

## A PRODUÇÃO E OS USOS DAS IMAGENS NOS CONTEXTOS DO MEDIEVO

Fábio de Sousa Neto<sup>1</sup>

Rogeh Alves Bueno<sup>2</sup>

### RESUMO

A proposta deste artigo seria esboçar os principais pontos relacionados à produção e os usos das imagens nos contextos do medievo, tomando como ponto de partida as reflexões do medievalista francês Jean-Claude Schmitt. As discussões tangenciaram não só a historiografia, mas, também a teologia histórica, parte da produção intelectual do neocalvinismo, além de pontuar com distinção a via média proposta por Gregório Magno quanto aos usos das imagens. A hipótese foi apresentada na afirmação de que a noção de norma fraca concebida por Schmitt quanto à produção e os usos das imagens, adquire maior validade se considerar a relação com as imagens como questão mal resolvida, ou seja, considerando o contexto da *iconoclastia* no período medieval. Isso seria possível, uma vez que a controvérsia do iconoclasmo e os significados atribuídos por diversos grupos sociais à imagem, sobretudo, alimentado por suas cosmovisões, também inviabilizavam o controle sobre a produção e os usos dessas imagens.

**Palavras-chave:** Imagens. Jean-Claude Schmitt. Normas. Iconoclastia. Neocalvinismo.

### ABSTRACT

The purpose of this article would be to outline the main points related to the production and uses of images in medieval contexts, taking as a starting point the reflections of the French medievalist Jean-Claude Schmitt. The discussions have focused not only on historiography, but also on historical theology, which is part of the intellectual production of neocalvinism. The hypothesis was presented in the statement that the notion of weak norm conceived by Schmitt regarding the production and uses of images acquires greater validity if considering the relationship with images as a poorly resolved issue, that is, considering the context of iconoclastic in the period. medieval. This would be possible, since the controversy of iconoclasm and the meanings attributed by various social groups to the image, especially fed by its worldviews, also made it impossible to control the production and uses of these images.

**Keywords:** Images. Jean-Claude Schmitt. Standards. Iconoclast. Neocalvinismo.

---

<sup>1</sup> Especialista em Teologia Sistemática (FASSEB). Pesquisador no Programa de Pós-graduação (Mestrado) em História da PUC-GO. Graduado em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás. E-mail: [fabiosousaneto@gmail.com](mailto:fabiosousaneto@gmail.com).

<sup>2</sup> Mestre em Ciências da Religião (PUC-GO), especialista em Gestão Financeira e Controladoria, graduado em Administração, Ciências Contábeis e Teologia. Professor e diretor acadêmico da FASSEB - Faculdade Assembleiana do Brasil; empresário contador da IJAC Consultoria e Contabilidade. E-mail: [rogeh@faifa.com.br](mailto:rogeh@faifa.com.br).

## 1 INTRODUÇÃO

A intenção neste artigo seria esboçar os principais pontos relacionados à produção e os usos das imagens nos contextos do medievo, tomando como ponto de partida as reflexões do medievalista francês Jean-Claude Schmitt (1946 –), sob o prisma teórico do neocalvinismo. Para tanto, toma-se como objeto a produção e os usos da arte ou imagem no medievo. A razão mais evidente desse empreendimento seria a constatação óbvia de uma relação mal resolvida entre certas vertentes do cristianismo e a produção artística, para além da arte dita, sacra. Isso posto, a interrogação a se fazer seria, como se daria a produção e os usos das imagens no ocidente cristão?

O empreendimento se justifica numa perspectiva histórica em relação a certa presentificação do passado, a medida em que se considere a questão do <sup>3</sup>*iconoclasmo* no tensionamento dos debates durante grande parte da idade média culminando no grande cisma do oriente em 1054. Por outro lado, os debates atuais envolvendo a arte cristã, o insistente dualismo e empobrecimento simbólico das representações cristãs em sua vertente herdeira da Reforma subjaz a urgência em se debruçar sobre o tema. Com certeza, essas reflexões são relevantes para inúmeras áreas da teologia, principalmente a teologia histórica, a apologética e a teologia prática, claro, ter-se-á o cuidado com o anacronismo e os limites dessas interposições nas inevitáveis comparações a serem realizadas.

Na tentativa em dar respostas razoáveis à problemática posta, a hipótese sustentada é que a noção de norma fraca concebida por Schmitt (1997) quanto à produção e os usos das imagens adquire maior validade se considerar a relação com as imagens como questão mal resolvida, ou seja, considerando o contexto da *iconoclastia*. Isso seria possível, uma vez que a controvérsia do iconoclasmo e os significados atribuídos por diversos grupos sociais à imagem, sobretudo, alimentados por suas cosmovisões, também inviabilizavam o controle sobre os usos dessas imagens. No entanto, isso não inviabilizaria as normas implícitas nas tradições artísticas do período. Nesse diálogo com Schmitt (1997), desvela-se também, suas leituras, os pressupostos e orientação teórica.

