
**SEMIÓTICA: CONTRIBUIÇÕES TEÓRICO-
METODOLÓGICAS NO ESTUDO DAS IMAGENS
CRISTÃS MEDIEVAIS**

Mayara Fernanda Silva dos Santos

Mestranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro na linha de pesquisa “Relações de poder, linguagens e história intelectual”, membro do Laboratório de Ensino e Pesquisa em Medievalística da UFRRJ (LEPEM - <http://lepem.org/>), sob orientação do Professor Doutor Clínio de Oliveira Amaral.

E-mail: yaraipb@hotmail.com

SEMIÓTICA: CONTRIBUIÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS NO ESTUDO DAS IMAGENS CRISTÃS MEDIEVAIS

SEMIOTICS: THEORETICAL-METHODOLOGICAL CONTRIBUTIONS IN THE STUDY OF MEDIEVAL CHRISTIAN IMAGES

Mayara Fernanda Silva dos Santos

RESUMO

No presente artigo buscar-se-á apresentar a disciplina Semiótica enquanto um campo de relação possível com a história nos aspectos teórico-metodológico. Percebemos que no campo da História existe um importante e rico debate com a História da Arte acerca do estudo das imagens. Contudo, propõe-se alargar este debate trazendo a Semiótica. Essa disciplina, nascida no século XX, é um instrumento metodológico importante na análise de imagens, sobretudo no que diz respeito à problemática do sentido. Deste modo, buscar-se-á entender as funções que a imagem cristã pode exercer na sociedade medieval. Por outro lado, a análise teórico-metodológica dessa imagem colocada sob a luz da semiótica pode alargar nosso conhecimento acerca do medievo.

PALAVRAS-CHAVE:

Imagem, Medieval, Semiótica.

ABSTRACT

The present article purposes to present the Semiotic discipline as a possible field of relation with the History on the teorical-methodological aspects. We perceive that in the field of History there is an important and rich debate with the History of Art about the study of images. However, we propose to enlarge this debate bringing the Semiotic. This discipline, born in the 20th century, is an important methodological instrument in the analyses of images, especially on what concerns about the problematic of the sense. Thus, it will be aimed to understand the functions that the Cristian image can exercise in the medieval society. On the other hand, the teorical-methodological analysis of this image under the light of Semiotic may enlarge our knowledge about the medieval.

KEY-WORDS:

Image, Medieval, Semiotic.

INTRODUÇÃO

A imagem esteve e está presente em distintas culturas de diferentes épocas. Estas são produzidas para diversos fins e exercem sobre a sociedade efeitos inestimáveis. O estudo desta, sempre esteve sob o domínio dos historiadores da arte. Contudo, no último século, a pesquisa histórica as incorporou em suas análises para o conhecimento do passado. Entretanto, a imagem como objeto de pesquisa da história, ainda é um campo a ser mais explorado no Brasil. Dentre a diversidade de imagens existentes no mundo, o presente artigo se detém analisar um grupo específico: a imagem cristã medieval. Esta possui suas particularidades, bem como é diversa em seus temas, finalidades, formas e suportes. Discorda-se de um estudo da imagem de forma ilustrativa, acompanhando o texto. Tampouco, entende-se a imagem como um reflexo da realidade. A imagem é pensada aqui como um agente construtor de um social à medida que também é construída por ele. Nesse sentido, ela participa da realidade em que está inserida.

No campo da História percebemos que existe um importante e rico debate com a História da Arte acerca do estudo das imagens. Contudo, propõe-se nesse espaço apresentar outro meio possível que pode contribuir para o estudo do medievo por meio das imagens cristãs, a semiótica. Essa disciplina, nascida no século XX, é um instrumento metodológico importante na análise de imagens, sobretudo no que diz respeito à problemática do sentido. Contudo, no meio da História pouco se utilizou dela, seja metodológica ou teoricamente, para aprimoramento do conhecimento do passado.

Nesse sentido, buscar-se-á entender o que é e as funções que a imagem cristã pode exercer na sociedade medieval. Por outro lado, a análise teórico-metodológica dessa imagem colocada sob a luz da semiótica pode alargar nosso conhecimento acerca do medievo.

SEMIÓTICA: CONTRIBUIÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

A semiótica é um amplo campo de estudo que no século XX se conformou enquanto disciplina, sobretudo devido aos estudos de Ferdinand de Saussure e Charles Sanders Peirce marcados pelo conceito de signo. Segundo o professor da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul Antonio Carlos Santana de Souza, a semiótica estuda os fenômenos culturais condensados em sistemas sógnicos, ou sistemas de significação. Ela é a ciência geral dos signos, e tem seu termo do grego semeiotiké que significa “a arte dos

sinais”. Ela dá conta do processo de significação, seja na natureza, cultura, conceito ou ideia. Sendo assim, para Antonio Carlos Santana de Souza, ela é mais abrangente que a linguística, uma vez que não se restringe aos estudos dos signos linguísticos, sendo seu objeto qualquer sistema sígnico.

