



AEDOS

Revista do corpo discente
do PPG-História da UFRGS

Culto ou Arte?

Divergências historiográficas e o consenso da problemática no debate sobre o “sentido da imagem” na Idade Média

Rivadavia Padilha Vieira Júnior¹

Resumo

A imagem, em especial a obra de arte pictórica, é vista atualmente como documento histórico de indiscutível valor. Cabe ao pesquisador estabelecer sua historicidade através da análise de sua natureza, atributos e condições de documento, procurando penetrar na compreensão do meio produtor. Entender o uso e a função da imagem pictórica no medievo desperta um amplo debate na tentativa de compreensão do seu status na sociedade da época. O presente trabalho busca apresentar de forma sintética os principais argumentos dos historiadores Hans Belting, Jean-Claude Schmitt, Jean Wirth, Jérôme Baschet e Jean-Claude Bonne no que se refere ao debate sobre a problemática imagética no período medieval.

Palavras-chave: História & Imagem – Historiografia – Idade Média

Abstract

The image, in particular the work of pictorial art, is now viewed as a historical document of unquestionable value. It is for the researcher to establish its historicity through analysis of their nature, attributes and conditions document, looking for deepening understanding of the medium producer. Understand the use and function of the pictorial image in medieval awakens a broad debate in an attempt to understand their status in society of the time. The present work summarizes the main arguments of the historians Hans Belting, Jean-Claude Schmitt, Jean Wirth, Jérôme Baschet and Jean-Claude Bonne regarding the debate on the issues imagery in the medieval period.

Keywords: History & Image - Historiography - Middle Ages

A imagem, em especial a obra de arte pictórica, é vista atualmente como documento histórico de indiscutível valor. S. Gruzinski (2003) assinala que o historiador consegue ampliar seu campo de compreensão da história quando deixa de buscar somente nos documentos escritos as evidências de uma sociedade, aliando sua busca às outras formas de expressão que constroem a memória e a história, como as imagens. Cabe ao pesquisador estabelecer sua historicidade através da análise de sua natureza, atributos e condições de documento, procurando penetrar na compreensão do meio produtor, partindo do estudo da sociedade, da instituição e da ação retratada. Relacionado a esta aproximação do historiador

com os documentos iconográficos, que vem se consolidando dentro da prática historiográfica desde o começo do século XX, foram desenvolvidos e apropriados pela história conceitos de diferentes áreas do conhecimento humano.

A tendência metodológica atual ao fazer uso da imagem como documento histórico é a de atacar o estudo de sua recepção. Buscar o seu significado a partir do seu contexto social. Estudar o ambiente cultural e político, além das circunstâncias concretas que permitiram a criação da imagem nas quais possamos procurar respostas que venham a ser confrontadas também com textos. Apesar disto, precisamos ter em mente a ressalva de Daniel Arasse quando fazemos o uso de documentos escritos relacionados com a análise de imagens: “*Ce n’est pas parce que ces textes existent, ce n’est même pas parce qu’ils auraient été publiés en même temps que le tableau était peint qu’ils contribuent nécessairement à expliquer ce tableau. Ce serait trop simple*”². É importante também o contato com fontes onde as formas de recepção desta imagem possam ser resgatadas, bem como a percepção e a interpretação das obras de arte no centro de uma determinada cultura – ou seja, descobrir o *olhar da época* (BAXANDALL, 1991; Idem, 2006) parece ser a metodologia mais adequada neste tipo de estudo. Da mesma forma, se faz necessário decifrar os códigos da imagem através do uso de uma coerente apelação às funções do pensamento histórico, filosófico, religioso, literário etc.

Para o historiador que trabalha com as imagens do período medieval mais um desafio é posto em seu caminho. Entender o uso e a função da imagem pictórica no medievo desperta um amplo debate na tentativa de compreensão de seu *status* na sociedade da época. A historiografia dedicada ao tema se apresenta a partir de um embate de ideias sobre qual seria a mais coerente forma de interpretação histórica do significado na imagem, sem correr o risco de cair em equívocos de um possível anacronismo conceitual e/ou interpretativo. Durante a Idade Média várias foram as formas de valorização e de desprezo da arte, que acabou por culminar no fenômeno da iconoclastia. O ponto nevrálgico deste debate se dá na busca de compreender se durante o longo período compreendido pelo medievo na Europa, a imagem pictórica era ou não considerada uma obra de expressão artística, sendo esta noção de “arte” o ponto de maior conflito entre os estudiosos.

