

## DEVOÇÃO POR IMAGENS: PINTURAS E CULTO PRIVADO NA ITÁLIA ENTRE OS SÉCULOS XIII E XV

Tamara Quírico

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

*Ex visione rei gestae ardorem compunctionis percipiant*  
Gregório Magno

### **Introdução: devoção**

O título do presente ensaio levanta imediatamente um questionamento: o que seria, afinal, *devoção*? Seu sentido religioso decerto é entendido pelo senso comum, mas como ele poderia ser corretamente definido? No contexto do Cristianismo ocidental, o termo *devoção* deve ser compreendido como “uma dimensão particular” da religião cristã, que remeteria “a uma orientação pessoal do fiel”. Se nas primeiras épocas do Cristianismo essa devoção se baseou especialmente na celebração do culto eucarístico e na participação dos fiéis nele, com os séculos passou-se a relacioná-la cada vez mais também a orações privadas, buscando “a afirmação progressiva de uma interioridade e de uma subjetividade do fiel”<sup>1</sup>. Tratava-se, por conseguinte, de um modelo de piedade que os leigos eram estimulados a desenvolver não somente dentro da igreja, durante as celebrações litúrgicas ou não, mas também fora dos edifícios religiosos, seja de forma comunitária, como nas confrarias, ou individualmente. Devoção para os cristãos, então, igualmente se relacionaria, ao menos desde a virada do primeiro milênio, a um diálogo religioso que se poderia estabelecer de forma particular entre o fiel e um santo de sua eleição.

Se essas mudanças começaram a se fazer sentir em torno do ano mil, é a partir do século XIII que se percebeu um estímulo mais intenso e efetivo para o desenvolvimento de devoções privadas, ou seja, realizadas de

---

<sup>1</sup> LAMY, Marielle. “Dévotion”. In: GAUVARD, Claude; LIBERA, Alain de; ZINK, Michel (Org.). *Dictionnaire du Moyen Âge*. Paris: PUF, 2002, p. 408.

forma individual, e não nas igrejas, mais especificamente no interior de residências domésticas. Muito dessa nova incitação devocional veio com as novas ordens mendicantes, em especial com dominicanos e franciscanos que, desde sua fundação, no *Duecento*, buscavam a conversão dos leigos através de seus sermões. Não por acaso, escreve Jean-Claude Schmitt que “maciça, sistemática, repetitiva, a nova pregação parece uma enorme máquina de converter as almas”<sup>2</sup>. Os frades também exortavam, com uma linguagem simples e facilmente compreendida pelo povo, uma relação mais próxima e íntima com o divino. Se essa relação era constituída a partir de uma imagem (seja ela esculpida ou, mais amiúde, pintada), que auxiliaria as meditações desse fiel – o que se tornaria cada vez mais frequente a partir do ano mil –, esta poderia ser compreendida como uma imagem de devoção. Nesse processo de estímulo a devoções privadas, portanto, painéis pintados com imagens de santos desempenharam progressivamente um papel cada vez mais fundamental nos últimos séculos do Medievo, de que se tratará mais adiante.

### ***Mudanças na sociedade e na arte no século XIII***

Para uma melhor compreensão dessas novas questões que se colocaram para o Cristianismo no fim da Idade Média, há que se considerar as profundas modificações que ocorreram nas sociedades ocidentais nesse período. Tratava-se, com efeito, de um mundo em que, desde a virada do milênio, “houve um despertar geral das atividades”, conforme escreve Luís Alberto De Boni<sup>3</sup>. O autor se refere a uma realidade que gradativamente se tornou mais urbana, seja pela dissolução dos antigos feudos, seja pelo

<sup>2</sup> Schmitt indica aqui a prática dos *exempla*, em que “a matéria narrativa perde também sua variedade, para submeter-se a estruturas inalteradas, repetitivas, mas tanto mais memorizáveis e, portanto, mais eficazes para um auditório iletrado”. SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval* (trad. Maria Lúcia Machado). São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 144.

<sup>3</sup> DE BONI, Luís Alberto. “A universidade medieval”. In: OLIVEIRA, Terezinha (Org.). *Luzes sobre a Idade Média*. Maringá: UEM, 2002, p. 21.

desenvolvimento de novas cidades nas rotas de peregrinação que conduziam especialmente a Roma, Santiago de Compostela e Jerusalém, e que passaram a interligar as principais cidades da Europa ocidental, criando uma grande rede de trocas comerciais e culturais.

Uma decorrência desse renascimento das cidades foi a maior especialização do trabalho, com a criação de ofícios específicos que levariam à formação das primeiras guildas. Com isso, do mesmo modo ocorreu o progressivo abandono da rígida divisão tripartida da sociedade feudal, em que os homens eram separados entre *oratores*, *bellatores* e *laboratores* – em outras palavras, aqueles que oravam (a Igreja), os que guerreavam (a nobreza) e os que trabalhavam (o homem comum), respectivamente. Vislumbrava-se enfim, nos últimos séculos da Idade Média, a perspectiva de uma maior mobilidade social para o homem comum, que poderia concretamente pensar em enriquecer e em ascender socialmente, seja através das guildas, seja através da educação.