Para o linguista Saussure, a língua é o sistema sígnico mais importante, formados por signos arbitrários e frutos de uma convenção. Um signo, para Saussure, não diz respeito à ligação entre a coisa e o nome, mas entre o conceito ou sentido (significado) e uma imagem acústica ou sons (significante). Martine Joly ao falar sobre o trabalho de Saussure, diz que ao formular a teoria dos signos linguísticos (significante X significado), ele a exemplifica da seguinte forma: “o conjunto de sons *árvore* está ligado não à árvore real que pode estar diante de mim, mas sim ao conceito de árvore, utensílio intelectual que construí graças à minha experiência” (JOLY, 1996, p.33). Segundo a autora, embora Saussure tenha contribuído para a solidificação de uma supremacia do modelo linguístico para o estudo dos signos e seu trabalho apresente limites, ele ainda é referência na compreensão das mensagens sígnicas e não deve ser de todo abandonado.

O filósofo, matemático e físico norte-americano Charles Sanders Peirce, no final do século XIX, sinaliza que linguagem e pensamento são processos de interpretação dos signos. Peirce se preocupou em elaborar uma teoria geral do signo e uma tipologia na qual a língua foi inserida como parte de um contexto mais vasto. Martine Joly afirma que para Peirce tudo pode ser signo, depende da significação atribuída o que é feito culturalmente.

Estar corado ou pálido podem ser sinais de doença ou de emoção; os sons da língua que ouço são signos de conceitos que aprendi a associar-lhes; o fumo que eu cheiro é sinal de fogo; o cheiro do pão quente, sinal de uma padaria próxima; a cor cinzenta das nuvens sinal de chuva; tal como um determinado gesto da mão, também uma carta ou um telefonema podem ser signos de amizade; posso também acreditar que ver um gato preto é sinal de azar; uma luz vermelha num cruzamento, é sinal de interdição de avançar com o carro, e por ai fora (JOLY, 1996, p. 35).

Diferente de Saussure, para Peirce o signos mantém relação em três polos e não em dois: **a)** o *representamen* – que se refere à forma que o signo apresenta, **b)** *interpretante* – o sentido que o signo tem, e **c)** o *objeto* – aquilo ao que o signo se refere. Essa formulação diz respeito à dinâmica do signo enquanto processo semiótico, pois a significação depende tanto do contexto da sua aparição como da expectativa do seu receptor (JOLY, 1996, p. 36).

Martine Joly afirma que para usar a teoria semiótica para análise de signos, há de se pensar em seu modo de produção de sentido, que quer dizer a maneira como eles suscitam sentido, ou seja, interpretações “efetivamente, um signo é um signo apenas quando exprime ideias e suscita no espírito daquele ou daqueles que o recebem uma atitude interpretativa” (JOLY, 1996, p. 30). Diante disso, por sermos seres socializados e fazermos uso da interpretação ao lidarmos com o mundo cultural ou natural, tudo pode ser signo para Martine Joly.

Diante disso, a autora define a tarefa do semiólogo: “consistirá antes em tentar ver se existem categorias de signos diferentes e se estes diferentes tipos de signos possuem uma especificidade e leis de organização próprias ou processos de significação particulares” (JOLY, 1996, p. 31).

Os signos são múltiplos e variados, contudo Martine Joly concorda com Peirce ao afirmar que todos eles possuem uma estrutura comum que relaciona o significante ao referente e ao significado. Exemplificando com o uso de imagem a autora diz:

O exemplo da imagem é ainda mais demonstrativo e pode ajudar a melhor compreender a natureza do signo: uma fotografia (significante) representando um alegre grupo de pessoas (referente) pode significar, de acordo com o contexto, *foto de família* ou, na publicidade, *alegria* ou *convivência* (significados) (JOLY, 1996, p. 37-38).

Seguindo na teoria de Peirce, Martine Joly apresenta como ele constrói a tipologia dos signos, na qual estes são distinguidos de acordo com a relação que mantém entre o significante (a face perceptível) com o referente (o representado, objeto) e não com o significado. Diante disso, se retira três tipos de signos: o ícone, o indício e o símbolo.

O *ícone* corresponde à classe dos signos cujo significante mantém uma relação de analogia com aquilo que ele representa, ou seja, com o seu referente. Um desenho figurativo, uma fotografia, uma imagem de síntese representando uma árvore ou uma casa são ícones na medida em que eles se *assemelham* a uma árvore ou a uma casa.

O *indício* corresponde à classe dos signos que mantém uma relação causal de contigüidade física com aquilo que eles representam. É o caso dos signos ditos naturais como a palidez para a fadiga, o fumo para o fogo, a nuvem para a chuva, mas também a pegada deixada por um caminhante na areia ou pelo pneu de um carro na lama.

O *símbolo* corresponde à classe de signos que mantém com o seu referente uma relação de convenção. Os símbolos clássicos, tais como as bandeiras para os países ou a pomba para a paz, entram nesta categoria, o mesmo sucedendo com a linguagem, considerada aqui como um sistema de signos convencionais (JOLY, 1996, p. 38-39).

Essa classificação foi amplamente utilizada e criticada, contudo Martine Joly afirma que ela contribuiu para entendimento da imagem e dos diferentes tipos de imagens, não sendo esta uma classificação engessada, pois Peirce já afirmava que não existia signo puro, mas características dominantes. Nesse sentido, sendo a categoria de ícone aquela que o significante possui uma relação analógica com aquilo que ele representa, podemos ter diferentes tipos de ícones subdividido em imagem, diagrama e metáfora.

A categoria da *imagem* reúne então os ícones que mantêm uma relação de analogia qualitativa entre o significante e o referente. Um desenho, uma foto, uma pintura figurativa, retomam as qualidades formais do seu referente: formas, cores e proporções que permitem o seu reconhecimento.

