

Da conexão entre texto e imagem no Ocidente Medieval¹

Profa. Dra. Maria Cristina C. L. Pereira – USP

Durante muito tempo, a historiografia se limitou a afirmar que as imagens medievais seriam uma espécie de Bíblia dos iletrados, se apropriando de forma acrítica e anacrônica da famosa carta de São Gregório Magno ao bispo Serenus, em 600, cujo núcleo central diz:

Uma coisa, em efeito, é adorar uma pintura, e outra, é aprender por uma cena representada em pintura o que se deve adorar. Porque o que a escrita (*scriptura*) proporciona às pessoas que lêem, a pintura oferece aos iletrados (*idioti*) que a olham, porque esses ignorantes vêem aí o que devem fazer; aqueles que não conhecem as letras lêem aí, de modo que a pintura desempenha o papel da leitura, sobretudo entre os pagãos (*gentibus*)².

Como lembra Jérôme Baschet, a carta não se constitui em um tratado medieval sobre imagens (o que de toda forma não existe), mas uma resposta face a um episódio de iconoclastia da parte do bispo de Marselha³. Assim, afirmar que todas as imagens medievais seriam dependentes e simples ilustrações de textos é algo bastante redutor. Como veremos ao longo deste trabalho, através de alguns exemplos, as relações entre eles, textos e imagens, são bastante complexas, e não cabem generalizações. E mesmo os autores eclesiásticos que não deixariam de retomar Gregório Magno ao longo dos séculos seguintes iriam apontar mais duas outras “funções” para as imagens, já implícitas na carta do papa, e que são assim sintetizadas por São Tomás de Aquino:

Há três razões para a instituição de imagens nas igrejas. Primeira, a instrução dos simples, porque eles são por elas instruídas como se o fossem pelos livros. Segunda, para que o mistério da Encarnação e os exemplos dos santos possam ser mais ativos em nossa memória ao serem representados diariamente sob nossos olhos. Terceira, para estimular sentimentos de devoção, já que estes são estimulados de maneira mais efetiva pelas coisas vistas que ouvidas⁴.

¹ Publicado originalmente, sem imagens, como: PEREIRA, Maria Cristina C. L. “Da conexão entre texto e imagem no Ocidente medieval”. In: OLIVEIRA, Terezinha et VISALLI, Angelita Marques (org). *Leituras e imagens da Idade Média*. Maringá: Eduem, 2011, p. 131-148.

² SÃO GREGÓRIO MAGNO. *Epistola ad Serenus*. XI, 10. *GREGORIUS MAGNUM. Registrum Epistularum*. Turnhout: Brepols, 1982 (CCSL 140A).

³ BASCHET, Jérôme. “Introduction: l’image-objet”. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. *L’image. Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d’Or, 1996. p. 7-26. p. 8.

⁴ SÃO TOMÁS DE AQUINO. *Commentum in IV Sent.*, 1. III, art 2, sol. 2-3. Apud DUGGAN, Lawrence. “Was art really the ‘Book of illiterate’?”. In: HAGEMAN, Mariëlle et MOSTERT, Marco (ed). *Medieval images and texts as forms of communication*. Papers from the third Utrecht Symposium on Medieval Literacy, Utrecht, 7-9 december 2000. p. 63-107, p. 74.

É interessante observar neste fragmento, assim como no anterior, e de modo geral entre os autores cristãos, que as imagens não são tratadas isoladamente, mas comumente postas em comparação com os textos. Esta preocupação não é exclusiva dos cristãos, e a conhecida fórmula *Ut pictura poesis*, retirado do *Ars Poetica* de Horácio⁵, mostra bem isso. Ao longo dos séculos, a posição iria variar, existindo tanto os defensores da equivalência entre texto e imagem (como o “*ut*” da fórmula deixaria implícito) como os defensores do predomínio de um ou outro termo da fórmula.

Em geral, nos vários discursos eclesiásticos medievais, percebe-se uma nítida superioridade do texto, e a marcação dessa diferença hierárquica se dá através da afirmação de que as imagens interpelariam mais os simples, os iletrados, as crianças, os laicos. Consequentemente, os textos estariam destinados a um público mais “preparado”. Isto está presente desde Platão⁶ até São Gregório Magno e São Tomás, como vimos.

