

## Diálogos

Diálogos - Revista do Departamento de  
História e do Programa de Pós-  
Graduação em História

ISSN: 1415-9945

rev-dialogos@uem.br

Universidade Estadual de Maringá  
Brasil

Jefferson Lima, Wallas

FRUGONI, Chiara. Le Moyen âge par ses images. Paris: Les Belles Lettres, 2015, 388 p.

Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em  
História, vol. 21, núm. 1, 2017, pp. 126-129

Universidade Estadual de Maringá  
Maringá, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305551066010>

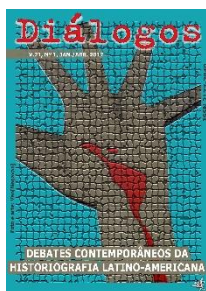
- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



# Diálogos

<http://doi.org/10.4025/dialogos.v21i1>

ISSN 2177-2940  
(Online)

ISSN 1415-9945  
(Impresso)

## FRUGONI, Chiara. *Le Moyen âge par ses images*. Paris: Les Belles Lettres, 2015, 388 p.

<http://doi.org/10.4025/dialogos.v21i1.36505>

Wallas Jefferson Lima

Mestre em História pela Universidade Estadual do Centro-Oeste. Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná. Bolsista Capes, [wallasjefferson@hotmail.com](mailto:wallasjefferson@hotmail.com)

Resenha recebida em 30/01/2017. Aprovado em 30/03/2017

*Le Moyen âge par ses images* é um dos mais felizes exemplos de como investigação crítica, método e interpretação podem amalgamar-se para produzir uma obra referencial carregada de valor histórico. Talvez, se dispostos isoladamente, tais elementos não provocariam o impacto no leitor, altamente proveitoso quando se pensa o conjunto do livro. A História torna-se arte, em sua plenitude, pelo encantamento que se processa em escritas como essa. Isso ocorre porque a obra de Chiara Frugoni, respeitada medievalista italiana, inova ao confrontar narrativas imagéticas relacionando-as com o simbólico, o metafórico e o místico. Essa escolha metodológica é facilmente explicável: para se compreender a imagem medieval, torna-se fundamental investigar suas dimensões ideológicas, seus significados culturais e suas funções estéticas. Apenas assim, defende Frugoni, poder-se-ia projetar uma análise histórica que, agregando saberes entrelaçados, se desdobra automaticamente em temas como imaginário coletivo, formas de devoção e

práticas religiosas. Ao longo de todo o livro, tais questões expandem-se em uma liberdade associativa entre personagens e contextualizações temporais.

Enquanto síntese histórica, o trabalho de Frugoni está fecundado em uma escrita caracterizada por se orientar pela ideia de um paralelismo entre o sistema de figuras e lugares e sua relação com as formas e cores utilizadas pelos artistas. A maior virtude do livro prende-se à sua capacidade de analisar as percepções dos artistas medievais, traçando mensagens legíveis das composições imaginárias daquela época e colocando em órbita problemáticas que remetem o leitor às mil maneiras de decifrar a arte. Com esses recursos, os personagens e os lugares passam a constituir uma *realidade histórica*. Os capítulos desenvolvem-se com continuidade e flexibilidade e sente-se, a cada página, a materialidade das obras medievais, no que elas têm de mais legítimo e fascinante. Entre as fontes consultadas por Frugoni, citam-se tímpanos, arcos, capitéis, miniaturas, esculturas,

polípticos, retábulos, quadros, afrescos, manuscritos, iluminuras, obras literárias e decretos. Tais documentos, acumulados e correlacionados, são interpretados a partir de um *corpus* de hipóteses que, quando examinadas em conjunto, possuem a capacidade de converter a condição das próprias fontes de pesquisa: aqui, elas são analisadas não como produtos inertes mas enquanto materiais que *precisam* ser decifrados.

O primeiro capítulo, "Dominer et subir", tenta captar e traduzir, na fragmentação das esculturas e pinturas produzidas na Idade Média, a linguagem dos gestos e das mãos. A ideia é demonstrar como os artistas medievais buscavam expressar a dor intensa, o luto, o sofrimento amargo e a humilhação em suas obras. Frugoni não aprofunda nenhum personagem, em particular, mas, pela soma de silhuetas que seleciona, oferece ao leitor um retrato bastante diversificado do pensamento medieval. Afirmar a autora que tamanha sentimentalidade era expressa por atitudes reservadas como um rosto imóvel ou a união das mãos. De Santa Maria, profunda e triste aos pés da cruz à Marta, que se contenta em chorar baixo diante da morte de Lázaro, existe toda uma gama de gestos codificados que exprimem discrição diante da dor. Nas esculturas relativas ao tema do Juízo Final, presentes em muitas catedrais da Europa, ocorre exatamente o oposto: são os condenados que gritam, lamentam, gemem, esmorecem o corpo. Demonstrem, enfim, seu desespero diante do inferno. O espectador medieval tinha diante de si um vasto painel de camadas populares, que de repente sentem-se caminhar para o abismo, como exemplificados nas obras de Gislebert, o escultor mais famoso de Autun (França). A dor, ao menos na Idade Média, possuía um sentido de castigo, o que explica por que os cristãos deviam controlar seus sentimentos e relegar apenas aos pagãos e aos pecadores as demonstrações de desespero.

