



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

RAFAEL FERNANDES SPEGLIC

**RELIGIOSIDADE E CULTURA CIDADINA NO SÉCULO XV:  
A MADONA DO CHANCELER ROLIN, DE JAN VAN EYCK**

---

Londrina  
2014

RAFAEL FERNANDES SPEGLIC

**RELIGIOSIDADE E CULTURA CIDADINA NO SÉCULO XV:  
A MADONA DO CHANCELER ROLIN, DE JAN VAN EYCK**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Profa. Dra. Angelita Marques Visalli.

Londrina  
2014

RAFAEL FERNANDES SPEGLIC

**RELIGIOSIDADE E CULTURA CIDADINA NO SÉCULO XV:  
A MADONA DO CHANCELER ROLIN, DE JAN VAN EYCK**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Departamento de História da  
Universidade Estadual de Londrina, como  
requisito parcial à obtenção do título de  
Licenciado em História.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Profa. Dra. Angelita Marques Visalli  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Alfredo dos Santos Oliva  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Richard Gonçalves André  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha orientadora, Angelita Marques Visalli, que não só uma orientadora e profissional extremamente competente, foi também uma amiga neste aprendizado e caminhada. Após três anos de orientação, mostrando o 'caminho das pedras', só tenho a agradecer a enorme contribuição para minha formação como historiador.

Aos professores Richard Gonçalves André e Alfredo dos Santos Oliva, por terem aceitado participar deste momento e pela contribuição à minha formação.

Aos amigos que fizeram parte desta caminhada, tornando-a cheia de alegrias.

E quanto aos ainda mais próximos, palavras são desnecessárias. Eles sabem...

SPEGLIC, Rafael F. **Religiosidade e cultura cidadina no século XV: A Madona de Chanceler Rolin**, de Jan Van Eyck. 2014. 50 fls. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

## RESUMO

No seguinte trabalho, viso a partir da análise da obra a Madona do Chanceler Rolin, de Jan van Eyck, compreender tanto a religiosidade quanto a cultura cidadina no século XV. Os estudos baseados nas documentações imagéticas têm apresentado um grande crescimento conforme nossa sociedade amplia a compreensão sobre o passado. Assim, este trabalho vem ao encontro de uma tendência da historiografia atual. Buscamos, a partir da análise da imagem (por meio das visões propostas por Baxandall e Chartier), compreender os principais elementos referente ao primeiro e segundo plano e por se remeterem à diferentes características do Baixo Medievo, compreender também de que forma esses planos dialogam e de que forma este diálogo permite a compreensão do período. Diversos processos estão inclusos nesta análise, tais como: devoção Mariana, crescimento dos movimentos ascéticos, a devoção privada, a laicização da arte, a separação entre o sagrado e o profano, além do ressurgimento das grandes cidades, das mudanças no âmbito artístico e no surgimento da individualidade. Além destes processos, tentaremos também compreender o conceito de longa duração, além da importância da imagem medieval. Por fim, utilizaremos a ideia de Outono (utilizada por Huizinga) para compreender o século XV como um momento não de fim ou decadência, mas como uma importante continuidade, ainda que cheia de contradições e mudanças.

**Palavras-chave:** Imagem. Van Eyck. Devoção Mariana. Século XV.

SPEGLIC, Rafael F. **Religiosity and citadin culture at 15th century: The Madonna of Chancellor Rolin**, by Jan van Eyck. 2014. 50 f. Dissertation (History Graduation Degree) – State University of Londrina, Londrina, 2014.

### **ABSTRACT**

In the following work, I aim to from the analysis of the painting The Madonna of Chancellor Rolin, by Jan van Eyck, comprehend the religiosity and the citadin culture in the 15th century. The studies based in imagetive documentation have presented a great growth as our society amplifies the comprehension over the past. So, this work meets a new tendency of the current historiography. We seek, from the anaysis of the painting (by means of the visions proposed by Baxandall and Chartier), understand the main elements referents to the first and second frames and for refering to differente characteristics of the Late Middle Ages, understand also in what way these frames dialogue and how this dialogue allow the comprehension of the epoch. Several processes are included in this analysis, such as: Marian devotion, growth of the ascetic movements, the private devotion, the secularization of the art, the separation between holy and profane, as well as the resurgence of large cities, the changes in the artistic scope and the emergence of individuality. Beyond these processes, we'll try also to understand the concept of long-term, as well as the importance of medieval image. Finally, we will use the idea of Autumn (as used by Huizinga) to comprehend the 15th century not as moment of end or decay, but as na important continuity, yet filled with contracditions and changes.

**Key words:** Image. Van Eyck. Marian devotion. 15th century.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – A Madona do Chanceler Rolin.....	10
--	----

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBICT	Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
NBR	Norma Brasileira



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>DESENVOLVIMENTO</b> .....	<b>14</b>
2.1	A LONGA DURAÇÃO E A IMAGEM MEDIEVAL .....	14
2.2	A MADONA DO CHANCELER ROLIN E A RELIGIOSIDADE MEDIEVAL .....	23
2.3	A CULTURA CIDADINA E O OUTONO DA IDADE MÉDIA .....	36
<b>3</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>46</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>48</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Os estudos baseados nas documentações imagéticas têm apresentado um grande crescimento conforme nossa sociedade amplia a compreensão sobre o passado, em especial quando tratamos de sociedades que tiveram dentro da cultura visual uma de suas expressões mais fundamentais. O estudo sobre a devoção Mariana através da representação imagética vem ao encontro de uma tendência da historiografia atual que tenta preencher lacunas dentro do tema, em aproveitamento do vasto campo aberto para novas pesquisas, ideias e perspectivas. Assim, neste trabalho, busco também fazer parte desta área em constante crescimento.

A Nova História já deixou muito clara a importância de se dinamizar as fontes históricas. Sua importância foi primordial para que, somente no século XX, a historiografia se libertasse da oficialidade dos documentos do positivismo. Ginzburg nos lembra de que “já Lucien Febvre convidava ao exame de ervas, formas dos campos, eclipses da lua: por que não, então, também as pinturas...?” (1989, p. 25). Nas palavras do historiador Jacques Le Goff:

A história nova ampliou o campo do documento histórico; ela substituiu a história de Langlois e Seignobos, fundada essencialmente nos textos, no documento escrito, por uma história baseada numa multiplicidade de documentos: escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas, documentos orais, etc. Uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme [...]. (1990a, p. 28)

Assim, o fazer historiográfico deixa de buscar somente nos textos as possíveis respostas para suas indagações e busca enxergar com novos olhos a variedade de documentos disponíveis. Para o historiador da cultura Peter Burke,

Nos últimos tempos, os historiadores tem ampliado consideravelmente seus interesses para incluir não apenas eventos políticos, tendências econômicas e estruturas sociais, mas também a história das mentalidades, a história da vida cotidiana, a história da cultura material, a história do corpo, etc. Não teria sido possível desenvolver pesquisa nesses campos relativamente novos se eles tivessem se limitado a fontes tradicionais. [...] Por essa razão, lança-se mão, cada vez mais, de uma gama mais abrangente de evidências, na qual as imagens tem o seu lugar ao lado de textos literários e testemunhos orais [...] (2004, p. 11).

Esta tendência, não obstante, requer alguns cuidados metodológicos. Segundo Jean-Claude Schmitt o historiador deve interrogar e esboçar problemáticas, mantendo em mente que a análise da imagem deve sempre considerar a relação

dinâmica com a sociedade que a produziu. A análise da obra, de sua forma e de sua estrutura é indissociável do estudo de suas funções. (2007, p.27, 42).

As imagens marianas, em específico, tiveram especial destaque no conjunto da produção de imagens desde o século XII até os séculos finais do medievo, quando as representações acerca do tema aumentaram significativamente, contribuindo assim na compreensão da expressão devocionista no período. A obra selecionada para este estudo foi a Madona do Chanceler Rolin<sup>1</sup> (1435), também conhecida como “A Oração Pintada”. Encomendada por Nicolas de Rolin para a capela de sua família, em Autun. Ficou lá até que Igreja foi destruída em um incêndio, em 1793. Transferida para a catedral de Autun, posteriormente em 1805 foi levada para o Louvre. Pintura em óleo, atualmente exposta no Museu do Louvre, em Paris. Mede 65 x 62,5cm.



Figura 1 – A Madona do Chanceler Rolin, de Jan van Eyck. (1435)

<sup>1</sup> Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Madonna\\_of\\_Chancellor\\_Rolin](http://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_of_Chancellor_Rolin)

É importante explicar que a escolha desta obra não aconteceu a acaso. Este trabalho é fruto, pelo menos em parte, de uma pesquisa anterior<sup>2</sup>.

Em um primeiro momento, estudamos a partir de quatro obras de Van Eyck - *a Madona do Chanceler Rolin, a Madona de Joris van der Paele, o Trítico da Virgem e Menino e o Retábulo de Gand*, fechado -, mudanças de religiosidade ocorridas a partir do século XII. Estas quatro obras tinham dois aspectos em comum: a presença dos doadores (ou comitentes) representados na própria obra, o que levou nosso trabalho a buscar compreender uma crescente individualidade no que se refere à relação homem-divino e a representação de Maria. Desta forma, o primeiro plano apresenta características já enraizadas no Medievo, no que concerne ao imaginário e às práticas cristãs religiosas (ainda que com mudanças de caráter recente, o cristianismo predominava há quase um milênio).

Um segundo momento de pesquisa envolveu o despertar da curiosidade pela paisagem ao fundo, representada a partir da sacada, onde uma imponente cidade se apresenta (dentro dos padrões medievais). Esta cidade representa recentes porém importantes mudanças dentro do Medievo, tais como: o ressurgimento das cidades a partir do século XII, a percepção da figura do artista e um constante fortalecimento do pensamento laico, promovendo uma separação entre o profano e o sagrado, contudo sem diminuir a força do aspecto religioso dentro desta sociedade.

Assim, este trabalho se apresenta como uma tentativa de compreensão não só dos aspectos que envolvem o primeiro e o segundo plano da imagem, mas de compreender o diálogo que apresentam entre si. Em outras palavras, de que forma a *Madona do Chanceler Rolin* nos ajuda a compreender o quadro da sociedade medieval, principalmente no século XV, ainda que discutamos importantes mudanças de longa duração oriundas desde o século XII. A partir da análise desta pintura – documento histórico dentro da história cultural e do forte crescimento do movimento de estudo imagético - procuraremos compreender os principais movimentos socioculturais que se remetem diretamente a análise da *Madona do Chanceler Rolin*. Desta forma, variados processos se interligam e serão discutidos no intuito de melhor compreender a sociedade representada pela obra em questão.

---

<sup>2</sup> Parte da pesquisa feita em um período de dois anos de Iniciação Científica, onde realizei atividades como bolsista.

Além das características de representação imagética de Maria no quadro religioso da época, devemos mencionar também o fenômeno de culto à Virgem, fomentado principalmente a partir do século XII; a natureza paralela do fortalecimento da devoção Mariana e dos movimentos ascéticos (ordens mendicantes). Já no século XV podemos perceber uma maior frequência no que condiz a devoção privada, tanto em ambientes fechados dentro da própria Igreja quanto em casas particulares; além da interiorização, uma individualização das práticas religiosas; as mudanças no âmbito artístico paralelamente ao ressurgimento das grandes cidades.

A ideia de se trabalhar com a possível clientela é de suma importância para se tentar conhecer o lugar sociocultural desta imagem, seus motivos, como nos mostrou Ginzburg ao analisar a possível clientela que haveria encomendado o Batismo de Cristo, pintado por Piero della Francesca. Durante todo o processo de composição deste trabalho, procurei basear minhas decisões e escolhas de análise dentro de duas indagações propostas por Michael Baxandall:

Até onde podemos penetrar na estrutura das intenções de pintores que viveram em culturas ou períodos históricos distantes do nosso [...] saber se conseguiremos provar ou validar em algum nível nossas explicações (2006, p. 157).

É ainda de Baxandall a ideia de que “não temos conhecedores com autoridade especial” (2006, p. 195-196). É interessante explicar então, que mesmo respeitando diferenças de conhecimento acerca do contexto em que a imagem se insere, investigá-la e destrinchá-la será sempre uma atividade intrínseca de escolhas pessoais. Trabalharemos indiretamente também com algumas noções propostas por Chartier, dialogando diretamente com Baxandall, no sentido de que existem diferentes perspectivas dentro do entendimento de um determinado objeto, várias formas de se apropriar deste objeto, devido às diferenças individuais, criando assim variadas representações.

