

Imagem da *Mater Dolorosa* na Crucificação, de Giotto: uma reflexão sobre as imagens religiosas medievais e o culto mariano

Enviado em:
06/01/2013
Aprovado em:
25/09/2013

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Mestre em História
Universidade Estadual de Londrina
andrepelegrinelli@hotmail.com

Angelita Marques Visalli

Professora Adjunta
Universidade Estadual de Londrina
visalli@sercomtel.com.br

Resumo

Neste artigo nos propomos a estudar um afresco da Crucificação da Igreja Inferior da Basílica de São Francisco, em Assis, produzida por Giotto (1267-1337), destacando o papel de Maria, presente na cena em sofrimento. Localizaremos essa imagem no quadro da teologia da imagem criada pelos estudiosos medievais e localizaremos também as imagens da Virgem em dor no culto mariano e na espiritualidade do período.

41

Palavras-Chave

Mater Dolorosa, Imagem Medieval, Ordem Franciscana

Abstract

In this article we propose to study a fresco of the Crucifixion from the Inferior Church on the São Francisco's Basilica, in Assis, made by Giotto (1267-1337), highlighting Maria's role, present in the scene of suffering. We find this figure in theology on the image created by the medieval scholars and we find also the figure of the Virgin in pain inside this cult and spirituality.

Keywords

Mater Dolorosa, Medieval images, Franciscan Order

A história da religiosidade no Ocidente é uma história marcada e contada por imagens. Elas despertaram a fúria de Moisés dentro da religiosidade judaico-cristã. Encheram o panteão greco-romano, estavam presentes nas catacumbas cristãs, nos altares, igrejas e casas. Até mesmo o pentecostalismo contemporâneo, ainda que condene as imagens estatuetas ou algumas até mesmo representações gráficas da divindade, recorrem à imagem no sentido mais amplo do termo *imago*, seja o homem imagem e semelhança de Deus, seja a espiritualidade que busca recuperar a imagem perdida da Igreja Primitiva dos textos evangélicos.

Aqui estudamos imagens religiosas produzidas no quadro da espiritualidade do medievo. A necessidade de legitimação do culto a elas forçou os homens do período a criar uma verdadeira teologia da imagem religiosa. Analisaremos um afresco da Crucificação produzida por Giotto para a Igreja Inferior da Basílica de São Francisco, em Assis; buscando localizá-la nesse debate em torno das imagens religiosas, e principalmente Maria, que se faz presente na cena, analisando-a no contexto do culto e desenvolvimento da imagem da *Mater Dolorosa*, os sofrimentos da Virgem ao ver seu filho ser crucificado.

42

A imagem em questão (figura 1) teve sua produção terminada no ano de 1320, junto a uma série de afrescos que Giotto (1267-1337) e sua oficina produziram para a Igreja Inferior da Basílica de São Francisco, em Assis.



Figura 1 - “Crucificação”, Giotto, Basílica de São Francisco em Assis

A Basílica foi o grande investimento da Ordem dos Frades Menores e do papado na construção da imagem do pobre de Assis e dos lineamentos da ordem e da espiritualidade da mesma. Foi iniciada em 1228, dois anos após a morte de Francisco. O investimento foi altíssimo, Giotto era um dos artistas mais caros do período e fora as mãos deste artista também recebeu Cimabue, Pietro Lorenzetti e outros.

Anteriormente Giotto já havia trabalhado na Basílica, mas na Igreja Superior, produzindo, entre outros, o ciclo da Vida de Francisco. O artista foi um dos maiores nomes da pintura italiana, considerado talentoso e valorizado por seus pares contemporâneos, era um dos mais bem pagos.

Giotto retratou seus personagens com naturalidade a ponto de ser possível identificar pessoas em específico, por exemplo, na Capela Arena, Pádua, encontramos a imagem de Enrico degli Scrovegni, quem encomendou a pintura da capela, com seus traços físicos característicos. O pintor também inseriu certa perspectiva em suas imagens. A quase totalidade de suas obras foi produzida junto a sua equipe, o artista a projetava e seus seguidores executavam boa parte do trabalho.