O *diagrama* utiliza uma analogia racional, interior ao objeto: deste como o organograma de uma sociedade representa a sua organização hierárquica, os planos de um motor a interação das diferentes peças, enquanto que uma fotografia seria a sua imagem.

Por fim, a *metáfora* seria um ícone que trabalharia a partir de um paralelismo qualitativo. Lembremos-nos [sic] de que a metáfora é uma figura de retórica (JOLY, 1996, p. 40).

A imagem para Peirce não corresponde a todos os tipos de ícones, contudo ela é um ícone visual, ou seja, ela é um signo icônico. Nesse sentido, a imagem é carregada de mensagens visuais que serão objeto de estudo da semiologia da imagem. Martine Joly afirma que reduzir a imagem ao seu aspecto visual, não significa uma simplificação da imagem, ao contrário, ela se revela uma obra complexa. O termo imagem agrega em si uma heterogeneidade

O que quer dizer que ela reúne e coordena, no âmbito de um quadro (de um limite) diferentes categorias de signos: *imagens* no sentido teórico do termo (*signos icônicos*, analógicos), mas também *signos plásticos*: cores, formas, composição interna ou textura, e a maior parte do tempo também *signos lingüísticos*, da linguagem verbal. É a sua relação, a sua interação, que produz o sentido que aprendemos mais ou menos conscientemente a decifrar (JOLY, 1996, p. 42).

Os estudos da imagem pela semiótica devem-se, sobretudo a Roland Barthes, integrante do grupo que ficou conhecido como estruturalistas russos. Para Barthes o funcionamento dos sistemas de significação poderia ser interpretado em termos de princípio de estruturação lingüística. Ele se dedicou a pensar o discurso visual por meio da fotografia. A fotografia seria capaz de extrair do mundo informações que por serem estruturas iconicamente, seriam passíveis de serem lidas. Deste modo, a fotografia seria portadora de uma mensagem, logo de um significado. Isso a difere dos outros tipos de representação visual, como as pinturas, cinema, televisão, pois estas imagens possuem um sistema de códigos

culturalmente elaborados subjacente ao seu modo de funcionamento (MOREIRA, 2012, p. 163-164).

Umberto Eco traz a ideia da semiótica como “teoria da significação”. Para Eco, a semiótica enquanto uma teoria da significação introduz um novo objeto de análise: a cultura.

“a cultura como um todo, deveria ser estudada como um fenômeno de comunicação baseado em sistemas de significação”. Isso quer dizer que não apenas a cultura *pode* ser estudada dessa maneira, mas, como se verá, somente estudando-a assim poderemos esclarecê-la em seus mecanismos fundamentais (ECO, 2009, p.16).

Fazer da cultura objeto de pesquisa da semiótica, não significa simplificá-la ou mesmo reluzi-la.

Reduzir toda a cultura a um problema semiótico não significa reduzir o conjunto da vida material a puros eventos mentais. Contemplar a cultura em sua globalidade *sub specie semiótica* não quer ainda dizer que a cultura toda seja *apenas* comunicação e significação, mas que a cultura, em sua complexidade, pode ser entendida melhor se for abordada de um ponto de vista semiótico. Quer dizer, em suma, que os objetos, os comportamentos e os valores funcionam como tais porque obedecem a leis semióticas (ECO, 2009, p. 21).

Para Eco, a cultura “pode ser integralmente estudada sob o prisma semiótico” (ECO, 2009, p. 22). A significação é convencional, logo ela é embriagada pela cultura. Contudo, na busca pela definição do objeto da semiótica, Marcelo Berriel, aponta que na perspectiva de Umberto Eco seria possível incluir no campo da semiótica não somente os sistemas sógnicos que servem para comunicar, mas também a moda, a gastronomia e arquitetura (BERRIEL, 2014, p. 21). Diante disso, percebe-se que não há um consenso entre os semiólogos, problema que não cabe transferirmos para nosso campo, entretanto Marcelo Berriel aponta como uma saída à análise de sistemas de signos que servem para comunicar.

Diante disso, Sylvio aponta que em Umberto Eco a “semiótica da significação”, formulada a partir de uma teoria dos códigos, cabe identificar as estruturas de significação e os processos de codificação e decodificação. Enquanto que a “semiótica da comunicação”, formulada a partir de uma teoria da produção de signos, vai lidar com a problemática de como os signos podem ser manipulados de modo a transmitir informações em um contexto comunicacional humano, regulados por sistemas de significação específicos (MOREIRA, 2012, p. 197).

Eco contribuiu para que o universo dos sistemas sógnicos fosse ampliado, e não mais restritos e submissos ao sistema linguístico. No que diz respeito aos sistemas visuais,

Eco aponta para a existência de pelo menos nove códigos: de reconhecimento, de transmissão, tonais, icônicos, iconográficos, do gosto e da sensibilidade, estilísticos, retóricos, do inconsciente, que fazem parte da composição da imagem (MOREIRA, 2012, p. 203).

