



Maria Cristina Pereira (organização)

Encontros com as Imagens Medievais



lathi
mm

The logo for lathimm consists of the word 'lathi' stacked above 'mm' in a white, lowercase, sans-serif font, set against a black square background.

Encontros com as Imagens Medievais

Reitora: Prof.^a Dr.^a Eliane Superti
Vice-Reitora: Prof.^a Dr.^a Adelma das Neves Nunes Barros Mendes
Pró-Reitora de Administração: Wilma Gomes Silva Monteiro
Pró-Reitor de Planejamento: Prof. MSc. Allan Jasper Rocha Mendes
Pró-Reitor de Gestão de Pessoas: Emanuelle Silva Barbosa
Pró-Reitora de Ensino de Graduação: Prof.^a Dr.^a Daize Fernanda Wagner Silva
Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof.^a Dr.^a Helena Cristina Guimarães Queiroz Simões
Pró-Reitor de Extensão e Ações Comunitárias: Prof. MSc. Adolfo Francesco de Oliveira Colares
Pró-Reitor de Cooperação e Relações Interinstitucionais: Prof. Dr. Paulo Gustavo Pellegrino Correa

Diretor da Editora da Universidade Federal do Amapá

Tiago Luedy Silva

Editor-Chefe da Editora da Universidade Federal do Amapá

Fernando Castro Amoras

Conselho Editorial

Ana Paula Cinta	Luis Henrique Rambo
Artemis Socorro do N. Rodrigues	Marcus André de Souza C. da Silva
César Augusto Mathias de Alencar	Maria de Fátima Garcia dos Santos
Cláudia Maria do Socorro C. F. Chelala	Patrícia Helena Turola Takamatsu
Daize Fernanda Wagner Silva	Patrícia Rocha Chaves
Elinaldo da Conceição dos Santos	Robson Antonio Tavares Costa
Elizabeth Machado Barbosa	Rosilene de Oliveira Furtado
Elza Caroline Alves Muller	Simone de Almeida Delphim Leal
Jacks de Mello Andrade Junior	Simone Dias Ferreira
José Walter Cárdenas Sotil	Tiago Luedy Silva

Encontros com as Imagens Medievais

Maria Cristina Correia L. Pereira
Organizadora



Copyright © 2017, Maria Cristina Correia L. Pereira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P436c

Encontros com as Imagens Medievais / Maria Cristina Correia L. Pereira (organizadora) – 1. ed. – Macapá : UNIFAP, 2017.
278 p.

ISBN: 978-85-5476-005-2

1. História da Arte Medieval. 2. História das Imagens. I. Maria Cristina Correia L. Pereira. II. Fundação Universidade Federal do Amapá. III. Título.

CDD: 700

Capa: Mariana Pincinato

Fotografia da Capa: detalhe da porta esquerda da fachada ocidental da Catedral de Notre Dame de Paris

Revisão: Heloísa Schiavo

Projeto Gráfico e Diagramação: Renan M. Birro



Editora da Universidade Federal do Amapá

Site: www2.unifap.br/editora | E-mail: editora@unifap.br

Endereço: Rodovia Juscelino Kubitschek, km 2, Campus Marco Zero do Equador
Macapá-AP | CEP: 68.903-419

Sobre o LATHIMM

O LATHIMM (Laboratório de Teoria e de História das Mídias Medievais – antigo Laboratório de Teoria e de História da Imagem e da Música Medievais) tem por objetivo principal promover o diálogo constante entre a reflexão teórica e a práxis historiográfica no campo específico da imagem e da música medievais. O pressuposto definidor desse trabalho é o de que não há nem independência nem prioridade entre as instâncias teórica e histórica. Ao contrário, diante do perigo da alienação mútua, como lembra Georges Didi-Huberman, “a prática salutar [é]: dialetizar”.

Para encaminhar esse questionamento, o LATHIMM agrega pesquisadores em diferentes níveis de formação e de distintas áreas do conhecimento, em torno de quatro linhas de pesquisas. A primeira, “Teorias da imagem” contempla investigações sobre autores, conceitos e instrumentos heurísticos contemporâneos, atacando assim mais diretamente a vertente teórica do laboratório. As três outras linhas, “A imagem medieval: ornamento, materialidade, permanências”; “A música medieval: análise, liturgias, notações”; e “‘Retoricidade’: a linguagem como fato social”, reúnem pesquisas que se debruçam mais imediatamente sobre objetos históricos, tendo o LATHIMM escolhido como campo primordial de observação o Ocidente medieval. Tal separação, em vez de hipostasiar cada uma das vertentes, serve de método: ela busca viabilizar um diálogo efetivo calcado na preexistência de campos do saber constituídos.

A fim de fornecer um enquadramento adequado à execução dos projetos de pesquisa individuais e coletivos, o LATHIMM organiza reuniões quinzenais com seus membros, para realizar discussões teóricas fundamentadas na leitura de textos e análises de objetos

históricos. Essas reuniões possuem tanto um caráter pedagógico, já que permitem aos pesquisadores iniciantes uma oportunidade de formação contínua de média e longa duração, quanto um caráter investigativo, uma vez que criam um repertório partilhado entre os membros que contribui para a consecução das pesquisas vinculadas ao laboratório.

Todos os anos, desde sua criação, o LATHIMM organiza o Encontro Internacional “A imagem medieval: história e teoria” em que pesquisadores, professores e alunos de cursos de Pós-Graduação, do Brasil e do exterior, expõem seus trabalhos em andamento ou concluídos à comunidade acadêmica em geral.

Sumário

<i>Apresentação</i>	
Maria Cristina Correia L. Pereira.....	1
<i>I. A materialidade e seu papel na construção histórica e ideológica: o caso da expedição de Yngvar</i>	
André Szczawlinska Muceniecks.....	4
<i>II. Os volsungos nas cruzes de pedra da ilha de Man: entre o antiquarismo, o nacionalismo e a erudição</i>	
Renan Marques Birro.....	27
<i>III. Lugares do texto, lugares da figura: confrontações através da ornamentalidade</i>	
Fabiana Pedroni.....	44
<i>IV. El papel de los componentes visuales en la retórica apocalíptica del Beato Facundus: estado de la cuestión y reflexiones</i>	
Nadia Mariana Consiglieri.....	59
<i>V. Sine dolore et consumptione: tradição textual e exegética na iconografia da salamandra</i>	
Muriel Araújo Lima.....	84
<i>VI. O lugar de Maria Assunta: a mandorla no manuscrito BM Reims 295</i>	
Pamela Wanessa Godoi.....	95
<i>VII. As mulheres e os livros de horas</i>	
Maria Izabel Escano Duarte de Souza.....	112

VIII. <i>Espaço e pensamento racional no Livro dos jogos de Afonso X</i> Fabio Fonseca.....	133
IX. <i>Entre anjos e demônios: a paisagem das almas no mosaico de Torcello</i> Mariana Pincinato Quadros de Souza.....	145
X. <i>Imagem e persuasão: a iconografia dos anjos e dos demônios na hora da morte (século XV)</i> Patrícia Marques de Souza.....	156
XI. <i>Ornamentalidade e função simbólica nas esculturas do claustro de Sant Benet de Bages</i> Aline Benvegnú dos Santos.....	181
XII. <i>Hoc est enim corpus meum: realismo eucarístico na retabulística valenciana do final do século XV</i> Doglas Morais Lubarino.....	199
XIII. <i>Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock combatendo a iconoclastia: figuração do poder milagroso da imagem em uma pintura portuguesa setecentista</i> Debora Gomes Pereira Amaral.....	211
XIV. <i>O ideal das catedrais medievais na arquitetura brasileira: imagens do gótico nas revistas ilustradas na década de 1920</i> Diomedes de Oliveira Neto.....	225
XV. <i>A imagem virtual e lúdica da História: a representação histórica do mundo medieval no jogo eletrônico Assassin's Creed (2007)</i> Robson S. Bello.....	252
Fontes das imagens.....	267

Apresentação

Maria Cristina Correia L. Pereira

Criado em 2010 dentro do Departamento de História da USP, o Laboratório de Teoria e História das Mídias Medievais (LATHIMM – originalmente Laboratório de Teoria e História da Imagem e da Música Medievais) tem como um dos principais objetivos colaborar para a produção e difusão de conhecimentos acerca das imagens medievais. Nesse sentido, destacam-se os Encontros anuais que o LATHIMM organiza desde o ano de sua criação, reunindo, nos primeiros anos, apenas professores e pesquisadores, e, a partir de sua terceira edição, também estudantes de pós-graduação do Brasil e do exterior. Busca-se promover, nesses Encontros, um diálogo constante entre a reflexão teórica e a práxis historiográfica no campo específico das imagens medievais – para isso, contribuem também as comparações com outras temporalidades.

Está reunida na presente publicação uma grande parcela dos trabalhos apresentados pelos (então) pós-graduandos nas edições de 2012 a 2015, o que se constitui uma amostragem bastante significativa da produção mais recente realizada no Brasil a respeito das imagens medievais – à qual se soma uma contribuição vinda da Argentina. É importante destacar que se trata de um campo de estudos bastante recente em nosso país, mas que se encontra em franco crescimento, como o demonstram esses trabalhos que resultaram – ou ainda resultarão – em teses e dissertações em diversos programas de Pós-Graduação.

Vimos observando que, com o crescimento dos meios de acesso digital a fontes e bibliografia, bem como uma política de incentivo a viagens para pesquisa de campo, a distância física de nosso país em relação aos grandes centros europeus e norte-americanos é cada vez menos um empecilho à pesquisa sobre as imagens medievais. Entretanto, por conta das especificidades desse acesso virtual, percebemos um predomínio das pesquisas que têm por objeto manuscritos: é o caso da versão copiada por Facundus, trabalhada por uma pesquisadora do LATHIMM, Fabiana Pedroni, mestra em História pela USP, e por Nadia Consiglieri, doutoranda em História da Arte na Universidade Nacional de Mar del Plata. Com abordagens bastante distintas, os artigos dão mostra da diversidade de pesquisas possíveis sobre as imagens medievais e, no caso de Pedroni, particularmente de uma problemática cara ao LATHIMM, a ornamentalidade. Outros manuscritos também foram estudados, tanto individualmente, como o livro de Jogos de Afonso X, por Fábio Fonseca, doutorando em Artes na UnB; e o Lecionário de Reims (BM Reims 295), por Pamela Godoi, doutoranda em História pela USP; como em séries, a exemplo dos livros de Horas da Biblioteca Nacional do Rio, por Maria Izabel Duarte de Souza, doutoranda em História pela USP; e dos Bestiários ingleses, por Muriel Araújo, doutoranda em História na USP – todas três pesquisadoras do LATHIMM. Nesse grupo de trabalhos podemos incluir o texto de Patrícia de Souza, recém-doutora em História pela UFRJ, que estudou não um manuscrito, mas um incunábulo com gravuras.

Se continuarmos a usar essa tipologia, em segundo lugar, numericamente falando, vêm os trabalhos que se dedicam ao estudo de esculturas – igualmente, em diversas regiões e momentos históricos: André Muceniecks, doutor em História na USP, apresentou um trabalho sobre estelas rúnicas e Renan Birro, doutorando em História na USP, além de docente na UNIFAP, estudou as cruzes de pedras – ambos em um contexto do norte da Europa. A eles se soma Aline Benvegnú, igualmente doutoranda em História na USP, que escreveu sobre esculturas em um claustro românico catalão (e que é, como Birro, pesquisadora do LATHIMM).

Em seguida, destacamos dois trabalhos sobre pinturas de painéis, de Debora Amaral, doutoranda em História na USP, e de Douglas Lubarino, doutorando em História na UNICAMP, ambos pesquisadores do LATHIMM. Seus trabalhos demonstram uma concepção mais ampliada da noção de imagem cristã, uma vez que o retábulo estudado por Lubarino é do início do século XVI e as pinturas estudadas por Amaral são do século XVII.

Outro tipo de expansão do escopo é exemplificado pelo texto de Mariana Pincinato, doutoranda em História na USP e pesquisadora do LATHIMM, dedicado a um mosaico produzido na Itália sob forte influência bizantina. E, indo ainda mais longe cronologicamente, citamos os dois trabalhos que se dedicam aos objetos mais recentes: *videogames*, no caso de Robson Bello, doutorando em História na USP, e revistas ilustradas, no caso de Diomedes de Oliveira Neto, mestre em História pela UFRJ – que concernem não imagens medievais, mas imagens sobre a Idade Média.

Pensando do ponto de vista da cronologia e da espacialidade, essas são, portanto, igualmente variadas, bem como as temáticas: desde problemas teóricos e conceituais – como a já mencionada ornamentalidade, ou a retórica – até iconográficos e teológicos.

Esperamos, com esta obra, contribuir ainda mais para o desenvolvimento dos estudos na área das imagens medievais, possibilitando a difusão das pesquisas em andamento ou recém-concluídas e também colaborando com a diminuição da carência de bibliografia em língua portuguesa relacionadas a imagens medievais – obstáculo que até este momento permanece quando se pensa em termos dos cursos de Graduação em História e História da Arte.

I

A materialidade e seu papel na construção histórica e ideológica: o caso da expedição de Yngvar

André Szczawlinska Muceniecks

O objetivo deste estudo é traçar algumas considerações metodológicas sobre a relação entre diversas modalidades de fontes – pictóricas, arqueológicas e escritas – empregando como estudo de caso a expedição do viking sueco Yngvar, ocorrida no século XI. Composta majoritariamente de suecos que viajaram para os territórios de leste, na Rus de Kiev, até as cercanias do mundo islâmico, a expedição terminou em desastre. No entanto, a memória a seu respeito perdurou por muito tempo, originando uma saga escrita no século XII ou XIII e mais de 25 monumentos com inscrições rúnicas erigidas em território sueco nas proximidades temporais do ocorrido.

De início, é necessário se efetuar algumas considerações sobre a terminologia que será empregada em relação às fontes primárias usadas neste capítulo. Não há termo consensual em português no Brasil para as *runstenars* escandinavas; de fato, o número reduzido de estudiosos torna difícil um debate mais amplo. Consideramos impróprio o uso do termo inglês “Runestone”, e optamos pelo uso de “Estelas rúnicas”, já que o termo “estela” é mais difundido no campo da arqueologia para monumentos e memoriais erigidos em pedra.

Entretanto, mesmo este uso não é aceito unanimemente, sem contestação, e estamos cientes de não ser perfeitamente aplicável para a totalidade dos monumentos. Em suma, a questão

terminológica para a série de monumentos ainda está em aberto no Brasil, mas nosso propósito aqui não é discutir terminologia.¹

A despeito do uso da escrita rúnica em áreas habitadas por povos de linguagem germânica desde o século II², é entre os séculos XI e XII que acontece uma difusão considerável de estelas contendo inscrições rúnicas, principalmente no território da atual Suécia, concentrados majoritariamente na região dos lagos Malaren. Metade dos aproximadamente 6 mil artefatos contendo inscrições rúnicas na Escandinávia encontra-se em monumentos de pedra, sendo que o resto encontra-se em artefatos entalhados em madeira, metal e osso – cajados, ferramentas, armas, moedas, objetos sem utilidade aparente e até mesmo artefatos religiosos cristãos, como pias batismais e sinos de igrejas.³

A distribuição geográfica de tais artefatos é desigual. São de nosso interesse específico os monumentos entalhados em pedra do território sueco por volta de 970 a 1170, uma série de artefatos que compreende por volta de 2.300 inscrições.⁴

De uma miríade de informações possíveis de se extrair das estelas e monumentos com inscrições rúnicas – por exemplo, questões de herança, relações sociais e familiares, ideologia, técnicas de construção –, duas nos interessam em particular neste estudo: as indicações de caráter geográfico e a simbologia religiosa.

A despeito da grande atenção dada à série, apenas cerca de 10% das estelas referem-se a movimentos vikings, sendo que todas as

¹ A questão foi discutida, por exemplo, na III Jornada do NIELIM em novembro de 2015, na UFRJ, onde propusemos o uso da terminologia. A crítica principal ao uso de “estela” vem da lavra de Renan Birro, que ressalta o uso habitual do termo para monumentos de caráter funerário.

² SPURKLAND, Terje. *Norwegian Runes and Runic Inscriptions*. Woodbridge: The Boydell Press, 2005. p. 4.

³ ZILMER, Kristel. “*He drowned in Holmr’s Sea: His Cargo-Ship Drifted to the Sea-Bottom, only Three Came Out Alive*”. Records and representations of Baltic traffic in the Viking Age and the Early Middle Ages in early Nordic sources. Dissertação (Mestrado em Filologia Escandinava). Universidade de Tartu, Tartu, Estônia, 2005, p. 38. Disponível em: <<http://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/741/zilmer.pdf?sequence=5&isAllowed=y>>. Acesso em: 5 maio 2016.