As razões dessa “facilidade” maior da imagem em geral não são desenvolvidas pelos autores, como fica patente em um manuscrito da primeira metade do século XI⁷ (BNF Lat 2077, fol. 162v⁸) produzido em Moissac, um tratado sobre vícios e virtudes. Nele diz-se: “Mas por que os olhos são a via mais fácil para compreender? Porque o que um discurso descreve, uma presença viva mostra”⁹. Ao leitor, só cabe intuir (e aceitar) porque “mostrar” é algo mais fácil que “descrever”, pois a hierarquia parece óbvia. No entanto, quando se olham as miniaturas localizadas logo abaixo e ao lado desta passagem, a resposta àquela questão fica ainda mais complexa. Abaixo, vemos uma imagem do Pecado Original, seguida da Expulsão. Deus como que empurra o casal para fora do Paraíso – e da imagem: Eva só tem a cabeça desenhada, o corpo entende-se que já foi expulso. Ela olha para o fólio seguinte, onde vemos um cortejo de vícios e de apenas uma virtude. Um desses

⁵ HORÁCIO. *Ars poetica*, 361. Lisboa: Inquérito, sd. p. 108. Essa fórmula seria repetida, por exemplo, explicitamente por Geoffroi de Vinsauf e Giraldus de Cambrai, para citar apenas esses dois autores do século XII. Ver, a esse respeito, GAGE, John. “Horatian Reminiscences in Two Twelfth-Century Art Critics”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 36, 1973, p. 359-360.

⁶ PLATÃO. *A República*, l. X, 598b-c. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965, v. 2. p. 223: “A imitação está, portanto, longe do verdadeiro, e se ela modela todos os objetos, é, segundo parece, porque toca apenas uma pequena parte de cada um, a qual não é, aliás, senão uma sombra. O pintor, diremos nós, por exemplo, nos representará um sapateiro, um carpinteiro ou outro artesão qualquer sem ter nenhum conhecimento do ofício deles; entretanto, se for bom pintor, tendo representado um carpinteiro e mostrando-o de longe, enganará as crianças e os homens privados da razão, porque terá dado à sua pintura a aparência de um autêntico carpinteiro”.

⁷ Datado por DUFOUR, Jean. *La Bibliothèque et le Scriptorium de Moissac*. Genève: Droz, 1972. p. 121.

⁸ A obra, digitalizada, encontra-se disponível em: <http://www.vices-et-vertus.fr/html/folios.html>

⁹ “*Sed quid facilius ad intellectum per oculos uia est: id quod sermo descripsit uiuus adsignet*”. BNF Lat 2077, fol. 162v.

vícios aponta uma flecha diretamente para o olho de Eva – ação que é reforçada pelo fato de que a ponta da flecha ultrapassa a borda da imagem. A relação entre o pecado de Eva e os vícios é claramente apontada, e de forma ainda mais explícita que no texto, que, logo em seu início, afirma: “Depois que o gênero humano foi expulso das alegrias do paraíso, oito vícios criminais originais reinam sobre os filhos de Adão”¹⁰. A imagem é mais explícita e ao mesmo tempo mais engenhosa, utilizando-se de vários recursos, como a flecha, a ultrapassagem da moldura. Dentre estes recursos, está a ênfase no olho – tanto no texto como na imagem. Outro recurso está no vício da *Superbia*, Orgulho, a rainha de todos os vícios, que cai na miniatura, remetendo-se à própria idéia de Queda após o Pecado¹¹. Ou seja, apesar do que diz o texto, o que vemos é que há um jogo, interrelações entre texto e imagem – ou, para usar um termo tomado de Aby Warburg, havia uma *conexidade* (*Zusammengehörigkeit*¹²) entre texto e imagem.