Acerca da imagem, Martine Joly apresenta que

O termo imagem é tão utilizado, como todos os tipos de significados sem ligação aparentemente, que parece muito difícil apresentar uma definição simples e que abarque todas as maneiras de a empregar. De fato, numa primeira abordagem, o que haverá de comum entre um desenho de uma criança, um filme, uma pintura rupestre ou impressionista, *graffitis*, cartazes, uma imagem mental, uma imagem de marca, falar por imagens e por aí a fora? O mais notável é que, apesar da diversidade dos significados desta palavra, compreendemo-la. Compreendemos que ela designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece (JOLY, 1996, p. 13).

Nesse sentido, pensar a imagem a luz da teoria semiótica, pode trazer ao campo historiográfico novos caminhos a serem percorridos. Analisar a imagem enquanto signo, segundo a teoria proposta por Eco, deve-se atentar para pelo menos nove aspectos a serem considerados, ou seja, os códigos por ele propostos. Não obstante, a imagem forjada, no caso do presente artigo, pinturas e estátuas, são produzidas culturalmente, ou seja, elas trazem as marcas de seu tempo, como salientou Roland Barthes.

Por outro lado, o termo imagem é um termo genérico onde podemos incluir a dimensão visual. Para Matine Joly, atentar para uma análise visual da imagem, não significa reduzi-la, ao contrário leva-se em conta a sua materialidade.

Essas perspectivas teórico-metodológicas apresentadas pela semiótica, como a sua função comunicativa, os diversos códigos que carrega em si, a dimensão visual, sem negar sua materialidade, são alertas importantes ao historiador no trabalho com as imagens. Nesse sentido, a semiótica pode contribuir, sobretudo, na formulação das questões do historiador.

Marcia Olivé Novellino aponta para a abordagem da imagem dentro de uma perspectiva de uma semiótica social. Citando Sturken e Cartwright, ela diz que a imagem não é dotada somente de significados que estão presentes em seus elementos, mas também de significados adquiridos quando esses elementos são consumidos, vistos e interpretados (NOVELLINO, 2007, p. 44).

A autora concorda com Kress e van Leeuwen que o visual pode ser tomado enquanto um sistema semiótico particular, logo eles podem servir para os vários requisitos de comunicação. Nesse sentido, temos mais uma vez o apontamento para o aspecto comunicativo da imagem, aspecto este que não deve ser rejeitado pelo pesquisador.

Uma abordagem metodológica apresentada por Cristiano Bispo com base no livro de Martine Joly chama atenção para análise da imagem sob o ponto de vista da retórica da conotação o que é endossado por Roland Barthes. O método consiste na ideia de que a interpretação dos motivos que compõem as imagens ocorre por do meio do processo de conotação.

os signos não representam apenas informações diretas (denotativas), mas também uma estrutura de sentidos complexa que possibilita outras leituras dos elementos representados, ou seja, a imagem é constituída de faculdades que provocam uma significação segunda a partir de uma significação primeira, de um signo pleno (BISPO, 2007, p. 2).

A retórica conotativa é dependente do contexto social em que foi produzida. Deste modo, só é possível que haja uma leitura metódica eficiente dos códigos, quando há conhecimento e domínio social, ou seja, necessita que saibam os grupos sociais em que os destinatários estão inseridos, a região que o sujeito habitava, a língua e a forma em que a utiliza, a trajetória individual do sujeito, a qualidade e a intenção do remetente ao produzir o signo (BISPO, 2007, p. 4-5).

Nesse sentido, o que se pode avaliar é que o método da retórica conotativa alerta-nos para o fato da imagem pode assumir diferentes significados, dependendo de seu contexto de produção e os atores envolvidos. É possível tentar extrair dela mais de um significado.

A IMAGEM CRISTÃ NO MEDIEVO E SUAS FUNÇÕES

Vivemos um tempo em que a imagem, seja de outros ou de si, integra, constrói e participa ativamente de nossa realidade social. Contudo, concorda-se com Jean Claude Schmitt quando afirma que considerar o mundo atual uma "civilização das imagens" é negligenciar que a cultura ocidental é marcada pelo legado das civilizações antigas e muito pelo Cristianismo Medieval que tinha a imagem no centro de seus modos de pensar e agir (SCHMITT, 2007, p. 11).

A Escola dos Annales, fundada em 1929, na França, por Lucien Febvre e Marc Bloch, apresentou uma nova maneira de se fazer e pensar a história. Opondo-se a história

tradicional, caracterizada pelo positivismo alemão. Esta escola, segundo Peter Burke, teve ousadia de pensar o que antes era impensável, e se colocou contra três grandes ídolos: o "ídolo político, o "ídolo individual" e o "ídolo cronológico" (BURKE, 1992). Em contrapartida eles buscaram fazer uma história social e econômica, com ênfase no coletivo, na síntese, na longa duração.

Foi com a Escola dos Annales que se ampliaram os horizontes da história. Marc Bloch introduziu um novo olhar sobre o objeto histórico quando escreveu: "o objeto da história é, por natureza, o homem. Digamos melhor: os homens" (BLOCH, 2002, p. 54). Tudo o que diz respeito ao homem tornou-se passível de ser estudado pelo historiador por meio da história problema. A ideia de documento foi alargada, sendo este tudo o que diz respeito ao homem.

Deste modo, a imagem se apresenta com uma rica fonte a ser explorada pelo historiador na construção do passado. Jérôme Baschet defende que estudar as imagens contribui para o entendimento histórico das sociedades passadas, uma vez que as imagens desempenham um papel importante nas práticas sociais e mentais. E para o caso do medievo, segundo o autor não se pode ter uma compreensão abrangente da sociedade do Ocidente Medieval sem a análise da imagem e do campo visual (BASCHET, 1996, p. 94).