O segundo capítulo, "Le Langage de la douleur, les gestes de la parole", é um composto

de leituras interpretativas dos gestos e expressões comuns na Idade Média. Frugoni explica que o tema do sofrimento possuía, nesse contexto, função pedagógica na arte: constituía uma advertência pavorosa aos pecadores ao exprimir a condição de impotência diante do poder divino. O drama dos condenados expressava-se, sobretudo, por sinais exteriores como tirar a barba, arrancar os cabelos, arranhar o rosto, rasgar as vestes, machucar as bochechas, levantar os braços e gritar. Para a autora, tais atitudes faziam parte da experiência cotidiana dos habitantes das cidades da Baixa Idade Média sendo, conseqüentemente, muito mais diretas e reveladoras do que parecem ser na atualidade. O valor dessas análises tem força suficiente para imprimir individualidade à massa quase informe de figuras e personagens históricos presentes em obras com tais características. Os exemplos mais concretos partem dos trabalhos de Giotto, Herculano e Agnolo de Ravena. Entrementes, a autora desvenda, ainda, o significado do gesto da "mão falante", presente quase sempre em pinturas de caráter sacro. Os imperadores romanos exploravam os usos "propagandísticos" desse estilo de arte caracterizada pelo fato do retratado possuir a mão direita erguida e ter o anelar e o dedo mínimo dobrados, como se estivessem falando. Sinal de soberania, a "mão da justiça" atestava o símbolo do poder real destacando por meio de linguagem codificada o desejo de sublinhar a força e majestade dos soberanos.

O capítulo três, "Devant dedans, dessus dessous et autres conventions symboliques", espraia-se em torno do alto e baixo e das convenções simbólicas nas pinturas medievais. Para Frugoni, os artistas da época não desejavam representar a realidade tal como era percebida pelo olhar. Nesse sentido, as regras de perspectiva não eram seguidas fielmente e as convenções artísticas eram deixadas de lado. As interpretações das obras de artistas como Ambrogio Lorenzetti, Fra Angelico, Bonaventura Berlinghieri, Sano di Pietro e

Rogier Van der Weyden são peças decisivas para corroborar as ideias defendidas pela autora. Aqui, ela também analisa a força figurativa das auréolas presentes nas imagens dos santos. Constata que elas aparecem ora como círculos, ora como coroas emitindo raios e que tal distinção, aparentemente irrelevante, não era fortuita, uma vez que refletia a progressão do reconhecimento da santidade pela Igreja, ou seja, a passagem da condição de bem-aventurado à santidade. Dito de outra forma, do ponto de vista iconográfico as diferentes auréolas indicavam diferentes graus de santidade dentro da cosmovisão medieval.

*La représentation de la différence* constitui o quarto capítulo. A autora analisa como a imagem do Judeu foi sendo moldada na pintura medieval. Essa evolução tem um fundo histórico bastante peculiar: é a disseminação do antissemitismo a partir das Cruzadas. De que forma esse antissemitismo ganha visibilidade na arte? Para responder tal questão, o interesse de Frugoni desloca-se do indivíduo para a coletividade, do particular para o geral, do aprofundamento para o panorama. Ela tenta captar os sinais distintivos, as marcas peculiares e os traços físicos característicos da presença judaica na arte cristã medieval: os chapéus pontiagudos, os círculos de panos cozidos nas vestimentas e os filactérios, eis os principais elementos usados pelos artistas para descreverem o povo judeu. O que se indaga exaustivamente no texto não é a explicação científica das razões do antissemitismo medieval. Este enredo é o artifício literário. A preocupação da autora é explicar como tais sinais conotativos foram aplicados ao longo do tempo a um grupo específico. Na arte medieval, o espelho deformante do preconceito tinha um objeto bastante específico: os Judeus, povo que "matou" o Cristo. Nesse panorama, quase sempre os filhos de Israel eram desenhados de perfil porque assim era mais fácil ao artista torná-los "feios": seus narizes assumiam forma de gancho e seus lábios eram disformes, por

exemplo. Acentuavam-se os traços étnicos com o intuito de caricaturá-los. Acrescentando um preconceito racial, o Judeu também era retratado com a pele negra como exemplificado pelos saltérios da Cantuária.

