

Arte: um desafio para Clio

Cynthia M. M. Rocha*

Resumo:

A relação entre a História e a História da Arte nas últimas décadas tem se limitado, muitas vezes, à indiferença. O historiador da arte costumava estudar apenas a *arte pela arte*, esquecendo-se do contexto histórico em que a obra foi produzida, na preocupação excessiva com a forma. O historiador, por sua vez, estuda o objeto de arte apenas como uma fonte, um documento que pode dar resposta sobre um tempo histórico e, assim, costuma ignorar o sistema complexo que é uma obra, sua forma e seu conteúdo. Associar o objeto de arte ao seu período histórico, considerando aspectos sociais, culturais e ideológicos de sua produção, sem, no entanto, ignorar sua forma, é um grande desafio para o historiador atual. Este ensaio discutirá o estudo da arte através da História, procurando analisar as várias possibilidades de se estudar, não apenas a obra de arte em si, mas sua sociedade compreendida através dela.

Palavras-chave:

Arte; iconografia; História da Arte; historiografia.

Abstract:

The relationship between History and Art History in recent decades has been often limited to indifference. The art historian used to study only *art for art's sake*, forgetting context and showing an excessive preoccupation with form. The historian, in turn, studied the art object merely as a document that could give answers about a historical time and thus tended to ignore the complex system that is a work of art, its form and content. Associating the object of art to its historical period, considering social, cultural and ideological aspects of its production, without, however, ignoring its form, is a major challenge for today's historians. This essay will discuss the study of art through history, trying to analyze the various possibilities of studying not just the artwork itself, but its society as seen through it.

Keywords:

Art; iconography, Art History, Historiography.

* Cynthia Rocha é mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHIS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010) e graduada em História pela Universidade Severino Sombra (2006). Tem experiência na área de História, com ênfase em História Medieval, atuando principalmente nos seguintes temas: arquitetura medieval, História Social da Arte e política de Castela.

Durante as últimas décadas, principalmente após os *Annales* e a incorporação de novos problemas, objetos e abordagens à História, a questão da relação entre essa disciplina e a arte tem sido tema de constantes publicações por parte de autores que se dedicam ao estudo de ambas. Ao longo desse período, buscaram-se soluções para o problema da análise de obras de arte, pois o paradigma anterior havia sido considerado ultrapassado, ou seja, aquele de Hegel, Riegl e outros, que se baseava na crença em um *Zeitgeist*, ou espírito de época, que governaria toda a existência da humanidade em direção ao um contínuo desenvolvimento (FERNIE, 2003, p. 342). Num primeiro momento, o embate se deu entre os historiadores da arte tradicionais – ou críticos de arte – e os historiadores que passaram a utilizar obras de arte como fonte de suas pesquisas. Atualmente, essa dicotomia parece ter se alterado; a História da Arte se renovou e hoje o embate parece se dar entre esses e historiadores que não tem a Arte como objeto, apenas como fonte; nessa nova configuração, os críticos de arte parecem ter agora seu nicho próprio, fora do debate historiográfico.

Devemos, então, definir cada um dos grupos citados. É claro que todos eles guardam em comum a utilização de obras de arte em seus estudos, mas as semelhanças não vão muito além. Os historiadores da arte tradicionais, ou críticos de arte, são bem definidos por Henri Zerner em seu artigo publicado no livro *História: Novas Abordagens*. Trata-se de uma história que se propõe a “fazer o inventário das obras, estabelecer a biografia dos artistas, decifrar a autoria e a data das obras a partir de sinais exteriores”, uma corrente que, ainda segundo ele, “quer isolar a arte dos outros aspectos da vida”, estudando a arte pela arte, encarando com reticências a interpretação (ZERNER, 1995, p. 145). Essa posição defendia a existência de uma arte que fosse atemporal, que existia para além dos problemas de seu próprio tempo, e que deveria ser estudada como tal. Essa maneira de fazer “história da arte” tem se distanciado cada vez mais de nós, historiadores, mas continua viva entre aqueles formados pelas escolas de Belas Artes e pode ser vivenciado em uma simples ida ao museu, em qualquer lugar do mundo.