Todas as imagens, em especial as consideradas "desprovidas" de valor estético ou de "originalidade", passaram a ser objeto do historiador, saindo do campo somente do historiador da arte.

Todas as imagens, em todo caso, têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas (SCHMITT, 2007, p. 11).

Schmitt aponta que o estudo das imagens esteve durante muito tempo sob o domínio exclusivo dos historiadores da arte. Nesse sentido, cabe neste espaço apresentar como os historiadores da arte trataram a imagem enquanto objeto de análise.

No momento em que a história da arte nasceu como disciplina científica, na Alemanha do século XIX, os historiadores da arte consideravam que forma e imagem eram separáveis. Sendo assim, pensava-se que a forma das imagens poderia se desenvolver quase de forma autônoma do conjunto social, ou seja, defendia-se certa ou total "autonomia das

imagens" (SCHMITT, 2006, p. 591). No final do século XIX, Émile Mâle, embora não tenha defendido a "autonomia das imagens", segundo Jérôme Baschet, ele a entende como um instrumento de instrução dos pobres. A imagem funcionaria como um meio pedagógico, diante dos *illiterates* (BASCHET, 1996, p. 96). Por outro lado, para Schmitt, mesmo que em seu trabalho, Mâle desenvolva o argumento de evolução da arte reduzindo-a a cultura letrada, seu estudo foi importante para despertar a sensibilização dos historiadores quanto à relação da imagem com sua sociedade de produção (SCHMITT, 2006, p. 591).

No início do século XX, Aby Warburg e seus discípulos propuseram o estudo da arte ligada ao social. Erwin Panofsky, discípulo de Warburg, voltou-se para a análise dos significados das imagens visuais. A iconografia enquanto um método de análise de imagens se consolida e ganha visibilidade com o primeiro capítulo do livro escrito por Panofsky, em 1955, *Significado nas artes visuais*.

Panofsky entende que a análise de uma imagem/obra de arte está dividida em três níveis de significações (PANOFSKY, 2011, pp. 50-64). O primeiro em *tema primário ou natural* que diz respeito à análise pré-iconográfica. Este nível tem como base a descrição das experiências cotidianas, aquilo que é factual, como a identificação das formas puras dos objetos e as relações primárias. O segundo nível é do *tema secundário ou convencional* que corresponde à análise iconográfica. Neste nível o pesquisador deve observar os temas e conceitos da obra, bem como conhecer outras imagens da época para correlacioná-las. Por fim o terceiro nível que é do *significado intrínseco ou conteúdo* da conta da interpretação iconográfica, ou seja, trabalha com a iconologia. Nele o pesquisador deve extrair "a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica - qualificados por uma personalidade e condensados numa obra" (PANOFSKY, 2011, p. 52).

A iconografia compartilha com a semiótica a problemática do sentido. Para ambas a imagem é um suporte sígnico no qual é possível se perceber propriedades intrínsecas suficientemente estáveis (MENESES, 2012, p. 244). É de Panofsky o início da preocupação com o sentido da imagem, dentro da história da arte. Nesse mesmo período, Saussures e Peirce também estão forjando suas teorias de signo e significações, que neste momento ainda não é expressiva.

Panofsky define iconografia como sendo "um ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma" (PANOFSKY, 2011, p.

47). Nesse sentido, Jérôme Baschet discorda desse autor. Para Baschet não se pode entender uma imagem separado de sua forma, todos os elementos que compõem a imagem participam da produção de sentido. O termo imagem sugere uma dissociação entre a representação e o suporte o que pode prejudicar o reconhecimento da dimensão funcional da obra analisada. Por isso, o autor utiliza o termo "imagem-objeto", que corresponde à imagem como um todo, seja em forma, suporte, estilo e representação, entendendo que estes elementos participam de uma dinâmica social e, no medievo, eles contribuem para definir a relação entre o homem e a imagem e do homem com o mundo sobrenatural (BASCHET, 1996, p. 95). Não obstante, Ulpiano Bezerra de Meneses atribui a Panofsky destaque acerca da influência de seu trabalho sobre iconografia entre os historiadores da arte, o que possibilitou uma ampliação na pesquisa das imagens em geral (MENESES, 2012, p. 244-247).

O estudo das imagens requer a aproximação dos historiadores com os historiadores da arte, bem como com a semiótica, campo proposto no artigo. A relação entre os campos pode levar os historiadores a ampliarem seu território. A reflexão histórica sobre os objetos pode se diversificar com novos olhares advindos dessa relação, como, por exemplo, o valor estético das imagens aparece enquanto um elemento importante a ser analisado na composição da imagem, proposto pelos historiadores da arte, bem como pela semiótica, como apresentado em Umberto Eco.

Mesmo que toda produção de imagem sirva a um determinado fim, ou seja, tenha uma função e sirva para uma comunicação, para usar um termo da semiótica, cada imagem ganha sentido, relevância, forma, dentro de um contexto social datado. Sendo assim, uma imagem produzida na Idade Média, não pode se assemelhar a uma imagem contemporânea. É necessário atentar não somente para período de sua emergência, como também em que espaço/lugar e para que fim ela foi produzida. Desse modo, Alain Guerreau adverte-nos para alguns cuidados necessários ao estudo do medievo. Segundo esse autor, o período medieval não pode ser estudado ou entendido por meio de aspectos da contemporaneidade, faz-se necessário que aquele que se lança nesse universo o perceba por meio de sua própria lógica, caso o contrário o trabalho seria uma deformação da história (GUERREAU, 2002, p. 440-441).

