



UNINDO O DIVINO E O HUMANO: UM MERGULHO NOS DETALHES E SIMBOLISMOS DE TRÊS VIRGENS MEDIEVAIS

Luciane Ruschel Nascimento Garcez¹

UNITING THE DIVINE AND THE HUMAN: A DIVE INTO THE DETAILS AND
THE SYMBOLISM OF THREE MEDIEVAL VIRGINS

UNIR LE DIVIN ET L'HUMAIN : UNE PLONGÉE DANS LES DÉTAILS ET
LA SYMBOLIQUE DE TROIS VIERGES MÉDIÉVALES

¹ Doutora pela Université Aix-Marseille, França, na área de Teoria e História da Arte. Pós-doutorado na linha de Teoria e História da Arte, pelo PPGAV-CEART, UDESC (2019); bolsista CAPES/ PNPd, sob orientação de Sandra Makowiecky. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA/UNESCO), sendo membro do Comitê de Premiação AICA; membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte Seção Brasil / Aica Unesco (ABCA); membro da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8041551261651027> Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7659-3362> E-mail: lucianegarcez@gmail.com

RESUMO

Este artigo desenvolve uma reflexão sobre como os detalhes podem revelar os simbolismos que geram significados na imagem, e de como os artistas representaram referências a outras áreas das artes na escultura em questão. O estudo parte de três esculturas medievais que figuram a Virgem Maria e o Menino Jesus, e estabelecem diálogos sobre o caráter humano e divino de Maria na iconologia cristã. O culto mariano teve grande apelo no medievo e as esculturas escolhidas são obras que figuram estilos diferenciados. Uma escultura representa a Virgem humanizada, a outra apresenta-se como um relicário composto, e a última é uma imagem de Maria humanizada, imersa em dor.

Palavras-chave: Virgem Maria. Arte Medieval. Escultura. Detalhe e Simbolismo.

ABSTRACT

This paper develops a reflection on how the details can reveal the symbolisms that generate meanings in the image, and how the artists represented references to other areas of the arts in the sculpture in question. The study starts from three medieval sculptures that depict the Virgin Mary and the Child Jesus and establish dialogues about the human and divine character of Mary in Christian iconology. The Marian cult had great appeal in the Middle Ages and the chosen sculptures are works that feature different styles. One sculpture represents the humanized Virgin, the other is presented as a composite reliquary, and the last is an image of the human Mary, immersed in grief.

Keywords: Virgin Mary, Medieval Art. Sculpture. Detail and Symbolism.

RÉSUMÉ

Cet article développe une réflexion sur la façon dont les détails peuvent révéler les symbolismes qui génèrent des significations dans l'image, et comment les artistes ont représenté des références à d'autres domaines des arts dans la sculpture en question. L'étude part de trois sculptures médiévales qui représentent la Vierge Marie et l'Enfant Jésus, et établissent des dialogues sur le caractère humain et divin de Marie dans l'iconologie chrétienne. Le culte marial avait beaucoup d'attrait au Moyen Âge et les sculptures choisies sont des œuvres de styles différents. Une sculpture représente la Vierge humanisée, l'autre se présente comme un reliquaire composite, et la dernière est une image de la Marie humanisé, plongée dans le chagrin.

Mots-clés: Vierge Marie. Art Médiéval. Sculpture. Détail et symbolisme. Piéta.

Este artigo desenvolve uma reflexão acerca da imagem da Virgem Maria no medievo tardio a partir de três esculturas, analisando as peças que, a partir dos detalhes, representam o humano e o divino de Maria em cada uma das obras. Olhando com a devida atenção, podemos ter uma visão um pouco mais ampla de como os artistas representaram a Virgem e como usaram de referências a outras áreas das artes na própria escultura. Iniciaremos com uma peça cuja postura e tratamento da forma revelam uma Virgem humanizada, que evoca sentimentos maternais, e que a partir dos detalhes, atributos visuais, apresenta o caráter divino de Maria. A segunda escultura possui uma forma mais complexa, um santuário, cuja própria estrutura evoca o humano e o divino da Virgem Maria. A terceira e última peça que analisaremos neste estudo é uma escultura que evoca a mais profunda dor, a dor da perda do filho, enfatizando o sofrimento humano de Maria frente a perda de Jesus, contudo é nos detalhes da obra que o divino é simbolicamente representado.

Em várias religiões e culturas, a figura materna é um objeto importante de adoração, podemos mencionar, por exemplo, representações egípcias de Ísis amamentando seu filho Hórus como diálogos entre as imagens da Virgem e do Menino Jesus. A história da Virgem Maria se fundamenta nos textos dos Evangelhos, entretanto a partir do século V, aproximadamente, vai ganhar novos contornos e maior importância na iconologia cristã. A história contada sobre este personagem é de fato impressionante, nasceu como uma promessa, concebeu livre do pecado original, é arrebatada aos céus depois de sua morte. Estes aspectos tornam Maria, mãe de Jesus, uma figura de fato excepcional. Foi no século V também, no Concílio de Éfeso, realizado em 431, que o título “Mãe de Deus” foi oficializado. Cristãos já vinham se referindo à Maria desta forma, mas não foi dogmaticamente definido até este Concílio.

No Concílio de Éfeso, bispos denunciaram a heresia nestoriana, que afirmava que as naturezas humana e divina de Cristo eram separadas. Os nestorianos, portanto, acreditavam que Maria era apenas a mãe do

Cristo humano, não do Cristo divino. Ao denunciar esta crença como herética, uma inverdade, os bispos afirmaram a unidade das naturezas divina e humana de Cristo. Dado que não se pode separar a natureza divina de Cristo de sua natureza humana, o Concílio declarou que seria correto chamar Maria pelo título de *Theotokos*, grego para “portadora de Deus”, “Mãe de Deus” (GRAUMANN; PRICE, 2020). Não demorou para que a difusão de imagens da Virgem com o Menino acontecesse, tanto no Oriente, pelo Império bizantino, quanto na Europa medieval.

Os séculos XII e XIII testemunharam um crescimento significativo do culto da Virgem na Europa Ocidental, em parte inspirado nos escritos de teólogos como São Bernardo de Claraval (1090-1153), que a identificou como a noiva do Cântico dos Cânticos no Antigo Testamento², assim a Virgem passa a ser adorada como a Noiva de Cristo, Personificação da Igreja, Rainha do Céu e Intercessora pela salvação da humanidade.

As imagens da Virgem então vão refletir estas crenças. No medievo Maria podia ser considerada, para os cristãos, como um meio de se conectar com Deus, realmente a imagem de uma intercessora, entre o devoto e o Criador. Para muitos, a Virgem passa a ser o foco da oração e devoção, um ser ao mesmo tempo divino, bíblico, e humano. Embora ela seja mencionada apenas na Bíblia algumas vezes, geralmente como membro de um grupo, parte de uma cena, seu culto se espalhou amplamente e histórias e passagens sobre sua vida alcançaram a todos de alguma forma, ricos ou pobres.

Na Alta Idade Média, os detalhes bíblicos nem sempre eram importantes, porque a maioria dos cristãos medievais não sabia ler, e mesmo que soubessem, dificilmente teriam qualquer acesso aos textos sagrados, uma situação que tornava os detalhes nas imagens fundamentais. Os cristãos foram ensinados a partir das interpretações de cada paróquia acerca das passagens da Bíblia, e das histórias ali

2 https://www.bibliaon.com/cantico_dos_canticos/

contadas. As autoridades religiosas concentraram-se em certos detalhes e ignoraram outros, muitas vezes enfatizando o aspecto maternal e a virgindade de Maria, sua pureza, de corpo e de espírito.

