

## ARTE E IMAGEM: DISCUSSÕES SOBRE O USO DESSES CONCEITOS NO ESTUDO DA IDADE MÉDIA

Rachel J. R. Amaro

Cinthia M. M. Rocha<sup>1</sup>

Uma discussão que tem sido bastante controversa entre os historiadores que estudam a Idade Média é aquela que diz respeito ao conceito de arte. O que seria a arte para o medieval? É lícito utilizarmos esse termo para o período? Haveria, de fato, uma arte medieval? Questões como essas têm sido constantemente debatidas pela historiografia e as respostas encontradas variam enormemente. Hoje, talvez as mais significativas sejam aquelas encontradas nos trabalhos de alguns historiadores da arte, como Hans Belting e David Freedberg, que, desde a década de 1980, começaram a propor o uso do termo imagem em contraposição ao de arte.

Desde então, muitos historiadores da Idade Média tem sido reticentes ao utilizar o termo “arte” e adotaram o termo imagem em praticamente todas as situações. Para todos, os argumentos que justificam suas opções são válidos, o que divide ainda mais o meio acadêmico e torna a discussão mais paradoxal. O objetivo desse artigo é apresentar alguns debates historiográficos recentes sobre este tema, buscando elucidar o estado atual da questão.

### O conceito de arte

O termo arte, derivado do latim *ars*, comporta, em sua acepção original advinda do grego, a ideia de habilidade, ofício, obra. Em sua acepção mais geral, utilizada por Platão, arte significa todo conjunto de regras capazes de dirigir uma atividade humana qualquer. Por isso, segundo Platão, não haveria distinção entre arte e ciência, pois ambas estariam relacionadas ao raciocínio. Já para Aristóteles a distinção entre arte e ciência estava baseada na ideia de produção. Toda arte deveria estar necessariamente relacionada ao ato de produzir algo, a uma ação, enquanto as ciências estariam relacionadas às atividades cognitivas e distantes, por essa razão, da prática. Nesse sentido, a retórica, a medicina, a arquitetura, dentre outras, seriam artes, enquanto a física e a matemática seriam ciências.

Durante a Idade Média o sentido do termo permanece ligado à ideia de habilidade e ofício. É a partir daí que surgem os vocábulos *artiflex*, *artisan*, *artistes* (LE GOFF, 2002: v. 2, 559), atividades diretamente relacionadas à produção e a uma habilidade prática. Tomás de Aquino estabeleceu uma distinção entre o que chamou artes liberais e artes servis, ou mecânicas. A primeira destinava-se aos trabalhos da razão e do intelecto e a segunda aos trabalhos do corpo. As artes servis seriam necessárias, enquanto as liberais seriam dignas por serem realizadas pelo homem livre (AQUINO, 1996: 112). Dentre estas estariam a gramática, a retórica, a lógica, etc.

É também na Idade Média que a noção platônica de ideia é modificada. Para Platão todos os elementos do mundo sensível tinham sua origem no que chamava de Mundo das Ideias, sendo o mundo dos sentidos uma representação – ainda que imperfeita – deste. Nessa concepção, a arte estaria entre o sensível e o inteligível, pois o artista não seria o imitador de uma realidade material, mas sim aquele que teria acesso à perfeição do Mundo

---

<sup>1</sup> Rachel J. R. Amaro e Cinthia M. M. Rocha são mestrandas do Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHIS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pesquisadoras colaboradoras do Núcleo de História da Arte (NHA/PPGHIS/UFRJ) e bolsistas CNPq e FAPERJ Nota 10, respectivamente.

das Ideias que, então, tentaria reproduzir. Santo Agostinho retoma essa noção, mas localiza a origem das ideias na mente divina, acessível somente por meio daquele “olho através do qual se vêem essas coisas” (BATISTA, acesso em 2009). Assim, para Agostinho, a arte seria a projeção de uma imagem interior, de uma visão, mais do que a reprodução de uma perfeição. A noção de reprodução fiel da realidade só é retomada no Renascimento, mas dessa vez se opondo ao platonismo, porque ao invés de inata e preexistente, passa a ser originada a partir da observação, ganhando um sentido naturalista (PANOFSKY, 1994).

