

UFRRJ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
HISTÓRIA

DISSERTAÇÃO

O DEUS ENCARNADO: GIOTTO E A
ESTIGMATIZAÇÃO DE SÃO FRANCISCO NO
***TRECENTO* ITALIANO**

Mayara Fernanda Silva dos Santos

2017



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**O DEUS ENCARNADO: GIOTTO E A ESTIGMATIZAÇÃO DE
SÃO FRANCISCO NO *TRECENTO* ITALIANO**

MAYARA FERNANDA SILVA DOS SANTOS

Sob a orientação do Professor **Doutor Marcelo Santiago Berriel** –
Professor Adjunto do Departamento de História - IM UFRRJ

e coorientação da Professor **Doutor Clínio de Oliveira Amaral** –
**Professor Adjunto do Departamento de História e Relações
Internacionais – ICHS UFRRJ**

Dissertação submetida como
requisito parcial para obtenção do
grau de **Mestre em História**, no
Programa de Pós-Graduação em
História – Curso de Mestrado, área
de concentração em Relações de
Poder e Cultura.

Rio de Janeiro, RJ,
08 de Fevereiro de 2017.

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F237d Fernanda Silva dos Santos, Mayara, 1990-
 O Deus encarnado: Giotto e a estigmatização de São
 Francisco no trecento italiano / Mayara Fernanda
 Silva dos Santos. - 2017.
 111 f. : il.

 Orientador: Marcelo Santiago Berriel.
 Coorientador: Clínio de Oliveira Amaral .
 Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal
 Rural do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em
 História, 2017.

 1. Imagem Medieval. 2. Estigmatização. 3.
 Espiritualidade Medieval. 4. São Francisco de Assis.
 5. Giotto di Bondone. I. Santiago Berriel, Marcelo ,
 1975-, orient. II. de Oliveira Amaral , Clínio , 1978
 , coorient. III Universidade Federal Rural do Rio de
 Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História. IV.
 Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO E
DOUTORADO


“O Deus encarnado: Giotto e a estigmatização de São Francisco no *trecento* italiano.”

MAYARA FERNANDA SILVA DOS SANTOS

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História, no Programa de Pós-Graduação em História – Curso de Mestrado, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 08/02/2017

Banca Examinadora:


Professor Doutor MARCELO SANTIAGO BERRIEL (UFRRJ)
Orientador e Presidente da Banca


Professor Doutor FÁBIO HENRIQUE LOPES (UFRRJ)


Professora Doutora MARIA EUGENIA BERTARELLI (UNESA)

DEDICATÓRIA

Aos de perto e de longe que de alguma forma fizeram este sonho possível.

AGRADECIMENTOS

Fazer uma dissertação é por muitas vezes se isolar, mas sem nunca caminhar sozinho. Não é possível fazê-la sozinho, não partimos de uma ideia sem algum escrito precedente que nos auxilia a construir nosso caminho.

Meus sinceros agradecimentos ao meu orientador Clínio Amaral que não somente foi fundamental para a elaboração da pesquisa, mas que contribui para eu que tivesse amor pelo meu tema. Agradeço também sua esposa Lucy pelo carinho.

Agradeço ao corpo docente de História da UFRRJ, bem como o da pós-graduação. Agradeço especialmente aos queridos professores que estão comigo desde a graduação Alain Kaly, Alexander Martins, Adriana Barreto, Margareth Gonçalves, Caetana Damasceno, Luis Eduardo Lobianco, Marcelo Berriel, Luis Edmundo, Glória Oliveira. Agradeço, sobretudo, ao Fábio Henrique Lopes por toda contribuição e reflexão historiográfica desde a escrita do meu projeto de pesquisa. Minha gratidão ao secretário da pós Paulo Longarini pelo cuidado, responsabilidade e solicitude.

Agradeço aqui a todos os autores que me inspiraram nesta construção, em especial ao professor Pierre-Olivier Dittmar e a querida Aldilene Marinho César que prontamente atenderam uma desconhecida por email e cederam suas pesquisas. Agradeço também a Ana Carolina Almedida e ao Lucas Suhett por compartilharem comigo bibliografias importantíssimas na elaboração desta pesquisa.

Minha eterna gratidão a minha família. A minha mãe Maérina pela dedicação, incentivo, que foram crucias para que me mantivesse na jornada. Aos meus irmãos Maurício e Gabriel, a minha tia Márcia, meu tio Marcos, meus primos Hudson e Raphael, minha eterna gratidão pelo apoio e compreensão nos momentos de ausência.

Ao presente amigo, que no início do mestrado era meu noivo e tornou-se meu esposo e companheiro que não me deixou desistir, Ismael Bernardo meu maior incentivador, meu eterno e profundo amor.

Agradeço aos meus sogros Leila e Manuel pelo cuidado, e toda a família que me tem recebido com grande carinho.

Aos ausentes, que fizeram parte da construção da minha vida, sobretudo a uma grande mulher que tive o imenso prazer e privilégio de chamar de vó. Minha eterna gratidão e amor.

Agradeço aos meus queridos amigos e irmãos na fé em Cristo Jesus da Igreja Presbiteriana em Engenheiro Pedreira. Obrigado por todo ensinamento e sustento a mim dispensados. Ao meu querido pastor Reginaldo e sua família, as minhas amigas Liliane, Jéssica, Joyce e Ariane, muito obrigada.

Agradeço aos meus amigos irmãos com quem dividi não apenas uma casa durante o tempo de faculdade, mas compartilhamos nossas vidas. Camila, Diego, Priscila, Milene, Aparecida, Natanael e Júnior. Aos momentos incríveis que tivemos, na alegria e na dor, no estudo e no lazer, vocês trouxeram felicidade ao meu coração. Aos que sempre nos visitaram e fizeram de Nárnia uma grande e linda família.

Aos grandes amigos e parcerias que constitui na minha formação, vocês sempre terão espaço garantido em minha vida e minha eterna admiração pelas grandes pessoas que são. A minha turma com quem cresci academicamente e tantas vezes me alegrei. Agradeço imensamente ao Thiago Ribeiro por todas as traduções feitas ao longo da minha vida acadêmica, sempre com prontidão e acolhimento.

Por fim, meu coração enche-se de alegria e gratidão pela graça de Deus a mim concedida. Por ter guiado meu caminho durante toda a trajetória da minha vida e me permitido concluir mais uma etapa.

RESUMO

SANTOS, Mayara Fernanda Silva dos. **O Deus encarnado: Giotto e a estigmatização de São Francisco no *trecento* italiano.** 2017. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2017.

A imagem cristã medieval está no centro desta pesquisa. Entende-se que a imagem tem seu lugar de produção, como também é destinada a um fim, no qual todos os elementos constitutivos desta colaboram na construção de um social. A imagem medieval cristã tem como fim elevar o homem ao sobrenatural, ou seja, ela é mediadora da relação entre o homem e o divino. Na Baixa Idade Média na Europa ocidental, o cristianismo se torna uma "religião das imagens". Utilizamos as imagens da estigmatização de São Francisco de Assis de Giotto feitas entre o final do século XIII e início do século XIV no Norte da Itália a fim de refletir como estas contribuem na construção de uma nova espiritualidade na Idade Média cujo centro é Cristo. Podemos afirmar que a estigmatização de São Francisco põe fim, ou pelo menos minimiza, o caráter abstrato do cristianismo, pois deixa o campo da especulação teológica e se concretiza nos estigmas do santo. Giotto é o primeiro pintor que se destaca na representação, de forma única em seu tempo, desta importante modificação na espiritualidade, porque, de certa forma, permitiu, através da noção medieval de *transitus*, a todos aqueles que visualizassem a imagem/objeto vivenciar a experiência do santo.

Palavras-chave: Imagem, Espiritualidade, Estigmatização.

ABSTRACT

SANTOS, Mayara Fernanda Silva dos. **The incarnated God: Giotto and the stigmatization of Saint Francis in the Italian 13th century.** 2017. Dissertation (Master Degree in History; Power Relationships, Languages and Intellectual History). Social and Humanities Institute, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2015.

The medieval Christian image is at the core of this research. One understands that the image has its place of production, as also is destined to a goal in which all its constitutive elements collaborate for the construction of a social. The medieval Christian image has as its end the elevation of man to the supernatural, i.e., it is a mediator in the relation between man and divine. In the Low Middle Ages of Western Europe, Christianity turns into a “image’s religion”. We use the stigmatization images of Francis of Assisi made by Giotto between the end of 13th century and beginning of 14th century in the North of Italy with the purpose of meditate how these contribute to the construction of a new spirituality in the Middle Ages whose center is Christ. We can affirm that the stigmatization of Saint Francis puts an end, or at least reduces to a minimum, the abstract character of Christianity, since it leaves the field of theological speculation and materializes in the stigmas of the saint. Giotto is the first painter who stands out in representation, in a unique way of his time, of this important modification of spirituality, since, by certain way, he enabled, through the medieval notion of *transitus*, that everyone who see the image/object could live the saint’s experience.

Keywords: Image, Spirituality, Stigmatization.

LISTA DAS IMAGENS

- Imagem 1.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 19. *São Francisco recebendo os estigmas*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul, nave). Assis, Igreja Superior da Basílica de São Francisco de Assis.
- Imagem 2.** BONDONE, Giotto di. *A Estigmatização de São Francisco*, 1300. Têmpera sobre madeira, 314 x 162 cm. Museu do Louvre, Paris, França [original da Igreja de São Francisco de Pisa].
- Imagem 3.** BONDONE, Giotto di. *A Estigmatização de São Francisco*, 1300. Têmpera sobre madeira, 314 x 162 cm. Museu do Louvre, Paris, França [original da Igreja de São Francisco de Pisa]. (Detalhe)
- Imagem 4.** BONDONE, Giotto di. *A Estigmatização de São Francisco*, 1300. Têmpera sobre madeira, 314 x 162 cm. Museu do Louvre, Paris, França [original da Igreja de São Francisco de Pisa]. (Detalhe)
- Imagem 5.** BONDONE, Giotto di. *A Estigmatização de São Francisco*, 1300. Têmpera sobre madeira, 314 x 162 cm. Museu do Louvre, Paris, França [original da Igreja de São Francisco de Pisa]. (Detalhe)
- Imagem 6.** BONDONE, Giotto di. *Estigmatização de Francisco*, 1325. Afresco, 390 x 370 cm. Capela Bardi, Igreja da Santa Croce, Florença, Itália.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1: O medievo e seus desafios conceituais e contextuais.....	16
1.1. Da História eclesiástica à História religiosa: espiritualidade e imaginário na sociedade medieval.....	16
1.2. Traços gerais da espiritualidade ao longo do medievo.....	24
1.3. <i>Devotio Moderna</i> : marcas de formação de uma nova espiritualidade na Baixa Idade Média.....	31
1.4. Giotto: uma ‘nova’ arte.....	32
1.5. Giotto e o <i>trecento</i> florentino.....	34
Capítulo 2: A imagem cristã no medievo: Um caminho para o divino.....	44
2.1. O(s) lugar(es) das imagens no cristianismo medieval.....	44
2.2. Uso da imagem pela história como fonte.....	53
2.3. Imagem cristã medieval.....	56
Capítulo 3: O divino e o humano: um encontro no Deus encarnado.....	66
3.1. Giotto: uma novidade na história da arte.....	66
3.2. A construção das imagens e sua relação com as hagiografias de são Francisco.....	76
3.3. A construção dos estigmas.....	79
3.4. Análise das imagens.....	88
Conclusão.....	104
Fontes Impressas.....	107
Bibliografia.....	107

INTRODUÇÃO

A dissertação apresentada é fruto de um interesse pela Idade Média, desde a graduação, especialmente pelo estudo da imagem. Na presente pesquisa, concentramos no estudo das imagens da estigmatização de São Francisco de Assis, produzidas por Giotto, no fim do século XIII e início do século XIV, no norte Itália, buscando compreender como estas contribuem para a formação de uma nova espiritualidade na Baixa Idade Média centrada em Cristo. Infelizmente, constatamos que o medieval, no Brasil ainda é pouco estudado, sobretudo no que diz respeito ao tema apresentado na presente dissertação.

Por se tratar de um tema pouco explorado na historiografia brasileira, muitos desafios foram postos para a sua elaboração, visto a pouca produção bibliográfica específica sobre a iconografia dos estigmas de São Francisco. Outro desafio foi a pesquisa ter sido toda realizada no Brasil e o contato com as fontes terem sido feitas por meio virtual. À exceção da Basílica de Assis, encontramos poucas informações sobre a Igreja de São Francisco de Pisa e a igreja de Santa Croce, espaços que abrigam as imagens pesquisadas.

No que toca à pesquisa iconográfica dos estigmas de São Francisco, encontramos uma dissertação de mestrado que foi cedida pela autora Aldilene Marinho César defendida em 2010 pela Universidade Federal do Rio de Janeiro *Imagens e práticas devocionais: a estigmatização de Francisco de Assis na pintura ibero-italiana dos séculos XV-XVI*. A autora se propõe a estudar as mudanças iconográficas que as imagens apresentam, desde o século XIII até finais do século XVI. Do século XIII ao XV, essas imagens seguem o modelo criado por Giotto e as do final do século XV e século XVI, podemos observar o surgimento de novas características dando corpo a um novo conjunto iconográfico. O trabalho desta historiadora é fundamental para nos ajudar a pensar a nossa temática, contudo mesmo que a autora trate das imagens da estigmatização de São Francisco, ela não se aprofunda nas imagens produzidas por Giotto, bem como não as utiliza para pensar a espiritualidade.

Quanto à produção historiográfica, encontramos pesquisas que tratam do episódio da estigmatização¹. Já no que diz respeito à iconografia franciscana, o que foi produzido se restringe a Francisco, sem dar enfoque ao episódio da estigmatização e

¹Cf. VAUCHEZ, André. “Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge”. *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Vol. 80, Numéro 2, p. 595-625

nenhuma delas pensa as imagens feitas por Giotto, atrelando-as à construção da nova espiritualidade².

Jean-Claude Schmitt afirma que “*um duplo desafio – analisar a arte em sua especificidade e em sua relação dinâmica com a sociedade que a produziu – apresenta-se assim ao historiador das imagens*”³. No século XII, no Ocidente, podemos observar uma grande expansão da imagem, sendo esta parte da sociedade medieval. Olhar a Idade Média pode ser um desafio, contudo um desafio que precisa ser enfrentado a fim de que possamos compreender um pouco melhor esta sociedade. A imagem cristã no medievo não está às margens da sociedade, ela está no centro.

A imagem esteve e está presente em distintas culturas de diferentes épocas. Estas são produzidas para diversos fins e exercem sobre a sociedade efeitos inestimáveis. O seu estudo sempre esteve sob o domínio dos historiadores da arte. Contudo, no último século, a pesquisa histórica as incorporou em suas análises para o conhecimento do passado. Entretanto, a imagem como objeto de pesquisa da história, especialmente no contexto medieval ainda é um campo a ser mais explorado no Brasil.

Estamos tratando das imagens da estigmatização de São Francisco feitas por Giotto, entretanto estas fazem parte de um gênero específico: a imagem cristã medieval. Nesse sentido, cabe evidenciar que esta possui suas particularidades, bem como é diversa em seus temas, finalidades, ornamentações, formas e suportes. Buscaremos entender a noção de imagem para o medievo, suas finalidades e os artefatos que a compõem. Contudo, ao estudo do medievo, alguns cuidados são necessários. É sabido que toda época tem suas particularidades e cabe ao historiador percebê-las. A Idade Média, não é diferente. Utilizar conceitos modernos e contemporâneos para pensar o medievo requer atenção. Não somente o medievo, mas o estudo de qualquer sociedade devemos levar em conta suas particularidades e buscar entender seu funcionamento.

Discordamos de um estudo da imagem de forma ilustrativa, acompanhando o texto. Rejeitamos a ideia de leitura da imagem, tal como se dá a leitura de textos. Imagem e texto são objetos específicos, não podendo ser reduzidos um ao outro. O estudo da imagem requer procedimentos próprios que não são os mesmos de um estudo do texto. A imagem é produzida de maneira diferente.

²Cf. CÉSAR, Aldilene Marinho. *Imagens e práticas devocionais a estigmatização de Francisco de Assis na pintura ibero-italiana dos séculos XV-XVI*. 2010. 191f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-graduação em História Social, UFRJ/ IFCS, Rio de Janeiro, 2010. p. 50.

³SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007. p. 33. (*grifos meus*)

A recepção da imagem se dá de forma distinta a do texto, os efeitos que eles provocam não são possíveis de se equipararem. Desta forma, propomos um estudo da imagem, respeitando seus limites e particularidades. Tampouco, entendemos a imagem como um reflexo da realidade. A imagem é pensada aqui como um agente construtor da sociedade, à medida que também é construída por ela. Nesse sentido, ela participa da realidade em que está inserida.

A escolha de São Francisco de Assis deve-se ao fato de não ser possível entender o surgimento de uma nova espiritualidade no medievo, cujo centro é Cristo, sem a devoção do santo. As ordens mendicantes tiveram papel de destaque ao trazer essa nova espiritualidade para o mundo urbano, ganhando muitos adeptos do ideal de pobreza. Contudo, São Francisco é fundamental para fomentar e difundir a ideia de imitação de Cristo. A estigmatização do santo é o ápice de sua vida de devoção ao Cristo. A sua dedicação ao Crucificado foi tão intensa que este se tornou o próprio crucificado. Este episódio da vida do santo, embora questionado e desacreditado por alguns no período, foi fundamental para levar a cabo a imitação de Cristo, marca da espiritualidade na Baixa Idade Média no Ocidente.

As imagens da impressão dos estigmas de Giotto, embora não sejam as primeiras representações históricas do evento, são as que se sobressaem e, assim, constituíram um modelo iconográfico seguido posteriormente. A revolução artística das obras de Giotto faz do pintor uma figura reconhecida em sua época. Georges Duby afirma que Giotto foi o primeiro dos grandes pintores, tinha tanto prestígio a ponto de, por vezes, escolher seus clientes⁴. O seu trabalho é marcado pelo realismo de suas imagens, como a pintura em três dimensões e também por apresentar imagens carregadas de caráter humano. Características essas fundamentais para difusão de sua fama e para o impacto das suas obras.

A dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro capítulo – *O medievo e seus desafios conceituais e contextuais* –, concentramo-nos em uma análise conceitual e contextual. Tratamos de conceitos chave para o desenvolvimento da pesquisa sobre a religiosidade, o imaginário e a espiritualidade. Para além de uma análise conceitual, propusemos compreender como a espiritualidade é vivenciada no contexto medieval e como esta sofre alterações na longa duração. Neste capítulo, buscamos também situar

⁴ DUBY. Georges. O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980-1420. Lisboa: Editorial Estampa, 1979. p. 192.

Giotto em seu contexto histórico, bem como apresentando o destaque que o pintor recebeu em seu meio.

No segundo capítulo – *A imagem cristã no medievo: Um caminho para o divino* –, discutimos o problema do uso da imagem como fonte histórica, em especial para conhecimento do medievo. Um debate historiográfico entre historiadores e historiadores da arte, evidencia a complementaridade dos estudos destes dois campos, bem como a necessidade de integração de diferentes campos de saberes no entendimento da imagem pelo historiador. Defendemos assim um estudo interdisciplinar. A imagem medieval é entendida como um tipo particular de imagem e para dar conta do seu estudo, optamos pelo uso do termo *imago* para entendimento do medievo. O estudo das imagens requer também o estudo de suas formas, ornamentações, suportes e finalidades. Nesse sentido, buscamos compreender a imagem como um todo e o sentido que ela assume, ou seja, utilizamos o conceito de "imagem-objeto" de Jèrôme Baschet.

Procuramos entender como a imagem foi legitimada e apropriada pelo cristianismo medieval. Um breve passeio por essa história, na longa duração, é apresentado a fim de perceber os conflitos que envolveram a legitimidade do uso da imagem cristã e, como a partir do ano mil, a imagem foi incorporada à cultura da Europa Ocidental, fazendo do cristianismo uma religião de imagens.

Sendo o cristianismo uma religião de origem judaica, que a rejeita, *a priori*, como se tornou, na Idade Média Central, uma religião das imagens? Quais os argumentos utilizados que legitimaram a produção e o uso de imagens? Como ao longo da Idade Média, elas foram incorporadas pelo cristianismo? A que se destinavam? Quais funções exerciam nesta sociedade? Essas e outras questões fizeram parte de todo o processo de escrita deste material.

No terceiro capítulo – *O divino e o humano: um encontro no Deus encarnado* –, concentramo-nos na análise das imagens da estigmatização de São Francisco feitas por Giotto: *Francisco recebendo os estigmas* (1297-1304), afresco da igreja Superior da Basílica de São Francisco de Assis; *A Estigmatização de São Francisco* (1300), original da igreja de São Francisco de Pisa, hoje, no museu do Louvre e *Estigmatização de Francisco* (1325), afresco da igreja de Santa Croce.

Utilizamos as imagens a fim de compreender como elas contribuem para a formação de uma nova espiritualidade no medievo. A estigmatização de São Francisco põe fim, ou pelo menos minimiza, ao caráter abstrato do cristianismo, dando caráter concreto a experiência espiritual. Giotto é o primeiro pintor que se destaca na

representação, de forma única em seu tempo, desta importante modificação na espiritualidade, oferecendo a sociedade o realismo iconográfico que lhe faltava.

As questões abordadas não esgotam o tema. Não propomos o entendimento fechado das conclusões chegadas. Aos problemas apresentados, muitas dificuldades foram encontradas a fim resolvê-los, uma vez que não são muitas as produções sobre o tema. O esforço se deu na tentativa de apresentar algumas soluções, mas evidenciando as lacunas. Entendemos que a produção histórica é movimento dinâmico. Outros olhares podem gerar outras histórias. O medievo ainda é um mundo muito desconhecido, a ser desbravado pelos pesquisadores da História, sobretudo, no Brasil.

CAPÍTULO I: O MEDIEVO E SEUS DESAFIOS CONCEITUAIS E CONTEXTUAIS

Na alta Idade Média, prevalecia uma visão imaginada do divino em contraposição ao homem. Deus encontrava-se em seu universo celestial e o homem preso ao mundo terreno com obrigação de se manter puro a fim de encontrar o Deus Todo Poderoso na Eternidade. A aproximação do homem com Deus dava-se por meio dos sacerdotes e reuniões das eclesiásticas. O leigo não poderia desfrutar de um contato próximo com o divino. Uma relação baseada na visão verotestamentária bíblica. A baixa Idade Média foi responsável por alterar essa visão. A releitura novotestamentária bíblica trazendo o foco do divino para Cristo alterou a espiritualidade medieval. A imagem religiosa desempenhou o papel de mediadora entre o homem e o divino; o leigo encontrou Deus pela imagem.

1.1. Da História eclesiástica à História religiosa: espiritualidade e imaginário na sociedade medieval

O estudo do medievo é um desafio no mundo contemporâneo, uma vez que buscamos compreender uma época profundamente distinta da nossa. Os estudos históricos sobre o período foram enriquecidos e abruptamente alterados quando a religião ganhou espaço como objeto de estudo. Um termo fundamental para o medievo, e, na maioria das vezes, empregado sem a devida precisão conceitual.

A História Eclesiástica esteve concentrada nas mãos dos membros da Igreja, ou de pessoas ligadas a ela. Somente na segunda metade do século XX, sobretudo, a partir dos anos 60, a História Religiosa passou a ser objeto de análise nos meios laicos⁵, à exemplo de historiadores que se dedicaram a estudá-la sem manter vínculos com a Igreja. Tal ruptura foi crucial para o surgimento de estudos sobre o termo e toda polissemia que carrega em si. Nuanças que precisam ser esclarecidas pelo historiador que as empregam para o período do medievo.

⁵Sobre o debate, cf. ROSA, Maria de Lurdes. Tendências recentes da medievalística na abordagem do fenômeno religioso medieval. In: AMARAL, Clínio de Oliveira; BERRIEL, Marcelo Santiago. *Religião e Religiosidades na Idade Média: poder e práticas discursivas*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012, pp 25-48.

Maria de Lurdes coloca-nos uma questão fundamental “a noção de ‘religião’ é aplicável à Idade Média?”⁶. Os historiadores Clínio Amaral e Marcelo Berriel⁷ apresentam um problema imediato, o termo foi cunhado no século XVIII, como empregá-lo e fugir do anacronismo evidente? A proposta para empregar o termo para o medievo seria delimitá-lo e buscar seu significado dentro do contexto estudado.

Para os autores, religião, no senso comum, para a sociedade contemporânea, estaria ligada a orientação religiosa. No entanto, na Idade Média, o homem fazia parte da *ecclesia*. Jacques Le Goff em *O homem medieval* afirma que o medievo era impregnado em seu íntimo pela religião.

Se havia um tipo humano a excluir do panorama do homem medieval era precisamente o do homem que não crê, o tipo a que, mais tarde, se chamara libertino, livre pensador, ateu. Pelo menos até ao século XIII e mesmo até finais do período que analisamos, não se encontra nos textos senão um número insignificante de pessoas que negam a existência de Deus. E, na maior parte desses casos, pode perguntar-se se não se tratara de uma má leitura dos textos ou de extrapolações devidas a quem citou as palavras dos originais isolados, extrapolações nascidas de excessos verbais, fruto de um momento de raiva ou — para alguns intelectuais — de embriaguez conceptual.⁸

Dessa forma, o entendimento moderno de religião não se aplica no primeiro momento para o medievo. Contudo, os historiadores apontam que, para além de pensar a história religiosa como objeto da história social, se faz necessário entender “a especificidade da religião medieval no campo da história religiosa e como a história religiosa traz soluções teóricas e metodológicas para diversos problemas enfrentados pelos medievalistas”⁹.

Para Maria de Lurdes, foi a partir da década de 70 do século XX que a noção de religião, para o medievo, passou ser uma categoria analítica possível devido à aproximação da História à Antropologia e à Sociologia. O uso do conceito de religião, para o medievo, não é proibido, desde que se compreenda e que se esclareça o seu sentido, contextualizando-o, para a autora. Dessa forma, diferente do entendimento do século XIX, que ligou religião à categoria de vida privada, ou seja, pessoal, na Idade Média, tratava-se do coletivo. A religião fazia parte dos rituais e crenças, constituindo um conjunto de práticas simbólicas entre os homens, a natureza e o sagrado.

⁶ROSA, Maria de Lurdes. Tendências recentes da medievalística... op. cit., p. 33.

⁷AMARAL, Clínio de Oliveira; BERRIEL, Marcelo Santiago. Introdução. In: *Ibidem. Religião e...* op. cit., pp. 13-16.

⁸LE GOFF, Jacques (sob direção dele). *O homem medieval*. Porto: Editorial Presença, 1989. p. 10

⁹AMARAL, Clínio de Oliveira; BERRIEL, Marcelo Santiago. Introdução. In: *Ibidem. Religião e...* op. cit., p. 15

O medievalista André Vauchez, pensando o universo religioso medieval, apresenta-nos um estudo da espiritualidade. Uma rica e profunda reflexão sobre a sociedade medieval por meio de sua espiritualidade; o religioso no centro do debate. Ele se apropria do termo espiritualidade para período medieval. No que diz respeito ao termo, assim como religiosidade, alguns apontamentos fazem-se necessários. Inicialmente, o termo é uma criação moderna usado somente a partir do século XIX. A palavra *spiritualistas*, encontrada nos textos filosóficos do século XII, diz respeito ao que é espiritual, ou seja, independente da matéria, relaciona o religioso ao movimento sistematizado na relação do fiel com Deus "ela exprime a dimensão religiosa da vida interior e implica uma ciência da ascese, que conduz, pela mística, à instauração de relações pessoais com Deus"¹⁰.

O uso desse conceito, para o período medieval, restringir-se-ia somente a uma elite religiosa, sobretudo, a um grupo de monges, que, graças aos claustros, puderam ter uma vida espiritual mais intensa. Se considerarmos essa definição de forma mais ampla, verificaremos que não se aplica a todo o medievo, pois não havia, ainda, uma coesão dogmática. Assim, *grosso modo*, poderíamos notar alguns elementos que separavam a elite religiosa, letrada, dos leigos. Para compreender tal realidade, André Vauchez propõe entender a espiritualidade como "uma relação entre certos aspectos do mistério cristão, particularmente valorizados em uma época dada, e práticas (ritos, preces, devoções) privilegiadas em comparação a outras práticas possíveis no interior da vida cristã"¹¹.

Vauchez entende que o termo não esgota toda a experiência espiritual medieval e nem abarca toda a realidade. O autor destaca que, na Idade Média, ainda não havia uma coesão dogmática e existia um grande fosso separando a elite letrada das massas incultas, encontrava-se, diversas formas de se viver a mensagem cristã, ou seja, diversas formas de espiritualidade. Contudo, mesmo que existam diferentes formas de espiritualidade convivendo, é possível perceber as práticas privilegiadas em uma dada época; elas oferecem a estrutura para o desenho da espiritualidade do período. Nesse sentido, a espiritualidade foi considerada, pelo autor, como uma experiência dinâmica no que diz respeito à fé e à forma como foi vivenciada pelos homens historicamente.

¹⁰VAUCHEZ, André. *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental: séculos VIII a XIII*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. p. 7.

¹¹Ibidem, p. 8.

Outro conceito chave para esta dissertação é o de imaginário, uma vez que acreditamos que o imaginário social cristão sobre Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo contribuiu para a formação de uma espiritualidade pessoal a partir do *trecento* italiano, ou seja, de uma relação íntima com a Divina Providência. Nesse contexto, destacamos as obras de Giotto di Bondone *Francisco recebendo os estigmas* (1297-1304) afresco da Igreja Superior da Basílica de São Francisco de Assis (**figura 1**); *A Estigmatização de São Francisco* (1300) original da Igreja de São Francisco de Pisa, hoje no museu do Louvre (**figura 2**) e *Estigmatização de Francisco* (1325) afresco da Igreja de Santa Croce (**figura 3**)¹².

Podemos afirmar que a estigmatização de São Francisco põe fim, ou pelo menos minimiza, o caráter abstrato do cristianismo, pois deixa o campo da especulação teológica e se concretiza nos estigmas do santo. Giotto é o primeiro pintor que se destaca na representação, de forma única em seu tempo, desta importante modificação na espiritualidade, porque, de certa forma, permitiu, através da noção medieval de *transitus*, a todos aqueles que visualizassem a imagem/objeto¹³ vivenciar a experiência do santo. Destaco que no segundo capítulo faremos uma exposição do conceito de imagem/objeto de Baschet e a noção de *transitus* com base em Schmitt.

O medievalista Jacques Le Goff em *O imaginário medieval* oferece-nos um estudo do conceito de imaginário para o medievo, que será usado nesta dissertação. Por outro lado, Bronislaw Baczko¹⁴, oferece-nos uma visão social do conceito fundamental para a presente pesquisa. Ele salienta que o conceito percorreu um longo caminho dentro das ciências humanas, sendo entendido e empregado de diferentes formas e sentidos. Os termos imaginação e imaginário, segundo o autor, não são dados, eles são polissêmicos por serem partes da condição humana; afinal são construídos por ela. Cada época traz consigo sua definição e sua visão de homem, assim constroem a sua ideia de imaginação. Por outro lado, o termo social designa não somente o todo, o coletivo, mas também a inserção individual no social¹⁵.

¹²As imagens se encontram no capítulo III, bem como suas análises.

¹³Cf. BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.

¹⁴BACZKO. Bronislaw. Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi. Antropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Vol. 5., 1989. pp. 296-332.

¹⁵Ibidem, pp. 308-309.

[...] todas as épocas têm as suas modalidades específicas de imaginar, reproduzir e renovar o imaginário, assim como possuem modalidades específicas de acreditar, sentir e pensar. Seria talvez mais operatório eliminar os termos ambíguos 'imaginação' e 'imaginário', que projectam atrás de si a sombra da sua longa história. Todavia, eles estão demasiado enraizados na nossa tradição lingüística e intelectual para que não ressurgam na primeira oportunidade, carregados de novo com conotações diferentes.¹⁶

Ao defender o uso do termo imaginação social, Baczko não o considera como uma dimensão autônoma da sociedade. Para o autor, a imaginação é produzida e faz parte da social, bem como também não é homogênea. Os imaginários sociais fazem parte do vasto universo simbólico, no qual a sociedade se percebe e se constrói. Por meio do imaginário social, a coletividade, para usarmos o termo do autor, constrói a sua identidade, cria representações de si, determina papéis sociais, define posições, crenças, normas e valores. “Assim é produzida, em especial, uma representação global e totalizante da sociedade como uma 'ordem' em que cada elemento encontra o seu 'lugar', a sua identidade e a sua razão de ser”¹⁷.