A história da vida da Virgem foi reiterada em poesia, orações, sermões, lendas. Como temática, sua imagem foi encontrada em igrejas por toda a Europa, onde ela foi honrada e glorificada pelos sentidos humanos a partir das representações visuais exaltando sua compaixão, humildade, pureza, obediência, virtudes que eram ensinadas a seus seguidores e tornadas comumente conhecidas por seus adoradores (CARLQUIST, 2015).

As imagens que representam cenas da vida da Virgem e o seu papel na teologia cristã são comumente compostas por elementos que exaltam a Paixão de Cristo, e a sua decorrente Crucificação, onde Maria é parte vital da narrativa; mas não são as únicas temáticas abordadas em relação à sua história e seu papel na crença cristã medieval. É a composição da cena que é importante, não apenas os personagens escolhidos, e é por isso que identificar certos atributos, certos detalhes, permite que reconheçamos de que forma a imagem contribui para a legitimação da iconologia cristã proposta.

Maria era a força protetora e zelosa que os devotos precisavam. Era reverenciada como mais do que apenas como a mãe de Jesus, quase como uma divindade autônoma, algo que remete a uma sobrevivência cultural e histórica, que como comentamos antes, podemos relacionar ao culto de Ísis, por exemplo, e que embora não iremos aprofundar neste estudo, contudo deve ser mencionado.

Para aqueles que achavam que as autoridades seculares, terrenas, não podiam ou não queriam protegê-los, Maria surgiu como a figura protetora. Para libertá-los do jugo punidor do clero, Maria apresentava também um caminho para Deus. A Igreja empregou a imagem da Virgem, cada vez mais popular, como um ideal a ser seguido, como exemplo de virtudes a serem imitadas. Ao longo do tempo, uma característica que permaneceu

constante para o papel de Maria foi no caminho para a salvação, onde ela passa a ser a intercessora entre o crente e Deus, associando sua imagem à redenção da humanidade.

Os cristãos medievais recorriam à Virgem Maria para resolver uma variedade de problemas, e mesmo para os protestantes, ela salvou almas servindo de modelo de fé e virtudes. Henrietta Leyser (2013), em seu texto *Mulheres Medievais: Uma História Social das Mulheres na Inglaterra 450-1500*, afirma que, por volta do ano 1000, havia tantas representações diferentes de Maria que ela poderia representar qualquer mulher medieval. Em contraste, Cristo tinha papéis limitados e pré-estabelecidos, mas era geralmente divino, sagrado, distante. Como intercessora, Maria estava intimamente ligada à morte, portanto, ao contexto cotidiano da maior parte das famílias do medievo (ERIKSSON, 2015).

A Virgem como Relicário

A primeira obra que veremos é a *Virgem de Jeanne d'Evreux*, uma escultura-relicário do início do século XIV (entre 1324 e 1339), um objeto luxuoso, feito em prata e coberto de ouro, com esmaltes, pérolas e cristais, que originalmente portaria uma coroa, que agora está perdida (Fig. 1). Como relicário, a figura porta na mão direita uma flor-de-lis de prata e cristal na qual foram encerradas relíquias das roupas, cabelos e leite da Virgem. Esta forma de Virgem relicário deriva de um modelo bizantino chamado “Virgem da ternura” (GABORIT-CHOPIN, 1991). A peça foi encomendada pelo rei da França, Carlos IV, para sua esposa, Jeanne d'Evreux, por isto o nome a que se refere (HARRIS; ZUCKER, 2017).

Algo que humaniza esta escultura é a ternura que percebemos entre mãe e filho (Fig. 2). Parece-nos que a obra nos mostra mais do que um símbolo da crença mariana, nos mostra realmente uma mãe com seu



FIGURA 1.

A *Virgem de Jeanne d'Evreux*, 1324-1339
Louvre, Paris, França.
Escultura em metal, 68cm de altura
Fonte: https://www.wga.hu/html_m/zzdeco/1gold/14c/10f_1300.html

bebê. Já vimos em entalhes em pórticos medievais imagens de Maria segurando Jesus bebê representados frontalmente, estaticamente. Toda hierarquia e simbologia respeitadas, trazendo a mensagem da do papel da Virgem na profecia da vinda de Jesus Cristo, o filho de Deus que se faz humano por nós.

O artista criou uma imagem humanizada que evoca o amor que une mãe e filho, a interação entre eles. Jesus apoiado no quadril de Sua mãe de forma muito natural e realista. Mas importa também notarmos a referência à arte clássica antiga: o *contraposto* (Fig. 1). Maria tem o corpo apoiado na perna direita, o que joga seu quadril nesta direção, liberando a parte esquerda do tronco, onde o bebê está naturalmente apoiado. Vemos esta ferramenta de representação naturalista do corpo humano em imagens greco-helenísticas, percebemos o *contraposto* sendo retomado nesta fase de transição do Gótico tardio ao Renascimento. Estamos aqui em um momento de mudanças. Jesus bebê acaricia o rosto de Sua mãe de forma muito terna e natural, quase sentimos o movimento de sua mãozinha. E observemos a reação da mãe ao toque do seu bebê, ela inclina a cabeça e esboça um sorriso (fig. 2), em uma reação perfeitamente natural, humana. Ela tem os sentimentos e reações de uma mãe, desta forma pertence ao nosso mundo, não ao mundo celestial e simbólico.

A imagem da Virgem cumpre diversas funções, e desde a Alta Idade Média, na Igreja Romana assim como na Bizantina, estas imagens eram facilmente identificadas pelos devotos, a Virgem que apresenta Seu Filho, que vem nos redimir, a intercessora. Ela funciona como o caminho até Ele, o caminho da salvação. A Virgem Maria, conhecida como *Theotokos* na terminologia grega, foi fundamental para a espiritualidade bizantina como uma de suas figuras religiosas mais importantes. Tida como mediadora entre a humanidade sofredora e Cristo, assim como protetora de Constantinopla, a Virgem Maria era amplamente venerada. As representações imagéticas narrativas concentravam-se em sua concepção e infância, ou na dita *Koimesis* (a *Dormição*, ou sono eterno). A



FIGURA 2.

A *Virgem de Jeanne d'Evreux*, 1324-1339 (Detalhe)
Louvre, Paris, França.
Escultura em metal, 68cm de altura
Fonte: https://www.wga.hu/html_m/zzdeco/1gold/14c/10f_1300.html

maioria das imagens da Virgem enfatiza seu papel como Mãe de Cristo, mostrando-a de pé e segurando seu filho, de forma muito particular. Por exemplo, a “*Virgem Hodegetria*” é uma representação popular na qual Maria segura Cristo no braço esquerdo e gesticula em direção a ele com a mão direita, mostrando que Cristo é o caminho para a salvação. O termo *Hodegetria* vem do Mosteiro Hodegon em Constantinopla, no qual o ícone que mostra a Virgem nesta posição particular residiu pelo menos desde o século XII, como um símbolo de proteção à cidade. Uma ordem de imagem posterior, e que é comumente tida como derivada a esta, é a “*Virgem Eleousa*”, que representa o lado compassivo da Virgem. Ela é mostrada curvando-se para tocar sua bochecha na bochecha de seu filho, que retribui esse carinho colocando o braço em volta do pescoço, gesto que podemos relacionar ao da Virgem de Jeanne d’Evreux, uma representação humanizada, com a qual não seria difícil as mulheres se identificarem. Estas ordens de representação da Virgem foram amplamente adotadas no Ocidente (JAMES, 2004).

