

cesso de trabalho com a fotografia impulsiona o redescobrimto da individualidade que é reprimida pela maioria das instituições que abrigam essas mulheres.

Através desse trabalho, Ruman vivencia de forma específica as possibilidades da fotografia. A mudança concreta que o meio acarreta faz com que a fotógrafa perceba o meio como transformador. Ao permitir a intervenção, a fotógrafa faz do referente um agente ativo na construção da imagem, perdendo, assim, parte de seu controle sobre a representação. Nesse processo não é apenas a imagem do fotografado que está presente, também estão rastros de sua personalidade, seus anseios e entendimento de sua condição através da sua manipulação; o que Ruman definiu como auto-imagem. As fotografias permitem ao espectador a aproximação com o referente, nos instantes em que o primeiro tenta compreender a intervenção, mesmo que o retratado seja anônimo para ele. O que vemos então, é um referente ainda mais presente, que não apenas adere à imagem, como igualmente se fez aderir através dessa intervenção.

Temos, assim, como extremos as obras de Kenji Ota, nas quais o referente é sobreposto pela própria fotografia através de sua materialização, e de Evelyn Ruman, em cujas obras o referente se impõe. Acreditamos então que ao invés de inclausurar a fotografia ao real - como muitos julgam - o referente é mais um recurso com o qual o fotógrafo trabalha que enriquece sua arte e confere ao meio características e plasticidades próprias.

Diana de Abreu Dobranszky. Doutoranda em Multimeios /IA/ Unicamp

O CULTO MARIANO E OS VITRAIS DA CATEDRAL DE CHARTRES (A ARTE MEDIEVAL: SEU PAPEL NA RELIGIOSIDADE E SUAS RELAÇÕES COM O ESPAÇO SAGRADO)

Elias Feitosa de Amorim Júnior
hidalgoelias@yahoo.com.br

“Alegra-te, cheia de graça, o
Senhor está contigo” Lucas 1, 28

Este artigo tem o objetivo de apresentar algumas considerações iniciais referentes a minha pesquisa em andamento, na área de História Medieval, para o mestrado em História Social na Universidade de São Paulo.

Em primeiro lugar, um dos motivos para pesquisar os vitrais de Chartres é o interesse de pensar a Idade Média a partir de um de seus principais elementos: a importância do conhecimento das imagens, principalmente na tradição cristã e na transmissão desta através de imagens, as quais eram um dos veículos para atingir a maioria de iletrados¹.

No entanto, não é possível limitar a função das imagens somente aos interesses doutrinários do clero com os iletrados, haja vista que muitas imagens estavam colocadas em lugares pouco visíveis ou mesmo inacessíveis e neste último caso, muitos dos vitrais. Dessa forma, há também a relação das imagens com o clero e que papel elas desempenhariam nos espaços destinados exclusivamente aos membros da igreja, os quais por exemplo, ficavam separados dos fiéis durante a missa.²

Sobre as ruínas de um templo pagão remanescente do período galo-romano na cidade de *Autricum*, atual Chartres, foi erguida uma igreja dedicada à Virgem Maria, prédio que passou por várias intervenções, pois sofrera um desmoronamento em 743 e foi reconstruído tornando-se a sede do bispado. A fachada românica da catedral foi construída por volta de 1024, mas sofreu um incêndio em 1134, sendo reconstruída e destruída novamente em 1194 por outro incêndio e mais uma vez reconstruída, percebendo-se por exemplo a manutenção do pórtico original de 1134, mas com um plano uniforme das torres, pois a torre esquerda corresponde ao estilo românico, enquanto a direita é mais alta e tem como padrão estético o gótico *flamboyant* (flamejante).

¹ A explicação funcional das imagens na Idade Média como instrumento pedagógico (*litteratura laicorum*) é oriunda dos áridos debates entre correntes da própria Igreja, favoráveis ou não ao uso das imagens, tendo como eixo a defesa da função doutrinária e pedagógica, o pensamento do papa Gregório Magno. Verbetes “Imagem”, SCHMITT, Jean-Claude em LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, Bauri/ EDUSC; São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

² Verbetes “Imagem” Idem op. cit.