No primeiro capítulo, discutiremos a questão da longa duração e a temporalidade de nosso recorte. O século XV é comumente visto como um momento de transição entre Idade Média e Moderna. Ademais, a Madona do Chanceler Rolin, tende a ser enxergada como uma obra Renascentista. Assim, a discussão da temporalidade se faz importante para compreendermos e dialogarmos com estas percepções. Ainda neste capítulo buscarei trabalhar com a questão da imagem,

tanto em seu diálogo com a História quanto nas singularidades da imagem medieval. O segundo capítulo é destinado à análise da Madona do Chanceler Rolin, bem como as discussões referentes aos movimentos e processos religiosos que dialogam com o primeiro plano da obra. O terceiro e último capítulo buscará compreender não só o segundo plano e as discussões que permite, mas também de que forma o primeiro e o segundo plano dialogam e como a Madona do Chanceler Rolin permite compreender a sociedade medieval do século XV. Para esta compreensão, utilizaremos a ideia de Outono, como utilizada por Johan Huizinga em seu “O Outono da Idade Média”. Aqui, a ideia de Outono não será utilizada como fim, ou decadência, mas como na interpretação de Jacques Le Goff (2006), um momento rico, cheio de fecundidades, tensões e contradições, onde podemos melhor compreender uma civilização.

## 2 DESENVOLVIMENTO

### 2.1. A LONGA DURAÇÃO E A IMAGEM MEDIEVAL.

A Madona do Chanceler Rolin é datada de 1435. Se considerarmos a tradicional divisão historiográfica dos períodos, veremos que neste ano, 1435, ainda estamos oficialmente dentro do período Medieval. O período Moderno por sua vez começaria em 1453, com a queda de Constantinopla, conquistada pelo Império Bizantino. Ou seja, teoricamente (reafirmo, se e somente se levássemos em conta tais divisões) nossa obra estaria muito mais próxima do período Moderno ou da Renascença do que propriamente do período Medieval. Assim, acredito na necessidade desta discussão, ainda que de forma breve, pois nossa obra não faz parte nem exclusivamente de nenhum dos períodos, se é que podemos entender uma ruptura neste momento. A Madona é rica em diversos elementos, tanto nos que se referem as características mais marcantes do medievo, como por exemplo a religiosidade, quanto em novas características que fariam parte, de maneira mais categórica, de uma sociedade posterior, tradicionalmente situada como Moderna.

O que quero ressaltar aqui é a importante percepção de que dentro da História não existem rupturas imediatas, principalmente quando falamos de cultura. Politicamente talvez, mas mudanças culturais e de mentalidade não ocorrem rapidamente e entram no conceito de longa duração.

A moderna problemática da longa duração em história reduz, assim, a pertinência da ideia de decadência. Nesta perspectiva, o que se impõe como fenômeno fundamental da história é a continuidade, não uma continuidade imóvel, mas uma continuidade atravessada por transformações, mutações e crises. No âmbito de uma história política renovada, talvez haja um só tema em que a ideia de decadência conserva uma certa eficácia – o do império. De resto, o conceito de decadência foi inventado para ler o movimento em história [...] (LE GOFF, 1990b, p. 417).

Assim podemos compreender que a Madona do Chanceler Rolin ocupa assim um lugar de diálogo. Mas isso não a torna menor. Pelo contrário, não é apenas uma ponte para dois momentos um tanto distintos. É, em si mesma, um momento importante e expressivo. Segundo Falcon e Rodrigues, “ [...] nem a modernidade propriamente dita, tal como nós hoje a identificamos, instaurou-se naquela época, nem se processou uma ruptura completa e abrupta entre a cultura medieval e a moderna”. (2006, p. 2). O conceito de longa duração advém da Nova História, como

já mencionamos acima. O problema e a crítica deste conceito histórico é a percepção de uma história imóvel, devido a sua longa duração e suas continuidades. Existe um perigo nesta perspectiva, e este perigo já foi evidenciado por Jacques Le Goff.

[...] é necessário resistir a uma das tentações da história nova. Fixados na importância do que dura, alguns dos maiores historiadores de hoje em dia empregaram – sem se iludirem, forçando as palavras, para melhor explicar as coisas – expressões perigosas: “história quase imóvel” (Fernand Braudel) ou “história imóvel” (Emmanuel Le Roy Ladurie). Não, a história se move. A história nova deve, ao contrário, fazer que a mudança seja melhor apreendida. (1990a, p. 28).

Alguns autores como Hauser, Falcon e Rodrigues e Thompson compreendem esta discussão sob um ponto de vista que prolonga ainda mais a continuidade da Idade Média. Para Hauser, situar a viragem destes períodos dentro do século XV seria um equívoco.

[...] a ideia de que a viragem não se dá antes do século XVIII e a de que a Idade Moderna começa, de fato, com o Iluminismo, como o aparecimento da ideia de progresso e com a industrialização, não deve rejeitar-se de ânimo leve. [...] Completamente errado será, em qualquer caso, colocá-la no século XV, época em que realmente se entra na fruição de grande número de coisas, mas absolutamente nada de novo se inicia. (1972-1982, p. 357)

Talvez a ideia de nada de novo se inicia seja um pouco precipitada. Contudo, situar a mudança dentro da mudança percepção de tempo e trabalho é um ponto de vista importante. Não único e verdadeiro, mas revelador.

[...] até que ponto, e de que maneira, essa mudança no senso de tempo afetou a disciplina de trabalho, e até que ponto influenciou a percepção interna de tempo dos trabalhadores? Se a transição para a sociedade industrial madura acarretou uma reestruturação rigorosa dos hábitos de trabalho – novas disciplinas, novos estímulos, e uma nova natureza humana em que esses estímulos atuassem efetivamente -, até que ponto tudo isso se relaciona com mudanças na notação interna de tempo? (THOMPSON, 1998, p. 269).

A transição para a sociedade industrial se coloca como um ponto importante a ser pensado. As mudanças de hábitos de trabalho, como ressalta Thompson, gera a indagação... Até que ponto teria havido uma mudança na noção de tempo? Creio afirmar que primordial, visto a grande mudança que isso acarreta quando consideramos uma sociedade que estava acostumada a percepção de trabalho pela necessidade das tarefas.



[...] orientação pelas tarefas. Talvez seja a orientação mais eficaz nas sociedades camponesas, e continua a ser importante nas atividades domésticas e dos vilarejos [...] é mais humanamente compreensível do que o trabalho de horário marcado. O camponês ou trabalhador parece cuidar do que é uma necessidade. Segundo, na comunidade em que a orientação pelas tarefas é comum parece haver pouca separação entre “o trabalho” e “a vida”. [...] O padrão de trabalho sempre alternava momentos de atividade intensa e de ociosidade quando os homens detinham o controle de sua vida produtiva. (O padrão persiste ainda hoje entre os autônomos – artistas, escritores, pequenos agricultores e talvez até estudantes – e propõe a questão de saber se não é um ritmo “natural” de trabalho humano. (THOMPSON, 1998, p. 271, 282).

Tentemos compreender isto de forma mais sistemática. Falamos de uma sociedade primordialmente camponesa, acostumada com a rotina de trabalho na terra ou em alguns casos, artesanal ou manual. Ainda que possamos destacar o importante crescimento das cidades a partir do século XIII, temos ainda o ritmo de trabalho por tarefas, como elucidado por Thompson, alternando momentos de atividade intensa e de ociosidade. Se tomarmos a perspectiva do trabalho e do ritmo de vida poderíamos aceitar uma Idade Média até possivelmente o século XVII, quando se inicia o processo de Revolução Industrial, ainda que tímida. A crescente urbanização e concentração de trabalhadores nas cidades, que perdiam suas terras, seu sustento, promoveu uma importante mudança de ritmo de vida no período. Assim, reafirmo a necessidade de olharmos com mais cuidado para uma possível percepção de mudança de períodos, de maneira mais nítida, com o surgimento da sociedade industrial-capitalista, com o advento das horas de trabalho.

É claro que não defendo aqui a ideia de que este tenha sido o aspecto principal e que é neste momento que devemos situar a transição efetivamente. O que defendo é, além da necessidade de percebermos as delicadezas e dificuldades de um período tão rico culturalmente e cheio de transformações, percebermos também que existe uma importante mutação já estabelecida no século XVII - que pode distingui-lo de maneira mais acentuada do século XV -, que é a percepção do tempo da vida e do trabalho.

Atividades econômicas, estruturas e relações sociais, formas políticas, ideologias, manifestações culturais, tudo afinal se modificou em maior ou menor grau, embora em ritmos e proporções bastante diferenciados entre si. Tal conjunto permite-nos considerar essa época o começo de um período distinto do medieval, quaisquer que tenham sido as permanências e continuidades então verificadas. (FALCON e RODRIGUES, 2006, p. 2).

Busco mostrar como diferentes perspectivas podem alterar o momento de transição, de mudança, onde as características de um período e de outro diferem de forma mais nítida. Assim, afirmar o importante lugar de transição ocupado pela Madona do Chanceler Rolin. Mas transição, sob o seguinte cuidado. Não me refiro a um momento menor que conecta dois outros importantes. Transição como uma continuidade do Medieval, como um momento rico e com identidade própria, mas que também dialoga com o Renascimento e com o posterior momento conhecido como Moderno.

Como destacamos anteriormente, o uso e o diálogo das imagens com a História configura-se ainda de forma recente e tímida. Como nos lembra Peter Burke (2004, p. 13), alguns poucos historiadores no século XIX trabalharam com imagens. Burckhardt e Huizinga seriam exemplos de escritores que teriam descrito e interpretado quadros de artistas, no caso Raphael e Van Eyck. Burckhardt teria descrito as imagens como “testemunhas de etapas passadas do desenvolvimento do espírito humano” e objetos “através dos quais é possível ler as estruturas de pensamento e representação de uma determinada época” (BURKE, 2004, p. 13). Esta última afirmação é passível de discussão. É difícil afirmar que podemos ‘ler’ um documento histórico. Esta ideia cai no perigo e no problema de buscarmos uma suposta verdade, única, esperando para ser encontrada. Ou seja, devemos evitar o pensamento totalizante de que seja possível ler estruturas de pensamento e representação de uma determinada época e, evitemos pensar também, que uma sociedade pense de determinada forma, de maneira padronizada, sem diferenças ou desvios.

Talvez alguns historiadores ainda não considerem a importação da imagem. Quando a usam, tendem a torná-la ilustração. Quando são utilizadas para discussões no texto, servem para confirmar conclusões que já haviam sido produzidas, ao invés de oferecer questões problematizantes. (BURKE, 2004, p. 12).

É bem possível que historiadores ainda não considerem a evidência de imagens com bastante seriedade, a tal ponto que uma discussão recente falou da “invisibilidade do visual”. Como observado por um historiador da arte, “historiadores (...) preferem lidar com textos e fatos políticos ou econômicos e não com os níveis mais profundos de experiência que as imagens sondam”, enquanto outro historiador refere-se à “condescendência em relação a imagens” que isto implica. (BURKE, 2004, p. 12).

Na década de 1930 Aby Warburg já era conhecido por escrever história baseando-se tanto em imagem quanto em texto. Frances Yates, que só passou a frequentar o Instituto Warburg neste mesmo período, já se considerava iniciada na técnica proposta por Warburg, de escrever história utilizando-se da evidencia visual como evidencia histórica. Neste período, surgem os trabalhos de Erwin Panofsky, um dos primeiro a trabalhar com imagens e apresentou os conceitos de “iconografia” e “iconologia”. Burke nos apresenta ainda o conceito de “virada pictórica”, lançado por William Mitchell, na década de 60. Na década de 90, a coleção *Picturing History*, a qual inclui a obra de Peter Burke com a qual estamos dialogando, evidencia essa nova tendência. Para Burke,

Nos próximos anos, será interessante observar como os historiadores de uma geração exposta a computadores, bem como à televisão, praticamente desde o nascimento e que sempre viveu num mundo saturado de imagens vai enfocar a evidência visual em relação ao passado. (2004, p. 16).

Algumas questões elucidadas por Ernest Gombrich são importantes na busca da compreensão da imagem, da obra de arte. O conhecimento no campo da arte, para o autor é infinito. Ainda que se conheça uma obra em sua totalidade, um novo olhar sempre trará uma nova percepção, um novo detalhe. “Parecem ser tão inexauríveis e imprevisíveis quantos seres humanos de carne e osso”. (2000, p. 36).