Feita a diferença entre críticos de arte e historiadores, e tendo sido a posição deles descartada pelos historiadores, a solução parece clara: a arte deve ser estudada a partir de suas associações com outros elementos do período histórico e da sociedade onde foi produzida, deve ser interpretada para além de seus envoltórios físicos e seus procedimentos; resumindo, deve-se estudar a dimensão social das obras de arte. Entretanto, essa questão não foi facilmente trabalhada por historiadores e historiadores da arte. Ainda nos remetendo ao período anterior aos *Annales*, um dos primeiros esforços no sentido de associar a análise da obra de arte ao seu período histórico veio de Hegel e seus seguidores, como já citado. A ideia de um espírito que governaria toda criação humana em um determinado tempo levava os pesquisadores a considerarem todos os aspectos da cultura em associação uns aos outros e aos eventos ocorridos. Assim, segundo esse ponto de vista,

Se, a partir desse ponto de vista, a arte se desenvolve de acordo com uma lógica intrínseca que é inteligível para o historiador, a história da arte pode ser vista como uma das mais importantes maneiras de se entender os processos da história mundial. (FERNIE, 2003, p. 342, tradução nossa)

Seguindo essa linha de raciocínio, historiadores como Riegl deram uma importante contribuição para a história da arte ao afirmar a não determinação da obra pela técnica, com a criação do conceito de *Kunstwollen*, que pode ser traduzido como *intencionalidade artística*, pretendendo que se estude a obra a partir de seu interior, considerando os fenômenos sociais e culturais que lhe são concomitantes (ZERNER, 1995, p. 147).

Os estudos orientados pelas ideias de Riegl e, posteriormente, Panofsky, se diferenciavam de duas outras correntes contemporâneas ao segundo. Havia aqueles que, como Huizinga, priorizavam o estudo do *Zeitgeist*, relegando a forma e a obra em si a um segundo plano no estudo. Havia, ainda, aqueles que viam a arte como *reflexo* de sua sociedade, como uma representação mais ou menos fiel da realidade (SCHMITT, 2007). Ou, ainda, como plena de ser explicável a partir unicamente de sua gênese, limitando o estudo da obra à sua criação (ZERNER, 1995).

Nessas primeiras tentativas de associar a obra ao seu contexto histórico, a contribuição mais fecunda parece ter sido a do historiador da arte alemão Erwin Panofsky, ao dar ênfase à significação e à interpretação das obras. Ele é responsável pela criação do que chamou de iconologia, definido como "o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma" (PANOFSKY, 2002, p. 47). Ele defende que para compreendermos esses significados presentes nas obras é necessário não apenas entender os objetos e fatos, mas "costumes e tradições culturais peculiares a uma dada civilização" (PANOFSKY, 2002, p. 49). Era indiscutível, portanto, a necessidade de estudar a obra em associação ao seu tempo histórico. A obra de Panofsky, *Arquitetura Gótica e Escolástica* – primeiramente publicada em alemão no ano de 1951 –, parece ter sido uma das poucas em sua época a conseguir associar verdadeiramente um estilo de época a outro aspecto da cultura não necessariamente vinculado à arte. Como ele próprio afirma no início do livro "mesmo esta tentativa cuidadosa de relacionar a arquitetura gótica e a escolástica será recebida com desconfiança tanto pelos historiadores da arte como pelos historiadores da filosofia" (PANOFSKY, 1991, p. 2). E, em realidade, o grupo dos *Annales* não parece ter tomado conhecimento da obra em seus momentos iniciais. Parece ter sido somente a Terceira Geração que, em busca de novas abordagens para o estudo da história, resgatou autores do Instituto Warburg como Panofsky e o próprio Aby Warburg, de quem o primeiro é seguidor.