Repelindo toda a cientificidade formal que torna os textos científicos tão indigestos, mas contendo o rigor teórico nos limites da expressividade, Frugoni colige e interpreta uma massa imensa de pinturas medievais que destacam a figura do Cristo sofrido e sua mãe chorando aos pés da cruz, seguida de seres angélicos. É exatamente tal imagem que a autora estuda no capítulo cinco, "Le Fils, la Mère et les chœur angéliques". O tema do sofrimento na cruz foi bastante comum entre os artistas do Medieval e, segundo a pesquisadora, o século XIII assistiu à propagação dessa nova tipologia artística, caracterizada pelo alto teor de sofrimento e estigmas do Cristo. Seu principal objetivo era permitir que o fiel passasse por uma experiência emotiva diante das dores da Paixão. Nesse quesito, substituiu-se o *Christus triumphans* pelo *Christus patiens*, ou seja, pelo Cristo sofrido, surrado, cuspidor, humilhado e escarnecido. Já no século XIV esse processo estava consolidado na arte ocidental cristã e, de agora em diante, os artistas buscarão enfatizar a humanidade do deus supliciado, apresentando sua agonia, sua cabeça baixa ou já morta, seus olhos fechados, sua coroa de espinhos e as marcas de seus flagelos. A sensibilidade pelos sofrimentos físicos sentidos pelo Cristo no momento culminante da Paixão traduzia-se por esses detalhes iconográficos caracterizados pela diversidade, criatividade e inventividade dos artistas.

O último capítulo, "Marie et le Christ", destaca como a imagem de Maria e de Jesus foram sendo enquadradas na Arte Ocidental desde o início da Idade Média. Para além da unidade, da variedade e da continuidade do tema da "mãe e do Filho", Frugoni pretende revelar, ainda, o complexo processo por meio do qual a arte cristã buscou distinguir esses dois personagens. Para tanto, ela examina os três

"estilos" de representação Mariana advindas da tradição bizantina: *Théotokos*, *Hodigitria* e *Glykophilousa*

No primeiro caso, *Maria Théotokos* (do grego, "aquela que deu a vida a Deus"), a Virgem era representada quase sempre com Cristo diante dela, sendo que os ícones bizantinos traziam sobre o fundo dourado as letras MP ΘΥ (*Μητέρα του Θεού*), ou seja, literalmente "mãe de Deus". O segundo estilo era *Maria Hodigitria* (do grego, "que mostra o caminho") e era caracterizado pelo fato de Maria manter o Filho sobre seu braço esquerdo. Esta iconografia, bastante difundida no Ocidente, pode ser exemplificada no célebre quadro *Virgem da Santa Trindade*, de Cenni di Petro Cimabue, realizada entre 1301 e 1302. O terceiro estilo, denominado *Glykophilousa* (do grego, "da doçura" ou "da ternura"), destaca a humanidade da Virgem: quase sempre o pintor buscava demonstrar a afeição de Maria pelo menino Jesus por meio do sorriso reservado, da serenidade na face e do olhar piedoso. A autora destaca também como a imagem do Cristo foi sofrendo mutações ao longo do tempo. O foco é desvendar a significação simbólica das cores, dos pássaros, das pedras multicolores e de determinados frutos e flores, geralmente presentes ao lado da imagem do Cristo. Tais simbologias, explica Frugoni, sofreram diversas variantes ao longo da Idade Média, mas todas tinham como principal objetivo oferecer ao fiel um modelo de resignação face às dores da vida.

Eis, portanto, o interessante avanço trazido pela obra de Chiara Frugoni: demonstrar que as artes medievais não são produtos silenciosos. Elas dialogam com os historiadores. Se mostram inteiramente aos olhos daqueles que possuem a capacidade de interpretar o simbólico e o figurado. Pontuam, enfim, detalhes aparentemente irrelevantes mas que se organizam esteticamente quando analisadas panoramicamente. Frequentemente, tão peremptórios quanto axiomáticos, as análises de Frugoni oferecem ao leitor uma variedade de

itinerários possíveis, cujos traçados, como em um labirinto, deságuam em uma discussão coerente acerca da cultura visual na Idade Média. Essa particularidade heurística constitui o princípio básico de todo o livro. A partir desse olhar introspectivo, a autora oferece uma contribuição essencial à história das manifestações artísticas a partir de uma análise heterogênea que, ao menos no plano estético, permite uma aproximação do leitor com conceitos e problemáticas de grande ressonância para os historiadores.