Cronologicamente, é a partir do século XI e até o século XV, que vemos um período de grande florescimento na utilização das imagens, em relação aos séculos anteriores, em que o ‘grau de iconicidade’ foi inferior (BASCHET, 1996, p.7). Além disso, neste mesmo período, mais especificamente no século XIII, consolidam-se no seio da sociedade medieval, as características concernentes à cristandade latina dos séculos posteriores. É a chamada “religião das imagens.” (SCHMITT, 2007, p. 86).

É necessário encerrar a ideia de que a imagem medieval é uma mera “Bíblia dos Ilustrados”. É claro que a maioria populacional do medievo era composta por não-leitores, e conseqüentemente, um dos usos da imagem religiosa seria para representar aquilo que os fiéis não poderiam ler nas Escrituras Sagradas. Mas o papel da imagem para o medievo é muito mais do que representar. Suas funções são múltiplas e não se limitam de forma alguma à representação.

Da mesma forma que não se pode reduzir a imagem a uma representação da realidade sensível, é preciso evitar considerá-la

como simples ilustração de um texto, mesmo se a relação entre imagem e texto é uma das características maiores das imagens medievais. (SCHMITT, 2002, p. 595).

A imagem medieval comumente traz consigo a intenção de suscitar algo, comover o seu observador, para que este possa elevar-se até Deus, participar emocionalmente daquele *momentum* e salvar-se. Ela não deve convencer o fiel de que é o próprio Deus, mas sim de que Deus habita esta imagem, de que a força sobrenatural está presente naquele local ou objeto. A imagem tem o poder de permitir a salvação, a remissão dos pecados; ela se usa dos objetos e dos lugares, e hibridizando-se a estes, ornamenta o mero objeto, trazendo à cena o sagrado. Este objeto proporciona o fazer dos usos, ritos e manipulações (BASCHET, 1996, p. 3). E este proporcionar é muito importante para o medieval, uma vez que seria somente a partir dos ritos, que o cristão medieval entraria em contato com o mundo sobrenatural, devido à sua incapacidade de pensar o abstrato. (VAUCHEZ, 1995, p. 160).

[...] A imagem medieval não “representa” Deus [...] A imagem medieval “presentifica”, sob as aparências do antropomorfo e do familiar, o invisível no visível, Deus no homem, o ausente no presente, o passado ou o futuro no atual. Ela reitera assim, à sua maneira, o mistério da Encarnação, pois dá presença, identidade, matéria e corpo àquilo que é transcendente e inacessível. (SCHMITT, 2002, p. 595).

A própria palavra “imagem” ao mesmo tempo em que se hibridiza, também se desvincula do objeto. Hibridiza na proposta de ‘imagem-objeto’ de Baschet (1996), e desvincula no sentido de não se prender a materialidade da própria coisa e de negligenciar a dimensão ornamental das obras. Ela também não adquire a propriedade imóvel do objeto, mas também é corpo vivo. (Baschet, 1996, p. 5-6).

A imagem pode ser entendida também como ornamento, mas nunca dissociada de seus usos. Nas palavras de Jean-Claude Schmitt,

Nem todas as imagens são inteiramente figurativas, e algumas não “representam” nada: é preciso, com Jean-Claude Bonne, insistir na importância da dimensão ornamental das imagens medievais. [...] As imagens são inseparáveis de seus usos [...] A imagem portanto não é neutra, e quanto mais ela é valorizada e singularizada pelos usos aos quais está destinada, mais ela parece afirmar sua autonomia com relação aos homens e seu poder sobre eles. (2002, p. 598).

Ainda segundo Baschet (2006, p. 485),

Nos séculos XII e XIII, a teologia ocidental da imagem valoriza ainda mais o papel espiritual das imagens, desenvolvendo a noção de

*transitus*, processo pelo qual ‘através da semelhança das coisas visíveis, somos elevados até a contemplação das coisas invisíveis’ [...] o culto não é prestado então à própria imagem, como os idólatras são acusados de fazer, mas à figura representada pela imagem.

Podemos perceber múltiplas funcionalidades da imagem no medievo: representação e ornamentação, suscitar emoções, materializar e presentificar o divino por meio do *transitus*, a prática de ritos, essenciais ao contato espiritual homem-divino. Ainda que quando utilizada como representação ou ornamentação, a imagem nunca tem apenas esta função. Ela nunca se dissocia dos seus usos e da carga emocional que transmite ao homem medieval.

Afim de melhor compreendermos a relação do homem medieval com a imagem, coloquemos em comparação esta relação com a dos dias atuais. É interessante pensarmos na possibilidade de uma inversão perceptiva acerca da imagem. Se não há uma inversão, ao menos podemos estabelecer importantes mudanças. No medievo, a imagem estava presente em todas as dimensões da realidade, de maneira simbólica. Contudo, quantitativamente falando, esse universo era muito mais reduzido do que podemos imaginar. (SCHMITT, 2002, p. 15). Atualmente, vivemos em uma era globalizada, com uma mídia instantânea e uma publicidade imagética abusiva. Ou seja, a imagem está presente no nosso cotidiano, de forma abundantemente quantitativa. Entretanto, passa despercebida por nós, como um borrão, tal é o ponto em que nos acostumamos com sua presença no cotidiano. Ficamos entorpecidos, sem nos atentar a seu poder de suscitar algo mais. Ela perde desta forma, considerável importância qualitativa. Raros são os momentos que realmente paramos e olhamos para uma imagem – momento que nos despimos de todo o resto e permitimos que ela penetre no nosso íntimo, nos elevando a Deus, à fruição ou mesmo ao nosso interior. Esses raros momentos existem de fato, e fazem parte da nossa forma de apreciar a arte.

Algumas colocações de Walter Benjamin (1955) são extremamente frutíferas para esta discussão.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. [...] Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reproduzível [...] À xilogravura, na Idade Média, seguem-se à estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX

[...] Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. (1955, p.1).

A crítica proposta por Benjamin é a de que as imagens perdem sua aura, sua unicidade, aos serem reproduzidas sistematicamente, ou seja, a aura morre devido à “reproduzibilidade técnica”. Assim, uma série de acontecimentos, iniciados na Idade Média, fazem parte desta mudança de relação e perspectiva perante a obra de arte.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. [...] Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. Embora esse fenômeno não seja exclusivo da obra de arte, podendo ocorrer, por exemplo, numa paisagem, que aparece num filme aos olhos do espectador, ele afeta a obra de arte [...] O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reproduzibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte [...] Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ela deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reproduzibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. (1955, p. 2-3).

As obras de arte perdem então, o seu “aqui e agora”, sua autenticidade, sua aura. Ter plena ciência da disponibilidade da imagem, sempre ao nosso rápido alcance, mudou completamente a relação da sociedade moderna para com a arte.

A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. [...] Afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. (1955, p. 12).

Podemos concordar com Benjamin no que tange às mudanças de relação com a obra de arte. Assim, devemos tentar o difícil exercício de recalibrar o olhar, na busca de uma compreensão menos automática de uma pintura. Contudo, é discutível a ideia de que a imagem perde sua aura. Segundo Peter Burke (2004) “o dono de uma gravura em madeira, por exemplo, pode tratá-la com o respeito devido

a uma imagem individual, em vez de considerá-la como uma cópia entre várias.” (p. 22). Ou seja, é difícil comprovarmos até que ponto dava-se de fato a relação indivíduo-imagem ao ponto de afirmarmos a perda da aura. Para Burke,

Se nós consideramos imagens individuais com menos seriedade do que o fizeram nossos antepassados, um aspecto que ainda deve ser provado, isto pode ser um resultado não da própria reprodução, mas sim da saturação de nosso mundo de experiência por uma quantidade crescente de imagens. (2004, p.22).

Em síntese, para Benjamin, a reprodutibilidade técnica e a massificação da imagem dissolveram completamente a aura da obra de arte. O autor parte da ideia de massa para enfatizar a maneira fugaz com que lidamos com pinturas. Burke parte do princípio que pode haver uma variação individual e que este indivíduo dê o mesmo respeito a sua cópia quanto daria ao contemplar o original. Ademais, utilizando-se de Michael Camille, Burke diz: “a reprodução de uma imagem pode realmente aumentar a sua aura, da mesma forma que séries de fotografia aumentam o encanto de um astro de cinema em vez de diminuí-lo.” (2004, p.22).

Acredito na possibilidade da seguinte afirmação. É possível que a imagem diminua sua aura no que concerne a falta de autenticidade. Por outro lado, sua aura pode aumentar com a reprodução, no que concerne à extensão e disseminação da própria obra. Será possível dizer que dois pontos de vista diferentes estão, ambos, corretos? Respeitando a especificidade mencionada acima, acredito que sim, é possível. Se atribuíssemos um sistema de pontuação, por exemplo, o medievo ganharia no que concerne ao momento em que visualiza a imagem e a força que ela tem sobre nós. Porém sairia perdendo no seguinte: a imagem só seria conhecida localmente por grande parte da população. Sua disseminação seria quase nula. Atualmente podemos concordar que a relação com a imagem é de fato muito mais rápida e acostuada, porém temos a possibilidade de possuir imagens mundialmente conhecidas e admiradas, como por exemplo (um entre milhares) *La Gioconda* (Mona Lisa) de Leonardo da Vinci. Esta aura gigantesca (disseminada) que emana da *Gioconda*, considerada uma das maiores obras de todos os tempos, seria impossível de existir, em termos comparativos, no período medieval. Assim, é relativo até que ponto a multiplicação das imagens pode diminuir sua aura.

Existe ainda um outro fator que contribui para o entendimento de como o homem medieval provavelmente percebia o mundo. Utilizo-me aqui das palavras de Johan Huizinga:

Quando o mundo era cinco séculos mais jovem, tudo o que acontecia na vida era dotado de contornos bem mais nítidos que os de hoje [...] tudo que o homem vivia ainda possuía aquele teor imediato e absoluto que no mundo de hoje só se observa nos arroubos infantis de felicidade e dor. Cada momento da vida, cada feito era cercado de formas enfáticas e expressivas, realçado pela solenidade de um estilo de vida rígido e perene. (2010, p. 11)

Desta forma, devemos entender a relação do homem medieval com a imagem como algo especial, onde a probabilidade de se estar diante da imagem é muito mais escassa e na oportunidade, deve-se entregar a ela, a Deus e a salvação de sua alma.

## 2.2 A MADONA DO CHANCELER ROLIN E A RELIGIOSIDADE MEDIEVAL

Jan Van Eyck foi um dos maiores pintores de sua época. Flamengo, nascido por volta de 1390, tendo falecido em 1441. É provavelmente de Maesheyck, na região hoje conhecida como Holanda, ou Países Baixos. Foi pintor da corte de Filipe, o Bom, duque de Borgonha. Fez muitas viagens para aprimorar sua técnica, para pintar diferentes paisagens. A maioria delas consta como “viagens secretas”. Esta informação é proveniente, por exemplo, do fato de que Van Eyck mostra enorme precisão topográfica ao retratar imagens da Terra Santa, como por exemplo em As Três Marias no Túmulo, de 1440. Considera-se que tenha começado sua carreira em Haia e posteriormente, em 1425, tenha se mudado para Bruges.

O período em que mais produziu pinturas marianas tenha sido por volta de 1436. Além disso, Van Eyck teve sua própria oficina, onde pintou junto com seu irmão Hubert, além de ter tido muitos discípulos. É considerado um dos maiores ícones do que os historiadores da arte chamam de Estilo Gótico Tardio e um dos principais propulsores do Renascimento no norte Europeu. Van Eyck é visto de forma importante por seu método inovador. É considerado por muitos, dentre eles Giorgio Vasari, o inventor da tinta a óleo (BORCHERT, 2010, p. 7). E justamente por esta “novidade”, aliada à sua excelente técnica, é tido como o primeiro pintor do protorrenascimento Europeu. (ROLF, 1999, p. 406). Discordaremos de Rolf quanto ao conceito de protorrenascimento, devido a divisão excessiva que o termo propõe, além de negar que as primeiras mudanças que dialogariam com o Renascimento fazem parte da Idade Média. Contudo, podemos concordar que é justamente por esta “novidade” e qualidade técnica que Van Eyck se coloca como um dos primeiros e mais importantes artistas de uma nova geração.