Chegamos, então, às últimas décadas do século XX. Para alguns historiadores, a história da arte tem sido circunscrita no campo – que cada vez se propõe mais amplo – da História Cultural. Essa foi a proposta de outro membro ilustre do Instituto Warburg: E. H. Gombrich. Em seu livro *Para uma História Cultural* (GOMBRICH, 1994), publicado pela primeira vez em 1969, Gombrich lidava com um grave problema para a História Cultural de seu tempo: a influência do hegelianismo. Muito criticado, o hegelianismo colocava em descrédito toda essa dimensão ao atribuir um sentido para as noções de cultura e civilização que os historiadores do século XX passaram a considerar obsoletas e, até mesmo, pejorativas. A intenção de Gombrich era, portando, deixar claro que a História Cultural poderia – e deveria – se afastar das explicações que buscassem chegar a esse espírito que guiaria toda criação humana, a que ele chama de independente e supra-individual

(GOMBRICH, 1994, p. 78). Ele defendia um estudo que fixasse a atenção no individual e que buscasse as relações entre os diversos aspectos da cultura (entre eles, a arte), sem considerar, no entanto, que um desses aspectos determinasse os demais.

Tal associação é coerente se levarmos em consideração a tendência observada no último século de relacionar o objeto de arte à sua cultura e considerando a própria obra de arte um objeto cultural. Entretanto, levar essas afirmações ao extremo pode gerar interpretações que minimizam as peculiaridades do objeto de arte frente aos outros objetos culturais. Ele é, acima de tudo, um elemento dotado de uma forma específica e esta é parte essencial da obra de arte, assim como o conteúdo nele circunscrito. Ignorar a forma, para um pesquisador, é um erro tão grave quando ignorar seu conteúdo. Da mesma maneira que outros objetos culturais, a exemplo da linguagem, que tem seus próprios métodos de estudo, a arte também necessita dos seus. Aplicar métodos estranhos à análise da obra de arte – como a afirmação de que se pode “ler” um quadro, por exemplo – limita o objeto e sua análise.

É aqui que se encontram as principais diferenças entre o historiador que tem objetos de arte como fonte e o historiador da arte. Em muitas publicações recentes que abordam objetos de arte, as obras citadas durante a análise são absolutamente negligenciadas, como se a observação (visual) daquilo que se descreve (por escrito) não fosse ou não pudesse contribuir para o estudo. Sugere-se, dessa forma, que o texto escrito se bastaria. Um exemplo de vulto é a edição portuguesa do livro *O tempo das Catedrais* (DUBY, 1979) de Georges Duby. Em seu livro *A História Continua*, Duby define essa obra da seguinte maneira:

Cabia-me – e era esta, para mim, a novidade e a dificuldade da empreitada – elaborar um texto que se ajustasse a imagens, imagens que escolheríamos em primeiro lugar por sua beleza, e que disporíamos nas páginas de acordo primordialmente com seu poder sugestivo. Pois o objetivo desses livros era antes de mais nada suscitar, cultivar uma emoção estética. As palavras, as frases que eu fora incumbido de escrever serviam apenas de alicerce, para sustentar esta própria emoção que o leitor sentia diante das obras e, que eu mesmo experimentava, mas o papel que essas peças de ourivesaria, as esculturas, a disposição das pilastras e abóbadas haviam desempenhado para os que lhe deram forma e os que as encomendaram. (DUBY, 1993, p. 94)

O fato é que na edição portuguesa do livro não constam as imagens! Simplesmente limitaram-se a publicar os textos a despeito das fotos que os acompanhavam. É, sem dúvida, uma mutilação da proposta original do livro. Entretanto, não estou certa de que se poderia culpar somente o mercado editorial pela negligência às imagens. Muitas vezes, a negligência parte do próprio autor que não as inclui ao seu texto. Será que muitos deles olharam verdadeiramente para as obras ao escrever a análise?