Se ler e escrever ao longo dos séculos do Medievo, ainda que de forma rudimentar, foi quase exclusivamente um privilégio do clero, a situação começou a mudar a partir do século XII. A expansão do ensino, de fato, em todos os níveis, mas particularmente nas universidades (fundadas em diversas cidades europeias a partir de fins do século XII), tornou-se também um dos grandes responsáveis pela consolidação de uma nova sociedade. O conhecimento, a partir desse momento, ainda que permanecesse restrito às camadas mais elevadas<sup>4</sup>, não seria mais exclusividade de uma elite religiosa. Na síntese de De Boni, portanto, nos últimos séculos da Idade Média “surgiram ou revigoraram-se as cidades, desenvolveu-se o comércio, buscou-se o saber”<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Afinal, há que se considerar que esse ensino não visava a um “projeto de alfabetização e de educação das massas (...), mas de formação de elite apta a enfrentar os desafios de uma nova situação”. *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Com todas essas mudanças econômicas e sociais, e particularmente com o maior acesso ao conhecimento, também a Igreja precisou se modernizar – e, nesse aspecto, o Concílio Ecumênico convocado pelo papa Inocêncio III no início do século XIII teve papel preponderante. Se algumas mudanças se iniciaram ainda no século XI, com a chamada Reforma Gregoriana, foi o IV Concílio de Latrão que, em 1215, consolidou os esforços da Igreja em se reestruturar: enfatizando sua dimensão pastoral, as resoluções do Concílio buscavam preservar o papel fundamental da estrutura eclesiástica junto à sociedade<sup>6</sup>.

Apesar disso, uma das grandes consequências dessa renovação religiosa foi a possibilidade de uma maior participação do homem comum nos assuntos de religião. Não por acaso, nos séculos finais do Medievo houve um grande desenvolvimento de confrarias religiosas organizadas e conduzidas por fiéis leigos. Se de início elas foram criadas visando ao combate de heresias no interior da Igreja, em pouco tempo elas passaram a se dedicar particularmente à devoção laica<sup>7</sup>. Muitas dessas mudanças foram viabilizadas, conforme já comentado, a partir do desenvolvimento de novas ordens religiosas, que foram, elas mesmas, reflexo de renovações e transformações no seio da própria Igreja.

Uma das principais contribuições dessas ordens para novos ideais religiosos e sociais foi a progressiva valorização do mundo natural pelos mendicantes, de modo geral, pelos franciscanos em particular. O pensamento religioso de São Francisco, no fundo, ecoava as mudanças de um mundo que renascia: ao pregar o amor à natureza, Francisco, na verdade, buscava conceder um olhar benevolente ao mundo material. Afinal, se o próprio Deus criou o mundo, como este poderia estar imbuído

---

<sup>6</sup> Para maiores aprofundamentos acerca das mudanças nas sociedades nos últimos séculos do Medievo, tanto no que diz respeito às novas estruturas sociais como às modificações nas estruturas religiosas, ver BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal* (trad. M. Rede). São Paulo: Globo, 2006.

<sup>7</sup> Cf. Roncière, Charles Marie de la. “Les confréries à Florence et dans son contado aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles”. In: BAGLIANI, Agostino Paravicini (Org.). *Le mouvement confraternel au Moyen Âge: France, Italie, Suisse*. Roma: École Française de Rome, 1987, pp. 297-298.

do mal? Se essa nova mentalidade religiosa valorizou a natureza, maior ainda deveria ser o louvor àquele que foi criado à imagem e semelhança de Deus: o próprio homem. Afinal, conforme está escrito no Livro do Gênesis (1, 24), *faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*.

A maior valorização do homem tornou possível uma maior aproximação deste com o divino, de um modo, porém, particular: não houve divinização do homem, conforme se poderia imaginar, mas sim uma humanização do divino. Isto permitiu uma maior identificação dos fiéis com os santos descritos e especialmente representados nas diversas imagens que preenchiam os espaços religiosos e suas próprias residências. Como consequência dessa nova visão de mundo, passou a haver uma maior ênfase nos elementos mais humanos, tanto das cenas como das figuras santas figuradas, enfatizando aspectos emotivos mais do que convenções religiosas.

Essas imagens cristãs e sua presença nos espaços ligados à religião serão discutidas a seguir, de modo a se poder compreender melhor sua importância dentro do contexto religioso de que trata o presente ensaio.

### ***Uso de imagens pelo Cristianismo***

Para qualquer análise dessa produção, é preciso considerar, de início, a profunda ligação que se formou, desde os primeiros séculos, entre a religião cristã e representações visuais ligadas ao nascente culto. Superando as objeções judaicas com relação ao uso de imagens em contextos religiosos, explícitas em diversos trechos do Antigo Testamento<sup>8</sup>, já nas catacumbas e *domus ecclesiae* que se difundiam pelos antigos territórios romanos podia-se perceber a forte presença de imagens, que

---

<sup>8</sup> Uma das passagens mais conhecidas a fundamentar o aniconismo dos judeus é o seguinte trecho do Livro do Êxodo (20: 4-5): “tu não farás nenhuma imagem esculpida, nada que pareça ao que está lá no alto nos céus ou aqui embaixo na terra, ou nas águas embaixo da terra. Tu não te prosternarás diante destas imagens nem as servirás, porque eu, Iahweh, teu Deus, sou um Deus zeloso”.

atuavam como um elemento de reforço para a consolidação das crenças da nova religião<sup>9</sup>.

Percebe-se que, desde os primeiros séculos, as imagens cristãs ornamentavam de algum modo os locais relacionados à religião. *Ornamento*, no entanto, é uma palavra que não deve ser interpretada conforme a definição que modernamente lhe é dada, de algo que enfeita ou adorna, ou seja, de um “complemento agradável” de um edifício ou de uma obra, e que não seria essencial. No contexto cristão, o ornamento não é apenas um elemento decorativo, mas deve ser compreendido particularmente à luz do sentido “que o latim clássico e medieval dá a este termo, quer dizer, como um equipamento *indispensável* à realização de uma função, como as armas de um soldado ou a vela de um navio”<sup>10</sup>. Ainda que, estritamente falando, uma simples mesa de altar consagrada seja o único elemento indispensável para a sacralidade do edifício religioso, rapidamente sua estrutura foi se tornando liturgicamente mais complexa, incorporando imagens (que passaram a ter destaque cada vez maior) e outros elementos que se relacionariam também a outros elementos decorativos do edifício. Imagens ligadas ao Cristianismo, portanto, foram desde o início parte essencial da religião, desempenhando papel ativo na vida da Igreja e de seus fiéis.