⁴ SAWYER, Birgit. *The Viking-Age Rune-Stones: Custom and Commemoration in Early Medieval Scandinavia*. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 11.

demais tratam de questões do cotidiano, herança e memória.⁵ Neste agrupamento, o critério de categorização geográfico provê informações relevantes para o estudo dos movimentos vikings, à medida que frequentemente refere-se à localidade de falecimento do indivíduo comemorado, ou, pelo menos, comenta alguma de suas viagens mais relevantes.

Em termos de informação religiosa, referências pagãs, feitiços e invocações são raros, ocorrendo algumas vezes na Dinamarca, mas pouquíssimas na Suécia. Ao contrário, o entalhamento de cruzeiros e as referências cristãs ou orações, como “Deus salve o espírito do falecido”, “Deus tenha sua alma”, são bastante recorrentes.

É costume a divisão das estelas que se referem a expedições escandinavas em outras regiões de acordo com a localidade de falecimento daquele mencionado ou comemorado nelas. Desta forma, alguns agrupamentos de monumentos são chamados de estelas “gregas”, quando contém informação de escandinavos mortos em Bizâncio e adjacências; estelas “inglesas”, quando se referem aos viajantes nas ilhas Britânicas; e de “leste” ou “varegues”, ao referir-se a escandinavos mortos nas regiões do Báltico, Rússia e além.

Alguns grupos de estelas citam o mesmo indivíduo, indicando algum chefe de renome. Destacam-se as estelas de Jarl Haakon, do viking Freygeirr e, principalmente, as chamadas “Estelas de Yngvar”, nosso objeto de estudo. O cruzamento dos dados contidos neste último grupo com fontes escritas propicia uma riqueza de informações para a arqueologia histórica, tanto pela consonância quanto pela dissonância dos dados confrontados.

Em adição ao grupo de 26 ou 27 estelas ou fragmentos referindo-se à expedição de Yngvar, existe uma fonte escrita tradicional que cita o ocorrido: a Saga de Yngvar, *Yngvars saga víðförla* (Saga de Yngvar, o “viajante⁶”), de certa forma complementada pelo *þáttur* de Eymund (*Eymundar þáttur hrings⁷*). *Þáttur*, por vezes traduzido por

⁵ Ibid., p. 59-68.

⁶ Termo de tradução exata impossível para o português, significando um viajante que percorreu grandes distâncias e viajou para muito longe. Usaremos YS daqui em diante. VINKINGS IN RUSSIA: Yngvar's Saga and Eymund's Saga. [Tradução para o inglês de Hermann Palsson e Paul Edwards.] Edinburgh: Polygon, 1990.

⁷ Por vezes referido na bibliografia como uma saga curta, ou *Eymundar Saga*. Citá-lo-

“conto” (*tale*, em inglês), consiste em uma narrativa pequena, normalmente explicativa ou de complemento para alguma saga, frequentemente sendo agrupado em conjunto com ela.

O *þátttr* de Eymund, como seu próprio título indica, fala de Eymund, cujas aventuras se passam na corte do rei russo Yaroslav, o sábio – “Jarisleifr” nas fontes escandinavas. Este *þátttr* possui duas versões; uma, mais extensa, encontra-se no *Flateyjarbók* (GkS 1005 fol.), como parte da *Ólafs saga helga* (Saga de Ólaf, o santo⁸) expandida. Outra versão, consideravelmente mais curta, é encontrada como capítulo introdutório da YS, na qual Eymund é apresentado como um sueco, pai de Yngvar. As informações genealógicas veiculadas nas duas versões do *þátttr* são discordantes entre si, bem como a proveniência de Eymund, que na versão do *Flateyjarbók* é um norueguês.

A YS possui uma versão altamente ideologizada do ocorrido, com aspecto de remodelação quase hagiográfica no que toca a Yngvar e seu filho Svein. Quanto ao *þátttr*, é bastante curto na versão da YS, de linguagem sóbria e similar ao estilo de sagas de reis; sua contraparte do *Flateyjarbók*, no entanto, possui por vezes um tom quase cômico ao descrever as oposições entre Eymund e Jarisleifr, apresentado como um rei sovina. As estelas de Yngvar contém em sua maioria fórmulas estereotipadas, abundância de simbologia cristã, com exceção de duas, que trazem formas poéticas como uso de *kenningar* e referências à expedição de forma similar a outros empreendimentos vikings, com objetivos de cunho comercial.

Efetuemos, pois, a contraposição do registro material, rúnico, acerca da expedição de Yngvar, com a saga escrita, buscando apresentar uma conclusão não apenas a respeito dos móveis “factuais” da mesma, mas sobre a forma como estes mesmos móveis factuais podem gerar memórias distintas sobre ocorrido e revestir-se de inúmeros significados simbólicos e ideológicos para a posteridade.

Como exposto rapidamente acima, há certa discordância entre duas das fontes escritas que tratam da expedição de Yngvar, se não

emos como ES.

⁸ OSH daqui em diante.

acerca de seus objetivos, ao menos de seu caráter geral. O documento mais extenso é escrito, trata-se da YS. A saga provavelmente consiste numa versão para o antigo nórdico de outra narrativa mais antiga, escrita em latim, pelo monge beneditino islandês Oddr Snorrasson, encomendada por Gizur Hallson e Jón Loptsson, dois dos mais proeminentes chefes islandeses do século XIII.⁹ As hipóteses relativas à sua data de escrita variam de 1200 a proximidades de 1400.¹⁰

O conteúdo da saga fala sobre a expedição de Yngvar de forma ideológica, altamente cristianizada, apresentando Yngvar e, em maior grau, seu filho Svein, de modo próximo a estereótipos de missionários ou cruzados, repletos de virtudes e combatendo os pagãos (*heiðinn*). Ainda que Yngvar de início parta para a Rus em busca de poder, reconhecimento e oportunidades, já que não recebera o título de rei na Suécia, seu objetivo para se aventurar mais a leste é pouco usual: descobrir a nascente de um rio em meio a uma região dominada, no imaginário, por pagãos e bestas selvagens.

O modelo de personagem criado encontra ecos em outras sagas como a já citada OSH, e está de acordo com o contexto dos séculos XIII em diante, no qual o estereótipo padrão do guerreiro viking é ampliado de forma a incorporar aspectos coerentes com a Cristandade. Em particular, encontramos uma associação do modelo de viking ao cruzado escandinavo, associando as temáticas prestigiosas de cruzada, peregrinação e martírio. A própria composição do grupo de Yngvar, multiétnica, dá respaldo a um grupo que se assemelha mais a cruzados do que a comerciantes ou vikings, sendo que a oposição entre estes sempre se dá com os termos de “cristãos” contrários aos “pagãos”.¹¹

⁹ Sobre questões de patrocínio e o papel de Oddr Snorrason na YS, ver: HOFMANN, D. “Die yngvars saga viðförla und Oddr munkr inn Fróði”. *Speculum Norrœnum. Norse studies in memory of Gabriel Turville-Petre*. Odense, 1981, p. 188-222.

¹⁰ VINKINGS IN RUSSIA, 1990, p. 8; LÖNNROTH. “From History to Legend: the Ingvar Stones and Yngvars saga viðförla”. London: Viking Society. In: *Meetings of the Viking Society for Northern Research*, March 2013, p. 7.

¹¹ GLAYRINA, Galina. “The Viking Age and the Crusades Era in Yngvars saga viðförla”. In: *Sagas and Societies. International Conference at Borgarnes, Iceland*, Sept. 5-9, 2002. Ed. by Stefanie Würth et al. Published 2nd February 2004; FORTE, Angelo; ORAM, Richard; PEDERSEN, Frederik. *Viking Empires*. Cambridge, 2005; p.

Quanto ao ES, data-se provavelmente de período mais posterior, e levantamos anteriormente a possibilidade que sua autoria tenha a ver com o versor/tradutor da Saga de Yngvar para o antigo nórdico.¹² Sua narrativa centraliza-se em Eymund, em período e contexto similar ao de Yngvar, com o qual são apresentadas relações de família.

A esfera de ação de Eymund, entretanto, está circunscrita ao campo do “factual”, abstendo-se de narrativas míticas, de bestas e terras imaginárias. A narrativa se passa na Rus kievita e também na corte de Yaroslav/Jarisleifr, e apresenta dados como nomes de reis e localidades com relativa precisão – relativa porque, conforme argumentamos previamente, o uso dos nomes de reis aparenta tratar-se de reconstrução do autor, ou de reação à forma ideologizada da YS, ainda que apresentando outra ideologia.

Se na YS o protagonista é marcado por seus valores pessoais, na ES os personagens são construídos de acordo com estereótipos negativos, tendo grande interesse em riquezas e aspectos materiais e sendo caracterizados mesmo pela avareza. Esta possível crítica encontrada no *Pátrr* à YS pode ser justificada analisando-se o próprio estilo e gênero das composições em questão.

É necessário levar-se em consideração que os *Páttir* são espécies de anedotas. Normalmente ocorrem em coleções de Sagas maiores de reis, contendo algum tipo de encontro cômico, ilustrando o caráter de um soberano, desenvolvendo algum detalhe específico ou oferecendo algum registro mais detalhado de parte de uma saga. Por vezes, a distinção de uma fonte como saga ou *pátrr* pode parecer arbitrária, sendo que as categorias às vezes apresentam intersecções.¹³ Desta forma, é possível que o *Pátrr* de Eymund complemente a Saga de Yngvar de forma crítica e mesmo anedótica.

375ss, 385ss, 397; HILL, J. “Pilgrimage and Prestige in the Icelandic Sagas”. In: FAULKES, A. et al. (Ed.). *Saga-Book*. London: Viking Society/University College, 1993, v. XXIII.

¹² MUCENIECKS, André S. “O rei Burislaf: ligeira concessão ao cientificismo e considerações acerca do cômico, do factual e do fictício”. *Nuntius Antiquus* 3, 2009, p. 29-49.

¹³ KELLOGG. “Introduction”. In: THE SAGA OF ICELANDERS. [Prefácio de Jane Smiley.] New York: Penguin, 2000. p. 20.

Quanto ao registro material, a questão requer uma análise mais aprofundada. Uma das 26 estelas que possuem referências sobre a expedição de Yngvar possui referências que dão suporte à ideia “material” da expedição: a estela Sö 179. De um dos falecidos diz-se que viajou para o leste com Yngvar “em busca de ouro”: “*Tola let ræisa stæin þenna at sun sinn Harald, broður Ingvars. ÞæiR foru drængila fiarri at gulli ok austarla ærni gafu, dou sunnarla a Særklandi*” (“Tóla fez esta pedra ser erigida para seu filho Harald, irmão de Yngvar. Eles viajaram valentemente longe por ouro, e no leste, deram [comida] à águia. Morreram ao sul em Serkland”). Em suporte a esta ideia, o registro material acusa uma diminuição das relações comerciais no período anterior a Yngvar, em relação ao século IX, quando ocorreu grande abundância de achados – em particular, moedas e prata de origem do mundo muçulmano – na Suécia

Baseadas nestas referências, as publicações apresentam simples e puramente a expedição de Yngvar como uma tentativa de reabertura das rotas comerciais escandinavas com o mundo muçulmano – explicação que, de fato, é plausível. Consideramos necessário, entretanto, expandir a visão em relação a esta expedição, levando em consideração a abundância de referências cristãs nas estelas – tanto na generalidade dos achados quanto nas próprias estelas de leste e nas de Yngvar em específico.

As estelas rúnicas de forma geral apresentam fortes indícios do processo de cristianização. No próprio caso de Yngvar, quase que a totalidade das estelas (as 23 discutidas adiante) contém fórmulas explícitas (“que Deus guarde/salve/proteja”), cruzeiros entalhados ou são localizadas em igrejas. Tais referências por si só não indicam propósito missionário, mas explicitam que os homens falecidos mencionados nelas foram, em sua grande maioria, lembrados na posteridade como cristãos.

A popularidade contemporânea dos estudos históricos ligados à mitologia e ao paganismo escandinavos, somada a considerações da arqueologia processualista acerca do predomínio dos aspectos “mundanos” e da materialidade sobre o mental, têm relegado a um papel secundário as referências à Cristandade e à cristianização: sob o ponto de vista “pagão”, pela tendência a procurar um escandinavo

exclusivamente “pagão”, e sob o ponto de vista processualista/positivista, pela tendência a se ignorar o aspecto religioso. Desta forma, duas abordagens de ciências diversas resultam em um problema similar.

É necessário levar-se conta, entretanto, o estreito vínculo que há entre o fenômeno da difusão das estelas rúnicas com o Cristianismo. Conquanto as opiniões possam divergir acerca das nuances e do grau de relevância que o processo de cristianização exerceu na questão, há unanimidade (evidenciada pela própria observação estatística das inscrições) acerca do vínculo e entrelaçamento que os circundam.¹⁴ Desta forma, a existência de simbologia e fórmulas de conteúdo cristão nas estelas rúnicas de Yngvar precisa ser inserida em um contexto mais amplo de tradição, no qual tais simbologias são recorrentes em uma quantidade ampla de estelas.

Procederemos a uma análise de todas as estelas que não minimize as referências de interesses “espirituais” e “materiais” contidos na expedição de Yngvar, mas que as considere como elementos importantes na compreensão da memória e das tradições orais criadas sobre ela. Em substituição a uma abordagem de cunho positivista, empregamos uma linha teórica mais ligada a correntes pós-processualistas e de abordagem cognitiva, dando a devida consideração a explicações que não descartem o papel do pensamento, da mentalidade e do religioso, procurando somar os campos dos conhecimentos arqueológico e histórico sem uma hierarquização entre eles. Não procuramos, portanto, colocar todo o peso em considerações religiosas e gerar interpretação ideológica per si, nem descartar as explicações relativas às rotas comerciais em Yngvar, mas, da mesma forma, buscamos oferecer uma visão de aspectos usualmente negligenciados na análise das estelas.

Seguindo a catalogação adotada pelo Rundata¹⁵ proveniente do *Sveriges runinskrifter*, que incorpora a localidade de origem dos

¹⁴ ZILMER, 2005, p. 43.

¹⁵ UPPSALA UNIVERSITET. *Scandinavian Runic text Database*. Disponível em: <www.nordiska.uu.se/forskn/samnord.htm/?languageld=1>, acesso em: 5 maio 2016. O Rundata cataloga transcrições e traduções para o inglês das inscrições rúnicas encontradas em toda a Escandinávia, desde estelas rúnicas a vestígios de outras natureza, como simples inscrições em materiais móveis ou locais, disponibilizando o

achados e um número, as estelas referentes à expedição de Yngvar são as seguintes: em Uppland, as estelas U439, U644, U654, U661, U778, U837, U1143, U Fv1992; 157. Em Södermanland, Sö9, Sö96, Sö105, Sö107, Sö108, Sö131, Sö173, Sö179, Sö254, Sö277, Sö279, Sö281, Sö287, Sö320, Sö335. Em Västmanland, a Vs19, e em Östergötland, as catalogadas como Ög145, Ög155, perfazendo um total de 26.

Apresentaremos a seguir as estelas com suas respectivas transliterações, transcrições para o antigo nórdico e versões para a língua portuguesa, seguindo os seguintes critérios de divisão: a) estelas que possuem fórmulas cristãs claras; b) fragmentos de estelas encontrados em igrejas cristãs que, devido ao estado de conservação, não se pode saber se continham fórmulas ou imagens cristãs; c) estelas com fórmulas cristãs, mas sem cruzeiras entalhadas; d) estelas com circunstâncias específicas.

a) Estelas que possuem fórmulas cristãs claras¹⁶

Vs19

Não contém entalhe de cruz, mas apresenta fórmula cristã.

Transliteração: khu[nal-](r) * [(l)it ... stain * þinsa ef]tir * horm * stob sen * trek| |ku-...n * auk * uas * farin * (o)(s)-r * miþ * ikuari * hiolbi k[-þ * salu h...ns *]

Transcrição para o antigo nórdico: *Gunnval[d]r lét [reisa] stein þenna eptir Orm, stjúp sinn, dreng gó[ða]n, ok var farinn aus[t]r með Ingvari. Hjalpi G[u]ð sálu h[a]ns.*

Versão: Gunnvaldr teve esta rocha erigida para Ormr, seu genro, um homem bom e valoroso. E viajou para o leste com Yngvar. Que Deus ajude sua alma.

U644 (fig. 1)

Contém cruz entalhada e fórmula cristã.

material por meio de *software* livre residente no computador do pesquisador.

¹⁶ Por razões de espaço, inserimos no texto as imagens apenas de uma estela representativa de cada divisão efetuada.

Transliteração: an(u)(i)(t)r : auk * kiti : auk * kar : auk * blisi * auk * tiarfr * þir * raistu * stain þina * aftiR * kunlaif * foþur : sin han : fil * austr : miþ : ikuari kuþ heabi ontini

Transcrição para o antigo nórdico: *Andvéttir ok <kiti> ok Kárr ok Blesi ok Djarfr þeir reistu stein þenna eptir Gunnleif, fôður sinn. Hann fell austr með Ingvari. Guð hjalpi ôndinni.*

Versão: Andvéttir e <Kiti> e Kárr e Blesi e Djarfr, eles erigiram esta rocha em memória de Gunnleifr, seu pai. Ele caiu no leste com Yngvar. Que Deus ajude (seu) espírito.