Este trabalho não tem a pretensão de abordar o complexo e polêmico debate sobre *o que é arte?* A definição do que é “arte”³ permanece subjetiva e aberta a diversas interpretações, não havendo consenso ou unanimidade entre teóricos e filósofos da arte, historiadores e mesmo entre aqueles que se identificam, ou são identificados, como artistas. De Platão e Aristóteles – percorrendo o período da cristandade latina do medievo – até os dias

atuais, ao longo da história houve diversas definições sobre o conceito de “arte”⁴. *Mimesis* da natureza, *idea* de belo, a busca pelos princípios da verdade e da bondade, diversas foram as funções utilitárias e/ou morais da arte.

Em 311 d. C., ao promulgar um édito de tolerância, o imperador Galério (305-311) garantia o reconhecimento e liberdade de culto aos cristãos do Império Romano (LEMERLE, 1991, p. 9). Nos séculos que precederam a queda definitiva de Roma, o cristianismo, mesmo perseguido, se expandia rapidamente e sua aceitação foi, provavelmente, estimulada pela fragilidade político-moral que o império enfrentava:

(...) o paganismo latino, tal como Augusto tinha tentado fazê-lo reviver, havia muito tempo já não satisfazia as consciências inquietas. As religiões e as superstições do Oriente se haviam expandido por todo o império, onde conviviam e se confundiam as crenças mais singulares, os ritos mais estranhos. Tendia-se para uma religião desligada desse mundo decepcionante, que transferisse para o outro mundo o objetivo e o fim da existência terrena. O monoteísmo atraía os melhores espíritos. O cristianismo, sem fazer alarde, acabava de estabelecer sua organização e seu dogma (LEMERLE, 1991, p. 4).

O culto pagão continuou a ser celebrado livremente até o reinado do imperador Teodósio I (378-395), que a partir de um édito de 392 proibiu os sacrifícios nas cerimônias pagãs e o acesso aos templos. Estes foram destruídos por cristãos fanáticos ou transformados em igrejas. Antes disso, em 380, com a promulgação do Édito de Tessalônica, Teodósio I decretava o cristianismo como religião oficial do Império Romano (tanto no Oriente quanto no Ocidente). Em 381 o imperador convoca um Concílio Ecumênico em Constantinopla, momento em que ficou clara a postura política imperial que deveria ser adotada e relacionada com a religião: “Teodósio proclama, efetivamente, que não há tolerância em matéria de religião; há uma religião de Estado, obrigatória, cujos dogmas são fixados pelo imperador, que os impõe a seus súditos” (LEMERLE, 1991, p. 32).

Ao estabelecer o Cristianismo como a religião do Estado imperial romano, o imperador Teodósio I produziu uma das mais importantes decisões nos rumos políticos e artísticos da história ocidental. A partir do momento em que a Igreja passou a representar uma instituição de poder supremo dentro do império, conseqüentemente, toda sua relação com arte precisou ser reformulada, pois até então – durante os anos de perseguição aos cristãos – os locais de culto do cristianismo eram pequenos e pouco representativos (GOMBRICH, 1999, p. 133).

Os locais de pregação do culto cristão se diferenciaram do modelo dos antigos templos pagãos, o *locus* da manifestação religiosa cristã deveria reunir todos os seguidores da cristandade em um único ambiente, para que todos pudessem presenciar o ato sagrado da

missa recitada pelo padre (GOMBRICH, 1999, p. 133). No âmbito das artes visuais, a pintura passa a superar a importância dada há muito tempo à escultura no paganismo, que refletia a forte influência da cultura grega:

Num ponto quase todos os primeiros cristãos estavam de acordo: não devia haver estátuas na Casa do Senhor. As estátuas pareciam-se demais com as imagens esculpidas de ídolos pagãos que a Bíblia condenava. Colocar uma figura de Deus, ou de um dos Seus santos, no altar parecia estar inteiramente fora de questão. Pois, como iriam os míseros pagãos recém-convertidos à nova fé aprender a distinguir entre suas antigas crenças e a nova mensagem, se vissem tais estátuas nas igrejas? Poderiam facilmente pensar que uma estátua realmente “representava” Deus. (GOMBRICH, 1999, p. 135).