Outro exemplo que vem a perturbar aquela equação que em princípio parecia simples e absoluta – ou seja, que a imagem é mais “fácil” que o texto e portanto destinada aos *idioti*, está na presença de inscrições acompanhando as imagens, servindo como espécies de legendas. Elas são uma contradição, já que, segundo aquele raciocínio, as imagens deveriam prescindir delas para serem compreendidas. E no entanto, essas inscrições são relativamente frequentes, como na imagem mencionada antes, onde há legendas identificando cada vício. O que atinge Eva, por exemplo, é *Omicidium*. Embora muitos deles tenham características iconográficas particulares que os identificam (como *Gula*, comendo e peludo, para demonstrar sua animalidade), para outros a inscrição é imprescindível, como a própria *Umilitas*, na parte superior da miniatura.

Mesmo alguns textos deixam transparecer essa questão, como uma passagem de um romance de cavalaria do século XIII, a Morte de Artur:

¹⁰ “*A paradisi gaudiis postquam expulsus est genus humanum octo criminalia in filios adae originalia dominantur uicia*”. BNF Lat 2077, fol. 162r.

¹¹ Sobre essas imagens, ver PEREIRA, Maria Cristina C. L. “Da queda para o alto: vícios e virtude em uma miniatura românica”. In: *Anais do VI Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2007. v. 3. p.108-116.

¹² Tradução como “conexidade” proposta por DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998, p. 181. Ver, por exemplo, Aby WARBURG. “Arte del retrato y burguesia florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinita. Los retratos de Lorenzo de Medici y de sus familiares”. In: BURUCÚA, José (org.). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992, p. 18-57, p. 21.

51. Naquele dia o tempo estava lindo, o sol se tinha levantado em toda sua glória e os seus raios inundavam o quarto de todos os lados, de modo que ele recebia uma grande claridade. (...) Aconteceu do rei começar a olhar ao redor, e perceber as imagens pintadas por Lancelote durante o tempo que ele ali permanecera preso. O rei Artur era suficientemente educado para poder entender o significado de uma escrita. Quando viu as letras traçadas nas pinturas, que davam seu sentido, ele começou a decifrá-los; ele não demorou a perceber claramente que a sala estava decorada com os altos feitos de Lancelote e as proezas que ele tinha realizado quando era um jovem cavaleiro. (...)

52. Assim, o rei começou a tomar conhecimento das atividades de Lancelote através das representações que ele via. (...) ¹³

Neste caso, fica clara a necessidade da mediação das palavras para que o rei entendesse as imagens que via. E o texto faz questão de frisar que ele era um homem educado. No entanto, na sequência, o resumo da situação ignora as legendas e afirma que o rei tomara conhecimento pelas representações. Inicialmente o romance descreve uma situação mais próxima da realidade, mais plausível de acontecer. Mas depois, talvez por uma necessidade de enfatizar o sucedido, dramatizá-lo, mesmo, o acento recai sobre as imagens – que mostravam, além dos feitos de Lancelote, sua traição com a rainha.

É interessante observar que nos manuscritos iluminados desse romance, a ênfase também está nas imagens. Em um deles, as legendas estão mesmo ausentes, como é o caso de um manuscrito produzido por volta de 1470 pelo ateliê de Evrard d’Espinques, e atualmente conservado na Biblioteca Nacional da França (BNF Fr 116, fol. 688v).



¹³ *La Mort du Roi Arthur*. Ed. OLLIER, Marie-Louise. Paris: UGE, 1992, p. 99-100.

Fig. 1- A morte do rei Artur. BNF Fr 116, fol. 688v.

Em outros manuscritos, elas estão só evocadas por linhas ou outros signos geométricos. É o caso de uma outra obra, um romance de Christine de Pisan, “A mutação de Fortuna”, de c. 1400, em que a dama Fortuna vê pinturas murais e “lê” as legendas (os *tituli*) que têm a forma de pequenos traços verticais (BNF Fr 603, fol. 127v)¹⁴.