1. U644. Ekilla bro.

U654

Contém cruz entalhada e fórmula cristã. Localizada em um promontório entre Stora Ullfjärden e Ryssviken.

Transliteração: + a--itr : auk * ka(r) auk : kiti : auk : -[l]isi : auk * tiarfr : ris[t]u : stain : þena : aftir : kunlaif : foþur sin is u[a]s

nus(t)(r) * m[i](þ) ikuari : tribin kuþ : hialbi : o(t) þaira al-ikr|
|raistik * runar is kuni + ual * knari stura

Transcrição para o antigo nórdico: *A[ndv]éttir ok Kárr ok <kiti>
ok [B]lesi ok Djarfr reistu stein þenna eptir Gunnleif, fôður sinn.
Er var austr með Ingvari drepinn. Guð hjalpi ônd þeira.
Al[r]íkr(?) reist-ek rúnar. Er kunni vel knerri stýra.*

Versão: Andvéttir e Kárr e <kiti> e Blesi e Djarfr erigiram esta rocha em memória de Gunnleifr, seu pai. Ele foi morto no leste com Yngvar. Que Deus ajude seus espíritos. Eu, Alríkr(?), entalhei as runas. Ele podia conduzir bem um “navio de carga” (knarr).

U661

Contém uma cruz entalhada. Localizada a 500 metros da igreja de Råby.

Transliteração: kairui * auk * kula * ristu * stain þina * aftir *
onunt * foþur sia is uas * austr * tauþr * miþ * ikuari * kuþ *
hialbi ot * onutar

Transcrição para o antigo nórdico: *Geirvé ok Gulla reistu stein
þenna eptir Ônund, fôður sinn. Er var austr dauðr með Ingvari.
Guð hjalpi ônd Ônundar.*

Versão: Geirvé e Gulla erigiram esta rocha em memória de Ônundr, seu pai. Ele foi morto no leste com Yngvar. Que Deus ajude o espírito de Ônundr.

U778

Contém cruz entalhada e fórmula cristã. Localizada no alpendre da igreja de Svinnegarn.

Transliteração: þjalfi * auk * hulmnlauk * litu * raisa * staina þisa
* ala * at baka * sun sin * is ati * ain * sir * skib * auk * austr *
stu[rþi *] i * ikuars * liþ * kuþ hialbi * ot * baka * ask(i)l * raist

Transcrição para o antigo nórdico: *Þjalfi ok Holmlaug létu reisa
steina þessa alla at Banka/Bagga, son sinn. Er átti einn sér skip
ok austr stýrði í Ingvars lið. Guð hjalpi ônd Banka/Bagga. Áskell
reist.*

Versão: Þjalfi e Holmlaug tiveram todas estas rochas erigidas para Banki/Baggi, seu filho. Ele sozinho possuía um barco, e navegou

para o leste com a tropa de Yngvar. Que Deus ajude o espírito de Banki's/Baggi's. Áskell entalhou.

U837

Localizada em Alsta, Nysätra.

Transliteração:k * hulmk... ..(r)s + liþ * kuþ * hialb(i) ...

Transcrição para o antigo nórdico: ... [o]k Holmg[eirr](?) ... [Ingva]rs(?) lið. Guð hjalpi ...

Versão: ... e Holmg[eirr](?) ... tropa de Ingvar(?). Que Deus ajude...

U1143

Localizada na igreja de Tierp.

Transliteração: [klintr auk blikr * ristu stin * þinsi * iftiR kunu(i)þ] * faþur * sin + han [* foR bort miþ (i)kuari + kuþ trutin hialbi ont ...](r)[a *] kristin[a þuriR + t]r(o)(n)[i * ri]s[ti +]

Transcrição para o antigo nórdico: *Klettr(?) ok Bleikr reistu stein þenna eptir Gunnvið, fôður sinn. Hann fór burt með Ingvari. Guð dróttinn hjalpi ônd [all]ra kristinna. Þórir Trani risti.*

Versão: Klettr(?) e Bleikr erigiram esta rocha em memória de Gunnviðr, seu pai. Ele viajou longe com Yngvar. Que o Senhor Deus ajude os espíritos de (todos) os cristãos. Þórir Trani (Þórir, “o grou”) entalhou.

Sö9

Contém uma cruz entalhada. Encontrada em Lifsinge.

Transliteração: barkuiþr * auk * þu : helka * raistu * stain * þansi : at * ulf : sun * sint * han * entaþis + miþ : ikuari + kuþ + hialbi + salu ulfs *

Transcrição para o antigo nórdico: *Bergviðr/Barkviðr ok þau Helga reistu stein þenna at Ulf, son sinn. Hann endaðist með Ingvari. Guð hjalpi sálu Ulfs.*

Versão: Bergviðr/Barkviðr e Helga, eles erigiram esta rocha para Ulfr, seu filho. Ele encontrou seu fim com Yngvar. Que Deus ajude a alma de Ulfr.

b) Fragmentos de estelas encontrados em igrejas cristãs que, devido ao estado fragmentário, não se pode saber se continham fórmulas ou imagens cristãs

As estelas Sö96, Sö277, Sö279 e Sö281 foram encontradas em igrejas. A primeira em Jader, as três últimas na catedral de Strängnäs, tendo sido usadas na construção e estando fragmentadas. Não é possível saber se possuíam fórmulas cristãs ou cruzes.

Sö96 (fig. 2)

Localizada na igreja de Jader.

Transliteração: -(t)ain : þansi : at : begli : faþur : sii :: buanta
:: sifuR :: han : uaR : fa... ..

Transcrição para o antigo nórdico: [s]tein þenna at Begli,
fôður sinn, bónda Sæfu. Hann var fa[rinn](?) ...

Versão:... .. esta rocha para Beglir, seu pai, marido de Sæfa. Ele
[viajou](?) ...



2. Sö96. Jader.

Sö277

Localizada na catedral de Strängnäs.

Transliteração: u--r : auk : inki:burk : (l)itu : ra... ..- : ...a at * uerþr * iki : inkuars : ma... ..

Transcrição para o antigo nórdico: ... *ok Ingibjörg létu re[isa] ...* <at> *verðr engi Ingvars ma[nna]* ...

Versão: ... e Ingibjörg tiveram erigida [para] ... não estará entre os [homens] de Ingvar.

Sö279

Localizada na catedral de Strängnäs.

Transliteração: ai... ..(u)a : --(a)-uni ÷ aimunt... .. sunarla : a : se(r)kl...

Transcrição para o antigo nórdico: *Ei... .. [hōgg]va [st]e[in] ... [s]onu Eimund[ar] ... sunnarla á Serkl[andi].*

Versão: Ei-... .. [cortou/entaltou a pedra] ... filho de Eimundr ... no sul em Serkland.

Sö281

Localizada na catedral de Strängnäs.

Transliteração: ...(a)lui : lit * kira : kubl : ifti... .. burþur : ulfs * þiR * a(u)... .. (m)iþ * ikuari : o : sirk*la(t)...

Transcrição para o antigo nórdico: ...*vé lét gera kuml epti[r] ... bróður Ulfs. Þeir au[st]/au[starla] ... með Ingvari á Serkland[i].*

Versão: ...-vé teve o monumento erigido para ... irmão de Ulfr. Eles [no/para]leste ... com Ingvar em Serkland.

c) Estelas sem fórmulas cristãs, mas com cruzes entalhadas

UFv1992; 157 (fig. 3)

Contexto arqueológico perdido. Transportada para o aeroporto de Estocolmo.

Transliteração: × kunar : auk biurn : auk × þurkrimr × ra-... ..tain : þina * at þurst... × bruþur sin : is uas austr : tauþr * m... ..ari × auk × karp... ..u þisi

Transcrição para o antigo nórdico: *Gunnarr ok Bjôrn ok Þorgrímr re[istu s]tein þenna at Þorst[ein] bróður sinn, er var austr dauðr m[æð Ingv]ari, ok gerð[u br]ú þessa.*

Versão: Gunnarr e Bjôrn e Þorgrímr erigiram esta rocha para Þorsteinn, seu irmão, que no leste foi morto com Ingvarr, e construíram esta ponte.



3. UFv1992; 157.
Estocolmo.

Ög145

Localizada na igreja de Dagsberg.

Transliteração:ur : sin : eR : furs : ... hilfnai : (a)(u)str

Transcrição para o antigo nórdico:... [fôð]ur/[bróð]ur sinn, er fórst ... helfningi(?) austr.

Versão: ... se [father/ brother]?, que pereceu... tropa(?) no leste.

Ög155

Localizada em Sylten.

Transliteração: þurfriþ × risti × eftiR × askut × auk × kauta sunu × sina × stin × þasi × han × kuti × etaþis × i × ikuars × hilfniki ×

Transcrição para o antigo nórdico: *Þurfriðr/Þorfreðr reisti eptir Ásgaut ok Gauta, sonu sína, stein þenna. Hann Gauti endaðist í Ingvars helfningi.*

Versão: Þorfríðr/Þorfreðr erigi u para Ásgautr e Gauti, seus filhos, esta rocha. Gauti encontrou seu fim na tropa de Ingvar.

Sö105

Contém entalhe cruciforme bastante desgastado na parte superior. Localizada em Högstena, Södermanland.

Transliteração: : hulmiiþr : -þi-(s)... ...(R) ...ur--(r)- su[n] han : uaR : fa-in : m(i)- : ikuari ×+

Transcrição para o antigo nórdico: *Holmviðr [P]or[bjð]r[n](?) son [sinn]. Hann var fa[r]inn með Ingvari.*

Versão: Holmviðr Þorbjörn(?), seu filho. Ele viajou com Ingvar.

Sö107

Localizada em originalmente em Balsta e atualmente se encontra em Gredby.

Transliteração: : rulifR : raisti : stein : þnsi : at : faþur : sin : skarf : ha[n] uaR : farin : miþ : ikuari :

Transcrição para o antigo nórdico: *Hróðleifr reisti stein þenna at fôður sinn Skarf. Hann var farinn með Ingvari.*

Versão: Hróðleifr erigi u esta rocha para seu pai Skarfr. Ele viajou com Ingvar.

Sö108

Localizada em Gredby.

Transliteração: kunulfr : raisti : stein : þansi : at : ulf : faþur : sin : han : uaR i : faru : miþ : ikuari :

Transcrição para o antigo nórdico: *Gunnulfr reisti stein þenna at Ulf, fôður sinn. Hann var í fôru með Ingvari.*

Versão: Gunnulfr erigi u esta rocha para Ulfr, seu pai. Ele foi em viagem com Ingvar.

Sö131

Localizada em Lundby.

Transliteração: : sbiuti : halftan : þaiR : raisþu : stain : þansi :
eftiR : skarþa : bruþur sin : fur : austr : hiþan : miþ : ikuari : o
sirklanti : likR : sunR iuintaR

Transcrição para o antigo nórdico: *Spjóti, Halfdan, þeir reistu stein þenna eptir Skarða, bróður sinn. Fór austr heðan með Ingvari, á Serklandi liggr sonr Eyvindar.*

Versão: Spjóti, Halfdan, eles erigiram esta rocha para Skarði, seu irmão. Daqui viajou para o leste com Ingvar; em Serkland jaz o filho de Eyvindr.

Sö254

Localizada em Vansta.

Transliteração: * suan : auk stain : raistu * stain : at * tos(t)a :
faþur : sin : is uarþ : tauþr * i liþi : ikuars : au(k) at * þo(r)stain :
auk kt : aystain : alhiltar * s--

Transcrição para o antigo nórdico: *Sveinn ok Steinn reistu stein at Tosta, fôður sinn, er varð dauðr í liði Ingvars, ok at Þorstein ok at Eystein, Alfildar s[on].*

Versão: Sveinn e Steinn erigiram a rocha para Tosti, seu pai, que foi morto na tropa de Ingvar, e para Þorsteinn, e para Eysteinn, filho de Alfildir.

Sö287

Localizada em Hunhammar, mas desaparecida. Resta apenas uma gravura do século XVII.

Transliteração: [× antuitR : reisti : stin : iftiR : huka : bruþur sin
eR : uar : tauþe(r) : miþ : ink... ..k : iftir : þurkils bruþur : kuþan
biarlaukr : irfi : lit : reisa : iftir : biaþr : sin]

Transcrição para o antigo nórdico: *Andvéttir reisti stein eptir Huga, bróður sinn, er var dauðr með Ing[vari, o]k eptir Þorgísl, bróður góðan. Bjarnlaugr arfi(?) lét reisa eptir fôður(?) sinn.*

Versão: Andvéttir erigiu a rocha para Hugi, seu irmão, que foi morto com Ing[var],e para Þorgísl, [seu] bom irmão. Bjarnlaugr, o herdeiro(?), teve erigida [a rocha] para seu pai(?).

Sö335

Localizada nas ruínas da igreja de Årja.

Transliteração: u ulf=ui : raisti : stain þana| |at bruþur sin :
u:snikin saR furs : a:ust:arla : maþ : i:ikn:u:ari : ksibari hulmstains

Transcrição para o antigo nórdico: ... *Ulfr(?) reisti stein þenna at
bróður sinn Ósníkin, sá fórst austarla með Ingvari, skipari
Holmsteins.*

Versão: ... Ulfr(?) erigiu esta pedra para seu irmão Ósníkin. Ele
viajou para o leste com Ingvar; (foi) marinheiro de Holmsteinn.

d) Estelas com circunstâncias específicas

A Sö173 foi encontrada juntamente com a Sö374 (que não contém referência a Yngvar). Ambas falam da mesma família, sendo que a última possui uma cruz.

U439

Foi copiada por Johannes Bureaus em 1595, no palácio de Steninge, tendo desaparecido 50 anos depois.

Transliteração: [harlaif × auk × þurkarþr × litu × raisa × stain ×
þina at × sabi faþur sin × is| |sturþi × austr × skibi × maþ ikuari
a/a| |askalat-/skalat-]

Transcrição para o antigo nórdico: *Herleif ok Þorgerðr/Þorgarðr
létu reisa stein þenna at Sæbjörn, fôður sinn. Er stýrði austr skipi
með Ingvari á Eistaland(?)/Serkland[i](?).*

Versão: Herleif e Þorgerðr tiveram esta rocha erigida par Sæbjörn,
seu pai. Que navegou para o leste [um] barco com Ingvarr para
Estonia(?)/Serkland(?)¹⁷

Sö173

Localizada em Tystberg.

Transliteração (duas partes, A e B):

§A – mus:kia : a(u)[k :] (m)an(i) : litu : rasa : ku[(m)(l) : þausi : at
: b]ruþur * (s)in : hr(u)þkaiR * auk : faþur sin hulm:stain *

¹⁷ Askalat-/skalat – interpretado como “eistland” (estônia), Sakkala (costa ocidental estoniana) ou Serkland (“terra dos sarracenos”).

§B – * han hafði * ystarla u(m) : uaRit * lenki : tuu : a:ustarla : meþ : inkuari

Transcrição para o antigo nórdico:

§A – *Myskja ok Manni létu reisa kuml þessi at bróður sinn Hróðgeir ok fôður sinn Holmstein.*

§B – *Hann hafði vestarla um verit lengi, dóu austarla með Ingvari.*

Versão:

§A – Myskja e Manni tiveram estes monumentos erigidos para Hróðgeirr, seu irmão, e seu pai Holmsteinn.

§B – Ele esteve no ocidente um longo tempo, morreu no leste com Ingvar.

Sö374

Localizada em Tystberg.

Transliteração: ...--- l-t * r-isa * stain * -ftiR mana musku ruþur * tufialtr risti runaR ... fulkopaþ fñþ...

Transcrição para o antigo nórdico: ... l[e]t r[æ]lisa stæin [æ]ftiR Manna/Mana, Myskiu broður. Styfjaldr(?) risti runaR ... fullgoðan fað[ur].

Versão: ... teve esta rocha erigida em memória de Manni, irmão de Myskja. Styfjaldr entalhou as runas ... pai muito bom.

Sö320 (fig. 4)

Não possui fórmula cristã ou cruz entalhada e não se encontra em território eclesiástico. Localizada em Stäringe.

Transliteração: : kaiRuatr : auk : anutr : auk : utamr : rita : stain : at : byrst(a)in * bruþur : sin : saR uaR : austr * miþ ikuari : trik : snialan : sun : lifayaR ×

Transcrição para o antigo nórdico: *GæiRhvatr ok Anundr ok OtamR [letu] retta stæin at Byrstæin, broður sinn, saR vaR austr með Ingvari, dræng sniallan, sun LiføyaR.*

Versão: Geirhvatr e Ôundr erigiram esta rocha para Bjornsteinn, seu irmão. Ele esteve no leste com Yngvar, um hábil e valente homem, o filho de Lífey.