De outro modo, o leitor perceberá que nas argumentações a seguir as discussões permearão não só a historiografia, mas, também a teologia histórica, parte da produção intelectual do neocalvinismo, além de pontuar com distinção as resoluções de Gregório

---

<sup>3</sup>Movimento de condenação à veneração das imagens ou ícones durante os séculos VIII – IX sob o império Bizantino. O marco da vitória sobre o *iconoclasmo* se deu em 11 de março de 843 com a condenação dos líderes iconoclastas no comando da imperatriz Irene.

Magno, pai da *poimênica*, da teologia pastoral. Além disso, as considerações sobre cosmovisão, serão tangenciadas neste trabalho. Inicialmente, será analisada a noção fundamental do trabalho de Schmitt (1997), por meio da qual seu trabalho foi estruturado, ou seja, a noção de norma “fraca” em relação aos aspectos de produção e usos da arte cristã medieval.

## 2 SE NÃO HOUVESSEM NORMAS...

Ao introduzir a problemática da normalização da figuração artística, Schmitt (2007) faz questão de pontuar os avanços da historiografia na ampliação de seus campos de atuação, sobretudo, ao se debruçar sobre as normas, retirando sua exclusividade dos historiadores do direito. Entre outros, os créditos desses avanços se devem as reflexões de Michel Foucault (1926-1984) sobre os saberes, as práticas e os poderes. A noção de norma utilizada pelo autor, não se refere à rigidez canônica do direito, mas tomada no sentido “fraco, que designa o que é normal, ordinário, conforme os hábitos da maioria e aos usos, regular, compreensível, admissível” (SCHMITT, 2007, p. 134). Ao utilizar essa noção de norma em seu sentido fraco, o autor insinua certa coerência com sua orientação teórica, uma vez que opera a partir da perspectiva foucaultiana da microfísica do poder.

De outro modo, parece que Schmitt (1997) atribui a esse aspecto normativo um valor mais expressivo que a codificação legal. Enquanto esse, tende a ser impositivo e cerceador, as normas implícitas nas convenções sociais tendem a ser mais eficazes ao mesmo tempo, possibilita maior liberdade artística sem, no entanto, incorrer em rupturas, subversão imediata ou declaradamente intencionais.

O autor faz questão de lembrar que não haviam regras rígidas, documentos pontificais que a guisa de lei procurassem demarcar as formas e os usos em que as imagens deveriam ser submetidas durante a Idade Média. Nesse sentido, muito embora não houvesse um cânone da figuração, isso não significava a inexistência de normas implícitas, não necessariamente rígidas, possibilitando, portanto, relativa liberdade artística. Um exemplo seriam as variações entre uma *Madona* romântica e uma gótica, ou a diversidade iconográfica da Trindade entre os séculos XII - XV. A seguir, a abordagem da questão será realizada com maior cuidado, considerando também, os aspectos teológicos ou dogmáticos nessa relação com as imagens no período do medievo.

Ao discorrer sobre normas artísticas, o historiador da arte e neocalvinista holandês, Hans R. Rookmaaker (1922-1977) faz algumas ponderações importantes. Primeiro, apresenta uma afirmação de que “se não houvesse normas, seria absurdo falar de arte e beleza” (ROOKMAAKER, 2018, p. 174), em seguida, discorre sobre a ameaça do historicismo em sua tendência relativista, limitando as possibilidades à crítica da arte, uma vez que as normas e valores seriam condicionadas historicamente, cuja validade só diz respeito ao tempo em que se circunscrevem.

Em resposta a situação posta pelo historicismo, Rookmaaker reconhece as dificuldades em acessar o passado, contudo, percebe que do ponto de vista do que chama de “positivação das normas”, elas são dadas em solidariedade de ambiente e de humanidade. Ou seja, haveria possibilidade de compreender as linguagens artísticas do passado mesmo que de forma mais limitada do que aqueles que viveram no momento de sua produção e difusão. O outro problema posto, seria na relação com a arte moderna em seu subjetivismo, mesmo assim, a arte não seria apenas expressões individuais pois:

Artistas falam como seres humanos sobre coisas humanas, de maneira artística, dentro de um domínio normativo que transcende sua individualidade, regula sua obra e a torna possível. Somente aqueles que se conformam às leis da linguagem podem comunicar verbalmente com os outros. Da mesma forma, artistas só podem criar arte que outros possam experimentar como arte se criam arte, ou seja, se se conformam às regras das estruturas artísticas e às normas estéticas (ROOKMAAKER, 2018, p. 178).