Em segundo lugar, a escolha das imagens da Virgem Maria nos vitrais de Chartres resulta da observação de lacunas consideráveis a respeito de estudos sobre a construção de um repertório de imagens, cujas referências bíblicas são pequenas no que diz respeito à Maria. Os dogmas foram fruto das discussões e debates do alto clero católico: o primeiro dogma mariano diz respeito à Maternidade Divina e foi estabelecido pelo Concílio de Éfeso em 431. Definiu-se Maria como Mãe de Deus (*Theotokos*), decisão sustentada pela interpretação da passagem bíblica da Visitação, onde Isabel saúda Maria como “a mãe de seu Senhor”³.

Ademais, a maior parte dos estudos existentes sobre os vitrais de Chartres oscilam entre uma apresentação descritiva e uma abordagem de cunho reflexivo⁴, portanto, os textos descritivos (cujo teor está em torno de nomenclaturas e identificação de estilos) não fazem uso das imagens como uma fonte possível para a reflexão histórica do período que foram fabricadas, cujo conteúdo possibilitaria uma diversidade de análises mais amplas sobre a sociedade medieval.

Partindo desta premissa, explorarei então a tentativa de propor uma reflexão verticalizada sobre a produção de imagens em vitrais na Idade Média central: a intrínseca ligação entre o processo de expansão da Igreja pela Europa durante os séculos XII e XIII e a disseminação estilo gótico através da construção de catedrais dedicadas à Nossa Senhora e por sua vez a relação direta destes eventos com a intensificação do culto mariano.

A catedral de Notre-Dame de Chartres possui um conjunto de mais de 180 vitrais que representam um vastíssimo conjunto iconográfico medieval, dotado de uma riqueza temática para anos de pesquisa para inúmeros pesquisadores e dessa forma para os parâmetros exigidos por uma dissertação de mestrado, escolhi o pequeno grupo de vitrais que trazem imagens sobre a Virgem Maria.

A análise dos vitrais será realizada através de fotos que eu fiz e por reproduções de detalhes em slides.

Vitrais selecionados:

- A) Notre-Dame de la Belle Verrière (século XII-XIII)
- B) La Vierge de Majesté – Lancettes du Choeur (século XIII)
- C) La Nativité (século XII)
- D) La Dormition de la Vierge (século XII)
- E) L’Annonciation (século XII)
- F) L’Arbre de Jessé (século XII)

³ PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da Cultura*, São Paulo, Cia das Letras, 2000.

⁴ As pesquisas referentes aos vitrais medievais tiveram uma grande ampliação com a organização da série de estudos “*Corpus Vitrearum France*” que publicou o volume nº2, organizado por Colette Manhes-Deremble: *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres – Étude iconographique*. Paris, Leopard d’Or, 1993.

Uma vez que toda escolha envolve um processo arbitrário, o recorte delimitado implica em estudar a construção das representações da Virgem, portanto, a intensificação de seu culto por parte da Igreja e as significações destas imagens, tanto para o clero quanto para os fiéis entre os séculos XII e XIII.

Esta abordagem está relacionada com a elaboração de um percurso de análise, cujo enfoque possibilite a elaboração de um estudo sobre a questão da visualidade na cultura medieval. Pretende-se também, realizar a consulta de fontes escritas que possam colaborar para uma melhor compreensão e reflexão sobre o culto mariano.

O abade Suger em 1140 deu início a uma grande reforma na abadia de Saint-Denis⁵, situada na região da Île-de-France, ao norte dos arredores de Paris. Dessa forma, nasceu aquilo que, à posteriori, foi denominado (pejorativamente pelos humanistas do Renascimento, como por exemplo Giorgio Vasari), de estilo gótico: paredes delgadas, torres altas e pontiagudas, arcos ogivais e por fim luz resplandecente oriunda de vitrais coloridos.