Giotto possuía grande contato com a Ordem Franciscana (WOLF, 2007: 64), através do ciclo “A Vida de Francisco”, produzida por ele para a Igreja Superior a imagem de Francisco de Assis foi consolidada. Possuía contato com o cardeal Matteo Rosso Orsini, protetor da Ordem Franciscana e como o papado esteve diretamente envolvido com a construção da Basílica, o cardeal Orsini provavelmente teve importante papel na contratação de Giotto.

A Crucificação é o momento mais emblemático da História da Salvação Cristã. Os textos do Novo Testamento, escritos durante o primeiro século de nossa era, buscam no Antigo Testamento profecias e anúncios sobre a Crucificação. O mesmo vai acontecer com a exegese produzida sobre o Antigo Testamento, analisando-o sempre tendo em vista Jesus e sua morte, localizando este evento no centro da história cristã.

Embora haja esta intenção por parte dos autores bíblicos, a Alta Idade Média preferiu ter seu olhar mais voltado para o Antigo Testamento, uma sociedade marcada por constantes invasões, guerras e lutas por poder necessitava de um amparo religioso que lembrava muito mais as guerras empreendidas pelos israelitas na conquista e defesa da Terra Prometida, do que o discurso de amor aos

inimigos, própria do Novo Testamento. As transformações ocorridas a partir do ano 1000 permitiram não só uma mudança nos hábitos de governo, e na economia, mas na cultura e religiosidade. A Reforma Gregoriana e as novas formas de vida religiosas acentuadas e surgidas após as medidas reformadoras nos revelam um dos caminhos das transformações: a humanização do divino. Percebemos este processo no curso dos séculos seguintes, séculos XII e XIII.

As associações leigas, a insistência no culto eucarístico, uma maior preocupação com o corpo (como as santas anorexas, por exemplo), a preocupação com a vivência comunitária etc., são sinais de um cristianismo que busca se aproximar da realidade dos fiéis. Acompanhando essas mudanças, a iconografia humaniza o divino principalmente através de duas representações: Maria com o menino Jesus e a Crucificação.

Jesus no colo de Maria é representado como um menino com sua idade real, muito comum anteriormente é que embora Jesus possuísse a estatura de uma criança, seu corpo era como o de um adulto em miniatura, como em uma iluminura do livro litúrgico *Lectionnaire de l'office de la cathédrale de Reims* (Imagem II), um manuscrito da Catedral de Reims, em que, ainda que a estatura de Jesus seja o de uma criança, tem o corpo de adulto (GODOI, 2012: 234). O mesmo acontece com a Crucificação, embora houvessem exceções, como a imagem de Cristo crucificado de Narbonne, no século VI, a maioria das representações era somente da Cruz, não do crucifixo. A revolução espiritual traz uma insistência maior na aproximação desses dois elementos: Cristo e a Cruz.

Ao refletirmos sobre as imagens produzidas no Medievo, devemos sempre levar em conta a diferença da noção de imagem para o período e da noção que hoje temos. As imagens medievais devem ser pensadas sempre em favor de sua finalidade, em favor de seus usos e intenções, vinculadas ao objeto em que estão gravadas, no texto ou na parede, em painel etc.

A proibição explícita de construção de imagens e ídolos no Antigo Testamento (ex. Ex 20, 4; Dt 4, 15) forçou teólogos medievais a desenvolverem uma verdadeira teologia das imagens. As cartas de Gregório ao Bispo Serenus, de Marselha, no ano de 600 já evidenciavam a grande preocupação com os limites e objetivos do uso de imagens. Importante para localizarmos a imagem da Basílica de Assis dentro desse debate, são três pensadores da Baixa Idade Média que refletiram sobre o uso das imagens, o Abade Suger (1081-1151), São Boaventura (1221-1274) e Santo Tomás de Aquino (1225-1274).