Nesta linha de representação da Virgem e seu filho, de matriz bizantina, temos exemplos como este mosaico na Hagia Sophia, em Istambul (Fig.3), que apresenta Maria em posição hierática, aquela que cumpre a profecia sagrada de dar à luz ao filho de Deus, portanto localizando seu papel como “Mãe de Deus no plano espiritual, celestial. Existe um reconhecimento imediato na iconologia cristã da sacralidade destas figuras, do papel simbólico de cada um na história ali representada. Quando Maria é colocada vestida de azul, neste fundo dourado com Jesus em seu colo, também em dourado, ela não pertence mais ao mundo terreno, ela está ali como uma lembrança daquela que viveu entre nós, foi humana, mas não pertence mais ao mundo terreno, ela agora está na esfera celestial. A imagem se apresenta como um símbolo, não se trata de representar a relação entre mãe e filho, e sim de representar o que significou esta mãe com este Filho: a redenção da humanidade, o caminho para a salvação.

Assim também é o caso da escultura feita para Jeanne d’Evreux, no

século XIV, que nos traz uma Virgem humanizada, baseada como vimos no modelo da “Virgem da Ternura”, que, por sua postura, evoca emoções e sentimentos maternos, facilmente gerando sentidos ao espectador e devoto. Observemos o alongamento de seu pescoço (Figs. 1 e 2) e a maneira como ela o dobra graciosamente na direção de Jesus, em uma reação quase involuntária à carícia recebida. Uma reação totalmente humana.

Observemos também os detalhes: Jesus segura uma romã com a mão esquerda (Figs. 1 e 2), símbolo da ressurreição e da igreja, da congregação dos fiéis (HALL, 1974), lembrando não só Seu nascimento, mas também Sua morte, o que completa a profecia. No medievo a romã também era símbolo de fertilidade, associada à maternidade desde o período greco-romano, quando era um dos atributos de Hera, esposa de Zeus (HALL, 1974). Ao nos atermos a estes detalhes, vemos a combinação do mundo natural ali representado, o diálogo e interação entre mãe e filho, e o mundo simbólico a ser perpetuado, com a iconologia apropriada que deixa claro do que trata: a profecia que se cumpriu.

É comum vermos representações da Virgem com Jesus, e frequentemente mostram o prenúncio da dor de Maria pela morte de seu Filho na cruz. Mas nesta peça, não fosse pela romã, não teríamos a indicação deste final terrível, pois não existe nada além de ternura e maternidade nesta representação, nada que nos indique o final trágico entre mãe e filho.

Vemos o crescente interesse nas emoções humanas sendo representadas na arte ao passo que a Idade Média avança em direção ao Renascimento. De fato, podemos ver uma escultura da mesma época com qualidades similares na Catedral Notre Dame de Paris (Fig. 4). A mesma ênfase no drapejamento, o contraposto enfatizado, a elegância e atenção no tratamento da figura no que confere o deslocamento do quadril que apoia o bebê, a mesma atitude de interação entre mãe e filho. Este movimento do corpo dá uma sensação de movimentação

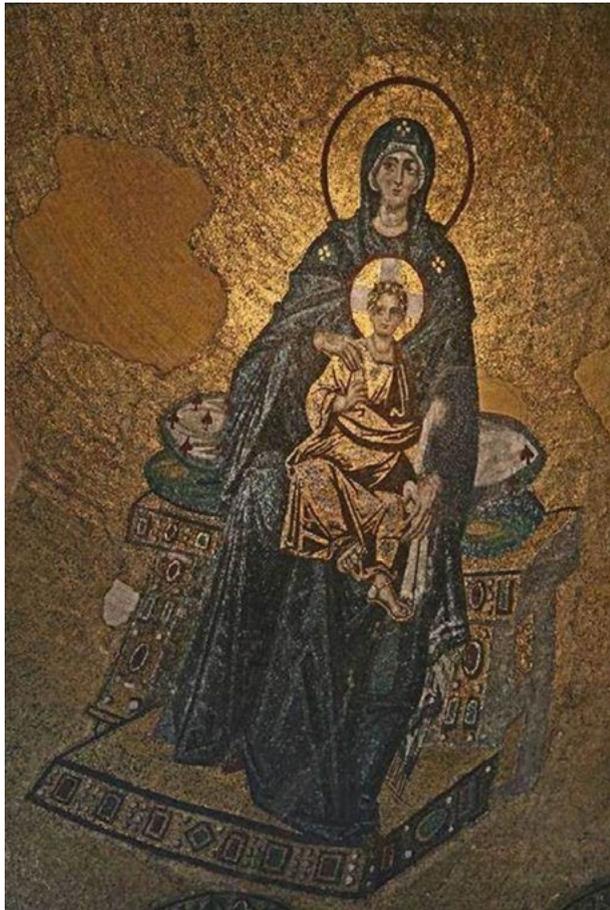
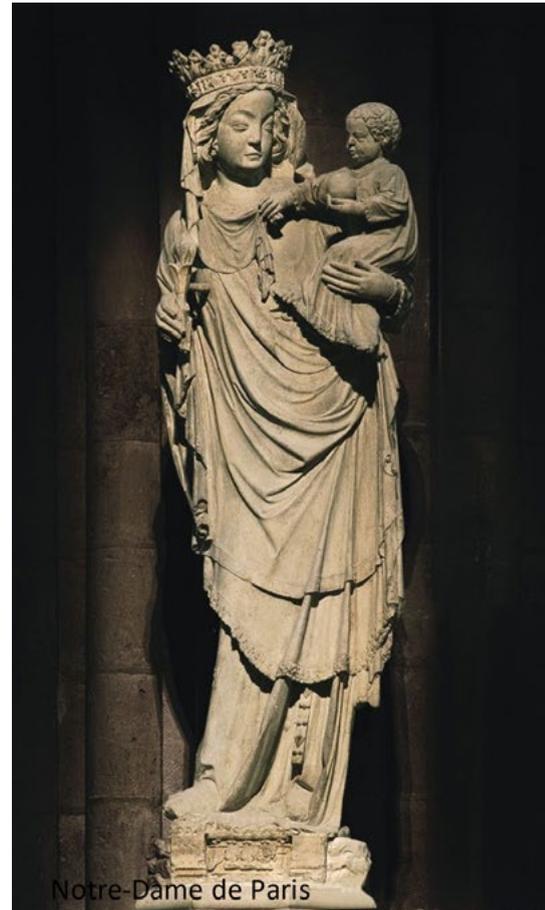


FIGURA 3.

Mosaico da Virgem e o Menino na absida da Basílica Santa Sofia (Hagia Sophia), Istambul, Turquia.
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Renascen%C3%A7a_maced%C3%B3nica



Notre-Dame de Paris

FIGURA 4.

Estátua de Nossa Senhora de Paris, séc. XIV, Catedral Notre Dame de Paris.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Notre_dame_de_paris_statua_della_nostra_signora_di_pari.jpg



na figura, humaniza a imagem, apesar de as feições da Virgem serem idealizadas, de acordo com preceitos medievais. Percebemos que não há uma tentativa realística de mostrar o corpo e sua musculatura, e sim uma complexa representação de movimentos através do drapejado sofisticado e complicado do tecido que recobre a Virgem.

Os artistas que trabalharam nesta obra - criação, modelagem, fundição, cinzelamento - tiveram um cuidado especial na apresentação destes drapejados, mostrando sua habilidade e competência na tarefa. Observemos a delicadeza do caimento do tecido ao redor do braço de Maria. E se olharmos a estátua no seu lado esquerdo, vemos um belíssimo zigue-zague de drapejados que têm uma graça especial no conjunto caindo por suas pernas, e como o tecido cai em dobras ao entorno dos pés da figura (Fig. 5). O artista que realmente observou como uma mulher vestida com uma túnica a teria coberto seus pés, apresentou uma versão humanizada da Virgem e eternizou sua relação com seu Filho de forma que cada mãe que tivesse a oportunidade ver esta escultura, veria ali uma mulher que teve um filho e o perdeu, gerando uma empatia com as mães medievais que sofriam com a alta incidência de mortalidade do período. Se a Virgem foi humana, viveu e sofreu como nós, e agora está no céu junto a Deus Pai e Seu Filho Jesus Cristo, como não nos rendermos a ela? A mãe que passou por todo esse sofrimento, assim como aquela que entrasse na igreja buscando conforto, certamente intercederia por outra mãe que estivesse ali, pedindo pelo caminho que abrandasse a dor e levasse à salvação eterna, já que nesta vida a realidade parecia muito cruel, muito dura. O posterior culto mariano ganhou força com imagens como esta.