Quando, em 1568, Vasari afirmou que os homens haviam “abandonado a velha maneira de fazer as coisas e começaram novamente a imitar as obras da antiguidade tão habilmente e cuidadosamente quanto podiam” (FERNIE, 1995: 33, tradução nossa), ele atribuiu ao conceito de arte essa noção de reprodução da realidade, considerando, portanto, que a arte do Renascimento era sucessora dos Antigos e que a arte medieval não deveria ser considerada arte porque não partilhava desse mesmo ideal.

As influências de Vasari para a História da Arte foram muitas. Foi ele o que associou a arte medieval aos Godos, dando origem ao termo Gótico, utilizado até hoje e que na época carregava um sentido pejorativo, relacionado ao “barbarismo” do povo em questão. Os estudos em História da Arte que se seguiram tenderam a se apoiar nas obras de Vasari e, portanto, na noção de que a arte medieval estava longe da perfeição e, por isso, representava um momento de decadência da arte. Essa ideia se propagou até o século XIX, quando o período romântico resgatou o estilo, valorizando-o.

Vasari também influenciou o próprio conceito de arte, que passou a estar associado às grandes criações artísticas de pintores, escultores e arquitetos que se destacaram no seu tempo por sua habilidade e maestria. Ainda hoje o conceito é muitas vezes associado às Belas Artes. Assim, o próprio conceito de arte se altera, se distanciando da ideia de ofício e produção que possuía na Antiguidade e na Idade Média, e passa a estar associada a noção de belo e aos grandes mestres. Hoje, principalmente após a emergência das obras modernistas do século XX, o termo “arte” é de difícil definição, o que coloca os historiadores numa situação complicada no momento de identificar noções e conceitos que melhor se aplicam ao seu trabalho. Para a Idade Média, a situação se revela ainda mais complexa, porque – se aproximando de uma interpretação pós-vasariana que põe em dúvida a existência de uma arte medieval – alguns historiadores questionaram o uso do conceito para o período e propuseram a utilização de outro termo, o de imagem, sobre o qual nos ateremos a seguir.

### **O conceito de imagem**

Desde a década de 1980 alguns historiadores da arte começaram a propor a escrita de uma história da imagem, em contraposição a uma história da arte. O trabalho do historiador da arte David Freedberg tem sido muito citado nesse contexto. Freedberg afirma que seu trabalho não é sobre História da Arte, mas sim sobre “todo tipo de imagem e não apenas aquelas consideradas artísticas” (FREEDBERG, 1989: xix, tradução nossa), pois o que ele pretende é analisar as relações entre as imagens e as pessoas ao longo da História. Ocorre que, para ele,

os historiadores da arte teriam praticamente menosprezado o comportamento “primitivo” no Ocidente, assim como teriam negligenciado a evidência nas sociedades não Ocidentais daquilo que tem sido presumido como uma das categorias mais sofisticadas do pensamento Ocidental sobre arte – nominalmente, sua auto-consciência crítica e seu desenvolvimento como uma terminologia crítica (FREEDBERG, 1989: xxi, tradução nossa).

Assim, David Freedberg critica a história da arte por ignorar o poder das imagens, sua recepção e relação com as pessoas. Nesse sentido, a história da imagem possibilitaria análises mais amplas e tomaria seu lugar “como uma disciplina central para os estudos de homens e mulheres; [em contrapartida,] a história da arte permaneceria, agora um pouco desamparadamente, como uma subdivisão da história das culturas” (FREEDBERG, 1989: 23, tradução nossa).

