

Uma história não-verbal: a arte como ferramenta analítica

A non-verbal history: art as an analytical instrument

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.31785>

Tamara Quírico

É formada em Pintura pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000); possui mestrado em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (2003), e doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009), com estágio doutoral na Università degli Studi di Pisa. Desde 2012 é professora adjunta concursada do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ART/UERJ), onde leciona para os cursos de graduação em História da Arte e em Artes Visuais junto ao Departamento de Teoria e História da Arte (DTHA). Também é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA) do mesmo Instituto.

E-mail: tquirico@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0024-4737>

RESUMO

O artigo debate a importância de se pensar a História da Arte para além das análises tradicionais que a formaram enquanto disciplina. Também discute como objetos, considerados atualmente obras de arte, podem e devem ser tratados igualmente como fontes históricas independentes e tão essenciais como fontes escritas. Tratando das especificidades que esses objetos possuem, mostra-se como estudos interdisciplinares que abarcam não apenas a História da Arte, mas também a História Social, a História da Cultura e mesmo a Antropologia, permitem um conhecimento mais aprofundado não apenas desses objetos, mas também de todo um contexto histórico-social em que se inseririam originalmente. Se é evidente que quaisquer objetos se prestam a essas funções, o artigo concentrará sua discussão, por uma questão metodológica, especificamente em algumas obras de temática cristã produzidas na Península Itálica nos últimos séculos do Medievo. O objetivo desse recorte é duplo: não somente demonstrar a importância dessa abordagem interdisciplinar, como também valorizar as qualidades da produção artística medieval, em geral relegada a um segundo plano dentro dos estudos histórico-artísticos.

Palavras-chave: História da Arte. Arte Medieval. Funções das imagens.

ABSTRACT

This paper shall dispute the importance of seeing Art History beyond its traditional analyses that consolidated it as a discipline. It shall also discuss how objects, considered nowadays as works of art, may and must be regarded equally as independent historical sources as essential as written sources. Bearing in mind the specificities that such objects have, we intend to show how interdisciplinary studies that take into consideration not only Art History, but also Social History, Cultural History and even Anthropology, may create a deeper knowledge not only regarding these objects, but also of all the socio-historical context in which they were originally inserted. If any object may be used to such purpose, for methodological purposes this paper shall discuss particularly Christian objects produced in the Italian Peninsula during the last centuries of the Middle Ages. We aim to stress two points: not only to show the importance of this interdisciplinary approach, but also to highlight the qualities of medieval art, often relegated to a secondary level within historical-artistic studies.

Keywords: Art History. Medieval Art. Functions of images.

Giorgio Vasari (1511-1574), pintor e arquiteto italiano, é considerado um dos fundadores da História da Arte como disciplina; sua fama, com efeito, deve-se menos à sua produção artística – boa parte dos especialistas o vê como um artista mediano –, mas especialmente à sua produção teórica, uma vez que escreve o primeiro livro sobre a vida de artistas diversos: *As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos, desde Cimabue até os nossos tempos*. Conhecido simplesmente como as *Vidas*, o livro foi publicado inicialmente em 1550, recebendo uma segunda edição, revisada e ampliada em 1568, na qual retifica diversos equívocos cometidos no texto de 1550, especialmente em relação à vida de Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

Vasari é figura essencial para a História da Arte. Ele define o primeiro plano metodológico da disciplina, enfatizando a importância da datação e da atribuição das obras. Parte, portanto, de uma noção de autoria e de valorização do indivíduo que está presente ainda hoje em muitos estudos histórico-artísticos. O escritor aretino estabelece, do mesmo modo, os parâmetros artísticos e estéticos que nortearão a análise das obras de arte ao menos até o início do século XX. Primeiro de tudo, a cópia do real: “(...) o princípio dessas artes ter sido a natureza mesma e o início ou modelo a belíssima fábrica do mundo”¹; “eu sei que a nossa arte é toda imitação da natureza, principalmente”². Afirma também que uma obra será tão melhor quanto mais parecida com a natureza. Sobre isso escreve: “(...) e o desenho mais fundamentado e mais natural na direção do vivo”³. De fato, a natureza como fonte de inspiração teria sido, para Vasari, a razão principal do desenvolvimento das artes na Toscana em seu tempo:

E se nos tempos nossos se viu (...) que simples crianças rusticamente educadas nos bosques, apenas pelo exemplo das belas pinturas e esculturas da natureza, com a vivacidade de seu engenho por si sós começaram a desenhar, o que se poderá e deverá verdadeiramente pensar dos primeiros homens, que, quanto menos distantes estavam do princípio e do divino engendramento, mais perfeitos eram e de melhor engenho? Eles, por si sós, tendo a natureza por guia, por mestre o intelecto purgatíssimo, tendo como exemplo tão belo modelo do mundo, deram origem a essas nobilíssimas artes e, de modesto princípio, foram aos poucos melhorando-as, conduzindo-as finalmente à perfeição.⁴

¹ “(...) il principio di queste arti essere stata l'istessa natura e l'innanzi o modello la bellissima fabrica del mondo”. VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, terceira edição. Roma: Newton & Compton, 1997, p. 100.

² “(...) io so che l'arte nostra è tutta imitazione della natura, principalmente”. *Ibidem*.

³ “(...) et il disegno più fondato e più naturale verso il vivo”. *Ibid.*, p. 271.

⁴ “E se ne' tempi nostri si è veduto (...) che i semplici fanciulli e rozamente allevati ne' boschi, in sull'esempio solo di queste belle pitture e sculture della natura, con la vivacità del loro ingegno da per se stessi hanno cominciato a disegnare, quanto più si può e debbe verisimilmente pensare, que' primi uomini, i quali quanto manco erano lontani dal suo principio e divina generazione, tanto erono più perfetti e di migliore ingegno, essi da per loro avendo per

Nessa passagem o escritor aretino deixa clara sua crença em uma evolução das artes, tão mais perfeitas quanto mais conseguissem emular a natureza⁵.

Quais problemas podem surgir a partir dessas noções vasarianas? Elas fazem com que uma produção artística fundamentalmente anônima, e com parâmetros não calcados na mimesis, como a medieval⁶, por exemplo, seja ainda hoje frequentemente relegada a segundo plano. A ênfase nesse tipo de análise fez com que, por um longo período, as pesquisas valorizassem especialmente o que Hans Belting definiu como a “era da arte”, em contraposição à chamada “era das imagens” da tradição medieval. Afinal, o conceito de arte, que insere “um novo nível de significado entre a aparência visual da imagem e a compreensão do contemplador”⁷, não raro afasta o observador dos objetivos originais para os quais muitos objetos foram criados. Se as imagens medievais eram pensadas especialmente para cumprir determinadas funções, a partir do século XV o próprio conceito de *arte* se torna uma das funções primordiais das obras.