O Abade Suger, da abadia de Saint-Denis, França, no momento de reconstruir

sua abadia, explica as razões para a reconstrução da mesma. Particularmente interessante é o capítulo 30 de sua obra “*De ornamentis*”, no qual Suger considera que todas as imagens e objetos sacros, sejam crucifixos, vasos sagrados, imagens, manifestam o poder radiante de Deus, sem fazer distinção entre eles. Para Suger o *ornatus*, dentre eles as imagens religiosas, são objetos que auxiliam a mística da contemplação do invisível e a busca por Deus (SCHMITT, 2007: 82), refutando as ideias de Bernardo de Claraval, que acreditava que o *ornatus* era superficial e desviava a atenção dos monges das vias autênticas da salvação. Suger leva a noção de *transitus* (desenvolvida anteriormente por Hugo de Saint Victor) a outros patamares: aplicando-a na construção de sua Basílica busca que observando o visível, o observante pudesse se elevar até a esfera celeste. (BASCHET, 2006: 485).



Figura 2 – “Virgem com o menino na inicial”. Ms. 295, fólio 109v.

São Boaventura parte do conceito de “Bíblia dos iletrados” de Gregório, dizendo que as imagens foram introduzidas nas igrejas graças aos não letrados, graças à fugacidade da memória e da tibieza dos sentimentos humanos (BESANÇON, 2003: 201), mas, para São Boaventura as imagens têm um potencial maior que a cultura escrita. A beleza para o teólogo estava ligada à similaridade com o objeto original representado: quanto mais próximo mais belo, mas a capacidade do artista e sua vontade criadora estavam sempre limitadas à vontade de Deus e da natureza. O homem surge sendo “imagem” do Criador, a atitude criadora é de Deus, assim tudo que pode ser criado pode ser uma alegoria do divino.

Santo Tomás de Aquino, dominicano, não faz um debate em torno das imagens relacionado a discussões anteriores como as de Gregório ou de Suger. Este apresenta uma abordagem mais metafísica do que retórica (BESANÇON, 2003: 209). Aquino parte de Aristóteles para explicar que os fiéis não devem prestar culto à imagem de Cristo, vista como objeto de madeira, talhada ou pintada, mas ao próprio Cristo representado na imagem. Assim se a adoração a Cristo é uma *latría*, a imagem deve ser adorada da mesma forma. Baschet considera que as ideias de Tomás de Aquino são o passo decisivo sobre o debate com relação ao culto das imagens. A partir de suas formulações o culto prestado à imagem torna-se inseparável do culto prestado ao santo (BASCHET, 2006: 486).

As considerações de Suger, Boaventura, Tomás de Aquino e outros, vieram antes das imagens de Giotto na Igreja Inferior. Assim, nem o artista nem os franciscanos responsáveis pela obra mantinham a preocupação de se as imagens deveriam ou não estar ali. Imagens de Francisco começaram a ser feitas antes mesmo de sua canonização. A vida de Francisco recordava a cultura da *imago*: o santo teve em seu próprio corpo a imagem do crucificado através dos estigmas. Os movimentos religiosos dos séculos XII e XIII e buscavam recuperar a imagem perdida do cristianismo, contexto em que se encontram os franciscanos, dominicanos e demais ordens mendicantes.

Voltamos aqui nossa atenção para um dos afrescos com a imagem da Crucificação no maior dos templos franciscano. Esta imagem se localiza no transepto norte da Igreja Inferior da Basílica. Importante é conhecer o local onde é representada porque a Igreja é concebida, assim como o pensava Suger, na esfera

celestial. Imagens como a Crucificação costumavam ficar próximas ao altar já que a transubstanciação recordava e presentificava o sacrifício da Cruz, as imagens nas paredes celebravam a importância do local e dos ritos que lá ocorriam. Essa é a importância dos afrescos: não eram imagens de culto, embora pudessem ser vias de manifestação divina (como foi o mosaico *Navicella*, de Giotto, em São Pedro do Vaticano, para Santa Catarina de Siena), mas seu principal objetivo era compor a esfera celeste dentro de cada templo, e em vista disso deve ser pensado.