O constante receio quanto à permanência das práticas do paganismo perdurou durante os séculos do medievo e exigia a eterna vigilância dos guardiões da cristandade:

Dans le christianisme médiéval, le polythéisme ne fut jamais seulement un concept, une abstraction qu'il eût suffi de définir et de juger de l'extérieur pour le rejeter. Ce fut aussi et toujours un problème brûlant, un risque récurrent. Il est resté tout au long des siècles comme un défi lancé au christianisme de l'extérieur et comme une menace (ou une tentation) qui l'a travaillé de l'intérieur (SCHMITT & BONNE, 1988)⁵.

Desde os primórdios do cristianismo a pintura foi a expressão figurativa que conquistou o maior destaque na produção de suas práticas artísticas, característica que remonta a uma tradição da época paleocristã, onde as técnicas, composições, temáticas e simbologias eram ensaiadas na pintura de sepulcros e catacumbas (JANSON, 1992). Com a legitimação do cristianismo como religião do Estado, a pintura passou a fazer parte da decoração das igrejas, preenchendo o interior de suas absides e cúpulas. Sua composição seguiu uma tendência de abandono da profundidade espacial, dando maior ênfase para a representação de figuras planas e lineares. Esta simplificação compositiva dos corpos representados veio em detrimento de uma maior expressividade visual de alguns elementos figurativos, como os olhos grandes e gesticulações formais e simbólicas.

Contudo, nem todos os cristãos estavam de acordo com a ideia de qual deveria ser o uso e a função da imagem. Uma parte da cristandade, em sua maioria composta pelo lado latino do Império romano, acreditava que as imagens seriam úteis, pois auxiliavam os devotos a recordar os ensinamentos recebidos e manter em evidência na memória os episódios sagrados do cristianismo. Provavelmente a maior referência desta linha de pensamento dentro da cristandade latina foi o papa Gregório Magno (c. 540 – 604), que no século VI lembrou aos iconoclastas o fato de, mesmo dentro da Igreja, muitos membros da cristandade não saberem ler nem escrever, e que, para ensiná-los, essas imagens eram muito úteis.

Em uma carta do século VI dirigida ao bispo Serenus de Marsella, o pontífice romano declara reprovar a ordem iconoclasta do clérigo que havia tomado a decisão de destruir as imagens de sua diocese, temeroso com relação à idolatria que elas poderiam despertar entre os fieis. Nesta carta, que se tornou um paradigma - “para o bom e para o mau” uso – da função imagética na cristandade medieval, Gregório Magno apresenta sua argumentação defensiva sobre o poder e a importância da imagem transmitir sua mensagem de forma mais eficaz para os iletrados, e quais deveriam ser os limites de seu uso:

O que os escritos proporcionam a quem os lê, a pintura fornece aos analfabetos que a contemplam porque assim esses ignorantes vêem o que devem imitar; as pinturas são a leitura daqueles que não sabem ler, de modo que funcionam como um livro, sobretudo entre os pagãos (São Gregório Magno. Epistolae. Epistola ad Serenus, XI. 13).

A questão sobre qual a finalidade da imagem, ao ser apropriada pelo cristianismo, foi um dos acontecimentos determinantes no desenvolvimento das relações históricas da Europa entre as regiões que constituíam os antigos domínios do Império Romano do ocidente (de fala latina) e oriente (de fala grega). Nos primeiros séculos da Idade Média, as obras de pintura religiosa ainda seguiam uma metodologia narrativa desenvolvida pela arte romana, mas que gradualmente se converteu na produção de elementos figurativos estritamente essenciais para a compreensão da obra. Gregório Magno chamava a atenção para a necessidade de a imagem ser composta de uma forma mais clara e simples possível, devendo ser omitidos todos os detalhes que pudessem desviar a atenção do observador para a finalidade principal e sagrada da pintura.