A partir da Île-de-France, o estilo gótico se espalhou inicialmente pelo norte da França e posteriormente para sul, uma consequência do fortalecimento do poder real e de sua aliança com a Igreja, podendo ser representada com a ação dos reis Luís VIII e Luís IX, porque estes reprimiram violentamente as manifestações heréticas dos cátaros e albigenses na região do Languedoc⁶.

O padrão estabelecido por Suger representou o rompimento com a estética românica: paredes espessas, janelas pequenas, arcos e colunas romanas; as representações do românico⁷ tinham uma forte correspondência com o mundo rural da Europa fechada em si mesma pelas guerras e invasões e que

⁵ A basílica de Saint-Denis foi erguida sobre um cemitério galo-romano, onde foi sepultado São Dionísio, o primeiro bispo de Paris, martirizado em 250 d.C., cuja história foi enriquecida por lendas dos séculos V ao IX. A tradição atribuiu a Santa Genoveva a construção do primeiro santuário por volta de 475. No século VII, o rei Dagoberto tornou-se benfeitor do monastério que ali se criara. Em 754, a abadia foi o lugar escolhido para a coroação de Pepino, o Breve pelo papa. Entre 1122 e 1151, o abade Suger controlou a abadia e ainda exerceu as funções de conselheiro real e regente da França durante a Segunda Cruzada. Devido a presença de relíquias de santos martirizados, a abadia assume um triplo papel de proteção: do corpo e da alma do rei, por sua função de necrópole; do reino, simbolizado pela presença da auriflama, a bandeira real e pela guarda das insígnias e do tesouro real.

⁶ FALBEL, Nachman. *Heresias Medievais*, São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Khronos nº09, 1999, 1ª ed.

⁷ O termo românico é uma denominação à posteriori, empregada pela primeira vez pelo arqueólogo francês De Caumont em 1824 e fazia referência à arte da Alta Idade Média. Atualmente, este termo se refere à produção artística da Europa Ocidental entre os séculos XI e XII. Sua característica principal está na relação com a vida rural da Alta Idade Média e ao mesmo tempo, com a efervescência cultural dos mosteiros e abadias, os quais foram o repositório de parte da cultura greco-romana. Plantas em forma de basílica, suas abóbodas e arcos de circunferência, suas colunas e capitéis, mosaicos e afrescos retomam a cultura da cristandade clássica e bizantina, utilizando-se de certa forma, dos mesmos símbolos: a valorização do passado, a legitimação do poder temporal pelo espiritual, a importância da cultura escrita e por sua vez do livro.

vira o florescimento do feudo-clericalismo como sistema de organização política e econômica e dos mosteiros como centros de saber.

Por outro lado, a divergência estética denotava um dos reflexos do deslocamento do eixo sócioeconômico do campo para as cidades, pois o gótico era essencialmente urbano, fruto do renascimento das cidades em virtude do comércio (produção crescente, circulação de mercadorias e acúmulo de excedentes) e por sua vez da vertiginosa construção das catedrais: símbolos do poder episcopal e centros de cultura encravados nas cidades que cresciam ou surgiam.

A catedral constitui-se num ponto de encontro com o divino, sendo assim, os fiéis durante várias gerações se esforçaram para a construção do templo, uma ação conjunta das diferentes corporações de ofícios da cidade num esforço coletivo de elevar as alturas a grandeza de Deus e de sua rainha, a Virgem Maria. Cada homem era uma pedra e todos eram a catedral, ou mesmo, a própria Igreja⁸.

A planta da própria igreja faz uma alusão ao corpo do Cristo crucificado: a entrada representa os pés; o caminhar, pela nave principal, em direção do altar as pernas e o tronco, cujos braços se constituem pelo transepto e a cabeceira iluminada pelos vitrais, cuja direção é alinhada para o leste (direção de Jerusalém e do nascer do Sol) constitui a cabeça do Salvador.