A seguir exporemos algumas reflexões a respeito da imagem representada. Utilizamos como metodologia para análise das imagens, as propostas de Carlo Ginzburg em “Indagações sobre Piero” (GINZBURG, 1989). Para o autor devemos partir do contexto da produção para identificar os personagens e significados de uma imagem. Assim, para podermos indicar se um cordeiro é símbolo da Igreja, rebanho de Cristo, o próprio Cristo na figura de cordeiro celestial, ou um simples animal, devemos partir da religiosidade do período e do contexto de produção daquela imagem em específico. Seguimos com a proposta de análise.

A parte superior da imagem é preenchida por oito anjos. Quatro a esquerda e quatro a direita, mantendo simetria entre eles e realizando o mesmo gesto à direita e à esquerda. Três dentre eles coletam o sangue de Cristo, um de cada mão e o terceiro do flanco. Dois anjos choram o acontecimento. Dois voam na direção contrária a Cristo. E, por fim, um deles rasga as vestes. Estes refletem uma atitude solene, de quem recolhe o sangue de Cristo, considerado sagrado, tal como o é depois da transubstanciação dentro dos ritos da missa e uma atitude de dor e luto, de quem chora uma morte.

A direita da cena, em pé, um grupo de pessoas. Essas se assemelham muito mais a um grupo de civis do que personagens bíblicos ou soldados. Optamos pela sugestão de civis, pois os personagens bíblicos em sua grande maioria foram canonizados, sendo assim estariam identificados com aureolas, como é o caso de João, por exemplo, à esquerda em pé próximo a Cristo. Por outro lado, na cena da Crucificação que Giotto pintou para a Capela Arena, em Pádua, os soldados foram identificados com armas em suas mãos. Aqui não há ocorrência disso, as vestes são de civis (muito mais próximos das roupas italianas do período do que os trajes judeus do I século), não há referência a armas ou a uma formação militar. Os Evangelhos, principal referência textual para a Crucificação, mencionam a presença de civis e chefes religiosos durante a Crucificação, zombando de Cristo (ex. Lc 23, 35-38)

Abaixo destes civis, e ainda ao lado direito da cena, vemos um grupo de

franciscanos. À frente, e mais próximo de Cristo, São Francisco de Assis, aureolado, outro franciscano aureolado, e tendo um livro em suas mãos, é Santo Antônio. Os dois que permitem identificação são estes, mas, outros três franciscanos são notados na cena, um claramente entre Francisco e Antônio, e outros dois (apenas suas silhuetas), atrás de Santo Antônio e do franciscano ao meio. Estes são percebidos apenas com um olhar atencioso. Essa técnica, característica de Giotto, buscava dar volume e maior presença na imagem. Giotto não queria representar cinco franciscanos, mas através destes toda a ordem franciscana.

Os movimentos mendicantes precisaram passar por um delicado processo de legitimação dentro do cristianismo da Baixa Idade Média. Iniciado por um leigo, os franciscanos em seus primeiros anos precisaram viver sobre a constante preocupação eclesial de que esse não seria mais um dos movimentos laicos a surgir e terminar em heresia. Fez-se necessária a reafirmação dos valores da ordem. Uma vez que a ordem foi inserida no seio da Igreja e cresceu, São Francisco se afastou da direção, reafirmando os valores da ordem na pessoa de seu fundador. Após a morte e rápida canonização de Francisco, a ordem já estava presente em toda a Europa; 70 anos após a sua fundação, o papa Nicolau VII era um franciscano, daí a necessidade de mais uma vez reafirmar os valores da ordem buscando legitimação. A espiritualidade franciscana tem uma predileção pelo crucificado, basta nos atentarmos na maior prova de santidade que deu a seus pares, os estigmas. Inserir a ordem e à sua frente Francisco é reafirmar que mantêm a mesma espiritualidade, é reafirmar que o guia, quem vai à frente, são as regras e escritos de Francisco, é afirmar a santidade de uma ordem que se considerava digna de estar presente na Crucificação, o maior momento da História da Salvação Cristã.