A ideia de “Bíblia dos iletrados”, pelo qual ficou reduzido – e de certa forma desvalorizado – o papel da imagem no medievo, deve-se à difusão desta concepção a partir dos estudos realizados por Emile Mâle, que limitou a caracterização da função da imagem como uma forma de “ensinamento” (MÂLE, 1948). Esta redução da vocação imagética medieval à instrução das pessoas simples, de acordo com o que nos apresenta Gregório Magno, acaba por desqualificar o sentido da imagem ao longo do medievo, segundo determinada ideia contemporânea do que concebemos como obra de arte. No entanto é importante destacarmos que a carta do pontífice foi produzida em um determinado contexto, muito específico, como uma resposta ao bispo de Serenus e não é, de forma alguma, uma tratadística sistemática sobre o sentido da imagem para o cristianismo (BASCHET, 1996, p. 7-8). Mesmo levando em consideração a função essencial de *instrução* da imagem medieval, diversos autores destacam outras duas funções que podem ser exercidas vinculadas a ela: *relembrar*, pois o fato de aprender é também o ato de recordar; e *comover*, suscitando o

sentimento de comunicação entre o objeto e o observador para o fim da adoração de Deus (BASCHET, 1996, p. 8).

Para Hans Belting, a tradição da imagem cristã vinculado ao culto de uma representação mortuária acaba por distinguir sua função e seu *status* como sistema de expressão figurativa. Belting defende o posicionamento de que a imagem na cristandade medieval possuía um significado distinto e não correspondente ao que concebemos hoje como uma obra artística. Esta posição já fica clara a partir do título de sua obra: *Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter des Kunst* [Imagem e culto - A história da imagem antes da era da arte] (BELTING, 1998). De acordo com Belting, a imagem cristã, neste período, por descender de uma tradição iconográfica vinculada às tumbas e sepulcros dos mortos, teria o sentido de uma representação de culto e ritual religioso e não uma produção artística de valoração frutiva estética.

A era de uma concepção consciente de arte, segundo Belting, surgiu somente no último terço do *Cinquecento*. O historiador identifica ao norte da Península Itálica e na região de Flandres os locais onde teria ocorrido esta transição de concepção da imagem na cristandade medieval para a vinculação consciente de um valor estético à pintura. Belting afirma que, até esta época, a imagem teria funções essencialmente culturais e ritualísticas no medievo cristão.

Jean Wirth tem um posicionamento distinto às ideias de Belting. De acordo com Wirth (WIRTH, 1989) as imagens no medievo não devem ser compreendidas a partir do conceito de arte que concebemos atualmente, pois seria um anacronismo. Segundo Wirth, de forma alguma o conceito atual de arte se assemelha com o que existiu durante a Idade Média, pois – mais do que uma valoração estética, embora o historiador não negue que houvesse o reconhecimento desta característica – no medievo a apreciação de uma obra estava intimamente vinculada à forma discursiva dos *valeurs formelles* da composição imagética (WIRTH, 1989, p. 11). Dois destes *valeurs formelles*, como nos apresenta Wirth, estão na forma como a imagem medieval foi codificada a partir de conceitos iconográficos entre os princípios de analogia e antítese, por exemplo: a representação do leão e Cristo seria analógica, pois ambos significam figuras vigilantes; Eva e Maria são antitéticas, por representarem respectivamente o pecado original e a mãe do Salvador (WIRTH, 1989, p. 237-238).