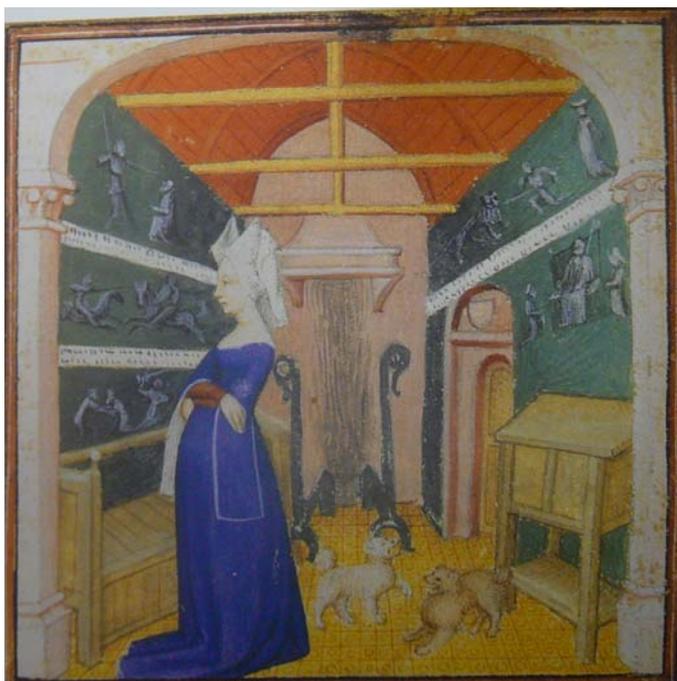


Fig. 2- Christine de Pisan. A mutação de Fortuna. BNF Fr 603, fol. 127v.

Ou seja, nesses casos, ocorre um fenômeno interessante que é a transformação da escrita em pura imagem, em signos desprovidos de sentidos particulares – providos apenas do sentido global de “textos”. Não se pode lê-los, mas vê-los, no sentido mais “ótico”, visual do termo. Nesses casos, poder-se-ia dizer que aquela equação que citamos mais acima se inverteu: mais que uma equivalência, há um predomínio da imagem sobre o texto, há a *tradução* deste para o mundo da imagem.

Outra situação que coloca em xeque o pretenso “predomínio” do texto sobre a imagem é o da *ekphrasis*, a descrição das imagens: apesar de não ser um gênero textual muito comum

¹⁴ E também em outro manuscrito da Morte do Rei Arthur, o BNF Fr 112 (3), fol. 193v, igualmente do século XV.

na Idade Média, temos alguns exemplos que mostram que nem sempre um letrado podia entender uma imagem, ou que o que ele descrevia não necessariamente era o que a imagem mostrava. Esse é o caso do livro da peregrinação a Santiago de Compostela, o capítulo 5 do *Codex Calixtinus*, que teria sido escrito entre 1135 e 1140, que assim descreve um detalhe do tímpano da porta meridional, a Puerta de las Platerías (ou de los Orfebres) da catedral de Santiago:

(...) Não há que esquecer de mencionar a mulher que se encontra ao lado da Tentação do Cristo: tem entre suas mãos a cabeça imunda de seu sedutor que foi arrancada por seu próprio marido e que deve beijar duas vezes por dia, por ordem dele. Que terrível e admirável castigo da mulher adúltera, que é necessário ser contado a todos!¹⁵



Fig. 3- Puerta de las Platerías, Catedral de Santiago de Compostela.

O que vemos aqui é como o texto pode se apropriar da imagem, projetando toda uma narrativa para além dela. Enquanto a imagem permanece inalterada (sofrendo porém os desgastes do tempo), os discursos se multiplicam, o texto se renova, como mostra toda a produção dos iconógrafos interessados em identificar essa figura feminina, e que já

¹⁵ “Nec est obliuioni tradendum quod milier quedam iuxta dominicam Temptacionem stat, tenens inter manus suas caput leculatoris sui fetidum, a marito proprio abscisum, osculans illut bis per diem, coacta a uiro suo. O quam ingentem et admirabilem justiciam mulieris adulterate, omnibus narrandam!”. Liber Sancti Jacobi (ou Codex Calixtinus), livro 5 (*Iter pro peregrinis ad Compostellam*), 9. 8. VIELLIARD, Jeanne. *Le Guide du Pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*. Mâcon: Imprimerie Protat Frères, 1969. p. 102.

propuseram hipóteses de ser Eva, ou a personificação da Luxúria, ou mesmo Madalena¹⁶. Neste caso, poderíamos falar em um predomínio do texto sobre a imagem: no sentido em que aquele se renova e se reescreve ao longo dos séculos.