IMAGEM CRISTÃ MEDIEVAL

O termo “imagem” é polissêmico e designa todo tipo de representação material e imaterial. Nesse sentido, Schmitt propõe que se entenda a imagem cristã medieval a partir de seu contexto cultural e ideológico.

em todos os casos a representação visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário: uma cidade, um homem, um anjo, Deus, etc. Os suportes dessas imagens são as mais variadas: fotografia, pintura, escultura, tela de televisor. Mas o termo “imagem” concerne também ao domínio do imaterial, e mais precisamente da imaginação (SCHMITT, 2007, p. 12).

Para pensar o período da Europa medieval, Jean-Claude Schmitt propõe o uso do termo *imago*, imagem em latim. O autor define o conceito da *imago* medieval com base em três domínios, que são o fundamento de sua argumentação acerca do sentido da imagem cristã na Idade Média: as imagens materiais (*imagines*); o imaginário (*imaginatio*), compreendido pelas imagens mentais, oníricas e poéticas; o da antropologia e da teologia cristãs, baseadas na concepção do Homem criado *ad imaginem Dei* (imagem de Deus) e prometido à salvação pela Encarnação do Cristo (SCHMITT, 2007, p. 12-13).

O uso do termo *imago*, para além de designar as obras visuais e seus sentidos, é o fundamento da antropologia cristã. Deus criou o homem a sua “imagem e semelhança” (*imaginem et similitudinem nostram*) Gênesis 1,26. A Queda significou a perda da *similitudo* entre o homem e Deus, o que é restituída pela Encarnação e pelo sacrifício do Filho de Deus passando pela Ressurreição dos mortos e o Juízo Final (SCHMITT, 2007, p. 13).

A Queda levou o homem à “região da dissemelhança”. Foi nesse espaço que se encontraram a produção de todas as obras humanas, entre elas as imagens. Essas imagens têm como finalidade expressar o drama escatológico da história sacra: Criação e Queda, expulsão do Jardim do Éden, Paixão de Cristo, Ressurreição e Juízo Final (SCHMITT, 2007, p. 14).

A imagem cristã medieval não pode ser lida como uma pura representação da realidade visível. Ela se serve dos elementos da realidade a fim de evocar outra realidade invisível. A *imago* cristã medieval presentifica o invisível, como uma epifania. As cores, as disposições dos elementos figurados obedecem a uma lógica própria da *imago* medieval. Como uma aparição, a imagem cristã, no medievo, entra no visível tornando-se sensível. Ela ocupa a função de mediação entre o homem e o divino (SCHMITT, 2007, p. 14-15).

A questão da imagem cristã para a Idade Média desenrola-se em uma rede de conflitos e de visões sobre seu uso, função e legitimidade. Foi o papa Gregório Magno (540 –

604) que, em uma carta ao bispo iconoclasta Serenus de Marselha em 600, definiu as funções positivas da imagem cristã. Esta passa a ser vista, positivamente, como um instrumento de ensino da história cristã para os iletrados. Para o papa, as imagens auxiliavam os devotos a recordar os ensinamentos recebidos e manter em evidência, na memória, os episódios sagrados do cristianismo.

Schmitt destaca que para além da função de instrução, Gregório Magno atribui à imagem mais duas funções: a de fixar a memória, ou seja, ela remete ao passado, que é relativo à vida e a morte de Cristo, bem como dos santos mártires, a fim de torná-lo presente. Ela também tem a função de *transitus*, ou seja, leva a adoração somente a Deus. Schmitt afirma ser esse fator essencial no que diz respeito à mudança em profundidade das atitudes em relação às imagens nos séculos subsequentes (SCHMITT, 2007, p. 60-61).

Baschet concorda com Schmitt no uso e na definição do conceito de *imago* para o medievo. Os historiadores utilizam o conceito, uma vez que entendem que o uso de termos como “arte”, “obra de arte” ou “artista”, seriam anacrônicos no que diz respeito ao período medieval, visto que essas noções não existiam de forma autônoma naquele momento (BASCHET, 2006, p. 481).

A organização interna da imagem medieval faz com que a imagem salte da tela, projete-se para o espectador.

A imagem medieval se impõe como uma aparição, entra no visível, torna-se sensível. Numa palavra, ela se encarna, segundo o paradigma central da cultura cristã, a Encarnação de Cristo, que os clérigos invocam em toda parte para legitimar as imagens cristãs em face dos judeus (SCHMITT, 2007, p. 16).

A relação entre a imagem e quem a vê, embora seja intensa nos séculos 13-15, já se desenrolava desde os séculos 0-10.

Para as místicas do fim da Idade Média, a imagem de devoção (...) suscita (...) os sinais de uma presença real (...) Entre a imagem e o devoto, a troca de olhares é desde o primeiro momento determinante ao fixar a imagens dos olhos, este último sente-se invadido por uma presença viva, antes de encontrar em sonho a confirmação de seu poder ativo (SCHMITT, 2007, p. 18-19).