[...] A descoberta dele foi algo como a da perspectiva, que constituiu um evento inteiramente novo. O que ele realizou foi uma receita para preparação de tintas, antes de elas serem espalhadas no painel. Os pintores daquela época não compravam cores prontas em tubos ou outros recipientes. Tinham que preparar seus próprios pigmentos, sobretudo extraídos de plantas e minerais. Depois os pulverizavam, triturando-os entre duas pedras – ou mandando seus aprendizes triturarem-nos -, e antes de os usarem, adicionavam algum líquido aos pigmentos, a fim de converterem o pó numa espécie de pasta. Havia diversos métodos para fazer isso, mas durante a Idade Média o principal ingrediente do líquido era obtido de um ovo, o que era muito adequado, salvo pelo inconveniente de secar muito depressa. O método de pintura com esse tipo de preparação de cores chamasse *têmpera*. Jan van Eyck aparentemente não estava satisfeito com essa fórmula, porque ela não lhe permitia realizar transições suaves em que as tonalidades cromáticas se transformassem gradualmente de umas para outras. Usando óleo, em vez de ovo, podia trabalhar muito mais devagar e com maior exatidão. Podia fazer cores lustrosas, suscetíveis de serem aplicadas em camadas transparentes ou “vidradas”; podia adicionar cintilantes detalhes em relevo com um pincel de ponta fina, e realizar todos aqueles milagres de precisão e minúcia que espantaram seus contemporâneos e cedo levaram à aceitação geral do óleo como o veículo pictórico mais adequado. (GOMBRICH, 2000, p. 239).

Van Eyck, em *A Madona do Chanceler Rolin*, denuncia que seu principal foco era, claro, o primeiro plano da imagem. O encontro entre o doador (Nicolas de Rolin) e o divino (Virgem Maria), a vinda do sagrado ao terreno, a interiorização da religiosidade, o crescimento da devoção Mariana: todos estes processos são de grande importância para a compreensão do último século do Medievo. Além da simples questão de perspectiva, por se tratar do primeiro plano e da temática da obra, sabemos que a *Madona do Chanceler Rolin* foi encomendada por Nicolas de Rolin, para ser exposta na capela da família. Mas igualmente importante para a compreensão da sociedade do final do baixo medievo, está a paisagem ao fundo da obra. Ao passo que a paisagem permite pensar um processo muito característico do baixo medievo, a revitalização urbana, permite também entender a plataforma que permitiu e legitimou a existência da própria obra em estudo. Em outras palavras, ao fundo de sua obra, Van Eyck escancara a cidade que permitiu seu próprio devir, artista especializado, viajante, autônomo, importante na escala social.

É importante percebermos que diferentemente de imagens desta temática, inclusive por autoria do próprio Van Eyck (*Madona de Joris van der Paele*, *Trítico da Virgem e do Menino*, *Retábulo de Gand fechado*) a aparição sobrenatural acontece dentro do ambiente de fato privado. Não existe, como nas imagens citadas, uma

mediação feita por outros santos, como é o caso das próximas imagens que veremos.

O Chanceler assume a mesma proporção física que a Virgem. Ela aparece diretamente para ele. É quase como se Rolin quisesse representar uma evocação, por meio de suas orações. Deixo aqui a excelente descrição feita por Toman Rolf.

O celestial e o mundano. O mundo interior meditativo e o ruidoso mundo exterior, o gesto da oração e o gesto divino da benção... Tudo isto se encontra reunido, quase que se diria em uma sinopse mística, na Virgem do Chanceler Rolin [...] No entanto, ora aparece a Virgem coroada por um anjo como Rainha do Céu, com o menino Jesus em seu colo, abençoando com a mão direita. O Chanceler levanta os olhos, na quietude do reconhecimento e contempla o grupo celestial. Também o mundo é testemunho deste acontecimento; ou melhor, a aparição acontece no mundo e para o mundo. No terraço, veem-se plantas com flores, como o lírio símbolo da maternidade virginal de Maria [...] A mensagem do quadro é legível, ainda que esteja escondida: Cristo veio ao mundo para libertar o homem do pecado. Nicolas Rolin, repleto da palavra de Deus, é quem transmite esta mensagem. (1999, p. 411).

O doador é Nicolas de Rolin, chanceler da corte de Filipe, o Bom, em Borgonha, figura de grande importância local. Foi um dos maiores patronos beneficentes da época. A pintura parece transbordar por sua autoridade. Podemos perceber que está representado no mesmo tamanho, plano, espaço que a Virgem. Além disso, é a imagem da Virgem que se faz presente no plano terrestre, e não o divino como um todo representado. Seria uma invocação, uma reunião ou uma aparição? A pintura parece transbordar por sua autoridade. A presença do doador pode ser explicada tanto pela forte presença do sentimento individual, que aos poucos se sobrepõe ao coletivo medieval, como veremos mais adiante no texto, mas também pela funcionalidade da imagem medieval. A imagem-objeto, como propõe Baschet, se dá pelo fato de que a imagem medieval dificilmente existe como pura representação. Ela geralmente ocupa um espaço, remetendo-se a ritos, usos e manipulações. [...] “Mesmo quando não é esse o caso, a imagem adere a um objeto ou a um lugar que tem, ele mesmo, uma função, uma utilização.” (BASCHET, 1996, p. 3).

Nicolas de Rolin veste um casaco de pele, brocado. À sua frente, existe um livro de Horas aberto.

Estes livros, que na Baixa Idade Média tiveram grande prestígio, eram feitos para que o fiel pudesse ter o controle das rezas que deviam ser recitadas diariamente; assim que terminasse uma oração, outra estaria aguardando a passagem do tempo para ser rezada. Uma após a outra, até o fim do dia, que no próximo amanhecer recomeçaria [...] As orações lembram à narrativa cristã, do nascimento, crucificação e ressurreição de Jesus. (GODOI, p. 63, 2014).

O oratório sob o qual se apoia o livro está coberto por um tecido de veludo. A Virgem apresenta-se coberta por um manto vermelho, “cuja bainha possui pedras preciosas e pérolas e exhibe frases bordadas com fio de ouro: trata-se de excertos de Matinas do Pequeno Ofício de Nossa Senhora” (BORCHERT, 2010, p. 50). O tema da Anunciação também se faz presente na obra. Notemos o anjo segurando a coroa sobre a cabeça da Virgem. O menino Jesus em seu colo, segura na mão esquerda uma esfera de cristal enquanto a direita ergue-se em sinal de benção. É o salvador do mundo, nos lembrando de sua morte e Ressurreição. Em diálogo com este tema, podemos encontrar alguns simbolismos bíblicos nos capitéis ao fundo, tais como a expulsão do paraíso, o sacrifício de Caim e o assassinato de Abel, além do encontro de Abraão e Melquisedeque. “Ao ilustrarem o pecado, o sacrifício e o perdão, eles referem-se tipologicamente à promessa de redenção personificada por Cristo”. (BORCHERT, 2010, p. 50). Percebamos também a arcada tripla em frente à sacada, que remete a Trindade Divina.

Ora, até que ponto podemos inferir as intenções de Van Eyck ou de Nicolas de Rolin? Elaborando melhor esta pergunta, uso-me da já feita por Michael Baxandall,

Até onde podemos penetrar na estrutura das intenções de pintores que viveram em culturas ou períodos históricos distantes do nosso [...] Até que ponto podemos provar ou validar em algum nível nossas explicações. (2006, p. 157).

Ou seja, indaga-se até que ponto podemos compreender a intencionalidade de cada artista. É do mesmo autor a afirmação de que “não temos conhecedores com autoridade especial” (2006, 195-196). Ou seja, mesmo respeitando diferenças de conhecimento acerca do contexto em que a imagem se insere, investigá-la e destrinchá-la será sempre uma atividade intrínseca de escolhas pessoais. Destaco também o conceito de intencionalidade

As concepções de Roger Chartier sobre apropriação e representação são essenciais para dialogar com as propostas de Baxandall. Chartier defende a ideia de que “A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social e construída, pensada, dada a ler.” (1990, p. 23).

O núcleo principal da tese de Chartier é a de que o mundo, entendido como representação, pode ser percebido de maneiras distintas por diferentes indivíduos, que constroem ativamente novos significados, processo este entendido como apropriação.

Rompendo com a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluta, único — o qual a crítica tinha a obrigação de identificar —, dirige-se as práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo. Daí a caracterização das práticas discursivas como produtoras de ordenamento, de afirmação de distancias, de divisões; daí o reconhecimento das práticas de apropriação cultural como formas diferenciadas de interpretação. (1990, p. 27).

Assim, colocamos em diálogo as ideias de Chartier e de Baxandall, de que diferentes interpretações são possíveis, sem necessariamente estarem erradas. Chartier propõe ainda a ideia de que são as representações, ou seja, as diferentes perspectivas que cada apropriação cria, que criam os significados assim entendidos por nós. É, segundo o autor, um equívoco agir como se os textos (ou as imagens) tivessem significados próprios.

Anular o corte entre produzir e consumir e antes de mais nada afirmar que a obra só adquire sentido através da diversidade de interpretações que constroem as suas significações. A do autor e uma entre outras, que não encerra em si a «verdade» suposta como única e permanente da obra. Dessa maneira, pode sem dúvida ser devolvido um justo lugar ao autor, cuja intenção (clara ou inconsciente) já não contém toda a compreensão possível da sua criação, mas cuja relação com a obra não e, por tal motivo, suprimida. [...] Definido como uma «outra produção», o consumo cultural, por exemplo a leitura de um texto, pode assim escapar a passividade que tradicionalmente lhe é atribuída. Ler, olhar e escutar são, efectivamente, uma serie de atitudes intelectuais que — longe de submeterem o consumidor a todo-poderosa mensagem ideológica e/ou estética que supostamente o deve modelar — permitem na verdade a reapropriação, o desvio, a desconfiança ou resistência. Essa constatação deve levar a repensar totalmente a relação entre um público designado como popular e os produtos historicamente diversos (livros e imagens, sermões e discursos, canções, fotonovelas ou emissões de televisão) proposto para o seu consumo. (1990, p. 59).

Não quero cair aqui em um subjetivismo absoluto e dizer que qualquer narrativa seja possível, mas ainda assim creio em uma subjetividade ativa e presente em qualquer indivíduo que deite seus olhos em uma obra, tal como a de nosso estudo. Assim sendo, coloco a discussão abaixo como uma tentativa, ou uma interpretação, dos principais processos e elementos presentes e remetentes à obra e a intencionalidade de Van Eyck.

A consolidação da cristandade latina deve em grande parte seu sucesso à ação das crescentes ordens religiosas, como os franciscanos e os dominicanos, e também às confrarias laicas ligadas a elas. A partir do século XI, a sociedade laica passou a refutar a mediação dos especialistas da oração, buscando assim conectar-se intimamente com o Superior e buscar diretamente sua salvação. Para Visalli, o século XIII “é o grande século medieval das conquistas laicas” (2004, p.1).

Podemos perceber como esta mudança de percepção de fato foi fruto de sua época, e não só de um determinado grupo. Os fundadores das ordens dominicanas e franciscanas, respectivamente São Domingos e São Francisco, vinham de origens completamente diferentes.

São Domingos era um cônego regular, cujo ministério levava-o a passar uma longa temporada entre os cátaros, no Languedoc. Suas experiências entre estes detratores da Igreja romana bem como entre os fiéis, instigaram-no a ver na pregação a necessidade mais urgente de sua época. [...] São Francisco, ao contrário, era um leigo, cujos primeiros adeptos viviam como eremitas itinerantes, exercendo seu ministério e pedindo esmolas nas cidades durante o dia, passando a noite nas florestas ou nas grutas fora das cidades. São Francisco aplicou integralmente a idéia de Estevão de Muret segundo a qual o Evangelho é a única regra necessária a uma vida religiosa (LITTLE, 2002, p. 236).

Não podemos dualizar o processo e esquecer de outras ordens. Podemos citar por exemplo a Ordem de Nossa Senhora do Monte Carmel (carmelitas), os eremitas de Santo Agostinho, a ordem de Santa Cruz e a Ordem da Penitência de Jesus Cristo, conhecidos como “homens do saco”. Atribui-se geral mais destaque aos franciscanos e aos dominicanos pela magnitude de sua expansão. Para o autor, “em menos de um século, os dominicanos possuíam quase 700 conventos situados nas cidades de toda a cristandade latina, enquanto os franciscanos possuíam o dobro[...] Eles eram tantos, que o segundo Concílio de Lyon interveio em 1274 para

frear esta proliferação de ordens e tentar impedir o desenvolvimento das mais fracas.” (LITTLE, 2002, p. 236).

Lester Little ainda chama-nos a atenção para um fator importante da massificação destes conventos. O urbanista italiano Enrico Guidoni percebeu que formou-se um padrão. Os conventos ficavam sempre o mais longe uns dos outros. Assim, afastavam-se também dos centros. Se ligarmos então uma linha entre eles, formamos um triângulo onde ao centro sempre será observado algum importante elemento central: a praça, a catedral, o mercado ou a prefeitura. (2002, p. 238).