A base sobre a qual a Virgem está apoiada já é uma obra de arte por si só (Fig. 5). Temos cenas da vida da Virgem e de Jesus pintados com os tons apropriados ao que se referem: dourado e azul ultramarino. Cenas criadas com grande detalhamento sobre um fundo com flores,



FIGURA 5.

A Virgem de Jeanne d'Evreux, 1324-1339 (Detalhe)
Louvre, Paris, França.
Escultura em metal, 68cm de altura
Fonte: https://www.wga.hu/html_m/zzdeco/1gold/14c/10f_1300.html

cuja composição remete ao recurso das *millefleurs*³ muito usado na tapeçaria. E faz sentido que as pequenas figuras escultóricas nos nichos que circundam a Virgem Maria e ladeiam as cenas narrativas sejam os profetas do Velho Testamento, pois de acordo com a crença e tradição cristãs, eles profetizaram a vinda de Cristo. Estas referências proféticas são detalhes que precisam ser desvendados para que acessemos o real significado da obra, assim como a romã que Cristo segura com a mão esquerda (Fig. 2) e que fecha o círculo da profecia: morte e ressurreição de Cristo.

E sob a figura principal, quatro leões sustentam a base da escultura. Simbolizam o rei. O símbolo do leão também evoca o “Leão de Judá”, expressão bíblica considerada pelos cristãos como metafórica à figura de Jesus Cristo, cuja referência aparece no livro do Apocalipse. Este é um pequeno detalhe da escultura, os pés que elevam a base da peça, mas que simbolicamente representam algo significativo na leitura iconológica da Virgem.

A Virgem como Intercessora

A próxima obra que veremos é uma *Schreinmadonna*, criada por volta do ano 1300 (Fig. 6). O termo *Schreinmadonna*, ou seja, “Madona do Santuário”, se refere ao modelo escultórico chamado “Virgem Abrideira” em Portugal, tradução do seu equivalente em francês “*Vierge Ouvrante*”. Segundo a pesquisadora Irene González Hernando, entre os séculos XIII e XVI,

As abrideras estavam associadas a práticas religiosas muito diversas: as celebrações marianas, cristológicas e trinitárias do calendário cristão (por exemplo, Sexta-feira Santa), orações e orações coletivas (por exemplo, a *Salve Regina*), certas práticas populares como a proteção

3 Quando a tapeçaria tinha seu fundo preenchido por inúmeras flores preenchendo o espaço atrás da composição principal.



FIGURA 6.

Schreinmadonna, c. 1300 (alemão) - Aberto.
Escultura em carvalho, revestimento de linho, policromia, douração, gesso.
Dimensões: 36,8 x 34,6 x 13 cm.
Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque, EUA.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>

das mulheres em trabalho de parto e a salvação espiritual de crianças natimortas e, claro, também a meditação privada individual. A inter-relação entre iconografia e função era muito forte, de modo que ora eram os temas que favoreciam determinados usos, ora as práticas religiosas que condicionavam a escolha de um determinado programa iconográfico (2009, p.59).

É uma escultura sacra devocional que manifesta a fé cristã no milagre da Encarnação, pelo qual Deus assumiu o corpo e a natureza humanos, unindo o humano e o divino na pessoa de Cristo. Fechada é uma *Virgo Lactans* (HERNANDO, 2009), uma imagem da Virgem Maria entronizada amamentando o menino Jesus (Fig. 7). Ela segura Jesus Cristo sobre seu joelho esquerdo e O envolve com o braço. O artista criou uma figura alongada, elegante, vivaz, graciosa, como é típico nas esculturas góticas. Ela parece olhar seu Filho, que a observa de volta.

Sabemos como a figura da Virgem Maria era popular neste período, na maior parte do ano, quando a pessoa entrasse na igreja, era essa a imagem que veria da escultura: Maria com Jesus no colo, o Santuário fechado. Mas em certas ocasiões, especialmente festivas, a escultura seria aberta, como vemos na figura 6. Ao ser aberto, é transformado em retábulo com uma representação escultórica da Santíssima Trindade em seu interior. Neste caso, hoje só resta a figura de Deus Pai; as outras duas figuras que completariam a Santíssima Trindade estão perdidas (HARRIS, ZUCKER, 2020).

Cenas da Natividade foram pintadas e ornamentam as asas do Santuário. Mais ou menos como vemos nos altares, e seus retábulos, que abriam e fechavam, gerando imagens diferentes (Fig. 9). Mas, diferente dos retábulos tradicionais, esta peça tem a forma do corpo humano, e funciona simbolicamente como o corpo que guarda os mistérios da crença cristã, pois que inclui Cristo, Deus Pai e o Espírito Santo. Nesta tipologia a Virgem “antecederia” a ambos cronologicamente, o que torna difícil a sobrevivência deste tipo de escultura ao longo do tempo, uma vez que



FIGURA 7.

Schreinmadonna, c. 1300 (alemão) - Fechado.
Dimensões: 36,8 x 12,7 x 13 cm.
Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque, EUA.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>



FIGURA 8.

Schreinmadonna, c. 1300 (alemão) - Detalhe.
Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque, EUA.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>

implica em questões teológicas mais complexas.

A maior parte das “Virgens Abrideiras” continham dentro do corpo escultórico cenas da vida de Jesus e da Virgem Maria. Quando abertas, geralmente expunham figuras da Santíssima Trindade. Vemos, por exemplo, aqui: Deus Pai (Fig. 8) segurando o crucifixo, no centro da cruz haveria a figura de Jesus crucificado, e no peito de Deus, a pomba do Espírito Santo, completando a Santíssima Trindade, como podemos constatar pelos orifícios vazios. A escultura representa o núcleo da teologia cristã: Maria torna possível a vinda de Jesus, o filho de Deus que chega a nós em forma humana, e é abrindo a estátua da Virgem que encontramos as figuras que completam esta iconografia, por outro lado a subverte, pois que a Virgem ocupa o papel principal, estando em destaque na composição escultórica.

A imagem da Virgem tem uma expressão de bondade enfatizada no sorriso sutil, e de humildade, pela expressão de Maria, virtudes que seriam exemplo a ser seguido, sendo ainda o caminho para a salvação, uma intercessora, uma passagem para chegarmos ao divino (Fig. 10).

Na parte externa, Jesus Cristo bebê segura um pequeno pássaro, provavelmente um pintassilgo, enquanto é amamentado por Sua mãe (Fig. 11). Trazemos como um vislumbre de diálogo, e não uma simbologia a ser desenvolvida neste estudo, mas vale mencionar que desde o Egito Antigo, a alma humana era representada na arte religiosa por um pequeno pássaro. Na figura 11 vemos também o Ba - o pássaro da alma na iconologia egípcia antiga - em um detalhe de uma tumba egípcia, um reflexo e um diálogo de crenças que partem de tempos e culturas diferentes, onde a simbologia representa a crença humana, independente da religião à qual se refere (CAMPBELL, 1991). Já na crença cristã, temos uma leitura do pintassilgo na mão de Jesus que poderia lembrar ao observador que sua alma está nas mãos de Deus, a alma sendo representada pelo pássaro e Deus estando presente em Seu filho, Jesus. O pássaro também pode ser visto como um símbolo da Ressurreição de Cristo, posto que havia



FIGURA 9.