Sö179 (fig. 5)

Indica o móvel econômico da expedição. Não possui cruz entalhada e se encontra no castelo de Gripsholm.

Transliteração: * tula : lit : raisa : stain : þinsa| |at : sun : sin : haralt : brupur : inkuars : þaiR furu : trikila : fiari : at : kuli : auk : a:ustarla| |ar:ni : kafu : tuu : sunar:la : a sirk:lan:ti

Transcrição para o antigo nórdico: *Tóla lét reisa stein þenna at son sinn Harald, bróður Ingvars. Þeir fóru drengila fjarri at gulli ok austarla erni gáfu, dóu sunnarla á Serklandi.*

Versão: Tóla teve esta rocha erigida para seu filho Haraldr, irmão de Yngvar. Eles viajaram valentemente longe por ouro, e no leste deram (comida) à águia¹⁸. Morreram no sul em Serkland.



4. Sö320. Stäringe.



5. Sö179. Gripsholm.

¹⁸ “*Deram comida à águia*” – *kenningr* que se refere a matar muitos inimigos.

Constatamos que, a despeito da ênfase dada às estelas que indicam as motivações de ordem material e comercial da expedição de Yngvar, o conteúdo ideológico encontrado no registro das estelas que dá a ver seus componentes como cristãos enquanto série é estatisticamente abundante, devendo ser colocado em perspectiva. Isso não exclui, evidentemente, a verossimilhança da informação nas estelas “comerciais”, mas adiciona elemento importante para a criação das histórias orais e ideologias posteriores sobre a expedição, cujo ápice pode ser encontrado na saga.

Quase que a totalidade das estelas (23 de 26) possui ou fórmula, elemento simbólico ou localização cristianizados, sendo que algumas possuem mais de uma destas características ou todas. Uma delas possui ligação circunstancial com a simbologia cristã (a Sö173), sendo que apenas a Sö179 e a Sö320 não possuem fórmula cristã, cruz ou localidade eclesiástica. Trata-se, obviamente, de exceções, e como tais devem ser consideradas.

A inserção de tais vestígios em um contexto maior de simbolismo cristão generalizado na totalidade das estelas rúnicas aparentemente diminui em parte o peso desta consideração. No entanto, somando-se o contexto de escrita no qual a temática do Cristianismo e o estereótipo do viking associado ao de cruzado e missionário são abundantes, torna-se evidente que um argumento fundamentado exclusivamente em aspectos econômicos pode ser restritivo.

A grande maioria dos indivíduos falecidos na expedição foi lembrada pela posteridade como cristãos, tendo monumentos erigidos para si que vinculavam uma ideologia cristianizada. Dando continuidade a tal processo, há, cerca de dois séculos depois fontes escritas (fundamentadas em grande parte em tradição oral) que endossam particularmente a ideologia cristã, incorporando tais vestígios do passado em seu próprio contexto de valorização da cruzada, da peregrinação e do martírio, e associando o passado viking ao presente cruzado.¹⁹

¹⁹ MUCENIECKS, André S. *Virtude e conselho na pena de Saxo Grammaticus (XII-XIII)*. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2008.

Anedotas no estilo do Thattr de Eymund, trazidas para o contexto escandinavo por varegues que estiveram por tempos na Rússia, seriam elementos que passaram a compor o repertório dos homens dotados em recitar e recontar as histórias do passado. Formariam elementos estruturais e estilísticos, cabedal de conhecimento do contador profissional de história, antes de constituírem elementos factuais. A história de Yngvar teria sido contada e recontada muitas vezes desta forma, usando e incorporando elementos distintos, antes de chegar à sua forma escrita.²⁰

Parece-nos que a evidência arqueológica das estelas rúnicas poderia ser adicionada ao cabedal de informações que, ao menos na Suécia, cercariam os contadores de histórias que repassavam os eventos da expedição de Yngvar.

O peso dado à informação presente na Sö179 acerca do propósito material da expedição não precisa ser anulado, mas pode ser mais bem matizado. Pesa sobre esta estela a possível conexão que ela contém com a família de Yngvar. Das hipóteses traçadas sobre sua família e genealogia, a mais aceita usa informação proveniente da Sö179, colocando Yngvar como filho de Emundr, por sua vez filho do rei Ólafr Skautkonungr – informação que, ao menos no que concerne à referência ao pai de Yngvar, é coerente com as fontes escritas, ainda que haja discordâncias sobre a natureza deste Emundr/Eymund.

Os relatos sobre a expedição de Yngvar provêm de dois períodos distintos: os séculos X-XI, no caso das estelas, e os séculos XIII-XIV, no caso da saga. A justaposição de ambas as documentações permite a elaboração de hipóteses mais ricas acerca dos acontecidos referentes à expedição de Yngvar, ainda que não nos seja possível efetuar uma reconstrução exata dos locais por onde a expedição passou, tampouco citar datas com precisão exata. Não obstante, o impacto que a mesma deixou na sua região de origem é bastante evidente.

O grande número de estelas erigidas após a expedição refletem tanto as implicações materiais quanto ideológicas que esta tomou em

²⁰ GLAZYRINA, Gallinda. “The viking age and the crusaders era in Yngvars Saga víðförla”. *Sagas and Societies*. Conference at Borgarnes, Iceland, 2002, p. 3s.

seu contexto. O significado pontual do evento inicial foi suplantado – tanto pelo registro das fontes como pela maior parte dos registros da cultura material – pelo significado ideológico formado posteriormente.

O móvel quase que banal da expedição – que, de outra forma, poderia ser considerada, de início, apenas uma expedição viking a mais – adquiriu nos imaginários locais de mais de três séculos proporções maiores. Estes aventureiros – cujas motivações foram explicadas tão cruamente pela arqueologia moderna como ganância e busca de riqueza – tiveram em volta de si um complexo social de amigos, inimigos, familiares e desconhecidos que preferiu lembrá-los como algo mais. Adotando a simbologia da nova religião que se fortalecia e espalhava, preparou as bases para que os séculos posteriores de cruzados e guerreiros com propósitos ideológicos estendessem sua própria mentalidade aos séculos anteriores.

II

Os volsungos nas cruzes de pedra da ilha de Man: entre o antiquarismo, o nacionalismo e a erudição

Renan Marques Birro

Durante o século XIX, a ilha de Man, uma pequena porção de terra num ponto axial do mar da Irlanda, começou a atrair a atenção de interessados no passado escandinavo¹. O motivo era simples: com a proposta de reerguimento dos templos cristãos, as antigas construções foram derrubadas e fragmentos de cruzes foram encontrados nas fundações dessas igrejas. Os monumentos encontrados passaram, assim, a fazer companhia às cruzes em pedra que permaneceram provavelmente em seus locais de origem.

Algumas delas dispõem de elementos figurativos e não figurativos que evocam personagens mitológicos (Óðinn, Þórr, Loki) e semilegendários escandinavos, como o herói Sigurðr *Fáfnisbani*, além de representações bíblico-crísticas. A erudição sugeriu, desde então, interpretações sobre esses monumentos que são problemáticas por dois motivos: primeiro, estão assentadas em desenhos produzidos cerca de 130 anos atrás, sem a devida reflexão sobre o *modus operandi* intelectual vigente e os eventuais erros de seus autores.

Segundo, graças às dificuldades de produzir um conhecimento histórico sem alicerces na documentação escrita, os oitocentistas manx lançaram especulações que ainda alimentam nossa produção intelectual, com bases nacionalistas e excessos interpretativos².

¹ Uma versão ampliada deste texto será publicada na revista *Calamus*, n. 1, 2017, da Sociedad Argentina de Estudios Medievales (Saemed).

² BELCHEM, John, “The Little Manx Nation: Antiquarianism, Ethnic Identity, and

Dentre estes, destaco o papel da Manx Society for the Publication of National Documents (Sociedade Manx para a publicação de documentos nacionais), fundada em 1858. O objetivo desta, como exposto no nome, era publicar, reimprimir e divulgar documentos da ilha de Man. Apesar do caráter antiquarista da maioria dos integrantes da Manx Society, alguns acadêmicos renomados do âmbito setentrional estiveram envolvidos em diferentes momentos, como Joseph George Cumming, Peter Andreas Munch e George Stephens. A lista, porém, comprova o caráter majoritariamente amador de seus membros, contando com clérigos, advogados, antiquaristas e outros “comuns”³.

Embebidos em teorias da raça vigentes no período, os manx antiquaristas da época desdobraram estudos que enfatizavam o caráter irlandês das cruzes em pedra, o papel das mulheres “célticas” na conversão de maridos nórdicos e o tamanho dos crânios dos habitantes *par excellence* do mar da Irlanda.

Em termos comparativos, não há grandes inovações historiográficas sobre a história da ilha de Man desde então. Séan Duffy, por exemplo, basicamente replicou o que os eruditos do século XIX afirmavam: a figura mítica de Manannán mac Lir, o governo e a cristianização irlandesa, o parentesco mais próximo com os irlandeses goidélicos, informações manifestas quase 100 anos antes⁴. Assim, proponho uma digressão para acentuar os problemas da erudição do século XIX antes de avançar na proposta que considero mais pertinente.

Home Rule Politics in the Isle of Man, 1880-1918”, *Journal of British Studies* 39:2, 2000, p. 217-240.

³ Cf. SACHEVERELL, William. *An Account of the Isle of Man*, Douglas: Manx Society, 1859.

⁴ DUFFY, Séan. “Isle of Man”. In: Connolly, S. J. (Ed.), *The Oxford Companion to Irish History*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2007. Online version; DUFFY, Séan; MYTUM, Harold (Ed.). *New History of the Isle of Man: The Medieval Period, 1000-1406*. v. 3. Liverpool: Liverpool University Press, 2015; QUINE, John. *The Isle of Man*. Cambridge: Cambridge University Press, 1911. p. 72-73.

William Kinnebrook publicou em 1841 um pequeno trabalho intitulado *Etchings of the runic monuments in the Isle of Man* (*Impressões dos monumentos rúnicos na ilha de Man*). Na folha de rosto da obra, há três linhas com a seguinte afirmação “veja as linhas esculpidas ai seu redor; todas são inscrições rúnicas místicas, cheias de poder mágico para proteger do mal”⁵. O autor legou à posteridade, nestes termos, a ideia ainda vigente entre antiquaristas, herdado dos runólogos especulativos, das possíveis origens mágicas e míticas deste tipo de escrita.

O pequenino catálogo de representações de Kinnebrook, que deveria oferecer a escrita, os ornamentos e uma ideia das dimensões reais dos monumentos⁶, foi antecedido por algumas ponderações da pretensa origem asiática dos escandinavos, certamente conforme o depoimento de Snorri Sturlusson no *Prologus* da *Edda* (2-3). O costume da escrita rúnica, portanto, seria semelhante ao dos povos da Ásia⁷.

Na descrição dos monumentos, Kinnebrook negligenciou quase totalmente a importância das imagens: dos vinte e seis monumentos comentados, apenas em relação a um deles o autor mencionou a presença de um homem ou anjo representado na superfície de pedra. Nos demais, a ênfase total foi direcionada para a inscrição e seu significado⁸.

De maneira diametralmente oposta, as ilustrações equilibram a importância das mensagens escritas e das imagens, pois é possível perceber uma série de detalhes negligenciados por estudiosos posteriores, por exemplo. Alguns desenhos foram assinados pelo próprio autor, como a primeira ilustração do livro, mas não há indicações em várias páginas; presumi, apesar da falta de evidências, que ele era igualmente o responsável por todas as representações disponíveis.

⁵ “See the lines graven round it, all are Runic Mystic inscriptions, full of wizard power to ward of ill”.

⁶ KINNEBROOK, William. *Etchings of the runic monuments in the Isle of Man*. London: Longman & Co., 1841. p. 6.

⁷ *Ibid.*, p. 7-8.

⁸ *Ibid.*, p. 10-14.

As reproduções foram feitas para sugerir a tridimensionalidade, além da tentativa de replicar as condições em que os monumentos foram encontrados (enterrados, inclinados, tombados, compondo parte de muros, etc.), como no caso do fragmento de cruz encontrado em Kirk Onchan (fig. 1).



1. Ilustração de fragmento de *cross slab* encontrado por Kinnebrook em Kirk Onchan.

Como precursores, tanto Thomas Wilson⁹ quanto Kinnebrook estiveram bastante limitados na obtenção de informações dos monumentos apresentados e das informações disponíveis. Os empréstimos da erudição de época não foram citados ou apontados na obra, o que torna difícil a reconstrução de referências, conquanto

⁹ Bispo de Man e Sodor que ofereceu um breve *insight* sobre a Ilha de Man na obra *Britannia*, de William Camden. CAMDEN, William. "The Isle of Man". In: _____. *Britannia: or a Chorographical Description of Great Britain and Ireland, Together with the Adjacent Islands*. 2. ed. Translated by Edmund Gibson. London: Mary Matthews, 1722. Disponível em: <<https://ebooks.adelaide.edu.au/c/camden/william/britannia-gibson-1722/complete.html#part7>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

obras medievais, como a *Crônica de Man*, tenham sido usadas como argumento de autoridade.

Após Kinnebrook, merece destaque Joseph George Cumming (1812-1868), autor da obra *The runic and other monumental remains of the Isle of Man* (*Os vestígios rúnicos e outros vestígios monumentais da ilha de Man*), de 1857, uma espécie de catálogo do material disponível em meados do século XIX. Esse estudioso foi o primeiro a registrar uma cruz atribuída ao herói Sigurðr, ainda que essa relação tenha sido traçada posteriormente.

Na apresentação da obra, Cumming explica o processo de reprodução dos monumentos, que envolvia moldes de gesso, replicações com papel sobre a rocha, como em um “negativo”, e a utilização da mescla de ambos para a confecção do desenho final¹⁰.

Ele reconheceu as limitações das técnicas ao afirmar que o “negativo” deixava os ornamentos mais largos que os originais. Ademais, a iniciativa tinha um caráter provocador, pois ele queria “direcionar a atenção dos antiquaristas para estes notáveis vestígios, na esperança que alguém com mais tempo e habilidade” que ele pudesse “dar andamento ao trabalho, resgatando-as [as cruzes] do esquecimento”.¹¹ Com este último comentário, fica perceptível o público receptor da obra, a saber, o recém-formado círculo de pesquisadores amadores que atuava na ilha e publicava em jornais locais e em periódicos britânicos os achados de natureza diversa.

Ao comentar uma das peças analisadas, Cumming afirma que a encontrou jogada ao chão, em uma extremidade da Igreja de Malew, no sul da ilha de Man. Ele precisou fazer o desenho com ajuda da luz do dia e conseguiu em grande medida reproduzir o trabalho em nós, ainda que algumas partes tenham se mostrado imperfeitas. Apesar dos “animais de caráter peculiar”, ele informou que a cruz representada era semelhante a outras duas, mas ainda mais próxima das cruzes escocesas do que qualquer outro monumento similar encontrado em Man à época (fig. 2-3).¹²

¹⁰ CUMMING, J. G. *The runic and other monumental remains of the Isle of Man*. London: Bell and Daldy, 1857. p. v-vii.

¹¹ *Ibid.*, p. vii.

¹² *Ibid.*, p. 25.

Ao observar a reprodução do monumento em desenho, nota-se, no que seria o retângulo esquerdo do poste vertical da cruz, a parte dianteira de um cavalo sobre uma faixa larga horizontal; no retângulo central, entrelaçamentos em faixa dupla, única e nós de natureza diferente, isolados dos demais retângulos por largas bordas; no retângulo direito há ornamentos pouco identificáveis sobre a figura de um homem levemente agachado, que leva uma mão à altura do rosto enquanto a outra se prolonga para o lado direito na altura da cintura. Assim como o cavalo do outro retângulo, ele está sobre uma faixa larga horizontal.



2. Ilustração de Cumming da *Cruz de Malew*.



3. Foto do monumento da *Cruz de Malew*.

De um transbordamento na parte inferior, uma faixa serpentina toca e extrapola a borda: ela desce em formato de S, exceto por um pequeno segmento que se conecta ao corpo da faixa principal a partir da borda do retângulo central; este filamento, por sua vez, é sobreposto por outra forma serpentina, que se

sobrepõe à faixa principal para, num novo serpentear, dividir-se em dois filamentos estreitos que envolvem a faixa central novamente. As imperfeições podem ser atribuídas a diversos fatores: deficiências nos moldes, as limitações das técnicas denunciadas pelo próprio autor e a publicação da obra após Cumming ter deixado a ilha. Apesar desses problemas, essa espécie de catálogo serviu de base para outros interessados, que passaram a fazer referências ao autor.