Jean-Claude Schmitt tende a concordar em parte com a tese proposta por Belting. Para Schmitt, grande parte das imagens do medievo, mas não todas, se caracterizam por seu

significado cultural. Contudo, o historiador destaca a problemática importante na distinção entre diferentes formas de culto (SCHMITT, 2007, p. 43.), conseqüentemente, ressalta que ao trabalharmos com a imagem medieval é preciso compreender, além de sua forma, o *locus* ao qual ela foi destinada e se ela é móvel ou não (SCHMITT, 1997, p. 32). Com relação à questão da imagem na Idade Média poder ou não ser considerada como “arte”, Schmitt se apresenta mais cauteloso e crítico em relação às ideias de Belting:

(...) negar o valor de “arte” (*Kunst*) às imagens medievais apresenta muitas dificuldades. O preço dos materiais e do trabalho, o brilho dos dourados, das gemas e das cores, a afirmação da beleza da obra concorriam simultaneamente para engrandecer a obra de Deus e o prestígio de um rico e poderoso financiador: todas essas qualidades realçavam o valor estético da obra, que era considerada inseparável de suas funções religiosas e sociais. Não convém, desse modo, opor o “culto” à “arte”, mas, por outro lado ver como um assume o outro e se realiza plenamente graças a ele. Compreender a função estética das obras (as obras, em si, são “arte), como uma dimensão essencial de seu significado histórico (seu papel “cultural” e também político, jurídico, ideológico), é seguramente uma das tarefas mais difíceis, mas das mais urgentes, reservadas atualmente aos historiadores e aos historiadores da arte (SCHMITT, 2007, p. 44-45).

Schmitt defende o uso do termo imagem durante a Idade Média não em oposição à “arte”, mas para restituir seus significados dentro do conceito da *imago* medieval, que o historiador define a partir de três domínios: as imagens materiais (*imagines*); o imaginário (*imaginatio*), compreendido pelas imagens mentais, oníricas e poéticas; o da antropologia e da teologia cristãs, baseadas na concepção do Homem criado *ad imaginem Dei* e prometido à salvação pela Encarnação do Cristo. É sobre este conceito da *imago* que se desenvolve a base argumentativa de Schmitt sobre o sentido da imagem na Idade Média.

Ao tratar da função das imagens medievais tanto Schmitt quanto Wirth e Jerome Baschet se encontram em oposição à tese de Belting, que afirma ser possível determinar em uma dada época, um tipo de imagem e sua função. Schmitt, Wirth e Baschet são favoráveis à abordagem de diferentes usos e funções da imagem no medievo, sendo possível uma variada diversidade desta e um equívoco inevitável na pretensão de identificá-la a um único sentido, significado e funcionalidade cultural ou ritualística. Naturalmente, as funções da imagem pressupõem e variam de acordo com uma determinada época, lugar e a materialidade de sua produção. São esta diversidade e a possibilidade de variadas formas, suportes e dimensões materiais adotadas pela imagem, além do destino ao qual estava direcionada, que não podem ser descartadas para compreendermos seus usos e funções. A imagem, assim como qualquer outro documento histórico, não pode ser considerada um produto neutro de significado:

Na relação entre forma e a função da imagem, encontra-se expressa a intenção do artista, do financiador e de todo o grupo social envolvido na realização da obra; nesta se inscrevem de antemão o olhar do ou dos destinatários e os usos, por

exemplo litúrgicos, da imagem. Devem ser levados em conta não somente o gênero da imagem, mas o lugar ao qual era destinada (bem diferente do museu ou da biblioteca onde na maior parte das vezes encontra-se hoje), sua eventual mobilidade (ela podia, por exemplo, ser levada em procissão) assim com o jogo interativo dos olhares cruzados que as figuras trocam entre si no interior da imagem e com os espectadores fora da imagem (SCHMITT, 2007, p. 46).

Como afirma Schmitt e Baschet, limitar o uso e a função da imagem medieval a um único sentido negligencia outras áreas em que esta atuou, como para fins sociais, políticos ou jurídicos:

(...) les images jouent un rôle important dans les pratiques sociales et mentales de l'Occident médiéval, il ne peut y avoir de compréhension globale d'une telle société sans une analyse poussée de ses expériences de l'image et du champ visual. Deux axes de recherche particulièrement développés ces dernières années l'ont bien montré. L'attention s'est concentrée sur le statut de l'image – les débats suscités par la figuration ; l'évolution des discours, théologiques, liturgiques ou autres, sur les images –, ainsi que sur les pratiques et les fonctions des images (BASCHET, 1996, p. 94).⁶