No entanto, a imagem também pode ser posterior ao texto – e com isso não queremos dizer apenas o texto enquanto conteúdo (porque nesse caso a relação é quase sempre de anterioridade do texto, como é o caso das Escrituras, por exemplo), mas à redação mesma, ao próprio processo de escrita. E nesse caso, cabe a ela a “última palavra”, naquela relação de poder que acabamos de discutir. Um exemplo que demonstra isso claramente pode ser encontrado em alguns manuscritos dos séculos XIII e XIV com imagens marginais em que o miniaturista – que trabalha após o texto estar concluído – “zomba” do escriba, apontando e distorcendo o sentido de palavras ambíguas ou que podem gerar duplos sentidos que estão dispostas na última linha. Vemos isso em alguns exemplos apontados por Michael Camille, como em um dos fólios do chamado Saltério de Rutland, um manuscrito inglês de c. 1260 (British Library Ms. Add. 62925, fol. 14r), no qual a letra *p* de *conspectu* (ver ou penetrar com o olhar) se liga, ou é continuado, por uma flecha dirigida ao ânus de um personagem híbrido¹⁷.



Fig. 4- Saltério de Rutland. British Library Ms. Add. 62925, fol. 14r. Reproduzido em: CAMILLE, Michael. *Les images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*. Paris: Gallimard, 1997. p. 33.

Mas voltando à questão das inscrições legíveis de que falamos antes, muitas vezes elas não seriam necessárias para a identificação das imagens, diferente do que ocorria nos casos de Arthur e de Fortuna. É o caso, por exemplo, da inscrição “ANG[E]L[U]S” sobre um anjo com as asas bem abertas em um capitel do claustro de Moissac; ou a inscrição *S. MARIA*

¹⁶ Ver, entre outros, MORALEJO. Serafin. “The Codex Calixtinus as an art historical source”. In: WILLIAMS, John et STONES, Alison (ed). *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*. Tübingen: Gunter Narr, 1992. p. 207-228, p. 217-218.

¹⁷ CAMILLE, Michael. *Les images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*. Paris: Gallimard, 1997. p. 32.

na auréola da Virgem em um capitel com a imagem da Anunciação na igreja de Saint Pierre de Chauvigny, na região Poitou-Charente. Nestes casos, outras explicações podem ser sugeridas: um desejo de confirmação, de ênfase pela repetição. Mas também uma busca pela ornamentação, no sentido de conceder *decus*, como explica Jean-Claude Bonne, às imagens: ou seja, procurar-se-ia dotar essas imagens de uma carga a mais de beleza, de distinção honorífica à qual elas fazem jus¹⁸. E isso fica tanto mais patente, no caso de Moissac, pelo tipo de letra, em relevo, e pelo lugar que ocupa na corbelha. No capitel de Chauvigny, a inscrição está em volta da auréola, duplicando-a e de certa forma constituindo um efeito visual que encontra sua repetição nos pontos que acompanham a auréola do arcanjo Miguel.



Fig. 5- Igreja de Saint Pierre de Chauvigny.

É certo, porém, que há inscrições de ordem mais prática, que buscam transmitir determinadas informações, como o nome do artista que produziu a imagem, como podemos observar no mesmo capitel de Chauvigny, onde se pode ler na face ao lado: “*GOFRIDUS ME FECIT*”.

¹⁸ BONNE, Jean-Claude. “Les ornements de l’histoire (à propos de l’ivoire carolingien de Saint Remi)”. *Annales HSS*, année 51, n. 1, jan/fev. 1996, p. 37-70. p. 45.



Fig. 6- Igreja de Saint Pierre de Chauvigny.

Este tipo de inscrição, embora não muito comum, tampouco era rara. Ao mesmo tempo em que informava o nome, fazia-o através de um desvio, como se a própria imagem falasse. Não só era uma marca de humildade ou modéstia do artista, mas ao mesmo tempo era uma forma de exibição de seu papel de *factor* ou de criador, em uma relação marcada pela ambivalência e pelos paralelos – como também demonstra a mão de Deus fazendo um gesto de bênção e ordem, logo abaixo, como que interpretando a expressão “*me fecit*”¹⁹.