Após Cumming, o principal nome do século XIX sobre o assunto foi Philip Moore Callow Kermodé (1852-1932), antiquarista, historiador e a principal autoridade em cruces manx. Kermodé dedicou o livro *Catalogue of the Manx Crosses with the Runic Inscriptions and Various Readings and Renderings Compared* (*Catálogo das cruces manx com inscrições rúnicas e várias leituras e interpretações comparadas*) (1887; 2. ed. 1892) a George Stephens (1813-1895), professor da Universidade de Copenhague e talvez o maior especialista em monumentos rúnicos da língua inglesa. Stephens era também um notório nacionalista¹³.

Kermodé datou a maioria das cruces entre o final do século XI e o início do século XII, influenciado pela pretensa reocupação da ilha a mando do rei norueguês Magnus *do pé-descalço* em 1098, conforme atesta a muito posterior *Crônica dos reis de Manx e das ilhas*¹⁴. Ele equiparou, sem a devida acuidade, as cruces de Man com as *runestones* escandinavas datadas entre os séculos XI e XII com base em critérios estilísticos, históricos e linguísticos imprecisos¹⁵.

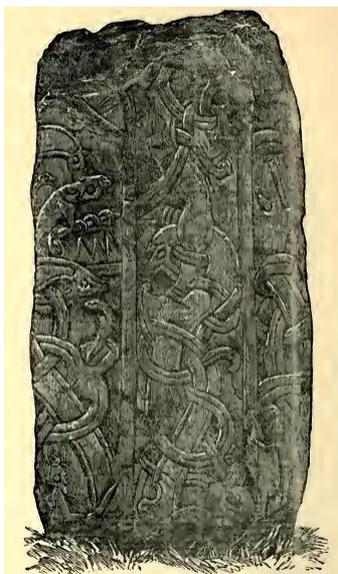
¹³ Autor da monumental obra *The old-northern runic monuments of Scandinavia and England* (*Os monumentos rúnicos em antigo nórdico da Escandinávia e Inglaterra*) (1866-1901), obra em quatro volumes, e de *The Runes, Whence Came They* (*As runas: de onde vieram*) (1894). Sobre o nacionalismo, conferir a introdução da primeira obra, onde Stephens anunciou aos leitores que usaria termos obsoletos e provinciais do inglês para “lavar” a língua dos latinismos, germanismos e saxonismos (isto é, da influência americana); a seguir, ele criticou a lavagem do inglês de sua época “com o Latim bastardo” (1867: vi-vii).

¹⁴ Conforme a *Crônica*, santo Óláfr teria alertado que Magnus morreria rapidamente caso não se afastasse da Noruega. Assim, ele foi primeiro para as Órcades e, em seguida, para a ilha de Man (*Chronica regum Manniae et insularum*, anno MXCVIII).

¹⁵ KERMODE, P. M. C.; SCOT, F. S. A. *Catalogue of the Manx Crosses with the Runic Inscriptions and Various Readings and Renderings Compared*. Isle of Man: C. B. Heyes, 1892. p. 1-3; KERMODE, P. M. C.; SCOT, F. S. A. *Manx crosses or the*

Por permanecer na ilha e ter acompanhado a descoberta de vários novos fragmentos, Kermodé lançou hipóteses explicativas dos temas adotados nas cruzes. Embora tenha referenciado Cumming e lembrado seu trabalho precursor, Kermodé considerou as ilustrações anteriores “frequentemente descuidadas”¹⁶.

Nesse esforço explicativo e compilatório, Kermodé sugeriu que a *Cruz de Malew* (fig. 8-10) seria uma “ilustração” de Sigurðr *Fáfnisbani* “assando o coração sobre o fogo”, como um legado das tradições lendárias e pagãs dos novos assentados na ilha¹⁷. Além desta, outras duas representações foram encontradas na época em paróquias de Andreas (fig. 4-5) e Jurby, no extremo norte da ilha, foram descritas em termos semelhantes¹⁸.



4. Ilustração de Kermodé da *Cruz de Andreas*.



5. Foto do monumento *Cruz de Andreas*.

Inscribed and Sculptured Monuments of the Isle of Man from about the End of the Fifth to the Beginning of the Thirteenth Century. London: Bemrose & Sons, 1907. p. 170-180.

¹⁶ KERMODE, P. M. C., 1892, p. 2.

¹⁷ *Ibid.*, p. 4.

¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

A quarta cruz foi descoberta por Kermode apenas anos depois (1901), e os comentários sobre ela publicados no ano seguinte na revista *The Reliquary & Illustrated Archaeologist* (*O relicário e o arqueólogo ilustrado*), um almanaque de relatos de descobertas diversas nas dependências do Império britânico. A interpretação claramente deriva e depende da associação dos três primeiros monumentos com a narrativa de Sigurðr. Encontrada em Ramsey/Maughold (fig. 6-7), no nordeste da ilha de Man, ela disporia Loki prestes a lançar a pedra em Ótr, no episódio propiciador do ciclo amaldiçoado do anel de Andvari¹⁹.

Kermode concluiu o artigo no periódico comentando sua última descoberta em Ramsey/Maughold, que comporia o conjunto de peças sobre Sigurðr. Deste modo,

é de especial interesse como demonstra pela primeira vez a figura de Loki no ato de atirar pedras na lontra que está comendo o salmão que ele tinha acabado de capturar na cachoeira! Acima, e separado por algum entrelaçamento de característica muito escandinava, nós vemos o corcel Grani com o baú contendo o tesouro obtido por Sigurd após assassinar o dragão Fafni [*sic*] – uma porção muito posterior do mesmo conto (1902: 193)²⁰.

A justificativa, bastante óbvia para o antiquarista manx, era de que os membros da família reinante em Man reclamavam descendência do poderoso Volsungo, razão pela qual mandaram erguer os monumentos em homenagem ao antepassado, chamando atenção ao próprio prestígio. Eles teriam sido erguidos no mesmo período dos portais das igrejas de tipo *stave*, o que justificaria a

¹⁹ KERMODE; SCOT, op. cit., p. 176; *Volsunga saga*, 14.

²⁰ *It is one of our Sigurd pieces, and is of special interest as showing for the first time the figure of Loki in the act of heaving stones at the otter which is eating the salmon it has just caught in the foss! Above, and separated by some very characteristic Scandinavian interlacing, we see the steed Grani with the chest containing the hoard won by Sigurd upon his slaying the dragon Fafni – a much later portion of the same tale.* KERMODE, P. M. C. “Some Early Christian Monuments recently discovered at Kirk Maughold, Isle of Man”, *The Reliquary & Illustrated Archaeologist*, n. 8, 1902, p.182-193, p. 193. (Tradução nossa.)

existência das gravações tanto na “ilha do Meio” quanto na Escandinávia.²¹



6. Ilustração de Kermode da *Cruz de Ramsey/Maughold* (c.1000)

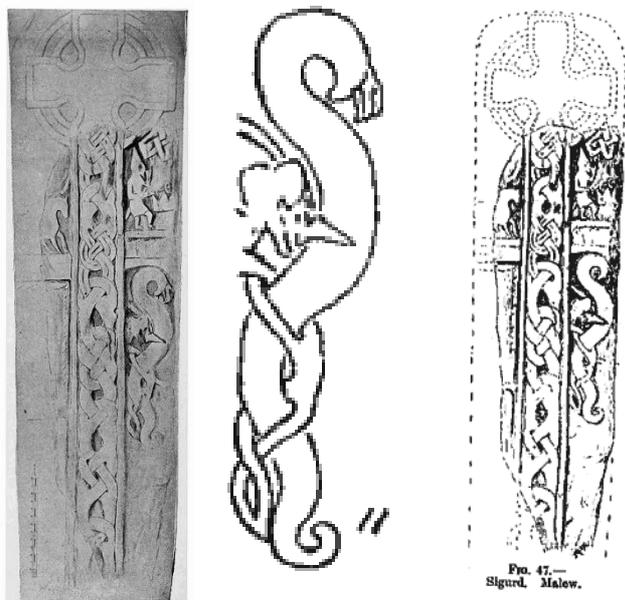


7. Foto (saturada) do monumento *Cruz de Ramsey/Maughold*.

Graças ao hercúleo esforço para interpretar, datar e catalogar esses monumentos, Kermode alcançou rápida notoriedade entre os estudiosos do mundo nórdico. Se na publicação de 1887/1892 ele pôde apenas inserir cinco desenhos além da descrição dos monumentos, seus principais trabalhos posteriores, lançados em

²¹ *Ibid.*, p. 193.

1896, 1907 e 1914 (fig. 8-10)²², oferecem uma ampla visualização dos desenhos do antiquarista manx.



8, 9 e 10.
Diferentes
representações
da Cruz de
Malew pelas
mãos de
Kermode.

Citarei especialmente o livro *Manx crosses (Cruzes de Man)*²³, “plenamente ilustrado”, como expresso na página de abertura. Após apresentar a lenda de Sigurd conforme a *Saga dos Volsungos*, Kermode explica os elementos presentes em *runestones* e igrejas escandinavas que dispõem de representações do herói, quase todas datadas entre os séculos XI e XII. O autor apresenta suas conclusões depois de descrever minuciosamente os monumentos da ilha:

Nós temos, então, quatro peças que indubitavelmente portam ilustrações das sagas de Sigurd [...] nós podemos, entretanto, supor que, como no caso das pedras suecas, elas foram

²² KERMODE, P. M. C.; SCOT, F. S. A. “Saga Illustrations of Early Manks Monuments” In: VIKING CLUB. *Saga-Book I*. London: Viking Club, 1896. p. 350-369; KERMODE; SCOT, op. cit., 1907; KERMODE, P. M. C.; HERDMAN, W. A. *Manks Antiquities*. Liverpool: University Press of Liverpool, 1914.

²³ KERMODE; SCOT, op. cit., 1907.

erguidas para indivíduos que reclamavam a descendência do bravo Sigurd.²⁴

A seguir, no intuito de fortalecer o argumento final, Kermode invoca o parentesco dos reis de Dublin do final do século XI, tanto com o rei Godred de Man – pretensamente o primeiro monarca da ilha – quanto com Haroldo *dos belos cabelos*, rei da Noruega. Este, conforme a tradição, seria um descendente da filha de Sigurðr. O(s) líder(es) insular(es), portanto, estariam evocando tal memória ao registrá-la em monumentos póstumos²⁵.

Nota-se, assim, uma tentativa de aproximação e equiparação do passado manx em relação aos acontecimentos, mitos e lendas da península Escandinava. Thomas Caine, famoso novelista manx oitocentista, talvez possa expressar melhor do que eu as razões desse exagero por parte de Kermode, um ferrenho nacionalista: “nossa história civil não é gloriosa [...] não há heroísmo nela [...]”. O único motivo de orgulho insular, nas palavras deste escritor, foi a manutenção do Tynwald, a assembleia popular de pretensa origem escandinava que legou a constituição local²⁶.

Nestes termos, Kermode reforçou, de maneira consciente ou não, o passado manx independente e orgulhoso – não diretamente ligado aos ingleses, a quem a ilha estava submetida, mas aos seus antepassados escandinavos durante o governo autônomo da ilha, com reis próprios –, e também seu exemplo ancestral de vigor, força, coragem, perícia naval, isto é, uma miríade de qualidades que passou a ilustrar os nórdicos da “Era viking” no final do século XIX²⁷.

O impacto da historiografia norueguesa de finais do século XIX na historiografia manx e na formação do nacionalismo manx também precisa ser considerado. Peter Andreas Munch, por exemplo, tradutor da *Chronica Manniae*, utilizada pelos antiquaristas e entusiastas manx da época, estava diretamente

²⁴ KERMODE; SCOT, op. cit., 1907, p. 179.

²⁵ Ibid., p. 179-180.

²⁶ CAINE, Hall. *The Little Manx Nation*. New York: John W. Lovell, 1891. p. 46-49.

²⁷ BIRRO, Renan M. “O problema da temporalidade para os estudos da Europa Nórdica: a ‘Era viking’”, *NEArco – Revista Eletrônica de Antiguidade*, n. 1, 2013, p. 229-255.

engajado no grupo de noruegueses que buscavam evidências do papel forte e independente do reino durante o período medieval. A hegemonia *nórdica* (no sentido de norueguês)²⁸ nos territórios de além-mar seria o verdadeiro símbolo de poder da Noruega; “eles concebiam as terras nórdicas tributárias no Atlântico (as *skattlands*) como dependências ou colônias, no senso imperialista do século XIX”²⁹. Assim, assumir uma posição pró-Noruega quando esta ainda estava vinculada ao reino dinamarquês era um risco menor que aquele de submissão ao Império britânico, principal potência mundial da época.

Atestar relações desta monta para além da assembleia da ilha poderia ser um catalizador da identidade e do orgulho nacionalista locais, considerando as construções de tradições nacionais europeias da Era Moderna e Contemporânea, como disposto sistematicamente por Patrick Geary³⁰, Ian Wood³¹ e, mais recentemente, Michael Kelly³². Deste modo, homens como Kermode afirmavam o nacionalismo manx a todo custo contra a política britânica favorável à assimilação, anexação e amalgamação. Buscava-se, portanto, um

²⁸ Como notou Steinar Imsen, o termo *nórdico* foi um empréstimo do holandês do século XVI e era usado inicialmente apenas para fazer referência aos noruegueses. Contudo, seu uso pode e tem sido aplicado aos escandinavos da Era viking e da Era medieval escandinava de forma abrangente. Randi Wærdaahl, porém, chamou atenção para as questões nacionalistas do termo em boa parte da produção historiográfica dos séculos XIX e XX. Desta feita, é preciso considerar tal olhar. IMSEN, Steinar (Ed.). *The Norwegian Domination and the Norse World: c.1100-c.1400*. Trondheim: Tapir University Press, 2010. p. 15-16; 35-57.

²⁹ “They conceived the tributary Norse lands in the Atlantic (the *skattlands*) as dependencies, or colonies, in 19th century imperialistic sense”. WÆRDAHL, Randi Bjørshol. “The Norwegian Realm and the Norse World: a historiographic approach”. In: IMSEN, Steinar (Ed.). *The Norwegian Domination and the Norse World: c.1100-c.1400*. Trondheim: Tapir University Press, p. 35-57, p. 36. (Tradução nossa.)

³⁰ GEARY, Patrick. *O mito das nações: a invenção do nacionalismo*, São Paulo: Conrad, 2005.

³¹ WOOD, Ian Nicholas. *The modern origins of the Early Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

³² KELLY, Michael J. “Who Read Pierre Pithou? The Impact of the French Renaissance on Visigothic History and Modern representations of early medieval past”. Conferência, Universidade de São Paulo, 5 out. 2015.

afastamento da tendência saxonista englobadora³³, fomentada pela ilha vizinha, para forjar uma identidade celto-escandinava³⁴.

Porém, as principais críticas posteriores não atacaram a explicação, a estilização ou a limitação formativa de Kermode. Em 1914, Haakon Shetelig contestou a datação e classificação das cruces manx, mas em tom moderado³⁵; Em 1994, David Wilson, por sua vez, na publicação da terceira edição das *Cruzes de Man* de Kermode, informou os leitores sobre o conhecimento incompleto do nórdico antigo por parte do insular, em uma crítica suave das traduções que este autor realizou das inscrições rúnicas na ilha. Assim, a hipótese de Kermode relacionada ao parentesco das casas reais de Dublin, Man e Noruega perdeu valor, ainda que a interpretação do homem como Sigurðr tenha sido mantida.

De fato, a longevidade das ilustrações e interpretações de Kermode na erudição é digna de nota. Todos os pesquisadores do século XX e XXI, salvo raras exceções, continuaram a usá-las, talvez pela dificuldade de visualização dos monumentos em fotos, ou ainda para facilitar a visualização dos leitores e baratear as publicações. Quando não foram usadas, o fundo de explicações permaneceu: embora criticado, percebe-se certo “sabor” nos comentários tecidos, principalmente de autores vinculados aos intelectuais que frequentavam os museus e círculos acadêmicos oficiais.

Do ponto de vista acadêmico, não consegui notar algo para além do argumento da autoridade e da crença num extrato cultural compartilhado entre os escandinavos, principalmente na perspectiva lendária, mitológica e religiosa, conquanto os estudos mais recentes tenham relativizado esta antiga tendência³⁶.

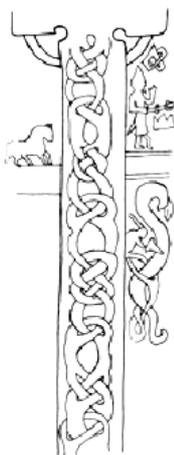
³³ BIRRO, Renan M. “O problema da temporalidade para os estudos da Europa Nórdica: a ‘Era viking’”, *NEArco – Revista Eletrônica de Antiguidade*, n. 1, 2013, p. 229-255.

³⁴ BELCHEM, op. cit., p. 217-222.

³⁵ SHETELIG, Haakon. “Manx Crosses”. In: VIKING CLUB. *Saga Book IX*. London: Viking Club, 1920-1925 [1914]. p. 250-283, p. 253-273.