Chartres, como outras catedrais góticas, foi construída num período de crescimento populacional e dessa forma, suas dimensões eram bem maiores que as catedrais românicas, pois era preciso comportar um número maior de fiéis. Para tanto, além de uma grande nave principal, foram ampliadas as naves laterais e também um grande deambulatório que servia de corredor para a contemplação das relíquias expostas nas capelas radiais junto a cabeceira da Igreja. Neste percurso pelo interior do templo, ou também, pelo caminhar simbólico sobre o corpo do próprio Cristo, os homens encontravam uma extensa narrativa em delicado vidro colorido, ou seja, os vitrais.

No intuito de ensinar a palavra de Deus e mostrar sua grandeza, os vitrais⁹ forneciam um elemento mágico e transcendente, banhando de luz o

interior do templo e nas diferentes nuances de luminosidade, mostravam da Criação ao Juízo Final, da história de Israel à da França e também passagens da vida de santos, profetas e da Virgem.

Anteriormente à existência do cristianismo, vários povos em diferentes partes do globo cultuavam divindades femininas e dispunham de inúmeras narrativas escritas ou orais sobre as Deusas-Mães ou sobre a Mãe Terra: fonte de vida, provedora dos alimentos, da existência uma e portanto um elemento central nas concepções religiosas ou mesmo na elaboração de respostas para a existência do universo e do próprio homem¹⁰.

Com o advento do cristianismo, seu crescimento e ascensão dentro do mundo romano até tornar-se a religião do próprio Império em 391 com o Édito de Tessalônica, o culto dos povos indo-europeus (divindades agrícolas ou mesmo o panteão romano) que cultuavam passou a sofrer as influências da pregação cristã e ao longo de vários séculos foi sendo modificado pela ação de pregadores, padres com o intuito de levar a “Verdadeira Fé”.

A evangelização destes povos chamados de pagãos (*paganus*: camponês) foi gradativa, lenta e matizada em diferentes regiões pelos mais diversos agentes (padres, bispos agindo formalmente com suas pregações da palavra de Deus ou pela “interseção divina” descrita nas inúmeras hagiografias, as quais forneciam modelos de conduta moral (*exemplum*) para os fiéis. Tal processo proporcionou uma sobreposição ou fusão de elementos culturais e religiosos como festas, calendários e locais de culto.

Templos, fontes, pedras, árvores e outros compunham o “espaço” sagrado das religiões pagãs. Para maior eficiência da doutrinação cristã, utilizou-se como procedimento a construção de templos dedicados a santos cristãos naqueles lugares, promovendo assim a sua “cristianização”¹¹. Nesse sentido, em antigos lugares de culto, nos quais se faziam oferendas ou sacrifícios para a “Mãe Terra”, foram erguidas igrejas e catedrais dedicadas ao culto da Virgem, a qual passou lentamente a ser respeitada e adorada como a Virgem, Mãe de Deus. Chartres é um destes casos, pois a igreja foi construída sobre uma fonte sagrada e tornou-se lugar para o culto de uma Virgem Negra, conhecida como *Notre-Dame-Sous-Terre* (Nossa Senhora Subterrânea)¹².

⁸ DUBY, Georges. *O tempo das Catedrais*. Lisboa, Editorial Estampa, 1995.

⁹ O uso de vitrais em igrejas cristãs pode ser datado aproximadamente a partir do século X, graças a alguns textos deste período encontrados em Dijon e Reims. Porém, cabe ressaltar que a utilização dos vitrais nas igrejas a partir dos fins do século XII é um resultado de um conjunto de fatores: a intensificação das práticas comerciais e o renascimento das cidades, havendo portanto, excedentes que pudessem ser aplicados nas doações para a igreja; uma transformação nas técnicas de construção graças a utilização de cálculos mais precisos e o domínio mais aprofundado da geometria, podendo calcular com razoável variabilidade os arcos ogivais que constituem um dos elementos do gótico e também o manuseio do vidro (material caro e escasso). Numa definição mais simples, o vitral é formado por uma estrutura de chumbo, definindo-lhe o perfil e suas imagens desenhadas e pintadas segundo a técnica de grisalha sobre os pedaços de vidro branco ou colorido que se encaixavam na malha de chumbo. A técnica de fabricação dos vitrais no século XII pode ser melhor

conhecida através do tratado do monge e ourives beneditino Roger de Helmerhausen: *Schedula Diversarum Artium*, escrito por volta de 1120.