Antes de Freedberg, entretanto, o historiador da arte Hans Belting já há algum tempo vinha se destacando por seus estudos sobre imagem, principalmente no âmbito da História da Idade Média e Renascimento. Em seus estudos, Belting apresenta uma interpretação sobre o lugar da imagem na história do Ocidente, procurando traça-lo a partir da análise de crenças, superstições, esperanças e medos comuns na cultura cristã medieval (FOLDA; WETTER, 2009). Por isso, imagens, para Belting, são representações carregadas de uma significação religiosa intrínseca e que devem ser entendidas por essa via. Elas não apenas representam um ser espiritual, como também eram tratadas como um ser espiritual, sendo veneradas, depreciadas, ou levadas de um lugar para outro durante rituais e procissões. Sua análise, portanto, parte da investigação das funções atribuídas a essas imagens, distinguindo, por exemplo, imagens públicas, privadas e de culto.

Seguindo nessa linha, a noção de “imagem”, conforme definida pelo historiador Jean-Claude Schmitt – e também utilizada por Belting – parece ser muito apropriada, uma vez que o termo latino *imago* estaria “no centro da concepção medieval de mundo” e relacionado não apenas a objetos figurados, mas também a metáforas e alegorias, obras literárias e pregações. Além disso, a noção de imagem diz respeito também à antropologia cristã como um todo, pois, segundo o próprio Deus, o homem teria sido feito de acordo com a sua própria “imagem e semelhança” (*Gênesis* 1,26) (SCHMITT, 2002: 592).

### **Imagem versus Arte**

No último capítulo de *Likeness and Presence – Religião e Arte: a crise da imagem no início da Idade Moderna* (tradução nossa) –, Hans Belting desenvolve a ideia de que a imagem sagrada, objeto principal de seu estudo, perde seu *status* enquanto tal para dar lugar a outro, o da obra de arte. Essa ideia já aparece explícita no subtítulo de seu livro – *Uma História da Imagem antes da Era da Arte* – e revela muito da posição do autor em relação ao conceito de arte. Ao afirmar a existência de uma História da Imagem anterior à “Era da Arte”, Belting propõe que a arte só teria surgido a partir do século XVI, quando teria ocorrido uma “crise da imagem”.

Sua posição parte do princípio de que, por terem um cunho religioso muito evidente, durante a Idade Média, tais objetos não eram valorizados ou sequer considerados obras de arte. Segundo Belting, imagens desse tipo caíram de popularidade, tendo seu conteúdo religioso questionado pelas religiões protestantes, e “começaram a ser justificadas como obras de arte” (BELTING, 1997: 470), dando início ao que ele chama de “Era da Arte”. De maneira mais sistemática, sua tese é a de que imagens que teriam perdido sua função na Igreja após a Reforma, ganhavam um novo papel na sociedade e seu valor estético passaria a ser muito maior que o religioso.

A validade geral de uma imagem independente da ideia de arte se tornou inadequada a mente moderna. Sua abolição abriu caminho para uma redefinição estética em termos de “regras de arte”. Imagens artísticas e não-artísticas agora apareceram lado a lado, endereçadas a pessoas de diferentes níveis de cultura (BELTING, 1997: 458-459, tradução nossa).

Para Belting, as imagens a que se refere como “artísticas” seriam aquelas feitas por obra de um artista, ou seja, alguém com conhecimento das regras da arte e que contaria com relativa liberdade de criação, que o permitiria representar o que tinha em mente, tornando presente uma ideia. Por outro lado, a imagem não-artística seria aquela tida como a “manifestação visível de uma pessoa sagrada” (BELTING, 1997: 471), um objeto de culto e que nada tinha a ver com a criação artística. Assim, seguindo esse raciocínio, a arte estaria necessariamente relacionada aos grandes artistas, àqueles que passaram a ter seus nomes associados à criação e elogiados por sua habilidade. Nos casos em que o conteúdo religioso da imagem é mais valorizado do que seu conteúdo artístico ou a habilidade do artista em questão, ela deveria ser chamada de *imagem*, deixando claro sua função diversificada para aquela sociedade.