48

Imagem nenhuma era produzida somente pela inspiração e ideias do artista, certamente, os franciscanos responsáveis pela escolha das imagens dentro da Basílica Inferior tiveram um importante papel dentro da presença da ordem na imagem. Fica também outra provocação: a Igreja Inferior abrigava o túmulo de Francisco e era de uso exclusivo dos franciscanos e claro, de outras autoridades eclesiásticas de alto escalão, qual era nesse momento a necessidade de legitimação e aclaração da imagem da ordem, para os que estavam dentro dela mesma? Nosso objetivo aqui não é nos atentarmos a presença da ordem, mas sem deixar de notá-la, nos deteremos nessa questão em futuros estudos.

Ao centro da imagem está Cristo morto. Os textos evangélicos nos dizem que Cristo teve seu flanco perfurado após a morte, na imagem o sangue já jorra pelo flanco e é recolhido por um anjo. Cristo tem aparência humana, sangra, isso

é importante dentro dessa espiritualidade que, como já afirmamos, humaniza o divino. O Cristo *Pantokrator*, “Todo Poderoso”, agora é representado como um pobre crucificado, não muito diferente de outros tantos que esperavam a mesma morte lenta e agonizante.

Aos pés de Cristo, aureolada, Maria Madalena. Seus cabelos soltos permitem a identificação, a mesma característica se repete nas outras obras de Giotto onde, segundo o texto bíblico, ela estava presente.

À esquerda, Maria chama e prende a atenção para si mesma. Não está em pé, não está em posição de *Theotokos*, não há nada de divino. Está lançada ao chão como que desfalecendo. É apoiada por três personagens: uma sem aureola e outras duas aureoladas, provavelmente as mulheres citadas pelos Evangelhos como presentes na cena.

Como bem lembra Baschet, “no século XII, Deus mudou de sexo”, afirmação de Michelet muitas vezes repetida. (BASCHET, 200: 473). Junto à reforma espiritual que discutíamos no começo do texto, Maria passa a ser supervalorizada, presente nos sonhos, nos cantos e orações, esperança da salvação. Anne Baring e Jules Cashford em seu “*El Mito de la Diosa: Evolución de una Imagen*” colocam Maria no mesmo “panteão” que Inanna, Isis, Cibele e outras deusas. Para os autores, o lamento e dor de Maria ao ver seu filho crucificado faz eco ao lamento de Inanna por Dumuzi, Istar por Tamuz, Isis por Osiris, Afrodite por Adonis, Deméter por Perséfone e Cibele por Atis (BARING, CASHFORD, 2005: 661).

A espiritualidade mariana vem em auxílio das necessidades da sociedade que a cultua, segue e é produzida em função de seu contexto. Se a necessidade é uma religiosidade mais próxima do fiel, de “humanização do sagrado”, Maria passa a ser muito mais representada com o Menino Jesus ou em dor. Angelita Visalli ao estudar o papel de Maria como Mãe de Misericórdia ligada também ao culto da *Mater Dolorosa*, no século XIII, nos diz que Maria desempenhou um papel que Jesus não podia mais desempenhar, uma vez que os temas da punição divina, da justiça e da vingança já estavam penetradas demais na percepção religiosa dos fiéis (VISALLI, 2004: 228), Maria foi a alternativa encontrada.

Oglerius Tridino (1150-1214), abade cisterciense, escreveu o tratado “*De compassione Mariae*” em que refletia sobre as dores de Maria. Ordens foram criadas a partir desse culto, como os mendicantes da Ordem dos Servos de Maria na Florença de 1240. O sínodo provincial de Colonia, Alemanha, de 1423, estabeleceu a festa das Dores de Maria a ser celebrada sempre na sexta-feira depois do terceiro

domingo de Páscoa. O franciscano Jacopone da Todi compôs o célebre hino *Stabat Mater Dolorosa* que recebeu inúmeras reinterpretações que ecoam ainda hoje.

O culto ao sofrimento documenta a sensibilidade de pessoas que querem saber como se sentiu uma mulher ao ver seu filho ser executado ante seus olhos (SCHREINER, 1996: 101). Atende a necessidade humana de perceber que o sofrimento é uma linguagem universal (WARNER, 1976: 223). Além disso, era convicção para a Igreja da Baixa Idade Média que aqueles que participassem dos sofrimentos de Maria participariam também das alegrias celestiais.