Nesse sentido, Baczko conclui que o imaginário social funciona como um regulador da vida coletiva. Os símbolos não servem somente para unir o indivíduo em uma dada sociedade, mas acabam por definir os meios inteligíveis das suas relações com a mesma, assim como das suas divisões internas e das suas instituições sociais¹⁸. Por fim, o imaginário social regula e, muitas vezes, exerce a função de controle do coletivo, possibilita o exercício da autoridade e do poder, bem como é espaço de conflitos sociais. Para esse autor, o imaginário social carrega em si o problema da legitimação do poder; trata-se de um espaço de conflito pelo domínio e pelo controle. A disputa pelo poder envolve a disputa pelo domínio do imaginário coletivo.

Ora, na legitimação de um poder, as circunstâncias e os acontecimentos que estão na sua origem contam tanto, ou menos, do que o imaginário a que dão nascimento e de que o poder estabelecido se apropria. As relações de força e de poder que toda a dominação comporta, acrescentam-se assim as relações de sentido. Qualquer instituição social, designadamente as instituições políticas, participa assim de um universo simbólico que a envolve e constitui o seu quadro de funcionamento.¹⁹

O imaginário social está impregnado de símbolos, através dos quais é possível o homem se relacionar com o mundo. O símbolo incorpora em si o objeto, bem como a reação do sujeito ao objeto, ou seja, a sua interpretação. Ele tem por função instituir

¹⁶Ibidem, p. 309

¹⁷Ib. Ibidem

¹⁸Ibidem, pp. 309-310.

¹⁹Ibidem, p. 310.

valores, classificar, modelar os comportamentos individuais e coletivos. O imaginário social assenta-se nos símbolos, como também atua por meio deles, sendo construído através da experiência dos sujeitos como agentes sociais, bem como de seus desejos, aspirações e motivações.

A potencia unificadora dos imaginários sociais é assegurada pela fusão entre verdade e normatividade, informações e valores, que se opera no e por meio do simbolismo. Com efeito, o imaginário social informa acerca da realidade, ao mesmo tempo que constitui um apelo a acção, um apelo a comportar-se de determinada maneira. Esquema de interpretação, mas também de valorização, o dispositivo imaginário suscita a adesão a um sistema de valores e intervém eficazmente nos processos da sua interiorização pelos indivíduos, modelando os comportamentos, capturando as energias e, em caso de necessidade, arrastando os indivíduos para uma acção comum.²⁰

[...]

O controlo do imaginário social, da sua reprodução, difusão e manejo, assegura em graus variáveis uma real influência sobre os comportamentos e as actividades individuais e colectivas, permitindo obter os resultados práticos desejados, canalizar as energias e orientar as esperanças.²¹

O imaginário, ou mesmo, os imaginários sociais têm como uma de suas funções o controle e a organização do tempo coletivo no plano simbólico. O imaginário social e os símbolos assentam-se em um complexo sistema que se inclui os mitos, a religião, as utopias e as ideologias. Nesse sentido, o imaginário não se constitui isoladamente, mas faz parte do social, ele é um produto e, ao mesmo tempo, produz o coletivo.

Os imaginários sociais são eficazes na medida em que são amplamente difundidos. Para isso, é necessário que a dominação simbólica detenha o controle dos meios de difusão, que correspondem a instrumentos de persuasão, de pressão e de inculcação de valores e de crenças. “É assim que qualquer poder procura desempenhar um papel privilegiado na emissão dos discursos que veiculam os imaginários sociais, do mesmo modo que tenta conservar certo controle sobre os seus circuitos de difusão”²².

Portanto, entendemos que o debate em torno da legitimação do uso da imagem pela Igreja, do controle e das funções que lhes é atribuída faz parte do estabelecimento de um simbolismo religioso e de afirmação de um imaginário social cristão. Não podemos deixar de considerar que a escolha, pela Igreja por determinadas heranças bíblicas em detrimento de outras, faz parte do mundo imaginário. Os meios e as formas pelas quais essas heranças são propagadas fazem parte das tentativas de controle de um

²⁰Ibidem, p. 311.

²¹Ibidem, p. 312.

²²Ibidem, p. 313.

imaginário, as quais, muitas vezes, não são eficazes e abrem espaço para a formação de outros imaginários.

Jacques Le Goff, ao definir imaginário, distingue-o de três conceitos que, muitas vezes, confundem-se com o imaginário, contudo não o é. O primeiro diz respeito à representação. O imaginário seria um campo da representação, entretanto não está ligado à abstração, à tradução, ou mesmo, à reprodução de imagens, mas sim à sua criação. Ele estaria ligado ao campo da poética criadora. O segundo conceito diz respeito ao simbólico que corresponde a valores subjacentes, remetendo a uma correspondência entre o antigo e o novo. Por fim, o conceito de ideológico cuja atuação está ligada à imposição de uma ideia no real, forçando-o²³.

Le Goff reconhece que o conceito é indefinido, no sentido de fechado, contudo isso faz parte de sua característica, oriunda do seu próprio lugar epistemológico. Mesmo que indefinido, não é aplicável a toda realidade. O homem medieval cria os seus imaginários, a consciência do homem cria-o a imagem de Deus, tal concepção subjaz o homem medieval. Além disso, devemos destacar que, no século XII, essa ideia está na base do humanismo²⁴.

O homem constrói a sua imagem de Deus, seja o Deus Pai, seja o Deus Filho ou mesmo a do Deus Espírito Santo. Em determinado momentos do medievo, houve a predileção ou a ênfase em um deles e na forma como este ou estes são imaginados. A própria ideia de Trindade é forjada no medievo, e a iconografia apontam-nos um importante caminho de observação deste imaginário. Jacques Le Goff aponta que o cristianismo foi responsável por uma criação que foi central na época medieval; trata-se de Satanás.

Satanás foi o diretor de orquestra da sociedade feudal. Claro que o seu poder dependia da vontade de Deus e que os homens e as mulheres desses tempos tinham de fazer a sua salvação no imaginário, muito real para eles, da opção entre o Diabo e o Senhor Deus, entre o Inferno e o Paraíso. Mas, na terra, quem dirigia a dança era Satanás.²⁵

Portanto, sustentamos que existe um imaginário sobre Deus, que sustenta uma espiritualidade. Mesmo que Deus Pai nunca tenha encarnado-se, é construída uma visão imaginada sobre ele. Diferente de Deus Espírito Santo, para o qual temos referências do texto bíblico que o relaciona a algumas imagens simbólicas, como a pomba – "Batizado,

²³LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Portugal: Estampa, 1994, pp.11-12.

²⁴ Ibidem, p. 17

²⁵ Ibidem, p. 27.

Jesus subiu imediatamente da água e logo os céus se abriram e ele viu o Espírito de Deus descendo como uma pomba e vindo sobre ele"²⁶. Cabe destacar ainda que nos livros de Marcos (1,10) e de Lucas (3. 22-23), encontramos a mesma imagem para o Espírito Santo.

A forma como o imaginário sobre Deus é construído interfere diretamente no modo como o fiel se relaciona com Ele, dá corpo para a formação da espiritualidade. Nesse sentido, fazemos uma história do social, no qual o imaginário faz parte da vida do homem, portanto deve ser objeto de estudo do historiador. “O imaginário alimenta o homem e fá-lo agir. É um fenómeno colectivo, social e histórico. Uma história sem o imaginário é uma história mutilada e descarnada”²⁷.

Como já salientamos, apesar do esforço de, periodicamente, delimitamos os marcos cronológicos da Idade Média, é importante saber que se trata de um exercício quase impossível no que diz respeito à espiritualidade. Contudo, é possível observar os aspectos predominantes e, com base neles, chegarmos às conclusões que são sempre gerais e não remetem a toda a realidade do medievo no Ocidente, no entanto, não podemos entender o carácter genérico mencionado, anteriormente, como meramente superficiais e simplistas. Na realidade, são as escolhas da vasta herança bíblica, em um determinado tempo e lugar, que nos permitem perceber o foco do que Vauchez chamou de espiritualidade cristã²⁸.

Uma questão importante a ser considerada neste espaço é a partir de quando podemos falar da existência de uma vida espiritual na Idade Média? André Vauchez alerta-nos que, para falar de vida espiritual, é necessário que haja adesão formal a um corpo de doutrinas, bem como das crenças religiosas nos indivíduos e nas sociedades, o que requer tempo. Nesse sentido, só podemos falar de espiritualidade medieval a partir do século VIII, pois foi neste século, especialmente, com os carolíngios, que tivemos as primeiras tentativas de construção de uma sociedade cristã no Ocidente.

Ao tratarmos de imaginário, podemos falar que a partir do século VIII, o Ocidente medieval constrói-se com base na espiritualidade cujo foco é o Velho Testamento e o imaginário que forja de Deus é o de supremo Juiz. Vauchez traça um grande mapa do que ele chamou de espiritualidade no Ocidente medieval e das suas

²⁶Mt. 3: 16.

²⁷LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval...* op. cit., p. 16.

²⁸VAUCHEZ, André. *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental...* op. cit., p. 7.

mudanças ao longo do tempo. Contudo, importa-nos destacar os contornos gerais que ela ganhou na alta e baixa Idade Média.

1.2. Traços gerais da espiritualidade ao longo do medievo

A Alta Idade Média terá como referência bíblica a escolha de episódios ou figuras do Antigo Testamento. Em uma sociedade ocidental, superficialmente cristianizada, a Igreja buscou o auxílio dos reis a fim de realizar na terra a Cidade de Deus. Na época carolíngia, o cristianismo se tornou uma questão de práticas exteriores e de obediência a preceitos, uma vez que se temia a profusão de práticas supersticiosas trazidas pelos povos "bárbaros".

O impacto da antiga Lei recaiu de maneira mais enfática sobre a moral sexual, na qual muitos preceitos do Levítico foram retomados. No período carolíngio, época adjetivada como "civilização da liturgia", voltada para os ritos, a prática religiosa expressava-se pela obrigação de ordem social. Assim, a religião do imperador foi imposta aos que estavam sujeitos à sua autoridade, esse tinha o dever de preservar e transmitir a fé. Nesse sentido, Carlos Magno reuniu e presidiu concílios, bem como fomentou o culto das imagens.

Marcada pelo ritualismo, a liturgia carolíngia trouxe uma nova concepção do Sacrifício, envolvendo-o em uma esfera mágica. O pão fermentado dá lugar à hóstia branca feita de pães de ázimo junto com o vinho, as quais só são oferecidos aos fiéis em raras ocasiões.

[...] comungar, para os fiéis, não era, antes de tudo, aderir a essa divindade misteriosa e terrível, em nome da qual os santos operavam grandes milagres? No século XI, os camponeses ainda se apoderariam de hóstias consagradas, para enterrá-las nos campos, a fim de garantir a sua fertilidade.²⁹

A ideia de expandir aos leigos as benesses de um estilo de vida regrado, se não regular, era inovadora para época. Todavia, podemos dizer que o moralismo teve reflexos positivos no plano espiritual, e, para o caso do imaginário sobre o corpo e da rejeição ao prazer, ao mesmo tempo em que valorizou as exigências da fé cristã tornou possível traduzi-las em comportamento. Tais mudanças de comportamento, propostas pelo "moralismo carolíngio", traduziram-se na disciplina penitencial cujo resultado foi o de elevar o nível religioso dos fiéis. Sendo assim, por meio da penitência, apresentava-

²⁹Ibidem, p. 18.

se um novo tipo de relações entre o cristão e Deus o qual derrama a sua graça em troca de sacrifícios³⁰.

O corpo ocupa lugar central no sistema medieval, relaciona-se não somente ao imaginário, mas ainda ao simbólico e ao ideológico. Ele é a referência principal da Igreja – corpo místico de Cristo – e exerce um papel fundamental no imaginário feudal da sociedade tripartida – os que rezam, os que guerreiam e os que trabalham; “o imaginário corporal evoluía entre a miséria e a glória dos corpos, entre a humilhação e o gozo dos corpos”³¹.

O corpo, na imaginação social medieval, é sinônimo de humilhação. Deus se humilha ao se encarnar. O corpo funcionaria como uma prisão da alma; é marcado pelo pecado. O sexo foi transformado em um elemento de horror. A tradução do pecado passa pelo pecado sexual. No corpo feminino, a abominação do corpo e do sexo atingem o seu auge ao ganhar a atenção do Diabo. O ciclo menstrual feminino é responsável pela geração de filhos leprosos. O sexo é proibido em tempos litúrgicos. O pecado é uma doença, uma doença do corpo.

O caminho da perfeição espiritual passa pela perseguição do corpo: o pobre é identificado com o enfermo e com o doente, o tipo social eminente – o monge – afirma-se atormentando o corpo com o ascetismo e o tipo espiritual por excelência – o santo – só o é de um modo indiscutível quando sacrifica o seu corpo no martírio. Quanto às clivagens sociais laicas essenciais, nunca se exprimem melhor que nas oposições corporais: o nobre é belo e bem constituído, o plebeu é feio e disforme.³²

O imaginário sobre o corpo está para além de ser compreendido como pó. Ele é a podridão, a carne do homem é a representação da decrepitude e da putrefação. No entanto, o corpo também é o lugar da alma, nele, também se pode encontrar a salvação do cristão. O flagelo, meio pelo qual homens e mulheres buscavam a santidade, expressa o desejo de mortificar a carne em prol da salvação da alma.

A rejeição ao prazer ganhou com o cristianismo espaço no medievo, tornando-se um imaginário social amplo. Apesar de Le Goff demonstrar que a rejeição ao prazer não foi próprio do cristianismo, sustenta que foi com ele que esse imaginário alcançou amplitude, naturalizando-a.

Como diz Paul Veyne, o cristianismo deu uma justificação transcendente, baseada ao mesmo tempo na teologia e no Livro (...) Mas transformou também uma tendência minoritária em comportamento <normal> da maioria – ou pelo

³⁰Ibidem, p.22.

³¹LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval...* op. cit., p. 27.

³²Ibidem, p. 146.

menos das classes dominantes, aristocráticas e/ou urbanas – e forneceu aos novos comportamentos um novo enquadramento conceptual (vocabulário, definições, classificações, oposições) e um rigoroso domínio social e ideológico, exercido pela Igreja e pelo poder laico ao seu serviço. Ofereceu, enfim, uma sociedade exemplar realizando, na sua forma ideal, o novo modelo sexual: o monaquismo.³³

A Bíblia era o Norte das práticas sexuais, o pecado relacionado à carne foi uma novidade trazida pelo cristianismo no medievo. Não é por acaso que se verifica um alto teor moralista e de rejeição ao corpo no período carolíngio. A Alta Idade Média concentra-se no Antigo Testamento, almejando vivê-lo. Essa parte do texto bíblico, segundo Jacques Le Goff, é frequentemente indulgente quanto à repressão sexual, muitas delas expressas no Livro da Lei de Levítico (15 e 16), como o incesto, a nudez, a homossexualidade, a sodomia e ao sexo no período menstrual. Até mesmo o livro do Cânticos dos Cânticos ganhou uma interpretação alegórica, simbolizando a relação de Deus com o fiel e não do homem com a mulher em prazer sexual.

O pecado original foi associado ao ato sexual. No texto bíblico, descrito em Gênesis, o pecado original seria um pecado de espírito, que busca conhecer, saber e desobedecer a Deus. O texto bíblico, nem nos evangelhos, assemelha o pecado original ao ato sexual. Le Goff aponta que Clemente de Alexandria foi o primeiro a relacionar o ato sexual ao pecado original, contudo foi com Santo Agostinho que essa relação foi consolidada no imaginário cristão.

[...] foi Agostinho quem, por intermédio da concupiscência, ligou definitivamente o pecado original à sexualidade afirmando, por três vezes – entre 395 e 430 –, que a concupiscência transmite o pecado original: desde os filhos de Adão e Eva que o pecado original é legado ao homem pelo acto sexual. Esta noção generalizar-se-ia no século XII – excepto com Abelardo e seus discípulos. Na vulgarização operada pela maioria dos pregadores, confesores e autores de tratados morais, o deslizamento iria até à assimilação do pecado original ao pecado sexual. A humanidade é engendrada na falta – que acompanha qualquer acasalamento por causa da concupiscência que neste, forçosamente, se manifesta.³⁴

Para além do imaginário sobre o corpo, outro aspecto que marca a época carolíngia é o culto aos santos, uma vez que ele se apresenta como um elemento comum do encontro entre leigos e clérigos. Em um período de influências verotestamentária, Deus é juiz onipresente, logo, vê-se surgir a necessidade de intermediários. Esse papel era, inicialmente, desempenhado pelos anjos – Miguel, Gabriel, Rafael – eles poderiam ser representados pela Igreja, os dois primeiros estão amplamente representados na

³³Ibidem, p. 158.

³⁴Ibidem, p. 161.

iconografia carolíngia, contudo, os anjos ainda são muito imateriais para atrair a atenção dos fiéis. Os santos ganharam progressivamente mais espaço, devido, sobretudo, ao poder que lhes eram atribuídos pela literatura hagiográfica. As suas relíquias eram adoradas, queria-se vê-las ou tocá-las. A difusão do culto aos santos e das suas relíquias levaram os carolíngios a estabelecer medidas de controle e de disciplina. A partir do século VIII, as festas enriqueceram-se, celebravam-se a Virgem, os aniversários dos apóstolos e dos evangelistas, os Santos Inocentes, são Martinho, os santos patronos de cada igreja, em alguns lugares celebravam-se a são Miguel, são Lourenço e a Invenção da Cruz. A santa Cruz, instrumento da salvação, tinha devoção especial por parte dos monges.

A mudança da celebração da Páscoa demonstra como Cristo progressivamente ganha lugar nessa sociedade. A cerimônia não será mais restrita ao episódio da ressurreição, ela vai da Quinta-Feira Santa até a manhã de Páscoa, enfatizando a crucificação e o sepultamento. Assim, aproximava-se, cada vez mais, do caráter humano de Cristo.

De forma geral, o grande esforço da Igreja e do Império foi em “cristianizar a atmosfera de sacralidade difusa que cercava os principais atos da vida religiosa”³⁵. Sendo assim, temos um imaginário marcado pela ideia de Deus, Justo e Soberano, Juiz capaz de provocar temor, e, ao mesmo tempo, notamos, neste período, uma preocupação com os últimos dias, acompanhado de um alto teor moralista. O final do século X dará lugar a um conjunto de práticas e a imaginários sensivelmente diferentes “A descoberta do Cristo histórico, a valorização da vida moral, a importância dada aos ritos e aos gestos constituem os fundamentos de uma espiritualidade que desabrocharia plenamente nos séculos seguintes”³⁶.

O Ano Mil foi marcado, principalmente, pelas dissoluções do sistema político carolíngio e pela emergência das novas instituições feudo-vassálicas. No âmbito religioso, sem dúvida alguma, esse período pode ser caracterizado pela influência da espiritualidade monástica sobre o conjunto do povo cristão, uma vez que estes, sobretudo, os monges de Cluny, esforçar-se-ão na recuperação e manutenção da Igreja contra o processo de secularização acelerado pelo feudalismo.

O monge era motivado a levar uma vida angelical, afastado dos prazeres do mundo, segundo Vauchez, o mosteiro transformou-se em uma antecipação do paraíso,

³⁵VAUCHEZ, André. *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental...* op. cit., p.26

³⁶Ibidem, p. 30.

em um pedaço do céu na terra³⁷. Ao contrário da época dos carolíngios, os monges, deste período, procuravam nas escrituras menos modelos morais e mais atitudes espirituais que se adequassem aos últimos dias. A visão religiosa monástica do século XI transportou o mal para fora do homem. O “desprezo pelo mundo” é mais uma expressão da recusa de uma dada sociedade do que uma depreciação da realidade profana³⁸. O imaginário de rejeição ao corpo e ao prazer associa o pecado ao mundo, logo desprezar o mundo significava afastar-se do pecado.

A Igreja difundiu, principalmente por volta do século XI, a certeza de que o tempo não é apenas um simples escoamento, mas que caminha para a volta de Cristo por meio do advento da Jerusalém Celeste. Essa concepção gerou uma ambivalência no meio da sociedade medieval, por um lado, vivia-se o medo e a espera do retorno de Cristo, por outro, levou os clérigos e os leigos aos caminhos das purificações.

Nesse contexto, há um consenso entre os historiadores da Idade Média, no que diz respeito a situar o período que se estende do final do século XI ao início do século XIII como um momento em que o Ocidente medieval vivencia um novo contexto social, cultural, econômico, geográfico, com o desenvolvimento das cidades, com a “revolução comercial”, com o aparecimento de novos grupos sociais, cuja ressonância vai se fazer sentir no domínio da vida religiosa³⁹. Vauchez caracteriza esse contexto do Ocidente medieval europeu, denominando-o de a “idade de Cristo”⁴⁰.

Uma releitura atenta de Atos dos Apóstolos indica uma função mais evangelística, ou seja, pregar e levar a palavra de Deus na mesma direção traçada pelos apóstolos. Sendo assim, seguir o exemplo da Igreja primitiva não significava necessariamente isolar-sedo mundo, mas se aproximar dele e levar o evangelho aos outros homens.

Vauchez aponta que Santo Anselmo, no século XI, enfatiza a encarnação de Cristo, que se fez homem a fim de salvar a humanidade. Assim, Cristo ocupará um lugar central na piedade dos cristãos do século XII, o que se traduz na vida religiosa voltada para a valorização do Novo Testamento que se contrapunha ao valor atribuído ao modelo veterotestamentário, marca do imaginário cristão medieval ocidental nos séculos anteriores. Esse novo contexto evidencia um aprofundamento religioso cujo objetivo era o de buscar a pureza original do cristianismo e tinha como regra imitar e

³⁷Ibidem.

³⁸Ibidem, p.43.

³⁹Ibidem, p. 65.

⁴⁰Ibidem, p. 73.

seguir fielmente a Cristo, o que se resumia em duas ações: “Seguir nu o Cristo nu” e evangelizar os pobres⁴¹.

Somente no século XIII, os fiéis e a Igreja iriam ser considerados parte de um mesmo corpo: o corpo de Cristo. Estabelecer Cristo como o centro da espiritualidade ocidental, dentro de um imaginário de Deus sofredor e humano que se aproxima, traz o fiel para perto de si, convida-o a participar de seu sofrimento e a seguir os seus exemplos deixados no Novo Testamento. Os fiéis espelhar-se-ão no exemplo de Cristo, que não teve onde descansar a sua cabeça, mas socorriam aos miseráveis. A predileção pela pobreza marca a vida religiosa do Ocidente, bem como de um imaginário que vê na pobreza um meio de se chegar até Cristo.

A distinção entre os grupos sociais religiosos (monges, clérigos e leigos) ainda permanecia, no entanto, passou para o segundo plano, o essencial passou ser a vida em comunidade a serviço do Cristo. Na fronteira do século XIII, a “emancipação espiritual dos leigos, que se operou do estado penitencial, era fato consumado”⁴².

À custa de conflitos e condenações, que às vezes os conduziram à beira da heresia, os movimentos religiosos populares do século XII conseguiram que a Igreja admitisse os principais elementos de uma espiritualidade que, por ter sido mais vivida do que formulada, não deixava de ter uma importância considerável na história do crescimento medieval. Os historiadores tiveram tendência a negligenciá-la porque que ela permanecia implícita. Entretanto, sem esse novo clima, não se explicariam nem o conteúdo nem o sucesso da mensagem franciscana. Uma das grandes lições que se pode tirar das experiências vividas pelos leigos no século XII é a possibilidade de viver o evangelho no meio dos homens, recusando, ao mesmo tempo, o 'mundo'.⁴³

Segundo Vauchez, o século XIII é o século das ordens mendicantes. Nele, não há outra regra a não ser a do Evangelho de Cristo. Entretanto, isso só seria plenamente verdade após a morte de São Francisco (morto em 1226). Os movimentos mendicantes trouxeram a “coerência” que faltava nas disputas entre a Igreja e os leigos. O ideal de pobreza de São Francisco, as pregações inflamadas dos Dominicanos, exerceu um papel de extrema necessidade: permitiu que cada cristão vivesse a sua vida de acordo com o Evangelho, no seio da Igreja e no coração do mundo.

As mulheres não ficaram fora desse contexto. O século XIII marca a entrada maciça das mulheres na vida religiosa através da criação de mosteiros femininos e por meio da reclusão em suas próprias casas, ou Igrejas. Além dessas formas de experiência religiosa, houve aquelas que passaram a viver da assistência e da caridade, bem como

⁴¹Ibidem, pp. 73-74.

⁴²Ibidem, p.121.

⁴³Ibidem, p.122.

aquelas que procuraram o caminho da penitência “os jejuns penitenciais voluntários, a distribuição de alimento aos pobres e uma devoção acentuada ao corpo e ao sangue do Cristo se tornaram os traços dominantes da religiosidade feminina”⁴⁴.

[...] o historiador constata que no século XIII duas certezas fundamentais impregnam a consciência religiosa no Ocidente: só se chega a Deus por seu Filho crucificado, e, para conquistar a salvação, é preciso assemelhar-se ao Cristo. Mas há várias maneiras de identificar-se com um ser amado: pode-se procurar as pegadas e cultivar a sua lembrança, imitar o seu exemplo ou procurar ser apenas um com ele. Por mais diferentes que possam parecer essas atitudes, é, entretanto, o mesmo sentimento que as inspira.⁴⁵

São Francisco de Assis tornou-se um adepto da pobreza de Cristo, mesmo que fosse fruto de seu tempo. Seu comportamento pode ser considerado, sob determinados aspectos, como um prolongamento dos movimentos religiosos do século XII, mas isso não altera o fato de que a sua vida tenha marcado profundamente a história. Por outro lado, seu comprometimento e a sua busca pela imitação de Cristo foram cruciais para a consolidação novotestamentária e, sobretudo, a formulação de uma nova visão do próprio Cristo. “Para ele, uma profunda devoção ao Cristo, venerado em sua humilhação e, especialmente, pelos sofrimentos que padecera na Cruz, era acompanhada de um sentido agudo da onipotência e da transcendência divinas”⁴⁶.

A mensagem franciscana marcou a vida dos últimos séculos da Idade Média ocidental. Esse discurso ganhou espaço nessa sociedade em virtude de diferentes fatores, entretanto, Vauchez salienta que a linguagem mais próxima da língua vulgar e a própria personalidade de Francisco de Assis foram essenciais para a aceitação e para a difusão dos seus ideais. A espiritualidade franciscana manifestou-se principalmente por uma devoção à Paixão redentora do Cristo, contemplado e venerado em sua humanidade sofredora. O imaginário que se criara na visão do Deus filho era centrado no sofrimento e humanidade, contudo, as formas de se chegar ao crucificado eram distintas. Nesse sentido, o flagelo era um meio de se aproximar Dele. Flagelar-se era assemelhar-se ao Cristo, era viver e participar do seu sofrimento rumo ao direção ao Calvário.

O lugar central ocupado pela devoção ao Cristo na cruz na espiritualidade franciscana não deve, entretanto, ser considerado como a expressão de um entendimento emotivo, mas como um meio privilegiado para a alma, a fim de ter acesso, através da contemplação da humanidade sofredora do Salvador, à contemplação da sua divindade. São Boaventura (morto em 1274) retomou e desenvolveu esses temas, em um registro mais teológico, enfatizando o papel

⁴⁴Ibidem, pp. 153-154.

⁴⁵Ibidem, p. 179.

⁴⁶Ibidem, p. 127.

mediador do Cristo em toda a vida do corpo místico e sublinhando que a contemplação da Cruz constituiu um caminho privilegiado para a santidade.⁴⁷

1.3. *Devotio Moderna*: marcas de formação de uma nova espiritualidade na Baixa Idade Média

O Cristo humano, crucificado, ganha espaço e torna-se elemento central do imaginário cristão do século XIII. Esse espaço conquistado deve-se, sobretudo, aos movimentos mendicantes, dentre os quais, destacamos os franciscanos. Cristo se tornou o modelo de santidade, era necessário imitá-lo em toda a sua humilhação e em seu sofrimento. Nesse sentido, no século XIV, os irmãos da Vida Comum terão como base espiritual a imitação de Cristo. No Norte da Europa, sobretudo, nos Países Baixos, percebe-se o surgimento deste destacado movimento religioso denominado *devotio moderna*, com ampla participação dos leigos. Atribui-se à Geert Groot e ao seu discípulo Florens Radewijns a origem do movimento, que se expandiu por meio da associação dos Irmãos e Irmãs da Vida Comum e na congregação agostiniana de Cônegos Regulares de Windesheim.

A *devotio moderna* seguiu na linha afetiva elaborada pelos Cônegos regulares vitorinos, pelos cistercienses e pelos Frades Menores, que vem de Santo Agostinho, tornando seus ensinamentos acessíveis aos leigos. Esse movimento deteve-se a proclamar um cristianismo mais simples, menos ritualizado, dedicado à devoção privada, ou seja, interior. Incentivava-se a busca do autoconhecimento, da vivência prática dos ensinamentos cristãos, de uma relação interiorizada com o divino e a um modo de vida que pode ser considerado como de uma vida semimonástica. Nesse sentido, os adeptos não faziam votos ou ingressavam em uma Ordem religiosa, mas se inseriam na observação dos ciclos regulares de oração e de outras práticas devocionais. Uma parte significativa dos seguidores desse movimento passou integrar as chamadas Ordens Terceiras das comunidades monásticas, ou formaram irmandades independentes que não se filiavam às comunidades religiosas institucionais.

O que nos importa destacar é que este movimento está na base do humanismo e da Reforma Protestante do século XVI. O autor R. R. Post⁴⁸ discorda que este movimento tenha sido o único meio responsável pela Reforma, no entanto, a sua

⁴⁷Ibidem, p. 133.

⁴⁸POST, R. R. *The Modern Devotion: Confrontation with Reformation and Humanism*. E.J. Brill, Leiden, 1968.

contribuição é inegável. Os membros desses movimentos sustentavam que a religião era uma questão pessoal entre o homem e Divino e não uma questão institucional a ser praticada somente dentro do claustro. O livro de Thomas Kempis ‘Imitação de Cristo’⁴⁹ é considerado uma obra que condensa a essência dos Irmãos Comuns. Kempis defende a busca por uma relação interior com Deus, no entanto, não rejeita o exterior desde que esteja ligado à vida interior. A vida religiosa não era baseada no dogma, mas na prática, a fé deixa de ser eclesiástica e se torna individual, o coletivo é deixado progressivamente para dar espaço àquilo que é pessoal, ou seja, individual. No campo da iconografia, ainda no século XIII, podemos dizer que Giotto marcou a sociedade medieval no que se refere ao pessoal.

1.4.Giotto: uma ‘nova’ arte

Giotto de Bondone, pintor florentino, filho de camponês, nasceu aproximadamente em 1227. Natural de Vespignano, uma pequena localidade perto de Florença, foi discípulo de Cinni di Pepo, mais conhecido como Giovanni Cimabue. Segundo Giorgio Vasari⁵⁰, foi encontrado por Cimabue quando ainda criança e desenhava em rochas. Em 1280, foi para Roma onde teria uma escola de afrescos. Nessa ocasião, Cimabue foi incumbido de pintar os afrescos da recente Basílica de São Francisco de Assis; é provável que Giotto tenha ido com ele. Armino Trevisan relata que Giotto passa acompanhar Cimabue em todo o seu trabalho, contudo, ressaltamos que não é comprovada a veracidade destas informações biográficas do pintor.

O destaque de suas obras o colocou na posição de precursor do Renascimento, para alguns, para outros, ele foi o último dos grandes artistas da Idade Média. No medievo, a iconografia privilegiava a figuração de cenas religiosas sem ligação com o homem ou com o mundo que o circuncidava. Giotto destacou-se por figurar o religioso ligado ao homem. Além de apresentar novas técnicas, o pintor une o sacro ao humano, reveste a sacralidade de humanidade.

As obras do autor são classificadas em três grandes ciclos, essa divisão foi proposta por Armino Trevisan. O primeiro ciclo diz respeito à Basílica Superior de

⁴⁹TOMÁS DE KEMPIS. *Imitação de cristo*. São Paulo. Círculo do livro, 1986.

⁵⁰Giorgio Vasari pintor e arquiteto italiano conhecido principalmente por suas biografias de artistas italianos, foi considerado um dos primeiros historiadores da arte. Nasceu na cidade de Arezzo, na Itália, em 30 de julho de 1511. Faleceu em 27 de junho de 1574, na cidade italiana de Florença. Dentre os artistas biografados, Vasari conta a história de Giotto.