Essa percepção, esse olhar formado a partir dos conceitos propostos por Vasari – uma visão “pós-renascentista” da arte e de suas qualidades, poderíamos dizer, seguindo a definição de Ivan Drpić – fez com que, por um longo período, as análises histórico-artísticas enfatizassem questões mais afeitas ao que seria considerado a parte mais “nobre” de uma obra. Conforme nos esclarece Drpić acerca do ícone bizantino,

(...) nossa percepção pós-renascentista do ícone bizantino tendeu a privilegiar a pintura com suas qualidades auxiliares de composição, modelagem, cor, e expressão, em oposição às assim chamadas artes menores, como o *locus* do interesse estético principal. Pode-se afirmar, porém, que a “verdadeira” arte do ícone em Bizâncio era o trabalho em metal, em esmalte, e em ourivesaria, ou seja, a arte do *kosmos* do ícone.⁸

guida la natura, per maestro l'intelletto purgatissimo, per esempio sì vago modello del mondo, aver dato origine a queste nobilissime arti e da picciol principio, a poco a poco migliorandole, condotte finalmente a perfezzione?”. *Ibid.*, p. 100.

⁵ A ideia de um ápice evolutivo das artes, cujo apogeu é representado, em 1550, por Michelangelo, e que permeia toda a primeira edição das *Vidas*, sofre na segunda edição uma mudança: não se trata mais apenas de uma perfeição progressiva, que abarcaria todos os artistas de sua época de forma ampla, mas a análise de perfeições que seriam referentes às personalidades artísticas de cada um dos biografados. Morto Michelangelo em 1564, não estranha a mudança de tom no texto. Se após o ápice só poderia vir o declínio e a decadência, como poderia Vasari avaliar a produção artística de seu próprio tempo se não suavizando sua visão evolutiva?

⁶ Utilizamos o termo *Idade Média* aqui de forma bastante ampla, conscientes de que o período de cerca mil anos abarcado por essa definição foi caracterizado por sociedades e culturas bastante diversas, e que produziram, por conseguinte, também objetos artísticos singulares que não caberiam, *a priori*, em uma única conceituação teórica.

⁷ BELTING, Hans. *Semelhança e presença*. A história da imagem antes da era da arte (trad. G. Vasconcellos). Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010, p. 17.

⁸ DRPIĆ, Ivan. *Epigram, art and devotion in later Byzantium*. Cambridge: Cambridge University, 2016, p. 139. *Kosmos*, em grego, refere-se a vários tipos de ornamentação. “Mais comumente, porém, o termo é usado para denotar montagens, revestimentos, e várias formas de aplicações com metal e pedras, colocadas sobre ícones, relicários, códices bíblicos, vasos sagrados e outros objetos”. *Ibid.*, p. 11.

“A história da arte”, complementa Belting, “simplesmente declarou que tudo é arte, a fim de trazer tudo para dentro de seu domínio, apagando, desse modo, a própria diferença que poderia ter lançado uma luz sobre o nosso tema”⁹. A partir dessa visão, os historiadores da arte, mesmo quando se debruçavam sobre a produção visual da Idade Média, concentraram esforços no que foi considerado por muito tempo o campo de atuação tradicional da disciplina, desenvolvendo suas pesquisas visando especialmente a atribuições de datações e autorias, assim como a análises formais desses objetos para determinação de estilos e escolas artísticas. Não se deseja menosprezar esse tipo de estudo; pelo contrário, ele é ainda hoje de grande importância, pois determinar a autoria de uma obra pode significar mudanças com relação a datações possíveis e, por conseguinte, afetar igualmente diversas outras questões relacionadas direta ou indiretamente àquela obra¹⁰. No entanto, o foco nesses pontos não apenas limitou as possibilidades de estudos dentro do campo histórico-artístico, como afastou a História da Arte dos estudos históricos de um modo geral. Afinal, essa noção se baseava fundamentalmente em “uma história da arte entendida como história das formas que trazem em si mesmas as razões para suas próprias modificações”¹¹.

Desde os anos 1930, no entanto, podemos perceber novas formas de abordagem se desenvolvendo no campo da História da Arte, através de estudos que buscavam relacionar as pesquisas acerca dos objetos artísticos a dados oriundos de outras disciplinas. Disso resultaram análises que extrapolavam o estudo da forma e da iconografia, mas buscavam conectar essas obras a um panorama mais amplo que poderia incluir não somente questões histórico-sociais, mas também religiosas, econômicas e mesmo psicológicas.

Se a História da Arte se abriu para os estudos históricos, o caminho inverso talvez tenha demorado um pouco mais a ser trilhado. Já há algumas poucas décadas, no entanto, podemos perceber, nas pesquisas mais propriamente históricas, mudanças com relação às possibilidades de estudo das imagens medievais, em particular aquelas ligadas ao cristianismo – recorte preferencial do presente estudo. Diversos pesquisadores, de fato, vêm defendendo um novo olhar sobre esses objetos, buscando uma abordagem interdisciplinar que combina História da Arte, História Social e História da Cultura. É um caminho de mão dupla, sem dúvida, e influências mútuas podem ser vistas em estudos contemporâneos tanto ligados à História como à História da Arte. A partir especialmente das pesquisas de Sixten Ringbom na década de 1960, de Hans Belting desde os anos 1980 e, mais recentemente, de

⁹ BELTING, op. cit., p. 10.

¹⁰ Sobre isso ver, por exemplo, QUÍRICO, Tamara. Sobre datação e atribuição de obras de arte: o caso do ciclo do *Trionfo della Morte* no Camposanto de Pisa. In: *Diálogos Mediterrânicos*, volume 8, 2015.

¹¹ TOSCANO, Bruno. “Saggio introduttivo”. In: MEISS, Millard. *Pittura a Firenze e Siena dopo la Morte Nera*. Arte, religione e società alla metà del Trecento (trad. L. Lovisetti Fuà e Mirko Tavoni). Turim: Einaudi, 1982, p. XXIII.

Jean-Claude Schmitt e de Jérôme Baschet¹², também historiadores da arte medieval passaram a dar ênfase não somente a apreciações estéticas e formais, ligadas a essa corrente mais tradicional dentro do campo da História da Arte. Pesquisas atuais se voltam também às relações desses objetos com suas funções culturais e seus usos efetivos.