O ponto seguinte no argumento do historiador holandês seria o esteticismo, onde a arte ganha autonomia em relação à realidade, seria auratizada, profética, deslocada e autossuficiente. Dessa forma, a arte perde suas conexões humanas ou com a realidade, se tornando “estéril e sem sentido” (ROOKMAAKER, 2018, p. 180). Seria essa humanização da arte, suas relações com os contextos que a produziram, ambientes cheios de vida, de gente, de conflitos, ressentimentos, angústias, desejos, devoções, alegrias e experiências com o sagrado, o lugar de produção da obra de arte. Algo semelhante foi defendido por Francis Schaeffer (1912 – 1984) mesmo na arte moderna em seu apelo subjetivista. Sobre isso, comenta ao discorrer sobre Picasso:

No momento, porém, em que pintou o universal, não mais o particular, ele depara com um dos dilemas do homem moderno: a falta de comunicação. O indivíduo que contempla o quadro perdeu toda a comunicação com a obra de arte diante da qual se posta – não sabe o que a tela representa (SCHAEFFER, 2014, p. 69).

Nesse ponto, seria bom lembrar o grande historiador da cultura Johan Huizinga (1872 – 1945), em que o amplo espectro da vida, ou das práticas no medievo estariam mergulhadas no sagrado e nas imagens religiosas. Segundo ele:

A vida da cristandade medieval é, em todos os aspectos, permeada de imagens religiosas. Não há coisa ou ação em que não se procure estabelecer constantemente uma relação com Cristo e com a fé. De fato, tudo está orientado para uma concepção religiosa de todas as coisas, em uma espantosa propagação da fé” (HUIZINGA, 2010, p. 248).

Abraham Kuypers (1837 – 1920) faz relações importantes nesse sentido, pois, ao mesmo tempo em que a arte seria expressão da condição humana, também o é em relação à experiência de fé. Logo, “a arte não é autônoma; é uma das expressões mais refinadas da vida humana, e todas essas expressões da vida estão organicamente relacionadas e permanecem continuamente sob o decreto de Deus” (KUYPER, 2018, p. 173). Nesse sentido, haveria algo de religioso na arte, talvez, numa aceção antropológica, um demarcador radical entre a humanidade e os demais seres vivos.

Certamente isso remete à Schaeffer (2014, p. 65) para quem a arte também pode ser constituída como fuga, ou escape para o andar de cima, uma tentativa de rompimento com a linha do desespero existencial. Na ausência de Deus, a humanidade desenvolveu uma saída mística, a arte estaria lá. Não é sem razão que cita Heidegger, quando o filósofo chama a atenção para a figura do poeta. A poesia estaria entre nós, no mundo da racionalidade, mas, evocando a existência de outro mundo, dessa forma:

no andar superior algo se insere na arte que não tem nenhuma base racional. É a aspiração de um ser humano alienado da racionalidade. Com base na racionalidade o homem não tem esperança; todavia, volta-se para a arte como arte para provê-la (SCHAEFFER, 2014, p. 68).

Interessante fora a constatação similar em G. K. Chesterton (1874–1936), pois, entendeu que “a imaginação não gera a insanidade. O que gera a insanidade é exatamente a razão. Os poetas não enlouquecem, mas os jogadores de xadrez, sim” (CHESTERTON, 2017, p. 25). Por outro lado, até a atualíssima antropologia entende que, em um mundo onde tudo é mediado pela técnica, haveria numa relação de amor e ódio, uma tendência em ofuscar os aspectos técnicos da arte por uma visão sacralizante da mesma. Como afirma a teoria antropológica da arte inspirada em Alfred Gell (1945–1997), “esta visão seria um subproduto do estatuto quase-religioso que a arte detém, como que substituindo a religião numa sociedade laicizada pós-iluminista” (LAGROU, 2003, p. 96).

Após essas considerações, já se está pronto para considerar na esteira de Schmitt (1997) que para compreender o moroso processo ou tentativas de normalização da arte, seria preciso avaliar algumas importantes questões. Primeiro, os conflitos entre os defensores do *iconoclasmo* e da *iconodulia* no bojo dos séculos IX e X, a *iconofobia* protestante, a reação da Igreja pós-tridentina e os desafios postos à sociedade cristã pelos artistas do Renascimento. Aqui, o objeto do autor fica evidente, uma vez que procura dar conta da admirável demora de uma normalização iconográfica, apresentando algumas tentativas surgidas no período no escopo de controlar as maneiras de figurar como resposta ao *iconoclasmo*, à *iconodulia* ou ao mau uso das imagens cristãs. É a isso que dirige seus esforços, ao universo dos usos e das práticas.