Por exemplo, em 1130 era coroado o primeiro rei normando da Sicília, Roger II, que foi responsável pela incorporação de diferentes características culturais na região, misturando a tradição latina com a bizantina e até mesmo elementos mulçumanos. Em um mosaico datado entre 1143-1148 a. C. que segue uma formulação artística bizantina na igreja de Martarona, Roger é apresentado com vestes de um imperador bizantino sendo coroado pelo próprio Cristo, sem referência à mediação da Igreja Católica. Provavelmente esta escolha foi intencional, devido à hostilidade entre Roger II e o papa Inocêncio II, que havia o excomungado em 1139.

Ao limitar o sentido usual e funcional da imagem em uma única finalidade, não é permitida sua diferenciação com relação a outras funções que esta pode exercer de acordo com o público observador (BASCHET, 1996, p. 21) ou o reconhecimento da apreciação estética como um elemento intrínseco à função imagética (BONNE, 1991, p. 353-573). Baschet destaca que, ao ser apropriado o conceito de *imago*, definido por Schmitt, faz-se no intuito de evitar os riscos de anacronismo com termos como “arte”, “obra de arte” ou “artista”, que são noções não existentes de forma autônoma durante o medievo. Contudo, o uso do termo *imago* não significa dissociar uma dimensão estética das imagens, pois o valor e o tipo dos materiais para a produção das obras serviam como uma forma de destacar os elementos e, conseqüentemente, reconhecer um valor estético inerente à função religiosa e social da imagem (BASCHET, 1996, p. 10-11).

Ao conceber a imagem medieval como portadora de diferentes usos e funções, Baschet apresenta a proposta de buscar uma abordagem sobre o seu sentido a partir de uma

problemática mais complexa e ao mesmo tempo mais específica. O historiador associa à imagem termos precisos em sua relação com as diferentes formas, contextos e usos, que se define a partir do conceito de “imagem-objeto” (BASCHET, 1996, p. 11-12). Desta forma, se destaca de forma mais precisa a obra, atraindo nossa atenção para as características materiais com as quais foi produzida, os diferentes modos de manipulação – fixo ou móvel – e para o que ela servia na análise da constituição de seu poder. Este pode ser percebido de diferentes formas: de acordo com o valor econômico ou simbólico dos materiais empregados em sua produção; sua forma estética; o reconhecimento de seu artífice; etc. Compreender o uso da expressão “imagem-objeto” auxilia no entendimento do contexto em que está inserida, sua espacialidade, temporalidade e funcionalidade.

Buscar entender “o sentido” ou “os sentidos da imagem” medieval implica a necessidade de compreendermos e distinguirmos seus usos e funções em diferentes épocas, lugares e tipologias materiais. Devemos refletir sobre sua funcionalidade a partir de sua materialidade – a sua forma, tamanho, suporte e tipos de materiais empregados em sua produção – e para qual lugar ela estava destinada, evitando a pretensão de simplificar a uma única função ou intenção o seu objetivo, da mesma forma que julgá-la como um objeto de sentido neutro. Conceber, desta forma, que a imagem não possui conteúdo em si mesmo, mas precisa ser relacionada e entendida em seu contexto, sem esquecer que ela é também uma forma de discurso, obviamente não pela fala e nem sempre fazendo uso da escrita – apesar de às vezes fazer uso desta –, mas por ser um discurso visual. Precisamos estar cientes também que não conseguiremos chegar a reconstruir totalmente o sentido da imagem ou de um momento histórico.

As imagens medievais estão plenas de um sentido religioso cristão em seus temas iconográficos, onde as Escrituras Sagradas e as hagiografias de santos serviram de fonte para este tipo de prática pictórica. Contudo, isto não descaracteriza a necessidade da imagem ser uma obra com valor estético, ao realizar demanda imagética para os ambientes religiosos, a obra não estava restrita apenas à intenção de culto ou a educar os iletrados. A necessidade de a imagem ser reconhecida e apreciada era um pré-requisito para sua finalidade de religiosa, ser digna de Deus. Apesar disto, nem todas as imagens medievais produzidas tinham a finalidade de serem observadas em ambientes religiosos públicos, também não podemos generalizar toda a produção imagética do medievo relacionando à finalidade sagrada. Ao longo da Idade Média, foram realizadas obras de tapeçaria e heráldica com inspiração em temas profanos (SCHMITT, 2006, p. 603).