Com esse novo enfoque foi possível o desenvolvimento de novos conceitos, como, por exemplo, o de *imagem-objeto*, proposto por Baschet ao pensar a própria materialidade das imagens cristãs e sua relação com as diversas práticas religiosas e devocionais a elas pertinentes. De fato, um estudo acerca de um retábulo pensado para o altar de uma igreja não deveria deixar de considerar que este não é apenas uma pintura (com uma intrincada estrutura que pode incluir vários painéis dentro de uma única moldura, também esta bastante complexa), mas um objeto que, conforme sua estrutura, e dependendo de seu posicionamento dentro do edifício religioso, poderia ser originalmente manipulado, abrindo ou fechando seus painéis laterais conforme a celebração litúrgica¹³. Discutiremos alguns exemplos dessas propostas diversas de abordagens a seguir.

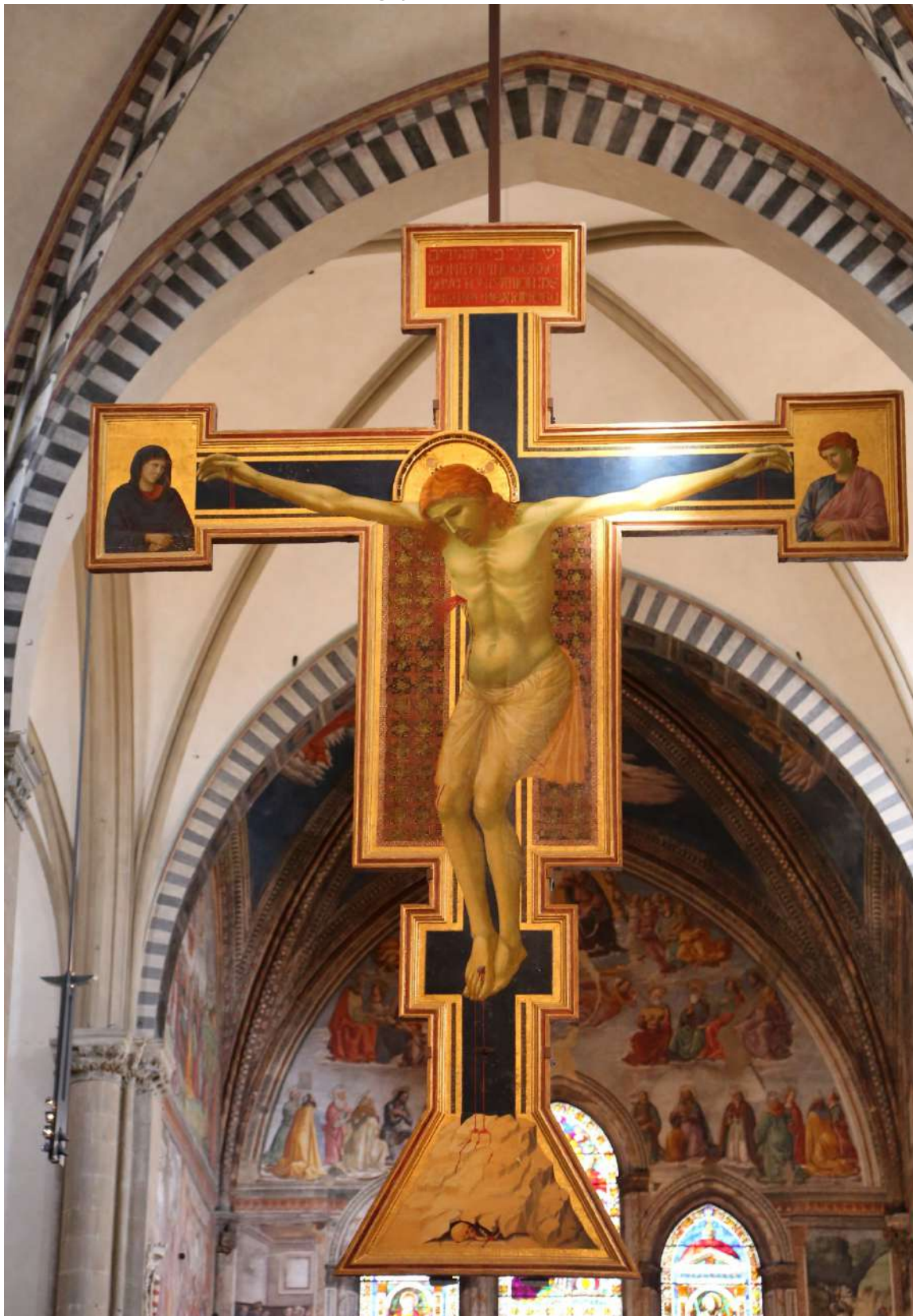
...

A partir da noção de imagem-objeto, portanto, estabelecemos um novo olhar sobre essas imagens, pois passam a entrar em nossa análise observações sobre como, por exemplo, as dimensões de uma obra podem alterar a percepção do observador a seu respeito, assim como a relação que este pode estabelecer com ela. Basta pensarmos, nesse sentido, como a monumentalidade (578 x 406 cm) de uma obra como o crucifixo pintado por Giotto di Bondone (ca. 1265-1337) para a Igreja de Santa Maria Novella (Figura 1), em Florença, impõe um distanciamento e uma atitude mais reverente diante dela, em contraposição ao pequeno painel da Virgem com o Menino (27,9 x 21 cm), de Duccio di Buoninsegna (ca. 1255-1318 ou 1319), atualmente no Metropolitan Museum de Nova York (Figura 2), que sugere forçosamente uma relação mais intimista entre o fiel e a imagem. A discrepância nas dimensões já pressupõe de início uma diferença fundamental entre as duas imagens: enquanto a primeira se destinava a um culto público, dentro de um edifício religioso, o painel de Duccio certamente foi realizado para a devoção privada de um anônimo comitente.

¹² No Brasil, essa abordagem vem sendo desenvolvida também por pesquisadores como Maria Beatriz de Mello e Souza, da UFRJ, Maria Cristina Pereira, da USP, além da presente autora.

¹³ Conforme explica Bissera Pentcheva, com relação aos ícones bizantinos, “objetos medievais eram oferecidos aos sentidos, suas ricas superfícies despertando o desejo de tocar, de cheirar, de degustar, e de experimentá-los no espaço. Tratados como arte, exibidos em caixas de vidro clínicas e transparentes, perdem sua mais ampla dimensão sensorial e se submetem ao nosso regime do olhar”. PENTCHEVA, Bissera V. **The sensual icon**. Space, ritual, and the senses in Byzantium. University Park: Pennsylvania State University, 2010, p. 1.