Notadamente, algumas tentativas de normalização são citadas como, o Tratado das Santas Imagens de Molanus (1570), ou a condenação em 1628 pelo Papa Urbano VIII da figuração da trindade sob a forma de um homem com três cabeças. Ainda consta, a bula *Sollicitudini Nostrae* do Papa Bento XIV que condenava um tipo iconográfico popular onde o Espírito Santo era figurado sob os traços de um belo jovem. Consta também que, Urbano teria então procurado estabelecer as formas legítimas de figurar a Trindade, tanto em conjunto quanto individualmente, algo que só ganhará corpo no século XVIII.

### 3 A SOLUÇÃO DE GREGÓRIO MAGNO

Agora, convém observar que, em se tratando de usos e práticas, a tradição já havia ligado a normalização à suposta carta de Gregório Magno ao bispo de Marselha na reprovação de sua *iconoclastia*. Aliás, todas as tensões entre os usos das imagens remetem ao período iconoclasta do século VIII – IX, no bojo dos conflitos entre as igrejas ocidental e oriental, com a subsequente vitória da *iconodulia* a partir do século X.

Nesse sentido, seria bom lembrar que no contexto da controvérsia iconoclasta algo parece ser desconsiderado por Schmitt (1997), as tendências estéticas ou motivos artísticos movidos pelo menos, por dois tipos de naturalismo, um asiático e outro europeu. Isso em grande medida, correspondeu tanto ao poderio do Império Bizantino quanto ao avanço do islã. Sobre isso, o historiador inglês Steven Runciman (1961) aborda da seguinte forma:

O movimento iconoclasta do século VIII teve um efeito ainda mais profundo na arte pictórica. Esteticamente foi uma luta entre armênios e iranianos, na qual interveio e saiu vitorioso o helenismo, tendo apreendido muito de ambos os rivais. O edito que proibiu o culto de ícones significava que a arte religiosa representativa perdia o

patrocínio leigo e tornava-se ofício clandestino de monges perseguidos. Nessas circunstâncias, dificilmente poderia progredir. Ao invés dela, as autoridades imperiais estimularam a arte de desenhos de pássaros e folhas, tão a gosto de armênios e iranianos (RUNCIMAN, 1961, p. 209).

O que Runciman afirma, é que a arte representativa com pretensão ao real, portanto, naturalista ao modo grego, não sucumbiu, mas, se imiscuiu ao naturalismo asiático, cuja arte demandava satisfação não só estética, mas, emotivas, pois, a tensão com o helenismo correspondia aos anseios por uma arte que lhes falasse ao coração, ou seja, “queriam uma arte que lhes falasse diretamente sem concessões, que despertasse uma emoção intensa, e não que os embalasse numa satisfação estética” (RUNCIMAN, 1961, p. 197). Esses significados da arte bizantina ganham tons dramáticos nas palavras de Battistoni Filho (1989, p. 47), pois, seria “uma arte que perde o sentido do corpo humano preocupando-se mais com o divino, expressão do ardente cristianismo oriental e ortodoxo”. Além disso, ao descrever suas impressões da arte pictórica deixa vívido suas intenções pois:

As figuras dos quadros apresentam-se no primeiro plano, ocupando toda área da composição; são muito alongadas, verticalizadas, para dar uma certa espiritualidade, destacando-se a figura do asceta, com seus olhos enormes, faces cavadas e atitudes dramáticas. O artista inicialmente não representava o espaço, apenas o sugeriam, em virtude de uma diminuição da totalidade da imagem sagrada (BATTISTONI FILHO, 1989, p. 51).

O que foi dito acima, encontra ecos na análise sobre a natureza da arte em Francis Schaeffer (2010, p.48) pois “o artista produz uma obra de arte, esta demonstra sua cosmovisão”. Nessa mesma perspectiva, Rookmaaker faz uma curiosa apreciação sobre o que os ícones bizantinos representavam:

Elas retratavam algo que se considerava de suma importância, e, às vezes, a própria pintura era considerada santa. Representavam algo sobrenatural, algo que está acima da experiência humana comum, e eram carregadas de significado religioso. A pintura era, portanto, muito mais que uma simples pintura, muito mais que uma lembrança de um evento importante e muito mais que um retrato de algo tão humanamente importante quanto a maternidade. Representava Maria, a Madona (ROOKMAAKER, 2015, p.24).