³⁶ MULDON, James (Ed.). *Varieties of Religious Conversion in the Middle Ages*. Ganesville: University Press of Florida, 1997; CUSACK, Carole M. *Conversion Among the Germanic Peoples*. London: Cassell, 1998; VÉSTEINSSON, Orri. *The Christianisation of Iceland: Priests, Power, and Social Change (1000-1300)*. Oxford:

Seja qual for a explicação, é possível até mesmo perceber excessos *a posteriori*: Marshall Cubbon (1924-2012), sucessor de Kermode na direção do Manx Museum, publicou sua própria coleção das cruzes manx sob chancela da instituição e, influenciado pelo antecessor, estilizou ainda mais as representações na *Cruz de Malew* (fig. 11). Assim, o homem na parte superior não mais está agachado, mas em pé, talvez para torná-lo mais próximo da *Cruz de Andreas*; na parte inferior, a estilização do entrelaçamento adota a forma humana por completo, contrastando com as representações e descrições anteriores.



11. Ilustração da *Cruz de Malew* aos cuidados de Marshall Cubbon, publicada com incentivo do Manx Museum.

Oxford University Press, 2000; LAGER, Linn . “Runestones and Conversion of Sweden”. In: CARVER, Martin (Ed.). *The Cross goes North: Processes of Conversion in Northern Europe, AD 300-1300*. York: York Medieval Press, 2003. p. 497-508; STÆCKER, Jörn. “Decoding Viking Art: The Christian Iconography of the Bamberg Shrine”. In: HÅRDH, B.; JEENBERT, K.; OLAUSSON, D. (Ed.). *On the Road: Studies in Honour of Lars Larsson, Acta Archaeologica Lundensia 26*, Stockholm: Stockholm University Press, 2007, p. 299-304; BRINK, Stefan; PRICE, Neil (Ed.). *The Viking World*. London: Routledge, 2008; ABRAM, Chris. *Myths of the Pagan North*. London: Continuum, 2011; WINROTH, Anders. *The Conversion of Scandinavia: Vikings, Merchants, and Missionaries in the Remaking of Northern Europe*. New Haven: Yale University Press, 2012; BIRRO, Renan M. *Rex perpetuus Norvegiæ: a sacralidade régia na monarquia norueguesa e a santificação de Óláfr Haraldsson (c. 995-1030) à luz da literatura nórdica latina e vernacular (sécs. XI-XII)*. Dissertação. Niterói: PPGH/UFF, 2013.

Não é possível afastar os impactos do antiquarismo e do nacionalismo da produção intelectual oitocentista manx. No anseio de elaborar um conhecimento próprio, “nacional”, foi preciso um grande esforço compilatório de todos os indícios disponíveis na ilha. Alguns autores, como Kinnebrook, Cumming e Kermode, perceberam nas cruces de pedra um importante nicho de atuação e recuperação desse passado.

Todavia, como tentei buscar brevemente, a construção desse passado passou pelo desligamento com a Inglaterra, então governante da ilha de Man, para ligar-se diretamente ao passado escandinavo, mais remoto, num amálgama com a cultura céltica presente no mar da Irlanda. O resultado dessa combinação seria a essência do passado manx, diferente de seus vizinhos, e seu legado seriam cruces, montes funerais, a assembleia regional, etc., que dariam tom ao passado da ilha.

A construção intelectual de Sigurðr como possível antepassado dos reis de manx, nascida tão somente nas mentes e nos corações desses antiquaristas, foi, a meu ver, um constructo que pretendia forjar uma identidade nacional local independente da Inglaterra. Era preciso alçar e buscar num passado imemorial a glória ancestral dos habitantes da ilha, capaz de reanimar o orgulho e as tradições da ilha de Man e sua relativa independência do poderoso império vizinho.

No entanto, é particularmente peculiar a duradoura sobrevivência daquela interpretação com base nos elementos figurativos dessas cruces, sobretudo quando a possível relação entre as monarquias norueguesa e manx na Idade Média foram colocadas em xeque há décadas. O mesmo pode ser dito da datação proposta inicialmente para os monumentos e a possível origem volsunga dos reis da ilha de Man.

Ressalto que minha exposição não pretende jogar por terra quase um século e meio de erudição como se nada produzido neste período fosse aproveitável; mas, dada as estilizações, as diferentes interpretações possíveis (segmento, braço, espada, etc.) e a necessidade da associação – ou interpretação exagerada – para incluir fragmentos como Maughold/Ramsey, creio que reconsiderar

as bases explicativas pode recobrar algumas limitações na leitura desses monumentos.

Este breve balanço serve de atenuante dessas reflexões posteriores, que retomaram, tanto nas imagens quanto nas ideias, os posicionamentos dessa cepa antiquarista insular. Como o legado de Kermode projetou sombras longevas para a posteridade, retomar o contexto manx oitocentista e os argumentos empregados na época são aspectos importantes para avaliar a produção acadêmica posterior, dos séculos XX e XXI, e como ela reproduziu muitas vezes essas ilustrações sem propor uma reflexão mais profunda; ou seja, das bases que forjaram essas representações.

Para lançar mão desse arcabouço centenário, portanto, é preciso extrema cautela e conhecimento prévio dessas condições históricas, historiográficas e conceituais vigentes. Em última instância, o pesquisador, ao utilizar de maneira destemperada tais recursos e vitimado pela ingenuidade, pode abraçar representações problemáticas e lançar conclusões frágeis sobre um passado diversas vezes recomposto e ressignificado.

III

Lugares do texto, lugares da figura: confrontações através da ornamentalidade

Fabiana Pedroni

Quando abrimos um livro, quando o folheamos, é comum distinguirmos se ele possui ou não imagens, se essas imagens compõem o corpo do texto, como no caso dos quadrinhos, ou se elas o ilustram, no sentido mais estrito do termo. Mas, será que é possível distinguirmos tão claramente o que é texto e o que é imagem se deixarmos de olhar o livro como um elemento puramente narrativo e lhe restituirmos seu corpo, o livro tornado objeto? Abramos um livro em um idioma que não conhecemos e tentemos lê-lo. Sabemos, por convenção, que ali há um texto, que as lacunas brancas que separam os símbolos gráficos delimitam palavras e que, pela junção dessas delimitações, formam-se frases e discurso. Mas, ainda assim, não podemos lê-lo. O corpo da letra (componente visual) nos é mais aparente que seu significado. Copiemos, numa folha de papel, a seguinte frase, *이것은 텍스트 아니다*, e teremos desenhado uma imagem; copiemos a mesma frase em sua tradução do coreano ao português, “Isto não é um texto”, e teremos escrito um texto, sem a certeza de que sejam realmente correspondentes (caso o leitor não saiba coreano).

Essa noção de limite tênue entre as linguagens escrita e pictórica torna-se mais evidente quando palavra e imagem são pintadas de modo semelhante, manuscritas sobre pergaminho. Texto e imagem medieval são de mesma herança e fundamento teológico, ambos relacionam-se, pelo visível, com a noção de Encarnação. O dogma

da Encarnação, segundo Didi-Huberman,¹ faz um trabalho de substituição do visível pelo visual, quer dizer, Deus, invisível e intangível, é presentificado no Cristo. Cristo não é uma imagem visível no sentido imitativo de Deus (como mimese, representação fiel de um objeto), mas é a presentificação do divino no mundo sensível. Deus torna-se presente e não aparente.

Seria, então, melhor falarmos de *imago*, na medida em que a imagem ultrapassa um caráter puro de representação e alcança três domínios de ação: o das imagens materiais (*imagines*), do imaginário, aquele das imagens mentais, oníricas e poéticas (*imaginatio*), e diz respeito ainda à antropologia e teologia cristãs como um todo. Neste último domínio, a *imago* encontra, na história cristã, seu fundamento, numa “[...] concepção do homem criado *ad imaginem Dei* e prometido à salvação pela Encarnação do Cristo *imago patris*”.² A *imago* exerce função mediadora entre os homens e o divino e pertence mais à ordem visual e do indício que à ordem da representação. Sob esse ponto de vista, podemos afirmar que “A imagem medieval se impõe como uma aparição, entra no visível, torna-se sensível”.³

As imagens cristãs, pela Encarnação, pertencem ao domínio do que Didi-Huberman chama de figurabilidade ou, simplesmente, figura. A noção de figura guarda um sentido latente de mistério teológico, constitui para os cristãos um

[...] recurso para aceder a um conhecimento que lhes continuava vedado [na intangibilidade de Deus e dos seres divinos]. E este recurso, afirmemo-lo de novo, tinha o nome de um *desvio*: um desvio forçado pela figura fora da coisa... para a reencontrar. [...] O historiador da arte chama muitas vezes 'figura' ao que um homem da Idade Média teria simplesmente chamado *historia* ou 'sentido literal', a saber o contrário da *figura*. [...]

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Poderes da figura: exegese e visualidade na Arte Cristã”. *Revista Comunicação e Linguagens*, n. 20. Tradução de Virgínia Andrade e Leonor Carocha. Lisboa, p. 159-173, 1994.

² SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru, SP: EDUSC, 2007. p. 45.

³ *Ibid.*, p. 16.

recusamos reconhecer nas imagens de arte esse trabalho de abertura, de equívoco e de virtualização a que os homens de uma longa Idade Média não tinham, no entanto, deixado de recorrer em nome de um mistério teológico – e que certas disciplinas das ciências humanas hoje reconhecem, reencontram e teorizam sob o ângulo de um conceito renovado da figurabilidade.⁴

A figura encontra na presença a ausência. Ela não representa o ausente de modo direto e fiel como cópia, mas presentifica o ausente pelo desvio. O texto bíblico, ele também, é uma *imago*, ou um conjunto de imagens que opera(m) pelo desvio. São Paulo, em sua primeira epístola a Coríntios, fala desse desvio como recurso temporário, que deixará de existir quando o terreno e o divino se encontrarem no mesmo plano, no dia do Juízo Final: “Hoje vemos como por um espelho, em enigmas, mas então será face a face” (1 Coríntios 13, 12). A teologia Cristã fala por imagens em sentido amplo de *imago* pelo desvio. A sombra de uma árvore não é uma árvore como tal, mas guarda semelhança com o modelo. Um homem justo não é uma árvore, mas é “[...] como árvore plantada às margens de um curso d’água, dá frutos na época certa e sua folhagem nunca seca” (Salmo 1, 3). Na teologia cristã o desvio, ou a figura, torna a *imago* uma linguagem adequada à linguagem do Verbo. Aquela que caminha entre o divino e o terreno, que possui poderes ritualísticos e simbólicos para alcançar os homens na terra sem perder sua referência com o modelo intangível. Essa lógica não se reduz às imagens de Deus, mesmo quando encarnado em Cristo, mas é extensiva a toda a divindade, a todo o fruto que dela provém.

Na relação com o divino, nenhum aspecto da *imago* deve ser ignorado. Cada elemento compositivo da imagem é, por extensão, sagrado e essencial para o discurso a que se pretende. A redução do poder da imagem a um papel ilustrativo e, portanto, subordinado ao texto, ganhou força com a ideia de que esse discurso seria de uma ordem mais literal que simbólica. A imagem medieval como ilustração negligencia o caráter analógico do texto sagrado, da imagem material e da teologia cristã como um todo. A verdade cristã

⁴ DIDI-HUBERMAN, 1994, p. 167.

está fora da realidade, encontra-se em plano superior, acessado de modo indireto pelo pensamento analógico, construído na *imago*. Pela analogia buscam-se similitudes entre aquilo que é conectado “[...] em uma totalidade que os ultrapassa e é comum a cada elemento”.⁵ Texto e imagem trabalham como *imago* na teologia cristã. Ambos ganham corpo sobre a superfície de inscrição, dividem o mesmo corpo e marcam, por meio desse corpo, seus lugares.

Texto e figura compartilham o corpo formado por marcas plásticas e o funcionamento de ambos também se estrutura por modos e estratégias semelhantes. Observamos que no *Beatus* de Facundus, manuscrito datado de 1047, o texto e a imagem fazem parte da mesma série, estão em tensão dentro do objeto.⁶ Pela tensão, travam-se importantes diálogos, nos quais se ultrapassa as relações iconográfica e ilustrativa pela construção segundo lógicas próprias. Perguntamos, então, se não haveria, nesse diálogo, ferramentas comuns na construção do espaço pictórico e do espaço escritural. Na medida em que ambos trabalham sobre a mesma superfície de inscrição e compartilham do mesmo suporte, é de se supor que as tensões entre texto e imagem sejam mais íntimas que a ampla noção de discurso e linguagem. Com frequência, no *Beatus* de Facundus, a imagem fará uso dos recursos escriturais para compor sua estrutura. As imagens tomam as linhas de pautação escritural como parte delineadora de seus corpos pictóricos. Bandas de cor, bordas, ornamentos de estrela, entrelaços, tronos, asas de anjos, corpos de personagens, toda a anatomia da imagem toma de

⁵ FRANCO JR., Hilário. Modelo e imagem: o pensamento analógico medieval. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA*, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://cem.revues.org/9152>>. Acesso em: 6 jan. 2016.

⁶ O termo *Beatus* define uma série de manuscritos datados entre o século IX e XVI, que reproduzem o Comentário ao Apocalipse – *In Apocalypsin B. Joannis Apostoli Comentarium* –, compilado no final do século VIII. A compilação do protótipo, hoje perdido, é atribuída a um monge asturiano anônimo, conhecido pela alcunha de Beato de Liébana, que dá origem à denominação dos manuscritos. A atribuição tornou-se uma convenção entre os historiadores e historiadores da arte, visto que em nenhuma das cópias aparece o nome de Beato de Liébana ou de qualquer outra autoria para a compilação. É somente em alguns poucos aparece o nome dos copistas, iluminadores e/ou comitentes. O *Beatus* de Facundus foi copiado por Facundus em encomenda do casal real de Leão e Castela, Fernando I e Sancha.

empréstimo as linhas de pauta para alinhar-se à página ou para atravessá-la, para conter-se no quadro de justificação ou para transbordá-lo intencionalmente.

Se texto e imagem fossem definidos pelo espaço que ocupam, todos os elementos visuais em páginas pautadas deveriam ser texto e em páginas sem pauta deveriam ser imagens. Quando retiramos a inflexibilidade dessa ordem, percebemos as contaminações dos lugares, em que o texto presente nas tábuas genealógicas pode ser imagem pela visibilidade de seu corpo, mas ainda é texto, mesmo que sem pauta; e o texto presente nas imagens com pauta ainda é texto, mas é também imagem. Os lugares ocupados por ambos podem ser de ordens diferentes, de lugares sutilmente apartados, sobre os quais possamos, a princípio, dizer “isto é pintura” e “isto é escrita”, mas que mantém fronteiras permissivas. “[...] há pintura, mesmo que sob uma forma atenuada, em toda escrita, e há escrita em toda pintura, mesmo que na simples repetitividade de seus signos”.⁷

A legibilidade da letra implica que ela tenha um corpo, e sua visualidade reclama a matéria da qual é construída. Ter um corpo implica em questões que vão além da legibilidade, estritamente, pois o corpo pictórico da letra envolve modos de funcionamento também pictóricos e, nesse sentido, falamos especificamente do trabalho do ornamento. O espaço textual, assim como o pictórico, é gerido pelos graus de aplicação do ornamento.

No campo de estudos do ornamento, observamos que não há um consenso geral sobre o que o define, apesar de ter assumido, dentro da História da Arte, limites que o colocam como um objeto de fácil identificação, como arabescos e temas vegetais. Mas esses limites de identificação se modificam a cada abordagem. Podemos assumir parâmetros para criar diferenciações, mas, de modo algum, amputar a amplitude de alcance do termo. O ornamento é definido, tradicionalmente, como um motivo, unidade essencialmente formal, como uma representação de folha de acanto, arabescos, motivos

⁷ BONNE, Jean-Claude. “Quelques remarques sur la lettre peinte dans la miniature romane”. Tradução de Eduardo Henrik Aubert. In: FERRIER, Jean-Louis (Ed.). *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire: l'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel*. Paris: Denoël/Gonthier, 1976. p. 182.

geométricos, etc. Unidades no sentido de serem pensados de modo isolado, como nos catálogos de repertórios.⁸ A união destes motivos por repetições, variações ou combinações diversas forma composições denominadas de ornamentação. A ornamentação pode ser aplicada a um objeto preexistente, se inscrever em zonas determinadas de objetos, de imagens, ou de monumentos (molduras, partituras, superfícies de preenchimento, ou outras superfícies).⁹ Apesar dessa conceituação do ornamento parecer isolá-lo como um objeto, segundo Jean-Claude Bonne, “Um ornamento não é uma entidade positiva que podemos isolar para considerá-la nela mesma”.¹⁰ Talvez tenha sido esse o grande ponto de cisão entre as correntes formais e funcionais do ornamento. Sob a perspectiva de uma atualização da teoria do ornamento encontramos funcionalidades que transpõem a barreira formal-decorativa. Com o intuito de frisar a potencialidade funcional do ornamento, utilizam-se atualmente os termos ornamental e ornamentalidade, cunhados por Jean-Claude Bonne. Estes termos são utilizados quando o ornamento ultrapassa o domínio de motivos, de composições repetitivas, para constituir-se como um *modus operandi*, ou seja, o modo de funcionamento da ornamentação.