A ação destas ordens foi primordial para a ascensão do laicado. Novamente nas palavras de Little:

O resultado final, singular e paradoxal, foi que a religião deixou de ser privilégio exclusivo de uma elite, uma experiência que o resto da sociedade só podia viver por procuração. A partir do século XIII, os leigos foram convidados a confessar-se pelo menos uma vez por ano, e também, a comungar pelo menos uma vez por ano, na Páscoa. Eles foram incitados a orar e, para tanto, foram ensinados a recitar o Pai Nosso. Os frades encontraram-se na primeira linha deste programa, tanto pelo ensinamento e santo ministério que asseguravam em proveito dos leigos, quanto pelo incentivo. (2002, p. 239).

A busca da salvação passa a ser então um processo ativo, onde o homem medieval chama para si a responsabilidade de se redimir perante o Criador. Ora, uma busca leva à outra. O cristão que quer se salvar, quer conhecer a Escritura Sagrada. A Bíblia era o alimento espiritual, e nela o homem buscava reflexão e iluminação.

O texto bíblico, que continua a ser, para os espirituais, a referência obrigatória de toda experiência religiosa, fornece um ponto de partida para uma meditação que, por etapas, conduz à contemplação [...] A Palavra divina, segundo eles, age primeiramente no espírito como uma chama, cortando os laços que o unem à carne e ao pecado. Uma vez purificada a memória, a alma pode apoiar-se nas palavras e nas imagens do texto para tentar elevar-se até o seu criador. (VAUCHEZ, 1995, p. 173).

Foi esta percepção do laicado sobre as escrituras que acabou elevando e enaltecendo os aspectos da humanidade de Cristo. (VISALLI, 2004 p.1). Consequentemente, duas certezas fundamentais impregnam a consciência religiosa no Ocidente do século XIII: só se chega a Deus por seu Filho crucificado, e para conquistar a salvação, é preciso assemelhar-se ao Cristo. (VAUCHEZ, 1995, p. 179).

Estas ordens ascendentas, que foram o cerne do movimento ascético passaram a pregar a necessidade moral de se viver uma pobreza absoluta e praticar os ideais do cristianismo primitivo. Estas organizações, ao encorajar o homem comum a buscar a salvação por seus próprios esforços, “se constituíram em um dos fenômenos mais dinâmicos da religiosidade do período.” (VISALLI, 2004, p.2).

Huizinga nos oferece uma visão interessante. O autor afirma que nós, leitores de jornal, mal conseguimos imaginar o efeito violento da palavra sobre almas rústicas e ignorantes.

Em 1429, o frei Ricardo, pregador popular que teve a honra de servir como confessor de Joana D’Arc, pregou em Paris por dez dias consecutivos [...] Ao anunciar que seu décimo sermão seria o último, uma vez que expirara sua autorização para pregar, “os grandes e os humildes choraram tão penosa e sofridamente como se tivessem presenciado o enterro de seus entes mais próximos, e ele também chorou”. (2010, p. 15).

O trabalho de Brenda Bolton é importante dentro desta discussão. A autora propõe o conceito de reforma (*reformatio*), como um processo que se inicia de fato no século XII. O que ocorreu, para a autora, foi “uma renovação, ou *renovatio*, do objetivo original da fé cristã que conferiria ao período uma importância tremenda na história da Igreja” (1983, p. 131). Esta *renovatio* dialoga diretamente com outro conceito, o de *reformatio* (reforma), também utilizado por Bolton. Chamo a atenção para o fato de que a autora afirma que o processo foi de extrema importância na história da Igreja.

No final deste grande período de procura da *vita apostolica*, com o seu retorno aos Evangelhos, com a difusão da espiritualidade tanto entre o clero como entre os leigos, com ordens e grupos novos e com indivíduos iluminados e pelo menos um papa iluminado, continuou a existir na cristandade latina apenas uma Igreja universal em que esta salvação deveria alcançar-se. Um período que tinha começado com o termo de um movimento de reforma terminara com o início de um outro. Através dos anos que mediaram entre estes movimentos, processaram-se activamente reformas mostrando ambos os aspectos do significado dado à *reformatio* mas sem uma Igreja <<separada>> no seu termo não se verificou uma <<reforma>> no sentido habitualmente aceite. (BOLTON, 1983, p. 131).

Bolton menciona um importante aspecto: ‘...mas sem uma Igreja <<separada no seu termo não se verificou uma <<reforma>> no sentido habitualmente aceite’. A

habilidade de Inocêncio III e da Igreja Católica para permanecer forte em seu assento não deve passar despercebida. De fato, com toda a efervescência religiosa e laica acontecendo neste momento, tivemos apenas o surgimento de ordens mendicantes e alguns grupos heréticos, como os cátaros. Acentua-se o perigo se percebermos a proposta de buscar a salvação individualmente, a leitura da Bíblia... Ora, estes mesmos aspectos, no século XVI, provocaram uma crise religiosa liderada pela Reforma Protestante de Lutero, que culminaram no surgimento da Igreja Protestante. Isto não aconteceu a partir do século XII. Talvez possamos entender como um longo processo de quatro séculos, que eventualmente levaria a Reforma... Por outro lado, as propostas mencionadas acima, poderiam levar inclusive, segundo Bolton, à formação de “um *esprit de crops* laico, assente num interesse geral laico” (1983, p. 132).

Cito novamente Brenda Bolton.

Esta facto teria estado não só em oposição como também ser averso ao interesse clerical geral que naquela altura, era a força única efetiva da sociedade ocidental. Um despertar espiritual entre leigos frequentemente iletrados, apesar do número crescente de mercadores letrados nas cidades, podia ter significado que as interpretações laicas das escrituras que se seguiram eram susceptíveis de erro e até mesmo de heresia na disseminação da verdadeira fé. [...] Inocêncio III, com outros, viu o perigo para a fé e para a superioridade clerical que estava implícito neste movimentos laicos. Também viu o perigo para a Igreja e para o papado resultante da proliferação de ordens novas. Ao contrário de outros, contudo, ele possuía não só a força política como também a habilidade negocial para os manter a todos juntos pela compreensão, pelo encorajamento, pela concessão e até por um elemento de coerção conforme fosse necessário. Por causa disto, a maior parte daqueles que tinham sido agitados pela *renovatio* não viram realmente que a sua *vita apostolica* estivesse a ter lugar fora da Igreja. Deve levar-se a crédito de Inocêncio III o facto de as suas acções não os colocarem face à alternativa de terem de considerar fazê-lo, e isto era particularmente importante no caso dos frades e dos grandes benefícios que eles trouxeram para a Igreja. A renovação, ou *renovatio*, tomou assim lugar na cristandade medieval durante o século XII sem demasiada dor e angústia. Aqueles que queriam impô-la a si próprios através do ascetismo podiam fazê-lo e quase todos eram de opinião que o renascimento pessoal, qualquer que fosse a forma que tomasse, devia ter lugar dentro da Igreja existente e não foram dela. (1983, p. 132).

A atitude de Inocêncio III em permitir tamanha movimentação fez com que esse laicado não sentisse a necessidade romper com a Igreja Católica. A *vita apostolica* foi incorporada naquele momento. Porque digo genialidade? No século



XVI, foi justamente a afronta colocada perante as ideias de Lutero que gerariam o enorme processo de cisão. Nas palavras de Michael Clanchy, referindo-se à obra de Brenda Bolton,

[...] Ela mostra que houve uma profunda crise religiosa na cristandade ocidental no século XII, tal como aconteceu no século XVI, embora o seu epílogo não fosse uma divisão de Igrejas [...] Deste fermento emergiram não seitas antagônicas, como aconteceu com a Reforma do século XVI, mas uma variedade de ordens religiosas subordinadas ao papa [...] Esta política no sentido de uma autoridade centralizada foi suficientemente astuta para aceitar a originalidade de S. Francisco e para promover ao mesmo tempo cruzadas para destruir heréticos e pagãos. (1983, p.9).

Mudando os rumos da discussão, dentro deste momento de reforma espiritual, destaco de forma menos elaborada a grande de milagres provenientes do período. O poder dos milagres também estava presente naquele momento. O homem medieval buscava-os constantemente e estava disposto a vê-los em qualquer fenômeno extraordinário. A hagiografia ainda mostra que este poder miraculoso estaria de fato subordinado a conduta ascética. (VAUCHEZ, 1995, p. 161).

Ressaltemos brevemente um aspecto mais social do que propriamente cultural. André Vauchez nos lembra de que neste período a sociedade Medieval passava a se distanciar de um período violento e de coações exteriores, impregnado de violência. Foi neste contexto que “um número crescente de clérigos e de leigos adquiriram esse mínimo de tempo e de distanciamento em relação ao instinto, que torna possível o recolhimento e a reflexão”. (1995, p. 169).

Desta forma, desde o momento em que o laicado passou a se interessar direta e ativamente pela Bíblia, é fácil compreender que, como consequência, Ela ganhou o espaço privado. Se o homem medieval passa a recusar o orador especializado, ele obrigatoriamente passa a levar a Bíblia para dentro de sua casa. Como disse Duby, “o cuidado com a alma tornou-se cada vez mais individual [...] se libertou pouco a pouco do comunitário, enquanto o campo do religioso progressivamente se privatizava” (1990, p. 521). É claro que este processo não concerne a todos os homens do medievo. As condições sociais e econômicas não devem ser esquecidas. A maioria dos cristãos com acesso direto ao Livro seriam pertencentes às classes mais abastadas. Desta forma, este mais fácil acesso ao

Livro Sagrado permitia a meditação íntima dentro do ambiente privado. Lembremos que “olhar para o passado e procurar nos Evangelhos o modelo para a *vita apostolica* combinava-se com olhar para o futuro para alcançar a salvação que deveria ser o objetivo da Igreja Cristã.” (BOLTON, 1983, p. 131).

Além do livro difundiram-se também objetos (relicários) pessoais. Juntando-se todos estes relicários com a Bíblia dentro do espaço íntimo, podemos perceber a formação de pequenas capelas individuais e o desenvolvimento da devoção privada, que “no século XIV, ganhara os estratos sociais mais profundos.” (DUBY, 1990, p. 523). Lembremos que, quanto à presença de capelas individuais, estas provavelmente se limitavam aos grupos mais abastados desta sociedade. Entretanto, as expressões de devoção privada não se limitaram às elites. Dentro das Igrejas, pequenas capelas privadas surgiam providas com seus próprios relicários e mobiliários e eram geralmente destinadas a algum indivíduo e sua família ou grupo especial, como as confrarias.

De que forma então este processo de privatização religiosa e o movimento ascético se conectam com o crescimento da devoção Mariana? A partir dos séculos XI e XII, a Virgem passa a se igualar a Cristo. Aliás, podemos até concordar com Michelet, quando disse há duzentos anos, que “no século XII, Deus mudou de sexo.” (BASCHET, 2006, p. 473). É de forma paralela à reforma religiosa e o fortalecimento da instituição eclesial, que a Virgem ganha terreno e passa a ser considerada onipresente para o universo cristão. Maria passa a ser associada à soberania das figuras divinas. De acordo com Baschet, “é preciso tratar conjuntamente a Virgem e a Igreja, já que a partir deste período, a exegese afirma que tudo o que se diz de uma pode ser aplicado à outra.” (2006, p. 470). A Igreja, por conceber o corpo cristão, passa a ser vista como mãe de Cristo, juntamente com a Virgem. Além disso, desde o concílio de Éfeso, em 431, Maria é vista como Mãe de Deus, do grego “Theotokos”, uma vez que é mãe de Cristo e este é igual ao Pai. Percebe-se então uma relação de fundição entre a Virgem Maria e a Igreja Católica. Não à toa, muitas imagens passam a aparecer a partir do século XII, representando Maria num tamanho muito maior que o comum, dentro da e como a própria Igreja.

Neste mesmo período, o papel de Mediadora também foi essencial. Maria foi o caminho pelo qual o Salvador pode descer até os homens. Ou seja, por meio dela, nós nos elevamos a Ele. A Virgem foi vista como a única criatura capaz de purificar e

fortalecer os pecados. Somente ela poderia ser um amparo contra as tentações do demônio; mas ela só poderia se conduzir desse modo pelo processo de mediação entre Cristo e a humanidade. (PELIKAN, 2000, p. 178). Sua feminilidade também é um fator contribuinte. Por ser mulher, seria mais inclinada à compaixão e ao perdão do que o Cristo, homem, que embora mais severo, é também sensível aos apelos da mãe. (VISALLI, 2004, p. 176).