São Francisco, em Assis. Nele, encontram-se 28 episódios relativos à vida do santo. O segundo ciclo pode ser visto na Capela dell' Arena, em Pádua, onde o pintor dedicou-se à história da Virgem e de Cristo. O terceiro ciclo está na Igreja Croce, em Florença. Nele, decorou duas capelas da Igreja, na capela Bardi, pintou um episódio da vida São Francisco, na capela Peruzzi, pintou Cenas da Vida de São João Batista e de São João Evangelista⁵¹.

Para Trevisan, Giotto realizou uma verdadeira revolução sob o ponto de vista iconográfico. O pintor florentino realizou uma *revolução temática, formal e emocional*. No que diz respeito à revolução temática, seus contemporâneos limitavam-se a tratar de temas ligados à tradição bíblica. Normalmente, as personagens eram representadas à maneira antiga sobre fundos dourados, e, excepcionalmente, vestiam indumentária do seu tempo. Ao tratar das pinturas de São Francisco de Assis, um santo canonizado apenas dois anos após sua morte (1226), Giotto não o enquadra dentro de uma moldura bíblica. Pelo contrário, insere-o em sua sociedade, portanto, em meio à vida de pessoas comuns. Armindo Trevisan afirma que ao pintar o *Sermão aos Pássaros* (afresco da Igreja Superior de Assis), Giotto produziu uma das primeiras paisagens da história. Desta forma, seria o criador do realismo visual, em contraposição ao realismo simbólico que imperava até então. Outra novidade na iconografia cristã, apresentada na obra de Giotto, diz respeito à dimensão de algumas obras, como, por exemplo, a da Basílica Superior de Assis, que é dedicada à vida do santo, na qual o mesmo é pintado de corpo inteiro e de grandes proporções. A obra representou um verdadeiro fascínio, segundo Trevisan.

Esse realismo fascinava as pessoas, que se apinhavam para contemplar o Milagre da Fonte, afresco da Basílica Superior de Assis, onde se vê um sedento a beber água, com tal verossimilhança, que pareceu aos contemporâneos outro milagre. O pintor foi louvado, não por ser discípulo de outros pintores, mas por ser discípulo da natureza.⁵²

Outra transformação realizada por Giotto, segundo Trevisan, foi a formal. Trevisan afirma que Giotto é o primeiro pintor a apresentar um modo de ver pessoal. O pintor substituiu fórmulas pictóricas tradicionais, por expressões pessoais. Ele inaugurou o que se chama de poética pessoal.

⁵¹TREVISAN, Armindo. *O rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte cristã*. Porto Alegre, RS: AGE, 2003, pp. 185-186.

⁵²Ibidem, p. 187.

[...] formas de expressão vinculadas à pessoa do artista, ao seu temperamento, à sua vivência emotiva, e até à sua técnica particular (...) Tal modo de ver procede de uma emoção subjetiva, que ultrapassa a emoção coletiva e, em especial, as emoções da sensibilidade institucionalizada, perpetuada pelos sistemas de imagens ligados à prática litúrgica, e a um arcabouço teológico. Inventou, noutras palavras, o conceito de *estilo pessoal*.⁵³

Trevisan destaca ainda que Giotto realizou uma revolução emocional. A emoção era codificada, submetida a princípios doutrinários. Giotto não segue a linha tradicional, ele transforma o uníssono do canto gregoriano em uma variedade de vozes, ele opta pelo modelo sinfônico em que cada instrumento produz um som específico, ou seja, cada personagem possui sua própria função, seus gestos próprios em uma perfeita união de elementos, até mesmo os contrastantes.

Apesar dos dados bibliográficos sobre a vida de Giotto não sejam comprovados, sabemos que cresceu em solo florentino; essa informação é fundamental. Florença foi sede de uma transformação no século XIII, vivenciou-se uma nova concepção política, econômica e cultural.

1.5. Giotto e o *trecento* florentino

Meire Nunes e Terezinha Oliveira⁵⁴ destacam que os italianos, do século XIII, buscaram reviver o passado e iniciaram uma nova época, sob inspiração da cultura grego-romana. Florença estava no mesmo contexto de outras cidades do Norte da Península itálica que foram cenário para o *trecento*⁵⁵, ou pré-humanismo renascimento.

Quentin Skinner defende a tese de existência de um pré-humanismo com base na retórica italiana⁵⁶. Skinner buscou evidenciar as “origens” que dão base ao Renascimento⁵⁷. Para isso, ele situa o período do pré-humanismo no século XIII. Para Skinner foram os retóricos das cidades do centro-norte da Itália que iniciaram o

⁵³Ibidem.

⁵⁴LÓDE NUNES, Meire Aparecida; OLIVEIRA, Terezinha. São Francisco de Assis de Giotto: uma possibilidade de reflexão acerca da influência intelectual no *Trecento* italiano. In: *Anais da Jornada de Estudos Antigos e Medievais*. Universidade Estadual de Maringá, 2012.

⁵⁵Esse período é marcado por uma nova forma de entender o mundo, no qual artistas, intelectuais, poetas vão trazer para o centro de suas obras o humano. Ele é chamado também de pré-renascimento, uma vez que está na base do antropocentrismo.

⁵⁶SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

⁵⁷O Renascimento é situado em um período que vai do século XIV ao XVII, sendo definido como a descoberta do mundo e do ser humano pelo homem. Cf. ALMEIDA, Ana Carolina Lima. *A exemplaridade nas representações do feminino no final da Idade Média – o exemplo do Decamerão e do De mulieribus claris de Boccaccio (Florença – século XIV)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2009. pp. 213-219

Humanismo por meio da arte do falar e escrever. Estes retóricos estabeleceram as bases para as noções de liberdade e republicanismo que foram consolidadas no Renascimento.

Corroborando a tese de Skinner Ana Carolina Almeida, se afasta da visão que coloca a difusão das obras de Aristóteles como aquelas que foram responsáveis por trazer a reflexão política para as cidades. A primeira publicação da versão integral da *Ética a Nicômaco* só começou a circular na segunda metade do século XIII, dessa forma ela conclui que a origem das reflexões políticas estão nas próprias comunas italianas⁵⁸.

Nesse sentido, Skinner defende que a autonomia republicana originou-se nas primeiras décadas do século XIII da *ars dictaminis*, ou seja, da retórica. O estudo da retórica nas universidades deu origem a uma forma de ideologia política. “O objetivo básico da instrução retórica consistia em conferir uma capacitação bastante valorizada no mercado: quem a estudava aprendia a escrever cartas oficiais e outros documentos análogos com o máximo de clareza e de força persuasiva”⁵⁹. Skinner aponta o professor de retórica Adalberto de Samaria como o primeiro *dictador*, ou seja, um instrutor da *Ars Dictaminis*. Esta nova arte da retórica consiste na aplicação prática, alterando o ensino que no “início só pareciam estar inculcando em seus alunos regras retóricas estritamente formais - começaram a se preocupar de maneira consciente com os negócios legais, sociais e políticos das cidades-Estado italianas”⁶⁰. A *Ars Dictaminis* foi combinada à *Ars Arengendi*, a arte do falar “arte de fazer discursos públicos formais, ou arengas”⁶¹. Tal combinação resultou na formação de conteúdo político e social que tratavam de assuntos cívicos e muitas vezes com propagandas explícitas.

Dessa forma, Skinner defende a existência de um pré-humanismo com base no desenvolvimento da ideia de liberdade e autonomia política. Os retóricos italianos desempenharam papel fundamental nesse processo. Homens como Dante de Alighieri, Francesco Petrarca, Boccaccio, apresentaram ao mundo uma nova forma de vê-lo.

Ana Carolina Almeida em sua dissertação de mestrado, que tem como base os argumentos do historiador Antonio Edmilson Rodrigues aponta que o meio social e político italiano, propicia que o homem evidencia sua potência, individualidade e sua

⁵⁸ALMEIDA, Ana Carolina Lima. *Falar ao feminino, falar ao masculino: as mulheres e as virtudes na Florença de Boccaccio*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2013. p. 33.

⁵⁹SKINNER, Quentin. *As fundações...* op. cit., p.50.

⁶⁰Ibidem, p. 51

⁶¹Ibidem, p. 52.

cidade. O exercício cívico e político nas cidades abrem espaço de conhecimento e afirmação das diferenças, o que lhes garante ação sobre o mundo⁶².

O século XIII é palco de disputas políticas e da crise na Igreja, sendo o *trecento* fruto desse contexto. Ana Carolina Lima Almeida, ao tratar das disputas políticas de Florença em sua tese de doutoramento, apresenta dois grupos sociais e culturais fundamentais para entender como funcionava a vida política desse período. Segundo a autora, é possível observar, desde o século XIII, que a história de Florença era baseada em um confronto entre duas culturas e grupos sociais distintos que se sobrepunham:

[...] uma elite de famílias não nobres, poderosas, ricas, formadas por banqueiros, comerciantes de longa distância ('internacionais') e donos de terras agrupados em linhagens agnáticas e um grupo de menos ricos mercadores locais, artesãos e grupos profissionais agrupados em guildas e chamados de *popolo*. Tais grupos não eram rígidos e houve uma grande variação dos componentes desses grupos sociais ao longo do tempo.⁶³

Por não haver uma separação por lei, entre a elite e o *popolo*, essa divisão não era clara e, muitas vezes, ficava difícil distinguir as famílias pertencentes a cada grupo. Pode-se dizer que as principais diferenças entre os dois grupos devem-se ao número de familiares, a antiguidade da linhagem e a relação com a cultura cavaleiresca, do ponto de vista da elite, que eram formadas por meio de linhagem agnáticas⁶⁴. Era possível que esses grupos se aliarem e o *popolo* conseguia, muitas vezes, ascender à elite por meio de casamentos, outras formas eram o clientelismo e as sociedades comerciais.

Florença possuía um governo republicano estruturado em guildas, essas instituições eram associações extrafamiliares, estavam para além do trabalho e da religião. As guildas tinham uma essência mais sociopolítica; participavam dela apenas homens. Em uma mesma guilda era possível se reunir membros da elite e do *popolo*, assim esse espaço era marcado em alguns períodos por conflitos de interesse pelo domínio da guilda. Contudo, em momentos de prosperidade econômica era possível observar uma maior aproximação do *popolo* à elite, aceitando a sua liderança.

Por estar fundamentado nas guildas, o governo florentino, muitas vezes, atuava mais em prol delas do que para o bem comum. Quando o *popolo* alcançou o poder realizou, segundo Ana Carolina, modificações administrativas e reorganizou o espaço

⁶²ALMEIDA, Ana Carolina Lima. *A exemplaridade nas representações...* op. cit., p. 213

⁶³ALMEIDA, Ana Carolina Lima. *Falar ao feminino...* op. cit., p. 51.

⁶⁴Linhas agnáticas diz respeito à formação da família por descendentes masculinos, ou seja, dentro de uma perspectiva paterna. Era formada por ancestral masculino, no qual eram estabelecidos o *status* e a riqueza da família. Cf., ALMEIDA, Ana Carolina Lima. *Falar ao feminino, falar ao masculino...* op. cit., p. 52.

urbano. As guildas possuíam representação e, por vezes, direcionavam a decisão do governante. Por outro lado, o governo de Florença era formado por famílias, através de uma aliança de clientelismo, o que o colocava em uma posição cada vez mais distante do bem comum.

O governo era formado por um complexo sistema de clientela estruturado sobre o conceito de família. Esta gerava uma confiança que não era obtida pelo governo, uma vez que a quebra da aliança pessoal engendrava grandes vinganças. Teoricamente, os governantes de Florença não tinham interesses e representavam mais as guildas e a sua parte da cidade do que as pessoas. No entanto, os governantes tinham interesses que estavam ligados a sua rede de alianças pessoais, seus clientes ou seus patrões. Assim, suas ações não eram direcionadas para o bem comum.⁶⁵

Mesmo que Florença fosse marcada pela forte instabilidade política no século XIII, por volta de 1300, foi líder da manufatura têxtil, do comércio e da atividade bancária da Europa.

Em 1308, para salvaguardar os seus interesses coletivos internacionais de importação e exportação de mercadorias e de atividades bancárias, as cinco maiores guildas comerciais (Calimala, Cambio, Lana, Por Santa Maria e Medici, Speziali, Merciai) construíram a *Mercanzia*, que atuava no comércio de longa distância (interregional e 'internacional'). As guildas tinha jurisdição apenas entre seus membros, e não para as questões que fossem além da península itálica; Através da *Mercanzia*, haveria um aparato judicial para satisfazer credores e proteger os interesses florentinos no exterior.⁶⁶

Se entre 1310 a 1340, o poder estava concentrado nas mãos de algumas famílias, especialmente, no *popolo*, a elite buscou novas instituições em que pudesse controlar as guildas, como, por exemplo, a *Mercanzia*. Nesse contexto de disputas políticas, as autoras Meire Nunes e Terezinha Oliveira situam uma crise da Igreja, segundo elas se embasando em Martindale, contexto base para o Renascimento. A riqueza do comércio contribuiu para a crise da Igreja, uma vez que se passou a questionar a grande riqueza da Igreja. Por outro lado, Ana Carolina Almeida⁶⁷ nos diz que a intensa presença da Igreja e do Papado nos assuntos temporais, no final do século XIII, e durante o século XIV, foi motivo de descontentamento. O desejo era que a Igreja estivesse preocupada com os assuntos espirituais.

Segundo Ana Carolina Almeida um dos mais importantes canais de contestação do período foi a religião do joaquimismo. As ideias propagadas pelo joaquimismo chegaram aos cistercienses e, especialmente, aos franciscanos no século XIII. O joaquimismo, fundado por Joaquim de Fiore, estabeleceu uma eclesiologia que

⁶⁵Ibidem, p 62.

⁶⁶Ibidem, p 78.

⁶⁷ALMEIDA, Ana Carolina Lima. *A exemplaridade nas representações...* op. cit.

relativizava a hierarquia e a instituição Igreja. Os seguidores da escatologia de Joaquim Fiore acreditavam que uma nova ordem profeticamente substituiria a Igreja romana e as levarias a uma Idade do Espírito. No entanto, nesse período os mendicantes continuaram tendo um papel de destaque na vida religiosa da península.

A pobreza foi ponto de conflito na Igreja, especialmente para os mendicantes. Outros movimentos também surgiram nesse contexto, como voz de contestação à Igreja. O movimento dos Apóstolos, fundado por Gerardo Segarelli, teve grande aceitação das camadas populares devido à sua pregação contra a Igreja, o seu poder temporal e as suas riquezas. Gerardo Segarelli foi acusado de heresia e morto na fogueira, mas a sua pregação não teve fim com sua morte. A Inquisição perseguirá os Apóstolos de 1301 à 1307, quando consegue exterminá-los.

Nesse contexto de crítica à Igreja que se afirmou a espiritualidade dos leigos. Essa nova espiritualidade buscava relação pessoal entre o humano e o divino. Nesse sentido, as traduções da literatura religiosa para língua vulgar tornaram-se, cada vez mais, necessárias.

As ordens mendicantes traduziram alguns deles e os mendicantes da península Itálica elaboraram instrumentos de trabalho cuja finalidade era a pregação ou a edificação dos fiéis. Eles também enquadravam e tinham o controle sobre os cristãos mais zelosos, dos quais eram os diretores de consciência.⁶⁸

Em meio às disputas políticas e de uma vida religiosa agitadas, a forte atividade comercial possibilitou a existência de recursos para a construção de muitas obras na maioria das cidades da península na segunda metade do século XIII e durante o século XIV. Em Florença, foi construído, entre 1299 e 1314, o Palácio dos Prioros, conhecido como Palazzo della Signoria ou de Palazzo Vecchio. Em Nápoles, construíram edifícios de caráter religioso e governamental. No final do século XIII, foi construído o Castel Nuovo que continha pinturas de Giotto. As igrejas San Lorenzo Maggiore, Santa Chiara e Santa Maria Icoronata foram erguidas nesse período.

As ordens mendicantes também participaram desse processo de edificações. Na segunda metade do século XIII, passaram aumentar e construir grandes igrejas e conventos. Em Florença, os dominicanos construíram a fachada e o claustro verde da Igreja Santa Maria Novella, respectivamente, por volta de 1300 e de 1350. Foram construídas algumas capelas pelas famílias ricas de Florença na basílica de Santa Croce dos franciscanos, inclusive, esta teve as capelas dos Bardi e a capela dos Peruzzi foram

⁶⁸Ibidem, p. 39.

ornamentadas com afrescos por Giotto, como foi apresentado por Ana Carolina Almeida.

Nesse sentido, as autoras Meire Nunes e Terezinha Oliveira inserem Giotto no contexto florentino, mas não o enquadram a nenhuma tradição. Se por um lado, Giotto teve formação nos conhecimentos populares advindos do pensamento franciscano, por outro, ele se distanciava deles na medida em que estava mais centrado nas coisas terrenas, como os cidadãos de Florença. Mesmo que estivesse dentro de seu tempo, foi visto por escritores do *Trecento*, como Dante (1265-1321), Petrarca (1304-1374) e Boccaccio (1313-1375) como formador de uma nova cultura, o que nos afirma, mais uma vez, seu caráter inovador e suas marcas deixadas na história.

possuidor de talento de tão elevada excelência, [...] de que obtivesse, com estilo, com pena, ou com pincel, a reprodução tão fiel, a ponto de já não parecer idêntica, [...] se perceber que o sentido da vista, dos homens, se ilude, julgando objeto real o que, na verdade, somente está pintado. Deste modo Giotto devolveu à luz aquela arte que, desde muitos séculos atrás, fora enterrada.⁶⁹

Para Dante Alighieri, Cimabue era o maior pintor, porém foi ultrapassado por Giotto. “Ó glória vã de toda a posse humana! Antes Cimabue era o maior pintor. Agora Giotto ofusca seu brilho”⁷⁰.

Jaqueline Rodrigues Antonio⁷¹ sinaliza que a questão da usura para o período toca a vida de Giotto; essa prática era condenada pela Igreja. A autora coloca que a usura, no século XIII, é vista como o recebimento de jurus. Jacques Le Goff, no livro *A bolsa e a vida*, esclarece-nos melhor o que seria a prática da usura. A sua condenação fazia parte da história da Igreja. Desde os concílios do século IV (Elvira e Nicéia), ela é condenada. Contudo, nos séculos XII e XIII, com a expansão das cidades e comércio, a questão ficou mais latente. Foi promulgado um decreto de combate à usura, o Consuluit de Urbano III (1187).

- A usura é tudo aquilo que se pede como pagamento de um empréstimo que esteja além do próprio bem emprestado;
- Praticar a usura é um pecado proibido pelo Velho e pelo Novo Testamento;
- O simples fato de esperar quanto à volta de um bem emprestado qualquer coisa que esteja além do próprio bem é um pecado;
- As usuras devem ser integralmente restituídas a seu verdadeiro dono;

⁶⁹BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p 435

⁷⁰ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Purgatório*. São Paulo: [s.n.], 1999. p . 35

⁷¹ANTONIO, Jaqueline Rodrigues. Giotto: o pintor florentino que humanizou a arte na Baixa Idade Média. In: *Congresso Internacional de História*. Paraná: Universidade Estadual de Maringá, 2013. p. 4

- Preços mais elevados no caso de uma venda a crédito são usuras implícitas.⁷²

A cobrança de juros era vista como exagero, o que configurava, no ambiente medieval, uma injustiça. Giotto cobrava além do necessário aqueles que faziam uso de seus equipamentos. Ele se insere nesse contexto, uma vez que desafia as normas morais da Igreja com suas cobranças exageradas. “Giotto [...] não tinha escrúpulos para cobrar a pobres artesãos a quem alugava equipamentos com juros de 120%, enquanto 50% é a norma”⁷³.

Por outro lado, a cidade abria espaço para que Giotto pudesse ter a prática da usura sem sofrer grandes questionamentos. Le Goff apresenta que na cidade o esforço feito para enriquecimento era louvável. “Se consegue vencer na vida, não se envergonha porque, na cidade, o trabalho é apreciado e, se a usura é desacreditada, a riqueza obtida por processos honestos e louvada”⁷⁴.

É possível entendermos a questão da usura em Giotto apresentada pela autora Jaqueline Antonio, como um elemento que demonstra como o pintor, embora próximo as idéias franciscanas, estava ligado ao mundo terreno. Mesmo que sua obra apresente grandes novidades, ainda era homem de seu tempo. Suas obras demonstram renovações, ao mesmo tempo em que apresentam seu mundo.

Na Baixa Idade Média, o gótico ganha espaço frente à arquitetura românica. O gótico é fruto do florescimento das cidades, do comércio, da vida urbana a partir do século XII. Nesse sentido, existe o homem da cidade que se contrapõe ao camponês, ou melhor “o habitante das cidades medievais existe porque se contrapõe ao camponês”⁷⁵. O cidadão se beneficia dos recursos da cidade.

A cidade modifica o homem medieval. Restringe o seu círculo familiar, mas alarga a rede de comunidades em que ele participa; no centro das suas preocupações materiais, coloca o dinheiro, alarga os seus horizontes, propõe-lhe meios de se instruir e de se cultivar, proporciona-lhe um novo universo lúdico.⁷⁶

A mudança observada no contexto social, político e econômico no *trecento* faz-se sentir na espiritualidade. O *trecento* italiano é marcado por profundas transformações. O divino é impregnado de valores humanos, materiais. A arte ganha vida humana, traz sentimentos como alegria, dor, confiança.

⁷²LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida: economia e religião na Idade Média*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2007. pp. 31-32

⁷³ANTONIO, Jaqueline Rodrigues. Giotto: o pintor florentino... op. cit., p. 5.

⁷⁴LE GOFF, Jacques. (sob direção de). *O Homem Medieval...* op. cit., p. 20

⁷⁵LE GOFF, Jacques. (sob direção de). *O Homem Medieval...* op. cit., p. 10.

⁷⁶Ibidem, p. 19.

Jaqueline Antonio aponta que somente no final da Idade Média é que ocorre uma libertação parcial do artista, especialmente em Florença de Giotto⁷⁷. Nesse sentido, colocamo-nos uma questão: Que lugar ocupa o artista no medievo? Jacques Le Goff ajuda-nos a pensar sobre a questão.

Para esse autor, a fim de apresentar uma definição mais clara do artista no medievo, recorre à comparação com a época anterior, a Antiguidade Clássica. No entanto, afirma que não existe uma definição clara para ambas as épocas. Na Idade Média, vigorou a ideia da superioridade da palavra à imagem, dando àquele que escreve mais destaque do que ao que pinta, ou seja, ao que denominamos artista⁷⁸. O século XII é responsável por alterar essa visão, uma vez que as estruturas culturais são abaladas devido ao desenvolvimento urbano.

Le Goff apresenta que, nos textos medievais, o termo que aparece na designação de artistas é *artífices*

que serve para designar os artesãos e, com eles, os artistas [...] Quanto ao termo “artista”, que por vezes se encontra, designa uma pessoa que estuda ou exerce as artes liberais. Só em finais do século XIII, na crônica de Salimbene, servira para designar uma pessoa dotada de uma capacidade técnica especial.”⁷⁹

Na alta Idade Média, quase desaparece a assinatura dos artistas em suas obras, o que será retomado na Península Itálica na Baixa Idade Média. Le Goff observa que existe uma hierarquia na arte medieval, através da qual as artes ditas mecânicas eram vistas com desprezo frente às artes liberais⁸⁰. “No entanto, a situação modifica-se, com o rápido desenvolvimento das cidades, a partir de finais do século XI”⁸¹. No início do século XII, Le Goff afirma que surge na Itália uma nova atitude em relação ao artista “Em Pisa e em Modena, existem inscrições extremamente elogiosas colocadas nas paredes das novas catedrais e celebrando os artistas que nelas trabalharam”⁸². No decorrer do século XIII, as inscrições com os nomes dos artistas, assinalando suas obras, inundam, sobretudo, a Itália, com presença na França e Alemanha⁸³.

⁷⁷ ANTONIO, Jaqueline Rodrigues. Giotto: o pintor florentino... op. cit., p. 6.

⁷⁸ LE GOFF, Jacques. (sob direção de). *O Homem Medieval...* op. cit., pp. 146-147.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 147.

⁸⁰ Durante a Idade Média, a divisão entre as artes mecânicas e as artes liberais dividiu opiniões, tendo seus componentes alterados ao longo do período. As artes mecânicas são vistas como inferiores às liberais, uma vez que não necessitariam de um esforço intelectual. No século XIII, as artes mecânicas são aquelas feitas com as mãos, ou seja, o uso do próprio corpo. Cf. GANDILLAC, Maurice de. *Gêneses da modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS).

⁸¹ LE GOFF, Jacques. (sob direção de). *O Homem Medieval...* op. cit., p. 153.

⁸² *Ibidem*, p. 155.

⁸³ *Ibidem*, p. 156.

Diferente da França que no século XIII tem o arquiteto como uma figura artística de destaque, Le Goff salienta que na Itália, em decorrência das comunas, não há um grande centro de poder, à exemplo de Paris na França. O autor observa que a atividade dos pintores ganha espaço, especialmente “nas cidades da Toscana: Pisa, Luca, Florença, Siena, Arezzo e Pistoia são centros de grande número de assinaturas de pintores”⁸⁴.

Le Goff apresenta que é Dante de Alighieri, em sua obra *A Divina Comédia*, que provoca uma ruptura na hierarquia que se colocava sobre a arte até então.

ao evocar, no 11.º canto do *Purgatório*, os nomes de dois miniaturistas, Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese, e de dois pintores, Cimabue e Giotto, comparando-os com os dos literatos. O facto de os nomes de literatos e de pintores serem colocados no mesmo contexto e um facto importantíssimo, mas o terem surgido num texto que iria ter um rápido e vastíssimo êxito como a *Divina Comédia* ainda e mais importante. Na realidade, a libertação parcial dos artistas da situação subalterna em que a sua relação com as artes mecânicas os colocava, tem aqui um dos seus momentos mais privilegiados e encontra na cultura florentina o espaço onde esse acontecimento pode verificar-se.⁸⁵

Le Goff sublinha o valor dado ao pintor na obra de Dante, uma vez que o coloca na mesma posição daquele que escreve. Outro ponto importante, para o presente trabalho, repousa no fato de ser em Florença que essa mudança é percebida em primazia. Outro autor que também destaca Florença como lugar que, *a priori*, vai viver essa mudança em relação ao artista é Gombrich.

Em nenhuma cidade esse sentimento de esperança e certeza era mais intenso do que em Florença, berço de Dante e de Giotto. Foi nessa próspera cidade mercantil, nas primeiras décadas do século XIV, que um grupo de artistas se dispôs deliberadamente a criar uma nova arte e a romper com as idéias do passado.⁸⁶

Le Goff destaca também o reconhecimento que Giotto tinha do seu meio, diz o autor que a arte inovadora de Giotto cria uma rede de cumplicidades e admiração⁸⁷.

há um testamento de 1312 que evoca o Crucifixo de Santa Maria Novella, pintado pelo egrégio pintor Giotto e, em 1313, um literato muito interessado por pintura — Francesco da Barberino — mencionara a Inveja, pintada no pedestal da capela dos Scrovegni. Em 1330, enquanto trabalha em Nápoles, e apontado como familiar do rei, “protopictor” e “protomagister” e, por ocasião da sua ida para Florença, três anos antes da sua morte, há quem declare solenemente que não ha ninguém mais capaz do que Mestre Giotto.⁸⁸

⁸⁴Ibidem, p. 160.

⁸⁵Ibidem, p. 161.

⁸⁶GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2008. p. 224.

⁸⁷LE GOFF, Jacques. (sob direção de). *O Homem Medieval...* op. cit., p. 161.

⁸⁸Ibidem.

Mesmo que tivesse ganhado o título de mestre, Boccaccio ainda afirma que Giotto dispensava de ser chamado desta forma. “Tal título, que ele recusava, nele reluzia muito mais, na proporção em que, com maior ânsia, era, pelos que sabiam menos do que ele, ou pelos seus discípulos, avidamente copiado e imitado”⁸⁹.

Giotto, em Florença, recebeu o cargo de arquiteto da comuna, cargo mais elevado oferecido por esta, o que significava o reconhecimento de sua competência gráfica e projetista a ser aplicadas em outros domínios⁹⁰. O reconhecimento dado a Giotto e a outros artistas pelos intelectuais que exerciam atividades definidas como liberais, terá um papel fundamental para que as artes, pejorativamente, chamadas de mecânicas ou figurativas se aproximem das artes liberais. Le Goff traz a fala de Filippo Vallani sobre Giotto e outros artistas florentinos “considerando muitos, e com razão, que certos pintores não eram inferiores em talento aqueles que foram mestres nas artes liberais”⁹¹. Não esquecendo, é claro, de todo o trabalho feito pelos próprios artistas vistos como subalternos de legitimação da sua arte.

faz com que as artes figurativas se aproximem da dignidade das artes liberais, depois de um longo esforço de auto legitimação que os artistas tinham levado por diante, e alçando, nas suas assinaturas, o carácter erudito, não mecânico, as intelectual, da sua forma de trabalhar.⁹²

⁸⁹BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão...* op. cit., p. 436.

⁹⁰LE GOFF, Jacques. (sob direção de). *O Homem Medieval...* op. cit., p. 162.

⁹¹Ibidem, p. 162.

⁹²Ibidem.

CAPÍTULO II

A IMAGEM CRISTÃ NO MEDIEVO: UM CAMINHO PARA O DIVINO

Que lugar ou mesmo lugares a imagem ocupa no mundo medieval? Quando atentamos para a origem do cristianismo, a religião judaica, e, sobretudo, o decálogo, temos expresso em seu segundo mandamento: "não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelhe ao que existe lá em cima, nos céus, ou embaixo da terra, ou nas águas que estão debaixo da terra"⁹³. Como explicar o uso de imagens religiosas no cristianismo medieval, uma vez que pela tradição religiosa seu uso era permitido?

2.1. O(s) lugar(es) das imagens no cristianismo medieval

Atualmente, no mundo ocidental, a imagem faz parte do nosso dia a dia. Diferentes modalidades de imagens são produzidas, veiculadas, transformadas cotidianamente. O surgimento de novas mídias, como, por exemplo, a internet e a televisão, associadas à sua difusão em massa, possibilitou uma difusão imensurável de inúmeras imagens, sejam particulares ou públicas, pelo mundo. Convivemos com imagens fixas como os quadros e as estátuas e com imagens móveis como os filmes. Vivemos um tempo em que a imagem, seja de outros ou de si, integram, constroem e participam ativamente de nossa realidade social. Contudo, Jean Claude Schmitt afirma que considerar o mundo atual como uma "civilização das imagens" é negligenciar que a cultura ocidental é marcada pelo legado das civilizações antigas e muito pelo Cristianismo medieval que tinha a imagem no centro de seus modos de pensar e de agir⁹⁴. Nos séculos XII e XIII, observamos uma verdadeira diversificação, difusão e produção de imagens no Ocidente Medieval.

A imagem marca a história do medieval, assumindo diferentes funções e dividindo opiniões. A imagem, e, sobretudo a imagem cristã, esteve no centro da constituição dessa sociedade. Elas assumiram um papel de destaque dentro desse contexto. Seus usos e suas funções são definidos progressivamente pelos clérigos; as igrejas são adornadas por elas. Os espaços urbanos e domésticos as incorporam.

⁹³Ex 20,4.

⁹⁴SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007. p. 11.

Segundo Jérômê Baschet, não se pode ter uma compreensão abrangente da sociedade do Ocidente Medieval sem a análise da imagem e do campo visual⁹⁵. Em função disso, para além da especificidade da imagem para o medievo, o discurso e as práticas de legitimação de seu uso pela Igreja, apresentam-se como um campo de análise que não pode fugir ao historiador das imagens cristãs do medievo.

O uso da imagem pela Igreja dividiu posições entre o clero. Muito menos que a produção de imagem, seu uso e sua função moveram grandes debates no Ocidente Medieval. A legitimação da utilização de imagem foi fruto de intensas reflexões. Nesse sentido, abordaremos os argumentos teóricos e os recursos materiais que legitimaram o uso de imagens e fizeram do século XII e XIII um ambiente de cultura visual.

Paul Veyne⁹⁶ atribui ao imperador Constantino a primazia de incorporar o cristianismo ao Império Romano. Em 392, o imperador Teodósio I, faz do cristianismo religião oficial do império. Com isso, espalha-se por todo império a religião cristã, Peter Brown escreveu sobre esse cenário do início do século V⁹⁷.