Não por acaso, Jérôme Baschet define as igrejas – embora isso possa ser estendido a edifícios cristãos de modo mais amplo – como um *lieu d’images*, um “lugar de imagens”: de acordo com sua concepção, elas seriam “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

---

<sup>9</sup> Para uma discussão aprofundada sobre imagens cristãs e seus usos, tanto no Ocidente como no Oriente, ver, dentre outros, BELTING, Hans. *Semelhança e presença*. A história da imagem antes da era da arte (trad. G. Vasconcellos). Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010; SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média (trad. J.R. Macedo). Bauru: EDUSC, 2007, em particular o capítulo “De Niceia II a Tomás de Aquino: a emancipação da imagem religiosa no Ocidente”; BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal*, Op. cit., especificamente o capítulo “A expansão ocidental das imagens”.

<sup>10</sup> BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal*, Op. cit., p. 496.

Deus e dos santos”<sup>11</sup>. A distribuição dessas imagens dentro do edifício, ademais, deveria obedecer a uma lógica que, não raro, os espectadores modernos não são capazes de compreender de forma adequada. Como escreve uma vez mais 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”<sup>12</sup>.

Essas figurações, desde o início, deveriam representar as histórias sagradas. Se nos primeiros tempos sua fonte primordial foram as Sagradas Escrituras, cujos textos canônicos foram definidos no Concílio de Niceia em 325, com o passar dos séculos novos elementos seriam incorporados a essas tradições iconográficas cristãs, retirados também de evangelhos apócrifos, sermões e mesmo de tradições orais que remontariam aos primórdios do Cristianismo.

As imagens, conforme já comentado, eram parte essencial da vida cristã. Por quê? Elas deveriam, primeiramente, difundir os princípios religiosos das sociedades, doutrinando em particular aqueles fiéis que, analfabetos, não conseguiriam ter acesso a outras fontes de conhecimento. Essa noção – de uma arte catequizadora, instrutiva – encontra respaldo em diversas teorias medievais sobre o tema, derivadas, em sua grande maioria, da máxima de São Gregório Magno difundida no século VII, e que, tornando-se um *topos*, nortearia a compreensão da arte cristã ocidental durante os séculos do Medievo e mesmo posteriormente:

(...) o que a escrita é para os que sabem ler, a pintura é para os iletrados que a veem, pois nela os ignorantes veem aquilo que devem seguir; nela leem aqueles que

---

<sup>11</sup> BASCHET, Jérôme. *Lieu sacré, lieu d'images*. Les fresques de Bominaco (Abruzzo, 1263): thème, parcours, fonctions. Roma: École Française de Rome, 1991, pp. 06 e 07.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

desconhecem as letras. Assim, especialmente para os gentios, uma pintura toma o lugar da leitura<sup>13</sup>.

A importância de Gregório Magno na discussão sobre a importância das imagens no contexto cristão é inegável. Ao longo dos séculos, suas indicações foram retomadas continuamente, sem grandes modificações. Basta mencionar, nesse sentido, que as resoluções do Concílio de Trento, em 1563, com relação às funções das imagens cristãs, pouco se afastaram dos textos gregorianos de quase mil anos antes, reforçando a relevância dessas representações especialmente em um momento em que a Igreja de Roma buscava se reafirmar, opondo-se à doutrina protestante que negava o valor das imagens nos edifícios religiosos.

Não é o caso de se aprofundar nas discussões sobre as cartas de Gregório. Mas é fundamental destacar que, desde antes do século VI, compreendia-se que a função didática da arte cristã não seria a única. Decerto o papa enfatizava seu uso pedagógico (*aedificatio, instructio*) para leigos e iletrados. Além disso, porém, Gregório Magno igualmente ressaltava que a imagem cristã também se dirigiria à memória, pois se referiria a histórias que poderiam ser representadas e, portanto, lembradas. Graças a essas histórias os fiéis aprenderiam a adorar somente a Deus. Finalmente, segundo Gregório, a imagem de Deus suscitaria um sentimento de “ardente compunção” (*Ex visione rei gestae ardorem compunctionis percipiant*), o que deve ser compreendido como

---

<sup>13</sup> “Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes uident quod debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt; unde praecipue gentibus pro lectione pictura est”. Apud DUGGAN, Lawrence G. Was art really the ‘book of the illiterate’?. *Word and Image*, v.5, n.3, 1989, pp. 227-228, nota 01. O famoso trecho provém de uma carta escrita por Gregório ao bispo Serenus de Marselha, provavelmente em outubro de 600, sobre atividades iconoclastas que o bispo vinha desenvolvendo em sua diocese, sem o conhecimento ou a aprovação do papa. Gregório escrevera uma primeira carta ao bispo, talvez em julho de 599, sobre o mesmo tema. Nesta, afirmava que “Idcirco enim pictura in ecclesis adhibetur, ut qui litteras nesciunt saltem in parietibus uidendo legant, quae legere in codicibus non ualent” (“Pinturas são usadas nas igrejas de modo que os ignorantes das letras possam pelo menos ler nas paredes por meio da visão aquilo que não podem ler nos livros”). Apud *Ibidem*. A transcrição completa da primeira carta, assim como da parte mais relevante da segunda, podem ser encontradas em CHAZELLE, C.M. Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I’s letters to Serenus of Marseilles. *Word and Image*, v.6, n.2, 1990, pp. 139-140.



um sentimento mesclado de humildade e arrependimento da alma que se descobriria pecadora, conforme explica Alain Besançon<sup>14</sup>. Portanto, além de auxiliar no aprendizado e na memorização das histórias sagradas, as imagens cristãs deveriam também emocionar os fiéis, especialmente os leigos, levando-os enfim à conversão.

Se uma análise abrangente de representações visuais cristãs deve necessariamente levar em conta os três usos previstos para elas – instruir, rememorar, emocionar –, para o estudo que se pretende desenvolver, sobre painéis privados voltados para anseios devocionais dos fiéis, sem dúvida a emoção do fiel diante da imagem desempenharia papel primordial.