Isso imediatamente remete a questão à problemática posta por Schmitt (1997) onde a construção das normas se daria numa relação com a recepção das imagens num contexto onde a relação com essas imagens não estariam plenamente resolvidas, dito de outro modo, haveria uma tensão entre cosmovisões. Na carta atribuída a Gregório Magno se verifica exatamente

isso, a afirmação de uma via média nos usos das imagens cristãs no ocidente, significaria uma alternativa no arrefecimento do confronto.

Nesse ponto, o autor propõe falar sobre a aceitação das imagens no primeiro milênio, o que fará, retornando à Gregório Magno, desta vez sobre os usos por parte dos defensores da veneração das imagens de uma interpolação da carta já citada à *Serenus* de Marselha e outra enviada ao eremita *Secundinus*, cuja finalidade seria justificar a devoção a partir da autoridade do Papa.

Ainda no século VII, uma evolução seria observada em relação aos ícones bizantinos – a imagem simbólica do cordeiro – ou seja, uma substituição da figuração do Filho de Deus a partir do cânon 82 do *Concílio in Trullo* de Constantinopla. A partir daí, a segunda pessoa da Trindade seria figurada sob os traços de um homem. O autor vê o uso do imperativo nesse cânon, como o desejo de impor regras à iconografia, ao mesmo tempo, o surgimento de uma consciência cristã antijudaica, com ênfase antinômica e na encarnação de Cristo.

No jogo que se segue, o problema não estaria sobre a forma, mas nos usos legítimos das pinturas. Entre as posições antagônicas, se mantém a via média gregoriana. Nota-se, portanto, que haveria um jogo das imagens, cujos motivos teológicos encontram maior liberdade do que aqueles sob a linguagem verbal. O binômio ortodoxia e heresia estão no jogo, contudo, com maior fruição cujos limites não seriam tão claros como desejariam os teólogos. Aliás, dificuldade semelhante ao que se faz neste trabalho considerando a difícil relação entre a teologia e a história, uma vez que “a relação entre a história e a teologia é extremamente complexa e de difícil interpretação” (COSTA, 2015, p. 158).

Por fim, retomando a problemática quanto aos usos da imagem, há uma interessante observação. Ocorreu uma pulverização dos tipos figurativos e alterações quanto a seus usos. Agora, além das pinturas e do ícone bizantino, a atitude devocional se dirige também à escultura que é uma imagem em três dimensões, sobretudo de dois tipos, o crucifixo de madeira do tipo da *Gerokreuz* de Colônia, ou de majestades, ou estátuas-relicário. Entretanto, os usos dessas imagens nem sempre estavam de acordo com as “normas”, pois, suscitavam certa veneração por suas supostas propriedades milagrosas. Esses milagres atribuídos à imagem, evocava outros usos, sentidos ou níveis normativos que se dariam no plano local – da microfísica do poder – dos costumes e das tradições, o que por sua vez prevaleciam a medida que se aproxima o ano mil. Logo, sua justificativa não se fundamentava na norma legal, mas sobre a atribuição de milagres.

#### 4 NARRATIVAS MILAGROSAS E OUTROS TONS NORMATIVOS

Algo interessante a ser observado, seriam as narrativas acerca de supostos milagres. Para Schmitt (1997), essas narrativas dos milagres conformariam as normas locais, um exemplo seria a História Eclesiástica de Teodoro o Leitor. Nessa obra, uma narrativa chama a atenção, diz-se que um pintor viu secar sua mão após ter pintado uma imagem de Cristo sob os traços de Zeus. Essa narrativa do milagre justificaria o modelo iconográfico de Cristo. No século XIII, outra narrativa milagrosa dá o tom normativo, trata-se das Cantigas de Santa Maria, compiladas pelo monarca Afonso X de Leão e Castela. Um pintor havia representado nas paredes de uma igreja o diabo sob uma forma medonha, levando a insurreição do próprio diabo contra a norma pictórica que não lhe fazia justiça, fazendo desabar o andaime onde estava o pintor. A Virgem intervém, livrando o pintor da morte o em razão de sua fidelidade à verdade.

Com sua escrita graciosa, nosso autor agora relaciona os usos das imagens com a heresia, agora estamos no século XI, no bojo das ameaças “heréticas” que rapidamente, com os valdenses e cátaros, ameaçarão a hegemonia da Igreja Católica Romana. Nesse ponto haveria uma importante contribuição do teólogo anglicano Alister McGrath, pois, segundo ele “qualquer discussão sobre heresia precisa envolver o lado mais sombrio desse debate – a imposição de ideias pela força, a supressão da liberdade e a violação de direitos” (MCGRATH, 2014, p. 22). Em outro lugar, McGrath (2014, p. 21) chama a atenção para o fato da valoração cambiável da heresia, pois “o que uma geração pode bem considerar uma ortodoxia, outra geração pode descobrir tratar-se, afinal, de uma heresia”.