Figura 1 – Giotto di Bondone. Crucifixo, ca. 1280. Têmpera sobre madeira, 578 x 406 cm.
Florença, Igreja de Santa Maria Novella.



Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_di_Bondone_Kruzifix_ca._1280_Santa_Maria_Novella_Florenz-1.jpg. Acesso em 27.11.2019.

Figura 2 – Duccio di Buoninsegna. Virgem com Menino, ca. 1290-1300. Têmpera sobre madeira, 27,9 x 21 cm. Nova York, Metropolitan Museum of Art.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438754>. Acesso em 27.11.2019.

A necessidade de se considerar as funções e os usos dessas imagens torna essencial que busquemos reconstituir ao máximo a estrutura original em que esses objetos se inseriam, seja em um contexto público ou em um privado, para que tenhamos uma melhor compreensão de seu papel na vida de determinadas sociedades. Jérôme Baschet nos recorda que as igrejas medievais, por exemplo, foram concebidas em sua origem como lugares de imagens: “um objeto total, complexo, no qual as imagens se ligam entre si, se fundem com o lugar, e participam em sua função que é celebrar o culto de Deus e dos santos”¹⁴. As imagens, de fato, existem em um lugar específico para o qual foram pensadas, mesmo se tratando de um retábulo, normalmente concebido para ser posicionado em cima de um determinado altar. Do mesmo modo, os ciclos de afrescos que muitas vezes compunham boa parte da decoração dos espaços religiosos devem ser pensados, também, nesse sentido. As imagens são ordenadas em função da estrutura do edifício, formando inter-relações e criando uma ou mais formas de leitura possíveis para os fiéis. Afinal, como esclarece novamente Baschet, “a disposição das cenas não responde somente ao princípio de encadeamento narrativo: a posição de uma imagem pode também ser calculada de modo a se estabelecer uma relação significativa com outras cenas”¹⁵. Não raro, essas inter-relações são estabelecidas seja pela proximidade das cenas, seja por uma analogia compositiva ou de cores entre elas.

Não apenas: precisamos ter em conta, ao estudar uma imagem, que as expectativas com relação às funções de representações com o mesmo tema poderiam variar bastante de acordo com seu posicionamento dentro de um edifício. Assim, tomemos como objeto de análise representações visuais do Juízo Final na Europa medieval. O posicionamento tradicional desse tema, ao menos desde a virada do primeiro milênio, é a parede de ingresso do edifício religioso: na fachada, no tímpano acima da portada, nos territórios franceses, ou na fachada interna, como é mais comum na Península Itálica. Essa diferença de posicionamento entre pinturas e tímpanos significa, decerto, mudanças com relação às significações e às funções específicas da cena. Afinal, ao ser colocada na face interna da parede de entrada, a pintura pode ser vista de forma mais detida no momento em que o fiel sai da igreja, fazendo talvez com que ele possa meditar sobre as questões referentes aos Novíssimos¹⁶ em sua vida cotidiana. Nos tímpanos, por outro lado, o tema do Juízo Final é visto no momento do ingresso no espaço religioso, de modo que a imagem fique na mente do cristão especialmente durante sua permanência na igreja¹⁷.

¹⁴ BASCHET, Jérôme. *Lieu sacré, lieu d'images*. Les fresques de Bominaco (Abruzzo, 1263): thème, parcours, fonctions. Roma: École Française de Rome, 1991, p. 06 e 07.

¹⁵ *Ibid.*, p. 5.

¹⁶ Entende-se por essa palavra, dentro dos preceitos cristãos, aquilo que acontecerá ao homem no final de sua vida: a morte, o juízo, o Paraíso e o Inferno (ou seja, seu destino eterno).

¹⁷ Baschet nos recorda, ainda, que portas e outros espaços de acolhida são lugares adequados para “temas iconográficos que exprimem uma passagem”, conforme ocorre no Juízo Final – passagem desse mundo para um dos destinos

O uso mais comum da fachada para se desenvolver visualmente a cena do Juízo Final, no entanto, não exclui, de modo algum, diversas outras possibilidades de posicionamento do tema. Na Península Itálica, onde o Juízo Final se torna um tema bastante popular, podemos encontrá-lo não somente em igrejas, mas também em batistérios (como é o caso do Batistério de San Giovanni, em Florença, dominado pelo imponente mosaico no interior da cúpula em que se destaca precisamente a cena do Juízo executado por Coppo di Marcovaldo e seus seguidores no último quartel do século XIII) (Figura 6). Nas igrejas, a cena também pode se desenvolver sobre a superfície do arco cruzeiro (ou seja, o arco de ingresso à abside, marcando a separação entre nave e coro), como ocorre no afresco de Bicci di Lorenzo na Igreja de San Francesco, em Arezzo, pintado entre 1447 e 1452, ou ainda em púlpitos de onde os oficiantes se dirigiam aos fiéis durante as celebrações litúrgicas: os exemplos mais renomados são os púlpitos do Batistério em Pisa e da Catedral da Santa Maria Assunta, em Siena, executados, ambos, por Nicola Pisano (ca. 1220 - ca. 1281) em 1260 e 1265-68, respectivamente¹⁸.

Em meados do século XIV, enfim, tornou-se relativamente comum o desenvolvimento do tema do Juízo Final sobre mais de uma superfície mural, criando uma composição visualmente mais complexa. Exemplo disso são os ciclos realizados por Taddeo di Bartolo (1362-1422), em fins do século XIV, na Collegiata de Santa Maria Assunta, em San Gimignano (Figura 3), e por Nardo di Cione (1320-1366), entre 1354 e 1357, na Igreja florentina de Santa Maria Novella (Figura 4). Os afrescos de Taddeo ocupam a parede interna da fachada, assim como as duas paredes da nave central; fechadas originalmente por uma estrutura gradeada, essas três paredes formavam uma capela. Também o ciclo de Nardo di Cione ornava uma capela: a Capela Strozzi, localizada no transepto esquerdo da igreja. Os dois ciclos, portanto, possuem um mesmo aspecto compositivo básico: eles se estendem por três paredes adjacentes, com a cena do Juízo Final ao centro, e Inferno e Paraíso face a face em paredes opostas, criando uma composição tripartida que conforma, desse modo, a estrutura decorativa de ambas as capelas¹⁹.

possíveis no Além cristão, Paraíso ou Inferno. BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008, p. 83.