Há um grande número de pinturas no interior das igrejas que possuem um caráter devocional evidente, o que pode ser inferido seja por sua multiplicação por vezes desordenada sobre as superfícies parietais (com alguma frequência superpondo-se ao longo do tempo) [Fig. 1], seja pela inclusão do comitente na cena. Conforme esclarece Michele Bacci, os espaços religiosos poderiam ser ocupados por

Imagens de personagens sacros que, realizados por iniciativa privada, parecem multiplicar-se de modo absolutamente desordenado ao longo de paredes e pilastras, sem um fio lógico que as una, sem uma moldura que as ligue ou uma continuidade formal que as suporte<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> BESANÇON, Alain. *A imagen proibida*. Uma história intelectual da iconoclastia (trad. C. Sussekind). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 244.

<sup>15</sup> BACCI, Michele. *Investimenti per l'aldilà*. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo. Roma e Bari: Laterza, 2003, p. 35.



Figura 1

Visão interna da Igreja de San Giovenale, Orvieto, séculos XIII e XV

Procedência: BACCI, Michele. *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*. Roma e Bari: Laterza, 2003.

Não raro, cenas com o mesmo tema poderiam ser encontradas uma ao lado da outra. O estímulo a devoções marianas (de que se tratará a seguir) certamente tornou comum imagens da Virgem com o Menino de épocas diversas posicionadas muito próximas umas das outras, como se pode ver na visão interna da Igreja de San Giovenale, em Orvieto (região da Úmbria). Pode-se destacar, no entanto, um exemplo singular, na Igreja de Santa Maria Infraportas, em Foligno (na mesma região italiana de Orvieto) [Fig. 2]: face a face, em duas pilastras distintas do edifício, há dois afrescos representando São Roque, santo cuja devoção cresceu de forma exponencial a partir da segunda metade do século XIV, por ser considerado protetor contra a peste. A primeira pintura, atribuída a Pierantonio Mezzastris, possivelmente foi executada na segunda metade do século XV, enquanto a outra, pintada talvez por seu filho, possa ser de inícios do século XVI.



Figura 2  
Duas representações de São Roque, séculos XV e XVI  
Igreja de Santa Maria Infraportas, Foligno  
Crédito fotográfico e montagem: Tamara Quírico.

Essas imagens poderiam resultar de uma encomenda em vida, mas também da destinação testamentária de parte do espólio para a realização de uma pintura ou escultura de caráter devocional em alguma igreja: são as chamadas imagens *pro anima*, que tinham uma finalidade básica: a perpetuação da memória do defunto visando à mitigação de suas penas no Purgatório. Em geral, era especificado não somente o tema – normalmente o santo pelo qual o falecido tinha particular devoção – como também o local exato em uma igreja determinada em que a pintura deveria ser feita. Por vezes eram encomendados painéis para a ornamentação de altares, mas o grande número de afrescos sobreviventes indica também que em muitas ocasiões a escolha recaía sobre uma pintura mural<sup>16</sup>. O que

<sup>16</sup> É preciso destacar, entretanto, a pesquisa de Samuel Cohn sobre seis cidades da Itália central. Ela indica que no século XIII poderiam se encontrar nos testamentos pedidos para a realização de pinturas ou esculturas para adornar altares, solicitações para compra de óleo para iluminação dessas mesmas obras ou ainda *ex votos*, especialmente em Florença, Arezzo e Perugia. No

importa destacar aqui é o fato de muitas dessas imagens *pro anima* possuírem também um evidente apelo devocional para outros fiéis que não somente o comitente ou sua família: afinal, os sufrágios para o morto seriam alcançados à medida em que fiéis se dispusessem a orar para aqueles santos específicos, diante daquelas imagens em particular.

Estudos realizados sobre a prática testamentária nos séculos XIII e XIV indicam que o número de imagens encomendadas poderia superar em muito o espaço disponível nessas igrejas. Não há como ter certeza quanto ao número de imagens efetivamente executadas a partir de ditames testamentários, mas, segundo Bacci, é provável que houvesse uma renovação periódica dessas pinturas com o tempo, seja porque a devoção a determinado santo houvesse diminuído – e a sua imagem, portanto, poderia ser substituída pela de outra figura santa cuja popularidade houvesse aumentado no mesmo período –, seja porque alguém, ao escrever um testamento mais recente, tivesse determinado o pagamento de uma soma mais vultosa para a realização de sua pintura devocional no mesmo local<sup>17</sup>. No caso de Foligno apenas mencionado, o culto a São Roque decerto era suficientemente forte para justificar duas imagens diversas, realizadas em tão curto espaço de tempo, e posicionadas tão próximas.

Pinturas murais tiveram, certamente, papel primordial na ornamentação dos espaços religiosos, desde as primeiras catacumbas, recobrando praticamente todas as áreas disponíveis. No entanto, não se pode

---

entanto, ao final do *Duecento* e ao longo de toda a primeira metade do *Trecento*, ao menos até a década de 1360, essas comissões desapareceram quase que por completo do “massivo número de testamentos cujos pergaminhos ficaram abarrotados com numerosos legados de caridade de valores desprezíveis escritos em uma única linha”. COHN, Samuel. *The cult of remembrance and the Black Death. Six Renaissance cities in central Italy*. Baltimore e Londres: John Hopkins University, 1992, p. 113. Segundo o autor, essa mudança poderia ser explicada especialmente pela força das pregações dos ordens mendicantes, assim como a influência dessas sobre a população de modo geral. De fato, a orientação desses grupos era a de se redigirem “testamentos que liquidavam uma propriedade do testador e então a dispersava em somas irrisórias por numerosas causas pias”. *Idem*, p. 112. O objetivo principal desse tipo de pensamento seria evitar qualquer traço de “orgulho terreno”, que poderia, por sua vez, ser associado à *vanitas*.