¹⁰ ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*, São Paulo, Martins Fontes Ed., 2002.

¹¹ HUBERT, J. “*Sources sacrées et sources saintes*” em *Arts et vie sociale de la fin du monde antique au Moyen Age*, Genève, Droz, 1977, p.261-267.

¹² FRANCO JUNIOR, Hilário. “Ave Eva! Inversão e complementaridade de um mito medieval”. *Revista USP* 31, 1996, p. 52-67.

Outro dado importante a respeito da catedral de Chartres, além da Virgem Negra é o fato da presença de uma relíquia, o véu que teria pertencido a Virgem Maria, elemento de veneração e piedade que movimentava milhares de peregrinos em busca de alívios para as dores do mundo e o perdão de seus pecados, fazendo de Chartres um importante centro do culto mariano, assim como um dos pontos que ligavam a região do Eure-Loire com o caminho de Santiago de Compostela.

A reverência de Maria como a Mãe de Deus tornou-se o elemento central para a compreensão de seu papel no universo humano: Maria foi a virgem escolhida por Deus para trazer ao Mundo a Salvação, ou seja, ela que concebeu sem pecado daria a Luz ao Filho de Deus, o Messias.

A Virgem Maria, portanto, representa dentro da tradição católica, um dos elementos de ligação entre o plano divino e o plano material. Ela trouxe em seu ventre o filho de Deus e este tinha como missão mostrar aos homens o caminho da Salvação, o qual não era mais a Lei de Moisés. Pode-se entender Maria como um “relicário divino”, isto é, da mesma forma que a Arca da Aliança guardou as tábuas da Lei durante o Êxodo e depois no templo de Jerusalém, Maria teve dentro de si o Filho de Deus e dele viria a Salvação, a qual estava presente nos Evangelhos¹³.

O florescimento do culto mariano esteve intimamente ligado com a Reforma Gregoriana perpetrada pelo papa Gregório VII, que estabeleceu uma relação entre Maria e a Igreja (*Mater Ecclesia*), buscando uma imagem de uma doutrina que recordava suas origens e ao mesmo tempo, reforçava a concepção de uma imagem de um poder soberano da instituição. Outro ponto a ser considerado, é a mudança dos valores referentes à imagem feminina, pois enquanto Eva fora a representação do Pecado original, seduzida pela serpente e junto com Adão, ambos desobedientes a Deus; Maria, seria a partir de então, a intercessora dos homens perante Deus.

Dessa forma, a pesquisa tem como seu referencial as imagens, mas também fontes escritas que possam oferecer uma precisão mais apurada sobre o culto mariano. Os textos bíblicos serão consultados a partir da Bíblia Vulgata (referências sobre a Virgem Maria nos evangelhos sinóticos e em outros textos). O tratado do monge Teófilo será consultado nas edições bilíngües inglesa

¹³ “A ligação entre a Virgem e a arca está explícita em Lucas, através do verbo “habitar” (*episkiazō*) que a empregam para traduzir o hebraico *shakan*, termo técnico para indicar a habitação de Deus entre os homens: quando o santuário fica pronto, o Senhor toma posse dele, fazendo ‘habitar’ sobre ele a ‘nuvem’, sinal de sua presença (Ex 40,35); no hebraico pós-bíblico *shekinah* é o vocábulo que exprime a imanência divina.” Em verbete Judeus, FLORES, Stefano de & MEO, Salvatore. *Dicionário de Mariologia*, São Paulo, Paulus, 1995. p 682.

e francesa que apresentam a transcrição do texto latino, sendo um importante referencial sobre as técnicas de fabricação de vitrais durante o século XII.