¹⁸ No púlpito de Siena, recorde-se, Nicola atuou ao lado de seu filho, Giovanni (ca. 1248 - ca. 1315), e do jovem Arnolfo di Cambio (ca. 1235 - ca. 1302), que projetaria, no fim do século XIV, a Catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença.

¹⁹ Sobre as mudanças nos modos de representação do tema do Juízo Final nos últimos séculos da Idade Média, ver QUÍRICO, Tamara. *Inferno e Paradiso*. As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV. Campinas: Unicamp, 2014.

Figura 3 – Taddeo di Bartolo. Ciclo do Juízo Final, ca. 1393. Afresco.
San Gimignano, Collegiata di Santa Maria Assunta.



Fonte: IMBERCIADORI, J.V., e TORRITI, M. La Collegiata di San Gimignano.
Poggibonsi: Nencini, s/d. Montagem da autora.

No entanto, devemos levar em consideração que a significação específica de cada um dos ciclos será diversa em função da localização de ambas as capelas no interior das duas igrejas. Afinal, a visualização das pinturas por arte dos fiéis em fins do Medievo não ocorreria nos mesmos contextos; a relação que eles estabeleceriam com os ciclos, desse modo, seria decerto diversa.

Figura 4 – Nardo di Cione. Ciclo do Juízo Final, ca.1354-1357.
Florença, Capela Strozzi, Igreja de Santa Maria Novella.



Fonte: Procedência da imagem: ZUFFI, S., CREPALDI, G. e LORANDI, F. Affreschi da Giotto a Michelangelo. Milão: Mondadori, 2002. Montagem da autora.

Sobre os afrescos da Collegiata de San Gimignano devemos considerar um ponto fundamental: segundo Diana Norman, o acesso de homens e mulheres ao interior da igreja se dava, na época de execução das pinturas, por duas portas distintas (esse edifício religioso, de fato, não possui uma porta central, conforme solução mais comumente encontrada nas igrejas): os homens entravam pela porta do lado esquerdo da fachada; as mulheres, por sua vez, ingressavam pelo canto oposto, à direita. Essa escolha, segundo a historiadora inglesa, não é aleatória. Com efeito, ao entrar, caso dirigissem o olhar para a capela com sua decoração, as mulheres não teriam inicialmente uma visão do Juízo Final, menos ainda do Paraíso; elas veriam a cena do Inferno, mais precisamente um trecho específico do registro infernal: o castigo aos luxuriosos onde, não por acaso, há uma figura feminina com grande destaque sendo punida por um demônio que monta em seu dorso. Não há dúvidas aqui de que uma determinada mensagem é claramente dirigida a um grupo determinado e em um momento preciso – as mulheres cristãs que entravam na igreja –, e todo o esquema compositivo do Inferno é pensado em função disso e da estrutura da Collegiata²⁰. Para além desse detalhe específico, não podemos esquecer que o ciclo do Juízo Final de Taddeo di Bartolo, em particular sua cena central, também seria visto por todos os fiéis no momento da saída da igreja, por seu posicionamento na parede interna da fachada; essa escolha permitia que sua mensagem fosse mais acessível a todos os leigos, permitindo que desempenhasse de forma adequada suas funções religiosas.

Em contraposição aos afrescos de San Gimignano, o ciclo de Nardo di Cione teria originalmente uma visibilidade muito mais restrita, por ter sido executado em uma capela privada que se encontra no transepto esquerdo da Igreja de Santa Maria Novella. Essa localização fazia com que os afrescos fossem vistos especialmente pelos religiosos do convento, que circulariam livremente pela igreja, assim como pelos membros da família que estariam, é claro, autorizados a frequentar a capela. Por que o acesso não seria permitido a todos os fiéis, ao menos não de forma rotineira? Essa restrição se deve às destinações específicas de cada área da igreja definidas nos últimos séculos do Medievo, conforme explica Guillelmi Duranti (1230-96), talvez o mais respeitado liturgista do século XIII, em seu tratado *Rationale divinatorum officiorum*, escrito por volta de 1289:

O santuário está de fato para o estado de quem é virgem, o coro para os continentes, o corpo para os conjugados. Em verdade o santuário é mais estreito do que o coro e o coro do corpo porque aqueles que observam a virgindade são em número menor do que os continentes e estes últimos dos conjugados; o lugar do santuário é portanto mais sagrado do que o coro, e o coro do que o corpo, porque o estado de quem é virgem possui maior

²⁰ Para uma discussão mais aprofundada sobre essa questão, ver NORMAN, Diana. The case of *beata* Simona: iconography, historiography and misogyny in three paintings by Taddeo di Bartolo. *Art History*, volume 18, n.º 2, junho 1995.

dignidade do que aquele dos continentes, que por sua vez é mais digno do que aquele dos conjugados.²¹

Fiéis leigos, desse modo, não teriam normalmente acesso à área em que está a Capela Strozzi, reservada especialmente aos religiosos que participariam dos ofícios²². Caso conseguissem se aproximar um pouco mais da área do transepto, dificilmente teriam uma vista completa, ou sequer adequada, das pinturas na capela; se tanto, os fiéis veriam somente um trecho do afresco do Inferno – e, uma vez mais, assim como no exemplo de San Gimignano, não podemos considerar esse detalhe somente uma coincidência.

Os dois ciclos apenas mencionados nos evidenciam que, ao ampliarmos o campo de análise para além de uma imagem, buscando sua contextualização dentro de uma área mais abrangente do que a usual para a História da Arte, é possível conseguirmos uma melhor compreensão não somente desse objeto, mas de todo um conjunto histórico-social em que ele originalmente estaria inserido. Estamos tratando, afinal, de uma história social da arte, que não pode ignorar as origens desses objetos e o seu contexto. Estudar essas imagens, pensando nas localizações específicas dos ciclos de afrescos, e as possibilidades de visualização (e de não visualização) das cenas, nos permite tecer considerações não apenas formais sobre essas imagens, mas também ponderar sobre as funções religiosas esperadas para representações do Juízo Final, de modo geral, mas também de forma bastante específica sobre as funções desses dois ciclos. As informações que nos são dadas, assim sendo, vão muito além da História da Arte.