<sup>17</sup> Cf. BACCI, Michele. *Investimenti per l'aldilà*, Op. cit., p. 35.

minimizar a importância também de outras formas de representações visuais – como relevos, esculturas de pleno vulto, obras em ourivesaria, dentre tantas outras – que, difundindo-se também pelo interior dos edifícios, justificariam o comentário de Baschet de que nas igrejas há verdadeiras “constelações de imagens”<sup>18</sup>. Em meio a essas imagens, destacam-se igualmente painéis pintados, cuja presença nesses espaços religiosos é atestada desde muito cedo, primeiro como *antependium* de altar, em seguida como retábulo colocado sobre a mesa de celebração – que se popularizou, não por acaso, especialmente a partir do século XIII<sup>19</sup>.

Não se ignora o fato de que muitos desses painéis eram extremamente complexos em sua origem. O entendimento que Devis Valenti dá à expressão “imagens múltiplas” esclarece essa questão:

Com “imagens múltiplas” entendem-se aqueles suportes que, aplicados diante ou sobre a mesa [do altar], contêm em seu interior várias divisões a fim de hospedar um sistema figurativo complexo, que resume em si valências de tipos variados: dogmáticas, devocionais, comemorativas e autocomemorativas.<sup>20</sup>

Valenti se refere aqui a painéis como o da famosa *Maestà*, de Duccio di Buoninsegna, um políptico de grandes dimensões realizado pelo artista na primeira década do século XIV, posicionado originalmente no altar principal da Catedral de Santa Maria Assunta, em Siena [Fig. 3]. O conjunto apresentava em sua concepção uma estrutura complexa, com pequenos painéis ao redor da cena principal, e diversas outras cenas sobre a vida de Cristo no verso [Fig. 4]. Essa visão global atualmente se perdeu, tendo em vista que, ao longo dos séculos, os painéis foram dispersados. Em sua

---

<sup>18</sup> BASCHET, Jérôme. *Lieu sacré, lieu d'images*, Op. cit., p. 05.

<sup>19</sup> Como escreve Hans Belting, “(...) durante o período medieval a pintura sobre painel independente foi por um longo tempo uma raridade, que só poderia existir sob certas *formas* e sob determinadas *condições*”. *The image and its public in the Middle Ages*. Form and function of early paintings of the Passion. Nova York: Aristide D. Caratzas, 1990, 09.

<sup>20</sup> VALENTI, Devis. *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai polittici*. Pádua: Il Poligrafo, 2012, p. 21.

origem, esse políptico fora concebido como um foco visual para os peregrinos que acorriam à catedral, e circulavam o altar-mor para orar e contemplar a obra. É importante notar que os ciclos iconográficos desenvolvidos no retábulo – na frente o tema principal, a Virgem entronizada, é rodeada por passagens de sua vida; no verso cenas da Paixão de Cristo, desde Sua entrada em Jerusalém – estabeleciam uma narrativa acerca da vida de Cristo, que será discutida em seguida.



Figura 3

**Duccio di Buoninsegna**

*Maestà* (frente), 1308-1311

Têmpera sobre madeira, 213 x 396 cm (painel principal)

Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena

Reconstituição hipotética da estrutura original

Os retábulos tendiam a ser menores do que pinturas murais e, por essa razão, eram em geral portáteis. Não se pode deixar de mencionar, no entanto, que há notáveis exceções, de que a própria *Maestà* de Duccio é

um exemplo. A portabilidade dessas pinturas, segundo Belting, enfatizaria “de forma marcante a autonomia da imagem em relação a seu entorno”<sup>21</sup>. Tais características também tornavam essas pinturas sobre madeira mais acessíveis (tanto em termos físicos como econômicos) do que obras em grande escala.



Figura 4  
**Duccio di Buoninsegna**  
*Maestà* (verso), 1308-1311  
Têmpera sobre madeira, 213 x 396 cm (conjunto central)  
Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena  
Reconstituição hipotética da estrutura original

<sup>21</sup> BELTING, Hans. *The image and its public in the Middle Ages*, Op. cit., p. 14.

Fisicamente, as dimensões e a possibilidade de se aproximar melhor das cenas permitiam uma análise mais cuidadosa de seus elementos ou das expressões dos santos ali representados. Elas propiciavam uma relação mais próxima entre os fiéis e essas figuras santas, tornando-se um instrumento privilegiado para o incitamento à devoção. Imagens desse tipo ofereceriam ao fiel a possibilidade de buscar uma espécie de recomendação individual aos interlocutores sagrados representados. De acordo com as crenças cristãs, se o fiel demonstrasse uma particular piedade e devoção em relação ao santo figurado na imagem, este não se esqueceria de sua alma, intercedendo a seu favor junto a Deus. Desse modo, quanto mais figuras santas houvesse na pintura, tanto maior poderia ser a vantagem para o fiel, pois esta seria proporcional ao número de intercessores “convocados” para ajudar em sua salvação. Essa é uma das razões a justificar a existência de painéis com estruturas compositivas extremamente complexas, como o próprio painel da *Maestà* apenas mencionado, que inclui um número imenso de figuras santas ao redor de um tema principal.

Transferir para a esfera privada essa relação de devoção com a imagem foi uma coerente decorrência do estímulo à religiosidade laica em âmbito doméstico por parte das ordens mendicantes. Deste modo, desde o século XIII muitas pinturas do gênero foram encomendadas para se tornarem propriedade de indivíduos, e usadas especificamente para devoções particulares em suas residências.

Em termos financeiros, o custo menor de um painel de pequenas dimensões, quando comparado ao de um afresco, possibilitou a encomenda desse tipo de pintura por parte de um número mais expressivo de fiéis leigos, visando, conforme comentado, a preencher os seus anseios devocionais. A popularidade desses pequenos painéis foi imensa, e diminuiria somente a partir do século XVI, quando a produção em larga escala de gravuras impressas tornou o processo de propagação de imagens ainda mais barato. A difusão dessas pinturas pode ser atestada pela existência de uma série de registros de encomendas por leigos de



obras que não se destinavam a edifícios públicos, além da existência de uma documentação visual indicando o uso desse tipo de imagens em âmbito privado<sup>22</sup>. A seguir, será discutido um dos temas mais recorrentes desses painéis devocionais: a Virgem com o Menino.