Retábulo Hermen Rode, São Nicolau e Vítor (segunda abertura), 1478–81.
Dimensões: 632 x 348 cm. Museu de Arte da Estônia, Tallinn.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tallinn_Niguliste_Museum_Reredos_01.jpg



FIGURA 10.

Schreinmadonna, c. 1300 (alemão) - Detalhe.
Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque, EUA.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>

uma lenda apócrifa, mas muito popular na Idade Média, que contava como o menino Jesus, ao brincar com alguns pássaros de barro que seus amigos lhe haviam dado, os trouxe à vida (STEPHEN, 2014). Teólogos medievais viam isso como uma alegoria de Sua volta dos mortos. Outra lenda perpetuada no medievo relata que quando Cristo carregava a cruz para o Calvário, um pequeno pássaro - às vezes um pintassilgo, às vezes um pisco do peito ruivo - desceu voando e arrancou um dos espinhos da coroa em volta de Sua cabeça, respingando um pouco do sangue de Cristo no pássaro, e até hoje pintassilgos e piscos do peito ruivo têm manchas vermelhas em sua plumagem (STEPHEN, 2014), portanto, o pintassilgo pode ser lido como uma prefiguração da Paixão de Cristo.

Mas é importante notar que mesmo com todas as simbologias tradicionalmente estruturadas: a hierática presente na estrutura, a história representada por símbolos etc., ainda assim existe uma ternura que transparece na relação entre as figuras. É tocante o diálogo implícito da mãe olhando o filho enquanto Ele mama, e com a mão esquerda segura o pássaro. Existe uma conexão real entre as duas figuras. Existe o humano e o divino na escultura.

A complexidade do objeto se dá nas técnicas compostas também, observamos uma composição com figuras entalhadas e policromadas com douramento, em diálogo com uma série de seis cenas narrativas pintadas na parte interna da escultura. Percebemos então o tridimensional e o bidimensional convivendo na mesma peça, e com a mesma riqueza de detalhes. Nas abas que se abrem, vemos cenas da vida de Cristo pintadas como em um retábulo (Figs. 6 e 8).

Começando, na extrema superior esquerda do Santuário, com a cena da Anunciação, quando o anjo Gabriel encontra Maria e, saudando a Virgem, lhe avisa que dará à luz ao Filho de Deus, é o momento em que Cristo se fará carne, se fará humano, o momento da Encarnação (Fig. 12). Observemos que mesmo neste exíguo espaço, e no formato inaudito da peça, o pintor trouxe os elementos tradicionais que



FIGURA 11.

Schreinmadonna, c. 1300 (alemão) - Detalhe.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>
Representação da alma, o Ba, em uma tumba egípcia.
Fonte: <https://kingtutone.com/ancient-egypt/ba-ka/>

permitem reconhecer o momento da Anunciação: o anjo com as asas e auréola dourada tem a mão direita estendida em direção à Virgem, e com a outra segura o pergaminho, símbolo iconológico da sabedoria de Deus, frequentemente encontrado em imagens dos profetas do Velho Testamento, representando as profecias e a transmissão de palavras de conhecimento. Maria, ao mesmo tempo em que inclina a cabeça em um gesto que indica humildade, levanta a mão no que parece ser um gesto de aceitação, consistente com as palavras no texto bíblico de *Lucas 1:38*: “Eis a serva do Senhor; faça-se em mim segundo a tua palavra”. As vestes de Maria são predominantemente vermelhas, o vermelho simboliza a carne, o sangue, o humano, e o azul que a conecta ao sagrado, ao espiritual, ainda está por baixo do manto vermelho, ainda um detalhe, o azul só será predominante uma vez que a história avance e a profecia seja concluída, com a crucificação e ressurreição de Cristo, e com Maria como a Rainha dos Céus, intercessora pela humanidade. Neste momento o azul terá a predominância em sua representação de vestuário, pois refletirá o espiritual, o celestial da Virgem, quando ela então pertencerá ao Reino Celestial. Aqui ainda temos o vermelho pungente e inconfundível daquela que como humana aceitou a tarefa divina.

Conforme descemos, vemos a cena da Natividade, o nascimento de Cristo, e abaixo a Adoração dos Reis Magos (Fig. 13). Cada cena pintada teria sido facilmente reconhecida pelos frequentadores das igrejas cristãs, que ao verem estas imagens, saberiam do que se trata, seriam confortados e confrontados por elas.

No lado oposto, vemos a Adoração dos Pastores, que é mostrada com energia e movimentação raras neste tipo de pintura do período (Fig. 14). Vemos o pastor da direita que parece estar apontando para baixo com uma mão, para uma das ovelhas, referindo a Cristo como o Cordeiro de Deus sacrificado, e com a outra mão aponta aos céus, lembrando do propósito divino da Crucificação.



FIGURA 12.

Schreinmadonna,
c. 1300 (alemão) -
Detalhe.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>



FIGURA 13.

Schreinmadonna,
c. 1300 (alemão) -
Detalhe.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>

Logo acima temos a cena da Apresentação no Templo (Fig. 15). Figuras apresentadas com alegria, emoção, uma cena dinâmica. No *Schreinmadonna*, temos escultura e pintura na mesma peça, e podemos distinguir as diferenças estilísticas entre as duas áreas, podemos perceber a pintura com mais leveza, liberdade de criação e emotividade. Observemos os sorrisos e gestos das figuras femininas, são expressões que remetem à humanidade da história, ao caráter terreno da narrativa bíblica. Ao pintar estas figuras com vivacidade, o artista gera uma aproximação ao observador, que pode se identificar com as personagens, se sentir parte da cena e, conseqüentemente, imaginar sua própria redenção quando chegar a hora, enfatizando a importância da Crucificação de Cristo e decorrente remissão dos pecados de todos nós, algo que definiria os caminhos de fé deste devoto.

E acima na aba direita, terminando a narrativa num espaço exíguo para somente duas figuras, vemos o momento da Visitação (Fig. 16). Maria visita sua parente Isabel; as duas estão grávidas: Maria esperando Jesus e Isabel, João Batista. Momento importante nesta história, pois que João Batista vai ser aquele que batiza Jesus nas águas. E o reconhecimento entre eles, ao que conta a teologia cristã, se dá já no ventre, no momento da visitação, quando as mães sentem a agitação de seus bebês. Mesmo em espaço tão incomum e limitado, onde as figuras são encaixadas em um espaço curvo, o artista consegue dar vivacidade e montar uma composição equilibrada, nada falta para que o espectador reconheça a cena, temos até uma das figuras femininas segurando um livro, referindo-se aos textos que profetizaram esta história. A imagem revela o objetivo final dessa escultura, representar o papel de Maria na iconologia cristã e estabelecer uma relação com a Santíssima Trindade.

Esta obra realmente requer um olhar mais atento e calmo para ser descoberta, reconhecida na sua totalidade, esta atenção é merecida pela minúcia com que foi criada. Temos uma conjunção de referências:



FIGURA 14.

Schreinmadonna, c. 1300 (alemão) - Detalhe.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>



FIGURA 15.

Schreinmadonna, c. 1300 (alemão) - Detalhe.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>



FIGURA 16.

Schreinmadonna, c. 1300 (alemão) - Detalhe.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>

escultura e pintura, que relacionam o humano e o divino, e colocam estas questões em diálogo. No lado de fora temos o aspecto humano, terreno: mãe e filho em conexão, a mãe amamenta o bebê que a olha de volta. Quando abrimos a escultura, entramos no mundo celestial. As figuras são frontais, simétricas. E representam a Santíssima Trindade, o mistério da religião cristã. É quando transcendemos do terreno e os planos de Deus para a humanidade são revelados.