O culto à Virgem é amplificado também pelo sentimento de coletividade, próprio do medievo. Esta coesão se difunde no corpo social: as cidades precisam de um padroeiro. No caso, a Virgem toma este lugar frequentemente. (BASCHET, 2006, p. 500).

Quanto aos milagres mencionados anteriormente, é neste período, principalmente a partir do século XII, que os atribuídos à Maria passam a aparecer de maneira mais intensa.

Era inevitável, sobretudo com relação à Virgem e todos os outros santos, que a devoção popular lhe atribuísse uma infinidade de milagres [...] O número de milagres atribuídos à Maria aumentou depois da Idade Média, atingindo seu pináculo nos séculos XIX e XX. (PELIKAN, 2000, p. 184).

É importante perceber ainda o poder da tradição. Pelikan já discorreu sobre o fato de que não encontramos material significativo no Novo Testamento. O relato de Maria é muito breve e esparso e não condiz com a força que seu culto adquire posteriormente (2000, p. 24). Podemos perceber que este culto pode provir de um erro da tradução. A expressão grega 'parthenos', que foi traduzida como 'virgem', na verdade tem como seu equivalente hebraico o termo 'jovem mulher'. E é importante ressaltar que a identificação de Maria como virgem é proveniente do Cristianismo primitivo, fato este que contribui para a contenção sexual do movimento ascético, modificando toda uma moral na sociedade cristã.

Ora, se o processo de privatização, leva à religião para o ambiente privado, e se o crescimento de devoção Mariana eleva a Virgem para sentar-se ao lado de Deus, passaremos então a encontrar uma grande expressão de devoção à Virgem, dentro dos ambientes privados.

A importância da obra de Van Eyck provém do fato de que ele, como artista, mas mais ainda como unidade de um corpo social e de uma cultura, estava sujeito ao seu momento histórico. Se sua obra é fruto de uma encomenda, é porque o

doador da obra estava da mesma forma impregnado deste momento. Grande se atribui a sua qualidade técnica ou sua fama como pintor da corte de Filipe, o Bom, mas o fato é que muitos outros pintaram cenas similares no período. É importante compreender que naquele momento, pintavam-se quadros daquela forma; que os religiosos tinham acesso a pequenas capelas individuais dentro da própria Igreja, ou as tinham dentro de suas grandes residências aristocráticas; que o tema de Maria entronizada com o menino Jesus no colo era fundamental para a apreciação e entendimento do corpo cristão. Estudar o momento - o contexto, os motivos, o espírito, a devoção, o social – é de suma importância para se compreender os frutos de uma cultura distante.

A imagem da Virgem entronizada – caso do nosso estudo – é cheia de simbologias. Na maioria dos casos, ela se encontra sentada com o menino Jesus no colo, revestida por um manto. Mesmo com uma aparência humana frágil, como um bebê, Jesus ainda era lembrado como aquele que sofreu crucificado. Não podemos esquecer que a principal representação de Cristo até o século XIV era a de crucificado. Por esta lembrança se atribui mais severidade ao seu julgamento. O papel de Mediadora concernente a Maria é de tentar também atenuar este sofrimento. Ademais, a imagem do manto não é somente acolhedora, mas inclusive passa a sensação de proteger os cristãos, cobrindo-os com seu amor materno.

Se concordarmos com Pastoureau (1997, p. 164), entenderemos também que o vestuário das épocas antigas é repleto de significados, seja pelo tecido, forma, maneira de usar ou a cor. Exprime-se, pela vestimenta, valores, estados e níveis sociais. Desta forma, sem a vestimenta, o homem antigo perde sua identidade. O traje está ligado ao íntimo... “é sempre mais que o tecido e ornamento, estende-se ao comportamento.” (DUBY, 1990. P. 560)

Trabalhos aqui com o principal tema referente ao primeiro plano. Lembremos que a Madona do Chanceler Rolin é conhecida como a Oração Pintada e foi encomendada para ser exposta na capela de sua família, em Autun. Assim, o maior destaque do primeiro plano é aparição da Virgem devido às orações e meditações de Nicolas de Rolin. Ressaltemos a autoridade da imagem, uma vez que é como se Rolin tivesse convocado o divino. Esta percepção se acentua se nos atentarmos as proporções e a simetria. A Virgem senta-se exatamente de frente para o Chanceler, e tem as mesmas proporções físicas.

### 2.3 CULTURA CIDADINA E O OUTONO DA IDADE MÉDIA.

O segundo plano da Madona do Chanceler Rolin nos mostra a paisagem medieval. Atrás da arcada tripla,

Encontra-se um jardim paradisíaco fechado onde há pegas, pavões, e dois homens, que servem para dirigir o olhar do observador para a paisagem atrás deles. A pormenorizada paisagem do plano de fundo da Madona de Rolin, que é vista de dois pontos, é sem dúvida um dos exemplos mais impressionantes da pintura de paisagem holandesa. Por esta mesma razão e em termos de localização na evolução do retrato do doador, este painel ocupa uma posição proeminente na obra de van Eyck. (BORCHERT, 2010, p. 53).

Desta forma, voltaremos nossa atenção à paisagem e sua compreensão no contexto do século XV.

No período em questão, as cidades de maneira geral já haviam se reestabelecido firmemente no cenário medieval. Cresciam imponentes no horizonte aos olhos dos viajantes. Seu ponto mais alto via-se de mais longe ainda. As Igrejas, que sempre foram presença inabalável no Medievo, mantiveram sua forte presença neste novo mundo citadino.

Contudo, ao falar em ‘novo’ mundo citadino, podemos estar nos equivocando. É sensato afirmar que houve um momento em que as cidades pulsaram de maneira mais forte, que o comércio se dinamizou e expandiu a ponto de extrapolar os limites continentais. Mas este período se remete ao século tratado em questão, o século XV. Van Eyck – autor da obra em questão viveu e produziu neste período. E porque então falar em novo mundo citadino seria equivocado neste período? Talvez ‘novo’ não seja tão novo assim.

Durante a Alta Idade Média, encarquilhadas num canto de suas antigas muralhas (que ficaram muito grandes), as cidades foram reduzidas quase que exclusivamente à função política e administrativa – ela própria atrofiada. As mais prósperas deviam sua relativa importância menos à presença de um soberano (em constante deslocamento e mais afeito à vida aldeã) ou de algum alto funcionário (os poucos que haviam não tinham muitos seguidores fora dos “palácios” reais), do que à presença de um bispo. Religião até então urbana, o cristianismo preservou no Ocidente a continuidade urbana. E se a cidade episcopal conservou certa função econômica, isto se deveu à função, bem simples, desempenhada pelos celeiros dos bispos e dos mosteiros (estabelecidos na cidade), nos quais estavam armazenados os víveres proveniente da área rural adjacente, e que eram distribuídos para a maioria do pequeno grupo de habitantes mais em troca de serviços do que de dinheiro e,

em momentos de escassez, gratuitamente. (LE GOFF, 2005, p. 68-69).

Segundo Jacques Rossiaud, “Por volta de 1250, a rede urbana da Europa pré-industrial, salvo alguns pormenores, está já traçada. Na nossa opinião, os resultados são ainda modestos...” (1989, p. 99). Modestos, ou seja, cresceriam ainda mais. Paris, segundo Rossiaud, um monstro, teria por volta de 1250 mais de 200 mil habitantes. Gand e mais 6 metrópoles italianas com mais de cinquenta mil. Cerca de 70 cidades com mais de 10 mil, e mais de uma centena de cidades com mais de mil habitantes. Percebemos então um novo momento dentro do período medieval, mudando sua paisagem. Huizinga, como sempre em sua história apaixonada e cheia de emoções, nos fornece uma interessante imagem da cidade medieval.

[...] entre a cidade e o campo imperava um nítido contraste. A cidade não se estendia, à maneira das nossas, em subúrbios desmazelados de fábricas enfadonhas e casas humildes. Ao contrário, fechava-se em seus muros, era compacta e eriçada com numerosas torres. E por mais altas ou maciças que fossem as casas de pedra dos nobres ou dos comerciantes, o vulto altaneiro das igrejas dominava a silhueta da cidade. (2010, p. 12).

As cidades criam suas próprias hierarquias. Ousemos dizer que tem vida própria. Uma vida forte, pulsante, abrangente e exclusiva ao mesmo tempo. Para Rossiaud, “sua influência ultrapassa estranhamente a sua consistência demográfica”: formam-se, dentro dela, elementos de uma sociedade muito mais complexa. Surgem escolas, instalam-se mendigos, príncipes as escolhem como suas capitais, o artesanato e o mercado se expandem. Esta sociedade complexa, de acordo com o autor, ao mesmo tempo em que se adapta ao sistema senhorial e sua ideologia, produz suas próprias hierarquias.

Complexa devido à sua dinamicidade, à sua dimensão tanto geográfica quanto simbólica e à sua importância como principal motor da insurgente renascença e mundo moderno, mas até certo ponto semelhante e homogênea dentro do processo maior. As variadas cidades não apresentam uma diferença de natureza, mas apenas de gradação. Para Rossiaud, se não podemos falar em sistema urbano, desenvolve-se ao menos um Ocidente urbano onde todos os membros tem uma origem semelhante, partilham da mesma origem. Dentro desta relativa homogeneidade, o que haveria de comum então entre todos os habitantes

destas cidades? E entre o cidadão do desenvolvimento urbano primitivo e o do século XV?

Embora seus habitantes sejam os mais variados, principalmente no século XV, quando as ramificações e variações das novas profissões e atividades, e possuam diferentes mentalidades e condição social, não podem evitar o simples fato de que dividem o mesmo espaço. O espaço urbano cria um pequeno universo que pode ser analisado dentro das esferas micro e macro. Rossiaud ainda ressalta o cuidado de não nos deixarmos subjugar pela velha mitologia cidadina, em que seus valores são exaltados em oposição à inércia rural. “Entre o camponês e o cidadão subsiste apenas uma diferença de cultura” (ROSSIAUD, 1989, p. 100). Ademais, vale destacar que na maior parte dos casos e do período urbano medieval, não se nasce nas cidades. Nasce-se no campo e na juventude há o deslocamento para a cidade. A aculturação é difícil, assim como a aceitação.

Porque a dificuldade de aceitação? Porque a cidadania, os direitos e as liberdades foram conquistados não sem lutas pelo homem medieval. “A partir de finais do século XII, os costumes opressivos ou humilhantes estavam, aqui e ali, reduzidos a vestígios” (ROSSIAUD, 1989, p. 101). Ainda segundo o autor, morar na cidade era um privilégio, uma segurança. Do lado de dentro das muralhas, podia-se sobreviver em tempos difíceis, onde mesmo em tempos de desemprego e miséria, tinha-se uma chance de não morrer de fome. Portanto, beneficiar-se dos privilégios cidadãos exigia tempo e trabalho: admissão, apadrinhamento, período de residência maior que um ano por vezes, ser aceito em determinado ofício, adquirir um imóvel. Aos olhos dos já habitantes, os recém-chegados eram ao mesmo tempo necessários e perigosos. (1989, p. 101).

Mesmo que um novo cidadão tivesse uma condição financeira idêntica, seu semelhante já antigo cidadão tinha muito mais conexões, relações, possibilidades de ascensão e participação política. Por isto mesmo, hábito comum da ‘gente nova’ era a invenção de antepassados, uma vez que as relações de poder muito se davam devido às linhagens.

Difícil também era a convivência. Para quem vinha do campo, acostumar-se com aquela nova vida exigia tempo. Vivia-se rodeado de vizinhos. Os ofícios eram os mais variados. Os tipos sociais, ainda mais. A atividade que cada indivíduo

exercia dentro do medievo o enquadrava, classificava, distinguia. A vestimenta possuía características e funções parecidas.

Parece simples imaginarmos, mas o processo de saída do campo para a cidade durou aproximadamente três séculos. A instabilidade do mundo rural, seguido pela exploração do trabalho servil, fome, medo levou multidões de pobres e famintos a buscar sua sobrevivência dentro dos muros citadinos. Rossiaud ainda pontua que, de maneira generalizada, os recém-chegados chegaram rapidamente a ultrapassar os naturais da cidade. Para Le Goff,

A emigração do campo para as cidades ocorrida entre os séculos 10<sup>o</sup> e 14 foi um dos fenômenos maiores da Cristandade [...] a cidade criou uma sociedade nova [...] Sem dúvida a sociedade urbana é minoritária num mundo que permanece ainda rural. Porém, pouco a pouco conseguirá substituir as diretrizes vindas do campo por impulsos próprios. (2005, p. 71).