Mais adiante, ao falar em “crise da imagem”, Belting tenta mostrar que o desenvolvimento das técnicas artísticas e os valores estéticos do Renascimento Italiano teriam contribuído para que as imagens perdessem seu valor sagrado e ganhassem um valor artístico. Ora, saber se houve ou não uma valorização estética durante o Renascimento, parece um problema, de certa forma, anacrônico para os historiadores. De fato, para o período do Renascimento encontramos muitos documentos, tratados e livros que descrevem e buscam os valores estéticos de seu período. Entretanto, isso não significa que essa preocupação não existia na Idade Média – ela existia, mas de uma forma diferente da que se viu a partir do século XV, quando a observação da natureza passou a ser mais valorizada e criou-se um novo ideal de beleza (ECO, 1989; DUBY, 1979).

Nesse sentido, o próprio Hans Belting parece se contradizer, uma vez que os exemplos citados por ele são todos anteriores ao período que ele chama de “crise da imagem” e apenas reforçam a ideia de que tais mudanças ocorreram ao longo de vários séculos. Afinal, se Albrecht Dürer e Lucas Cranach tinham a Itália como referência, isso não ocorria devido aos trabalhos de Raphael e Michelangelo, seus contemporâneos. Ocorria porque uma longa tradição de pintores já vinha sendo reconhecida por suas inovações técnicas e pictóricas. Pelo mesmo motivo, Raphael pode empenhar tanta criatividade ao produzir sua Madonna na Capela Sistina (BELTING, 1997: 458-603).

Por fim, Belting propõe que a arte foi a *mise-en-scène* da imagem no tempo da Contra-Reforma, ou seja, a imagem enquanto função persistiria, mas ficaria apenas em segundo plano – como uma “desculpa” para a arte, verdadeira “estrela” do momento (BELTING, 1997: 484). Essa afirmação do autor, que também soa como um julgamento de valor, parece considerar apenas uma pequena porção da sociedade: aqueles que continuaram financiando ou produzindo imagens. Parece-nos que, por mais que “os novos valores estéticos do Renascimento” tenham permanecido ao longo dos séculos – instituindo o que Belting chama de “a era da Arte” –, a decisão da Contra-Reforma de reafirmar o culto às imagens, perpetuou também a imagem sagrada – aquela que, para além de seu valor estético, tem como função principal representar a figura divina e que é tão facilmente encontrada, ainda hoje, em procissões e festas religiosas.

Ao propor a escrita de uma história da imagem, Belting se afasta da história da arte tradicional, vinculada à história dos estilos, e justifica sua posição ao afirmar que acredita na “utilidade da narrativa histórica” para o seu propósito, porque as imagens sagradas melhor “revelam seus significados através de seus usos” (BELTING, 1997: 397, tradução nossa). Entretanto, ao opor imagem à arte, a análise de Belting não dá conta dos casos de imagens também valorizadas por seu conteúdo estético e que foram fortes objetos de culto, mesmo após ou durante o século XVI – como ele mesmo indica ao mencionar a obra de Ticiano

citada por Vasari como sendo a mais venerada em Veneza naqueles dias (BELTING, 1997: 472). Nessas situações, a habilidade artística de Ticiano não parece ter sobrepujado seu aspecto religioso. Ela seria, então, uma imagem artística ou não-artística?

Nesse sentido, ao valorizar a noção de artista associada à noção de arte, Belting se aproxima da análise de Vasari, que buscou explicar a produção artística de seu período a partir da exposição da vida dos artistas em questão. Também, ao dividir os períodos em “Era da Imagem” e “Era da Arte”, tendo a primeira entrado em crise para dar lugar a segunda, Belting parece novamente se aproximar da análise vasariana, que instituiu ciclos para a arte, que, semelhantes aos ciclos de vida humano, nascem, crescem, se tornam antigos e morrem (FERNIE, 1995: 33). A frase de Belting no início de seu capítulo vinte exemplifica bem esse seu modo de entender a arte:

Agora não é mais suficiente contar a história das imagens, como foi feito nesse livro até agora. As imagens encontraram seu lugar no templo da arte e seu tempo real na história da arte. *Uma figura não precisa mais ser entendida pelo seu tema, mas como uma contribuição para o desenvolvimento da arte.* (BELTING, 1997: 459, tradução nossa, grifos nossos)

A aproximação com a obra de Vasari em nada diminui o trabalho de Belting, mas é preciso lembrar que esse tipo de análise já foi por muitas vezes criticado pela historiografia durante as últimas décadas e, por essa aproximação, o trabalho de Belting também vem sendo criticado (HEAL, 2007). Desde sua publicação, *Likeness and Presence* e as propostas de Hans Belting vêm sendo muito comentadas por estudiosos e por vezes são apropriadas, por outras problematizadas. Alguns desses casos serão analisados a seguir.

