seu filho. Simultaneamente, os judeus observam a cena e dois deles mantem o dedo em riste, como sinal de que aquele crucificado é merecedor da pena imposta. É simbólico que um dos crucificadores seja representado enquanto judeu

³ Conforme o Evangelho de João (Jo 19:25).

pois, assim, a culpa pelo deicídio é imposta não apenas pela condenação de Cristo, mas pelo ato da crucificação em si. Isso é, conforme a imagem, os judeus são diretamente responsáveis pelo drama de Cristo e de Maria.

Figura 2 – Detalhe da Cantiga 140



Fonte: ALFONSO X, Ms. T-I-1, Códice Rico, fol. 196r, ca. 1280-1284.

A Figura 2 reproduz cena semelhante à apresentada anteriormente. Porém, aqui, é representado o momento final da crucificação, com o Cristo morto na cruz. No centro da cena, Maria agarra-se aos pés de seu filho, cuja dor e o sofrimento é acentuada pela expressão de seu rosto. Na extremidade esquerda da imagem, um judeu segura o martelo utilizado para a colocação dos pregos no momento da crucificação. Ao seu lado, outro personagem porta a lança utilizada para perfurar o flanco de Cristo, o qual aparece sangrando. No lado direito, a imagem exhibe um judeu

portando a vasilha contendo o vinagre, o qual, conforme a narrativa bíblica, foi dado como bebida para Cristo. Percebe-se que os judeus, nessa imagem, são representados portando todos os objetos utilizados para causar dor ao corpo de Jesus no mento da crucificação. Dessa forma, a iconografia aponta para a os judeus enquanto deicidas, responsáveis diretos pela morte de Cristo.

A acusação de deicídio reforça o conflito existente entre a Virgem e os judeus, visto que são inimigos de seu filho, também são de Maria. Podemos constatar que as CSM utilizaram estereótipos que percorriam o Ocidente medieval e, de forma crescente a partir do século XIII, marginalizavam os judeus e suas comunidades. A acusação de assassinos de Cristo aparece nas CSM, em texto e imagem, como um reforço não apenas à acusação de deicídio, mas também como reforço da relação conflituosa que Maria possui com os judeus. Por meio de sua figura materna, que preza por seu filho, Maria é a inimiga por excelência daqueles que praticam violência com seu filho.

Portanto, a ideia de Afonso X em compilar e criar uma extensa coleção de poemas à Santa Maria estava em perfeita consonância com a devoção mariana que se estendeu pelo Ocidente europeu a partir do século XII. E, nesse processo, os judeus foram inseridos, tanto em texto quanto em imagem, de forma acentuar a acusação de deicídio no drama mariano.

Referências

ALFONSO X, Rey de Castilla. Cantigas de Santa María. Códice Rico Ms. T-I-1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1280-1284. Disponível em: <<https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11337>>.

COHEN, Rodrigo L. Antisemitismo, antijudaísmo y xenofobia. Conceptos y contextos en la Antigüedad y la Alta Edad Media. *Conceptos Históricos*, Buenos Aires, v. 2, p. 12-39, 2016. Disponível em:

<http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/conhist/article/download/25/12>.

Acesso em: 12 out. 2021.

LIPTON, Sara. *Dark Mirror: the medieval origins of anti-semitic iconography*. Nova Iorque: Metropolitan Books, 2014.

POLIAKOV, Léon. *De Cristo aos judeus da corte*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RUBIN, Miri. *Emotion and Devotion. The meaning of Mary in Medieval Religious Cultures*. Budapest-New York: Central European University Share Company, 2009.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

TRAVERSO, Enzo. *The new faces of fascism. Populism and the far right*. Londres/Nova Iorque: Verso, 2019.