Nesse sentido, questão da norma ganha importância, pois, seria amplamente utilizada na forma de dogmas, artigos de fé, autoridade das Escrituras, direito canônico, e a justiça eclesial – inquisição – e secular. O que dizer sobre as imagens neste contexto? Nosso autor explicita três tipos de respostas: (1) a recusa dos hereges nos usos das imagens tal como proposto pela Igreja. (2) uma defesa, ou justificativa inclusive teológica por parte da Igreja no afã de refutar os argumentos dos hereges e promover a *iconodulia*. (3), por outro lado, a oposição dos hereges acabava por reforçar as imposições da Igreja.

As tentativas de controle sobre os usos das imagens encontrariam outras ocasiões, não necessariamente relacionadas à *iconoclastia*, como se observa nos seguintes exemplos: por volta de 1112-1114, na diocese de Utrecht, Tanchelm, pregador popular, se utilizava da imagem da Virgem e da figura sacramental do casamento para ganhar dinheiro. Tudo isso,

evidenciava a disparidade entre a norma figurativa e seu uso inadequado. Por outro lado, por volta do século XIII, Lucas de Tuy compila um tratado inspirado em Isidoro de Sevilha em que acusa os Hereges de modificar as formas iconográficas no afã de tonar a Trindade compreensível, atribuindo valor exegético as imagens opondo-as à teologia.

A finalidade nos usos das imagens pelos hereges seria verificada na distorção intencional da forma, de tal modo que ao ser contemplada por um simples cristão, isso lhe provocaria asco. De outro modo, o mesmo compilador ainda declara que, não se contentando no mau uso da estátua da Virgem, os “hereges” inseriam deformidades, pintando-a com um olho só, e desprovida de beleza. A finalidade desses usos, seria doutrinária, uma vez que assinalavam a humilhação de Cristo, “ao ter encarnado no corpo de uma mulher tão vil” (SCHMITT, 2007, p. 147-148). Aqui haveria uma intenção de normalizar a iconografia cristã, uma vez que a Virgem, sendo bela, sua imagem também deveria o ser.

Outro exemplo, se verifica na postura de Lucas de Tuy, ao se opor as inovações sobre a forma do crucifixo e do crucificado, utiliza as Escrituras e a autoridade papal para defender sua posição tradicional. Ele sustentava que cristo fora preso na cruz com quatro cravos, em detrimento das inovações introduzidas pela forma gótica, onde se verificaria apenas três. A imposição da forma gótica é o exemplo da autonomia relativa e liberdade das imagens em relação à prescrição normativa. Aqui nosso autor ressalta, não havia na idade média um dogma, ou uma *heterodoxia* das imagens, pelo contrário, haviam conflitos entre normas e formas, antigas e novas e a evolução relativamente livre encontrando resistências por parte de membros do clero.

Agora, nosso autor nos leva aos séculos XII-XIII, quando aparece “uma civilização cristã das imagens” (SCHMITT, 2007, p. 150). Elas pululam em variados lugares, tipos e suportes: nos manuscritos, vitrais, tapeçarias e altares, indicando suas variadas funções sociais. Os modelos iconográficos ao mesmo tempo, derivam e fornecem intenções normativas, haveria uma transmissão no ensino dos mestres, na tradição dos ateliês de uma estética medieval. Mas também pode ser verificada nas obras de teologia, ou nas universidades onde a apreciação do belo e das formas se insere em suas relações com a ordem celeste. Nisso deriva o grande efeito da arte cristã medieval. Neste ponto, Kuyper (2018) parece ser assertivo.

Mesmo assim, nesse período haveria uma ausência de prescrições normativas, continuando as críticas sobre o mau uso das imagens, não versando necessariamente sobre a forma. Entretanto, alguns autores ainda tentam sugerir a forma iconográfica. Guilherme

Durand no século XIII, recorre à citada carta de Gregório Magno à *Serenus*, onde a imagem na esteira da via média, é o livro daqueles que não sabem ler, e Cristo, quando representado, estaria nas formas convenientes, sentado no trono, preso na cruz ou sentado no colo da mãe. A forma simbólica do cordeiro era coisa do passado ou, sob uma forma secundária.

O grande marco no direito canônico sobre um direito da imagem, em relação a seus usos, viria com Graciano, por volta de 1140. Contudo, outras evidências podem ser observadas em relação às normas, como a consideração do valor de mercado da obra de arte. Além disso, a relativa liberdade do artista deve ser considerada, tendo em vista as concessões por parte do comprador e a habilidade de intervenção sem, no entanto, subverter explicitamente a arte encomendada. Incrivelmente, as obras que mais romperam com a tradição iconográfica, foram aquelas das iluminuras, portanto, produzidas num círculo fechado e com pouca difusão. Exemplos se verificam na figuração da Trindade, por vezes heterodoxas, mesmo diante do desvelo dos teólogos e demais autoridades em vigiar a produção iconográfica.