Podemos perceber a consolidação da cidade se percebermos que a sua representação também aumenta significativamente. Inúmeras outras obras semelhantes comprovam a tendência do período, quando há um predomínio de imagens religiosas com a paisagem citadina ao fundo. Algumas delas são: *A Virgem e a Criança com quatro anjos* (1515) e *Natividade* (David Gerard, 1490), *Retábulo da Virgem de Montserrat* (1485) e *Pietá do Conego Luis Desplá* (Bartolomé Bermejo, 1490), *Anunciação* (Botticelli, 1489-90), *Retábulo de Meróde* (Robert Campin, 1428), *Paixão* (Hans Memling, 1471), além de Roger Van Der Weyden, Hubert Van Eyck, etc.

É importante mencionar que, além das mudanças sociais que permitiram a presença destas novas perspectivas, o avanço das técnicas de pintura (arte em geral) permitiu a produção destas novas obras. Se tomarmos as obras de Giotto como exemplo, vemos ali a temática religiosa em seu auge, na transição do século XIII para o XIV. Em suas obras, o fundo geralmente se remete a um preenchimento ou a algo relacionado ao primeiro plano. Além disso, esta sociedade ainda preservava de maneira muito forte a sobreposição do religioso ao mundo terreno. No século XIII, a ação das ordens mendicantes estava em seu auge, pregando a necessidade de se desvincular do material e se entregar a uma vida Crística. Em duas de suas obras mais famosas, *O Beijo de Judas* (1304-1306) e *A Lamentação* (1304-1306), percebemos claramente que o fundo azul se refere a um espaço



aberto, mas não há nada pintado ali em grandes detalhes. Se adotarmos as reflexões propostas por Baxandall quanto às intencionalidades dos artistas, podemos nos perguntar: “Ele não tinha a técnica para pintar a paisagem”? Ou ele conhecia a técnica, mas não intencionava pintar a paisagem? Ou então, seria a paisagem importante? O mestre de Giotto, Cimabue, reforça este exemplo. Suas obras, cujo estilo do discípulo são muito similares, não fazem menção a qualquer paisagem de fundo. Apenas o caráter religioso em primeiro plano importa. No caso de Fra Angelico, que viveu entre 1395 e 1455, contemporâneo de Van Eyck, vemos já uma paisagem sendo esboçada. Porém, se considerarmos obras como “O Juízo Final” ou “Adoração dos Reis Magos”.

Parece-me que o processo de laicização da arte, além da separação das coisas terrenas e divinas pelo homem medieval, tenha contribuído diretamente para esta mudança de percepção e representação. Pintava-se a paisagem, isto é inegável. O que afirmo é uma crescente preocupação com a sua representação.

Sabemos que a “Idade Média” já carregou por muito tempo o estigma de “Idade das Trevas”. George Duby (2002, p. 99) define como “sombrio” o quadro explicativo dado pela maioria dos especialistas. Segundo o autor, os documentos explorados geralmente propiciam um entendimento de desordem, miséria, violência, ao mesmo tempo em que muita riqueza se acumula nas mãos de poucos. Além disso, ao passo que poucos enriqueciam, a terra empobrecia generalizadamente devido aos custos da Guerra dos Cem anos. Ademais, o desenvolvimento agrícola que havia propiciado um grande impulso foi prejudicado por sua recessão. Neste momento, muitos fogem para as cidades em busca de melhores condições. É de Duby também a afirmação de que este período tumultuado permitiu ainda que a roda da fortuna girasse mais velozmente, pois estes ofereciam maiores possibilidades de enriquecimento, devido às armas, ao tráfico, à especulação de metais preciosos, etc. (2002, p. 101).

Não era difícil ganhar dinheiro. E era fácil gastar. Fosse para redimir-se dedicando à ornamentação dos locais de culto uma parte dos bens recém adquiridos, fosse para celebrar alguma vitória com indumentárias ostentatórias, fosse para satisfazer o prazer de gozar a vida, o qual era estimulado pela presença da morte insidiosa. Tudo isso fez com que, no meio de tantos estragos e desgraças, a produção da obra de arte não tenha enfraquecido, pelo contrário.

Foram suas formas que se modificaram, sob a influência de uma mistura de diversos movimentos. (DUBY, 2002, p. 101).

Ressalto, dentro desta discussão a análise de Guy Lobrichon. Segundo ele, esta “coorte de misérias que ensombra o outono da Idade Média” (2002, p. 367) não atrapalhou a produção artística. Pelo contrário,

O espetáculo das artes plásticas, da música e da literatura dessa época mostra-nos, pelo contrário, múltiplos centros de criação... As cortes [...] eclipsaram definitivamente os núcleos de criação tradicionais, enclausurados entre as paredes dos mosteiros e das catedrais. A sua procura crescente favoreceu os artistas laicos que, a partir de finais do século XIII, se impõem decididamente às oficinas eclesiásticas. As grandes encomendas dos prelados e das igrejas dirigem-se de agora em diante a essas oficinas independentes. A grande criação artística deixa de ser encaminhada exclusivamente para a Igreja, liberta-se pouco a pouco das suas peias religiosas, serve os governos e as nações. (p. 367, 2002).

O crescimento urbano que discutimos anteriormente contribui diretamente pra criar o ambiente necessário para estas enormes mudanças no que à produção artística e a figura do artista. O artista do século XII, de maneira geral (e respeitando-se as variações locais), em muito se difere ao artista do século XV, como Van Eyck.

... a dedicação, a modéstia, as virtudes do artífice medieval, que não desejava outra recompensa senão a divina, a quem repugnava exaltar o seu próprio nome e que vivia, humilde e feliz, no seu ambiente, tendo por única ambição participar no grande esforço coletivo de exaltação de fé [...] Sob muitos aspectos, o comportamento dos artistas medievais parece-nos distante do comportamento daqueles que os tinham precedido e dos que se lhes seguiram, Como se o espaço em que se movimentavam em que manifestavam uma extraordinária e insuperada criatividade fosse muito diferente do espaço em que, antes e depois, operavam outros artistas. (CASTELNUOVO, 1989, p. 145).

O artista que melhor exprime e delinea a imagem do que podemos conceber como artista medieval se faz presente entre os séculos X e XII. Ele faz parte de uma complexa coletividade que em conjunto, busca a salvação divina. Aos poucos o processo de interiorização da devoção e o nascente sentimento de individualidade provocariam importantes mudanças nas práticas artísticas.

Uma reflexão importante a ser mencionada é a proposta por Castelnuovo, em que o comportamento do artista medieval parece muito distante, tanto de seu antecessor quanto de seu predecessor. No caso de seus antecessores - os artistas da antiguidade clássica -, estes eram vistos de maneira preconceituosa devido ao trabalho manual. E esta forma de ver o trabalho do artífice perdurou por

praticamente toda a Idade Média. O trabalho manual foi então, por muito tempo, sinal de inferioridade, assim como as imagens eram vistas de maneira desconfiada, pois eram possíveis veículos de idolatria.

Castelnuovo nos apresenta ainda uma situação paradoxal. Ao passo que a produção artística aumenta conforme as cidades e o comércio passam a se reerguer, a produção artística aumenta exponencialmente. E neste mesmo momento, poucos artistas são conhecidos e respeitados. Tanto é que uma das maiores características do período Medieval é justamente a ausência de assinaturas nas obras.

É uma época que, mais do que qualquer outra, nos aparece marcada pelas suas brancas roupagens de igrejas repletas de esculturas, mosaicos ou vitrais multicolores, ourivesarias cintilantes, livros coloridos com iluminuras, marfins esculpidos, enormes portais de bronze, esmaltes, pinturas murais, tapeçarias, bordados, tecidos de variadas cores e com desenhos singulares e quadros pintados em fundo de ouro. Mas, em toda essa profusão e variedade de produtos artísticos, que suscitam a nossa admiração e excitam a nossa imaginação, podemos reunir um número restrito de artistas e, ainda por cima, nomes isolados, ligados a uma única obra.” (CASTELNUOVO, 1989, p. 145).

A maioria dos artistas de que se tem memória, até o final do século XI e começo do XII, são, em sua maioria, religiosos. “No entanto, a situação modifica-se, com o rápido desenvolvimento das cidades, a partir de finais do século XI.” (CASTELNUOVO, p. 1989, p. 154).

Segundo Castelnuovo, é certo apontar que os artistas passaram a ter a possibilidade de ganhar muito dinheiro, até um momento em que eles mesmos tinham a condição necessária de ser o doador da obra de arte. No século XII, muitos destes artistas passam a doar obras a mosteiros. Ainda no século XII, outro processo importantíssimo deve ser apontado: a rápida ascensão do prestígio do artista, dentro da esfera social. Na Itália, por exemplo em Pisa e em Modena, inscrições elogiosas fazem sua presença nas paredes das novas catedrais, celebrando o nome do artistas que nelas trabalharam. Na França principalmente, mas também em outros locais, verifica-se ao final do século XII um novo fenômeno: a nobilitação do artista. Este novo personagem, o artista da corte, passa a conviver com o soberano e seus próximos, promovendo então seu nome para ascender na posição social. É este processo que permite, por exemplo, a exclamação de Albrecht

Durer em Veneza: “Hier bien ich ein Herr” (“Aqui sou um Senhor”). Também serve como exemplo o caso de Giovanni Pisano:

...um dos maiores expoentes da arte medieval e, simultaneamente, um caso extremo, um artista que tem um enorme sentido da importância da sua obra, um orgulho desmedido e que não hesita em entrar em conflito direto e até em situação de rupturas com quem lhe encomenda as obras, um artista cujo comportamento parece querer ultrapassar os limites e os entraves que puderam restringir e atormentar o artista medieval. (CASTELNUOVO, 1989, p. 160).

Já no final da Idade Média, pode-se afirmar que a figura do artista, de maneira geral, não mais ocupa um lugar de preconceito por ser um trabalho manual, e em alguns casos, ocupa um lugar importante e prestigioso, erudito e intelectual, longe de continuar sendo apenas um trabalho mecânico.

Se o artista não mais produz de forma anônima e genérica, mas na realidade produz uma obra de maneira intelectual, autêntica, podemos pensar em seu trabalho de maneira especializada? Segundo Lobrichon, alguns especialistas acreditam que tal especialização já estaria consumada por volta de 1300, “quando o iluminador, o pintor, o escultor parecem integrar-se cada um numa confraria diferente”. (2002, p. 388). É possível ainda afirmar que já não havia mais uniformidade, pois a criação artística já se apresentava extremamente individualista.

No século XIV, uma nova mudança de perspectiva faz parte do homem medieval: distinguem-se então as coisas terrestres das divinas. Até o século XI, a arte sagrada tinha seu principal espaço nos mosteiros. Já no século XIII, este espaço passa a ser de forma predominante a opulente catedral. Um século depois, este espaço também adentra as capelas. Construídas e mantidas por pequenos grupos de pessoas unidas fraternalmente ou famílias, funcionavam como retiros espirituais circunscritos, onde a prática religiosa toma formas cada vez mais individuais, emotivas e egoístas (DUBY, 2002, p. 111).

Passa a ganhar terreno o processo de laicização da arte, que aos poucos se liberta das mãos dos homens da Igreja, como já mencionado. (DUBY, 2002, p. 101). Contudo, apesar de sua laicização, não perde força o caráter sagrado que emanavam as obras produzidas. As obras ajudam os fiéis a entrar em contato com o divino, exercendo o papel de mediadora entre céu e terra. Segundo Duby, os séculos XII e XIII viam a comunicação com o divino como um raio luminoso. “O século XIV, mais concreto, a vê se estabelecer e durar por meio de uma troca de

olhares entre duas pessoas. Assim se transmite a graça, assim se mantém o fervor. (2002, p. 108)”.

Vemos também neste momento um amplo processo em que as pessoas passam a desejar uma maior proximidade com as imagens, para que o reconforto do encontro com Deus seja mais frequente, ou mais fácil. Na busca pela posse individual de obras com temática religiosa passa-se a encomendar as obras diretamente com os artistas.

Começa-se a pendurar imagens de devoção, senão mesmo quadros religiosos, nas salas mais privadas das casas, quartos de dormir ou oratórios pessoais. Sinal de uma proximidade com o sagrado que ninguém ousaria sequer imaginar dois séculos antes (LOBRICHON, 2002, p. 395).