Ao contrário do que ocorria no Oriente cristão, a imagem religiosa latina não se viu vinculada a formulações teológicas ortodoxa do ícone bizantino. Desta forma, havendo uma maior liberdade da criatividade iconográfica na composição e produção da imagem da Idade Média, obviamente não desconsiderando a tradição católica, esta época possibilitou a autonomia de obras profanas, como os afrescos dos palácios italianos e os retratos de príncipes e mercadores, elemento fundamental no reconhecimento definitivo dos pintores e da pintura para o desenvolvimento artístico durante o Renascimento (SCHMITT, 2007, p. 54-89).

O historiador deve ter sempre em mente ao analisar uma obra imagética, em primeiro lugar, a busca de sua historicidade e de seus significados a perspectiva de desvendar para quem era dirigida determinada pintura (GOMBRICH, 2007, p. 12-24; WIND, 1997, p. 20-28). Não existe obra pictórica sem um pressuposto expectador. Esta análise implica na busca de constituir o processo de decifração dessa imagem, que, ao estar exposta fora de seu tempo e seu contexto histórico, nos é apresentada como uma linguagem codificada não evidente. Desta forma, é imprescindível contextualizá-la.⁷

Um estudo de iconografia, necessariamente, deve ter conexões com o contexto de produção em que está gerado, pensar a obra no contexto cultural em que o artista está incluído e o olhar do espectador que a apreende e decodifica. J. Mukarovsky (MUKAROVSKY, 1988, p. 14) afirma que só podemos usar uma obra de arte com valor documental quando explicamos sua relação com um dado contexto de fenômenos sociais. E conforme aponta U. Bezerra de Menezes (BEZERRA DE MENESES, 2003, p. 11-36), não existe ainda uma história da imagem definitiva e estruturada, que poderia proporcionar uma visão mais abrangente da “percepção do potencial cognitivo da imagem” deslocando a atenção do historiador do campo das fontes visuais para a visualidade como objeto de historicidade. A sociedade na sua interação é que produz sentido no tempo, no espaço, nas circunstâncias criativas e entre os agentes sociais.

Referências bibliográficas

ARASSE, D. “Cara Giulia”. In: *On n’y voit rien*. Paris: Folio/Essais, 2003.

ARGERAMI, Omar. *Psicología de la creación artística*. Buenos Aires: Columbia, 1968.

ARISTÓTELES, *Poética*. 3ªEd. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BASCHET, J. "Introduction: l'image-object". In: SCHMITT, J. C. & BASCHET, J. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996.

_____. Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie. *Annales HSS*, jan-fév 1996. n°1.

BAXANDALL, M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. *Padrões de intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BEARDSLEY, M. C. & HOSPERS, J. *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra, 1990.

BELTING, H. *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*. Paris : Éd. du Cerf, 1998.

BEZERRA DE MENESES, U. Fontes visuais, cultura visual, historia visual, balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Humanitas, vol. 23, n° 45, 2003.

BONNE, J.-C. À la recherche des images médiévales. *Annales ESC*, mars-avril, n° 2, 1991.

BRAUNSTEIN, P. "Artesãos". In: LE GOFF, J. & SCHMITT, J. C. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru EDUSC, 2006.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GRUZINSKI, S. *A colonização do imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

JANSON, H. W. *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

LEMERLE, P. *História de Bizâncio*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MÂLE, Emile. *L'art religieux au XIIIe siècle en France*. Paris: Arman Colin, 1948.

MAUSS, M. *Manuel d'ethnographie*. Paris: Payot, 1971.

MUKAROVSKY, J. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988.