Temos, então, duas conclusões iniciais: a primeira de que se deve estudar o objeto de arte associado à sociedade que o produziu e a segunda de que olhar o objeto é parte essencial de seu estudo. A História da Arte deve associar, pois, forma e conteúdo à análise artística. Jean-Claude Schmitt parece resumir bem a crise de paradigma que tomou as discussões sobre o estudo da arte nas últimas décadas: “Um duplo desafio – analisar a arte em sua especificidade e em sua relação dinâmica com a sociedade que a produziu –

apresenta-se assim ao historiador das imagens” (SCHMITT, 2007, p. 33). Muitas respostas têm sido dadas ao problema e uma delas corresponde à História Social da Arte.

Muito sujeita a crítica, a História Social da Arte esteve por muito tempo associada a um marxismo simplista, que tendia a ver a arte como um reflexo da sociedade e que incorria em analogias mecânicas e sem valor de análise. Aqui nos referimos especificamente aos trabalhos de Arnold Hauser, que atingiram grande popularidade no Brasil devido à tradução de sua obra *História Social da Arte e da Literatura* (HAUSER, 1995). Entretanto, essa linha de pesquisa tem, nas últimas décadas, revisto as críticas feitas a ela e diversificado suas propostas. No prefácio da edição brasileira de *Mecenas e Pintores*, o historiador da arte Francis Haskell afirma: “Fui forçado, inevitavelmente, a pensar e repensar sobre as relações entre a arte e a sociedade, mas nada em minhas pesquisas me convenceu da existência de leis fundamentais que fossem válidas em quaisquer circunstâncias” (HASKELL, 1997, p. 12), numa defesa prévia do trabalho que apresentava e, indiretamente, criticando a História Social da Arte como vinha sendo feita. Hoje, dois exemplos de importantes obras dentro dessa linha de pesquisa são o livro já citado de Haskell e *A pintura da vida moderna* de Timothy J. Clark (CLARK, 1994).

Em seu artigo *The conditions of artistic production* (FERNIE, 2003, pp. 248-253), originalmente publicado no *Times Literary Supplement*, em 1974, Clark alerta sobre a importância de se resgatar alguns conceitos. Para ele, a primeira das muitas questões que deveriam ser levantadas ao se estudar uma obra de arte é a sua relação com a ideologia, um conceito que para ele é plural e que define como: “aqueles conjuntos de crenças, imagens, valores e técnicas de representação pelos quais as classes sociais, em conflito umas com as outras, tentam ‘naturalizar’ suas histórias particulares” (FERNIE, 2003, p. 251, tradução nossa). Para ele, os estilos deveriam ser analisados como a expressão de uma ideologia, pois as classes sociais utilizariam a arte para manter a posição que ocupam na sociedade e, portanto, manifestam na arte um conjunto de valores que pode ser analisado pelo historiador. Outro conceito amplamente empregado por Clark é o de “condições sociais de produção”, que, em outras palavras, significa as possibilidades, tanto sociais quanto materiais, que se teria para a realização de uma obra: sua relação com a audiência, seu financiamento, por quem é realizada e para quem ou para que se dedica. Quem também reconhece os benefícios do conceito de condições sociais de produção para a história da arte é a historiadora da arte Griselda Pollock (FERNIE, 2003, pp. 300-313), que afirma que, ao considerarmos a arte como uma prática cultural, tal conceito nos permite pensá-la dentro de uma totalidade social complexa, formada por uma série de outras práticas que dão sentido àquela sociedade, nos permitindo, assim, relacioná-las.