Hans Belting, citado por Schmitt, estudou a imagens medievais e as caracterizou pela sua função “cultural” (SCHMITT, 2007, p. 45). Ele opôs, na tradição ocidental, uma “idade medieval da imagem”, com seus rituais e religiosos a “uma idade da arte”. Destaca-se que nem todas as imagens medievais eram objeto de culto, como também, no período

convivem diferentes formas culturais. Para o autor, a idade da arte só se inicia no início dos anos 30 do século XV, negando a preocupação com a estética na era medieval.

Para Jean-Claude Schmitt, não se pode negar o valor estético da arte nas imagens medievais. O valor estético da obra é inseparável de suas funções religiosas e sociais. Desse modo, torna-se necessário não olhar opostamente o “culto” e a “arte”, mas perceber como um assume o outro e se realiza plenamente na relação de ambos.

Compreender a função estética das obras (as obras, em si, são “arte”), como uma dimensão essencial de seu significado histórico (seu papel “cultural” e também político, jurídico, ideológico), é seguramente uma das tarefas mais difíceis, mas das mais urgentes, reservadas atualmente aos historiadores e aos historiadores da arte (SCHMITT, 2007, p. 45).

Maria Filomena Borja de Melo observa que, no medievo, o valor estético dos objetos são avaliados na medida em que refletem a presença divina. Desse modo, a imagem cristã será, indistintamente, tanto mais bela e melhor quanto mais se aproximar do paradigma divino (MELO, 2007, p. 8).

Para Hans Belting, é possível analisar uma problemática por três eixos: uma dada época, um tipo de imagem, uma função exclusiva. Contudo, para Schmitt em uma dada época há diversos tipos de imagens com uma pluralidade de funções.

De acordo com Schmitt, na análise da imagem deve-se levar em conta a relação entre a forma e a função da imagem, assim como assinalar sua contextualização. Na imagem, está entrecruzada a intenção do artesão, do financiador e de todo o grupo social.

[...], a construção do espaço da imagem e a organização entre as figuras nunca são neutras: exprimem e produzem ao mesmo tempo uma classificação de valores, hierarquias, opções ideológicas (SCHMITT, 2007, p. 34).

[...] nesta se inscrevem de antemão o olhar do ou dos destinatários e os usos, por exemplo litúrgicos, da imagem. Devem ser levados em conta não somente o gênero da imagem, mas o lugar ao qual era destinada (...), sua eventual mobilidade (...) assim como o jogo interativo dos olhares cruzados que as figuras trocam entre si no interior da imagem e com os espectadores fora da imagem (SCHMITT, 2007, p. 46).

Apropriando-se dessa ideia, entende-se que o sentido ou os sentidos das imagens medievais cristãs implicam na necessidade de compreender e de distinguir seus usos e funções em diferentes épocas, lugares e tipologias materiais. Rivadávia Padilha Vieira Júnior atenta para a questão da funcionalidade da imagem atrelada a sua materialidade – forma, tamanho, suporte e tipos de materiais empregados em sua produção – e para qual o espaço se destinava.

A autora salienta que a imagem é uma forma de discurso, ou seja, um discurso visual (JÚNIOR, 2011, pp. 50-51).

Conceber, desta forma, que a imagem não possui conteúdo em si mesmo, mas precisa ser relacionada e entendida em seu contexto, sem esquecer que ela é também uma forma de discurso, obviamente não pela fala e nem sempre fazendo uso da escrita – apesar de às vezes fazer uso desta –, mas por ser um discurso visual. Precisamos estar cientes também que não conseguiremos chegar a reconstruir totalmente o sentido da imagem ou de um momento histórico.

As imagens medievais estão plenas de um sentido religioso cristão em seus temas iconográficos, onde as Escrituras Sagradas e as hagiografias de santos serviram de fonte para este tipo de prática pictórica. Contudo, isto não descaracteriza a necessidade da imagem ser uma obra com valor estético, ao realizar demanda imagética para os ambientes religiosos, a obra não estava restrita apenas à intenção de culto ou a educar os iletrados. A necessidade de a imagem ser reconhecida e apreciada era um pré-requisito para sua finalidade de religiosa, ser digna de Deus. Apesar disto, nem todas as imagens medievais produzidas tinham a finalidade de serem observadas em ambientes religiosos públicos, também não podemos generalizar toda a produção imagética do medievo relacionando à finalidade sagrada. Ao longo da Idade Média, foram realizadas obras de tapeçaria e heráldica com inspiração em temas profanos (JÚNIOR, 2011, p. 51).

Baschet destaca que, para o entendimento da imagem cristã no medievo, deve-se atentar para sua formação material, que carregam em si um conjunto de símbolos e de significados. A análise de tal imagem deve, necessariamente, conectá-la à organização do conjunto social em que foi forjada, identificando suas particularidades (BASCHET, 2006, p. 523).

Bezerra de Menezes assinala que a imagem tem o potencial de produzir efeitos, de gerar transformações, ou seja, ela é integrante da interação social. Não obstante, ela não se constitui como um reflexo da sociedade e não se resume à realidade representada.