O culto a *Mater Dolorosa* não está restrito somente ao momento da Cruz, segundo a tradição, engloba os sete momentos de sofrimento de Maria dentro dos Evangelhos: 1) A profecia de Simeão sobre Jesus; 2) A fuga da Sagrada Família para o Egito; 3) A perda de Jesus no Templo em Jerusalém; 4) O encontro de Maria e Jesus durante a Via Crucis; 5) Maria abaixo de Jesus na Cruz; 6) Maria recebendo o corpo de Jesus que foi retirado da Cruz; 7) Maria observando o corpo do filho ser sepultado.

Podemos pensar em fases bem marcadas da representação da *Mater Dolorosa* junto à Cruz dentro da iconografia cristã medieval, não são marcadas cronologicamente, mas representações diferentes da cena de acordo com a atenção dada a Maria.

50

A primeira e mais antiga é uma representação solene da cena, onde Maria aparece ao lado de Jesus junto a João, mas sem demonstrar sofrimento algum. Tomemos como exemplo a “Crucificação” de Pietro Cavallini à Igreja de São Domingo Maior, Nápoles (figura 3), ou ainda o painel “A Crucificação e a Virgem com o Menino entre Anjos, Santos e os Símbolos dos Evangelistas”, do século XIII, na Itália, e que faz parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo.



Figura 3 – “Crucifixão”, Pietro Cavallini, Igreja de São Domingo Maior, Nápoles.

Uma segunda fase é aquela em que Maria é representada com sentimentos de dor junto à cruz, mas sem certa padronização, como o é por exemplo na fase anterior. Abarca desde representações do sofrimento mais sutis, como as de Giotto, até verdadeiros espetáculos de dor, como é a Crucifixão de Matthias Grünewald (figura 4). É a mais recorrente entre as imagens medievais da Crucifixão.

51

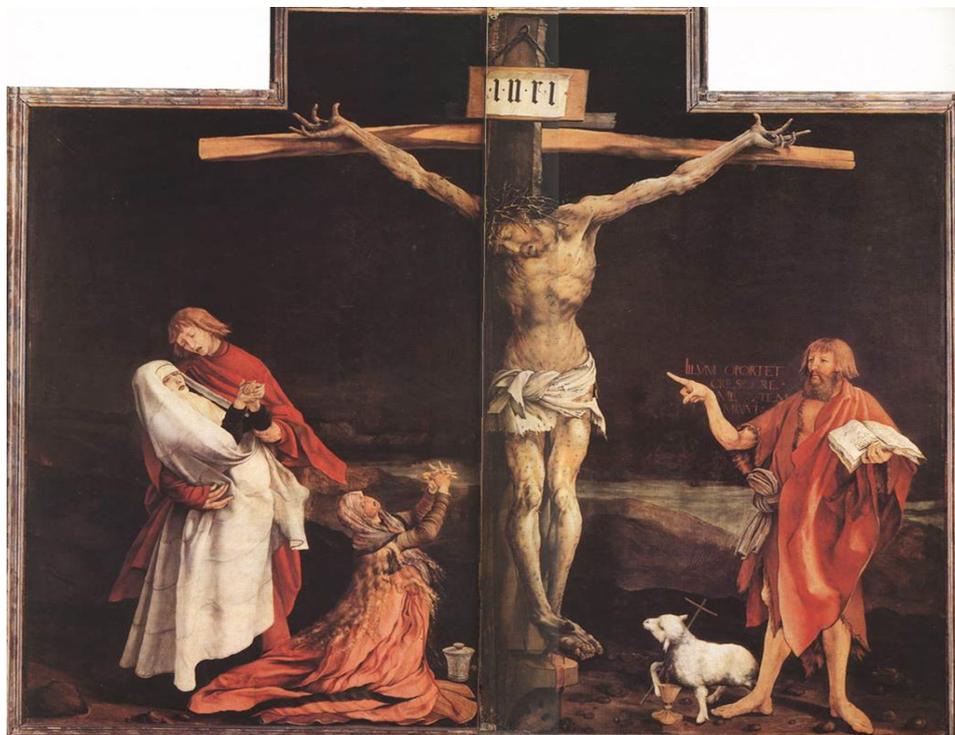


Figura 4 – “Crucifixão”, Matthias Grunewald, Musée d’Unterinden, Colmar.