### ***Religiosidade laica e devoção mariana***

Analisando-se as pinturas produzidas desde o *Duecento*, tanto aquelas para uso privado como para edifícios públicos, salta aos olhos de imediato um elemento comum à maior parte: se há uma grande variedade de cenas ou de santos de devoção figurados, a quem os fiéis poderiam dirigir suas orações e seus pedidos, a Virgem Maria é, certamente, uma das representações mais frequentes desses painéis, em geral acompanhada do Menino Jesus. Nesses painéis, ela possui um grande destaque visual, por ser posicionada em praticamente todos os exemplos na parte central dos suportes. Se há um único painel, Maria e seu Filho ocupam o centro visual da composição, enquanto anjos e/ou santos se distribuem ao seu redor. Caso o retábulo possua uma estrutura mais complexa, com vários painéis formando um políptico (como ocorria na *Maestà* de Duccio), ainda assim a Virgem permanece como o foco visual do conjunto, por estar figurada quase sempre no painel central.

O culto à Virgem, que começou a se desenvolver precocemente nas comunidades cristãs (ao menos desde o século II), tornou-se preponderante após o III Concílio Ecumênico, em Éfeso, convocado pelo Imperador Teodósio II em 431. A partir do século V, então, começou-se a afirmar oficialmente a importância de Maria na história da redenção do homem. Reconhecida como a mãe de Deus (*Theotokos*), ela passou a ser correntemente interpretada como o elo essencial que uniu uma vez mais a

---

<sup>22</sup> Um dos exemplos mais famosos é, certamente, a tela de Vittore Carpaccio representando a *Chegada dos embaixadores ingleses*, executada entre 1495 e 1500 e atualmente no acervo das Gallerie dell'Accademia, de Veneza. Na extremidade direita da pintura entrevê-se o interior de uma residência em que, pendurado na parede, está um pequeno painel representando a Virgem com o Menino.

humanidade ao divino. Essa união, afinal, tornou-se possível somente devido à Encarnação de Cristo, ou seja, o momento em que Deus se fez homem através de Maria.

Em termos visuais, a alusão à Encarnação poderia ser feita através da cena da Anunciação, em que o Arcanjo Gabriel informa Maria de seu papel crucial na história da salvação – ou seja, o momento imediatamente anterior à concepção divina –, ou ainda através de representações da Virgem com o Menino, em que Maria carrega Jesus em seus braços – uma cena que, ao contrário da Anunciação, explicita visualmente a ideia do Deus que se faz homem.

Tratando-se de painéis devocionais, cujo papel fulcral seria, conforme visto, facilitar as meditações religiosas do fiel, mediando sua relação com alguma figura santa, parece legítimo que o tema da Virgem com o Menino tenha se tornado mais popular. Essa representação não apenas demonstra de forma visual a Encarnação; ela também concede um destaque maior a Maria, a mediadora por excelência entre Deus e os homens, a figura santa através de quem a salvação da humanidade se fez possível. A Virgem, portanto, ao longo dos séculos progressivamente passou a ser vista como aquela a quem deveriam ser dirigidas as maiores súplicas.

Há que se considerar ainda, nesse contexto, a importância da Encarnação de Cristo para a teologia cristã: ela teria se tornado necessária para resgatar a humanidade do pecado cometido por Adão, conforme escrito em Gênesis 3, 23-24: “E Iahweh Deus o expulsou do jardim de Éden para cultivar o solo de onde fora tirado. Ele banuiu o homem e colocou, diante do jardim do Éden, os querubins e a chama da espada fulgurante para guardar o caminho da árvore da vida”. Tendo sido excluídos do Paraíso, os homens precisariam ser redimidos de suas culpas, conforme se lê em diversas passagens do Novo Testamento como, por exemplo, em 1Cor 15, 21-22: “com efeito, visto que a morte veio por um homem, também por um homem vem a ressurreição dos mortos. Pois assim como todos morrem em Adão, em Cristo todos receberão a vida”.

A remissão dos pecados, portanto, só ocorreria através de Cristo, que mediará a reconciliação entre Deus Pai e a humanidade arrependida. Para que a intercessão fosse plenamente alcançada, no entanto, era imprescindível que Cristo se fizesse homem:

(...) A mediação moral requeria na pessoa de Jesus a união física de dois extremos – Deus e o homem – que ele deveria reconciliar (...). Para que a redenção fosse feita segundo as leis da justiça (...), era necessário que Deus se encarnasse, e que assim a mediação, em sua pessoa, reunisse fisicamente a divindade e a humanidade. Ele é mediador por sua humanidade; mas, sem a divindade, ele não poderia eficazmente exercer sua mediação<sup>23</sup>.

A redenção, no entanto, só seria plena com o sacrifício de Jesus, como novamente esclarece São Paulo em 1Cor 15, 3: “Cristo morreu por nossos pecados, segundo as Escrituras”. Cristo morreu para livrar a humanidade do pecado de Adão. Esse é o motivo para a inclusão de um crânio na base da cruz em diversas pinturas representando a Crucificação dentro da tradição medieval. Esse crânio é identificado usualmente como o de Adão, porque no Medievo difundiu-se a ideia de que Cristo, como redentor dos pecados do primeiro homem, teria sido crucificado no local do seu sepultamento. Cristo seria o segundo Adão que, morrendo, redimiria o primeiro de suas culpas.