O cristianismo se tornou a religião do Império. A Igreja Medieval nascera atrelada ao Estado. Podemos falar no estabelecimento de uma cristandade, segundo Francisco José Silva Gomes⁹⁸. O autor faz distinção entre os dois conceitos, cristianismo e cristandade, entendendo que "o cristianismo se refere à religião, a um sistema religioso, a cristandade quer antes significar um sistema único de poder e de legitimação da Igreja e do Estado"⁹⁹. Nesse sentido, ele toma o conceito de cristandade como "um sistema de relações da Igreja e do Estado *na sociedade*"¹⁰⁰.

Sendo assim, a Igreja unida ao Estado garante aos modos de se pensar e agir no medievo. Todavia, salientamos que esta sociedade não é homogênea, nem mesmo todos os romanos compreendiam-se como cristãos, segundo os cânones da Igreja romana. Contudo, a ascensão do cristianismo no Ocidente transforma-o e o constrói, ao mesmo tempo em que se transforma e se reconstrói, sendo oficialmente religião do Império.

No processo de formação da Igreja romana, uma definição importante para a presente pesquisa, consiste no estabelecimento da natureza dual (homem/deus) de Jesus

⁹⁵BASCHET, Jérôme. Inventivité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51e année, N. 1, 1996. p. 94.

⁹⁶Cf. VEYNE, Paul. *Quando o nosso mundo se tornou cristão (312-394)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

⁹⁷Cf. BROWN, Peter. *A ascensão do cristianismo no ocidente*. Editorial Presença: Lisboa, 1999.

⁹⁸GOMES, Francisco José Silva. A Igreja e o Poder: representações e discursos. In: RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *A vida na Idade Média*. Brasília: UNB, 1997. pp. 33-60.

⁹⁹Ibidem, p. 33.

¹⁰⁰Ibidem, p. 34

Cristo, o Deus Filho¹⁰¹. Lucy Cavallini Bajjani¹⁰² afirma que a Encarnação é o ponto de mudança para o cristianismo, ela passa a representar a manifestação do Verbo através da carne. Com a Encarnação, alterou-se a relação do divino com o homem, antes, no tempo da lei, esta estava baseada quase exclusivamente a audição. A Encarnação revela a manifestação visual da mensagem, as imagens marcam a diferença entre a revelação de Deus aos judeus por palavras e os cristãos recebem o Cristo encarnado, ou seja, visto em pessoa. A imagem de Cristo, depois da Encarnação, ganha um novo sentido, corresponde a sua presença física. Lucy Cavallini Bajjani ainda destaca que essa formulação fornece base a Igreja contra as objeções das representações do Deus invisível em imagem visível, uma vez que Cristo também é homem, o seu aspecto humano pode ser representado¹⁰³. Contudo, essa ideia não foi compartilhada por toda a cristandade medieval, como exemplo, podemos citar o movimento iconoclasta no oriente.

Nos anos de 723-843, desenrolou-se no Império Romano do Oriente, o Império Bizantino, o que ficou conhecido como: crise iconoclasta. Existiram *grosso modo*, dois lados desse debate. De um lado, os iconoclastas que se manifestavam contra as imagens, geralmente quebrando os ícones, no primeiro momento. Estes acreditavam nas explicações doutrinárias pelo discurso. De outro lado, encontravam-se os iconodoulos, que consideravam o poder da imagem superior ao discurso. Em 723, o imperador Leão III colocou-se contra ao culto às imagens, o que levou a sua excomunhão em 730, pelo papa Gregório II. O imperador Constantino V, Coprônimo, convocou um concílio em Constantinopla, em 754, onde reuniram-se 338 bispos que condenaram o culto as imagens, considerando-o idolatria. Até o século IX, existiu ainda outro concílio, convocado por iconoclastas, em 815, e, por fim, o concílio de 843, reunido pela regente Teodora, em nome de seu filho Michel III, que considerou legítimo o culto às imagens¹⁰⁴.

¹⁰¹Concílio de Calcedônia (451) afirma que Jesus Cristo é "perfeito na sua divindade e perfeito na sua humanidade, verdadeiro Deus e verdadeiro homem composto de alma racional e corpo". Para mais informações Cf. DENZINGER, H.; HÜNERMANN, P. *Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral*. São Paulo: Paulinas, 2007.

¹⁰²BAJJANI, Lucy Cavallini. *Estudos dos Libri Carolini: uma contribuição para o estatuto da imagem na Idade Média*. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08032010-111306/>>. Acesso em: 2012-09-17.

¹⁰³Ibidem, p 15.

¹⁰⁴Sobre as disputas em torno da imagem no medievo oriental Cf. BAJJANI, Lucy Cavallini. *Estudos dos Libri Carolini: uma contribuição para o estatuto da imagem na Idade Média...* op. cit.

No Ocidente, a problemática das imagens gerou discussões, contudo podemos afirmar que o conflito foi resolvido em grande parte pela definição do uso da imagem oferecido pela Carta do papa Gregório Magno (540 – 604) enviada ao bispo Serenus de Marselha em 600. Esta carta foi um instrumento de crítica do papa contrária às atitudes iconoclastas do bispo. Para além disso, a carta serviu de base para definição das funções positivas da imagem cristã. Ela estará presente na base de toda a argumentação sobre o uso e sobre a legitimação da imagem no Ocidente dos séculos posteriores. A historiadora Aldilene César afirma que esta carta será retomada no contexto da Reforma Protestante para a defesa do uso da imagem¹⁰⁵.

Foi-nos relatado que, inflamado por um zelo intempestivo, você [Serenus] teria destruído as imagens dos santos, sob o pretexto de que, supostamente, estas não deveriam ser adoradas. Nós aprovamos que você tenha proibido os fiéis de adorá-las, mas censuramos o fato de tê-las destruído. (...) Com efeito, uma coisa é adorar uma pintura, e outra apreender, por uma cena representada numa pintura, aquilo que se deve adorar. Porque aquilo que a palavra escrita oferece às pessoas alfabetizadas, as pinturas oferecem àqueles que não têm acesso às letras, de modo que as pinturas exercem o papel de um texto escrito, sobretudo entre os pagãos. É a isso que você deveria ter prestado atenção, sobretudo você que vive entre os pagãos, para evitar produzir o escândalo entre as almas bárbaras por este ardor de um zelo honesto, mas imprudente. Não se fazia necessário, portanto, destruir as imagens que não foram colocadas nas igrejas para serem adoradas, mas somente para instruir os espíritos dos ignorantes. E dado que a Antiguidade permitiu, não sem razões, pintar a história dos santos em locais veneráveis, se você houvesse utilizado de prudência e discrição teria podido, de forma sensata, obter o resultado visado fazendo o rebanho retornar da dispersão, ao invés de dispersar o rebanho reunido. Dessa maneira você teria se notabilizado, fazendo por merecer o nome de pastor, em lugar de carregar a pecha de divisor.¹⁰⁶

Nesse sentido, Gregório de Magno apresenta três funções para a imagem

Primeiramente, ela têm uma função de instrução (*aedificatio, instructio, addiscere*) especialmente para os iletrados; vendo as imagens, eles poderão compreender (*intendere*) a História Sacra (*historia*). (...) o que é a escrita para os clérigos, únicos, capazes de lê-la. Para os iletrados, decifrar a pintura é como uma operação de leitura: *In ipsa legunt qui litteras nesciunt*.

Em segundo lugar, Gregório nota que nela está representada uma história (*historia, res gestae*) e que a imagem tem, também, por função fixar a memória: ela remete ao passado - o da vida e morte de Cristo e dos santos mártires - para o tornar presente.

Enfim, a imagem deve suscitar um sentimento de "compunção" que leve à adoração da Trindade e inspire os gestos da prece cristã. (...) ela designa o sentimento de humildade dolorosa da alma que se descobre pecadora¹⁰⁷.

¹⁰⁵Para entender melhor o uso da Carta no contexto da Reforma Protestante Cf. CÉSAR. Aldilene Marinho. *Imagens e práticas devocionais a estigmatização de Francisco de Assis na pintura ibero-italiana dos séculos XV-XVI*. 2010. 191f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-graduação em História Social, UFRJ/ IFCS, Rio de Janeiro, 2010.

¹⁰⁶“Carta de São Gregório Magno”. *Apud* CÉSAR. Aldilene Marinho. *Imagens e práticas devocionais a estigmatização de Francisco de Assis na pintura ibero-italiana dos séculos XV-XVI...* op. cit., p. 136.

¹⁰⁷SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens...* op. cit., pp. 60-61.

Para o papa, as imagens auxiliavam os devotos a recordar os ensinamentos recebidos e a relembrar, na memória, os episódios sagrados do cristianismo. No entanto, não é possível pensar a imagem medieval apenas dentro dessas funções destacadas por Gregório Magno no século VI. Ao contrário do que defendem os historiadores da arte, que sustentam que a imagem cristã, no medievo, tem como objetivo o ensino, portanto, sendo a Bíblia dos pobres, Clínio de Oliveira Amaral afirma ser essa uma visão reducionista. O autor citado apropria-se da noção de função apresentada por Jérôme Baschet, utilizando-a no plural com significados diversos e complexos que devem ser percebidos nas práticas sociais, o que iremos abordar mais adiante¹⁰⁸.

A carta de Gregório de Magno traz em seu conteúdo também a ideia de não adoração à imagem. A imagem não deveria ser destruída, pois ela servia de Bíblia para os iletrados, contudo não deveriam ser adoradas. Lucy Cavallini Bajjani aponta que esta carta foi considerada como autoridade principal no problema das imagens por Carlos Magno¹⁰⁹.

O Concílio de Nicéia II, em 787, representou um momento importante no que diz respeito ao uso da imagem. Marie-France Auzépy afirma que, neste concílio, os monges defensores da ortodoxia, pela primeira vez, constituíram-se como um corpo para defender a sua posição durante a crise iconoclasta¹¹⁰. O concílio defendeu o uso de imagens, ressaltando a diferença entre o ato da prosterneção e de adoração. A adoração é feita somente a Deus, e a prosterneção, diz respeito a uma forma respeitosa de reconhecer o papel do intercessor. Embora, o gesto em face das imagens possa ser *a priori* compreendido como um único gesto, independentemente de se tratar das representações de Deus ou dos santos, o concílio ofereceu uma distinção no que diz respeito à intenção. A Deus é feita uma adoração, enquanto aos santos demonstrava-se respeito por meio da prosterneção¹¹¹.

A imagem ganhou qualidade de ícone. O ícone correspondia a uma imagem que tinha relação com o que prestava o culto e aquele que a imagem representava, ou seja, o

¹⁰⁸AMARAL, Clínio de Oliveira. A imagem como um poder: estudo sobre a iconografia do Infante D. Fernando de Portugal. *Revista do corpo discente do PPG-História da UFRGS - AEDOS*, 2011. pp. 3-4.

¹⁰⁹Sobre os conflitos que envolveram o uso da imagem pelos carolíngios e a publicação do Tratado *Libri Carolini*. Cf. BAJJANI, Lucy Cavallini. *Estudos dos Libri Carolini: uma contribuição para o estatuto da imagem na Idade Média...* op. cit.

¹¹⁰AUZÉPY, Marie-France. Iconodoulie: défense de l'image ou de la dévotion à l'image ? In : ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL NICÉE II, 787-1986 DOUZE SIÈCLES D'IMAGES RELIGIEUSES. 1986, Collège de France, Paris 2, 3, 4 octobre. *Actes...* Paris : Éditions du CERF, 1986, pp. 157-165.

¹¹¹Ibidem, p. 159.

protótipo. A intenção daquele que se colocava em contato com o protótipo era a de aproveitar a sua capacidade de intervenção¹¹².

Mesmo que a Carta de Gregório de Magno tenha dado legitimidade ao uso das imagens no Ocidente, a problemática não se encerrou. O Ocidente vivenciou grandes debates em torno da questão do uso de imagem capazes de contribuir para fomentar os debates no contexto das Reformas. Contudo, no medievo, o cristianismo foi chamado por Schmitt de “religião das imagens”¹¹³. O período, entre os séculos XII e XIII, vivenciou uma verdadeira diversificação, difusão e produção de imagens no Ocidente Medieval. A imagem, e, sobretudo a imagem cristã, esteve no centro de constituição dessa sociedade.

De acordo com Jen-Claude Schmitt, em torno do ano mil, podem-se situar duas transformações importantes acerca das imagens cristãs no Ocidente europeu, que contribuíram para o aumento de sua produção. A primeira está relacionada ao surgimento da estátua-relicário em três dimensões que, no princípio, trazia consigo as relíquias, e depois, passaram a ser veneradas por si mesmas. A segunda diz respeito à passagem do *signum* da cruz para o crucifixo. Não mais somente a cruz vazia, porém a figura de Cristo será impressa nela, o que gera uma nova imagem: *imago crucifixi*. Importa ressaltar que essa passagem não se refere somente às transformações das formas plásticas, mas acarreta mudanças na sensibilidade religiosa: “a promoção da idéia de humanidade de Cristo, que leva à contemplação do cristo morto sobre a cruz, e não somente a majestade do Deus julgando os homens por ocasião do fim dos tempos”¹¹⁴.

As manifestações e os ataques dos heréticos no início do século XI condenando as cruzes, os crucifixos, as imagens e seu culto, como outras formas de mediação entre os homens e Deus instituídas pela Igreja, levaram o clero do Ocidente europeu a se posicionar quanto às suas práticas. Esse movimento gerou uma intensa reflexão dentro do clero, o que resultou no estabelecimento de sua teoria acerca das imagens nos séculos XI e XII¹¹⁵.

No início do século XI, o bispo Geraldo de Cambrai, em resposta aos heréticos, desenvolveu uma distinção entre a cruz e o crucifixo ao mesmo tempo em que particularizou o último. Segundo ele, o crucifixo, além de ser uma imagem como a cruz,

¹¹²Ibidem, p. 163.

¹¹³SCHMITT, J. C. *O corpo das imagens...* op. cit., p. 86.

¹¹⁴Ibidem, p. 69.

¹¹⁵Ibidem, p. 73.

é antes uma anunciação bíblica verotestamentária, no tempo de Moisés, na forma de serpente de bronze (Nm 21,8), como também neotestamentária anunciada pelo evangelista João (Jo 3,14). O crucifixo tem função de levar os *illiterati* a adorar a Cristo, tal como salientou Gregório Magno. No entanto, Cambrai vai além e, para ele, o crucifixo é

a ‘imagem visível’ do Salvador crucificado fará mais do que apenas instruir o povo, pois ‘excitará o espírito interior do homem’ e virá mesmo ‘inscrever-se no coração, de tal sorte que cada um reconhecerá em si mesmo sua dívida para com o Redentor.’¹¹⁶

Tanto a cruz quanto o crucifixo são imagens que despertam emoção na alma, no entanto, somente o último inscreve-se no coração. A distinção feita por Geraldo Cambrai, assim como as diferenças entre as funções religiosas desses dois tipos de imagens são um traço importante na reflexão acerca das imagens cristãs nos séculos XI e XII¹¹⁷.

Posteriormente, no início do século XII, Rupert de Deutz, retoma a distinção entre os dois tipos de imagens religiosas. Ele situa, de um lado, as imagens comuns dos santos que tem como função ornar o templo e lembrar a história cristã. Cabe ressaltar que ornamentos nesse período não são neutros. Ao contrário, são indispensáveis para o exercício da função religiosa¹¹⁸. Do outro lado, Deutz coloca a *imago crucifixi* que permite a identificação com o Cristo sofredor. Para ele, somente essa imagem teria a função de *transitus*, ou seja, somente o crucifixo teria o poder de elevar o homem a Deus¹¹⁹.

Segundo Schmitt, foi somente na passagem do século XII para o XIII que se estabeleceram todas as atitudes características da cristandade latina da Baixa Idade Média, tornando-a uma “religião das imagens”¹²⁰. Nesse processo, o historiador destaca que a escolástica ofereceu o fundamento teológico para a justificação plena da *imago* cristã medieval, junto com o uso de teólogos gregos, como são Basílio e são João Damasceno, assim como o estudo do vocabulário fazendo uso da distinção grega entre as categorias de *latría* e *dulia*, que extirpou as antigas ambiguidades do verbo

¹¹⁶Ibidem, p. 74.

¹¹⁷Ibidem, pp. 74-75.

¹¹⁸Sobre a questão das imagens ornamentais na Idade Média Cf. BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal: Do ano mil à colonização da América*. São Paulo: GLOBO, 2006. p. 496.

¹¹⁹SCHMITT, J. C. *O corpo das imagens...* op. cit., p. 77.

¹²⁰Ibidem, p. 86.

*adorare*¹²¹. Nesse sentido, o culto das imagens é levado a cabo, no século XIII, por novas ordens religiosas, franciscanos e dominicanos¹²².

Segundo Vauchez, há um consenso entre os historiadores da Idade Média, no que diz respeito a situar tal período como um momento em que o Ocidente medieval vivencia um novo contexto social, cultural, econômico, geográfico, com o desenvolvimento das cidades, com a “revolução comercial”, com o aparecimento de novos grupos sociais, cuja ressonância vai se fazer sentir no domínio da vida espiritual¹²³. Vauchez caracteriza esse contexto do Ocidente medieval europeu dos séculos XI ao XII, denominando-o de a “idade de Cristo”¹²⁴.

Nesse sentido, Cristo vai ocupar lugar central na piedade dos cristãos do século XII, o que se traduz na espiritualidade pela valorização do Novo Testamento. Essa nova espiritualidade que vivenciava um aprofundamento espiritual buscando a pureza original do cristianismo tinha como regra imitar e seguir fielmente a Cristo, o que se resumia em duas ações: “Seguir nu o Cristo nu” e evangelizar os pobres¹²⁵.

Tanto Jean-Claude Schmitt quanto Jérôme Baschet concordam que, dos séculos XI ao XIII, ocorreu uma expansão crescente de imagens cristãs no Ocidente europeu. Baschet afirma que elas se tornaram um elemento constitutivo do sistema clerical¹²⁶. Para usar o termo de Bezerra de Menezes, a Idade Média Central tornou-se uma sociedade de cultura visual.

O aumento da produção dessas imagens deve-se, sobretudo, ao contexto de desenvolvimento e urbanização da Europa Ocidental na Idade Média Central. Essa sociedade, nesse período, experimentou uma profunda transformação social, política, econômica e cultural. O florescimento das cidades trouxe consigo algumas mudanças importantes, sendo o cristianismo um fator determinante para esse processo, uma vez que trouxe novidades para esse espaço, contribuindo para distingui-la da cidade antiga. A cidade medieval é o lugar do teatro, ela é a imbricação entre a cidade real e a cidade imaginária¹²⁷.

¹²¹Ibidem, p. 84.

¹²²Ibidem, p. 84-86.

¹²³VAUCHEZ, André. *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental: séculos VIII a XIII*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. p. 65.

¹²⁴Ibidem, p. 73.

¹²⁵Ibidem, pp. 73-74.

¹²⁶BASCHEZ, Jérôme. *A civilização feudal...* op. cit., p. 522.

¹²⁷LE GOFF, Jacques. Cidade. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Vol. I. Bauru/São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002.

A economia também sofreu mudanças nesse período. Georges Duby concentra sua pesquisa na França e identifica, no decurso do século XII, um crescimento da circulação monetária. O autor assinala que, nesse contexto de prosperidade, muitos senhores começaram a se desligar de uma vida campestre, modificando o seu modo de vida¹²⁸.

Jean-Claude Schmitt chama a atenção para outro movimento importante deste período capaz de contribuir para a produção e para a difusão da imagem: a redescoberta das tradições gregas¹²⁹. O neoplatonismo cristão foi fundamental para a reformulação teórica da questão das imagens. Tal teoria reconhecia que a imagem possuía semelhança com o protótipo divino, como também a possibilidade da imagem possuir o poder de *transitus* entre os homens e Deus, sendo esta passível de ser cultuada. Contudo, para o autor, a influência desse pensamento manteve-se fraco até o século XII no Ocidente¹³⁰.

Segundo Schmitt, pela via canônica, a redescoberta dos gregos foi fundamental para a prática, uma vez que esta foi responsável por determinar a legitimidade do uso de imagens. Em 1140, Graciano, em seu Decreto, inclui o Concílio de Nicéia II, como parte da disciplina eclesiástica das imagens. Nicéia II é colocado como argumento de legitimação da imagem. "No século 12, a cristandade latina voltou a se aproximar da cristandade grega naquilo que a levava a manter-se separada durante quatro séculos"¹³¹.

Schmitt afirma que "o dispositivo de conjunto que consagra um retorno das atitudes eclesiásticas no Ocidente com respeito às imagens se completou ao fim do século 12 pela reflexão teológica"¹³². Nesse sentido, a escolástica deu a imagem religiosa no Ocidente, de acordo com Schmitt, a plena justificação teológica. Tomás de Aquino faz distinção entre a imagem do Salvador e as demais. Às imagens do Salvador deve adoração e as demais se presta veneração.

Há três razões para a instituição de imagens. Primeira, a instrução dos simples, porque eles são por elas instruídos como se fossem pelos livros. Segunda, para que o mistério da Encarnação e os exemplos dos santos possam ser mais ativos em nossa memória ao serem representados diariamente sob nossos olhos. Terceira, para estimular sentimentos de devoção, já que estes são estimulados

¹²⁸DUBY, Georges. *Economia rural e vida no campo no Ocidente medieval*. Vol. II. Lisboa: Edições 70, 1988.

¹²⁹SCHMITT, J. C. *O corpo das imagens...* op. cit., pp. 79-89.

¹³⁰Ibidem, p. 79.

¹³¹Ibidem, p. 82

¹³²Ibidem, p. 84.

de maneira mais efetiva pelas coisas vistas que ouvidas. (SÃO TOMÁS DE AQUINO apud DUGGAN, 2000, p. 74).¹³³

A imagem está no centro da cultura do homem medieval. A relação com esta, dá-lhe acesso ao sagrado, ou seja, o contato com o sobrenatural. Mesmo sendo fruto de intensos debates dentro e fora do ambiente eclesiástico, o uso da imagem pela Igreja ganhou legitimidade na Idade Média Central. É sabido que este uso será questionado pelos reformadores protestantes no século XVI, contudo, com o Concílio Trento (1545-1563), mais uma vez, o seu uso será validado.

2.2. Uso da imagem pela história como fonte

A Escola dos *Annales*, fundada em 1929, na França, por Lucien Febvre e Marc Bloch, apresentou uma nova maneira de se fazer e pensar a história. Opondo-se à história tradicional, caracterizada pelo positivismo alemão, essa escola, segundo Peter Burke¹³⁴, teve a ousadia de pensar o que antes era impensável, e se colocou contra três grandes ídolos: o "ídolo político, o "ídolo individual" e o "ídolo cronológico". Em contrapartida, ela buscou fazer uma história social e econômica, com ênfase no coletivo, na síntese, na longa duração.

A Escola dos *Annales* ampliou os horizontes da história. Marc Bloch introduziu um novo olhar sobre o objeto histórico quando escreveu: "o objeto da história é, por natureza, o homem. Digamos melhor: os homens"¹³⁵. Tudo o que diz respeito ao homem tornou-se passível de ser estudado pelo historiador por meio da história problema. A ideia de documento foi alargada, sendo tudo o que diz respeito ao homem.

Deste modo, a imagem se apresenta com uma rica fonte a ser explorada pelo historiador na construção do passado. Jérôme Baschet¹³⁶ defende que estudar as imagens contribui para o entendimento histórico das sociedades passadas, uma vez que as imagens desempenham um papel importante nas práticas sociais e mentais. No que

¹³³PEREIRA, Maria Cristina C. L. ""Da conexão entre texto e imagem no Ocidente medieval". In: OLIVEIRA, Terezinha et VISALLI, Angelita Marques (org). *Leituras e imagens da Idade Média*. Maringá: Eduem, 2011. p. 132.

¹³⁴BURKE, Peter. *A escola dos Annales - 1929-1989: A revolução francesa da historiografia*. São Paulo: UNESP, 1992.

¹³⁵BLOCH, Marc. *Apologia da História ou Ofício do Historiador*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2002.

¹³⁶BASCHET, Jérôme. Inventivité des images médiévales... op. cit., pp. 93-133.

diz respeito ao medievo, não é possível ter uma compreensão abrangente desta sociedade se o historiador desconsiderar a imagem¹³⁷.

Todas as imagens, em especial as consideradas “desprovidas” de valor estético ou de “originalidade”, passaram a ser objeto do historiador, saindo do campo somente do historiador da arte.

Todas as imagens, em todo caso, 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.¹³⁸

Schmitt aponta que o estudo das imagens esteve, durante muito tempo, sob o domínio exclusivo dos historiadores da arte. Nesse sentido, cabe, neste espaço, apresentar como os historiadores da arte trataram a imagem como objeto de análise. Buscaremos entender os trabalhos desses historiadores a fim de apropriar-se de suas contribuições para o estudo das imagens. Desde já, salientamos que não se propõe um estudo isolado dos campos de conhecimento, pelo contrário, ressaltamos a importância dos estudos dos historiadores da arte para o historiador que tem como objeto de pesquisa as imagens.

No momento em que a história da arte nasceu como disciplina científica, na Alemanha do século XIX, os historiadores da arte consideravam que a forma das imagens poderia se desenvolver quase autônoma do conjunto social, ou seja, defendia-se certa ou total "autonomia das imagens"¹³⁹. No final do século XIX, Émile Mâle, embora não tenha defendido a "autonomia das imagens" concorda com Jérôme Baschet, pois, para Mâle, a imagem, no medievo, é um instrumento de instrução dos pobres¹⁴⁰. A imagem, no seu entendimento, funcionaria como um meio pedagógico diante dos *illiterates*¹⁴¹. Por outro lado, Schmitt afirma que mesmo que Mâle desenvolva o argumento de evolução da arte reduzindo-a a cultura letrada, seu estudo foi importante

¹³⁷Ibidem, p. 94.

¹³⁸SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens...* op. cit., p. 11.

¹³⁹SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru : EDUSC, 2006. p. 591.

¹⁴⁰BASCHET, Jérôme. *Inventivité des images...* op. cit., p.96.

¹⁴¹A defesa de Mâle acerca da imagem enquanto bíblia dos pobres tem como base a carta de Gregório de Magno a Serenus. Sobre seus argumentos nesta defesa Cf. MÂLE, Émile. *L'Art Religieux du XIIIe Siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspirations*. Paris: Ernest Leroux, 1898. pp. 1-35.

para despertar a sensibilização dos historiadores em relação à imagem com sua sociedade de produção¹⁴².

No início do século XX, Aby Warburg e seus discípulos propuseram o estudo da arte ligada ao social. Erwin Panofsky, discípulo de Warburg, voltou-se para a análise dos significados das imagens visuais¹⁴³. A iconografia como um método de análise de imagens consolida-se e ganha visibilidade com o primeiro capítulo do livro escrito por Panofsky, em 1955, *Significado nas artes visuais*¹⁴⁴.

Panofsky entende que a análise de uma imagem/obra de arte está dividida em três níveis de significações¹⁴⁵. O primeiro em *tema primário ou natural* que diz respeito à análise pré-iconográfica. Este nível tem como base a descrição das experiências cotidianas, aquilo que é factual, como a identificação das formas puras dos objetos e as relações primárias. O segundo nível é do *tema secundário ou convencional* que corresponde à análise iconográfica. Neste nível, o pesquisador deve observar os temas e os conceitos da obra, bem como conhecer outras imagens da época para correlacioná-las. Por fim, o terceiro nível que é do *significado intrínseco ou conteúdo* propõe a interpretação iconográfica, ou seja, trabalha com a iconologia. Nele, o pesquisador deve extrair "a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica - qualificados por uma personalidade e condensados numa obra"¹⁴⁶.

Panofsky define iconografia como sendo um "um ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma"¹⁴⁷. Nesse sentido, discordamos desse autor. Na realidade, concordamos com Jérôme Baschet, pois não se pode entender uma imagem separado de sua forma; todos os elementos que a compõem participam da produção de sentido. Não obstante, Ulpiano Bezerra de Menezes atribui a Panofsky destaque acerca da influência de seu trabalho sobre iconografia entre os historiadores da arte, tendo possibilitado uma ampliação na pesquisa das imagens em geral¹⁴⁸.

¹⁴²SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático...* op. cit., p. 591.

¹⁴³Ibidem, p. 591

¹⁴⁴PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

¹⁴⁵Ibidem, pp, 50-64.

¹⁴⁶Ibidem, p. 52.

¹⁴⁷Ibidem, p. 47.

¹⁴⁸BEZERRA DE MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, historia visual, balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Humanitas, vol. 23, n° 45, 2003. pp. 244-247.

Os historiadores têm, cada vez mais, interessado-se pelas imagens e pela arte, objetos que faziam parte tradicionalmente do domínio dos historiadores da arte. Sendo assim, observamos uma colaboração entre esses dois campos de conhecimento. Para Schmitt, em três condições, esse auxílio parece verdadeiro:

Que interroguemos, numa perspectiva historiográfica, sobre as evoluções que tem dificultado ou preparado essa aproximação das disciplinas.
Que especifiquemos com quais métodos contamos para analisar as imagens.
Que esboçemos problemáticas históricas que levem em conta o lugar reservado às imagens no funcionamento das sociedades¹⁴⁹.

O estudo das imagens requer a aproximação dos historiadores com os historiadores da arte, bem como com as outras áreas de conhecimento, como, por exemplo, a antropologia histórica. Nesse sentido, a relação entre os campos levaram os historiadores a ampliarem seu território. A reflexão histórica sobre os objetos diversificaram-se com novos olhares advindos dessa relação, como, por exemplo, o valor estético das imagens aparece como um elemento importante a ser analisado na composição da imagem.

Mesmo que toda produção de imagem sirva a um determinado fim, ou seja, tenha uma função, cada imagem ganha sentido, relevância, forma, dentro de um contexto social datado. Sendo assim, uma imagem, produzida na Idade Média, não pode assemelhar-se a uma imagem contemporânea. É necessário atentar não somente para período de sua emergência, como também em que espaço/lugar e para que fim ela foi produzida. Desse modo, Alain Guerreau adverte-nos para alguns cuidados necessários ao estudo do medievo¹⁵⁰. Segundo esse autor, o período medieval não pode ser estudado ou entendido por meio de aspectos da contemporaneidade, faz-se necessário que aquele que se lança nesse universo perceba-o por meio de sua própria lógica, caso o contrário, o trabalho seria uma deformação da história¹⁵¹.

2.3. Imagem cristã medieval

Antes de pensar o que era a imagem no contexto medieval, convém analisar melhor este termo. Primeiro, o termo imagem é polissêmico e designa todo tipo de representação material e imaterial. Segundo, o termo imagem sugere uma dissociação entre a representação e o suporte. Contudo, o uso do termo imagem, neste trabalho,

¹⁴⁹SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens...* op. cit., pp. 25-26.

¹⁵⁰GUERREAU, Alain. Feudalismo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Vol. I. Bauru/São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, pp. 437-455.

¹⁵¹Ibidem, pp. 440-441.

provém do fato de não haver termo melhor para designar o conteúdo das representações. Nesse sentido, concordamos com Jérôme Baschet a fim de pontuar que sentido o termo assume neste texto.

O uso do termo imagem frente aos de arte, de obra de arte ou mesmo do artista, justifica-se pelo fato de que na Idade Média essas noções não existiam de forma autônoma¹⁵². Por outro lado, para os historiadores da arte, o termo imagem é desprovido de valor estético, entretanto, para a presente pesquisa, o uso do termo é feito atrelado ao valor estético, uma vez que para o medievo, o valor estético faz parte da função da imagem¹⁵³. Outro termo que poderíamos utilizar para imagem seria representação, contudo este, como salienta Baschet, “tem o duplo inconveniente de designar um campo que ultrapassa em muito a imagem e de negligenciar, no que a concerne, sua dimensão de objeto”¹⁵⁴. Nesse sentido, o termo representação, nesta dissertação, é utilizado referente ao conteúdo expresso na imagem, não como um conceito¹⁵⁵.

Segundo Baschet, uma vez que o termo imagem negligência a materialidade da imagem, ou seja, o objeto que a apresenta, como os aspectos ornamentais que a acompanha, ele propõe o uso do termo "imagem-objeto"¹⁵⁶. Para o autor, tais negligências podem prejudicar o reconhecimento da dimensão funcional da imagem analisada. O uso do termo imagem/objeto corresponde à imagem como um todo, seja em forma, suporte, estilo e representação, entendendo que estes elementos participam de uma dinâmica social e, no medievo, estes elementos contribuem para definir a relação entre o homem e a imagem e do homem com o mundo sobrenatural¹⁵⁷.