Se adotarmos como categoria fundamental o ornamental, e não o ornamento ou a ornamentação, é para sublinhar que não o designamos como um domínio ou um tipo de objeto particular e bem situado na arte medieval, mas como um *modus operandi* em que a função

⁸ BONNE, Jean-Claude. “De l'ornement à l'ornementalité: la mosaïque absidiale de San Clement de Rome”. In: *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du Colloque International, Saint-Lizier*, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997a. p.103.

⁹ BONNE, Jean-Claude. “De l'ornement dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle): le modèle insulaire”. In: BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 201-249, p. 213.

¹⁰ BONNE, Jean-Claude. “Repenser l'ornement, repenser l'art médiéval”. In: *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du Colloque International, Saint-Lizier*, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997b. p. 218.

estruturante é susceptível de atravessar todos os gêneros.¹¹

O ornamental configura-se como um “poder”, aquilo que a ornamentação pode fazer, as várias funções que pode vir a assumir, podendo atravessar todos os níveis da imagem, desde os mais figurativos e representacionais aos mais abstratos e simbólicos. Aqui consideramos o ornamental como potência, em sua capacidade de ação, em sua possibilidade e poder de modificar-se ou ser modificado pelo contexto no qual se insere, pois suas formas e significados dependem de um contexto não apenas formal-imagético, mas também sociocultural. O ornamental pode tomar posse da imagem, participar da composição e vir a exercer a funcionalidade a que lhe é pedido celebrar.¹²

O modo como o ornamental se porta ao assumir determinada função define-se como ornamentalidade. Ou seja, um termo que qualifica determinado elemento com uma característica de função ornamental: a ornamentalidade das cores, a ornamentalidade dos entrelaços, a ornamentalidade medieval. A ornamentalidade liga-se, portanto, à qualidade de ser ornamental, de se apresentar como ornamental, como situação. A palavra ornamentalidade, se pensada a partir de sua construção morfológica, define-se como o estado ou situação de ser ornamental devido ao sufixo “-idade”.

A diferença entre ornamental e ornamentalidade encontra-se, de certo modo, na própria funcionalidade. Enquanto o ornamental é potência, a ornamentalidade é a situação, o ornamental posto em ação. O ornamental se expressa como substantivo e no poder de exercer funções, como potência. A ornamentalidade expressa propriamente qualidade, porta-se como um advérbio, que modula o caráter de um elemento ser ornamental, bem como é a própria condição para que a ação ornamental seja exercida.

¹¹ “Si on adopte comme catégorie fondamentale l’ornemental, et non pas l’ornement ou l’ornementation, c’est pour souligner qu’on ne désigne pas ainsi un domaine ou un type d’objets particulier et bien localisé dans l’art médiéval mais un *modus operandi* dont la fonction structurante est susceptible de traverser tous les genres.” BONNE, 1996, p. 213.

¹² BONNE, 1997a, p. 103.

Portanto, podemos dizer que o ornamento e a ornamentação estão para a forma assim como o ornamental e a ornamentalidade estão para a função. Em outras palavras, todos os quatro conceitos consideram a questão formal, contudo, no ornamental e na ornamentalidade, propostos por Bonne, a forma é ponderada junto com a funcionalidade, com os sentidos. Essa abertura do termo é um marco para a teoria do ornamento. Ela nos permite tratar o ornamento dentro da imagem medieval não como uma forma aposta ao objeto, que seria externa e supérflua, mas como uma ferramenta de funcionamento da própria imagem. E quando dissemos imagem, dizemos não apenas figura, mas também texto.¹³

Ao observarmos os títulos do prefácio do *Beatus* de Facundus (f. 30) e do Comentário a Daniel (f. 267), no mesmo manuscrito, vemos o texto ser também gerido pelas marcas ornamentais. Em um movimento de eco, ambos os títulos possuem estruturas similares – formados por uma letra capitular ornada em ouro e cores diversas, com as letras restantes do título escritas em ouro sobre bandas coloridas e uma letra capitular do início do texto (fig. 1)¹⁴.

¹³ Neste trabalho lidamos com as confluências do trabalho do ornamental no texto e na imagem. Para maiores considerações sobre a ornamentalidade na imagem medieval, ver PEDRONI, Fabiana. *A orquestração do ornamento no Beatus de Facundus*. 2016. 200 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

¹⁴ Todas as imagens do *Beatus* de Facundus estão disponíveis em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-1806167>>. Acesso em: 20 mar. 2016.



1. *Beatus de Facundus*, 1047, BNE, Madri. Detalhes ff. 30, 267, títulos. (Recortes da autora.)

A ornamentação também cria uma sutil distância qualitativa entre os dois títulos, na medida em que o título do Comentário ao Apocalipse possui maior concentração de uso de ouro, sobretudo nas duas iniciais, em detrimento da ausência de ouro na inicial “E” do título do Comentário a Daniel e do menor tratamento ornamental da primeira inicial, em comparação com a inicial “I” do primeiro título. Essa modulação intensifica o Comentário ao Apocalipse como a parte central da obra.¹⁵ Vemos também uma diferença na escala

¹⁵ Sobre o papel modulador do ornamental, ver PEDRONI, Fabiana. “A Função Moduladora e os Diferentes Graus de Ornamentação no *Beatus de Facundus*”. *Signum*, v. 15, p. 1-26, 2014. Disponível em: <<http://www.abrem.org.br/revistasignum/index.php/revistasignumn11/article/viewFile/126/127>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

ornamental entre esses dois títulos e os títulos dos doze livros que compõem o Comentário ao Apocalipse.

Ao destacar elementos de um grupo, o ornamento os modaliza como uma ferramenta tonal:

O ornamental frequentemente opera como um “mediador” que permite modular o tema central com frisos, arquiteturas, jogos formais que fazem ao mesmo tempo eco com as tensões iconográficas e dá-lhes como um acompanhamento musical (como as ondulações solo de Nohant-Vicq). Assim é definida a tonalidade expressiva de uma ação, de uma figura ou de um conjunto.¹⁶

Pela operação de marcas, o ornamento interfere esteticamente na imagem e passa a atuar como um intensificador, um modulador que cria e intensifica diferenças e tonalidades de algo que é expresso. Por analogia, pode-se aproximar o sistema modulador ao da música tonal, o qual apresenta uma hierarquia nas notas utilizadas para compor-se ao entorno de uma nota principal. Isto é, os diferentes graus de ornamentação de uma imagem criam modulações, intensidades e diferenciações hierárquicas entre elementos e imagens. Por meio do tratamento ornamental, uma imagem distingue-se hierarquicamente de outra.

Estes títulos, bem como outros, são rubricas que, em maior ou menor grau de ornamentação, têm seu corpo evidenciado pela matéria do pigmento, que os distancia visualmente do restante do texto. Jean-Pierre Aniel diz que as relações mantidas entre as rubricas e os textos que acompanham são, a princípio, simples. As rubricas nomeiam o autor, título da obra ou de uma seção, ou resumem o conteúdo que se segue no texto.¹⁷ No *Beatus* de

¹⁶ “L’ornemental opère souvent aussi comme un ‘médiateur’ permettant de moduler l’approche du sujet central avec des frises, des architectures, des jeux formels qui font en même temps écho aux tensions iconographiques et leur donne comme un accompagnement musical (comme les ondulations des sols de Nohant-Vicq). Ainsi se trouve définie la tonalité expressive d’une action, d’une figure ou d’un ensemble.” BONNE, 1996, p. 219.

¹⁷ ANIEL, Jean-Pierre. “La rubrique et l’image dans le manuscrit médiéval: quelques remarques”. In: HECK, Christian (Ed.). *Qu’est-ce que nommer? L’image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*. (Actes du colloque du RILMA, Institut

Facundus, além das rubricas, existem os textos rubricados, sobretudo no corpo da *explanatio*, em que o fragmento da *storia* a ser explicado é marcado por cor vermelha, diferente do restante do texto da *explanatio*, que é em cor marrom-escuro.¹⁸

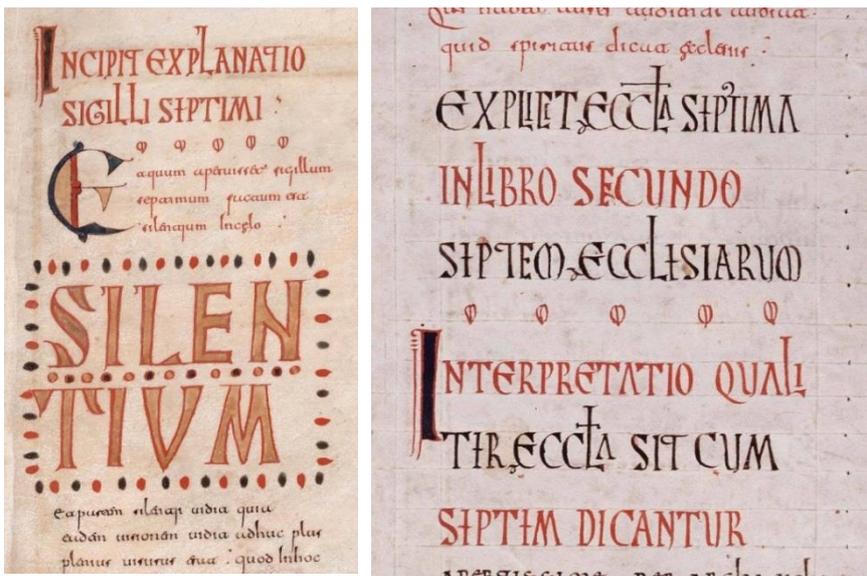
Além do funcionamento ornamental das rubricas no *Beatus* de Facundus, nele encontramos uma rubrica que recebe uma rubrica pictórica como meio de destacar parte do texto como elemento visual. Trata-se do início da *explanatio* ao sétimo selo (Ap. 8, 1), em que a palavra *silentium* da rubrica é repetida de modo ornamental, em letras capitulares, em cor semelhante ao ouro, ornadas por uma espécie de borda vazada que divide a palavra em dois extratos: *silen* - *tium*. Essa divisão mostra que o corpo da letra é um ornamento que remete à palavra na rubrica.¹⁹ Além da forma monumental, a cromatização da palavra é um meio de dar corpo à letra. No título da *interpretatio* que figura a Arca de Noé, a palavra *qualiter* é ornada em vermelho (em *quali-*) e em marrom escuro (*-ter*), seccionada em duas partes a fim de seguir o jogo cromático do título, na alternância de linha em cor vermelha e linha em cor marrom-escuro (fig. 2).²⁰

Universitaire de France, Paris, INHA, 17-18 octobre 2008). Turnhout, Belgium: Brepols, 2010. p. 101. Mas há rubricas, segundo ele, que fornecem informações que não foram transcritas no texto ou mesmo explicações para a identificação de personagens nas imagens que não são facilmente reconhecíveis.

¹⁸ O *Beatus* de Facundus é estruturado por uma sequência de três partes que se repetem: uma *storia* (fragmento do texto do Apocalipse), seguido de uma imagem e da *explanatio* (explicação do texto do Apocalipse).

¹⁹ Sobre a imagem do *silentium* nos *Beati*, ver PRADO-VILAR, Francisco. “Silentium: el silencio cósmico como imagen en la Edad Media y la Modernidad”. *Revista de poética medieval*, 27, p. 21-43, 2013.

²⁰ A ornamentação em cor da palavra pode acompanhar a cromatização das imagens, quando palavra e imagem encontram-se na mesma página. Este é o caso das iniciais capitulares nos ff. 78, 82v, 87v, 92, 100v, 106v. Tal ocorrência é base para a continuidade deste estudo, dedicado, sobretudo, aos diálogos entre textos e imagem através da ornamentação.



2. *Beatus* de Facundus, 1047, BNE, Madri. Detalhes ff. 162, 108v, títulos.
(Recortes da autora.)

As marcas plásticas e cromáticas ornamentais fazem com que a letra, por um lado, no espaço escritural, ganhe corpo pictórico, e, por outro, quando na imagem, a letra seja pictórica com propriedades escriturais. Para referir-se às inscrições nas imagens, Charlotte Denoël prefere manter o termo *titulus* (ou *tituli*, no plural), para indicar sua abrangência para além de uma indicação descritiva (legenda).²¹ Os *tituli* são inscrições nas imagens e podem ser, segundo a autora, de três ordens: (i) *tituli* informativos, que indicam um nome, como no caso do f. 250v (Juízo Final), em que os *tituli* diferenciam o *cherubin* do *seraphin*, figurados de mesmo modo; (ii) *tituli* descritivos, com os quais se descrevem uma ação ou qualquer outra relação com o texto do qual a imagem se origine; (iii) por fim, Denoël fala dos *tituli* diálogo, que são diálogos propriamente ditos

²¹ DENOËL, Charlotte. “Texte et image dans les Vies de saints à l’époque romane: le rôle des tituli et des légendes descriptives”. In: HECK, Christian (Ed.). *Qu’est-ce que nommer? L’image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*. (Actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France, Paris, INHA, 17-18 octobre 2008). Turnhout, Belgium: Brepols, 2010. p. 112-122.

entre os personagens, como no uso de filactérios. Essa última instância não está presente no *Beatus* de Facundus.

Tais instâncias podem não ser tão bem delimitadas na observância de suas funções, pois os *tituli* também são contextuais e dependem das mediações entre texto e imagem. Por exemplo, os *tituli* “*ubi draco traxit angeli in infernum mittunt*” e “*diabolus ligatus in infernum tenetur*”, presentes no último estrato da imagem o f. 187 (A mulher vestida de sol e a serpente), falam de uma cena pictórica que não é descrita pelo texto, nem na *storia* e nem na *explanatio*. A cena, que diz que o anjo jogou o dragão no inferno, é a prefiguração da serpente acorrentada no f. 243v e do inferno do Juízo Final, ff. 250v-251. A presença dos dois *tituli* significa que nem sempre as inscrições provêm do texto, num sentido representativo e ilustrativo do que já foi dito, mas podem se mostrar como *tituli* indiciais, que indiciam algo que não foi dito anteriormente.

Outras vezes, até mesmo a instância dos *tituli* informativos pode ser mais complexa que uma simples repetição de nomes ou identificação de personagens já obviamente identificáveis. No *Beatus* de Facundus, Deus aparece nas imagens por suas *figuras*, incluimos nesse crisol a figura que é também texto. O ornamento marca o *titulus* e faz com que a palavra *tronus* não seja apenas um *titulus* informativo, que dá nome a um objeto, no f. 182v (fig. 3).



3. *Beatus* de Facundus, 1047, BNE, Madri. Detalhe f. 182v, palavra *tronus*. (Recorte da autora.)

Mesmo que esse objeto seja identificado como o trono de Deus, pela presença figural daquele que o ocupa, a palavra *tronus* mostra-se como um ornamento de Deus, ou é uma *figura* de Deus, que trabalha pela dessemelhança (*defiguratio*).

Para Didi-Huberman, a dessemelhança é um poder da figura que separa “[...] a imitação que mente (imitação aparente) e a imitação que diz a verdade (imitação figural)”, um poder que segue a seguinte ordem: “Afastar-te-ás do aspecto da coisa que queres significar”.²² Como figura, a palavra *tronus* ainda tem o poder do nome, da *nominatio*. Entende-se que “[...] o nome tem o poder de dar origem ao lugar, portanto à própria figura, que em muitos casos apenas glorifica, invoca ou desenvolve esse nome, como um tema na música”.²³ A palavra *tronus* reforça a presença de Deus na imagem e não é uma informação propriamente dita, como nas outras imagens em que a palavra *tronus* aparece em meio a uma ação a ser explicada ou indicada.²⁴ Nesse caso, a palavra é um ornamento e figura de Deus. O *titulus* informativo pode assumir um papel ornamental que concatena relações entre as partes que ornamenta e faz com que, pela dessemelhança, o nome seja aderido a um lugar. Talvez não seja coincidência que a única palavra *tronus* escrita de modo solitário no *Beatus* de Facundus, sem a companhia de uma ação ou um corpo de difícil identificação que a justifique como descrição ou informação, seja ornada em cor branca sobre campo azul, semelhante às estrelas da borda que ornem o lugar celeste, ocupado por aquele que não é nomeado senão por meio de suas figuras.

Texto e imagem são marcados plasticamente pelo ornamento. Através da ornamentalidade, colocam-se a serviço dos sentidos, mas sem abdicar de seu corpo. Ambos trabalham por relações de

²² DIDI-HUBERMAN, 1994, p. 171.