A relação entre a Encarnação e a Paixão de Cristo, assim, era bem conhecida, mesmo entre as camadas mais iletradas da população. À arte coube estabelecer visualmente esse elo. É por isso que, não raro, pinturas devocionais são articuladas, compondo-se de mais de um painel. Desse modo, a cena da Virgem com o Menino era associada em muitos casos a outra pintura representando a Crucificação. Não havia necessidade de elementos visuais relacionando de forma direta uma cena à outra; a colocação de ambos os temas lado a lado seria suficiente para estabelecer

---

<sup>23</sup> *Dictionnaire de théologie catholique*, vol. 8. Paris: Letouzey, 1922, col. 1346.

essa ligação<sup>24</sup>. Este tipo de representação, aludindo aos princípios fundamentais da teologia cristã, convidaria a uma “contemplanção teológica”, conforme define Belting<sup>25</sup>. Essa contemplanção buscaria uma empatia afetiva por parte do fiel que poderia levar, por sua vez, ao sentimento de compunção mencionado por Gregório Magno no século VII e à consequente conversão do observador.

Pinturas de devoção, assim, por vezes eram constituídas por dois painéis, formando o que usualmente se denomina díptico; com alguma frequência possuíam três, compondo o chamado tríptico, que ainda teria a vantagem de poder ser mantido fechado (e assim representações de outras cenas ou de outras figuras santas poderiam ser realizadas nos lados externos que ficariam visíveis então, possibilitando novas associações entre cenas, figuras santas e devotos). Os painéis laterais abririam somente no momento da oração do fiel, quando o suporte exibiria as cenas e os santos a quem as preces seriam dirigidas. Esse detalhe é um indicativo também da relação próxima do fiel com o objeto, tendo em vista que ele não se limitaria à sua contemplanção, mas ativamente interagiria com ele, abrindo-o ou fechando-o conforme o momento<sup>26</sup>.

Deve-se ter em conta, por outro lado, a possibilidade de que essas pinturas devocionais se compusessem tão somente por um painel, de

---

<sup>24</sup> Há que se destacar ainda que alguns painéis associam as cenas da Encarnação e da Crucificação ao tema do Juízo Final, indicando visualmente, portanto, os momentos essenciais da história cristã. Sobre essa questão específica, que não pode ser desenvolvida aqui, ver QUÍRICO, Tamara. “A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo, Juízo Final e Triunfo da Morte no fim da Idade Média”. *Nava*, v.1, n.º1, julho-dezembro de 2015, pp. 08-25.

<sup>25</sup> BELTING, Hans. *The image and its public in the Middle Ages*, Op. cit., p. 12. Deve-se levar em consideração nessa análise a importância dos preceitos da arte da memória, bastante difundidos no Medievo. Sobre questões relacionadas à *ars memoria*, ver BOLZONI, Lina. *La rete delle immagini*. Predicazione volgare dalle origini a Bernardino da Siena. Turim: Einaudi, 2002; CARRUTHERS, Mary. *The book of memory*. A study of memory in medieval culture. Cambridge: Cambridge University, 2008; YATES, Francis A. *A arte da memória* (trad. F. Bancher). Campinas: Unicamp, 2007.

<sup>26</sup> Por desejar destacar a materialidade e a funcionalidade dessas obras cristãs, Baschet cunhou a expressão *imagem-objeto*. Para uma discussão desse conceito, ver BASCHET, Jérôme. “Introduction: l’image-objet”. In: SCHMITT, Jean-Claude e BASCHET, Jérôme (Org.). *L’image*. Fonctions et usages des images dans l’Occident medieval. Paris: Le Léopard d’Or, 1996.

modo a se baratear seus custos. Conforme comentado, o santo preferencial de escolha para representação seria Maria, particularmente a cena da Virgem com o Menino. A ausência de uma direta associação entre a Encarnação e a Crucificação, no entanto, não impediria a empatia afetiva de que tratou Belting. Com efeito, mesmo esse tipo de imagem, caracterizado em muitos casos por uma grande simplicidade compositiva – devido às pequenas dimensões, em geral há somente a Virgem com o Menino nos braços, seja em pé ou sentada – aludiria de forma clara aos episódios mais importantes da vida de Cristo para os devotos de fins do Medievo que, vale recordar, sem dúvida possuíam uma cultura religiosa muito mais aprofundada do que um fiel contemporâneo. Afinal, como escreveu Peter Burke, “para interpretar a mensagem, é necessário familiarizar-se com os códigos culturais”<sup>27</sup>.

Para ilustrar as principais questões levantadas pelo presente ensaio, pode-se analisar a pequena pintura representando a Virgem com o Menino, atribuída ao pintor senês Sano di Pietro<sup>28</sup>. Executada no século XV, ela atualmente pertence à coleção da Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro [Fig. 5]. Atualmente o painel pode ser apoiado sobre uma superfície, tendo em vista que sua moldura apresenta uma base de sustentação. Não se sabe se esta seria sua apresentação original, ou se ele ficaria pendurado na parede (como ocorre no exemplo da pintura de Carpaccio citada anteriormente), uma vez que a moldura certamente não é contemporânea ao painel: uma análise do verso da obra, de fato, mostra claramente como a madeira da pintura é mais antiga do que a da estrutura que a cerca [Fig. 6].

---

<sup>27</sup> BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. História e imagem (trad. V.M. Santos). Bauru: EDUSC, 2005, p. 46.

<sup>28</sup> Sano di Pietro (ca.1405-1481) foi um dos maiores artistas da Escola senesa de pintura. Entre seus contemporâneos estavam Giovanni di Paolo e Sassetta, que foi possivelmente um de seus mestres. Seu ateliê esteve entre os mais produtivos da Siena do século XV.