Uma das críticas suscitadas pela História Social da Arte é justamente a ênfase na produção: Zerner, ainda em 1974, já alertava sobre a tendência de se “projetar o sentido na gênese” (ZERNER, 1995, p. 147). Alguns historiadores têm passado a buscar a esfera da recepção das obras como um meio de melhor alcançar seus significados. Muitos dos que optam por essa linha estão relacionados à História Cultural e se utilizam do conceito de representação segundo Chartier. Para Chartier, as representações presentificam a identidade que um grupo pretende construir de si mesmo (CHARTIER, 2002, p. 177) e visam fazer

reconhecer uma identidade social (CHARTIER, 2002, p. 169). Também é comum o uso da noção de apropriação que, segundo Chartier, “visa uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem” (CHARTIER, 2002, p. 68). A opção por esses dois conceitos é mais bem explicada se considerarmos a vinculação de Chartier à história da leitura, pois uma de suas preocupações seria a maneira como as obras literárias foram recebidas e interpretadas pelo público leitor. Mas, como já alertamos anteriormente, é preciso ter cuidado com a utilização de métodos e conceitos estranhos, pois um objeto de arte possui especificidades que precisam ser consideradas. Quem também opta pelo estudo da esfera da recepção é Michael Baxandall, o que explicita especialmente no livro *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença* (BAXANDALL, 1991). É nessa obra que ele defende o conceito de *period eye*¹. Segundo ele,

alguns dos instrumentos mentais através dos quais o homem organiza a sua experiência visual é variável, e boa parte desses instrumentos depende da cultura (...) Entre essas variáveis existem as categorias por meio das quais o homem classifica seus estímulos visuais, o conhecimento que atingirá para integrar o resultado de sua percepção imediata, e a atitude que assumirá diante do tipo de objeto artificial que a ele se apresenta. (BAXANDALL, 1991, p. 48)

Dessa maneira, o foco se volta totalmente para o observador da obra e para a maneira pela qual ele processa o que vê. A obra em questão demonstra de maneira clara o benefício desse tipo de análise, visto que ela permite acessar uma diferente esfera para o estudo das obras de arte. São mais comuns, entretanto, os autores que defendem o estudo da produção, como é o exemplo de DUBY. Em suas obras, manifesta-se o desejo de priorizar a produção em contraposição à recepção, que ele acreditava não ser capaz de enunciar mais que meras impressões sobre as relações que se estabeleceram na Idade Média entre a obra de arte e o público (DUBY, 1993, p. 96), enquanto o enfoque na produção daria conta dos “vínculos entre a criação artística e o poder” (DUBY, 1993, p. 97), ou poderes, dentro de uma sociedade. Independente do enfoque que se utilize, é importante que o historiador da arte busque os instrumentos mais adequados para realizar a análise que propõe, ou seja, conceitos e noções que atendam às especificidades dos objetos em questão. É o que Baxandall fez com maestria, pois seu conceito de *period eye* tem enfoque na visão e, portanto, na forma – algo de que os seguidores de Chartier não conseguem se aproximar tão bem.

Lançar mão de conceitos apropriados é considerado essencial para o historiador e para o historiador da arte. Para esse último, o próprio conceito de arte é ainda mais importante. Ainda hoje, encontramos obras que utilizam um conceito elaborado no longínquo século XVI. Isso se deve ao fato das concepções de pensadores como Giorgio Vasari terem influenciado enormemente a História da Arte. Foi ele, por exemplo, quem 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. Quando, em 1568, Vasari afirmou que os homens haviam “abandonado a velha maneira de fazer as

¹ Traduzido de maneira insatisfatória em português como “estilo cognitivo típico”.

coisas e começaram novamente a imitar as obras da antiguidade tão habilmente e cuidadosamente quanto podiam” (FERNIE, 1995, p. 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, por terem abandonado essa preocupação, as obras feitas pelos homens na Idade Média não poderiam ser consideradas como arte.

Foi a partir dele que o conceito de arte passou a estar associado às grandes criações artísticas de pintores, escultores e arquitetos que se destacaram no seu tempo por sua habilidade e maestria. Hoje, esse conceito é muitas vezes associado às Belas Artes. Segundo Fernie

No seu sentido mais restrito (que é também o mais frequentemente usado), Arte com um A maiúsculo se refere a um corpo de trabalho considerado como sendo inspirado e de grande importância para o nosso bem estar (como nas belas artes, obra de arte, a arte de Michelangelo, arte pela arte e galeria de arte). A essência das belas artes consiste em pintura, desenho e escultura, ou o que é ensinado em escolas de arte como parte de uma formação da graduação em belas artes (FERNIE, 1995, p. 326, tradução nossa).