A Virgem da Dor

A última escultura que veremos neste estudo é a chamada *Pietà de Röttgen*, contemporânea ao *Schreinmadonna*, esculpida por volta de 1300 (Fig. 17). É difícil olhar para a *Pietà de Röttgen* e não sentir algo, talvez repulsa, horror ou desgosto, e quanto mais olhamos, mais intrigante se torna. Isso faz parte da beleza e do drama da arte gótica, que visava criar uma resposta emocional nos espectadores medievais.

Nesta escultura em madeira policromada (Fig. 17), o que vemos é uma imagem devastadora de uma mãe que perde um filho. Não demorou muito para que os artistas começassem a visualizar essas novas tendências devocionais, traduzindo em imagens as elaborações intelectuais, trazendo o sofrimento como algo a ser analisado, refletido.

Na *Pietà de Röttgen*, Cristo claramente morreu da terrível provação da crucificação, mas Seu sofrimento vai além, Sua pele está esticada ao redor das costelas, mostrando que Ele também levou uma vida de fome e penúria (Fig. 18). Esta informação sutil que a imagem nos lega, identificaria Jesus à maioria da população na Europa medieval, pessoas que não tinham o suficiente para se alimentar, ou para cuidar de suas famílias, onde a fome era uma sombra constante.

O gesto ilustra a comunicação na arte medieval, e certos gestos eram modelos derivados da retórica clássica, que também influenciou tanto cerimônias e procedimentos judiciais, portanto popularmente



FIGURA 17.

Pietà de Röttgen, c. 1300. Escultura em madeira pintada, altura 89 cm. Rheinisches Landesmuseum, Bonn
Fonte: https://www.wga.hu/html_m/m/master/zunk_ge/zunk_ge8/02pieta.html



FIGURA 18.

Pietà de Röttgen, c. 1300 (Detalhe).
Fonte: https://www.wga.hu/html_m/m/master/zunk_ge/zunk_ge8/02pieta.html

reconhecíveis. As representações de certos gestos e expressões da Virgem Maria são interessantes em conexão com a valorização de seu caráter (ERIKSSON, 2015). Podem ser lidos como sinais de sua presença e o que ela significa, tanto em obras escultóricas, quanto em narrativas, assim como nas cenas pictóricas no *Santuário da Virgem*. Às vezes esses sinais são bastante sutis, mas não há dúvida de que o público medieval entendia por que tais gestos eram parte integrante de sua interação, o sofrimento da Virgem seria facilmente compreendido como pertencendo a um contexto mais amplo.

As estátuas de Pietàs apareceram na Alemanha no final dos anos 1200 e foram feitas nesta região durante a Idade Média (HUIZINGA, 2010). Muitos exemplos de Pietàs sobrevivem ainda hoje, vários são feitos de mármore ou pedra, mas a *Pietà de Röttgen* é feita de madeira e mantém um pouco de sua pintura original, o que acaba sendo um diferencial, pois madeira é um material mais frágil e propenso à deterioração natural. Dentre as Pietàs que conhecemos, a de Röttgen está entre as mais emotivas, uma das que mais exala a dor e o sofrimento, dentre esses exemplos existentes. Podemos dizer que é um grande exemplo de escultura que evoca emoções e espiritualidade no seu espectador. Maria segura o Filho morto em seus braços. Cristo nos parece realmente, violentamente morto, palpável, Sua morte foi cruel. Muitas das outras Pietàs também mostram um Cristo morto, reclinado, com feridas tridimensionais e um abdômen esquelético, enfatizando o aspecto humano de ambos os personagens. Na figura 21 temos um exemplo, a ênfase no mundo terreno, humano, existem sentimentos que evocam da escultura, mas não são exacerbados, são contidos. Poucas imagens escultóricas (ou nenhuma outra) exalam esta dor tão pungente que vemos na *Pietà de Röttgen*.

Um dos elementos únicos da *Pietà de Röttgen* é a resposta de Maria ao contexto. Ela é jovem e está envolta em vestes pesadas, como muitas das outras Marias, mas sua expressão facial é diferente (Fig. 20). Na tradição católica, Maria tinha uma presciência especial da ressurreição



FIGURA 19.

Pietà, c. 1375-1400
Altura: 132,7 cm. Vale do Reno, Colônia.
Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_\(Southern_German_Cloisters\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_(Southern_German_Cloisters))

de Cristo e, para ela, a morte d'Ele não é apenas trágica, ela sabia que se tratava do cumprimento da promessa, que a morte de Jesus era o passo para a redenção da humanidade, portanto, era um momento a ser esperado, após o qual todos teríamos acesso ao caminho da salvação, nossos pecados redimidos, e Maria junto a seu Filho no Paraíso Celestial. Imagens que refletem o conhecimento divino de Maria mostram-na em paz enquanto segura Jesus morto, deposto da cruz. Na *Pietà de Röttgen* ela parece estar zangada e confusa (ROSS, 2015). Observemos sua expressão: ela não parece saber que seu Filho viverá novamente, parece refletir as emoções mais profundas que estariam acometendo qualquer mãe que passasse pela tragédia maior, a perda de um filho. Ela mostra fortes emoções, um sofrimento tão profundo que enfatiza sua humanidade, assim como a representação de Cristo enfatiza a d'Ele. Essa imagem faria sentido a qualquer devoto que houvesse sofrido uma perda importante em sua vida, que entrasse em contato com esta escultura, olhasse para esta cena e visse a sua própria dor ali refletida, mas ali estavam as figuras que representavam o caminho da salvação, em um momento de dor equiparável à nossa.

A grande maioria dessas Pietàs eram imagens devocionais e pretendiam ser um ponto focal para contemplação e oração. Mesmo que as estátuas sejam difíceis de olhar, a intenção era mostrar que Deus e a Virgem, figuras divinas, sagradas, simpatizavam e compreendiam o sofrimento humano, a dor e a perda experimentadas pelos devotos cristãos medievais.

Ao olhar para a *Pietà de Röttgen*, o sujeito pode ter sentido uma conexão pessoal mais próxima com Deus, vendo essa representação de morte e dor humanas, reais. Suas feridas, machucados, sangue, todos estes elementos evocam dor e perda, as torturas e a morte violenta de Jesus. Nada disso era desconhecido no contexto geral do medievo, quando a vida era difícil, a morte violenta algo comum, bem como a fome e as doenças.



FIGURA 20.

Pietà de Röttgen, c. 1300 (Detalhe).
Fonte: https://www.wga.hu/html_m/m/master/zunk_ge/zunk_ge8/02pieta.html

A dor da Virgem Maria foi debatida entre os teólogos porque muitos acreditavam que as imagens deveriam iluminar suas virtudes de fé, obediência e humildade, não sua dor e sofrimento. Representar a Virgem com emoções contidas, numa atitude de calma e aceitação, em obras que evocam a Paixão de Cristo, mostram sua fé e sua conformidade com a vontade de Deus, estes são sinais de suas virtudes, que outros deveriam venerar e tentar imitar como bons cristãos (LIEPE 2003).

O artista representa as feridas de Jesus, Seu sangue escorrendo, em forma tridimensional, não são pinturas que sugerem os machucados, são entalhes que nos forçam a encarar as feridas de Cristo (Fig. 21). Este é um recurso visual que complementa a profundidade do sentimento emanado. O artista enfatiza não só a humanidade de Cristo, mas a crueldade do Seu sofrimento ao tornar o sangue que jorra palpável.