Nesse sentido, Schmitt propõe que se entenda a imagem cristã medieval através de seu contexto cultural e ideológico

em todos os casos a representação visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário: uma cidade, um homem, um anjo, Deus, etc. Os suportes dessas imagens são as mais variadas: fotografia, pintura, escultura, tela de televisor.

¹⁵²Sobre o debate acerca da arte na Idade Média Cf. MÂLE, Émile. *L'Art Religieux du XIIIe...* op. cit. Outros autores que se contrapõem a ideia de Mâle Cf. SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens...* op. cit.; BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.

¹⁵³BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto... op. cit., pp.10-11.

¹⁵⁴Ibidem, p. 11.

¹⁵⁵Para uso do termo representação como conceito Cf. CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

¹⁵⁶Apresentação do termo imagem/objeto de Jérôme Baschet Cf. BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto... op. cit.; BASCHET, Jérôme. Inventivité des images... op. cit.; BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal...* op. cit.

¹⁵⁷BASCHET, Jérôme. Inventivité des images... op. cit., p.95.

Mas o termo “imagem” concerne também ao domínio do imaterial, e mais precisamente da imaginação.¹⁵⁸

Para pensar o período da Europa medieval, Jean-Claude Schmitt propõe o uso do termo *imago*, imagem em latim. Baschet concorda com Schmitt no uso e na definição do conceito de *imago* para o medievo¹⁵⁹. Schmitt define o conceito da *imago* medieval com base em três domínios, que são o fundamento de sua argumentação acerca do sentido da imagem cristã na Idade Média: 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* (imagem de Deus) e prometido à salvação pela Encarnação do Cristo¹⁶⁰.

O uso do termo *imago*, para além de designar as obras visuais e seus sentidos, é o fundamento da antropologia cristã. Deus criou o homem a sua “imagem e semelhança” (*imaginem et similitudinem nostram*) Gn 1,26. A Queda significou a perda da *similitudo* entre o homem e Deus, o que é restituída pela Encarnação e pelo sacrifício do Filho de Deus passando pela Ressurreição dos mortos e pelo Juízo Final¹⁶¹.

A Queda levou o homem à “região da dissemelhança”. Foi nesse espaço que se encontraram a produção de todas as obras humanas, entre elas, as imagens. Essas imagens têm como finalidade expressar o drama escatológico da história sacra: Criação e Queda, expulsão do Jardim do Éden, Paixão de Cristo, Ressurreição e Juízo Final¹⁶².

A imagem cristã medieval não pode ser lida como uma representação da realidade visível. Ela se serve dos elementos da realidade a fim de evocar outra realidade invisível. A *imago* cristã medieval presentifica o invisível, como uma epifania. As cores, as disposições dos elementos figurados obedecem a uma lógica própria da *imago* medieval. Como uma aparição, a imagem cristã, no medievo, entra no visível tornando-se sensível. Ela ocupa a função de mediação entre o homem e o divino¹⁶³.

A organização interna da imagem medieval faz com que a imagem salte da tela, projete-se para o espectador.

A imagem medieval se impõe como uma aparição, entra no visível, torna-se sensível. Numa palavra, ela se encarna, segundo o paradigma central da cultura

¹⁵⁸SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens...* op. cit., p.12.

¹⁵⁹Sobre o uso do conceito *imago* em Baschet Cf. BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto... op. cit., p. 10.

¹⁶⁰SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens...* op. cit., pp. 12-13.

¹⁶¹Ibidem, p. 13.

¹⁶²Ibidem, p. 14.

¹⁶³Ibidem, pp. 14-15.

cristã, a Encarnação de Cristo, que os clérigos invocam em toda parte para legitimar as imagens cristãs em face dos judeus¹⁶⁴.

A relação entre a imagem e quem a vê, embora seja intensa nos séculos XIII-XV, já se desenrolava desde os séculos I-X.

Para as místicas do fim da Idade Média, a imagem de devoção (...) suscita (...) os sinais de uma presença real (...) Entre a imagem e o devoto, a troca de olhares é desde o primeiro momento determinante ao fixar a imagens dos olhos, este último sente-se invadido por uma presença viva, antes de encontrar em sonho a confirmação de seu poder ativo.¹⁶⁵

Jean-Claude Schmitt concorda com Baschet quando afirma que não se pode negar o valor estético da arte nas imagens medievais. O valor estético da obra é inseparável de suas funções religiosas e sociais. Desse modo, torna-se necessário para o autor não olhar opostamente o “culto” e a “arte”, mas perceber como um assume o outro e se realiza plenamente na relação de ambos.

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.¹⁶⁶

Maria Filomena Borja de Melo observa que, no medievo, o valor estético dos objetos são avaliados na medida em que refletem a presença divina. Desse modo, a imagem cristã será, indistintamente, tanto mais bela e melhor quanto mais se aproximar do paradigma divino¹⁶⁷.

O trabalho de Hans Belting é uma referência no estudo da imagem para o medievo¹⁶⁸. Preocupado com a imagem religiosa, o autor busca definir seu papel ao longo da história na Europa. Nesse sentido, ele se restringe a imagem sacra e acaba por caracterizar as imagens medievais pela sua função cultural¹⁶⁹. Ele opôs uma “idade medieval da imagem”, marcada pelo ritualismo e controle religioso à “uma idade da arte” que se iniciara na Idade Moderna. Jean-Claude Schmitt afirma que para Hans Belting, é possível analisar uma problemática por três eixos: uma dada época, um tipo

¹⁶⁴Ibidem, p. 16.

¹⁶⁵Ibidem, pp. 18-19

¹⁶⁶Ibidem, p. 45.

¹⁶⁷MELO, Maria Filomena Borja de. Imagens da Arte: Contributos para a historiografia da Arte em Portugal no século XV. *Revista Medievalista on line*. Ano 3, nº 3, 2007. p. 8.

¹⁶⁸BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. (ed. organizada por Maria Beatriz de Mello e Souza). Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

¹⁶⁹Ibidem, prefácio.

de imagem, uma função exclusiva¹⁷⁰. No entanto, concordamos com Schmitt ao destacar que nem todas as imagens medievais eram objeto de culto, como também, no período convivem diferentes formas culturais, ou seja, em uma dada época, há diversos tipos de imagens com uma pluralidade de funções.

De acordo com Schmitt, na análise da imagem deve-se levar em conta a relação entre a forma e a função da imagem, assim como assinalar sua contextualização. Na imagem, está entrecruzada a intenção do artesão, do financiador e de todo o grupo social.

[...], a construção do espaço da imagem e a organização entre as figuras nunca são neutras: exprimem e produzem ao mesmo tempo uma classificação de valores, hierarquias, opções ideológicas¹⁷¹.

[...] 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 (...), sua eventual mobilidade (...) assim como o jogo interativo dos olhares cruzados que as figuras trocam entre si no interior da imagem e com os espectadores fora da imagem.¹⁷²

Apropriamo-nos dessa ideia e, assim, entendemos que o sentido ou os sentidos das imagens medievais cristãs implicam na necessidade de compreender e de distinguir seus usos e funções em diferentes épocas, lugares e tipologias materiais. Rivadávia Padilha Vieira Júnior atenta para a questão da funcionalidade da imagem atrelada à sua materialidade – forma, tamanho, suporte e tipos de materiais empregados em sua produção – e para qual o espaço se destinava. A autora salienta que a imagem é uma forma de discurso, ou seja, um discurso visual¹⁷³.

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

¹⁷⁰SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens...* op. cit., p.45.

¹⁷¹Ibidem, p. 34.

¹⁷²Ibidem, p. 46.

¹⁷³JÚNIOR, Rivadávia Padilha Vieira. *Culto ou Arte? Divergências historiográficas e o consenso da problemática no debate sobre o “sentido da imagem” na Idade Média. Revista do corpo discente do PPG-História da UFRGS – AEDOS. Vol. 3, nº 7, fevereiro de 2011. pp. 50-51.*

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.¹⁷⁴

Baschet destaca que, para o entendimento da imagem cristã no medievo, devemos atentar para sua formação material, capaz de carregar em si um conjunto de símbolos e de significados. A análise de tal imagem deve, necessariamente, conectá-la à organização do conjunto social em que foi forjada, identificando suas particularidades¹⁷⁵.

As imagens medievais quase sempre são relacionadas explícita ou implicitamente a um texto, em especial ao bíblico. A língua falada ou escrita e a imagem são irredutíveis umas às outras, afirma Schmitt. A palavra desenrola-se na duração, no tempo da frase, dando a impressão que o sentido impõe-se no mesmo instante do pensamento. A imagem constitui-se no espaço e designa o todo¹⁷⁶. Contudo Jérôme Baschet chama atenção sobre a dissociação entre o texto e a imagem. O autor não nega a especificidade de cada um, mas entende que um existe em correlação com o outro. A imagem não pode ser reduzida ao texto e vice-versa, entretanto, devemos pensar na articulação entre ambos. A imagem não é autônoma no que diz respeito ao seu contexto social e, muito menos, no tocante ao texto sobre o qual está impressa¹⁷⁷.

Por outro lado, seguindo as ideias de Bezerra de Menezes, a imagem não pode ser reduzida ao “documento visível”, não pode fugir ao historiador que se propõe ao estudo das imagens, a análise da construção de significados e de papéis que elas assumem historicamente¹⁷⁸. Para isso, o autor apresenta a dimensão visual da imagem que tem a capacidade de remeter a outras vivências, a qual pode e deve ser colocada sob a análise historiográfica.

Bezerra de Menezes assinala potencial da imagem de produzir efeitos, de gerar transformações, ou seja, ela é integrante da interação social¹⁷⁹. Não obstante, ela não se constitui como um reflexo da sociedade e não se resume à realidade representada.

Enfim, alternativa que me parece mais consentânea com os papéis desempenhados pelas imagens e sua capacidade de gerar efeitos, seria estudar

¹⁷⁴Ibidem, p. 51

¹⁷⁵BASCHET, Jérôme. A civilização feudal... op. cit., p. 523.

¹⁷⁶SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens...* op. cit., p. 45.

¹⁷⁷BASCHET, Jérôme. Inventivité des images... op. cit., pp. 97-98.

¹⁷⁸BEZERRA DE MENESES, U. Fontes visuais... op. cit., p. 243.

¹⁷⁹Ibidem, p. 256.

qualquer problemática em qualquer dos múltiplos campos consolidados da disciplina - mas introduzindo a dimensão da visualidade, o que significa que as imagens visuais deverão estar presentes, mas não deveriam ser elas, *enquanto documento*, o foco gravitacional da atenção. Elas devem ser tratadas também como componentes do jogo social em causa, e seria dispensável explicitar que às fontes visuais deveríamos acrescentar qualquer tipo de fonte capaz de encaminhar a problemática histórica proposta. Nessa perspectiva, uma história visual não seria mais um feudo com personalidade própria e barreiras de acesso, mas uma história (econômica, social, política, cultural, institucional, de gênero, do cotidiano, das minorias etc.) em que se introduzisse a inescapável dimensão visual e seus efeitos.¹⁸⁰

Deste modo, a imagem, para além de representar o passado, ela o constrói, participa ativamente de seu desenvolvimento; essa premissa é válida para o medievo. Se a imagem estava, como afirma Schmitt, no centro dessa sociedade, ela se constitui como uma fonte indispensável para o entendimento desse período.

Por outro lado, cabe, neste trabalho, evidenciar o que entendemos como função e utilizamos como base a argumentação de Jérôme Baschet¹⁸¹. Acima tratamos da Carta de Gregório Magno ao bispo iconoclasta Serenus e como esta serviu de base durante o período medieval e também no contexto das Reformas religiosas para definir a função da imagem como Bíblia dos pobres, ou seja, tendo a função de instrução. Destacamos que essa visão é reducionista, pois restringe o termo, e, no que se refere ao medievo, observamos o seu significado plural e complexo.

Para Baschet, a palavra função tem má reputação, em virtude da conceituação oferecida por Durkheim ao pensar a sociedade como uma unidade orgânica, na qual, cada elemento que a compõe, cumpre um papel preciso e necessário¹⁸². Jean-Claude Bonne, assim como Baschet, discorda dessa noção fechada de função. Para Bonne, não existe exatamente um sistema para a história das imagens, existem “réseaux thématiques et même des réseaux de réseaux des rhizomes que les œuvres tissent entre elles mais certainement pas un réseau des réseaux qui puisse être suturé de bout en bout”¹⁸³. Dessa forma, Bonne defende que não existe um sistema fechado e linear, como apontado pelos funcionalistas.

¹⁸⁰Ibidem, p. 558-560.

¹⁸¹BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto... op. cit.

¹⁸²Ibidem, p. 15. Para maiores informações sobre o uso do conceito de função nas ciências sociais. Cf. RADCLIFFE-BROWN, A. R. *On the Concept of Function in Social Science*. In: *American Anthropologist*, V 01. 37 Traduzido por Asdrubal Mendes Gonçalves (julho-setembro de 1935). Disponível em <https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/1917121/mod_resource/content/0/2%20Radcliffe%20Brown.pdf> Acesso em dezembro de 2016.

¹⁸³BONNE, Jean-Claude. *À la recherche des images médiévales*. *Annales ESC* 46/2, 1991, p. 353-374, p. 371-372.

Baschet apresenta outra ideia forjada para função de Freud, utilizada por Cassirer e Panofsky, que diz respeito ao trabalho, ou seja, uma função concebida para funcionar sem parar. Dessa forma, tudo funciona na sociedade. Contudo, pensar na ideia de funcionamento perfeito na sociedade, seria um absurdo¹⁸⁴.

O que o autor critica nas ideias de função apresentadas, consiste na inflexibilidade. Nesse sentido, concordamos com Baschet que a noção de função deveria ser apresentada no plural, visto a diversidade e complexidade social não corresponde a um sistema total fechado¹⁸⁵. Os usos das funções “devem ser abordadas não de forma abstrata, mas a partir de práticas concretas”¹⁸⁶. Para além do uso previsto ou mesmo para o fim que foi criado, um objeto, na prática social, pode assumir diferentes funções.

No que diz respeito ao medievo, Baschet destaca quatro níveis de análise acerca da função da imagem. Primeiro a *norma*, esta estabelece as três funções já apresentadas: ensinar, lembrar e comover. Entretanto, para além destas funções apresentadas pela norma clerical, existem as práticas que fogem ao controle da norma. Nesse sentido, Baschet sugere que percebamos as relações complexas e dialéticas entre a teoria e a prática, não reduzindo a função da imagem somente ao enunciado pela norma¹⁸⁷.

No segundo nível, está a *intenção*. Não analisada no singular, mas buscando a diversidade das intenções e motivações explícitas na imagem ou não¹⁸⁸. O terceiro ponto de análise, diz respeito aos *usos*. Cabe a análise dos usos previstos e os que não são¹⁸⁹. Por fim, a análise do *papel*. Baschet destaca que este nível é alvo de grandes generalizações, contudo a definição do papel da imagem pode ter como base um dos níveis apresentados, sem reduzir-se a eles¹⁹⁰.

Quanto à imagem-objeto, Baschet apresenta que a função pode operar em três níveis

- enquanto a imagem é um objeto que dá lugar a usos;
- enquanto ela é uma representação do mundo e da sociedade (uma imagem);
- enquanto esta representação é ligada a um objeto ou lugar possuindo uma função própria.¹⁹¹

¹⁸⁴BASCHE, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto... op. cit., p. 16.

¹⁸⁵Ibidem.

¹⁸⁶Ibidem, p. 17.

¹⁸⁷Ibidem.

¹⁸⁸Ibidem, pp. 17-18.

¹⁸⁹Ibidem, p. 19.

¹⁹⁰Ibidem.

¹⁹¹Ibidem, p.20.

Destacamos o terceiro ponto, este diz respeito à função da imagem que não está assimilada na função do objeto, ou seja, ambos não desempenham o mesmo papel. Um exemplo claro dessa percepção da imagem, não estreitamente ligada ao objeto, seria as funções litúrgicas de algumas imagens “retábulos, decoração dos objetos, pinturas murais: o papel que elas desempenham em relação com a liturgia, e não em tanto que objetos diretamente utilizados no rito”¹⁹². Mesmo que a presença de muitas imagens, a primeira vista, não sejam necessárias aos ritos, elas contribuem para o seu acontecimento.

De maneira geral, nestes casos podemos sugerir que a imagem participa na eficácia da situação ritual ou quase ritual à qual ela se encontra ligada. Aí a função da imagem é continuar a fazer funcionar o objeto. Além disso, a análise dos aspectos funcionais da imagem não pode ser desenvolvida sem um estudo de sua relação com o lugar de inscrição. A análise do dispositivo espacial no qual ela se insere é a condição primeira para uma abordagem precisa das funções; ela é mesmo freqüentemente o único material do qual se dispõe para esboçar esta perspectiva.¹⁹³

Para além do exposto, as imagens, no medievo, desempenham papéis importantes na relação entre os homens e dos homens com o sobrenatural. No primeiro caso, a imagem pode expressar a unidade do grupo, servir de emblemas, como também construir hierarquias. No que concerne à relação dos homens e o divino “a norma clerical reconhece que a imagem é um dos meios que permite a elevação até Deus”¹⁹⁴.

Por tudo isso, concluímos que não se pode atribuir uma função específica para a imagem. Não é possível dar conta de todos os temas que transpassam uma imagem, visto que ela pode apresentar diferentes funções construídas nas práticas sociais. Não se pode reduzir a imagem ao reflexo do real, especialmente no medievo.

Assim, falar de "imagem devocional" apresenta o perigo de fechar a imagem em uma função única, prevista desde sua realização e imutável, enquanto que a utilização devocional pode se dar em uma obra que possui outras funções, cultural, litúrgica ou política. Trata-se então de articular o maior número possível de aspectos.¹⁹⁵

Nesse sentido, a análise de uma imagem para a Baschet, mais do que uma análise interna, formal e iconográfica, é um estudo do que é a imagem e para que ela serve em seu contexto¹⁹⁶. Corroboramos tal tese, por isso, a análise feita das imagens da estigmatização, produzidas por Giotto, apresentadas nesta dissertação, baseiam-se nessa

¹⁹²Ibidem.

¹⁹³Ibidem, p. 21.

¹⁹⁴Ibidem, p. 23.

¹⁹⁵Ibidem, p. 21

¹⁹⁶Ibidem, p.10

metodologia. Para além da análise iconográfica dos elementos que compõem a imagem, buscamos entender que funções estas desempenharam nas práticas sociais. Não nos reduzimos ao discurso normativo, mas procuramos os usos, as intenções e os papéis que estas assumiram em meio aos conflitos religiosos que foram criadas.

No artigo *Inventividade*, Baschet propõe uma metodologia de análise serial da imagem. Raramente, as imagens medievais apresentam-se de maneira isolada, elas se inscrevem a um lugar ou mesmo objeto¹⁹⁷. Nesse sentido, a imagem da estigmatização de São Francisco de Assis não é um evento isolado da vida do santo, e não é pintada isolada de outros acontecimentos. As imagens pintadas por Giotto fazem parte de uma série de imagens que ressaltam a santidade do Francisco e contam sua história. Propomo-nos a analisar três imagens, organizando uma série temática: a estigmatização de São Francisco por Giotto. Contudo, sem perder de vistas que essas servem para fins que estão para além do que será analisado e aprofundado, como, por exemplo, os 28 afrescos feitos por Giotto na Basílica de Assis sobre a vida de São Francisco, entre eles o afresco da estigmatização que estamos usando na pesquisa. Estes afrescos serviram não somente para legitimação da Ordem dos Frades Menores, como para unificar uma narrativa de vida do santo ou mesmo para tentar resolver as divergências internas sobre a memória de Francisco. Nosso objetivo é apresentar como eles serviram para construir uma nova espiritualidade, tornando-a mais concreta.

¹⁹⁷BASCHET, Jérôme. *Inventivité des images...* op. cit., pp. 11-113

CAPÍTULO III

O DIVINO E O HUMANO: UM ENCONTRO NO DEUS ENCARNADO

3.1. Giotto: uma novidade na história da arte

Giotto é considerado um marco na história da arte. Gombrich diz que “é usual iniciar um novo capítulo com Giotto; os italianos estavam convencidos de que uma época inteiramente nova da arte fora inaugurada com o aparecimento desse grande pintor. Veremos que eles estavam certos”¹⁹⁸. Muitas são as características atribuídas a Giotto que o colocam em lugar de destaque no *trecento* italiano, até mesmo para a história do Renascimento, entre elas, a mais marcante foi sem dúvida a introdução da técnica da perspectiva, a qual abordaremos mais adiante.

Gombrich chama atenção para um ponto muito importante, mesmo que Giotto seja um marco na história da arte por seus rompimentos com o que era feito até então, suas obras foram formadas dentro de seu contexto, aspecto este que não pode ser ignorado e é evidente em suas obras¹⁹⁹. Lionello Venturi também afirma que embora Giotto tenha provocado uma grande revolução na pintura, ele se manteve fiel a certos princípios de sua tradição²⁰⁰.

Talvez seja útil recordar que não existem novos capítulos nem novos começos, e que isso nada diminui a grandeza de Giotto, se considerarmos que os seus métodos devem muito aos mestres bizantinos, e seus objetivos e concepções aos grandes escultores das catedrais do Norte.²⁰¹

No século XIII, enquanto os olhos da Alemanha estavam voltados para a França das grandes catedrais góticas, a Itália, especialmente, os pintores estavam voltados para o Império Bizantino. Os artistas italianos buscavam inspiração não em Paris, mas em Bizâncio. “As igrejas italianas do século XIII ainda eram decoradas com solenes mosaicos à 'maneira grega’”²⁰². Na arte bizantina, impregnada da arte helenística, é possível observar técnicas artísticas que serão base para a introdução da perspectiva. Gombrich analisa uma imagem “*Nossa Senhora no trono com o menino*”, provavelmente pintada em Constantinopla, cerca de 1280 e revela “como a face é

¹⁹⁸GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2008. p. 201.

¹⁹⁹Ibidem, p. 201

²⁰⁰VENTURI, L. *Para compreender a pintura de Giotto a Chagall*. [s/l]: Estudos Cor, 1972. pp. 22-23

²⁰¹GOMBRICH, E. H. *A história... op. cit*, p. 201.

²⁰²Ibidem, p. 200.

modelada em luz e sombra e como o tronco e o escabelo revelam uma compreensão correta dos princípios do escorço”²⁰³.

O estilo conservador da arte oriental não impediu o florescimento da arte italiana, que se aproveitou da base sólida oferecida pela arte bizantina para revolucionar a arte da pintura. Gombrich afirma que foi a arte bizantina que levou os italianos a ultrapassarem a barreira que separava a escultura da pintura. O escultor no século XIII tinha uma tarefa, bem mais fácil que o pintor, revela Gombrich, uma vez que “não precisa preocupar-se com a criação de uma ilusão de profundidade, através do escorço ou da modelação em luz e sombra. A sua estátua ergue-se em espaço real e em luz real”²⁰⁴. Giotto é responsável por levar a pintura a outro nível, trazendo para ela mais realismo, antes só encontrado nas esculturas góticas. Afirma Gombrich, “a arte italiana encontrou esse gênio no pintor florentino Giotto di Bondone (1267-1337)”²⁰⁵.

A pintura de Giotto revela um realismo tão profundo que Gombrich defende que sua arte criava uma ilusão de que a história sagrada estava acontecendo diante dos olhos do observador²⁰⁶. Giotto materializa na pintura as criações mentais do texto bíblico e da vida dos santos. Ao falar da imagem “A Fé”²⁰⁷, pintada por Giotto, Gombrich destaca que, embora não seja esta uma escultura, apresenta muitas semelhanças com ela.

É uma pintura que produz a ilusão de uma estátua em redondo. Vemos o escorço do braço, a modelação da face e do pescoço, as sombras profundas nas pregas flutuantes das vestes. Nada que se parecesse com isso tinha sido feito em mil anos. Giotto redescobriu a arte de criar a ilusão de profundidade numa superfície plana.²⁰⁸

Giotto inicia um novo capítulo na história da arte, trouxe à imagem “vida”, deu movimento a um objeto estático. A fim de tornar mais evidente o ineditismo de Giotto, Gombrich faz uma comparação de duas obras feitas sobre o mesmo tema no mesmo período. Uma de Giotto²⁰⁹ e outra uma miniatura²¹⁰, ambas do século XIII, cujo tema é o velório em torno do corpo morto do Cristo, com a Virgem abraçando seu Filho pela última vez.

²⁰³Ibidem, p. 201.

²⁰⁴Ibidem, p. 200.

²⁰⁵Ibidem, p. 201.

²⁰⁶Ibidem

²⁰⁷Cf. Para ver a imagem. Cf. GOMBRICH, E. H. *A história... op. cit*, p. 202.

²⁰⁸GOMBRICH, E. H. *A história... op. cit*, p. 201.

²⁰⁹Cf. Para ver a imagem. Cf. GOMBRICH, E. H. *A história... op. cit*, p. 203.

²¹⁰Cf. Para ver a imagem. Cf. GOMBRICH, E. H. *A história... op. cit*, p. 198.

Na miniatura, como o leitor recordará, o artista não estava interessado em representar a cena como poderia ter acontecido. Variou o tamanho das figuras de modo a encaixá-las bem na página, e se tentarmos imaginar o espaço entre as figuras no primeiro plano e S. João no fundo — com Jesus e a Virgem no meio — apercebemo-nos sem esforço de que tudo está espremido e de que o artista não se importou com os problemas de espaço. Foi a mesma indiferença pelo lugar real onde a cena estava ocorrendo que levou Nicola Pisano a representar diferentes episódios dentro de um só quadro. O método de Giotto é completamente diferente. A pintura, para ele, é mais do que um substitutivo para a palavra escrita. Parece que testemunhamos o evento real como se fosse representado num palco. Comparemos o gesto convencional de luto de S. João na miniatura com o movimento exaltado de S. João na pintura de Giotto, o corpo inclinado para a frente e os braços bem abertos num gesto apaixonado. Se tentarmos imaginar aqui a distância entre as figuras agachadas no primeiro plano e S. João, sentimos imediatamente que existe ar e espaço entre elas, e que todas podem se movimentar. Essas figuras em primeiro plano mostram até que ponto a arte de Giotto era inteiramente nova sob todos os aspectos. Recordemos que a arte cristã primitiva tinha revertido à antiga idéia oriental de que, para se contar claramente uma história, todas as figuras tinham que ser completamente mostradas, quase como se fazia na arte egípcia. Giotto abandonou essas idéias. Não precisava de artifícios tão simples. Ele prova-nos de uma forma tão convincente como cada figura reflete a dor profunda gerada pela trágica cena que não podemos deixar de pressentir a mesma aflição nas figuras agachadas cujos rostos estão escondidos de nós.²¹¹

Gombrich está preocupado em ressaltar a importância de Giotto na história da arte quanto às suas inovações, o autor não faz em seu livro uma pesquisa restrita ao ambiente medieval. Contudo, seu trabalho evidencia o olhar dos historiadores da arte sobre o contexto e destaca a genialidade, para usar um termo do autor, de Giotto. Ele entende que as inovações que se seguiram na arte, sobretudo no Renascimento, devem-se em grande parte a este artista. Introduzir a técnica do esboço, profundidade, trabalho com claro e escuro, perspectiva, trazer movimento à imagem, revelar atitudes, sentimentos, foi um trabalho excepcional de Giotto.

Lionello Venturi²¹², historiador da arte, a fim de compreender a pintura destaca a figura de Giotto. Para ele, não há como estudar a história da arte, sem falar de Giotto. Segundo Venturi, estudar Giotto é falar de um revolucionário e se afastar de uma visão preconceituosa que coloca o pintor como um não entendedor das proporções naturais observadas no mundo material. A arte não se reduz a uma imitação da natureza. Mesmo não obedecendo aos princípios artísticos de reprodução imagética da natureza, Giotto destacou-se. Sobressaiu em um contexto no qual se acreditava que a pintura era somente uma imitação da natureza²¹³.

²¹¹GOMBRICH, E. H. *A história... op. cit*, pp. 202-203.

²¹²VENTURI, L. *Para compreender a pintura de Giotto a Chagall... op. cit*.

²¹³Ibidem, p. 21.

Giotto inova, usa o claro-escuro para criar um relevo, este não ocupa somente duas dimensões, a altura e a largura, mas a profundidade. O relevo construído através do claro-escuro dá-se o chamado *efeito plástico* ou *forma plástica*. Para Venture, Giotto expressa a forma plástica na pintura, pois é apaixonado pela *estrutura*. Estaria neste aspecto o ponto crucial da inovação de Giotto frente aos seus contemporâneos, para o autor. A ideia de estrutura que inspira a pintura de Giotto vem da arquitetura, da construção²¹⁴.

Se um edifício revela exteriormente a construção interna, diz-se que o seu estilo é de um efeito estrutural. Quando, pelo contrário, um edifício é imaginado fora de todo o interesse pela construção, tendo sido toda a atenção concentrada sobre a superfície exterior, diz-se que ele apresenta um *efeito decorativo*. Portanto, em arquitectura, o estrutural e o decorativo são dois efeitos fáceis de distinguir. Em pintura, a palavra estrutural tem apenas um sentido metafórico; este sentido não é menos claro, pois o efeito estrutural é a aparência da construção da imagem. Em arquitectura, a aparência da construção é a aparência da realidade; mas em pintura, na qual a própria construção de uma imagem é uma aparência, o efeito estrutural é a aparência de uma aparência.²¹⁵

Venturi aponta que Giotto é considerado o fundador do realismo no Ocidente. No entanto, não seria essa afirmativa uma contradição uma vez que as obras de Giotto não obedecem as proporções da natureza? Venturi explica que não. Quando tratamos de Giotto, é necessário entender o caráter concreto de suas obras em oposição à abstração. A concretude do trabalho de Giotto expressa-se na graduação não somente das emoções, mas das formas e cores. Ao comparar a pintura da *Cabeça de Cristo* de Coppo di Marcovaldo à de Giotto, Venturi conclui que ambas possuem sua perfeição própria, contudo, em Giotto, é possível perceber com clareza o caráter concreto em contraposição ao abstrato de Marcovaldo²¹⁶.

Algumas das linhas empregadas por Giotto, na *Cabeça de Cristo*, são duras, como, por exemplo, as que delimitam o nariz e os olhos; mas o claro-escuro que utiliza para modelar as faces, a testa, os cabelos e, por consequência, o conjunto do rosto, é cheio de gradações e sugere a estrutura. Há mesmo na barba a indicação de um esforço pictural. Por isso, o conjunto, que subordina os elementos abstractos, produz um efeito concreto e exprime, com os seus matizes de vida moral, uma profunda experiência humana que falta à obra de Coppo.²¹⁷

[...]

²¹⁴Ibidem, pp. 22-26.

²¹⁵Ibidem, p. 26

²¹⁶Ibidem, pp. 32-33

²¹⁷Ibidem, p. 33

A piedade suscitada pelo Cristo de Coppo é absoluta, mas as emoções humanas são relativas; o absoluto, nas emoções, carece de matizes, de distinções, de humanidade. A piedade é determinada pela crueldade, mas no Cristo de Coppo nem a piedade nem a crueldade são individualizadas. São símbolos abstractos da crueldade e da piedade. O sentimento provocado é abstracto, como abstracto é o desenho.²¹⁸

É possível observar no trabalho de Giotto, *Cabeça de Cristo*, o aspecto concreto. Tal aspecto deve-se ao fato de sua concepção da divindade está mais enraizada no coração humano. Em Marcovaldo Di Coppo é o caráter abstrato que reveste a pintura sagrada, que provoca veneração e não a individualidade do santo como pessoa sagrada²¹⁹.

Venturi coloca Giotto em um ponto divisor. Para o autor, o pintor “encerra uma civilização pictural que se ocupa sobretudo de Deus e abre uma outra que se ocupa sobretudo do homem”²²⁰. É justamente o aspecto humano que se sobressai na imagem sagrada *Cabeça de Cristo*.

Giotto não inspira piedade pela vítima da crueldade, nem veneração pela imagem sagrada. Sugere a simpatia, a devoção, o amor. O seu Cristo sofre, mas o sofrimento dele é mais moral do físico. É humano e cheio de dignidade. O perdão faz parte da sua tristeza. Tem consciência da culpa dos seus carrascos, enquanto a dor física lhe faz entreabrir a boca. É a fusão do divino e do homem – o divino que envolve o homem representa a vitória moral do homem – que faz a grandeza do Cristo de Giotto. (...) A origem dessa grandeza é a consciência do divino na natureza humana.²²¹

Giotto inova, pois vê o que há de divino no humano, diferente de seus antecessores, a exemplo de Marcovaldo Di Coppo, não se limita ao abstrato e ao transcendente, à criação de símbolos, afirma Venturi. Giotto revela, em sua pintura, a vida humana, mesmo que encontremos nela aspectos abstratos, ele traz também o concreto. A visão do caráter humano da imagem sagrada leva Giotto ao uso de técnicas que possibilitam o surgimento da imagem em três dimensões.