Evidentemente, um estudo contemporâneo acerca dessas imagens medievais não precisa necessariamente excluir questões estéticas e formais. Não podemos negar a importância da fruição estética na Idade Média, cujas questões se ligam diretamente ao discurso com e sobre o divino. Nesse sentido, basta pensarmos que ao menos desde o século XIV a beleza do trabalho encomendado é uma das exigências usualmente mencionadas nos contratos para a execução de pinturas e esculturas. Assim, na Península Itálica, não raro há a clara especificação para que a obra seja “a mais bela possível” – *la più bella che si può* –, encontrando-se também em diversos documentos outras qualidades que se

²¹ Apud BACCI, Michele. *Investimenti per l'aldilà*. Bari: Laterza, 2003, p. 26.

²² Joanna Cannon, no entanto, recorda o caso de Giorgio Gucci, que descreve sua visita à Igreja do Santo Sepulcro em Jerusalém, em 1384, comparando “a subida ao Monte Calvário à subida dos degraus para a capela Strozzi, uma atividade com a qual ele estaria presumivelmente familiar”. CANNON, Joanna. *Religious poverty, visual riches*. Art in the Dominican churches of central Italy in the thirteenth and fourteenth centuries. New Haven e Londres: Yale University, 2013, p. 332. Se a “familiaridade” de Gucci com os degraus da Capela Strozzi pode ser debatida – não acreditamos, com efeito, que isso fosse algo habitual –, seu relato indica, por outro lado, que eventualmente leigos não ligados à família poderiam, de fato, entrar na capela.

relacionavam diretamente à beleza: “bela e ornada”, “bem ornada e dourada”, “bela e honorável”, “boa e bela”, “bela e idônea”, “bela e bem feita”, “honorável e devota”²³.

A beleza desses objetos, no entanto, visa não apenas a um deleite estético dos observadores, ainda que essa seja uma questão importante: eles precisam ser belos para impedir a indiferença do observador, despertando sua atenção. Dessa forma, o objeto pode cumprir de maneira eficaz as funções religiosas esperadas. Precisamos considerar ainda que a beleza, nesse período, é uma das maneiras privilegiadas de se engrandecer o divino – não podemos menosprezar, nessa discussão, a associação entre Deus e a tríade platônica sobre o Bom, o Belo e o Verdadeiro. Essa tríade possibilita o desenvolvimento de uma linha de pensamento acerca da Beleza, que sai do campo dos debates teológicos e é aplicável ao que hoje definimos como obras de arte. A Beleza, portanto, é compreendida pela teologia cristã como uma das qualidades fundamentais de Deus. A beleza dos objetos seria, por conseguinte, um dos mais aparentes e evidentes atributos da santidade evocados pelas imagens²⁴.

No entanto, para todos esses objetos religiosos há uma questão fundamental que deve ser considerada desde o início em qualquer análise: sua função cultural, litúrgica ou devocional, a que se relacionariam, como visto, as próprias discussões sobre sua fruição estética. As imagens cristãs, portanto, possuem funções que se relacionam necessariamente à sua própria concepção enquanto imagens religiosas, não importando se foram realizadas no século V, no XIII ou mesmo no século XXI. E é exatamente por isso que as imagens terão grande importância, conforme visto, também em estudos históricos, e não somente naqueles ligados à História da Arte.

A visão tradicional acerca da História da Arte, no entanto, de que tratamos no início do artigo, reforça uma noção que remonta ao menos ao século XV, e que “expulsa”, por assim dizer, os objetos artísticos da pesquisa histórica. De fato, já no *Quattrocento*, com a redescoberta de inúmeros textos antigos, as fontes escritas passam a “monopolizar” as atenções dos historiadores. Quem, nesse período, estuda monumentos figurativos é definido como antiquário, não historiador²⁵. Essa visão perdura até as primeiras décadas do século XX, e até esse momento as imagens – compreendidas em um sentido amplo, abarcando objetos e monumentos de maneira geral – foram entendidas, portanto, especialmente como complemento, uma forma de corroborar uma informação advinda de uma fonte

²³ *Bella e ornata, bene ornata e dorata, bella e onorevole, buona e bella, bella e idonea, bella e ben fatta, onorevole e devota*. Essas especificações podem ser encontradas em diversos testamentos em que o doador pede a realização de uma determinada pintura em uma igreja específica com fins de memorialização. Essa questão é analisada por BACCI, *op. cit.*

²⁴ Cf. BOROOK, Eve. *The mural painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto*. Londres: Phaidon, 1960, p. 10. Sobre a questão do Belo na Idade Média, ver especialmente CARRUTHERS, Mary. *The experience of beauty in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University, 2013.

²⁵ Essa discussão é desenvolvida por Francis Haskell em *History and its images*. Art and interpretation of the past. New Haven e Londres: Yale University, 1995.

escrita. De acordo com essa noção, o texto escrito deve ser sempre o foco primordial; os assim chamados “textos figurativos” se limitariam a copiar desses escritos os temas. Segundo Belting, “a canonização da palavra se fez no momento em que são Jerônimo, Padre da Igreja, traduziu simples e diretamente pela palavra latina *verbum* o grande conceito grego de *logos* do primeiro versículo do Evangelho segundo João”²⁶.

Dentre as principais críticas formuladas por historiadores acerca das imagens, e que ecoam ainda hoje em muitos estudos históricos, uma das mais difundidas é a de que essas são ambíguas, e podem ser “lidas” e, portanto, interpretadas de diferentes maneiras²⁷. Esquece-se, nessa argumentação, que também documentos escritos são ambíguos, e podem ser compreendidos de formas diversas. Afinal, como nos recorda Peter Burke, não há possibilidade de existir “um relato do passado que não seja contaminado por intermediários”²⁸, não importando se esse mediador é quem redigiu o texto, o autor da imagem, ou mesmo o arquivista que organizou os documentos ou o curador que selecionou os objetos para serem exibidos de determinada maneira em uma exposição.

Essa compreensão das fontes visuais como secundárias é reflexo, sem dúvida, dos embates entre artes visuais e literatura, em que a esta última, quase sempre, é dada a primazia e concedida maior importância. No entanto, podemos mencionar ao menos um caso em que essa visão pode ser contestada: estamos nos referindo ao chamado ciclo do *Trionfo della Morte* executado no século XIV no Camposanto de Pisa. Tradicionalmente se acreditava que o afresco do Triunfo da Morte (Figura 5) desse ciclo de pinturas (primeira e mais importante cena do conjunto, e que por isso o nomeia contemporaneamente) fosse baseado no *Decameron* de Giovanni Boccaccio (1313-1375). Há, de fato, uma série de semelhanças entre o texto e a iconografia representada na cena.