Duby nos fala ainda de um processo de vulgarização progressiva da obra de arte: “à medida que essa região do mundo se torna menos pobre, vai paulatinamente propagando, pelos diversos níveis do corpo social.” (2002, p. 119-122). Dentro deste contexto de vulgarização, somos ainda lembrados pelas palavras de Huizinga:

Aproximamo-nos do ponto sob o qual a civilização do fim do período medieval deve ser visto: a ornamentação da vida aristocrática [...]A sociedade de corte é o terreno em que essa estetização da vida pode se desenvolver completamente. Sabe-se muito bem a importância que os duques da Borgonha deram ao esplendor e à pompa de suas cortes. (2010, p. 57, 60).

Assim, podemos perceber nitidamente o começo do processo de distinção entre vida e arte que se intensificaria a partir do século XV.

A grande ruptura na concepção do belo se dá, segundo muitos, entre o Renascimento e os tempos modernos. O ponto da virada situa-se ali onde a arte e a vida começam a se separar, quando não mais se desfruta da arte em meio a vida, como uma parte nobre do prazer de viver em si, mas fora da vida, como algo a ser altamente venerado, ao qual as pessoas se voltam em momentos de exaltação ou de tranquilidade. Com a separação entre arte e vida, revive-se o velho dualismo que separava Deus e o mundo. (HUIZINGA, 2010, p. 58).

O último século temporalmente atribuído ao Medieval apresenta-se como um momento crucial para a compreensão desta sociedade. A Madona do Chanceler Rolin nos permite contemplar sutis e importantes aspectos do século XV. A Idade Média não está morta. Ela é um outono exacerbado, “de uma vitalidade extraordinária e tão vivo que prosseguirá e se manterá profundamente presente em

pleno século XVI”. (LE GOFF, 2006, p. 589). Afirimo mais uma vez a problemática dessa divisão temporal. Segundo Jacques Le Goff,

[...] nota-se o quanto Huizinga se sentia incomodado pelas periodizações categóricas que predominavam na pesquisa histórica. Para ele, os conceitos de Idade Média e Renascimento são formas vazias. Ele sabe muito bem que o problema não reside nessa divisão abstrata do tempo. Quando atingimos as camadas profundas da história, o que vemos são continuidades. (2006, p. 589).

Por fim, gostaria de destacar um último pensamento. A percepção da Idade Média como “Outono” é de uma beleza extraordinária. Mostra a vida, as cores, as paixões, as contradições. O título da obra de Huizinga corrobora a percepção de continuidade.

O outono é a estação em que todas as fecundidades e todas as contradições da natureza parecem se exacerbar. É o que, na arte, Eugenio d’Ors chama de fase barroca, aquela onde se manifesta evidente, sem máscara, a exaltação das tendências profundas de uma época. É essa exaltação que a torna tão fascinante. [...] é nesse momento que se pode melhor compreender o que é uma civilização; é quando surgem à plena luz as tensões nela existentes. (LE GOFF, 2006, p. 589).

Ao olharmos para a Madona do Chanceler Rolin, podemos ver a distinção entre primeiro e segundo plano. O ambiente interno, ao fundo, é substituído pela sacada e pela paisagem. Mas acredito que devemos olhar para estes dois planos não forma separada, mas sim como um todo ricamente conectado, onde uma sociedade essencialmente religiosa e rural (pelo menos até o século XII), vê nos seus últimos três séculos um forte ressurgimento das cidades, acompanhado até certo ponto do abandono do coletivo para abraçar a individualidade e um constante processo de separação entre o que é de Deus e o que é dos homens, do profano e do sagrado, que também influencia na arte, onde podemos ver também uma laicização nas obras então produzidas.

### 3 CONCLUSÃO

É de Peter Burke a afirmação de que “diferentes interpretações [...] são normais e não aberrações, e que é difícil encontrar boas razões para descrever uma interpretação como ‘certa’ e outras como ‘errada’.” (2004, p. 229). Além disso, não devemos esquecer da importância das imagens, pois elas permitem que acessemos lugares no passado que outros documentos não permitem, não mostram a luz na mesma direção. O trabalho com imagens é, de fato, cuidadoso. O historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos mas significativos. (BURKE, 2004, p. 238).

Podemos afirmar que cada artista, é claro, tem suas capacidades e conhecimentos individuais. Mas não devemos excluí-lo de seu contexto. Cada cultura favorece ativamente na formação destas aptidões. Além disso, sempre há de se considerar e respeitar a perspectiva individual. Os doadores de um quadro podem enxergar uma coisa diferente daquela que o artista irá perceber. Os observadores nativos podem ter outra interpretação, sem contar que suas próprias interpretações irão divergir. E distanciando um pouco mais, nós historiadores, hoje, ao analisar estas imagens, talvez não percebamos as intenções da época, e talvez ainda não concordemos entre nós. Como já disse Baxandall, “A história tem um compromisso com a boa crítica. Se não fosse para dialogar, por que nos dedicaríamos a uma atividade tão difícil e insólita quanto a de falar sobre quadros? Penso que a crítica inferencial é uma prática não só racional como sociável.” (2006, p. 195-197).

É possível afirmar que o produto histórico se faz e é percebido a partir do indivíduo, de sua perspectiva, apesar de sua inserção cultural. Não podemos então, projetar afirmações acerca de detalhes. Como historiadores, o que podemos fazer é tentar entender porque uma imagem com determinada temática pode ser aclamada em uma época, ou ignorada em outra, e tentar entender por fim, os motivos para que determinada sociedade possa ter legado específicos produtos culturais. Coloco aqui a longa mensagem de Gombrich, mas necessária para que percebamos as sutilezas do trabalho com imagens.

Ninguém deve pensar que sabe tudo a respeito delas, pois ninguém sabe. Talvez nada existe de mais importante do que isto: que, para nos deleitarmos com essas obras, devemos ter um espírito leve, pronto a captar todo e qualquer indício sugestivo e a reagir a todas as harmonias ocultas; sobretudo, um espírito que não esteja atravancado de palavras altissonantes e frases feitas. É infinitamente

melhor nada saber sobre arte do que possuir uma espécie de meio conhecimento propício ao esnobismo. O perigo é muito real. [...] Eu gostaria de ajudar a abrir olhos, não a soltar línguas. Falar com argúcia sobre arte não é difícil [...] Mas olhar um quadro com olhos de novidade e aventurar-se numa viagem de descoberta é uma tarefa muito mais difícil, embora também mais compensadora. É incalculável o que se pode trazer de volta de semelhante jornada. (GOMBRICH, 2000, p. 36-37).

Encerro este trabalho reafirmando a ideia de que, por meio da análise realizada, compreendo a Madona do Chanceler Rolin como representativa de um momento de tensões e contradições, como já disse anteriormente, embasando-me em Le Goff. Este 'outono' por ela representado não indica de forma alguma uma decadência ou ruptura. Pelo contrário, percebo uma importante continuidade nela presente, dialogando com a tanto com a religiosidade Medieval, com o processo de Devoção Mariana, quanto com as mudanças referentes à cidade, à arte, à paisagem. Não há ruptura pois a nova presença da individualidade e da separação profano e sagrado de forma alguma rompem com a cultura religiosa, uma das maiores características do Medieval. As inovações trazidas pelo momento denominado Renascimento, onde há claro, por exemplo, uma maior produção artística, não excluem a temática religiosa tão característica dos séculos anteriores. O Medieval não só continua no Renascimento, como faz parte dele, e vice-versa. Da mesma forma, quando as folhas secas e marrons ainda caem das árvores, os ventos do inverno já estão presentes. Não existe separação entre Outono e Inverno. Eles fazem parte das continuidades da História, independente das mudanças que possamos encontrar.



## REFERÊNCIAS

- BASCHET, Jérôme. *A civilização Feudal: do ano 1000 à colonização da América*. Tradução: Marcelo Rede. 1ª Ed, São Paulo: Globo, 2006.
- \_\_\_\_\_. Introdução: a imagem objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude e BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident Médiéval*. Tradução: Maria Cristina C. L. Pereira. Paris: Le Léopard d'Or, 1996.
- BAXANDALL, M. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1955. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/glaucofabri/a-obra-de-arte-na-era-da-sua-reprodutibilidade-tnica>. Acesso em 28/10/2014.
- BOLTON, Brenda. *A reforma na Idade Média: Século XII*. Tradução de Maria da Luz Veloso. Lisboa: Edições 70. 1983.
- BORCHERT, Till-Holger. *Van Eyck*. Tradução de Jorge Bernardo Boléo. Köln, Taschen, 2010.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CASTELNUOVO, Enrico. "O artista". In: LE GOFF, Jacques (Dir.). *O homem medieval*. Lisboa: Presença, 1989, pp.145-162.
- CLANCHY, Michael T. Prefácio. In: BOLTON, Brenda. *A reforma na Idade Média: Século XII*. Tradução de Maria da Luz Veloso. Lisboa: Edições 70. 1983.
- DUBY, George. "Arte e Sociedade (1320-1400)", In: DUBY, Georges e LACLOTTE, Michel (Coord.). *História Artística da Europa. A Idade Média*. Tomo I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, p. 98-129.
- \_\_\_\_\_. (org.) *História da Vida Privada, 2 : da Europa Feudal à Renascença*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DUBY, Georges e LACLOTTE, Michel (Coord.). *História Artística da Europa. A Idade Média*. Tomo II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- FALCON, Francisco J. C. e RODRIGUES, Antonio E. M. *A formação do mundo moderno: a construção do Ocidente dos séculos XIV ao XVIII*. 2.ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero: O Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação*. Tradução: Luiz Carlos Cappellano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. (Oficina das Artes, v. 4).

- GODOI, Pamela W. O Tempo Religioso nas Imagens Medievais: contradições e sobreposições. In: *Imagens Religiosas*. VISALLI, Angelita M. (Org). Londrina: UEL, 2014.
- GOMBRICH, Ernest H. A História da Arte. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2000.
- HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. São Paulo: Mestre Jou, 1972-1982.
- HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: COSACNAIFY, 2010.
- LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Tradução: José Rivair de Macedo. Bauru, SP: Edusc, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A História Nova*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. Tradução de Denise Bottmann. In: HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: COSACNAIFY, 2010. p. 589-597. Entrevista concedida à Claude Mettra.
- \_\_\_\_\_. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- LITTLE, Lester K. Monges e Religiosos. Tradução de Eliana Magnani. In: *Dicionário Temático do Ocidente Medieval / (Coord.) Jacques Le Goff e Jean Claude Schmitt; coordenador da tradução Hilário Franco Júnior*. Bauru, SP. EDUSC: São Paulo, SP. Imprensa Oficial do Estado, 2002. 2v.
- LOBRICHON, Guy. “Aurora e crepúsculo de uma arte internacional (1320-1420)”, In: DUBY, Georges e LACLOTTE, Michael (coord.) *História Artística da Europa*. A Idade Média. Tomo II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, p. 366-397.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1955.
- PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo: Simbólica e Sociedade*. Tradução: Maria José Figueiredo. Lisboa: Estampa, 1997.
- PELIKAN, J. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. Tradição: Vera Camargo Guarnieri. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ROLF, Toman. *Él Gótico: Arquitectura, Escultura, Pintura*. Tradução: José García Pelegrín e Pablo de la Riestra. Neue Stalling: Könenmann, 1999.

ROSSIAUD, Jacques. "O Cidadino e a vida na cidade" In: LE GOFF, Jacques. (Dir.) *O homem medieval*. Lisboa: Presença, 1981. P. 99-122.

SCHMITT, Jean-Claude. *Imagens*. Tradução de Vivian Coutinho de Almeida. In: *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* / (Coord.) Jacques Le Goff e Jean Claude Schmitt; coordenador da tradução Hilário Franco Júnior. Bauru, SP. EDUSC: São Paulo, SP. Imprensa Oficial do Estado, 2002. 2v.

\_\_\_\_\_. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*.

Tradução: José Rivair Macedo. Bauru: EDUSC, 2007.

THOMPSON, E.P. *Costumes em comum*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VAUCHEZ, André. *A espiritualidade na Idade Média Ocidental: (Século VIII a XIII)*.

Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VISALLI, Angelita M. *Cantando até que a morte nos salve: estudo sobre laudas italianas dos séculos XIII e XIV*. São Paulo: USP, 2004. (Tese de Doutorado).

VAUCHEZ, André. *A espiritualidade na Idade Média Ocidental: (Século VIII a XIII)*.

Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.