[...] se para a revelação divina basta a imagem em superfície, a representação da vida humana necessita do espaço em profundidade, da terceira dimensão. E Giotto encontra uma síntese raríssima de extensão em superfície e de sentido do espaço, síntese que se revela no desenho interior, na estrutura, na simplificação extrema da imagem. A imagem divina é apresentada, a vida humana é representada; a síntese delas é dada por uma estática cheia de potencial de energia. Por esse motivo, as imagens de Giotto são, ao mesmo tempo, abstractas e concretas; são imagens de homens tomados ao universal, que se não ligam a nenhuma contingência de classe ou de tempo, e são imagens

²¹⁸Ibidem, p. 35

²¹⁹Ibidem, pp. 34-35

²²⁰Ibidem, p. 37

²²¹Ibidem, p. 35

de homens vivos, de uma vida que ultrapassa toda a matéria. O divino que se torna humano fala de simpatia e de amor; e o humano que se diviniza manifesta-se na dignidade e na grandeza moral.²²²

Giotto não faz parte de um vasto grupo de sujeitos cujos trabalhos e cuja relevância só foram descobertas tardiamente. Ao contrário, Argan afirma que Giotto foi reconhecido por grandes escritores de seu tempo. Segundo a tradição histórica, Giotto foi amigo e concidadão de Dante de Alighieri, a comparação entre ambos é notória, uma vez que ambos representam dois pilares de uma nova cultura no ocidente europeu. Dante opera na poética em um sistema estruturado dentro da teologia de São Tomás de Aquino, já Giotto segue os moldes religiosos de São Francisco²²³.

Os escritores do Trezentos, começando precisamente por Dante, reconhecem a enorme importância de Giotto: não é mais o sábio artesão que opera na linha de uma tradição e serviço dos supremos poderes religiosos e políticos, mas o personagem histórico que muda a concepção, os modos, a finalidade da arte, exercendo uma profunda influência sobre a cultura do tempo. Não se louva apenas a sua perícia na arte, mas o seu engenho inventivo, a sua interpretação da natureza, da história, da vida.²²⁴

Argan apresenta que Dante considerava-o como igual. Petrarca “diz que a beleza da arte de Giotto se capta mais com o intelecto do que com os olhos.”²²⁵ Do mesmo modo, Boccaccio, Sacchetti, Villani concordam que “Giotto fez renascer a pintura morta havia séculos, conferindo-lhe naturalidade e nobreza.”²²⁶ Cennino Cennini afirmou que Giotto “traduziu a arte de pintar do grego para o latim e a reconduziu ao moderno.”²²⁷

Giotto não se limitou a seguir a tradição artística que imperava, mas imprimiu sua marca nela. A sua arte está ligada à natureza e à história. Nesse sentido, Venturi e Argan concordam, Giotto faz da arte história, historicizou seu tempo. “Historicismo, naturalidade, estrutura intelectual são, na arte de Giotto, uma única qualidade.”²²⁸

Argan defende que Giotto se afasta de um modo de pensar histórico antigo e cristão, que consiste em ações determinadas com fins justificáveis. O antigo para Giotto não é um modelo, mas experiência histórica capaz sustentar a construção de seu presente. Giotto rompe com o bizantino na medida em que transforma a imobilidade

²²²Ibidem, pp. 37-38

²²³ARGAN, G.C. *História da Arte Italiana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 21.

²²⁴Ibidem, p 21.

²²⁵Ibidem.

²²⁶Ibidem.

²²⁷Ibidem, p. 22.

²²⁸Ibidem.

icônica trazendo o movimento à arte. Corroborando com a tese de Venturi, para Argan, a arte de Giotto condensa o divino e o humano²²⁹.

Ao pintar a basílica de Assis, a partir de 1296, Giotto inicia um novo ciclo. Os afrescos com as histórias de São Francisco distanciam-se dos que já estavam na nave, pois o pintor não se vale somente de um caráter biográfico ou hagiográfico, mas se baseia em fontes históricas. Isto é, tem por objetivo apresentar o santo em um percurso histórico, como um criador de um amplo movimento capaz de impulsionar a renovação da igreja²³⁰.

A figura que se destaca nos afrescos de Giotto não é certamente a do “pobrezinho” descrito por Tommaso da Celano ou do asceta sofredor retratado por Cimbaue na basílica inferior, é uma pessoa cheia de dignidade e autoridade moral, cujos atos, antes de milagres, são feitos memoráveis, históricos.²³¹

O interesse de Giotto em retratar a história de São Francisco de Assis é notável, Argan defende que o pintor tem o santo como estrutura ética para pensar a sociedade²³². Corroborando esta tese, Venturi afirma que Giotto é evolvido na mensagem de amor e de humildade de São Francisco, contudo, para ele, no que diz respeito ao temperamento, o pintor difere do santo. Giotto “está muito mais enraizado na terra. Lembra a vontade precisa, o espírito concreto, a ousadia espontânea, típicas dos cidadãos das Comunidades italianas, em especial da de Florença que ascendeu a uma liberdade e a uma grandeza particulares”²³³. Giotto não se limita à exposição do sagrado, revela a vida humana em suas obras, característica que dá base ao Renascimento, destaca Venturi²³⁴.

Nesse sentido, Georges Duby afirma que a arte de Giotto, mesmo quando desempenha uma função religiosa, não se dirige aos padres, mas ao homem²³⁵. Duby salienta que Giotto, ao narrar a vida de Cristo pela imagem, a apresenta como um espetáculo, um teatro no palco com um cenário simbólico.

O universo que propõe deixou, porém de ser o sobrenatural e da liturgia. Torna-se o universo dos homens. Nele se desenrola uma história vivida, uma história humana, o drama de Jesus homem e de Maria mulher. Ao mesmo nível

²²⁹Ibidem.

²³⁰Ibidem, p. 23.

²³¹Ibidem, p. 23.

²³²Ibidem, p. 21.

²³³VENTURI, L. *Para compreender...* op. cit, p. 38.

²³⁴Ibidem.

²³⁵DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980-1420*. Lisboa: Editorial Estampa, 1979. pp. 215-216

que eles, os outros actores são verdadeiramente homens, que só a majestade das suas atitudes eleva à altura do Deus vivo.²³⁶

Duby destaca não somente o carácter humano que Giotto engendra nas suas imagens, mas indica que os outros actores que participam de uma imagem de Cristo, embora apresentado sua humanidade, abre a possibilidade de elevação por meio das suas atitudes. Dessa forma, Duby apresenta São Francisco de Giotto, aquele que teria se esforçado para viver “como Jesus, como Deus, como um deus”²³⁷.

Giotto desenvolve-se como artista em um ambiente intelectual no qual Boaventura é representante do pensamento franciscano tendo como referência Platão e Santo Agostinho. Por outro lado, nesse mesmo contexto, outra corrente intelectual forte é o aristotelismo, seguidos pelos dominicanos. Ambos são dois grandes mentores intelectuais no período, contudo se contrapõem quanto à fundamentação teórica. No que diz respeito à aquisição do conhecimento, Tomás de Aquino, aproxima-se de Aristóteles e defende que há duas formas de adquirir o conhecimento: o exercício da razão que chega ao conhecimento, chamado de descoberta ou quando recebe ajuda, chamado de ensino. Boaventura entende que o conhecimento é proveniente de uma iluminação divina, ou seja, um dom²³⁸.

É possível observar nesse contexto alguma predominância intelectual nas obras de Giotto? As autoras Meire Nunes e Terezinha Oliveira dedicam-se a pensar a questão através da análise do 5º afresco do ciclo da vida de São Francisco na parte superior da Basílica de Assis, a *Renúncia dos bens*. Elas usam a imagem a fim de entender como se dá a relação das obras pintadas por Giotto com a *Legenda Maior*, escrita por Boaventura. Para as autoras, é possível entender a arte giottesca como um registro de atividade intelectual capaz de expressar conceitos e valores. Para esta afirmativa, as autoras destacam que, no século XIII, é possível perceber na arte visual a tentativa do artista em passar a sensação de realidade. Essa característica terá o seu ápice no século XV com a técnica da perspectiva. As autoras concluem que essa nova concepção eleva a arte pictórica ao patamar de ciência, logo a arte também é fruto de uma atividade intelectual²³⁹.

²³⁶Ibidem, p. 216

²³⁷Ibidem.

²³⁸LÓDE NUNES, Meire Aparecida; OLIVEIRA, Terezinha. São Francisco de Assis de Giotto: uma possibilidade de reflexão acerca da influência intelectual no *Trecento* italiano. In: *Anais da Jornada de Estudos Antigos e Medievais*. Universidade Estadual de Maringá, 2012. Disponível em <<http://www.ppe.uem.br/jeam/anais/2012/pdf/j-q/22.pdf>>. Acesso em agosto de 2014. p. 5.

²³⁹Ibidem, pp. 6-7.

Argan, quando destaca que Giotto observa a realidade e a traduz em suas obras por meio de um processo intelectual do pensamento histórico²⁴⁰, salienta o aspecto intelectual da arte giottesca. Giotto interpreta a história para construção do presente. A retratar São Francisco, as autoras Meire Nunes e Terezinha Oliveira apontam que Giotto não apresenta um pobrezinho, sofredor, impotente. “Giotto cria um homem cheio de dignidade que rompe com os ideais e interesses de sua sociedade para criar um movimento grandioso que vai marcar a história de seu tempo”²⁴¹.

As autoras afirmam que Giotto seguiu fielmente a descrição do capítulo II, § 4 da *Legenda Maior*, escrita, em 1260, por Boaventura, ao pintar a *Renúncia dos bens terrenos*. Seria então, essa afirmativa a base para concluir que Giotto segue uma linha teórica, no caso de Boaventura? Após a análise da imagem feita pelas autoras, embora seja possível observar que Giotto siga a descrição da *Legenda Maior*, elas apontam que é possível perceber na imagem características do pensamento de São Tomás de Aquino e de Boaventura.

Giotto usou esses elementos técnicos para representar São Francisco como um homem que tem atitude e interfere na construção da história de seu tempo. Essa capacidade de Giotto expressa a sua potencialidade intelectual que ao olhar para a vida de São Francisco interpreta-a e o coloca no centro da ação, o que o torna um homem histórico. Essas observações aproximam Giotto do pensamento de Tomás de Aquino no que se refere, por exemplo, ao homem a responsabilidade de suas ações. Entretanto, podemos perceber também a influência de Boaventura. A cena central do afresco é a representação da ligação de São Francisco com Deus, é do céu que vem diretamente o conhecimento que impulsiona suas ações.²⁴²

Por tudo isso, as autoras concluem que Giotto é envolvido na rede de relações e pensamentos que marcam o seu tempo. Não se pode definir uma predominância teórica em suas obras. A sua arte condensa os anseios e os pensamentos característicos do seu contexto²⁴³. Mesmo que se destaque a genialidade do pintor, seu ineditismo, não se pode desconectá-lo daquilo que permeava seu mundo social, político, intelectual, cultural e econômico. A sua obra decorre de um processo intelectual sobre a história, constrói um presente, mas não foge completamente de sua realidade. Giotto foi um homem de seu tempo.

Nesse sentido, a Baixa Idade Média Ocidental acompanha o florescimento da valorização do Novo Testamento, especialmente da crucificação de Cristo. Até o século

²⁴⁰ARGAN, G.C. *História da...* op. cit, p. 22.

²⁴¹LÓDE NUNES, Meire Aparecida; OLIVEIRA, Terezinha. São Francisco de Assis... op. cit, p. 7.

²⁴²Ibidem, p. 11.

²⁴³Ibidem, p. 11.

XI, as imagens da crucificação são praticamente desconhecidas. Esse valor dado ao Novo Testamento deve-se, sobretudo, às ordens mendicantes. Essa nova espiritualidade humaniza o divino, o que propicia uma aproximação do fiel por meio do sofrimento. Não é por acaso que São Francisco de Assis recebe as marcas do sofrimento da crucificação de Cristo.

As autoras Meire Nunes e Terezinha Oliveira, em outro artigo, analisam o sofrimento em Giotto e defendem que este sentimento fará parte da formação/educação do homem do século XIV²⁴⁴. Ao mesmo tempo em que a imagem pintada por Giotto evidencia o sentimento presente com força naquele contexto, ele também contribui para sua construção. Elas analisam a obra intitulada *Lamentação sobre o Cristo morto*, da Capela de Scrovegni, ou Capela de Arena. A visualização do sofrimento, retratado na imagem, conduz o fiel a uma reflexão sobre o motivo causador deste sentimento e o levaria a tomada de consciência de sua existência e de valores que os dirige²⁴⁵.

A arte de Giotto seria capaz de levar a esta reflexão, pela habilidade do pintor capaz de retratar a história com grande realidade. Lembrando o texto de Gombrich, “Giotto criava a ilusão de que a história sagrada estava acontecendo diante de nossos olhos”²⁴⁶. As autoras destacam que Giotto não criava esta ilusão por retratar o que realmente aconteceu, uma vez que nem é possível tal pretensão quando se trata de coisas imateriais, contudo, provocava a emoção humana.²⁴⁷

Ao analisar a imagem, as autoras observam que Giotto divide os dois mundos na pintura, o terreno e o celestial.

Essa divisão é marcada pela presença de uma árvore, a qual pode apresentar muitos significados, porém o que consta efetivamente em sua simbologia é a referência que vincula o céu e a terra. Chevalier (2003, p. 84) explicita que esse sentido é proporcionado pelo “[...] fato de suas raízes mergulharem no solo e de seus galhos se elevarem para o céu, a árvore é universalmente considerada como símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu”. De acordo com o autor, por ela sobem e descem os mediadores entre o Céu e a Terra. Assim, na pintura de Giotto, as raízes fincadas no mundo terreno absorvem a dor pela morte do redentor e seus galhos secos a propagam ao mundo celestial.²⁴⁸

²⁴⁴LÓDE NUNES, Meire Aparecida; OLIVEIRA, Terezinha. O sofrimento em Giotto: a sensibilidade que expressa o processo de formação humana no século XIV. In: *IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem & I Encontro Internacional de Estudos da Imagem*. Paraná: Universidade Estadual de Londrina, 2013. Disponível em <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Meire%20Aparecida%20Lode%20Nunes.pdf>>. Acesso em agosto de 2014. p. 2397.

²⁴⁵ Ibidem, p. 2400

²⁴⁶GOMBRICH, E. H. *A história... op. cit*, p. 201.

²⁴⁷LÓDE NUNES, Meire Aparecida; OLIVEIRA, Terezinha. O sofrimento em... op. cit, p. 2400.

²⁴⁸Ibidem.

As autoras concluem que o sofrimento é o que une os dois mundos. As criaturas divinas no mundo celestial deixam transparecer o sofrimento pelo choro. Céu e terra choram a morte de Cristo. Giotto evidencia em sua pintura este sofrimento que não só está presente no mundo celestial, mas que chega ao mundo terreno e ao observador da pintura. O observador não vê simplesmente a arte, mas a vivência²⁴⁹.

O Cristo morto, venerado na Baixa Idade Média, deixa transparecer suas chagas e seu sofrimento. Convida o fiel a participar deste sofrimento. O sofrimento exposto em forma de dor na crucificação aproxima o homem de Deus.

3. 2. A construção das imagens e sua relação com as hagiografias de São Francisco

Escolhemos, para esta dissertação, analisar as imagens pintadas por Giotto de São Francisco de Assis recebendo as chagas de Cristo, a estigmatização, são elas: *São Francisco recebendo os estigmas* (1297-1303); *A estigmatização de São Francisco* (1300); *Estigmatização de Francisco* (1325). Tal escolha deve-se ao tema pintado por Giotto, a estigmatização do santo. São Francisco recebe de Cristo suas chagas, sua dor e sofrimento. O santo se une ao sobrenatural. Usamos a análise iconográfica a fim de entendermos as mudanças que a espiritualidade vinha sofrendo. A estigmatização de São Francisco põe fim, ou pelo menos minimiza, no caráter abstrato do cristianismo, pois deixa o campo da especulação teológica e se concretiza nos estigmas do santo. A escolha de Giotto deve-se ao fato que este pintor funda um modelo iconográfico de São Francisco. O realismo de suas obras permitira ao observador, não somente admirar, mas vivenciar a experiência do santo. Ele representa, de forma única em seu tempo, esta importante modificação na espiritualidade por meio das pinturas.

Por outro lado, a escolha do santo e o episódio da impressão dos estigmas que relavam o ápice da vida de Francisco, justificam-se pela importância deste personagem que, não somente marca a sociedade de seu tempo, mas que exerce sobre ela grande influência. São Francisco de Assis, segundo Jacques Le Goff “foi uma das personagens mais importantes de seu tempo e, até hoje, da história medieval”²⁵⁰. Filho de comerciante, nascido em Assis, região central da Itália, Francisco teria renegado a riqueza e a vida mundana ao ter um encontro com o Cristo crucificado e o convoca a

²⁴⁹Ibidem, pp. 2401-2402.

²⁵⁰LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 9.

uma vida de devoção. A vida religiosa de Francisco é marcada pela sua dedicação aos pobres, ao desprezo pelas riquezas materiais e imitação de Cristo. A vida religiosa de Francisco impactou sua sociedade, criou novas práticas religiosas. Mesmo que a ideia de que Cristo fosse o caminho para conquistar o reino dos céus, já estivesse presente desde o século XII, Vauchez salienta que “seria preciso esperar são Francisco de Assis, quase um século depois, para que a validade dessa afirmação fosse plenamente admitida na Igreja, e que se tomasse consciência de todas as suas implicações.”²⁵¹ O autor ainda acrescenta que são Francisco e são Domingos, fundadores das ordens mendicantes, desempenharam o papel histórico de “encontrar uma fórmula que permitisse a cada cristão viver de acordo com o Evangelho, no seio da Igreja e no coração do mundo”²⁵². Contar a história de uma nova espiritualidade, do século XIII, sem são Francisco de Assis, é impossível.

A relação do santo com o Cristo crucificado é apresentado desde o início do seu chamado como exposto na *Legenda Maior* de Boaventura.

Um dia, ao rezar assim na solidão e totalmente absorto em Deus, apareceu-lhe Cristo crucificado. Diante dessa visão, “derreteu-se-lhe a alma” (Ct 5,6) e a recordação da paixão de Cristo gravou-se-lhe tão profundamente no coração, que a partir desse instante dificilmente podia conter o pranto e deixar de suspirar quando pensava no Crucificado. Ele mesmo confessou esse fato pouco antes de morrer. Logo compreendeu que se dirigiam a ele aquelas palavras do Evangelho: “Quem quiser vir após mim, renuncie-se a si mesmo, tome sua cruz e siga-me” (Mt 16,24)²⁵³.

Também no início do seu ministério, na *Legenda dos Três Companheiros*, mostra o crucificado dando uma missão especial ao santo.

Um dia, em que ele implorava com mais fervor a misericórdia divina, o Senhor revelou-lhe que seria em breve instruído sobre o que devia fazer. 2 A partir desse instante ficou cheio de tal alegria que não a podia conter e, mesmo sem querer, deixava chegar aos ouvidos alheios um pouco dos seus segredos. (...) Poucos dias depois, ao passar perto da igreja de São Damião, uma voz interior impeliu-o a entrar e orar. 7 Tendo entrado, começou a rezar com fervor diante da imagem de Cristo Crucificado, a qual lhe falou com doçura e benevolência: «Francisco, não vês que a minha casa cai em ruínas? Vai e repara-ma». A tremer e cheio de assombro, respondeu: «Vou fazê-lo prontamente, Senhor»²⁵⁴.

²⁵¹VAUCHEZ, André. *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental: séculos VIII a XIII*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. p. 125.

²⁵²Ibidem, p. 126.

²⁵³BAGNOREGIO, Bonavetura da. *Legenda Maior*. Vida de São Francisco de Assis. Capítulo 1: sua vida no mundo. Parte 5. Disponível em <www.procasp.org.br>. Acesso em agosto de 2014.

²⁵⁴LEGENDA DOS TRÊS COMPANHEIROS. Capítulo 5: Das primeiras palavras que lhe dirigiu Cristo crucificado e como, desde então, até à morte, ele trouxe no seu coração a Paixão de Cristo. Disponível em <www.procasp.org.br>. Acesso em setembro de 2014.

São Francisco baseia o seu ministério na imitação de Cristo. A sua relação com o Deus Filho destaca-se frente à predileção de grande parte da Igreja no mesmo contexto pelo Deus Pai. A historiadora Aldilene Marinho César trouxe uma contribuição fundamental para a pesquisa das imagens da estigmatização de São Francisco. Embora, a autora tenha como recorte analítico os séculos XV-XVI, faz um mapeamento das imagens da estigmatização do santo em Portugal e na Itália desde o século XIII²⁵⁵. Aldilene César identifica a existência de modelos pictográficos que apresentam a vida do Santo, especialmente o episódio da estigmatização. Ela salienta que Giotto é o pintor responsável pela criação de um modelo pictográfico de São Francisco, ou seja, Giotto funda um tipo iconográfico de maior repercussão, assim como Boaventura na *Legenda Maior* funda um modelo de história de vida do santo. A pintura de Giotto do santo foi fundamental para os artistas posteriores²⁵⁶.

Giotto prestou muitos serviços à *Ordem dos Frades Menores*, não somente na Basílica de Assis, mas em Pádua, em Pisa, em Florença e em Nápoles. Na Basílica de Assis, na igreja superior, entre 1296 e 1304, Giotto pintou uma série de 28 afrescos²⁵⁷ dos episódios de destaque da vida do Santo, inspirados, sobretudo, na *Legenda Maior* de São Boaventura²⁵⁸.

Dessa forma, os afrescos e painéis de Giotto espalhados em diversas igrejas franciscanas, associados à propagação das hagiografias de Francisco, ajudaram, provavelmente, a espalhar a devoção ao Santo de Assis na virada do século XIII para século XIV em toda a Itália.²⁵⁹

A obra da Basílica de Assis tem por fim o ensejo de perpetuar a memória do santo no mundo cristão. São Francisco de Assis tornou-se o santo mais cultuado da Itália e um dos mais populares do cristianismo. O seu esforço para se tornar semelhante a Cristo o transformou em uma espécie de segundo filho de Deus. O recebimento das chagas de Cristo fê-lo ser cultuado como uma relíquia viva²⁶⁰.

²⁵⁵CÉSAR. Aldilene Marinho. *Imagens e práticas devocionais a estigmatização de Francisco de Assis na pintura ibero-italiana dos séculos XV-XVI*. 2010. 191f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-graduação em História Social, UFRJ/ IFCS, Rio de Janeiro, 2010.

²⁵⁶Ibidem, pp. 36-37.

²⁵⁷O conjunto desta obra dos afrescos na Basílica de Assis também é chamado de *Poverello* de Assis. A palavra *proverello* em italiano quer dizer “pobrezinho”.

²⁵⁸CÉSAR. Aldilene Marinho. *Imagens e práticas...* op. cit, p. 37.

²⁵⁹Ibidem.

²⁶⁰Ibidem, pp. 28-29.

3.3. A construção dos estigmas

A estigmatização de são Francisco é tratada como um milagre. Nesse sentido, Vauchez, no verbete Milagre, sustenta que este tema ocupa lugar central na história da Idade Média²⁶¹. Muitas definições foram oferecidas, ao longo do período, para milagre. Para santo Agostinho, o milagre é a manifestação divina que leva o homem a reconhecer a onipotência de Deus, uma vez que estão acostumados aos fatos naturais que são igualmente surpreendentes. Para o bispo de Hipona, seria tudo que não pode ser explicado e deixa o homem maravilhado. Para Gregório de Magno, o milagre define-se pela sua função de ser sinal, uma teofania que leva o homem para um aprendizado²⁶². Mesmo que muitos clérigos se esforçassem para institucionalizar o milagre e dar-lhe uma definição aceita pela Igreja, os fiéis acreditavam nas manifestações de forças sobrenaturais para além do controle da Igreja²⁶³.

Um dos maiores marcos milagrosos da Idade Média foi são Francisco de Assis estigmatizado “um novo milagre” e um “prodígio inusitado”: o de um homem cujo corpo tornara-se como o do Cristo da Paixão²⁶⁴. Coube ao companheiro e sucessor de Francisco como chefe dos frades menores, Elias de Cortona anunciar a morte do santo como um milagre.

A primeira vez que se tem registrado o anúncio da estigmatização de são Francisco foi pela Carta Enciclica²⁶⁵ escrita pelo Frei Elias de Cortona (1180-1253).

Depois deste preâmbulo, apraz-me comunicar-vos uma notícia muito alegre 18, um autêntico milagre, um prodígio que nunca acontecera a não ser no Filho de Deus, Cristo Senhor. É que, não muito tempo antes da morte, também o nosso Irmão e nosso Pai foi como que crucificado, trazendo impressas no corpo cinco feridas, indubitavelmente as cinco chagas de Cristo. As mãos e os pés mostravam ferimentos de pregos, visíveis dum lado e doutro: as cicatrizes escuras davam ideia dos negros cravos da crucifixão. E o peito também

²⁶¹VAUCHEZ, André. “Milagre”. Tradução Eliana Magnani. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. II. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 197-211.

²⁶²Ibidem, pp. 199-200.

²⁶³Ibidem, p. 209.

²⁶⁴Ibidem, p. 210.

²⁶⁵Carta Enciclica é um documento pontifício destinado aos bispos do mundo católico para ensino. Nos primeiros séculos, os bispos também escreviam estas cartas circulares aos seus irmãos no episcopado a respeito de assuntos doutrinários ou disciplinares. A Carta do Frei Elias de Cortona é o primeiro documento histórico sobre São Francisco, escrita e enviada dias seguidos à sua morte. O texto foi tirado do *Speculum vitae b. Francisci et sociorum eius*, Anvers, 1620, pp. 103-106, editado por Spoerlbech. É bem possível que fosse uma carta circular enviada a todas as províncias da Ordem. Das muitas cópias que terão sido feitas, no fim de contas, a que foi recolhida no *Speculum* é a única que nos chegou, e mesmo essa só impressa.

apareceu como que ferido por uma lança, ressumando sangue com muita frequência.²⁶⁶

Frei Elias escreve a Carta a fim de comunicar a morte do santo fundador, em 1226, a comunidade da *Ordem dos Frades Menores* da qual era ministro geral. Elias inicia expondo a morte do santo com grande tristeza

Uma desgraça para mim e para vós: aquele que nos consolava, abalou para longe de nós; aquele que nos trazia nos braços, como à ovelha da parábola, partiu para regiões distantes. Foi arrebatado para a mansão da luz aquele que tão querido era de Deus e dos homens, que nos ensinou a todas as leis da verdadeira vida, e deixou aos filhos um testamento de paz. Talvez devêssemos antes rejubilar-nos com ele; mas como a sua ausência nos deixou envoltos em trevas e sombras de morte, não é também descabido o nosso pranto (...) Eis a razão porque vos suplico, meus Irmãos: chorai comigo, como eu choro convosco – porque ficamos órfãos, porque perdemos o nosso Pai, a luz dos nossos olhos.²⁶⁷

Ao mesmo tempo em que o Frei incita a comunidade a chorar a morte de seu fundador, convida-se se alegrar pelo milagre dos estigmas e pela vida do santo.

Portanto, meus irmãos, dai graças e louvores ao Deus do Céu pelo benefício que nos concedeu, e recordai a memória de Francisco, nosso Pai e nosso Irmão, para louvor e glória d'Aquele que o enalteceu entre os homens e o glorificou entre os anjos (...) Num domingo, dia 4 de Outubro, ou mais rigorosamente na véspera desse dia ao cair da noite, o nosso Pai e Irmão Francisco voou para Cristo²⁶⁸.

Podemos considerar Elias o responsável por criar a concepção que São Francisco foi escolhido pelo próprio Cristo Crucificado para receber as suas chagas²⁶⁹. Com base no trabalho da historiadora italiana Chiara Frugoni, Aldilene Cesár discute a ideia de que Frei Elias teria inventado os estigmas de São Francisco. Essa dúvida surge pelo texto da Carta que “apresenta as feridas de Francisco como recebidas em consequência da perfuração de pregos exteriores ao santo”²⁷⁰. Por outro lado, o relato do “texto biográfico do Frei Tomás de Celano que, conforme Frugoni, “corrige” essa sentença e diz que o santo “não recebeu estas feridas de Cristo; os pregos da carne provinham do corpo de Francisco e eram uma cópia dos pregos de ferro do Cristo”²⁷¹.

Se por um lado Celano atribuiu a estigmatização ao desejo do santo de imitar a Cristo, sentir em sua própria carne o sofrimento da estigmatização, para Elias a

²⁶⁶CORTONA. Elias de. *Carta Encíclica sobre a morte de São Francisco*. Parágrafo 5. Disponível em <www.procasp.org.br>. Acesso em setembro de 2014.

²⁶⁷CORTONA. Elias de. *Carta Encíclica...* op. cit, parágrafo 2.

²⁶⁸Ibidem, parágrafos 7-8.

²⁶⁹CÉSAR. Aldilene Marinho. *Imagens e práticas...* op. cit, p. 52.

²⁷⁰Ibidem.

²⁷¹Ibidem.

estigmatização era fruto de uma obra divina, Francisco recebeu os sinais reais da crucificação, tornou-se divino²⁷².

O relato de Elias difere dos demais que até então se tinha conhecido. Muitos já tinham relatado os sinais das chagas de Cristo, contudo infligidos voluntariamente. São Francisco é o primeiro caso conhecido e documentado, primeiramente por Elias e depois por hagiógrafos e bulas papais que a estigmatização é feita por intervenção sobrenatural.

André Vauchez²⁷³ afirma que para muitos fiéis a notícia da estigmatização foi bem recebida com adesão imediata, incentivada pelos documentos papais. O tema dos estigmas foi difundido com sucesso na arte religiosa “de Dante à Pétrarque, en passant par Guittone d'Arezzo et Jacopone de Todi, on n'en finirait pas de citer tous les témoignages littéraires qu'il a inspirés, et qui témoignent d'une foi assurée en la réalité de l'événement de l'Alverne”²⁷⁴. Contudo, a notícia não foi vista por todos com bons olhos. Aldilene salienta que a veracidade dos estigmas do santo pode ter sido questionada por conta da novidade²⁷⁵. Não havia conhecimento de outro feito como este, Vachez destaca que “Jusqu'au début du XIII^e siècle, la stigmatisation, c'est-à-dire l'identification d'un être humain au Christ crucifié par l'impression des cinq plaies en sa chair, est demeurée inconnue aussi bien en Orient qu'en Occident”²⁷⁶. Tal fato inédito causou estranhamento e rejeição não somente em leigos, mas também em membros da Igreja e da própria Ordem. “Para muitas pessoas do século XIII, Francisco era um comerciante e não um santo, era um contemporâneo e, portanto, muito distante dos santos idealizados dos primeiros cristãos ou dos santos mártires tradicionais”²⁷⁷.

Para Vauchez, a negação da estigmatização não foi pequena ou representou a uma voz não significativa. Ele afirma que os protestos foram discretos ou sufocados, contudo o que o corrobora a afirmativa é o número de bulas papais e hagiografias franciscanas. Não haveria necessidade de tantos documentos afirmando os estigmas, durante os séculos XIII e XIV, caso fosse um tema de concordância social²⁷⁸.

No que tange às ordens mendicantes, o tema causou divergência entre franciscanos e dominicanos. Os franciscanos eram acusados de usar a estigmatização a

²⁷²CÉSAR. Aldilene Marinho. *Imagens e práticas...* op. cit, p. 52.

²⁷³Cf. VAUCHEZ, André. “Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles Du moyen âge”. *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Vol. 80, Numéro 2, p. 595-625, Année 1968

²⁷⁴VAUCHEZ, André. “Les stigmates...” op. cit, p. 596.

²⁷⁵CÉSAR. Aldilene Marinho. *Imagens e práticas...* op. cit, p. 54.

²⁷⁶VAUCHEZ, André. “Les stigmates...” op. cit, p. 597.

²⁷⁷CÉSAR. Aldilene Marinho. *Imagens e práticas...* op. cit, p. 54.

²⁷⁸VAUCHEZ, André. “Les stigmates...” op. cit, p. 597.

fim de ganhar mais prestígio. Os estigmas dão margem para criação de uma festa litúrgica dos Estigmas de São Francisco, em 1337, pelo Capítulo Geral dos Cahors, sendo ampliada posteriormente para toda a Igreja²⁷⁹.