Até os espinhos da Coroa de Cristo são agudos, nítidos, podemos senti-los apontados para nós e ferindo a cabeça de Jesus (Fig. 22). São espinhos agressivos, pois que apontam ao espectador, por outro lado, o sangue que escorre pertence ao campo da pintura, do bidimensional. Então até cabe nos perguntarmos se os espinhos estão ali para agredir e desafiar a Jesus ou a nós, os devotos?

Chamamos a escultura de Pietà em referência à paixão e crucificação de Cristo. O termo designa cenas que mostram o momento em que Maria lamenta a perda de seu Filho quando este é deposto da cruz. Não vemos outras figuras ao redor, a cena se refere somente aos dois: mãe e filho. Por esta razão, nos vemos obrigados a confrontar Maria segurando seu Filho morto. O artista está nos desafiando a enfrentar esta cena em particular. A expressão de Maria aqui é cruelmente emotiva, seu sofrimento profundo, vemos pelas sobrancelhas franzidas e lábios entreabertos, os olhos parecem refletir a recusa em aceitar a perda do filho (Fig. 20). Além da tristeza, expressa raiva, confusão, diferente da maioria das representações de Maria neste período, onde é mostrada impassível, calma, sabendo que este é um estado temporário de Jesus, pois que Ele

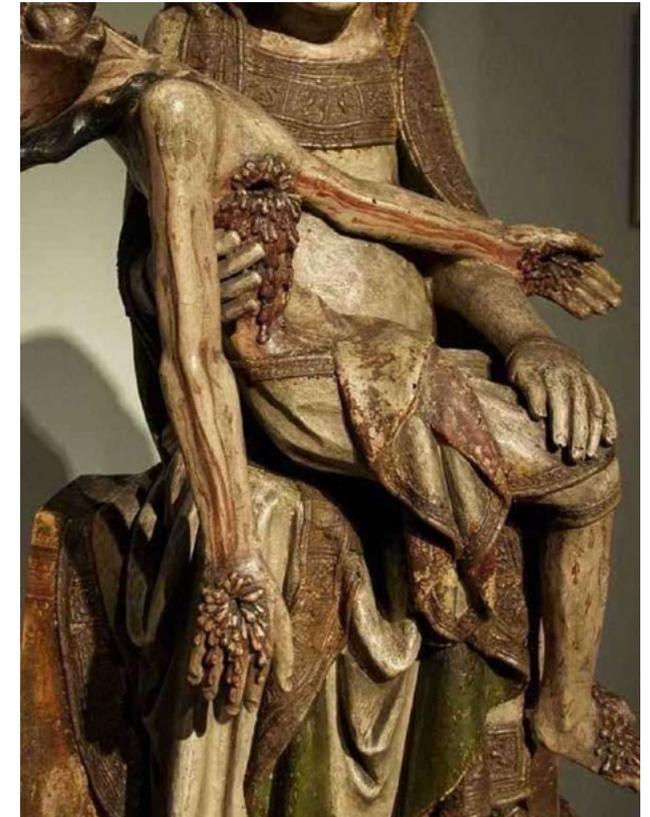


FIGURA 21.

Pietà de Röttgen, c. 1300 (Detalhe).
Fonte: https://www.wga.hu/html_m/m/master/zunk_ge/zunk_ge8/02pieta.html



FIGURA 22.

Pietà de Röttgen, c. 1300 (Detalhe).
Fonte: https://www.wga.hu/html_m/m/master/zunk_ge/zunk_ge8/02pieta.html

vai ressuscitar, como na impecável escultura de Michelangelo Buonarotti (fig. 23).

Michelangelo eterniza a cena nos brindando com uma imagem da Virgem jovem, triste, mas tranquila. Existe uma interação da imagem de Maria com Jesus, existe uma sensação de que ela é real e divina, ela sabe que esta situação é parte de uma profecia, por isso o desespero, a raiva, a incredulidade não têm lugar aqui. A Maria de Michelangelo sabe que Jesus é o Filho de Deus, que vai ressuscitar, que ela estará em breve com ele; ela pertence ao plano divino. A Maria de Röttgen não está nesta ordem, ela é humana, é uma mãe cujo filho foi torturado e morto.

Este é mais um exemplo da mudança de pensamento do período, onde a Virgem não é representada em sua divindade impassível, mas em sua humanidade emocional, com sentimentos reais, mudança de representação característica do final da Idade Média. Este tipo de imagem levaria as pessoas a se conectarem emocionalmente aos mistérios da religião, contemplando e sentindo a Paixão de Cristo, bem como a Ressurreição, dando vida a estas crenças, e se conectando a estas passagens. As Pietàs eram uma forma eficaz de trazer esta emocionalidade ao espectador, através da maternidade, posto que a perda era comum na Idade Média, onde a taxa de mortalidade infantil era elevada. E ainda na *Pietà de Röttgen*, imaginemos quando foi feita, com a policromia naturalista que lhe era devida, as cores teriam ajudado muito a sensação de vivacidade.

Podemos imaginar esta escultura num ambiente eclesiástico, com outras figuras, afrescos, clérigos vestidos de acordo, os sons da igreja, o sermão enfatizando a Paixão de Cristo. Tudo para fazer o espectador *sentir* o momento, se conectar a ele. O fiel embarcaria numa jornada emocional, uma experiência mística ao estar em frente a uma imagem tão cheia de vida e sentimentos. Transcendendo da primeira sensação de horror frente à representação real da dor, para a empatia com a mãe que perdeu seu filho. Se Deus sofreu tanto assim, Ele deve entender também meu sofrimento. Assim como a Virgem Maria, intercessora pela humanidade.

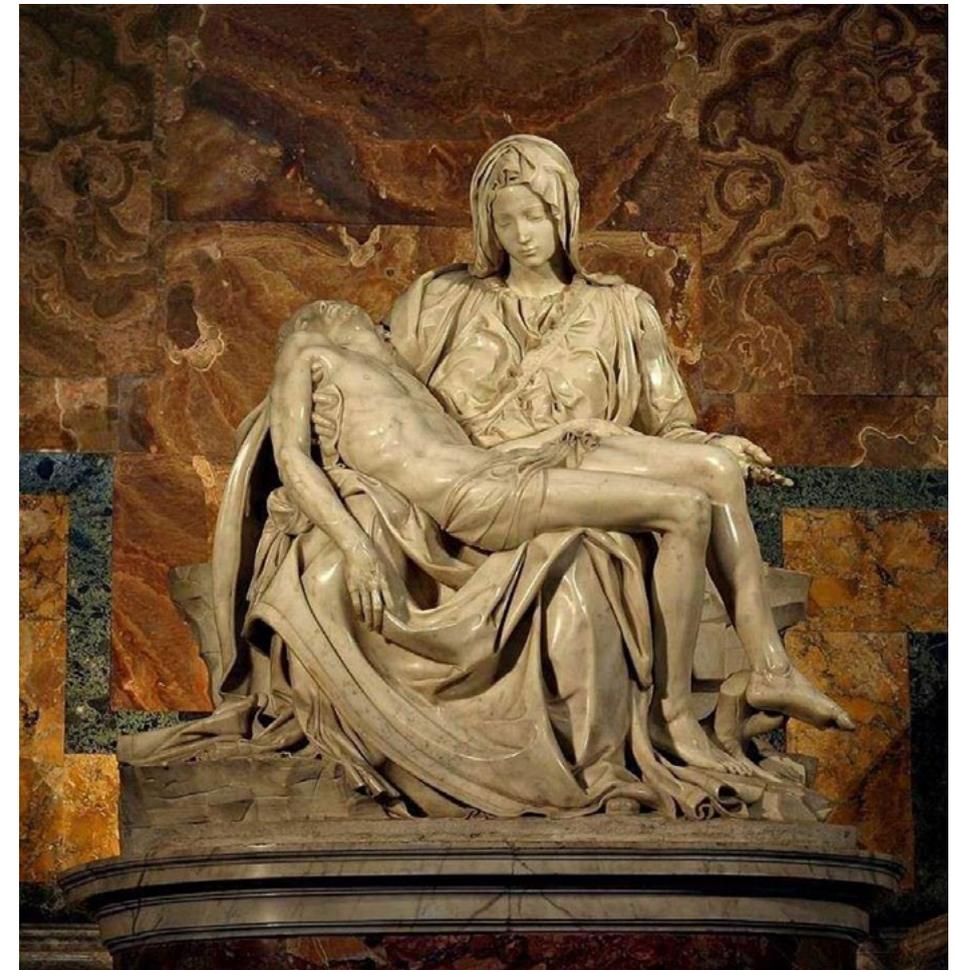


FIGURA 23.