Por volta de 1450, o arcebispo Antonino de Florença em sua *Suma Theologica*, trata sobre os artesãos, especialmente com os pintores, considerando as ofensas oriundas não da estética da imagem, mas em suas disposições. Com isso, Antonino denunciava as tradições que operavam na Florença do *Quattrocento*, no sentido de impor certas regras morais. O problema não seria a nudez em si mesma, mas a disposição das figuras por promoverem a libido. Nesse ponto, seria possível relacionar o contexto de produção das artes ao mecenato leigo em Florença, além disso, eram os tempos do cativo babilônico da igreja, da crítica humanista e dos pré-reformadores como, Wycliffe, Savonarola e Jan Huss.

## 5 A ARTE FOI EXPULSA DO TEMPLO

Estes foram os tempos que levaram ao *iconoclasmo* protestante. Savonarola acende sua fogueira da vaidade que se alastra para o século seguinte sob a Reforma Protestante. Não sem razão expressa tristemente Martin Dreher:

Pois, a arte foi expulsa do templo e degrada ao museu, no qual só ficou sua apreciação estética [...] uma tradição antigüíssima foi destruída, sem que se lhe oferecesse contrapartida. A arte foi entregue a uma consciência profana e secularizada; tirou-lhe a consciência do sacro (DREHER, 2001 p. 34).

Na sequência, outras censuras se manifestam, a exemplo dos motivos oriundos da literatura apócrifa, ou da má interpretação da doutrina. Outro exemplo similar ocorrera com o chanceler da Universidade de Paris João Gerson (1363-1429), que condenava os usos das Virgens Abertas, por considerar seu conteúdo como causador de erro, já que toda Trindade se encontrava disposta em seu ventre. A partir dessa conjuntura, alguns critérios de julgamento devem ser considerados como: o estético (beleza) a piedade (devoção ou não) e a verdade (o erro).

Quanto a norma da figuração, certamente fora a mais importante, estabelecendo o repertório dos motivos e das formas, e muito embora, fosse orientada pelo dogma a crença e cultura cristã, seu efeito vinha mais da experiência dos artistas, das exigências do comprador e da tradição do ateliê do que das regras impostas pela igreja, algo que segundo o autor seria inexistente. Nesse sentido, haveria grande liberdade em relação às normas da figuração.

Por fim, nosso autor reafirma a inexistência de normas impositivas, autoritativas, uma legislação da igreja, senão casos pontuais como os citados no texto, muito mais relacionado aos usos da imagem do que ao modo de figuração. Quando isso ocorreu, fora na denúncia de alguns poucos teólogos por entenderem como ameaças à ortodoxia. Isso derivaria da posição secundária atribuída as imagens pela via média gregoriana, onde a heresia seria encontrada somente na forma escrita, jamais pensada sob o signo da imagem.

Assim, não fora a produção das imagens alvo de normalização, mas, seus usos, principalmente nas relações que se estabeleciam entre diversos grupos socioculturais. A denúncia por parte dos teólogos não fora considerada exhaustivamente por Schmitt (1997), mas, as poucas referências já são suficientes para inferir sobre a questão mal resolvida em relação à produção e aos usos das imagens.

## **6 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Recuperando a proposta deste artigo em compreender através das leituras de Schmitt (1997) e outros autores, a produção e os usos da imagem nos contextos do medievo, evidenciam-se os argumentos em favor de uma normalização da arte durante a Idade Média nos termos da produção e utilização da arte nos contextos complexos onde se inscreviam as práticas. Logo, o principal desafio posto, fora responder a seguinte questão, como se daria a produção e os usos das imagens no ocidente cristão? A hipótese sustentada foi que as inferências de Schmitt (1997), sua noção de norma fraca, adquire maior validade se considerar

a relação com as imagens como questão mal resolvida, ou seja, considerando o contexto da *iconoclastia*.

Desse modo, a produção seria relativamente livre, não obedecendo padrões técnicos ou o controle por parte da igreja, uma vez que a controvérsia da *iconoclastia* e os significados atribuídos por diversos grupos sociais à imagem, sobretudo, alimentado por suas cosmovisões, também inviabilizavam o controle sobre os usos dessas imagens. No entanto, isso não inviabilizou as normas implícitas nas tradições artísticas do período.