Enfim, alternativa que me parece mais consentânea com os papéis desempenhados pelas imagens e sua capacidade de gerar efeitos, seria estudar qualquer problemática em qualquer dos múltiplos campos consolidados da disciplina - mas introduzindo a dimensão da visualidade, o que significa que as imagens visuais deverão estar presentes, mas não deveriam ser elas, *enquanto documento*, o foco gravitacional da atenção. Elas devem ser tratadas também como componentes do jogo social em causa, e seria dispensável explicitar que às fontes visuais deveríamos acrescentar qualquer tipo de fonte capaz de encaminhar a problemática histórica proposta. Nessa perspectiva, uma história visual não seria mais um feudo com personalidade própria e barreiras de acesso, mas uma história (econômica, social, política, cultural, institucional, de gênero, do cotidiano, das minorias etc.) em que se introduzisse a inescapável dimensão visual e seus efeitos (MENESES, 2012, p. 256).

Deste modo, a imagem para além de representar o passado, ela o constrói, participa ativamente de seu desenvolvimento. Essa premissa é válida para o medievo. Se a imagem estava, como afirma Schmitt, no centro dessa sociedade, ela se constitui como uma fonte indispensável para o entendimento desse período.

O século XII e XIII vivenciou uma verdadeira diversificação, difusão e produção de imagens no Ocidente Medieval. A imagem, e, sobretudo a imagem cristã, esteve no centro de constituição dessa sociedade. Elas assumiram um papel de destaque dentro desse contexto. Seus usos e funções são definidos progressivamente pelos clérigos, as igrejas são adornadas por elas, os espaços urbanos e domésticos as incorporam.

A imagem cristã medieval, não é a mesma imagem feita por um pintor do século XVIII, ou mesmo por um clérigo contemporâneo. Essa imagem não serve somente a comunicação de uma mensagem, ela também solidifica e cristaliza a fé. Ela traz o cristão para mais perto do divino invisível, ela o materializa.

A teoria semiótica pode nos auxiliar na localização dessa imagem e, sobretudo as questões a ela a serem feitas. Onde e quanto foi produzida? A que fim se destinava? A quem se destinava? Quem eram essas pessoas? Como era interpretada? Qual a sua mensagem? Todos a percebiam da mesma forma? O que provocava? Mesmo que muitas dessas perguntas não tenham uma única ou mesmo nenhuma resposta, cabe ao historiador fazê-las e tentar respondê-las mediante as fontes encontradas. A semiótica contribui na busca pelo sentido, por tentar compreender o por que as pessoas faziam o que faziam. Ela auxilia o historia na busca incansável de conhecimento e construção de um passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: Do ano mil à colonização da América.** São Paulo: GLOBO, 2006.

_____. **Inventivité des images médiévales.** Pour une approche iconographique élargie. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51e année, N. 1, 1996. pp. 93-133.

BERRIEL, Marcelo Santiago. “A Semiótica e suas Possibilidades Teórico-metodológicas na Análise de Fontes Medievais Narrativas.” In: **Diálogos Mediterrânicos.** Nº 6. Junho, 2014.

BISPO, Cristiano. A Retórica da Conotação e os sentidos gradativos das imagens. In: **História, imagem e narrativa.** Nº 5. Setembro, 2007. Disponível em: <http://www.historiaimagem.com.br/edicao5setembro2007/edicao5.php> - Acesso em 05 de janeiro de 2015.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou Ofício do Historiador.** Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2002.

BURKE, Peter. **A escola dos Annales - 1929-1989: A revolução francesa da historiografia.** São Paulo: UNESP, 1992.

ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUERREAU, Alain. **Feudalismo.** In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval.* Vol. I. Bauru/São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem.** Campinas: Papius, 1996. Disponível em: <http://flankus.files.wordpress.com/2009/12/introducao-a-analise-da-imagem-martine-joly.pdf> - Acesso em 05 de janeiro de 2015.

JÚNIOR, Rivadávia Padilha Vieira. **Culto ou Arte?** Divergências historiográficas e o consenso da problemática no debate sobre o “sentido da imagem” na Idade Média. In: *Revista do corpo discente do PPG-História da UFRGS – AEDOS.* Vol. 3, nº 7, fevereiro de 2011.

MELO, Maria Filomena Borja de. **Imagens da Arte:** Contributos para a historiografia da Arte em Portugal no século XV. In: *Revista Medievalista online.* Ano 3, nº 3, 2007.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **História e imagem:** iconografia/iconologia e além. In: *Ciro F. Cardoso e Ronaldo Vainfas (orgs.). Novos domínios da História.* Rio de Janeiro, Elsevier; Campus, 2012.

MOREIRA, Sylvio Allan Rocha. **Uma interpretação intencionalista da imagem:** Percepção e comunicação visuais humanas. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e Pesquisa do Comportamento (PPGTPC) da Universidade Federal do Pará, 2012. Disponível em: http://www.ufpa.br/ppgtpc/dmdocuments/DOCTORADO/tese_doutorado_sylvio.pdf

NOVELLINO. Marcia Olivé. **Fotografias em livro didático de inglês como língua estrangeira:** Análise de suas funções e significados. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio, 2007. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10597/10597_4.PDF

PANOFSKY. Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

_____. **Imagens.** In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval.* Bauru : EDUSC, 2006.

SOUZA. Antonio Carlos Santana. Teoria Semiótica. **Página de Debate:** Questões de Linguística e de Linguagem, v. 1, p. 14-20, 2009. Disponível em: <http://www.uems.br/na/linguisticaelinguagem/EDICOES/07/Arquivos/2.1.pdf> - Acesso em 05 de janeiro de 2015.

Artigo recebido em março de 2015. Aprovado em julho de 2015.