Michelangelo Buonarotti, *Pietà*, 1499.
Escultura em mármore, 174 X 195cm.
Basilica de São Pedro, Vaticano.
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_\(Michelangelo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_(Michelangelo))

Conclusão

Estas três esculturas escolhidas para este estudo apresentam elementos que as tornam únicas entre as imagens da Virgem Maria, são obras que vão além do primeiro olhar, cada detalhe desvenda caminhos de percepção da imagem, e também nos conduzem pelo caminho da criação artística assim como os caminhos da fé. E cumprem com a dupla função de evocar o humano e o sagrado na imagem, que no final das contas, é o que gera significado na teologia cristã.

A *Virgem de Jeanne D'Evreux* nos encanta por sua humanidade, elegância e vivacidade, uma Virgem humanizada de acordo com os preceitos clássicos, um artista que não se contenta em simplesmente fazer uma escultura magnífica, ele quer ainda referenciar outras artes: pintura nas cenas da base, tapeçaria com a referência visual da técnica muito conhecida no medievo do *millefleurs*, a ourivesaria nos detalhes da escultura. Mas acima de tudo, a peça deveria conter o mais importante, as relíquias referentes à Virgem. Então por mais humanizada que seja, sua utilidade primária ainda se refere ao divino, as relíquias são a tradução visual e concreta dos milagres que tangenciam a crença cristã.

O *Schreinmadonna* alemão também transpõe limites. Quando fechado evoca a humanidade de Cristo, porquanto Este está sentado no colo de Sua mãe, mas os símbolos não faltam: Jesus segura o pintassilgo, e o pequeno pássaro reflete o cumprimento da profecia. Temos humano e divino na imagem. Quando aberto, o santuário revela as cenas da vida da Virgem em pintura, cores alegres, fortes, que nos convidam a nos aproximarmos da peça para podermos saborear cada cena composta de acordo com o espaço disponível, em detalhes delicados e ao mesmo tempo fundamentais para a compreensão da narrativa. Mas o divino está presente na Santíssima Trindade que estaria ali representada em pequenas esculturas, que dialogavam entre si e mantinham a promessa: Deus Pai, Jesus o Filho, e o Espírito Santo.

Na *Pietà de Röttgen* o humano sobressai. A dureza e a profundidade da dor e do sofrimento da mãe são as primeiras sensações que temos ao focarmos nesta peça policromada. Mas em um olhar mais atento, numa disposição mais sensível de desvendar os detalhes, mergulhamos no divino que não escapa. Na função mariana de interceder por nós, posto que ela realmente conheceu nossa dor, ela *realmente* viveu o sofrimento humano. Como então esta que deu à luz ao Filho de Deus não vai ouvir as preces da humanidade, interceder por cada um que roga a ela?

Humanas e divinas, estas imagens são desvendadas na representação do detalhe, na disposição do espectador de estar diante de algo mais do que uma escultura, algo mais do que a representação esperada da Virgem que acolhe o Filho deposto da cruz. É nos detalhes que conseguimos alcançar a profundidade da criação artística em paralelo à profundidade da crença na profecia cristã que se cumpre.

Referências

Bíblia, Novo Testamento. Disponível em: <https://bible.knowing-jesus.com/Portuguese/> Com acesso em 10 de janeiro de 2022.

CAMPBELL, Joseph. **The Masks of God 2: Oriental Mythology.** USA: Penguin, 1991.

CARLQUIST, Jonas. Introduction - Virgin, Mother, Queen, and Bride: Visual Representations of the Virgin Mary in Wall Paintings by Passionsmästaren of Gotland. In: CARLQUIST, Jonas; LANGUM, Virginia (orgs.). **Words and Matter: The Virgin Mary in Late Medieval and Early Modern Parish Life.** Sällskapet Runica et Mediævalia Stockholm, 2015.

Department of Medieval Art and The Cloisters. "The Cult of the Virgin Mary in the Middle Ages." In: **Heilbrunn Timeline of Art History.** New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-. http://www.metmuseum.org/toah/hd/virg/hd_virg.htm (October 2001)

ERIKSSON, Ann-Catrine. Virgin, Mother, Queen, and Bride: Visual Representations of the Virgin Mary in Wall Paintings by Passionsmästaren of Gotland. In: CARLQUIST, Jonas; LANGUM, Virginia (orgs.). **Words and Matter: The Virgin Mary in Late Medieval and Early Modern Parish Life.** Sällskapet Runica et Mediævalia Stockholm, 2015.

GABORIT-CHOPIN, Danielle. **Le trésor de Saint-Denis,** Paris, musée du Louvre, 1991, n° 51, p. 246 et site internet du musée du Louvre, notice Cimaise rédigée par Muriel Barbier. In : <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010096615> Com acesso em 12 de fevereiro de 2022.

HALL, James. **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**. London: J. Murray, 1974.

HARRIS, Beth; ZUCKER, Stephen. **Humanizing Mary: the Virgin of Jeanne D'Evreux**. In: Smart History, The Center for Public Art History, 2017. Disponível em: <https://shistory.com/virgin-jeannedevereux/> Com acesso em 12 de novembro de 2020.

HARRIS, Beth; ZUCKER, Stephen. **Hiding the divine in a medieval Madonna: Shrine of the Virgin**. In: Smart History, The Center for Public Art History, 2020. Disponível em: <https://shistory.com/shrine-of-the-virgin/> Com acesso em 13 de janeiro de 2021.

HERNANDO, Irene González. Las Vírgenes Abrideras. In: **Revista Digital de Iconografía Medieval**, vol. I, nº 2, 2009, pp. 55-66. e-ISSN: 2254-853X.

HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. SP: Cosac & Naify, 2010.

JAMES, Liz. Senses and sensibility in Byzantium. In: **Art History**. ISSN 0141-6790. Vol. 27, No 4. UK: Blackwell Publishing, 2004. P. 522-537.

LEYSER, Henrietta. **Medieval Women: Social History Of Women In England 450-1500** (WOMEN IN HISTORY). London: Weidenfeld & Nicolson, 2013.

LIEPE, Lena. On the Epistemology of Images. In: BOLVIG, Axel; LINDLEY, Philip (Editors). **History and Images: Towards a New Iconology**. Medieval Texts and Cultures of Northern Europe 5. Turnhout: Brepols, 2003.

PRICE, Richard; GRAUMANN, Thomas. **The Council of Ephesus of 431: Documents and Proceedings**. Translated Texts for Historians. UK: Liverpool University Press, 2020.

ROSS, Nancy. **Röttgen Pietà. An emotional Response**. In: Khan Academy Essay, 2015. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/rottgen-pieta/> Com acesso em 07 de janeiro de 2020.

STEPHEN, Davis. **Christ Child: Cultural Memories of a Young Jesus**. New Haven: Yale University Press, 2014.

Artigo submetido em: 13/03/2022

Aceito em: 14/04/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.