O debate em torno da estigmatização ganha espaço em um contexto no qual a valorização da humanidade de Cristo estava presente. Vauchez apresenta o século XII como um momento de mudança quanto à valorização do Cristo homem.

Le haut Moyen Age resta en effet étranger à l'adoration de l'humanité du Christ. Cette situation ne commença à se modifier qu'à la fin du XII^e siècle, sous l'influence du courant de piété cistercien qui mit l'accent sur le rapport personnel et affectif Du chrétien avec son Sauveur. (...) De fait, c'est surtout avec l'essor des Ordres Mendians que se diffusa dans le peuple chrétien la dévotion envers le Christ-homme et particulièrement le Christ souffrant, que s. François avait personnellement vécue avec une extraordinaire intensité²⁸⁰.

Os estigmas não só aproximam São Francisco a Cristo, eles o revestem de santidade e aproxima Cristo dele e do fiel. As hagiografias do santo também corroboraram para perpetuar e dar veracidade aos estigmas. Para o presente trabalho, apresentaremos três relatos hagiográficos que foram fundamentais no século XIII, para além da Carta de do Frei Elias, na construção da história da estigmatização do santo. Tomás de Celano em *Primeira Vida* (1228); *A Legenda dos Três companheiros* atribuída aos Freis Leão, Rufino e Ângelo (1246) e *Legenda Maior* de São Boaventura (1263).

As hagiografias não são colocadas neste trabalho a fim de autenticar o episódio da estigmatização, nem é nosso objeto discutir a qualidade destes textos como fonte para conhecer a vida do santo. André Vauchez nos coloca um ponto reflexivo acerca da fonte hagiográfica

São numerosas e prolixas, mas a sua utilização como fontes coloca aos historiadores graves problemas. Todas, com efeito, foram redigidas posteriormente à canonização de Francisco pelo papado, a qual teve lugar em 1228, dois anos após a sua morte.²⁸¹

Le Goff apresenta outro ponto que não deve ser ignorado na leitura dos textos hagiográficos acerca de São Francisco “as dissensões dentro da Ordem dos Frades

²⁷⁹CÉSAR. Aldilene Marinho. *Imagens e práticas...* op. cit, p. 54.

²⁸⁰VAUCHEZ, André. “Les stigmates...” op. cit, p. 597.

²⁸¹VAUCHEZ, André. S. Francisco de Assis. In: *Monges e Religioso na Idade Média*. (Org) BERLIOZ, J. Lisboa; Terra Mar, 1994. p. 245.

Menores no século XIII acabaram, afinal, por nos privar de fontes dignas de total confiança sobre a vida do fundador da Ordem”²⁸².

Nosso interesse não é apresentar a veracidade dos relatos dos textos hagiográficos, mas discutir como a narrativa do episódio da estigmatização de São Francisco contribui na construção de uma espiritualidade que valoriza a figura do Crucificado. Além disso, como a estigmatização do santo e a produção literária, especialmente imagética, foi crucial para aproximar o fiel do divino, tornando mais pragmática a experiência espiritual.

Tomás de Celano escreve a *Primeira Vida* por solicitação de Gregório IX. Le Goff apresenta os conflitos políticos e ideológicos que transpassou esse trabalho²⁸³. Celano descreve o episódio da estigmatização, apontando que foram poucos os privilegiados que viram as chagas no corpo do santo, e afirma que Frei Elias foi um dos que tiveram contato com o santo e com as suas chagas.

Numa estadia que fez no eremitério chamado Alverne, que tem este nome por causa de sua localização, dois anos antes de entregar sua alma ao céu, teve uma visão de Deus em que viu um homem, com aparência de Serafim de seis asas, que pairou acima dele com os braços abertos e os pés juntos, pregado numa cruz. Duas asas elevavam-se sobre a cabeça, duas estendiam-se para voar e duas cobriam o corpo inteiro. Quando o servo do Altíssimo viu isso ficou muitíssimo admirado, mas não compreendia o sentido dela. Sentia um grande prazer e uma alegria enorme por ver que o Serafim olhava para ele com bondoso e afável respeito. Sua beleza era indizível, mas o fato de estar pregado na cruz e a crueldade de sua paixão atormentavam-no totalmente. Assim se levantou, triste e ao mesmo tempo alegre, alternando em si mesmo os sentimentos de alegria e de dor. Tentava descobrir o significado da visão e seu espírito estava muito ansioso para compreender o seu sentido. Sua inteligência ainda não tinha chegado a nenhuma clareza, mas seu coração estava inteiramente dominado por esta visão, quando, em suas mãos e pés começaram a aparecer, assim como as vira pouco antes no homem crucificado, as marcas de quatro cravos. Suas mãos e pés pareciam atravessados bem no meio pelos cravos, aparecendo as cabeças no interior das mãos e em cima dos pés, com as pontas saindo do outro lado. Os sinais eram redondos no interior das mãos e longos no lado de fora, deixando ver um pedaço de carne como se fossem pontas de cravos entortadas e rebatidas, saindo para fora da carne. Também nos pés estavam marcados os sinais dos cravos, sobressaindo da carne. O lado direito parecia atravessado por uma lança, com uma cicatriz fechada que muitas vezes soltava sangue, de maneira que sua túnica e suas calças estavam muitas vezes banhadas no sagrado sangue.²⁸⁴

Tomás de Celano descreve a estigmatização do santo colocando-o na posição de surpresa. São Francisco não esperava por tal milagre, mas aprove Deus agraciá-lo.

²⁸²LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis...* op. cit., p. 49.

²⁸³Cf. Sobre os conflitos que permearam a escrita de Celano Cf. LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 1998. pp. 55-56

²⁸⁴CELANO, Tomás de. *Primeira Vida de São Francisco*. Parte segunda, segundo livro. Capítulo 3, partes 94 e 95. Disponível em <www.procamp.org.br>. Acesso em agosto de 2014.

Celano não apresenta nenhum tipo especial de preparação do santo para a estigmatização, apenas apresenta que este estava no local e recebeu a visão dois anos antes de sua morte. Celano ainda declara que o serafim o olhava com respeito. Francisco não era um homem qualquer, o próprio Cristo-Seráfico o admira, por isso o escolheu.

A *Legenda dos Três Companheiros* seria a o relato dos freis a Tomás de Celano a fim deste escrever a *Segunda Vida*. André Vauchez salienta que o relato teria sido feito

por medo de ver caída no esquecimento a verdadeira imagem daquele a quem tinham amado e seguido. Inquietos com a evolução da ordem, sublinhavam sobretudo o espírito de pobreza do fundador, a desconfiança de que tinha dado testemunho face aos estudos e o seu apego apaixonado aos valores evangélicos. Ignora-se qual foi a forma exacta desta preciosa recolha a que se chama o *Flo-rilégio de Greccio* e os especialistas ainda hoje discutem o seu conteúdo e a sua organização interna. Mas o essencial foi transmitido em dois textos compostos em meados do século XIII: a *Lenda dos Três Companheiros* e a *Lenda* (denominada) *de Perúsia*, que se revestem efectivamente de uma importância particular²⁸⁵.

É importante destacarmos que, para Le Goff, o texto que chegou até nós não foi o mesmo endereçado a Tomás de Celano, mas seria uma “compilação do século XIV, bebendo a um tempo na Vida Segunda de Tomás e nas fontes autenticamente leoninas não utilizadas por Tomás, e, talvez entre elas no texto original de Frei Leão: *Speculum perfectionis* ou *Espelho da Perfeição*”²⁸⁶.

A *Legenda dos Três Companheiros* descreve o episódio chamando a atenção para a vida de Francisco. Diferente de Celano que nos induz a pensar que a estigmatização foi um ato de escolha divina, não diretamente associado a trajetória do santo, A *Legenda dos Três Companheiros* apresenta que a estigmatização foi uma recompensa pela vida de devoção e imitação de Cristo.

O fervor deste amor e a fidelidade do seu coração em guardar a memória da Paixão de Cristo, quis o Senhor revelá-los ao universo. Por privilégio singular, por graça excepcional, fez um milagre para honrar o seu servo na carne durante a sua vida. Um dia, o ardor das suas aspirações seráficas arrebatava-o tanto para Deus, e para Aquele que se deixou crucificar por excesso de amor, que ele apareceu como que transformado por doce compaixão. Foi pouco mais de dois anos antes da sua morte, pela festa da Exaltação da Santa Cruz, numa manhã em que ele orava na encosta do Monte Alverne. De repente apareceu-lhe um Serafim; tinha seis asas, e entre elas trazia a imagem dum homem crucificado, extremamente belo, que tinha as mãos e os pés estendidos em cruz, e cujos traços lembravam à evidência os do Senhor Jesus. Duas asas cobriam-lhe a cabeça; outras duas velavam o resto do corpo, descendo até aos pés; as outras duas estendiam-se para voar. Desaparecida a visão, ficou na sua alma um admirável fervor; mas, o que é ainda mais admirável, via-se aparecer na sua

²⁸⁵VAUCHEZ, André. S. Francisco de Assis.. op. cit, p.245.

²⁸⁶LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis...* op. cit, p. 56.

carne a impressão dos estigmas do Senhor Jesus. O homem de Deus escondeu quanto pôde estas chagas até à sua morte, não querendo revelar o «segredo do Senhor», mas não conseguiu dissimulá-las completamente aos seus companheiros, pelo menos aos que conviviam intimamente com ele. Após o seu feliz trespasse, todos os irmãos presentes e grande número de leigos puderam verificar no corpo de Francisco os sinais gloriosos dos estigmas de Cristo. Perceberam em suas mãos e pés, não a marca dos cravos, mas os próprios cravos, formados de carne e nascidos na sua carne, tendo a cor escura do ferro. O seu lado direito, que parecia trespassado por uma lança, estava rasgado pela cicatriz vermelha duma ferida verdadeira e bem visível, donde se escapava muitas vezes, durante a sua vida, sangue sagrado.²⁸⁷

A *Legenda dos Três Companheiros* leva-nos a entender que a vida do santo e sua relação com o crucificado foi tão intensa que Deus o abençoou. São Francisco buscava o mundo celestial com ardor, que mesmo antes da crucificação havia sido transformado por doce compaixão. A estigmatização para estes foi fruto de uma vida devotada a Deus, especialmente a Cristo.

A *Legenda Maior* foi encomendada, em 1260, a São Boaventura pelo capítulo geral da Ordem. São Boaventura seria responsável por “escrever a vida oficial de São Francisco que a Ordem consideraria daí em diante como a única a descrever a vida do santo”²⁸⁸. Depois de aprovada pelo capítulo geral, em 1263, e, em 1266, ficou proibida a leitura de outra vida de São Francisco pelos frades e que fossem destruídos todos os escritos anteriores relativos ao santo²⁸⁹. Para Vauchez, a escrita da *Legenda Maior*, pelo então ministro da Ordem, São Boaventura, tem por fim o desejo de restabelecer a unidade e a concórdia no seio da Ordem²⁹⁰.

Le Goff vai dizer que a *Legenda Maior* é quase inútil como fonte da vida de São Francisco. O autor afirma que Boaventura construiu uma história fantasiosa e tendenciosa.

Em rigor, com todo o seu trabalho de pacificador, São Boaventura, apesar de sua profunda veneração a São Francisco e de se basear em fontes anteriores autênticas, realizou uma obra que ignora as exigências da ciência histórica moderna, por ser tendenciosa e fantasista. Fantasista porque combina elementos às vezes contraditórios tomados de fontes diferentes sem nenhuma crítica. Tendenciosa, porque silenciava quanto ao que mostraria que a ordem franciscana tinha-se desviado de algumas das intenções de São Francisco e, às vezes, em pontos essenciais: a ciência e o ensino, o trabalho manual, as visitas aos leprosos, a pobreza das igrejas e dos conventos.²⁹¹

²⁸⁷ LEGENDA DOS TRÊS COMPANHEIROS. Capítulo 17: Da santa morte do Bem-aventurado Francisco e como, dois anos antes, recebeu os estigmas do Senhor Jesus. Parágrafos 69-70. Disponível em <www.procas.org.br>. Acesso em setembro de 2014.

²⁸⁸ LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis...* op. cit, p. 52.

²⁸⁹ Ibidem, p.52

²⁹⁰ VAUCHEZ, André. S. Francisco de Assis.. op. cit, p. 246.

²⁹¹ LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis...* op. cit, pp. 53-54.

Mesmo que a vida do santo escrita por Boaventura seja considerada por Le Goff quase inútil como fonte, o autor aponta que o são Francisco, apresentado por ele, foi considerado o verdadeiro são Francisco até o fim do século XIX²⁹². Desta forma, para a presente pesquisa, a hagiografia escrita por Boaventura é fundamental, uma vez que ela é insubstituível na construção da memória do santo, como também será com base nela que Giotto produzirá os afrescos sobre a sua vida.

São Boaventura descreve o episódio da estigmatização de forma particular. Ele não atribui a estigmatização a uma exclusiva escolha divina como Celano, ou a uma recompensa pela trajetória de vida do santo, como *A Legenda dos Três Companheiros*. Boaventura conta-nos que Francisco foi conduzido ao monte, mas que o santo entendeu que o senhor teria algo para ele, então se dedicou em oração e leitura a fim de seguir a vontade do Pai.

Após múltiplos trabalhos, enfim, Francisco foi conduzido pela divina Providência, dois anos antes da morte, até o eremitério muito alto chamado monte Alverne. Tinha começado, segundo seu costume, o jejum quaresmal em honra de São Miguel, quando começou a sentir-se inundado de extraordinária suavidade na contemplação, aceso da mais viva chama de desejos celestes, cumulado das mais copiosas graças do céu. Elevava-se àquelas alturas não como um importuno perscrutador da majestade excelsa, que deveria ser esmagado por sua glória (cf. Pr 25,27), mas como servo fiel e prudente que procurava indagar a vontade de seu Deus, à qual desejava conformar-se totalmente. Por revelação divina, teve sua alma conhecimento de que, abrindo o livro dos santos Evangelhos, Jesus Cristo lhe manifestaria de que modo deveria agir para ser mais agradável a Deus em si e em todas as coisas (...) E como todas as vezes que se abriu o livro ocorreram as páginas em que se fala da paixão de Cristo, logo compreendeu Francisco que, da mesma forma como havia imitado a Cristo nos principais atos de sua vida, assim também devia conformar-se com ele nos sofrimentos e dores da paixão, antes de abandonar esta vida mortal. Não se intimidou. Muito pelo contrário, embora esgotado pelas austeridades e pela cruz do Senhor que ele levava até aí, sentiu-se animado de um novo vigor para submeter-se a esse martírio. O incêndio do amor triunfava em belas chamas de fogo: rios d'água não poderiam extinguir uma caridade tão intensa (cf. Ct 8;6-7). Assim transportado em Deus pelo desejo de seráfico ardor e transformado, por compaixão, naquele que, em seu excesso de amor, quis ser crucificado, rezava um dia num lado do monte, estando próxima a festa da Exaltação da Santa Cruz; e eis que ele viu descer do alto do céu um serafim de seis asas brilhantes como fogo. Num rápido vôo chegou ele ao lugar onde estava o homem de Deus, e apareceu então um personagem entre as asas: era um homem crucificado, com as mãos e os pés estendidos e presos a uma cruz. Duas asas se erguiam por cima de sua cabeça, duas outras desdobradas para o vôo e as duas outras cobriam-lhe o corpo. Essa aparição fez Francisco mergulhar num profundo êxtase, enquanto em seu coração sentia um gozo extraordinário mesclado com certa dor. Porque, em primeiro lugar, via-se inundado de alegria com aquele admirável espetáculo, no qual se gloriava de contemplar a Cristo sob a forma de um serafim, mas ao mesmo tempo a vista da cruz atravessava sua alma com a espada de uma dor compassiva. Era grande, sua admiração diante de semelhante visão, pois não ignorava que os sofrimentos da paixão eram incompatíveis com a imortalidade

²⁹²Ibidem, p. 54.

dos espíritos celestes. Veio então a conhecer por revelação divina que essa visão lhe havia sido providencialmente apresentada para que, como amante de Cristo, compreendesse que devia transformar-se totalmente nele, não tanto pelo martírio corporal quanto pelas chamas de amor de seu espírito. Ao desaparecer aquela visão, deixou no coração de Francisco um ardor admirável e imprimiu em seu corpo uma imagem não menos maravilhosa, pois no mesmo instante começaram a aparecer em suas mãos e pés os sinais dos cravos, iguais em tudo ao que antes havia visto na imagem do serafim crucificado. E assim era na verdade, porque suas mãos e pés estavam atravessados no meio por grossos cravos, cuja cabeça aparecia na parte interior das mãos e superior dos pés, ficando as pontas aparecendo do outro lado. A cabeça dos cravos era redonda e negra; as pontas, bastante longas e afiadas e com evidentes sinais de haver sido retorcidas, resultando daí que os cravos sobressaíam do resto da carne. De igual modo, no lado direito do corpo do santo aparecia, como formada por uma lança, uma cicatriz vermelha, da qual brotava às vezes tanto sangue que chegava a umedecer a túnica e as roupas internas.²⁹³

Para Boaventura, a estigmatização foi fruto não somente da história de vida que o santo havia construído, até aquele dado momento, e nem, exclusivamente, escolha divina. São Francisco quis ser estigmatizado, buscou pela revelação e cumprimento da vontade divina. Boaventura ressalta que Francisco elevava-se às alturas a fim de conhecer o desejo de Deus. Francisco abre o livro sagrado e a passagem que lhe é apresentada, todas as vezes, é a da Paixão de Cristo, assim entende a sua missão “ **da mesma forma como havia imitado a Cristo nos principais atos de sua vida, assim também devia conformar-se com ele nos sofrimentos e dores da paixão, antes de abandonar esta vida mortal. Não se intimidou**”²⁹⁴.

Na narrativa apresentada por Boaventura, Francisco não é pego de surpresa pelo milagre da estigmatização, este lhe fora anunciado. Após a visão do Cristo-Seráfico, Boaventura destaca que Francisco compreendia que a visão era apenas um anúncio do que realmente havia de lhe acontecer. Francisco, como amante de Cristo, entendia que deveria transformar-se no próprio Cristo. Mesmo que Boaventura entenda que o milagre é fruto de uma ação sobrenatural, podemos perceber que este não anula a participação ativa de Francisco no processo, como agente que busca o milagre.

Outra novidade, na narrativa de Boaventura, é a presença dos cravos no corpo de São Francisco. Enquanto Celano e *A Legenda dos Três Companheiros* descrevem o recebimento das feridas como se os cravos as tivessem feitas, contudo não é mencionado a presença dos pregos nas feridas, São Boaventura traz para o relato os cravos. As mãos e pés foram atravessados por cravos, destacam-se grossos cravos que

²⁹³BAGNOREGIO, Bonavetura da. *Legenda Maior*. Vida de São Francisco de Assis. Capítulo 13: Os sagrados estigmas. Parágrafos 1-3. Disponível em <www.procasp.org.br>. Acesso em agosto de 2014.

²⁹⁴Ibidem. (**Grifos meus**).

ficaram aparentes. Os cravos, de cabeças redondas e negras, de pontas longas, afiadas e retorcidas sobressaíam no corpo do santo. O relato de Boaventura deixa para o leitor a sensação de dor mais profunda que dos relatos anteriores. Ao expor os cravos no corpo do santo, não apenas convida o leitor a compartilhar da mesma dor, mas busca legitimar o milagre da estigmatização, tornando-a mais semelhante a de Cristo, portanto para o contexto, mais verossímil. O filho de Deus tornara-se concreto em São Francisco, o santo seria a representação humana do crucificado.

Le Goff afirma que São Francisco termina sua caminhada de imitação à Cristo na estigmatização, o primeiro estigmatizado do cristianismo “o servo crucificado, do senhor crucificado”²⁹⁵. Para o autor, os estigmas não seria apenas uma dádiva divina, mas a confirmação de sua missão na terra.

Após a morte do santo, foi necessário aos franciscanos legitimar o episódio da estigmatização e a sua santidade. A historiadora Aldilene, com base em Georges Duby, afirma que os franciscanos utilizaram as imagens pictóricas, considerando-as mais eficientes, a fim de propagar o culto e os exemplos franciscanos²⁹⁶. A produção imagética sobre os estigmas desempenharam papel fundamental para o tema

Bien mieux, de nombreux témoignages iconographiques attestent qu'ils ont accueilli avec faveur cette dévotion qui, en actualisant le mystère de La Passion, le leur rendait plus accessible. Les représentations artistiques jouèrent du reste un rôle important dans la diffusion de ce thème nouveau.²⁹⁷

3.4. Análise das imagens

É inegável a contribuição de Giotto para a iconografia franciscana, cabe-nos, neste parte da dissertação, pensar como a construção das três imagens da estigmatização de São Francisco contribui na formação de uma nova espiritualidade ligada a Cristo. As imagens da impressão dos estigmas de Giotto, embora não sejam as primeiras representações históricas do evento, são as que se sobressaem de modo a constituir um modelo iconográfico seguido posteriormente²⁹⁸.

²⁹⁵LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis...* op. cit, p. 89.

²⁹⁶CÉSAR, Aldilene Marinho. *Imagens e práticas...* op. cit, p. 57.

²⁹⁷VAUCHEZ, André. “Les stigmates...” op. cit, p. 624

²⁹⁸Ressaltamos que antes de Giotto representar em imagem a estigmatização, encontramos um relicário de São Francisco, atualmente no Museu do Louvre, que teria sido feito após a morte do santo. Outras duas imagens, quase idênticas de Boaventura Berlinghieri, ambas têmpera sobre madeira de 1235. Contudo, estas imagens trazem a figura central do santo e episódios de sua vida em detalhe ao redor da imagem, sendo um destes detalhes o episódio da estigmatização. Desta forma, antes de Giotto a cena da

As três imagens de Giotto que serão analisadas foram escolhidas e aproximadas em uma série temática. Mesmo que em lugares distintos, todas faziam parte de uma igreja como imagens expostas sejam no afresco ou na têmpera sobre madeira. São elas: *São Francisco recebendo os estigmas* (1297-1304) afresco da igreja superior da Basílica de São Francisco de Assis (**figura 1**); *A Estigmatização de São Francisco* (1300) original da igreja de São Francisco de Pisa, hoje no museu do Louvre (**figura 2**) e *Estigmatização de Francisco* (1325) afresco da igreja de Santa Croce (**figura 3**).

Para Duby, Giotto foi “o primeiro dos grandes pintores”²⁹⁹. A habilidade técnica de Giotto é indiscutível, já ressaltamos, inclusive, que esta foi reconhecida e admirada pelos seus contemporâneos e os cidadãos florentinos. Ressaltamos que Giotto não trabalha sozinho, ele dirige, segundo Duby, uma associação de ofício, na qual “recolhe as encomendas, fecha os contratos e distribui o trabalho para seus ajudantes”³⁰⁰. Mesmo que Giotto não tenha sido o único a trabalhar em cada imagem que lhe foi atribuída, isso fato não prejudica sua autoria, uma vez que ele comanda o trabalho realizado, dando sua aprovação.

Ao analisarmos as obras da estigmatização de São Francisco de Giotto, percebemos a sua estreita relação com a *Legenda Maior* de Boaventura, contudo, não significa que o pintor tenha seguido única e exclusivamente o texto validado dentro da Ordem. Como já mencionamos, não há uma predominância teórica nas obras de Giotto, mesmo que este tenha uma relação mais estreita com a obra de Boaventura.

A Basílica de Assis foi um projeto do Frei Elias, iniciado após a canonização do santo em 1228. Foi consagrada em 1253, porém sua ornamentação só foi concluída em 1330. A demora da finalização da Basílica é atribuída a alternância na direção da Ordem entre os freis conventuais e espirituais. Ressalta que os freis espirituais acreditavam que não deveriam possuir coisa alguma, nem mesmo um templo. A basílica que abriga os restos mortais do santo foi construída na região central da Itália, em Úmbria, local de nascimento do santo. A ornamentação foi feita com importantes contribuições do papa, como o papa, Nicolau II, que fora ministro da Ordem (1274-1276), dirigiu pessoalmente grande parte da construção³⁰¹.

estigmatização não foi representada com destaque. Para saber mais sobre as imagens da estigmatização feitas anteriores à Giotto Cf. Aldilene Marinho. *Imagens e práticas...* op. cit., pp. 29-36.

²⁹⁹DUBY. Georges. *O tempo das catedrais...* op. cit., p. 192.

³⁰⁰Ibidem, p.191.

³⁰¹PEREIRA. Maria Cristina Correia. *Dos detalhes nas imagens: dois afrescos do ciclo franciscano na basílica superior de Assis*. Universidade Federal do Espírito Santo [s/d]. Disponível em: <<http://historia.fflch.usp.br/sites/historia.fflch.usp.br/files/Dos%20detalhes%20nas%20imagens%20dois>

Além de Giotto, Cimabue também ornamentou a igreja. A fama da Igreja Superior está intimamente ligada à obra de Giotto, e Giotto a ela. Os seus afrescos na basílica marcam duas primeiras fases artísticas do pintor: a primeira fase, na Basílica Inferior de Assis, a segunda, na Basílica Superior de Assis e, a terceira, da maturidade em Pádua na Capela Scrovegni. Giotto esteve na basílica em dois períodos, o primeiro foi por volta de 1282, quando tinha vinte e cinco anos de idade. Nesse período, foram-lhe confiada a terceira e quarta arcadas em cima, a partir do altar. Nestes afrescos, Giotto exprime conceitos de plasticidade e um sentido tridimensional do espaço. O segundo período de Giotto, em Assis, situa-se entre 1297 e 1299. Foi na segunda estadia, que lhe fora atribuída a zona intermediária das paredes da Basílica Superior, pintar os 28 afrescos sobre episódios da vida de São Francisco³⁰².

A igreja de São Francisco de Pisa está localizada na região da Toscana, foi construída em 1233, e reconstruída, em 1261, por Dom Frederico Visconti. Os franciscanos ocupavam-se do culto, pois a igreja estava, em grande parte, sobre o domínio de nobres que a patrocinavam e possuíam capelas particulares para enterros privados. A Igreja recebeu a têmpera sobre madeira de Giotto *A Estigmatização de São Francisco* (1300), que fora roubada pelos franceses, em 1810, e, hoje, está exposta no Museu do Louvre.

A Igreja de Santa Croce é a principal igreja franciscana em Florença. Segunda a lenda, a Igreja foi fundada pelo próprio São Francisco de Assis. O que sabemos é que este complexo está ligado aos franciscanos até 1227, e, após a morte de São Francisco, construíram uma Igreja no local que foi expandida em 1232. Em 1294, uma nova construção foi feita sendo projetada por Arnolfo di Cambio. A basílica foi consagrada, em 1443, pelo papa Eugênio IV, embora a sua construção remonte ao final do século XIII. Ela é a maior igreja franciscana do mundo, contando com 16 capelas. Giotto decorou afrescos na Capela Peruzzi e na Capela Bardi. Nessa última, Giotto apresenta a história de São Francisco de Assis em seis cenas, uma delas, a estigmatização do santo será analisada nesta dissertação.

O lugar onde se encontram essas imagens, não é um lugar como outro qualquer, é a casa de Deus. Para além da função da imagem, o lugar possui uma função própria que não pode ser negligenciada na análise das imagens. Vauchez afirma que o culto era

[%20afrescos%20do%20ciclo%20franciscano%20da%20bas%3%ADlica%20superior%20de%20Assis.pdf](#)>. Acesso em março de 2015.

³⁰²CIANHETTA. Romero. *Assis: arte e história ao longo dos séculos*. Narni: Plurigraf, 1999. pp. 49-50

o ato essencial do cristianismo, sendo “a principal função da casa de Deus oferecer aos ministérios divinos um cenário digno da sua grandeza”³⁰³. A casa de Deus eleva o cristão ao próprio Deus. Baschet fala que o templo era construído e ornamentado a fim de fazer com que os fieis sentissem-se entrando no mundo celestial³⁰⁴. Vauchez salienta o papel da Igreja

A Igreja tentava elevar um povo rude e mal instruído além dos requisitos puramente materiais, fazendo-o pressentir a existência de uma realidade superior. Para isso, não hesitou em utilizar os recursos da arte, ao mesmo tempo expressão de uma vida espiritual intensa – a dos clérigos – e meio para os leigos vislumbrar a grandeza e a infinita riqueza do ministério divino³⁰⁵.

No caso das imagens, aqui estudadas, a função da imagem não está diretamente ligada ao objeto³⁰⁶. Elas se relacionam à Igreja e à Ordem, porque todas as igrejas que as abrigam são franciscanas. Elas contribuem na preservação da memória do santo e contam sua história, segundo a versão chancelada pela Ordem. O lugar que ocupam, a igreja, a casa de Deus, conferem-lhes uma sacralidade que as legitimam.

³⁰³VAUCHEZ, André. *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental: séculos VIII a XIII*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. p. 166.

³⁰⁴BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal: Do ano mil à colonização da América*. São Paulo: GLOBO, 2006. p. 508.

³⁰⁵VAUCHEZ, André. *A Espiritualidade na Idade Média...* op. cit, p. 166.

³⁰⁶Ver debate sobre função da imagem-objeto em Baschet apresentado no Capítulo 2 desta dissertação, pp. 63-66.



Figura 1. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 19. *São Francisco recebendo os estigmas*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul, nave). Assis, Igreja Superior da Basílica de São Francisco de Assis.

De modo geral, as imagens da estigmatização, pintadas por Giotto, seguem um mesmo padrão, retratam Francisco, o Cristo-serafim e o cenário montanhoso do Alverne. Além destes três elementos, a imagem da Basílica de Assis (figura 1) apresenta o Cristo-serafim indicando a crucificação, contudo, não está preso à cruz, e temos a presença do Frei Leão.



Figura 2. BONDONE, Giotto di. *A Estigmatização de São Francisco*, 1300. Têmpera sobre madeira, 314 x 162 cm. Museu do Louvre, Paris, França [original da Igreja de São Francisco de Pisa].

A imagem que, atualmente, está no Museu do Louvre foi feita para ser parte da igreja de São Francisco de Pisa (figura 2)³⁰⁷ mantém com os elementos tradicionais expostos; o Cristo-serafim não pregado na cruz, todavia, não traz a imagem do Frei Leão. Além destes elementos, há um outro que a difere das demais, trata-se da presença de outras imagens para contar a história de vida do santo.



Figura 3. Detalhe. A Estigmatização de São Francisco, 1300. Têmpera sobre madeira.



Figura 4. Detalhe. A Estigmatização de São Francisco, 1300. Têmpera sobre madeira.



Figura 5. Detalhe. A Estigmatização de São Francisco, 1300. Têmpera sobre madeira.

³⁰⁷A técnica de pintura usada por Giotto nesta imagem é têmpera sobre madeira. A técnica consiste na mistura de pigmentos com uma goma orgânica, a mais comum gema de ovo. É uma preparação conhecida dos egípcios e dos bizantinos e dava um efeito brilhoso e luminoso à imagem.

O primeiro detalhe destacado (figura 3) aborda a cena do sonho de Inocêncio III. Este episódio marca o encontro de Francisco com esse papa a fim de obter a aprovação de sua regra. A aprovação foi concedida, em grande parte, por conta do sonho que o papa tivera. Em seu sonho, teria visto a basílica de Latrão prestes a desabar e um homem, pobrezinho, a sustentá-la³⁰⁸. O segundo quadro, detalhe (figura 4), retrata o episódio da confirmação da regra pelo papa, e o terceiro (figura 5) apresenta a imagem da pregação aos pássaros³⁰⁹. Podemos entender que a presença de outras cenas da vida do santo, além da estigmatização, na pintura decorre da necessidade de contar uma história da Ordem. As cenas escolhidas mostram-nos que a escolha de Giotto se concentrou nas imagens que legitimam não somente o santo, mas a regra. São Francisco não foi somente eleito por Deus para receber os estigmas, estes marcam o fim de uma caminhada. Os dois primeiros detalhes apresentados (figura 3; 4) estão imbricados. O sonho do papa abre caminho para a consagração da ordem. O terceiro detalhe (figura 5) desenha o perfil dessa Ordem, faz referência ao *Sermão às Aves* (1209-1210) de Francisco, mas apresenta as características do santo que deveriam ser estendida a todos da Ordem, como sua simplicidade, predileção à pobreza, aproximação com a natureza e com os homens em geral. A estigmatização coroa a vida de santidade de Francisco.