Os textos provenientes da Patrologia Latina estão relacionados com o culto mariano e também com personagens importantes para a diocese de Chartres como é o caso do bispo Fulbert. Além destes textos religiosos, será consultada uma obra do século XIII de relevante importância: a Legenda Áurea de Jacopo de Varezze, pois foi uma das mais conhecidas hagiografias no período referido, contendo referências sobre as festas dedicadas à Virgem:

ROGER DE HELMERHAUSEN (RUGERUS THEOPHILUS) *Schedula Diversarum Artium*, tradução inglesa: *On Divers Arts: The treatise of Theophilus* – edição de J.G. Hawthorne and C.S. Smith (Chicago 1963 e reedição em 1979); tradução francesa: *Études d'esthétique médiévale* – E. de Bruyne – (Bruges 1946): 3 volumes com 16 lâminas e 27 figuras; edição francesa atualizada: Paris, Albin Michel Ed., 1998.

BIBLIA VULGATA. Ed. A. Colunga e L. Turrado, Madri, BAC, 1985.

JACOPO DE VAREZE. *Legenda Aurea*, (Trad.) FRANCO JUNIOR, Hilário, São Paulo, Cia das Letras, 2003.

FULBERT DE CHARTRES. *Sermones ad Populum*, Patrologiae Latina, CLVI col. 317-352.

PIERRE DE BLOIS. In *Assumptione Beata Mariae Virginis*, Patrologiae Latina, CCVII col. 660-669.

GUIBERT DE NOGENT. *De Laude Sanctae Mariae*, Patrologiae Latina, CLVI col. 537-579.

HONORIUS AUGUSTODUNENSIS. *De Assumptione Sanctae Mariae*, Patrologiae Latina, CLXXII col. 991-997.

O estudo das imagens da Virgem Maria nos vitrais de Chartres tem como finalidade a tentativa de buscar o esclarecimento das seguintes questões:

- A visão da Virgem Maria como um elemento da personificação da própria Igreja em virtude dos símbolos enunciados e da aura majestática (*Auctoritas et Sedes Sapientiae*)¹⁴;
- Pensar a imagem da Virgem Maria como um instrumento de legitimação da autoridade da própria Igreja;
- A imagem de Maria como um programa de imagens construído pela Igreja Católica, endossando a própria ortodoxia da Igreja e também um fator de repressão aos desvios da Fé católica;
- A relação entre o culto da Virgem Maria, a expansão da arquitetura gótica a partir dos fins do século XII e ação militante da Igreja para submeter as heresias.
- Como a somatória dos quatro itens anteriores, tentar identificar e compreender a importância de uma “cultura visual” na Idade Média central e suas relações com as dinâmicas sociais constituintes da mesma.

A arte cristã teve desde seu início uma proposta pedagógica, ou seja, sua preocupação estava na transmissão dos ensinamentos da palavra de Deus pela forma de imagens, as quais davam forma à crença, não havendo portanto

¹⁴ RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1957, 1ªed., Tomo II Iconographie de la Bible – Nouveau Testament, p.93.

uma busca pela mimesis, como era comum na produção artística greco-romana. Assim sendo, as representações cristãs poderiam ser entendidas como uma das manifestações (posteriormente denominadas) conceituais, segundo a visão de Hilário Franco Jr.: "Conceitualmente, isto é, para a cultura erudita, *imago* era a realização de uma certa forma em uma certa matéria, termo aplicado nas discussões sobre a Trindade ou a Encarnação, porém não sobre temas artísticos. Contudo *imago* era também 'sonho', 'visão', forma que poderia ser pré ou pós-existente à sua materialização, ou mesmo independente desta. Por transmitir sempre uma ou mais informações, toda imagem era uma forma de arte (*ars* = saber, conhecimento) e dessa forma aquilo que chamamos de obra artística tinha para eles uma função acima de tudo pedagógica, não-estética"¹⁵.