Há também exemplos de inscrições acompanhando imagens que entretecem relações ainda mais complexas, que demonstram a existência de uma exegese dupla, textual e visual. Podemos incluir entre estes um capitel da igreja de San Pedro de La Nave, em Zamora, que mostra Daniel entre os leões. A inscrição no ábaco diz “*UBI DANIEL MISUS EST IN LACUM LEONUM*”, retomando o texto bíblico de Daniel 6, 16-23 e um termo que pode ser traduzido por poço ou cova. A imagem na corbelha, no entanto, mostra Daniel entre dois leões com os pés mergulhados em água – da qual os leões bebem. O formato da corbelha reforça a idéia de que se quer evocar aqui uma bacia – outra tradução possível para *lacus*, comum no latim clássico²⁰. Ou seja, jogando com os sentidos desta palavra, o escultor, ou o comitente, representou Daniel em uma bacia batismal, com os braços levantados, na postura tradicional de orante. Implicava-se, assim, que a salvação fora obtida não somente pela oração, como diz o texto bíblico, mas também pelo batismo.

¹⁹ MARIAUX, Pierre Alain. “Quelques hypothèses à propos de l’artiste roman”. *Médiévales*, v. 44, 2003 (<http://medievales.revues.org/document741.html>).

²⁰ MARTIN, H. “Spanish inscriptions. Additional comments”. *The American Journal of Philology*, v. 35, n. 4, 1914, p. 400-420, p. 411.

Naquele contexto da Espanha visigótica, de recente conversão ao cristianismo, tratava-se de um tema particularmente importante.



Fig. 7- Igreja de San Pedro de la Nave.

Um outro exemplo que contradiz a pretensa superioridade da palavra escrita sobre a imagem, e conseqüentemente na diferença hierárquica entre seus receptores, são as iniciais figuradas. Nelas, a relação que vínhamos examinando até então é invertida: não se trata mais de textos inscritos nos locais das imagens, mas de imagens inseridas em palavras ou, mais precisamente, letras. Este imenso dossiê, o das capitais figuradas, apresenta todos os casos de figura: imagens que fazem referência direta ao texto; outras que se afastam do texto e se aproximam mais da lógica das margens; imagens que são narrativas; outras que são ostensivas. Há também aquelas que jogam com a própria estrutura da letra, reforçando a passagem desta para o domínio do figurativo, do imagético. Podemos ilustrar isso com uma inicial da chamada Bíblia de Saint-Bénigne de Dijon, do século XII (BM Dijon 2, fol. 225r), em que o E não só tem sua trave aproveitada para dividir duas cenas da história de Jonas e a baleia, como Jonas se utiliza dela como ponto de apoio para sair da garganta do mostro. Ela está quase em paralelo com o braço de Deus, que também parece “sair” do mesmo lugar de onde ela sai, um nó de entrelaços. A idéia da ajuda divina ganha assim uma visibilidade extra.



Fig. 8- Bíblia de Saint Bénigne de Dijon. BM Dijon 2, fol. 225r.

Outro exemplo é o fólio do início do Canon da missa do Sacramentário de Metz, de c. 870 (BNF Lat 1141, fol. 6v). Apenas a fórmula do *incipit* tradicional, *Te igitur*, se encontra escrita neste fólio, mas a inicial T está separada do resto da expressão. Nela está crucificado o Cristo, em meio a folhagens e ramos entrelaçados e rodeado do sol e da lua. Além da forma da letra, que remete obviamente à cruz, a crucifixão tem relação direta com o sacrifício da missa, como mostram essa construção mútua, de texto e imagem.