Podemos pensar em outras fases, como aquela em que Maria é representada com as espadas ao redor de seu coração, mais escasso durante o Medieval mas rico de exemplos no Barroco. O Barroco também fará com que a representação da *Mater Dolorosa* perca a necessidade de estar acompanhada de Cristo na cruz. Há muitas esculturas e imagens gráficas em que Maria é representada sozinha, com lágrimas ou objetos que recordem a Crucificação como os pregos ou a coroa de espinho.

Na imagem aqui estudada Maria não está como personagem isolado, mas totalmente dependente do Cristo crucificado. Ele dá sentido ao sofrimento dela, ele é o protagonista, ela o complemento. A ideia de *Mater Dolorosa* é muito mais ligada à situação pela qual Maria passou, de ver o filho ser morto, do que à representação gráfica, isso ajuda a entender a abundância de distintas representações.

Se, por um lado podemos perceber um crescimento muito grande dessas imagens e desse culto, por outro lado ele não foi bem aceito por todos. Girolamo Savonarola (1452-1498) condenava certa “classe de arte religiosa” de Florença, ele rechaçava a simplicidade como era representada Maria, com roupas simples e “face de prostituta” (SCHREINER, 1996: 286). Na imagem da Crucificação de Giotto da Basílica de São Francisco, realmente Maria aparece com uma veste simples, pálida, cabelos soltos, diríamos que não “há nada de especial”, não se assemelha em nada à divindade, tão pouco com a Mãe de Deus.

Aqui nos propusemos a localizar a imagem dentro do debate a respeito de seus usos, debate que tem sua completa legitimação com Tomás de Aquino e que, embora não fosse mais tão preocupante quando da pintura da imagem, certamente ecoava na mente dos teólogos e frades que acompanharam a escolha das imagens para a Basílica. A *Mater Dolorosa* de Giotto na Crucificação da Igreja Inferior da Basílica de São Francisco em Assis traduz uma nova espiritualidade. Uma nova Maria. Uma Crucificação que busca através do sentimentalismo e drama uma nova visão sobre o sagrado. Foi produzido exclusivamente para a Ordem dos Frades Menores, assim, questões como a importância dessa representação para a ordem no período, o papel de Maria dentro da espiritualidade franciscana etc., serão temas de próximos estudos. Imagens e temas marianos são consideravelmente novos dentro da historiografia e ainda há muito a ser trilhado.

Referências Bibliográficas

BARING, Anne; CASHFORD, Jules. *El mirto de la diosa: Evolución de una imagen*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2005.

BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal: Do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006.

BESANÇON, Alain. *La imagen prohibida: Una historia intelectual de la iconoclasia*. Madrir: Ediciones Siruela, 2003.

GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero: o Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GODOI, Pamela Wanessa. Iluminuras marianas e devoção medieval. In: XIII SEMANA DE HISTÓRIA, Londrina (PR). *Anais da XIII Semana de História*, Universidade Estadual de Londrina, 2012.

SCHMITT, Jean-Claude. *O Corpo das Imagens: Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Bausu, SP: EDUSC, 2007.

SCHREINER, Klaus. *María: Virgen, Madre, Reina*. Barcelona: Editorial Herder, 1996

VISALLI, Angelita Marques. *Cantando até que a morte nos salve: estudo sobre laudas italianas dos séculos XIII e XIV*. 2004. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

53

WARNER, Maria. *Alone of all her sex: The myth and the cult of the Virgin Mary*. New York: Vintage Books, 1983.

WOLF, Nobert. *Giotto*. Munique: Taschen, 2007.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.