Figura 5  
Atribuído a **Sano di Pietro**  
*Virgem com Menino*, século XV  
Têmpera sobre madeira, 48 x 31,5 cm (sem moldura)  
Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro



Figura 6  
Atribuído a **Sano di Pietro**  
*Virgem com Menino*, século XV  
Têmpera sobre madeira, 48 x 31,5 cm (sem moldura) (verso)  
Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro

Não é possível determinar, portanto, se essa pintura se apresentaria isolada, ou como parte de uma estrutura composta, que incluiria um ou mais painéis, formando um conjunto iconográfico mais complexo. Pode-se afirmar com bastante segurança que, caso fosse esse o caso, provavelmente a pintura analisada seria o painel central do conjunto. Deve-se considerar, por fim, que é bastante provável que o suporte tenha sido

seccionado em algum momento, tendo em vista que a figura da Virgem, representada de pé, não está completa, faltando-lhe apenas a extremidade inferior do corpo, o que não seria absolutamente comum nessa tradição pictórica.

Ainda que se considere essas intervenções sofridas ao longo do tempo, esse painel é um bom exemplo de imagem executada com toda probabilidade para um âmbito privado de devoção, o que se evidencia por suas dimensões (atualmente 48x31,5 cm, excluindo-se a moldura). Mesmo levando em conta o fato de que a pintura deve ter sido cortada na extremidade inferior, suas dimensões ainda são pequenas demais para que o painel pudesse ser adequadamente visualizado em uma igreja ou em outro edifício público. As proporções da pintura inferem necessariamente uma relação mais íntima, através de uma aproximação do devoto: afinal, uma imagem tão pequena cumpriria suas funções religiosas somente com uma grande proximidade física do fiel, de modo que ele pudesse contemplar as figuras e perceber os seus diminutos detalhes.

Não há tantos pormenores, é verdade, tendo em vista que essa pintura é extremamente simples no que se refere à sua composição: destacando-se do fundo dourado delicadamente ornamentado, há somente Maria que apoia em seu braço esquerdo o Menino Jesus. A criança, em um gesto de carinho, acaricia a face de sua mãe, que lhe retribui com um olhar amoroso. Essas demonstrações de afeto estão em consonância com as já discutidas mudanças na religiosidade que ocorreram nos últimos séculos da Idade Média, e que se refletiram também na produção artística. Se imagens com o tema da Virgem com o Menino compareceram nos contextos religiosos cristãos desde os primeiros séculos, percebe-se que, a partir do século XIII e, especialmente, no XIV, as representações de Maria e de Jesus se tornaram mais humanizadas. Maria passou a ser mostrada de forma mais maternal, contrapondo-se à imagem santificada da Virgem como *Theotokos*. Sim, certamente ela é a mãe de Deus para todos os cristãos; antes de tudo, porém, Maria foi pura e simplesmente



mãe. O Menino, por sua vez, parece deixar de lado seu caráter divino, comportando-se apenas como o bebê que um dia foi. Essa pequena pintura reflete, portanto, a discussão sobre a humanização do divino que ocorreu a partir do *Duecento*, e que se caracterizou por enfatizar, como visto, as emoções mais do que convenções religiosas nas cenas.

A simplicidade compositiva, porém, não impediria uma compreensão mais profunda da obra por parte do fiel que, através de um particular elemento iconográfico, seria capaz de associar a cena a toda a narrativa cristã acerca da Encarnação de Cristo e sua posterior Paixão para salvar a humanidade. Os observadores modernos dificilmente percebem que na pintura, pousado sobre um dos dedos de Maria, e voltando-se para a mão de Jesus – como se desejasse bicá-la – está um diminuto passarinho, atualmente pouco discernível sobre o vermelho da veste da Virgem. Provavelmente o pintor representou um pintassilgo que, dentro da tradição iconográfica cristã, seria um símbolo que aludiria à futura morte violenta de Cristo na cruz. Essa pequena ave remeteria à Paixão por conta de uma lenda difundida no Medievo de que, ao tentar tirar um dos espinhos da coroa do Deus crucificado, teria se respingado com o sangue de Cristo, adquirindo a mancha vermelha sobre a cabeça<sup>29</sup> [Fig. 7].

---

<sup>29</sup> Vale recordar que, de acordo com a tradição clássica pagã, um pássaro simbolizaria a alma que deixaria o corpo no momento da morte; o Cristianismo assimilou e manteve essa interpretação pagã. Assim, conforme esclarece James Hall, a combinação iconográfica entre um pássaro e o Menino Jesus, e a associação entre esses elementos e a Paixão de Cristo, teriam vindo *a fortiori*, quando se criou a lenda descrita anteriormente. Cf. HALL, James. *Dictionary of subjects and symbols in art*, 2ª edição. Nova York: Westview, 2008, p. 341.



Figura 7

Atribuído a **Sano di Pietro***Virgem com Menino*, século XV (detalhe)

Têmpera sobre madeira, 48 x 31,5 cm (sem moldura)

Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro

Fotografia: Tamara Quírico

O olhar da época – ou seja, a forma como o observador cristão do século XV compreenderia a obra, conforme definição de Michael Baxandall<sup>30</sup> – associaria de imediato o pintassilgo à Crucificação, estabelecendo a relação teológica entre a Paixão e a Encarnação, a que a cena da Virgem com o Menino indubitavelmente aludiria. O gesto de carinho do Menino e o olhar amoroso de sua mãe, portanto, contrapõem-se à violência futura que a criança sofrerá. O conjunto iconográfico e compositivo do painel, assim, despertaria no devoto sua empatia, por compreender a dor de uma mãe

<sup>30</sup> Para uma discussão sobre o “olhar da época”, ver BAXANDALL, Michael. *Painting & experience in fifteenth-century Italy*, 2ª edição. Oxford: Oxford University, 1988.

que deve se preparar para o sacrifício do próprio filho. Por consequência, ele levaria também ao sentimento de compunção descrito por Gregório Magno, uma vez que esse sofrimento foi necessário para a remissão de seus próprios pecados. Imagens de devoção como esse painel, assim, por mais simples e diminutos que fossem, tornaram-se, nos últimos séculos do Medievo, um dos principais meios da Igreja para a conversão dos fiéis.