### **A posição de alguns historiadores**

Outros autores têm utilizado o termo *imagem* para se referir, sobretudo, a obras que tinham um conteúdo religioso intrínseco. Talvez o principal deles seja Jean-Claude Schmitt, mencionado anteriormente. Ele dedica grande parte da introdução do livro *O Corpo das Imagens* para explicar o que seria a imagem para a Idade Média. Segundo ele

a “arte” medieval não se encontra submetida à *mimesis* dos Antigos, e a cultura clerical associa, rejeita e condena como *imitatio* as “macaquices” dos mimos e jograis. As formas figurativas e as cores são, antes de tudo, concebidas como indícios de realidades invisíveis que transcendem as possibilidades do olhar. As imagens não saberiam “representar” – no sentido habitual do termo – essas realidades. Poderiam no máximo tentar “torná-las presentes”, “presentificá-las” (SCHMITT, 2007: 14).

Schmitt afirma que as imagens seriam como “visões espirituais”, aparições e sonhos, a semelhança das imagens imateriais. Estariam como mediadoras entre os homens e o divino. Nesse sentido, Schmitt se aproxima de Belting, mas vai além. Não se trata simplesmente de um conteúdo religioso; a imagem medieval corporifica o paradigma cristão da Encarnação de Cristo (SCHMITT, 2007: 14) e, portanto, sua análise pela História da Arte deve partir dessa consideração.

Mas Schmitt também elabora algumas críticas ao trabalho de Hans Belting. Apesar de admitir que esse historiador da arte tem “boas razões para caracterizar, senão a totalidade, ao menos uma grande parte das imagens medievais por sua função ‘cultural’”, ressalta também que é preciso nuançar mais, já que “nem todas as imagens medievais eram objeto de um ‘culto’” (SCHMITT, 2007: 43).

Assim, discordando de Hans Belting nesse aspecto, Schmitt justifica que sua preferência pelo termo *imagem* a propósito da Idade Média, não ocorre para fazer oposição ao termo “arte”, mas apenas para restituir-lhe todos os seus significados e domínios, objetos de seu estudo (SCHMITT, 2007: 45). Schmitt também deixa claro que a imagem não deve “ser julgada a partir dos padrões do Renascimento”, pois trata-se de uma relação completamente diferente com a imagem, já que a sua contemplação não se faz “mais no âmbito do sonho, mas na vida real” (SCHMITT, 2007: 15). O espectador, por meio da perspectiva, é convidado a entrar na imagem, como por uma janela, e não como numa visão onírica.

Esse ponto de vista também é partilhado por Michael Camille no livro *Gothic Art: Glorious Visions* de 1996. Segundo ele, a imagem seria o meio através do qual o cristão comum poderia acessar coisas que estivessem além de seu poder natural de visão, já que a visão para o medievo seria um poder ativo, capaz de influenciar tanto o que é visto quanto o que vê, conectando-os. Também em concordância com Schmitt afirma que a imagem teria o poder de presentificar as pessoas representadas, transportando o observador para a companhia de Cristo, Maria ou dos santos vistos na imagem.

Ainda que concordando em alguns pontos com as análises apresentadas por Belting e, principalmente, por Schmitt, Camille se diferencia em uma questão fundamental: a utilização do termo *arte*. O próprio título do livro já demonstra a utilização de dois termos controversos para a historiografia: *Arte Gótica*. Quanto ao termo *arte*, primeiro Camille nos lembra que a maior parte das imagens góticas “não eram primariamente consideradas como obras de arte por seus contemporâneos, mas como algo mais poderoso e instrumental, por causa de sua capacidade não de apenas refletir o mundo, mas de transformá-lo a imagem de Deus” (CAMILLE, 1996: 25, tradução nossa). Mas, em seguida, o autor também nos lembra do outro significado que a arte tinha para a Idade Média e como essa noção foi se modificando com o passar dos séculos.