Foi a partir de Vasari que o conceito de arte se alterou, se distanciando da ideia de ofício e produção que possuía na Antiguidade e na Idade Média, e passando a estar associado à noção de belo e aos grandes mestres. Esse conceito vasariano de arte, mesmo que pareça ultrapassado para muitos, ainda é utilizado por historiadores como Hans Belting, em livros como *Semelhança e Presença: a História da Imagem antes da Era da Arte*. (BELTING, 2010). 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 novamente se aproxima 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, p. 33).

Qual seria, então, o conceito de arte mais apropriado para o historiador? São justamente as particularidades da arte em cada tempo histórico que tornam difícil conceituá-la. Uma definição que parece ser abrangente o suficiente para se adaptar a diversos períodos e a diversas sociedades é dada por Fernie: “as artes visuais podem ser descritas como consistindo em objetos feitos, que são presumidos como tendo um conteúdo visual, ou aos quais reagimos esteticamente” (FERNIE, 2003, p. 326, tradução nossa). Essa definição se baseia em dois pontos. O primeiro enfoca a participação humana: arte é algo feito. Um elemento da natureza, portanto, não pode ser considerado arte, a não ser que receba um tratamento humano. Para citar um exemplo recente, podemos nos remeter 29ª Bienal de São Paulo (2010), na qual o artista Nuno Ramos expôs uma obra que continha urubus. As aves não são, obviamente, objetos de arte, mas, incluídas num contexto mais amplo, criado pelo artista, elas passam a ser consideradas como tal. O segundo ponto diz respeito à forma: arte possui conteúdo estético. Um livro iluminado do século XII não receberia por seus contemporâneos a definição atual de arte, mas, definitivamente, era algo dotado de uma

forma específica e que provocava uma reação estética. Uma máscara africana ou um colar guarani também estariam enquadrados nessa definição.

Esse conceito faz lembrar ao historiador e ao historiador da arte duas questões que precisam sempre ser mantidas em mente ao trabalhar com obras de arte. A primeira, como afirmou o grande historiador Marc Bloch, é que "o objeto da história é, por natureza, o homem. Ou melhor, os homens" (BLOCH, 2001, p. 54). Sem material humano, não é possível fazer história. Um objeto de arte, sem o homem, é apenas um objeto; a história da arte, sem o homem, não é história. A segunda é a preocupação com a forma. Como vimos repetindo ao longo desse artigo, a especificidade do objeto de arte é justamente seu conteúdo visual. Se o historiador menosprezar esse elemento, ele deixa de considerar o que dá sentido àquele objeto. Ele poderá fazer história, mas não estará fazendo história da arte. Independente da abordagem que cada historiador escolha para trabalhar com obras de arte, ou dos autores com os quais se tem mais afinidade, o historiador estará seguro de fazer um trabalho coerente se mantiver essas duas preocupações no horizonte.

Referências bibliográficas

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BELTING, Hans. **Semelhança e Presença**. A História da Imagem antes da Era da Arte. Rio de Janeiro: Independente, Gráfica Imprinta Express Typography, 2010.

BLOCH, Marc. **Apologia da história**, ou, O ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a História entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CLARK, T. J.. **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DUBY, Georges. **A História Continua**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. **O tempo das Catedrais**: arte e sociedade – 980-1420. Lisboa: Estampa, 1979.

FERNIE, Eric. **Art history and its methods**. London: Phaidon, 2003.

GOMBRICH, E. H. **Para uma História Cultural**. Lisboa: Gradiva, 1994.

HASKELL, Francis. **Mecenas e Pintores**: Arte e Sociedade na Itália Barroca. São Paulo: EDUSP, 1997.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura Gótica e Escolástica**: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

ZERNER, Henri. A Arte. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (dir.). **História**: Novas abordagens. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.