Dessa forma, a análise das imagens se filia à compreensão das discussões teóricas presentes no campo da História da Cultura e da História da Arte, ao mesmo tempo que buscamos fazer uma reflexão com os pressupostos conceituais referentes à História Medieval, uma vez que o presente projeto será realizado nesta área.

Como os vitrais representam um dos pontos de ligação entre dois setores distintos da sociedade medieval (os clérigos e os leigos) e ao mesmo tempo o contato entre a chamada "cultura erudita" e a "cultura popular", elegemos como conceito referencial o campo de intersecção entre estes pólos, ou seja, a idéia de uma Cultura Intermediária¹⁶ presente na sociedade medieval.

O conceito de cultura intermediária nos oferece a possibilidade de refletir sobre as relações entre os grupos sociais do medievo que usufruíam do espaço sagrado em diferentes circunstâncias e com diferentes objetivos e neste ponto é importante destacar que os referenciais da sociedade medieval estavam pautados numa visão ritualizada e gestual dos homens.

O gesto é um sinal (*signum*) que reporta a um significado e o conjunto destes enunciam uma dimensão própria que tem uma linguagem própria e nem sempre acessível ou melhor dizendo, as nuances variadas um símbolo e de seus significados podem trazer mensagens distintas, variando de acordo com o contexto e a interpretação do receptor.

Ao buscarmos uma proposta para analisar imagens, temos que considerar que as referências e valores das mesmas dentro de sua época e na medida do possível recuperar os elementos da tradição em que foram produzidos¹⁷.

¹⁵ FRANCO JUNIOR, Hilário. "A castração de Noé: iconografia, folclore e feudalismo" in *A Eva Barbada: ensaios de mitologia medieval*, São Paulo, EDUSP, 1996, p. 71-72.

¹⁶ FRANCO JUNIOR, Hilário. "Meu, Ten, Nosso: reflexões sobre o conceito de cultura intermediária" em *A Eva Barbada: ensaios de mitologia medieval*, São Paulo, EDUSP, 1996, p.35.

¹⁷ ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1987.

No que diz respeito à metodologia, optamos pelo formato de análise iconológica proposta por Erwin Panofsky¹⁸, que nos pareceu mais pertinente, pois a natureza dos pensamentos e pressupostos da escola de Warburg¹⁹ sempre estiveram voltados para uma abordagem cultural a respeito da produção artística.

A preocupação de Panofsky estava em entender todo estilo como um sistema de formas simbólicas, tendo portanto, um conjunto de signos cuja fonte inspiradora seria a linguagem. Tal proposição pode ser vista como a aproximação do pensamento escolástico com a arquitetura gótica²⁰ ou na análise da construção da técnica de perspectiva²¹ no período renascentista.

Contudo, a pesquisa não se resumirá a mera aplicação da metodologia de Panofsky como um exercício teórico, mas a partir dela será possível levantar elementos que permitam a reflexão sobre o conjunto de vitrais escolhidos e assim estabelecer um cruzamento com as fontes escritas no intuito de tentar mapear a produção das imagens da Virgem em Chartres.

Ao pensarmos a produção de imagens, o interesse está em entender a relação destas com a sociedade que foram produzidas e nesse sentido a proposição de uma "cultura visual" ou de uma "visualidade" que não se limita a idéia das imagens como "a Bíblia dos pobres", mas o funcionamento e a organização destes elementos numa sociedade extremamente ritualizada como a do medievo.

Elias Feitosa de Amorim Júnior. Mestrando/FFLCH/USP.

Comunicação conjunta a de Vivian P. C. Coutinho de Almeida.

¹⁸ PANOFSKY, Erwin *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento* – Lisboa, Editorial Estampa, 1986.

¹⁹ GINZBURG, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método" in *Mitos, Emblemas e Sinais*, São Paulo, Cia das Letras, 1999.

²⁰ PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica. Sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. Trad. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

²¹ PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa, Editorial Estampa, 1981.