NEIVA, E. "Imagem História e Semiótica". In: *Anais do Museu Paulista*. N° 1, São Paulo: Museu Paulista, 1993.

PANOFSKY, E. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PLATÃO. *Protágoras*. Fortaleza: Eufc, 1986.

São Gregório Magno. Epistolae. Epistola ad Serenus, XI. 13 (*Patrologia Latina* LXXVII, col. 1128-1130).

SCHMITT, Jean-Claude & BONNE, Jean-Claude. Polythéisme des images médiévales. *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 2, 1988, [En ligne], mis en ligne le 13 avril 2009. URL: <http://ccrh.revues.org/index2947.html>. Consulté le 31 mai 2010.

SCHMITT, J. C. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007.

SCHMITT, J. C. L'historien et les images. In: OEXLE, O. G. (org.). *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*. Wallstein Verlag: Göttingen, 1997.

SCHMITT, J. C. "Imagens". In: LE GOFF, J. & SCHMITT, J. C. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru : EDUSC, 2006.

WIND, E. *A eloqüência dos símbolos*. São Paulo: Edusp, 1997.

WIRTH, J. *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècle)*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF), sob orientação do Prof. Dr. Rodrigo Nunes Bentes Monteiro. Bacharel em História (2009) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduando em Licenciatura em História pela UFRGS. Atua em pesquisas nas áreas de: História Moderna, História Político-Cultural, Iconologia, Patrimônio Histórico-Cultural, Imaginário e Representações.

² "Não é por que estes textos existem, não é nem mesmo por que eles foram publicados ao mesmo tempo em que o quadro foi pintado que eles contribuem necessariamente para explicar este quadro. Isto seria simples demais." [Esta e as demais citações originalmente em língua estrangeira foram traduzidas por mim.] ARASSE, IN: *On n'y voit rien*, 2003. p. 14.

³ Por exemplo, durante a Idade Média, para São Tomas de Aquino "a arte é a ordem certa da razão"; no século XX, segundo Marcel Mauss, "un objet d'art, par définition, est l'objet reconnu comme tel par un groupe". Cf.: BEARDSLEY & HOSPERS, 1990; MAUSS, 1971, p. 89.

⁴ A palavra arte tem sua origem no termo latino *ars*, que advém de uma variação da palavra grega *téchne*. Durante a antiguidade sua definição era aplicada às coisas produzidas pelo homem e as disciplinas dos saberes, e, com o passar do tempo, o termo *ars* foi cada vez mais aplicado para designar as disciplinas que valoravam o estético e o emotivo. Até o Renascimento não havia uma diferença precisa entre "artista" e "artesão". Cf. PLATÃO, 1986; ARISTÓTELES, 2008; ARGERAMI, 1968, pp. 23-30; BRAUNSTEIN, In: LE GOFF, J. & SCHMITT, J. C., 2006; PANOFKY, 1994, pp. 15-44.

⁵ "No cristianismo medieval, o politeísmo não era apenas um conceito, uma abstração que foi suficiente para definir e julgar do exterior para rejeitá-la. Foi também e sempre um problema efervescente, um risco recorrente. Ele permaneceu ao longo dos séculos como um desafio lançado ao cristianismo a partir do exterior e como uma ameaça (ou uma tentação) que trabalhada internamente".

⁶ "as imagens desempenham um papel importante nas práticas mentais e sociais do Ocidente medieval, não pode ter uma compreensão global de tal sociedade sem uma análise aprofundada de sua experiência da imagem e do campo visual. Dois eixos de pesquisa particularmente desenvolvidos nos últimos anos têm mostrado isto claramente. A atenção concentrada sobre o estatuto da imagem – os debates provocados pela figuração; a evolução dos discursos, teológicos, litúrgicos ou outros, sobre a imagem – bem como as práticas e funções das imagens."

⁷ "(...) o significado das imagens é alcançável graças a uma mistura de erudição e quebra-cabeça, com a interação de hipóteses, deduções e provas factuais, análoga à solução de enigmas que atormentam os detetives (...)" (NEIVA, In: *Anais do Museu Paulista*. N° 1, 1993, p. 15).