Não vamos nos alongar nessa discussão, já desenvolvida com maior profundidade em outro momento²⁹. Basta recordarmos que, tradicionalmente, considerava-se que o *Maestro* do Camposanto, responsável pela decoração do ciclo, houvesse se inspirado no *Decameron* de Boccaccio (finalizado na segunda metade da década de 1350) para a realização do afresco do Triunfo da Morte; percebe-se aqui, portanto, a visão tradicional pela qual a literatura, o texto escrito, deveria ter necessariamente precedência em relação ao documento visual. No caso do ciclo pisano, entretanto, as evidências agora nos mostram o contrário.

²⁶ BELTING, Hans. *La vraie image. Croire aux images?* Paris: Gallimard, 2007, p. 27.

²⁷ Não adentraremos aqui na discussão sobre os problemas de considerar a interpretação de imagens um ato equivalente à leitura. Embora já Gregório Magno escrevesse, na virada do século VI para o VII, que “a pintura é a escrita dos iletrados”, reforçando o papel das imagens cristãs no processo de educação e catequização de uma massa de fiéis iletrados, sabemos que para se compreender uma imagem é necessário um esforço cognitivo diverso ao da leitura.

²⁸ BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem* (trad. V.M. Santos). Bauru: EDUSC, 2005, p. 16.

²⁹ Ver QUÍRICO, Tamara. Dante, Giotto e as inter-relações entre artes visuais e literatura na Florença do *Trecento*. *Concinnitas*, vol. 21, n.º 37, 2020.

Figura 5 – Buonamico Buffalmacco. Visão geral do *Ciclo do Trionfo della Morte* (acima) e *Triunfo da Morte* (abaixo), ca. 1336-1340. Afresco. Pisa, Camposanto.



Fonte: fotografias e montagem próprias.

Atualmente, considerando-se a possível datação do afresco – certamente anterior a 1348³⁰ –, compreendemos que, nesse caso, o eixo de influência ocorreu no sentido inverso: possivelmente Boccaccio, ao ver o afresco, teria se inspirado para compor sua obra mais famosa: de fato, no *Decameron* não somente os *novellieri* são dez (três homens e sete mulheres), assim como no grupo de jovens do Triunfo, como é no afresco que se instituiu, pela primeira vez, a associação entre a fuga da morte e um jardim – recordemos que, no texto de Boccaccio, é por causa da mortandade provocada pelo surto de Peste Negra, de 1348, que os jovens decidem fugir da cidade, buscando refúgio no campo, em locais amenos e ajardinados. Por um longo período, a dificuldade de se determinar a datação dos afrescos se deveu, em grande parte, ao fato de que não parecia ser possível aceitar a

³⁰ Há uma farta bibliografia disponível com relação à autoria e à datação do ciclo do *Trionfo della Morte* no Camposanto pisano. Uma modesta contribuição em português é desenvolvida em QUÍRICO, Tamara. Sobre datação e atribuição de obras de arte: o caso do ciclo do *Trionfo della Morte* no Camposanto de Pisa. In: *Op. cit.* Esse artigo discute, conforme mencionamos no início de nosso texto, como a mudança de atribuição do ciclo – de Francesco Traini para Buonamico Buffalmacco – traz alterações profundas também na interpretação dos afrescos, tendo em vista que a datação do ciclo forçosamente precisou ser alterada.

possibilidade de ocorrer uma inversão da visão tradicional do domínio da literatura sobre a imagem, ou seja, da fonte escrita sobre a visual.

No campo dos estudos históricos, percebemos ainda hoje preconceito semelhante. Para alguns historiadores, as imagens seriam representação mais ou menos fiel – portanto, mais ou menos confiável – da realidade. Como escreve Jean-Claude Schmitt, “sua função [das imagens] é menos representar uma realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio”³¹. Conforme afirmamos anteriormente, é preciso ter em mente sempre que as imagens são uma construção do real, mas também os textos o são. Atualmente já percebemos de forma mais clara o uso potencial e autônomo dessas mesmas imagens; entendemos ser possível compreender melhor a história através de objetos hoje considerados artísticos, tendo em vista que eles são um fato social construído. E, por possuírem com frequência uma origem diversa das fontes escritas, as imagens nos permitem perceber outras formas de manifestação da vida social.

Ou seja: o uso de outras fontes diversas das tradicionalmente aceitas pelos estudos históricos permite que reconhecamos a mudança do caráter do discurso desenvolvido em função do meio pelo qual é expresso. Não se trata de considerar uma fonte “correta” e outra não, pelo contrário: é compreender que textos e imagens, por suas origens diferentes, nos fornecem informações diversas sobre os mesmos contextos histórico-sociais, possibilitando que tenhamos não uma visão completa, mas certamente uma noção menos fragmentada de uma determinada sociedade. Como afirma Peter Burke, “pinturas, estátuas, publicações e assim por diante permitem a nós, posteridade, compartilhar as experiências não-verbais ou o conhecimento de culturas passadas”³². Afinal, Schmitt nos recorda também que “as imagens (...) participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas”³³.

O exemplo mais conhecido para corroborar nossas ideias é, certamente, a renomada tapeçaria de Bayeux, fonte primordial para compreendermos a invasão normanda da Inglaterra em 1066. Detenhamo-nos, pelo contrário, em outra obra, talvez menos conhecida como fonte histórica, porém não menos importante: o Juízo Final realizado no teto da cúpula do Batistério de Florença (Figura 6).

³¹ SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média (trad. J.R. Macedo). Bauru: EDUSC, 2007, p. 27.

³² BURKE, op. cit., p. 16 e 17.

³³ SCHMITT, op. cit., p. 11.

Figura 6 – Coppo di Marcovaldo e seguidores. *Juízo Final*, ca. 1270-1290.
Mosaico. Florença, Batistério de San Giovanni.



Fonte: fotografia própria.

Seguindo o modelo tradicional de representação do tema, o Cristo Juiz está no centro da composição, com a corte celeste ao seu lado, enquanto abaixo estão dois grupos: os condenados à sua esquerda (à direita do observador, portanto), que se precipitam no Inferno, e os eleitos à sua direita, que se dirigem para o Paraíso (Figura 7). Nesse grupo, várias das figuras representadas, na verdade, colocam-se de costas para o Paraíso, porque voltam o seu olhar para o Cristo Juiz no alto. Dentre eles, evidenciam-se de forma clara as figuras de um frade dominicano em primeiro plano, e de um franciscano mais atrás. É explícita a valorização de ambas as ordens mendicantes na cena, especialmente quando consideramos outro detalhe bastante relevante: em contraposição aos mendicantes se dirigindo ao Paraíso, encontram-se dois membros de outras ordens religiosas no grupo dos danados que se dirigem ao Inferno – pelos trajés negro e branco, podemos supor que sejam um beneditino e um cisterciense.