A imagem da estigmatização da igreja de Santa Croce (figura 6) é apresentada seguindo o padrão no qual aparece Francisco, o cenário montanhoso onde teria recebido os estigmas e o Cristo-Serafim. Contudo, não consta a presença do Frei Leão; já em relação à imagem do Cristo-seráfico, ele é apresentado pregado na cruz, carregado de traços correspondentes à imagem de Cristo.

Em todas as imagens apresentadas (figuras 1; 2; 6), Francisco é retratado por Giotto trajando o tradicional hábito franciscano marrom, ajoelhado, no entanto, passa intenção de querer se levantar, com os olhos fixos na imagem do serafim, sobre sua cabeça, vemos uma auréola e os pés descalços.

³⁰⁸Para mais informações sobre o tema. Cf. PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. *Dos detalhes nas imagens: dois afrescos do ciclo franciscano...* op. cit.

³⁰⁹Para mais informações sobre o tema. Cf. FEDERIZZI, Roberta Bassani; ORMEZZANO, Graciela René. Pregação aos pássaros de giotto: uma tradução intersemiótica do sermão de São Francisco de Assis. In: *Encontro Rede Sul Letras*. Santa Catarina, Universidade do Sul de Santa Catarina. 2016. Disponível em <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/eventos/sulletras/PDF/Roberta-Federizzi.pdf>>. Acesso em setembro de 2016.



Figura 6. BONDONE, Giotto di. *Estigmatização de Francisco*, 1325. Afresco, 390 x 370 cm. Capela Bardi, Igreja da Santa Croce, Florença, Itália.

Francisco está vestido, nas imagens, com o hábito marrom de capuz, semelhante ao usado por outros religiosos. Ele foi identificado como hábito franciscano, com a fundação da Ordem. Embora não apresentado nas imagens de Giotto, os hábitos são presos à cintura com uma corda de três nós, simbolizando os votos de pobreza, castidade e obediência³¹⁰. Giotto apresenta Francisco nas imagens, à esquerda do quadro, com o Cristo-serafim, à direita do quadro. Francisco está de joelhos, de olhos abertos olhando para a visão da figura alada, com o pés descalços e as mãos aparentes, as palmas das mãos estão em direção do Cristo-seráfico, como em um gesto de oração. portando uma auréola símbolo de santidade. Francisco também é representado

³¹⁰Cf. informações maiores Cf. CÉSAR. Aldilene Marinho. *Imagens e práticas...* op. cit, p. 62.

tonsurado³¹¹ e, nas figuras 1 e 2, com barba³¹². Os raios de luz ou de sangue saem dos membros do Cristo-seráfico em direção a Francisco, tocando-lhe em seus membros, dando a ideia de impressão dos estigmas no santo.

Outro ponto em comum, nas imagens, é a representação do cenário montanhoso. É possível observar o relevo acidentado no entorno do Monte Alverne, a igreja da Porciúncula, algumas árvores no ponto mais alto do relevo, ressaltando o envolvimento do santo com a natureza.

Venturi salienta que a desproporção observada entre os elementos que compõem a imagem de Giotto são propositais. Giotto não se limita a imitar a natureza, ele a interpreta “a proporção das imagens não depende da aparência das coisas na natureza, mas da sua importância no pensamento humano”³¹³. Em todas as imagens que estamos analisando, Giotto retrata claramente Francisco e o Cristo-serafim em proporções maiores que os outros elementos, exceto o monte que serve de base para ressaltar a imagem do santo.

Venturi destaca que a representação da montanha na pintura de Giotto, é uma imagem artística. O autor coloca que a desproporção entre os elementos é evidente, como no caso das imagens que estamos analisando. Para ele, a montanha não é o fundo, em Giotto o único fundo é o céu. Sobre o fundo, ou seja, o céu Giotto pinta os elementos que compõem a imagem, como os homens, as rochas e as árvores³¹⁴.

Uma montanha para Giotto, é uma massa de rochedos que possuem as suas qualidades próprias: espessura, peso, solidez, dureza e as fendas que as convulsões geológicas neles abriram. Todas essas qualidades são representadas por Giotto de maneira muito simples e muito sumária, mas com uma grande evidência, por meio de leves pinceladas que acentuam as arestas vivas dos rochedos.³¹⁵

A que serve a desproporção da montanha com a figura de Francisco nas imagens da estigmatização? Ela ressalta a silhueta do santo. Observando a técnica de Giotto, Venturi destaca que as zonas de luz da montanha são mais extensas que a dos homens e o encontro do que o autor chamou de ‘arestas vivas’, evidencia o efeito plástico³¹⁶.

³¹¹A tonsura consiste em um corte de cabelo rente ao coro cabeludo, geralmente na forma arredondada, realizada por membros da Igreja simbolizando a renúncia as vaidades do mundo. Desde o século XIII, a tonsura era utilizada para representar a passagem de um indivíduo do meio dos leigos para o meio dos clérigos, ou seja, a entrada oficial na vida religiosa sob o controle da Igreja. Cf. CÉSAR. Aldilene Marinho. *Imagens e práticas...* op. cit, p. 62.

³¹²Cf. CÉSAR. Aldilene Marinho. *Imagens e práticas...* op. cit, pp. 62-63.

³¹³VENTURI, L. *Para compreender...* op. cit, p. 23.

³¹⁴Ibidem, p. 24.

³¹⁵Ibidem.

³¹⁶Ibidem.

Os críticos do passado falavam de relevo quando desejavam indicar o carácter escultural de uma imagem pintada. Recentemente, chamou-se a este carácter escultural de forma plástica; das imagens foi tornado extensivo às composições e considerado o elemento essencial da pintura.³¹⁷

Venturi defende que é possível observar na pintura de Giotto o efeito plástico, uma vez que entende que relevo é alcançado quando a forma ocupa três dimensões: a altura, a largura e a profundidade. Na pintura, para se alcançar o efeito plástico, é necessário empregar a técnica do claro-escuro “do contraste e da gradação do claro e do escuro (...) quando o relevo de uma imagem é realizado por meio do claro-escuro, diz-se que o pintor obteve o *efeito plástico* ou uma *forma plástica*”³¹⁸. Giotto usa o efeito de claro-escuro, normalmente, nas pinturas de Giotto, no nosso caso dos afrescos³¹⁹ (figuras 1; 6) o fundo é azul, diferente dos fundos de ouro comum nesse período. Venturi destaca que a função do azul na imagem, é a função do negro (neutro), fazendo ressaltar as cores claras no trabalho do artista com claro-escuro³²⁰.

Giotto busca a forma plástica, porque é apaixonado pela estrutura, diz Venturi³²¹. A montanha na pintura de Giotto tem a forma plástica. É possível notar que recua nos dois lados e avança no centro³²². Nas imagens da estigmatização, o centro avançando resalta o relevo de Francisco. Não somente a montanha, mas todos os elementos da imagem ocupam espaço em profundidade, ou seja, possuem relevo. A montanha auxilia na criação das três dimensões da imagem. Nas imagens a montanha é alta à esquerda e baixa à direita, criando uma diagonal e um efeito decrescente, ou mesmo de subida/descida. Francisco não está no topo do monte, mas está no meio dele, sobre o monte. A parte alta parece mais afastada do que a parte em que se encontra o santo, as árvores no topo do monte ajudam a criar a profundidade. Além disso, em cada elemento que compõe a imagem, é possível notar a impressão de profundidade.

Outro elemento que destacamos na imagem da estigmatização de Giotto é a presença do Frei Leão (figura 1). Aldilene Cesár indica que a introdução da imagem do frade no episódio da estigmatização, nas obras pictográficas subsequentes, foi feita por Giotto. Nos relatos hagiográficos, não constam a presença do frade³²³. No entanto, sua presença pode ser relacionada à necessidade apresentar uma testemunha ocular do

³¹⁷Ibidem.

³¹⁸Ibidem, p. 25.

³¹⁹Os afrescos, são “assim chamados porque tinham que ser pintados na parede enquanto o emboço ainda estava fresco, isto é, úmido”. Cf. GOMBRICH, E. H. *A história... op. cit*, p. 201.

³²⁰VENTURI, L. *Para compreender... op. cit*, p. 31.

³²¹Ibidem, p. 26

³²²Ibidem, p. 25

³²³CÉSAR, Aldilene Marinho. *Imagens e práticas... op. cit*, p. 82.

milagre para o legitimar³²⁴. Mesmo que o frei Leão seja apresentado na cena, é possível notar que este não participa da estigmatização, ele não compartilha da visão de Francisco, porém se mantém sob olhar fixo em um livro. Aldilene Cesár a fim de defender a ideia de que o frei foi introduzido na imagem para ser testemunha ocular dos estigmas, utiliza como base o argumento da historiadora italiana Chiara Frugoni de que o testemunho do frei Leão foi fundamental para o reconhecimento da veracidade dos estigmas³²⁵.

A visão de Francisco é do Cristo-serafim. Nas imagens de Giotto, bem como nas hagiografias do santo, o Cristo-seráfico é apresentado portando seis asas. Essa imagem tem como referência bíblica o texto do profeta Isaiás, quando este entra no templo e recebe o seu chamado.

No ano em que faleceu o rei Ozias, vi o Senhor sentado sobre um trono alto e elevado. A cauda da sua veste enchia o santuário. Acima dele, em pé, estavam serafins, cada um com seis asas: com duas cobriam a face, com duas cobriam os pés e com duas voavam.³²⁶

A visão de Francisco descrita pelas hagiografias e apresentada em imagem por Giotto, o Serafim com seis asas assume os traços da imagem de Cristo. O serafim, da visão do santo, não é apenas um membro do corpo celestial, ele é o próprio Cristo.

Philippe Faure aponta que o sacrifício de Cristo permite a manifestação de anjos superiores, ou seja, dos serafins. Estes são formas últimas dos estados espirituais e do amor de Deus³²⁷. A presença dos anjos fazia parte do ambiente do homem medieval. Eles desempenharam papel fundamental na cristandade medieval.

O anjo é considerado um ser cuja vocação é manifestar-se aos homens e com eles estabelecer relações. Tantos os textos como as imagens destacam um espaço-tempo intermediário, que permite manifestar o mundo celeste e elevar ao Céu o mundo humano.³²⁸

Segundo Philippe Faure, as manifestações angélicas são descidas do Céu que tem por finalidade santificar o homem, o tempo e o espaço. Na Baixa Idade Média, quando, cada vez mais, eram valorizadas a Encarnação e a humanidade de Cristo, em

³²⁴Ibidem, p. 84.

³²⁵Cf. CÉSAR, Aldilene Marinho. *Imagens e práticas...* op. cit, p. 85.

³²⁶Is 6, 1-2.

³²⁷FAURE, Philippe. "Anjos". Tradução José Carlos Estêvão. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. I. São Paulo: EDUSC, 2002, 1 Vol. p. 69-81. p. 76.

³²⁸Ibidem, p. 72

detrimento dos modelos verotestamentários, o papel dos anjos será articulado mais estritamente com Cristo, o que muda sua relação com os homens³²⁹.

A presença dos anjos passa a se articular à devoção do Cristo humilde e sofredor. “No século XI e XII, a figura angélica desabrocha na experiência religiosa e nas expressões artísticas da fé”³³⁰. O grande número da presença angélica nas imagens traduz o desejo dos homens de ter a companhia celestial na terra³³¹.

No contexto em que os homens buscam a imitação de Cristo, surge também a ideia de imitação dos anjos. A humanização dos anjos segue na história da humanização de Cristo. São Francisco passa a integrar os estados angélicos na estigmatização. “O itinerário de São Francisco é exemplar, no sentido em que nele coexistem a imitação dos anjos e a imitação de Cristo, realizadas, uma e outra, sem contradição, no seu corpo: a estigmatização completou a realização do homem angélico”³³².

Outro fator que se destaca na representação do Cristo-serafim consiste neste preso à cruz. Nas figuras 1 e 2, Giotto apresenta o Cristo-seráfico portando as seis asas, com expressões humanas associadas ao Cristo homem. O ser alado apresenta uma postura que faz referência à crucificação com os braços abertos, contudo não há a presença da cruz nas imagens. Já na figura 6, feita mais tardiamente, em 1325, Giotto figura a imagem da cruz onde o ser alado está crucificado na visão de Francisco.

A autora Aldilene Cesár a fim de entender tal variação do Cristo-serafim ser figurado na cruz em alguns casos e outros não, segue a hipótese de que os primeiros pintores não teriam figurado na cruz, pois se basearam na narrativa hagiográfica de Tomás de Celano, os autores que teriam figurado a cruz seriam posteriores e seguiriam o relato da *Legenda Maior* de Boaventura. Contudo, a autora apresenta registros iconográficos da estigmatização, produzidos por volta de 1228, em que o Cristo-serafim está pregado na cruz. Como também encontra outras imagens do mesmo período em que a figura alada não está presa à cruz. Nesse sentido, a autora conclui que não se pode relacionar diretamente a produção das hagiografias às produções iconográficas. No entanto, afirma que não existe uma relação lógica para a figura da presença da cruz ou não na imagem³³³.

³²⁹Ibidem, p. 73

³³⁰Ibidem, p. 74

³³¹Ibidem, p. 76.

³³²Ibidem, p. 77

³³³CÉSAR, Aldilene Marinho. *Imagens e práticas...* op. cit, pp. 91-92

A relação que Francisco estabelece com o Cristo-serafim também deve ser evidenciada. Francisco é figurado de joelhos no momento da visão. Da figura alada, saem cinco raios das mãos, pés e flanco direito. Estes raios tocam os mesmos lugares no corpo de Francisco, mãos, pés e flanco direito, ou seja, as chagas de Cristo são transmitidas ao santo.

A autora Aldilene, com base em Jean-Claude Schmitt, aponta que na imagem de Giotto da estigmatização, feita por volta de 1300 (figura 2), o pintor apresenta a figura de um Serafim portando traços do Cristo crucificado. Enquanto a imagem produzida mais tardiamente, por volta de 1325 (figura 6), o pintor apresentou o próprio Cristo preso à cruz, portando as asas de um serafim³³⁴.

A autora ainda destaca que, no afresco da igreja de Santa Croce, Giotto retrata a impressão dos estigmas de forma diferente das demais. Nesta imagem, os membros de Francisco e do Cristo-serafim estão em correspondência, ou seja, os raios que cruzam a imagem e transmitem os estigmas da figura alada ao santo está alinhado, mão direita do Cristo-seráfico com a mão direita do santo, mão esquerda com esquerda, pés e flanco direito seguindo o mesmo curso de correspondência. Esta figuração, específica da impressão dos estigmas de Francisco, não corresponde a imitação especular como encontrada nas imagens anteriores (figuras 1; 2). A imitação especular trata-se na figuração em que o Cristo crucificado os raios de sua mão direita, na mão direita do santo e assim sucessivamente, ou seja, é produzida a imagem de espelho³³⁵. As imagens que a imitação especular aparece passa a ideia de Francisco como o espelho de Cristo, um seguidor e imitador fiel do Crucificado.

Por outro lado, a imagem de Santa Croce (figura 6) que traz os membros de Francisco, em correspondência com os do Cristo-serafim, difere da imitação especular, trata-se da *Imitatio Christi*, que diz respeito não somente a imitação, mas de assimilação ou mesmo encarnação do próprio Cristo. Nessa perspectiva, são Francisco teria convertido-se em uma eucaristia viva. Esta forma de representar a estigmatização, na iconografia, poderia está ligada à necessidade de legitimação da santidade do santo³³⁶.

As imagens da estigmatização, feitas por Giotto, constituem um modelo pictográfico mais difundido e propagado dos que já foram produzidos sobre a vida do

³³⁴Ibidem, p. 93-94.

³³⁵Ibidem, p. 94.

³³⁶Ibidem, p. 95.

santo, como demonstra análise da historiadora Aldilene Cesár³³⁷. A autora ainda afirma que os afrescos e os painéis, executados por Giotto, associados à difusão das hagiografias de Francisco, ajudaram “a espalhar a devoção ao Santo de Assis na virada do século XIII para século XIV em toda a Itália”³³⁸.

Nesse sentido, as imagens da estigmatização de Giotto contribuem para construção de uma nova espiritualidade centrada na pessoa de Cristo. A imagem de um homem recebendo o milagre da estigmatização significa a manifestação do divino no homem. O serafim se manifesta no mundo terreno e santifica o homem, o tempo e o espaço. O homem é elevado ao céu, assume o divino e o divino assume o humano.

O Cristo crucificado expõe sua humanidade na cruz e se aproxima do homem. O Cristo Crucificado que transmite seus estigmas a Francisco, torna-se muito mais concreto; são Francisco assume a crucificação. Esse ato impulsiona os fiéis a participarem do mesmo sofrimento. A nova espiritualidade da Baixa Idade Média ocidental, que valoriza a humanidade de Cristo, ganha corpo no milagre da estigmatização. As imagens da estigmatização de são Francisco de Giotto são um produto desse contexto, como também um agente de sua construção e reforço.

Para além da legitimação da Ordem ou atestar a veracidade dos estigmas de Francisco, buscamos evidenciar a serventia da imagem em seu contexto. A imagem cristã no medievo é uma aparição, teofania, que em grande parte arrebatava ao observador. A imagem da estigmatização, para além da experiência abstrata, é um convite à participação da glória divina. O conteúdo apresenta um homem comum que foi alcançado pelo crucificado por meio da imitação. A imagem não somente revela a santidade de são Francisco, mas convida o fiel a uma vida de imitação de Cristo.

A estigmatização do santo foi fruto de uma vida devota ao crucificado, sua escolha não foi feita ao acaso. Giotto é fundamental para afirmar essa nova espiritualidade centrada em Cristo, por se tratar de um pintor sem precedentes que traz para suas imagens o realismo que lhes faltavam. A humanidade que transpassa a arte de Giotto revela aos homens, uma arte cristã não só de contemplação, mas de identificação.

A série, selecionada para a análise, ajuda-nos a pensar para além do que estava aparente, acerca das imagens da estigmatização. Estas imagens foram usadas para refletir sobre os meios que tornaram possíveis emergir no Ocidente Medieval, durante a Baixa Idade Média, uma nova predominância espiritual fundamental para a

³³⁷Ibidem, p. 36.

³³⁸Ibidem, p. 37.

interiorização religiosa e para a Reforma Protestante, por exemplo. Utilizamos, especialmente, a imagem como um meio que contribui para esse novo cenário, entendendo que elas não apenas passaram ao largo de tais acontecimentos, mas que estiveram no centro deles.

CONCLUSÃO

O medievo é um mundo complexo e singular, estudá-lo é admitir lacunas que talvez nunca sejam preenchidas, mas que não desqualifica o trabalho a ser realizado. O caminho percorrido, nesta dissertação, foi, antes de tudo, um grande desafio. A falta de fontes, bibliografias, recursos financeiros para conhecer de perto as imagens em questão, foram obstáculos que tiveram que ser driblados a fim de concluirmos o trabalho que nos propusemos apresentar.

Utilizamos as imagens da estigmatização de São Francisco, feitas por Giotto, entre o final do século XIII e início do século XIV, a fim de compreender como estas contribuíram para a formação de uma nova espiritualidade na Idade Média Ocidental. Entendemos, ao fim da pesquisa, que estas desempenharam sim um papel fundamental neste processo, contudo também admitimos que não nos foi possível mensurar este papel. A falta de fontes que nos permitiriam entender como as imagens foram recebidas pelos fiéis é notável.

A escolha do uso da imagem, como fonte, para conhecer melhor o contexto estudado, deveu-se ao baixo volume de pesquisas que sejam capazes de colocar a imagem no centro do debate. Ela, hoje, faz parte do nosso cotidiano, expressamo-nos por meio dela, como também nos construímos através da sua observação. Medir os seus efeitos em toda a sociedade é uma tarefa impossível de se fazer. Contudo, é possível utilizá-la como meio de observar traços, costumes, pensamentos, culturas gerais de uma dada sociedade. A Idade Média não está longe de nós, no que diz respeito a ter a imagem presente em sua sociedade. Entretanto, respeitando às particularidades que esta assume no contexto medieval. Nesse sentido, a imagem pode e deve ser apreendida pelo historiador como objeto de análise do conhecimento de uma realidade.

Entender o funcionamento da imagem no contexto do medievo é compreender a sociedade medieval. O que é pintado, esculpido, ornamentado, sonhado só é possível pelo contexto de produção. Não se pode olhar a imagem medieval pelos olhos contemporâneos, observando o que falta nela, comparado à renascença, por exemplo. A imagem produzida, no contexto medieval, não se assemelha à do Renascimento, ou mesmo à do Barroco, à do Romantismo e assim por diante. A imagem medieval é feita dentro de uma lógica própria que deve ser apreendida pelo historiador.

As produções imagéticas não são de domínio exclusivo dos historiadores da arte. Cabe aos historiadores a aproximação com este campo de saber a fim de melhor

compreender a sociedade analisada. A imagem é uma dentre as inúmeras fontes que possibilitam o conhecimento do passado. Para isso, um entrecruzamento entre os distintos campos de saberes, faz-se necessário. É importante abandonarmos antigas fronteiras e desentendimentos, para melhor abordar o tema proposto.

O presente trabalho, muito mais que buscar entender a imagem cristã no medievo, entendendo suas especificidades, chama atenção ao historiador que se pretende trabalhar com imagens para algumas problemáticas que não devem fugir à sua análise. Não somente a análise da imagem, contudo todos os elementos que a compõem devem ser objeto de pesquisa do historiador. A *imago*, para usar o termo evidenciado ao longo do trabalho, presentifica o invisível, nesse sentido, todos os adereços incutidos nela, como também a forma e o suporte em que é inscrita, devem ser elucidados na pesquisa histórica.

No medievo, a imagem cristã vai além da função de "bíblia para os iletrados". Esta tem como princípio a antropologia cristã. A semelhança do Filho de Deus invisível que se fez homem visível, a imagem é a aparição do sobrenatural. Ela liga o homem a Deus. É aos pés delas que os homens clamam pelo Salvador.

A redescoberta das antigas tradições gregas, como o neoplatonismo, estiveram na base desse movimento de legitimação da imagem. A escolástica ofereceu o fundamento teológico para a justificação plena da *imago* cristã medieval. A imagem se tornou o seu protótipo, levando ao ato de prostração dos fiéis.

Cristo se tornou o centro da espiritualidade no Ocidente medieval, na Idade Média Central. A produção de diferentes imagens do Filho de Deus entrou em destaque, sobretudo, as da Paixão. A cena da crucificação carrega em si um conteúdo próprio. Embora, a imagem não deve ser reduzida ao texto, eles se interligam. Tal cena é retratada com tanta emoção quanto nos textos bíblicos. A narrativa da crucificação gera comoção. Na imagem da crucificação, o sentimento de compunção se sobressai. Ela vivifica a memória do acontecido, leva o homem ao arrependimento e ao sentimento de gratidão pela salvação. O sacrifício retratado na cruz comove e se inscreve no coração da sociedade medieval.

São Francisco é, sem dúvida alguma, uma personagem histórica de fundamental importância para pensar o surgimento de uma nova espiritualidade na Baixa Idade Média. É difícil para o pesquisador apreender o que de fato aconteceu na história de vida do santo, sua conversão, devoção, estigmatização. Entretanto, para a presente pesquisa, não nos coube um debate sobre a veracidade dos estigmas, feito por uma

parcela ínfima da sociedade medieval ou mesmo por historiadores contemporâneos, pois nos interessava compreender o episódio representado em imagem por Giotto muito mais de meio século depois de seu acontecimento, momento em que, de maneira geral, a estigmatização do santo é um fato consumado.

As imagens produzidas por Giotto ganham destaque pelas inovações técnicas do pintor e também por serem de autoria do mesmo. Mesmo que nesse período seja problemático falar de autoria, a maioria das obras de Giotto são reconhecidas de forma autoral no período. Giotto inicia um novo tempo na história da arte, ele é um marco para pensar a emergência do Renascimento na Europa Ocidental.

Entendemos que o episódio da estigmatização de São Francisco oferece concretude para a experiência espiritual. A vida de devoção e de imitação de Cristo de Francisco foi tão intensa que este se torna o próprio crucificado. Esta experiência dá base para que o fiel siga os mesmos passos que o santo. São Francisco não apenas imitou a Cristo, a sua devoção se traduziu em assimilação.

Muitas questões foram colocadas, ao longo desta dissertação, e ainda podemos encontrar muitas lacunas, contudo afirmamos que as imagens da estigmatização de São Francisco de Giotto contribuíram na construção de uma nova espiritualidade cujo centro é Cristo. É bem possível que estas imagens tenham desempenhado outras funções, algumas até salientadas nesta pesquisa. Outras imagens, como as da própria crucificação, foram fundamentais nesse processo. Destacamos que a análise das imagens não se encontra encerrada ou mesmo fechada. A História é dinâmica e desejamos que para além da proposta de pesquisa enunciada este material sirva para despertar outras pesquisas.

Fontes Impressas

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Purgatório*. São Paulo: [s.n.], 1999.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1973.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BAGNOREGIO, Bonavetura da. *Legenda Maior*. Vida de São Francisco de Assis. Disponível em: <www.procasp.org.br>

CELANO, Tomás de. *Primeira Vida de São Francisco*. Disponível em: <www.procasp.org.br>

CORTONA, Elias de. *Carta Encíclica sobre a morte de São Francisco*. Disponível em: <www.procasp.org.br>

LEGENDA DOS TRÊS COMPANHEIROS. Disponível em: <www.procasp.org.br>

TOMÁS DE KEMPIS. *Imitação de cristo*. São Paulo. Círculo do livro, 1986.

VASARI, Giorgio. *Vida dos Artistas*. Florença, 1550.

Bibliografia

ALMEIDA, Ana Carolina Lima. *A exemplaridade nas representações do feminino no final da Idade Média – o exemplo do Decamerão e do De mulieribus claris de Boccaccio (Florença – século XIV)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2009.

_____, Ana Carolina Lima. *Falar ao feminino, falar ao masculino: as mulheres e as virtudes na Florença de Boccaccio*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2013.

AMARAL, Clinio de Oliveira. A imagem como um poder: estudo sobre a iconografia do Infante D. Fernando de Portugal. *Revista do corpo discente do PPG-História da UFRGS - AEDOS*, 2011.

_____, Clínio de Oliveira; BERRIEL, Marcelo Santiago. Introdução. In: AMARAL, Clínio de Oliveira; BERRIEL, Marcelo Santiago. *Religião e Religiosidades na Idade Média: poder e práticas discursivas*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

ANTONIO, Jaqueline Rodrigues. Giotto: o pintor florentino que humanizou a arte na Baixa Idade Média. In: *Congresso Internacional de História*. Paraná: Universidade Estadual de Maringá, 2013.

ARGAN, G.C. *História da Arte Italiana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

AUZÉPY, Marie-France. Iconodoulie: défense de l'image ou de la dévotion à l'image ? In : ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL NICÉE II, 787-1986 DOUZE SIÈCLES D'IMAGES RELIGIEUSES. 1986, Collège de France, Paris 2, 3, 4 octobre. *Actes...* Paris : Éditions du CERF, 1986, pp. 157-165

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi. Antropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Vol. 5., 1989.

BAJJANI, Lucy Cavallini. *Estudos dos Libri Carolini: uma contribuição para o estatuto da imagem na Idade Média*. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08032010-111306/>>. Acesso em: 2012-09-17.

BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal: Do ano mil à colonização da América*. São Paulo: GLOBO, 2006.

_____, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.

_____, Jérôme. Inventivité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51e année, N. 1, 1996.

BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. (ed. organizada por Maria Beatriz de Mello e Souza). Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

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

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou Ofício do Historiador*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2002.

BONNE, Jean-Claude. *À la recherche des images médiévales*. *Annales ESC* 46/2, 1991, pp. 353-374.

BROWN, Peter. *A ascensão do cristianismo no ocidente*. Editorial Presença: Lisboa, 1999.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales - 1929-1989: A revolução francesa da historiografia*. São Paulo: UNESP, 1992.

CÉSAR, Aldilene Marinho. *Imagens e práticas devocionais a estigmatização de Francisco de Assis na pintura ibero-italiana dos séculos XV-XVI*. 2010. 191f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-graduação em História Social, UFRJ/ IFCS, Rio de Janeiro, 2010.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

CIANHETTA, Romero. *Assis: arte e história ao longo dos séculos*. Narni: Plurigraf, 1999.

DENZINGER, H.; HÜNERMANN, P. *Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral*. São Paulo: Paulinas, 2007.

DUBY, Georges. *Economia rural e vida no campo no Ocidente medieval*. Vol. II. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980-1420*. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

FAURE, Philippe. “Anjos”. Tradução José Carlos Estêvão. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. I. São Paulo: EDUSC, 2002.

FEDERIZZI, Roberta Bassani; ORMEZZANO, Graciela René. Pregação aos pássaros de giotto: uma tradução intersemiótica do sermão de são Francisco de Assis. In: *Encontro Rede Sul Letras*. Santa Catarina, Universidade do Sul de Santa Catarina. 2016.

GANDILLAC, Maurice de. *Gêneses da modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS).

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES, Francisco José Silva. A Igreja e o Poder: representações e discursos. In: RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *A vida na Idade Média*. Brasília: UNB, 1997. pp. 33-60.

GUERREAU, Alain. Feudalismo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Vol. I. Bauru/São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, pp. 437-455.

JÚNIOR, Rivadávia Padilha Vieira. *Culto ou Arte? Divergências historiográficas e o consenso da problemática no debate sobre o “sentido da imagem” na Idade Média*. *Revista do corpo discente do PPG-História da UFRGS – AEDOS*. Vol. 3, nº 7, fevereiro de 2011.

LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida: economia e religião na Idade Média*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2007.

_____, Jacques. Cidade. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Vol. I. Bauru/São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002.

_____. Jacques. *O imaginário medieval*. Portugal: Estampa, 1994.

_____, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

LÓDE NUNES, Meire Aparecida; OLIVEIRA, Terezinha. O sofrimento em Giotto: a sensibilidade que expressa o processo de formação humana no século XIV. In: *IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem & I Encontro Internacional de Estudos da Imagem*. Paraná: Universidade Estadual de Londrina, 2013.

_____, Meire Aparecida; OLIVEIRA, Terezinha. São Francisco de Assis de Giotto: uma possibilidade de reflexão acerca da influência intelectual no Trecento italiano. In: *Anais da Jornada de Estudos Antigos e Medievais*. Universidade Estadual de Maringá, 2012.

MÂLE, Émile. *L'Art Religieux du XIIIe Siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspirations*. Paris: Ernest Leroux, 1898.

MELO, Maria Filomena Borja de. Imagens da Arte: Contributos para a historiografia da Arte em Portugal no século XV. *Revista Medievalista on line*. Ano 3, nº 3, 2007.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEREIRA, Maria Cristina C. L. "'Da conexidade entre texto e imagem no Ocidente medieval". In: OLIVEIRA, Terezinha et VISALLI, Angelita Marques (org). *Leituras e imagens da Idade Média*. Maringá: Eduem, 2011.

_____. Maria Cristina Correia. *Dos detalhes nas imagens: dois afrescos do ciclo franciscano na basílica superior de Assis*. Universidade Federal do Espírito Santo [s/d].

POST, R. R. *The Modern Devotion: Confrontation with Reformation and Humanism*. E.J. Brill, Leiden, 1968

RADCLIFFE-BROWN, A. R. *On the Concept of Function in Social Science*. In: *American Anthropologist*, V 01. 37 Traduzido por Asdrubal Mendes Gonçalves (julho-setembro de 1935). Disponível em <https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/1917121/mod_resource/content/0/2%20Radcliffe%20Brown.pdf> Acesso em dezembro de 2016.

ROSA, Maria de Lurdes. Tendências recentes da medievalística na abordagem do fenômeno religioso medieval. In: AMARAL, Clínio de Oliveira; BERRIEL, Marcelo Santiago. *Religião e Religiosidades na Idade Média: poder e práticas discursivas*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012, pp 25-48.

SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru : EDUSC, 2006.

_____, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007.

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

TREVISAN, Armindo. *O rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte cristã*. Porto Alegre, RS: AGE, 2003.

VAUCHEZ, André. *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental: séculos VIII a XIII*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____, André. “Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles Du moyen âge”. *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Vol. 80, Numéro 2, p. 595-625, Année 1968.

_____. André. “Milagre”. Tradução Eliana Magnani. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. II. São Paulo: EDUSC, 2002.

_____, André. S. Francisco de Assis. In: *Monges e Religioso na Idade Média*. (Org) BERLIOZ, J. Lisboa; Terra Mar, 1994.

VENTURI, L. *Para compreender a pintura de Giotto a Chagall*. [s/l]: Estudios Cor, 1972.

VEYNE, Paul. *Quando o nosso mundo se tornou cristão (312-394)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.