Claramente a condição e o status dos artistas estavam melhorando. A noção de arte como uma forma de trabalho manual, o que impedia que ela fosse uma das “artes liberais” acadêmicas, foi se erodindo à medida que artistas habilitados entraram no serviço da corte e serviram a municípios organizando os edifícios das catedrais (CAMILLE, 1996: 175, tradução nossa).

O que aparentemente se apresenta como uma contradição pode ser explicado pelas diferenças entre o conceito de arte para a Idade Média e o conceito atual de arte. Dificilmente conseguimos desassociar a noção de “artista” e “beleza” do conceito de arte que temos hoje, enquanto para o Medievo, arte não era mais do que um trabalho manual que podia até se destacar pela habilidade de seu criador, mas cuja função em última instância se ligava mais ao espiritual do que ao material. Por isso, ao dizer que a imagem não era primariamente considerada uma obra de arte, se está afirmando que ela não era admirada por sua forma em primeiro lugar, mas por aquilo que ela buscava representar ou presentificar.

Em relação ao termo *imagem*, Camille faz uma consideração interessante. Ainda que utilizando o termo com frequência para designar tanto pinturas quanto esculturas, ele afirma que ao longo do século XIII a especialização se ampliou e o escultor passou a ser denominado *imagier* ou escultor de imagens, sendo diferenciado do pintor. O mesmo ocorre em outras línguas latinas, como o espanhol, que distingue o *imaginero* - o que faz imagens - de outros artistas. Nesse sentido, para alguns períodos e algumas regiões o uso do termo *imagem* usado para designar pinturas e iluminuras pode se revelar pouco

produtivo pela possibilidade de gerar confusão em relação à acepção atual do termo naquele idioma.

Por fim, o último autor a ser analisado é Jeffrey Hamburger no artigo de 2006 denominado *The Medieval Work of Art: Wherein the “Work”? Wherein the “Art”?* Hamburger inicia seu artigo com um questionamento semelhante ao aqui trabalhado. Ele busca compreender a validade do termo arte para os estudos que se voltam para a Idade Média em relação ao paradigma que parece ter sido criado ao redor desta noção. Segundo ele, estudos como os de Freedberg e Belting “tem produtivamente dirigido atenção para além do estilo, estética e produção, em direção à função e à recepção” das imagens, mas ambos parecem não ter resolvido a questão (HAMBURGER, 2006: 374).

Para Hamburger uma questão que deve ser debatida diz respeito às diferenças que são postas entre “trabalho/obra” e arte durante a Idade Média. Segundo afirma, sua intenção é ir além da observação da recepção contra a produção, na tentativa de alcançar as maneiras como as imagens medievais se estruturavam, e, para isso, elenca uma série de exemplos que buscam mostrar como o visível e o invisível se relacionavam nas obras medievais. Sua conclusão é que a *obra de arte* não serviria somente para fazer presente, “mas para mediar entre imagem e texto, visível e invisível, presente e ausente” (HAMBURGER, 2006: 406, tradução nossa), numa análise que se aproxima, portanto, de Schmitt, ainda que utilizando o termo arte ao invés de imagem. Hamburger ainda conclui, numa clara menção à obra de Belting que “a Reforma pode ter iniciado a ‘era da arte’. Medievalistas, entretanto, não tem obrigação de não dar atenção ao artístico nas imagens medievais” (HAMBURGER, 2006: 406, tradução nossa).