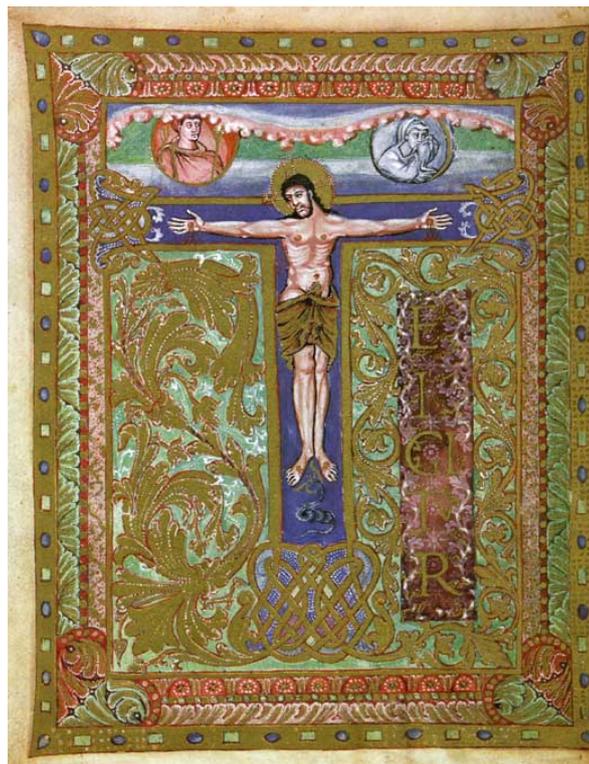


Fig. 9- Sacramentário de Metz. BNF Lat 1141, fol. 6v.

Um dos graus máximos da interconexidade entre texto e imagem são os *carmina figurata*, uma tradição clássica da qual o poema *De laudibus sanctae crucis*, de Rabano Mauro, de c. 815, é um dos exemplos medievais mais conhecidos. A primeira parte do livro é composta por 28 poemas figurados, e embora o protótipo tenha se perdido, todas as cópias nos séculos seguintes têm uma grande proximidade iconográfica. Isso se explica facilmente pelo encadeamento entre texto e imagem, imprescindível para o bom funcionamento da obra. Assim, por exemplo, na imagem de Luís, o Piedoso, destinatário da obra, vemos na auréola em volta de sua cabeça a inscrição “*TU HLUDOUICUM CRISTE CORONA*”, que não interrompe a sequência das frases na horizontal (como, por exemplo no manuscrito datado de c. 825 da Biblioteca Vaticana, Vat. Reg. Lat. 124, fol. 4v).



Fig. 10- Rabano Mauro. *De laudibus sanctae crucis*. Biblioteca Vaticana, Vat. Reg. Lat. 124, fol.4v. Detalhe.

Assim como há muito mais tipos de imagens, bem como de seus usos, funções, modos de funcionamento que o indicado por São Gregório Magno em sua carta, também as relações entre textos e imagens são bastante mais complexas do que a fórmula “Bíblia dos iletrados”, ou “Bíblia dos pobres”, segundo a tão repetida quanto infeliz fórmula de Émile Mâle²¹, deixam perceber. Como dizia Michel Foucault,

Fazer aparecer uma forma não é uma maneira desviada (mais sutil ou mais ingênua, como se queira) de dizer alguma coisa. [...] O discurso e a figura têm, cada um, seu modo de ser; mas eles mantêm entre si relações complexas e embaralhadas.²²

Poderíamos fazer uma ressalva: desvios há, mas não no sentido vulgar do termo, e sim no sentido de um trabalho do desvio, pleno de sentidos, e portanto produtivo, positivo. Afinal, como demonstra Pierre Francastel, os mecanismos da língua e da figuração não são redutíveis uns aos outros²³, e portanto, os desvios são esperados, desejados e fazem parte das diferentes montagens entre textos e imagens.

²¹ MÂLE, Émile. *L'art religieux au XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et ses sources d'inspiration*. Paris: Armand Colin, 1910. p. 1.

²² FOUCAULT, Michel. "As palavras e as imagens". in: Id. *Ditos e Escritos II*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 78-81, p. 79-80 (publicado originalmente em: *Le nouvel observateur* 154, 25 de outubro de 1967, p. 49-50).

²³ FRANCASTEL, Pierre. *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*. Paris: Denoël Gonthier, 1967. p. 351.