Figura 7 – Coppo di Marcovaldo e seguidores. *Juízo Final*, detalhe do grupo dos eleitos, ca. 1270-1290. Mosaico. Florença, Batistério de San Giovanni.



Fonte: GARZELLI, Annarosa. Per una lettura del Giudizio universale nel Battistero di Firenze. In: *Romanico mediopadano e romanico europeo*. Atti del Convegno internazionale. Modena, 1977.

A figura do dominicano está em posição de destaque em relação ao franciscano, demonstrando sua maior importância: o primeiro, com efeito, surge não apenas em primeiro plano, como se apresenta de corpo inteiro. Do segundo, em contrapartida, vemos somente a cabeça. O dominicano, ademais, forma um grupo visualmente destacado com duas outras figuras que, como ele, estão à frente dos eleitos: um soberano e um leigo com grande barba. É “evidente a valorização do frade predicador na tríade em primeiro plano, índice de uma acentuação imediata dos relativos valores emblemáticos”³⁴. Conforme nos esclarece ainda Annarosa Garzelli: “em outros termos: o poder monárquico, um

³⁴ GARZELLI, Annarosa. Per una lettura del Giudizio universale nel Battistero di Firenze. In: *Romanico mediopadano e romanico europeo*. Atti del Convegno internazionale. Modena, 1977, p. 400.

representante (civil) dos poderes citadinos e uma das duas grandes ordens religiosas recentes, aquela mais frequentemente investida de prerrogativas na defesa da integridade da fé³⁵.

O destaque concedido a um membro da ordem dominicana na figuração do mosaico não é suficiente para a determinação do comitente da obra, é claro. É um forte indicativo, no entanto, da crescente importância da ordem no contexto florentino na segunda metade do século XIII, e da possível influência que possa ter tido na elaboração da iconografia da obra.

A presença dominicana no mosaico é também um meio de se estabelecer a cronologia do mosaico: a influência da ordem em Florença começa a aumentar após 1264, e especialmente após 1268, em seguida à derrota do partido gibelino, momento em que ambas as partes, guelfos e gibelinos, buscarão formas de acordo e pacificação. Os dominicanos terão papel de destaque nessas tentativas de paz³⁶. Percebemos, portanto, como a análise dos elementos iconográficos e compositivos do mosaico corroboram dados históricos importantes e que, por sua vez, são fundamentais para pensarmos questões mais propriamente ligadas aos estudos histórico-artísticos.

Esses breves comentários nos indicam, assim, as inter-relações possíveis entre fatos históricos conhecidos por fontes textuais, e as informações que podem ser inferidas a partir da análise de uma ou mais imagens, ajudando-nos a formar um panorama mais amplo sobre um determinado momento histórico. Procuramos mostrar, dessa forma, as possibilidades não somente de uso das imagens como fontes autônomas para a história, e como elas são importantes nessa tentativa de resgate e compreensão do passado, mas também como uma maior interdisciplinaridade no campo da História da Arte nos permite uma percepção mais aprofundada das obras de arte.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Cf. Ibid., p. 401.

Referências bibliográficas

- BACCI, Michele. **Investimenti per l'aldilà**. Bari: Laterza, 2003.
- BASCHET, Jérôme. **L'iconographie médiévale**. Paris: Gallimard, 2008.
- BASCHET, Jérôme. **Lieu sacré, lieu d'images**. Les fresques de Bominaco (Abruzzo, 1263): thème, parcours, fonctions. Roma: École Française de Rome, 1991.
- BELTING, Hans. **La vraie image**. Croire aux images? Paris: Gallimard, 2007.
- BELTING, Hans. **Semelhança e presença**. A história da imagem antes da era da arte (trad. G. Vasconcellos). Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.
- BORSOOK, Eve. **The mural painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto**. Londres: Phaidon, 1960.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. História e imagem (trad. V.M. Santos). Bauru: EDUSC, 2005.
- CANNON, Joanna. **Religious poverty, visual riches**. Art in the Dominican churches of central Italy in the thirteenth and fourteenth centuries. New Haven e Londres: Yale University, 2013.
- CARRUTHERS, Mary. **The experience of beauty in the Middle Ages**. Oxford: Oxford University, 2013.
- DRPIĆ, Ivan. **Epigram, art and devotion in later Byzantium**. Cambridge: Cambridge University, 2016.
- GARZELLI, Annarosa. Per una lettura del Giudizio universale nel Battistero di Firenze. In: **Romanico mediopadano e romanico europeo**. Atti del Convegno internazionale. Modena, 1977.
- HASKELL, Francis. **History and its images**. Art and interpretation of the past. New Haven e Londres: Yale University, 1995.
- IMBERCIADORI, J. V.; TORRITI, M. **La Collegiata di San Gimignano**. Poggibonsi: Nencini, s/d.
- NORMAN, Diana. The case of *beata* Simona: iconography, historiography and misogyny in three paintings by Taddeo di Bartolo. **Art History**, volume 18, n.º 2, junho 1995.
- PENTCHEVA, Bissera V. **The sensual icon**. Space, ritual, and the senses in Byzantium. University Park: Pennsylvania State University, 2010.
- QUÍRICO, Tamara. Dante, Giotto e as inter-relações entre artes visuais e literatura na Florença do *Trecento*. **Concinnitas**, volume 21, n.º 37, 2020.
- QUÍRICO, Tamara. **Inferno e Paradiso**. As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV. Campinas: Unicamp, 2014.

- QUÍRICO, Tamara. Sobre datação e atribuição de obras de arte: o caso do ciclo do *Trionfo della Morte* no Camposanto de Pisa. **Diálogos Mediterrânicos**, volume 8, 2015.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média (trad. J.R. Macedo). Bauru: EDUSC, 2007.
- TOSCANO, Bruno. “Saggio introdutivo”. In: MEISS, Millard. **Pittura a Firenze e Siena dopo la Morte Nera**. Arte, religione e società alla metà del Trecento (trad. L. Lovisetti Fuà e Mirko Tavoni). Turim: Einaudi, 1982.
- VASARI, Giorgio. **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti**, terceira edição. Roma: Newton & Compton, 1997.
- ZUFFI, S.; CREPALDI, G.; LORANDI, F. **Affreschi da Giotto a Michelangelo**. Milão: Mondadori, 2002.