### Conclusão

As discussões acerca do uso dos termos arte e imagem têm sido ampla entre os historiadores da arte. Esta discussão muito contribui para o desenvolvimento teórico da disciplina, na medida em que ambos os termos costumam ser problematizados pelos autores que optam por lançar mão deles na busca de uma justificativa para sua utilização. Em relação ao termo imagem, a proposição e uso deste permitiram que, “nos últimos anos, os historiadores, ainda mais que os historiadores da arte, colocassem novas questões sobre o funcionamento social, as funções ideológicas, o poder das imagens do passado” (SCHMITT, 2002: 592). Entretanto, o uso deste termo também deu origem a certa polarização ao ser contraposto ao termo arte. Essa polarização ocorreu a partir da década de 1980, com propostas como a de Hans Belting, que afirmam que imagem seria um termo mais adequado para a Idade Média, uma vez que a Arte só teria existido a partir do século XVI, com o Renascimento.

Ora, vimos que tanto *imago* quanto *ars* são termos de época. A principal diferença entre eles, contudo, diz respeito às características do objeto que cada um desses termos coloca em evidência. O termo *imago* enfatizaria a função e a recepção do objeto, nos remetendo a sua utilização como objeto religioso, tais como as imagens de culto; enquanto *ars* estaria relacionado à sua produção, evidenciando que, para além de suas funções, ele tem uma história a ser contada enquanto objeto feito por alguém e para alguém.

A problematização que deve ser feita ao nos utilizarmos desses termos, portanto, se relaciona ao fato de ambos terem hoje uma acepção muito diferente do que tinham durante a Idade Média. O significado que o conceito de arte adquiriu após os estudos de Vasari não pode ser aplicado ao período anterior, visto – como foi – que a relação entre homem e obra de arte se alterou enormemente no período. E, mesmo quando pensamos na

aplicabilidade do conceito vasariano de arte – segundo Belting, quando a valorização estética passa a ser mais importante que o caráter de culto de uma imagem –, devemos lembrar que nem todas as obras deixaram de ser objetos de culto depois de terem se transformado em “arte”, nem podemos considerar que todas as representações existentes na Idade Média fossem “imagens”, no sentido de terem um valor “cultural”, tal qual o termo carrega.

Por fim é importante entendermos que, se utilizados com propriedade e esclarecimentos teóricos – como bem fez Michael Camille – ambos os termos podem ser igualmente úteis, metodologicamente e conceitualmente, para nossas pesquisas históricas.

### Referências

- AQUINO, Tomás; PEROTTO, Lorenzo Alberto. *Commento alla Política di Aristotele*. Bologna: Edizioni tudio Domenicano, 1996.
- BATISTA, Ângelo Fornazari. *Agostinho e a noção de ideia*. [S.l.]: Conciência.org, [S.d.]. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/agostinhoangelo.shtml>>. Acesso em: 05 mar 2009.
- BELTING, Hans. *Likeness and Presence: a history of the image before the era of art*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- CAMILLE, Michael. *Gothic Art: Glorious Visions*. London: Laurence King Publishing Limited, 1996.
- DUBY, Georges. *O Tempo das Catedrais: a arte e a sociedade: 980-1420*. Lisboa: Estampa, 1979.
- ECO, Umberto. *Arte e Beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.
- FERNIE, Eric. *Art History and its Methods*. London: Phaidon, 1995.
- FOLDA, Jaroslav; WETTER, Kathy Jo. Resenha sobre: “Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art”. *Bryn Mawr Medieval Review 9502*. Disponível em: <http://hegel.lib.ncsu.edu/stacks/serials/bmmr/bmmr-9502-foldalikeness> Acesso em: 22 de março de 2009.
- FREEDBERG, David. *The power of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- HAMBURGER, Jeffrey F. The Medieval Work of Art: Wherein the “Work”? Wherein the “Art”? In: HAMBURGER, Jeffrey F.; BOUCHÉ, Anne-Marie (ed.). *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2006. p.374-412.
- HEAL, Bridget. *The Cult of the Virgin Mary in Early Modern Germany: Protestant and Catholic Piety, 1500-1648*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- LE GOFF, Jacques. Trabalho. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: EDUSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 559.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Contribuição à l’história do conceito da antiga teoria da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude (coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Volume I. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 591-605.

\_\_\_\_\_. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: EDUSC, 2007.