O que se verificou, sobretudo em Runciman, Battistoni Filho (1989), Rookmaaker (2018) e o próprio Schmitt (1997), é que seria possível afirmar que as práticas em relação à arte pictórica ou outras representações artísticas no período do medievo fora resultado de complexas interações entre as diferentes visões de mundo que atuavam em tensão, às vezes se alternando no quadro de referência maior ou se imiscuindo. O exemplo mais evidente seria posto na via média gregoriana. Dessa forma, a relativa liberdade artística nesses contextos também seria resultado dessas interações ou tensões, daí as tentativas de controle da forma e dos usos da imagem por parte de alguns elementos dentro da igreja, bem como as normas “fracas” que norteavam em dado momento a produção artística medieval.

A premissa seguinte é que essa normalização dada entre a produção e os usos, seria mais ou menos livre, contudo, mais efetiva, uma vez que não seria impositiva. Entretanto, como demonstrou Rookmaaker (2018) os cânones ou convenções artísticas não poderiam ser ignoradas, uma vez que haveria um fator comunicacional na linguagem artística. Mesmo não precisando de justificativa no puro esteticismo, as intencionalidades na arte podem ser verificadas em qualquer tradição. Além desse fator comunicacional, outros elementos foram verificados no que se referem as normas artísticas.

Sobre isso, observou Battistoni Filho (1989) ao abordar a sutil fluidez da arte Bizantina desde o século VI. Antes, dizia ele, o fundo da pintura era dourado, para em momento seguinte ser substituído pela cor azul, além disso, aos poucos, à figura única que preenchia todo o espaço, foi acrescentado elementos figurativos marginais, mesmo assim, com essas sutis inserções, essa arte ainda poderia ser reconhecida como bizantina. As maneiras de representar também estariam presas à visão de mundo ou as crenças do grupo social, ou do indivíduo, mas isso também vale para os usos das imagens como já pontuaram Schaeffer (2010) e Rookmaaker (2018).

Portanto, esses últimos pontos, receberam alguma atenção da igreja medieval com relativa tentativa de controle tanto da produção quanto aos usos. Sobretudo, devido às

questões mal resolvidas em relação às imagens nos contextos iconoclastas na Idade Média, e aos tratamentos distintos dados às imagens por vários grupos sociais. Soma-se a isso, a identificação por parte da igreja medieval de uma ameaça à ortodoxia cujo veículo seria textual e não imagético.

Por fim, seria preciso lembrar que tudo isso encontrou na proposta da via média de Gregório Magno sua expressão vitoriosa, exatamente na linguagem artística por meio das imagens. Logo, a chave para compreender as representações iconográficas e as práticas devocionais talvez sejam melhor visualizadas a partir daquilo que o teólogo Alister McGrath (2014) pontuou, como a valoração cambiável da heresia. O ranço nessa relação mal resolvida certamente atinge o presente de modo identificado por Dreher (2001) nas tradições herdeiras da Reforma, na expulsão da arte dos domínios do sagrado, da estética e da arquitetura religiosa. Portanto, a questão adquire importância tanto histórica quanto teológica, uma vez que as nódoas do passado insistem em não passar. Certamente, isso poderá ser aprofundado em outras reflexões.

## REFERÊNCIAS

- BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena história da arte**. Campinas: Papirus, 2012.
- CHESTERTON, G. K. **Ortodoxia**. 2.ed. São Paulo: Mundo Cristão, 2017.
- COSTA, Hermisten Maia Pereira da. **Introdução à metodologia das ciências teológicas**. Goiânia: Editora Cruz, 2015.
- DREHER, Martin R. **Palavra e imagem: a reforma religiosa do século XVI e a arte**. Revista de Ciências Humanas, Florianópolis, EDUFS, n.30, p. 27-41, out. 2001.
- HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010
- KUYPER, Abraham. **Sabedoria e Prodígios**. Brasília: Editora Monergismo, 2018.
- LAGROU, Els. **Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio**. Ilha. Revista de Antropologia (Florianópolis), Florianópolis, v. 5, p. 93-113, 2003
- MCGRATH, Alister. **Heresia: uma história em defesa da verdade**. São Paulo: Hagnos, 2014.
- ROOKMAAKER, H. R. **Filosofia e Estética**. Brasília: Editora Monergismo, 2018.
- ROOKMAAKER, H. R. **A arte moderna e a morte de uma cultura**. Viçosa: Editora Ultimato, 2015.
- RUNCIMAN, Steven. **A Civilização Bizantina**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961.
- SCHAEFFER, Francis A. **A arte e a Bíblia**. Viçosa: Editora Ultimato, 2010.

SCHAEFFER, Francis. **A morte da razão**. 2. ed. Viçosa: ABU Editora/Editora Ultimato, 2014.

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