²³ *Ibid.*, p. 173.

²⁴ Como no f. 238, em que o *titulus* “*ubi quattuor animalia et seniores adorant tronom*” (onde havia quatro viventes e anciãos adorando o trono) aparece no primeiro estrato da imagem como figura de “então os vinte e quatro anciãos e os quatro viventes se prostraram e adoraram a Deus, que está sentado no trono, dizendo, Amém! Aleluia!” (Ap. 19, 4). CAMPO HERNÁNDEZ, Alberto del; FREEMAN, Leslie G.; GONZÁLEZ ECHEGARAY, Joaquín (Ed.). *Beato de Liébana*. Obras completas y complementarias. Edição bilingue do latim ao castelhano. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, v. 1. p. 578-579.

contraste, pelas marcas ornamentais, por uma estruturação que mais diz de seus lugares que do espaço físico que ocupam. O ornamento seria, assim, um mediador entre o intangível e o visual, que funciona como ferramenta de construção do texto e da figura medieval.

IV

El papel de los componentes visuales en la retórica apocalíptica del Beato Facundus: estado de la cuestión y reflexiones

Nadia Mariana Consiglieri

Acerca de los Beatos peninsulares y del Beato Facundus

Los renombrados códices ibéricos conocidos como *Beatos* resultan un ítem de estudio nodal para los medievalistas actuales¹. Éstos constituyen un *corpus* de más de una veintena de ejemplares, considerando los que están completos, los ilustrados y los fragmentos solitarios, además de comportar un conjunto codicológico original para su investigación². Confeccionados

¹ El presente texto contendrá algunas reformulaciones basadas en la ponencia titulada “El código visual de espesor simbólico enfatizador del sentido apocalíptico en el Beato Don Fernando y Doña Sancha (Beato Facundo)”, expuesta en el IV Encuentro Internacional “A Imagen Medieval”: História e Teoria”- LATHIMM, Universidade de São Paulo (4-6 de dezembro de 2013) y a una posterior publicación: CONSIGLIERI, Nadia Mariana. “El código visual de espesor simbólico enfatizador del sentido apocalíptico en el Beato Don Fernando y Doña Sancha (Beato Facundo)”. In: BASARTE, Ana; BARREIRO, Santiago (Eds.). *Actas de las XIII Jornadas Internacionales de Estudios Medievales y XXIII Curso de Actualización de Historia Medieval. Fernando Ruchesi [et.al.]*, 1. ed. Buenos Aires: Saemed, 2014. p. 173-183. E-Book. ISBN: 978-987-43-5496-9. (Consultado en línea el 16 mar. 2016: <www.saemedargentina.net/inc/ActasXIIIJornadas.pdf>).

² Su investigación es inagotable y fructífera, ya sea para la indagación de aristas nunca antes visitadas o tratadas parcialmente; para el planteo de otras perspectivas de análisis y para el estudio de nuevos códices descubiertos, como es el caso del Beato de Ginebra (Biblioteca de Ginebra, MS. Lat. 357), encontrado en el 2007, el cual ameritará futuras pesquisas que posiblemente modificarán el conocimiento sobre el resto de las familias de éstos códices.

mayormente en la península Ibérica³, su ilustración se desarrollará entre los siglos IX e inicios del XIII, prosperando en el siglo X. A causa del transcurrir temporal y de las variables de su producción, usos y recepción según cada *scriptorium*, condicionado a su vez por diversos dominios monárquicos y aristocráticos, los Beatos reunirán una variedad de estilos pictóricos y de sustratos iconográficos⁴. Tal heterogeneidad estética encargada de ilustrar el Apocalipsis según los *Comentarios* escritos en el siglo VIII por el Beato de Liébana, revela un gran despliegue de componentes visuales actuantes en los diversos formatos y versiones.

Embarcarse en la costosa elaboración de este tipo de códice, implicaba un esfuerzo⁵ destinado mayormente a concretar un objetivo doctrinario (la *lectio divina* de los monjes), además de ser medios legitimadores del poder monástico y regio. Pues, “si alguien poseía un códice semejante como elemento de prestigio de un monasterio, en muchos otros crecía el ansia de encontrarse en

³ La mayoría de los ejemplares proviene de *scriptoria* monásticos y/o regios peninsulares, asentados en sectores asturianos, leoneses, castellanos, catalanes y portugueses (es el caso del Beato de Lorvão – Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo). Otros fueron producidos en territorio extra-peninsular, en Gasconia (Beato de Saint-Sever – París, Bibliothèque Nationale, MS. Lat. 8878), en el área central de Italia (Beato de Berlín – Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, MS. Theol. Lat. Fol. 561) y probablemente en Benevento o Monte Cassino (Beato de Ginebra, Biblioteca de Ginebra, MS. Lat. 357).

⁴ Éstos incorporan motivos iconográficos bizantinos, carolingios, hispano-visigodos e inclusive otros de corte musulmán. Adquieren aspectos estilísticos mozárabes, románicos y góticos según los periodos temporales que comprenden las diferentes copias, así como también según las modas representacionales foráneas francesas, inglesas e italianas. Cfr. MENTRÉ, Mirelle. *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media: problemas de la forma y del espacio en la ilustración de los Beatos*. León: CSIC, 1976; MENTRÉ, Mirelle. *El estilo mozárabe: la pintura cristiana hispánica en torno al año Mil*. Madrid: Encuentro, 1994; YARZA LUACES, Joaquín. *La miniatura medieval en la península Ibérica*. Murcia: Nausicaä, 2007.

⁵ Cfr. MELOT, Michel. “La iluminación del texto”. In: *La ilustración*. Ginebra: Skira, 1984; VEZIN, Jean. “La fabricación del manuscrito”. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henry-Jean (Dirs.) *Histoire de l'édition française*. Tomo I. Paris: Fayard/Promodis, 1989; REGUERAS GRANDE, Fernando; GARCÍA-ARÁEZ FERRER, Hermenegildo. *Scriptorium. Tábara visigoda y mozárabe*. Salamanca. Ayuntamiento de Tábara: C.E.B, “Ledo del Pozo” y Parroquia de Tábara, 2001.

similar situación”⁶. Además, su notoria reproducción se vinculará ideológicamente al *estatus* de sus promotores eclesiásticos o regios.

Según Hans Belting, la materialización de las imágenes se concretizará en objetos que al ser recepcionados, adquirirán otros tipos de corporalizaciones (inclusive en el estrato mental y simbólico). Así, prefiere “hablar de medios para la corporización de las imágenes”⁷, es decir, de dispositivos complejos formados por un conjunto estratégico de materiales, soportes y mecanismos discursivos. Además, “las imágenes no han sido nunca un asunto exclusivo de la religión, sino también un asunto de la sociedad, que se representaba en y con la religión”⁸

Estas *imágenes-objetos* operarán en sus contextos, ya que como afirma Jérôme Baschet:

[...] las imágenes juegan un doble rol. Por una parte, pueden expresar la unidad, la cohesión de ciertos grupos, en distintos niveles, desde la comunidad parroquial, hasta la Iglesia Universal, pasando por las confraternidades o cierto grupo social; ellas sirven de emblemas a las instituciones o a los poderes organizados. Por otra parte –y de manera más conflictiva–, constituyen jerarquías, expresan relaciones de poder [...] o de dominación [...]; expresan un orden ideal o reivindican un mundo perdido⁹.

⁶ YARZALUACES, op. cit., p. 53.

⁷ BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007. p. 19.

⁸ BELTING, Hans. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009. p. 11.

⁹ Traducción propia del texto original en francés: “les images jouent un double rôle. D’une part elles peuvent exprimer l’unité, la cohésion de certains groupes, à des échelles variables, depuis la communauté paroissiale, jusqu’à l’Eglise universelle, en passant par les confréries ou tel groupe social ; elles servent d’emblèmes aux institutions ou aux pouvoirs organisés. D’autre part -et de façon plus conflictuelle-, elles construisent des hiérarchies, manifestent des rapports de force [...] ou de domination [...]; elles expriment un ordre idéal ou revendiquent un monde perdu”. BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude. *L’Image: fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*. Actes du 6^e “International workshop on Medieval Societies”, Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992. Paris: Le Léopard d’or, 1996. p. 23.

Se postula por ende, una compleja retórica entre texto e imagen. En especial las *Etimologías* isidorianas, influirán en gran medida en la escritura de los *Comentarios*¹⁰. Sus nociones acerca de la retórica y la dialéctica aparecen descritas en el Libro II y son deudoras de la tradición de Casiodoro, Victorino, Quintiliano y Cicerón. Isidoro de Sevilla apuntará que la retórica es el arte del buen decir y de lo justo y que todo discurso debe organizarse en base al exordio, la narración, la argumentación y la conclusión. Su mensaje tendrá el objetivo de atraer la atención del receptor, exponer los hechos, convencer y resumir. “Debe iniciarse de tal forma que logremos que el oyente se muestre benévolo, dócil y atento: benévolo a nuestros deseos, dócil a nuestras enseñanzas y atento a nuestros estímulos”¹¹, para lo cual la estructura narrativa debe ser clara y concisa.

En este sentido, señalaremos que la variedad visual de los Beatos, cumplirá un rol sustancial por ser vehículo didascálico¹² y convincente, cuya iconografía procurará expresar la *storia* pero también los lazos con su *explanatio*, e inclusive ciertos pasajes agregados como los *Comentarios al Libro de Daniel*¹³. La destacada jerarquía de lo icónico y del lenguaje visual actuará en cada códice bajo diferentes parámetros. Pese a que el contenido del libro será constante, los modos de expresión y el contexto histórico de cada copia serán específicos. Hay ciertas permanencias en los modelos iconográficos pero las modalidades materiales, los fines retóricos y los móviles ideológicos cambiarán.

El caso particular del *Beato Facundus*¹⁴ terminado en el año 1047, será el motivo de nuestras reflexiones acerca del funcionamiento de los recursos visuales. En el contexto del reinado de Fernando I y Sancha en el territorio castellano-leonés (1038-1065), se concretará un *corpus* de lujosos encargos con manufactura

¹⁰ Cfr: BEATO DE LIÉBANA. *Obras Completas y Complementarias I*, Comentario al Apocalipsis Himno O Dei Verbum Apologético. GONZÁLEZ ECHEGARAY, Joaquín, DEL CAMPO, Alberto & FREEMAN, Leslie G (Eds.). Madrid: BAC, 2004.

¹¹ ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías*. Madrid: BAC, 2009. p. 359.

¹² CONSIGLIERI, op. cit.

¹³ VÁZQUEZ DE PARGA, Luis. “Beato de Liébana y los Beatos”. In: VÁZQUEZ DE PARGA, Luis; WILLIAMS, John; DIAZ Y DIAZ, Manuel. *Los Beatos*. Europaia 85 España. Madrid: Chappelle Nassau, 1985. p. 7.

¹⁴ Biblioteca Nacional de Madrid, MS. Vitrina 14.2.

en su *scriptorium* regio. En éste, el copista Facundus, transcribe dicho códice y firma su colofón.

Aunque nuestro ejemplar pertenece a décadas anteriores a las campañas contra los musulmanes emprendidas por Fernando I y al Concilio de Coyanza (1055)¹⁵ –impulsor de la gradual adopción del rito romano y motor de sintonía de los monasterios hispánicos bajo la regla benedictina–, encontraremos un conjunto de cambios prácticamente coetáneos que ubican a esta pieza en vínculo con otras *objetualidades visuales*. Fernando I, con sus ofensivas hacia el avance taifa, adquirirá un rico conjunto de piezas musulmanas recogidas como botines de guerra. Luego de triunfar en la batalla de Atapuerca (1054) contra el rey García de Navarra, y “una vez consolidada su posición, centró su atención en los gobernantes musulmanes y consiguió que los más poderosos le pagaran fuertes tributos”¹⁶. Ataca al taifa de Badajoz (1057), al reino de Toledo (1062) y al de Sevilla (1063), además de conquistar Lamego, Viseo, San Esteban de Gormaz y Coimbra; triunfos que le permitirán asentar su poder y luego consolidar su reino a partir de la continuidad de sus herederos¹⁷.

De esta manera, Fernando I buscará reforzar su poder¹⁸ tanto mediante acciones políticas como también a través de imágenes

¹⁵Cfr. GARCÍA GALLO, Alfonso. “El Concilio de Coyanza. Contribución al estudio del Derecho canónico español en la Alta Edad Media”. AHDE, v. XIX-XX, 1950, p. 257-633; BANGO TORVISO, Isidro G. “La renovación del Tesoro sagrado a partir del Concilio de Coyanza y el taller real de orfebrería de León. El Arca santa de Oviedo (1072)”. *Anales de Historia del Arte*, Volúmen Extraordinario (2), 16-17, 2011. ISSN: 0214-6452. (Consultado en línea el 26 mar. 2016: <http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37481>); SÁNCHEZ DOMINGO, Rafael. “El rito hispano-visigótico o mozárabe: del ordo tradicional al canon romano”. *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana, San Lorenzo del Escorial*, 2013, p. 215-236. (Consultado en línea el 26/03/2016: <[file:///C:/Users/nadia/Downloads/Dialnet-ElRitoHispanovisigoticoOMozarabe-4715098%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/nadia/Downloads/Dialnet-ElRitoHispanovisigoticoOMozarabe-4715098%20(2).pdf)>).

¹⁶MARTOS QUESADA, Juan. “Los reinos de taifas en el siglo XI”. In: CARRASCO MACHADO, Ana I., MARTOS QUESADA, Juan; SOUTO LASALA, Juan A. *Historia de España VI: Al-Andalus*. Madrid: Istmo, 2009. p. 160.

¹⁷A la muerte de Fernando I, Sancho II heredaría Castilla, Alfonso VI el reino de León y García, la corona de Galicia. Cfr. PÉREZ, Joseph. *Historia de España*. Barcelona: Crítica, 2003.

¹⁸Fernando I resulta Conde de Castilla (1035-1038) a partir del asesinato de García Sánchez III y se convierte en rey de León por derecho de consorte al vencer a Vermudo

donadas o encargadas, pues “el tipo de monarca ideal significaba en la época el alcance de éxitos políticos por la vía de la guerra unidos a una concepción cristiana de la existencia. La obligación era ser un *rex bellator*, pero también un *rex pius*”¹⁹.

En tal ambiente, se producirán variados códices y objetos que conformarán un ajuar litúrgico a la vez que un conjunto conmemorativo de su reino. Éstos albergarán materiales ricos como marfil, pigmentos costosos y oro²⁰; aspectos apreciables en las piezas que han sobrevivido hasta hoy²¹. Es cierto que “varios códices ricos del siglo XI, se identifican con la pareja real; esto nos inclina a pensar que pudieron formar parte de una biblioteca palatina más amplia”²². Por ello, muchos objetos suntuarios serán donados al

III (hermano de la reina Sancha) en la batalla de Tamarón (1037). Así, recurrirá a diferentes estrategias políticas y eclesiásticas-conciliares, además del uso de dispositivos simbólicos que le servirán para afianzar su legitimidad en el trono. *Cfr.* DE AYALA MARTÍNEZ, Carlos. “Del reino leonés a la monarquía castellano leonesa. Fernando I”. In: *Sacerdocio y Reino en la España Altomedieval*. Iglesia y poder político en el Occidente peninsular, siglos VII-XII. Madrid: Sílex, 2007. p. 269-293.

¹⁹ RUIZ GARCÍA, Elisa. “*Arma regis*: Los libros de Fernando I y doña Sancha”. *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*. Universidad de Valencia, N° 18, 2014, p. 140. (Consultado en línea el 19 mar. 2016: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista18/05_Ruiz_Elisa.pdf>).

²⁰ Entre ellos podemos reconocer el *Etymologiarum libri XX* (Biblioteca del Escorial, Cod. & I.3), portador de un acróstico dedicado a la reina Sancha y a su primogénito Sancho; el *Diurnal o Libro de Horas de Fernando I Psalterium, Liber canticorum et Ordo nocturnalis* (1055) (Santiago de Compostela, Biblioteca de la Universidad, MS. 609 Res. 1); el *Liber canticorum et horarum* (1059) (Salamanca, BUS, MS. 2668). Dentro de los objetos donados, la *Arqueta de las reliquias de San Isidoro* (anterior a 1063) (Real Colegiata de San Isidoro), con un tejido de origen musulmán con motivos zoomorfos; el *Arca de las reliquias de San Juan Bautista y San Pelayo* (ca.1059) (Real Colegiata de San Isidoro); el *Crucifijo de Fernando I y Sancha* (Museo Nacional Arqueológico de Madrid, sala 27, 52340) y numerosas cajas y botes del Al-Ándalus (Museo Arqueológico Nacional de Madrid y Museo de la Real Colegiata de San Isidoro de León).

²¹ *Cfr.* GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Catálogo monumental de España: provincia de León (1906-1908)*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925-1926.

²² FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina. “Imagen, devoción y suntuosidad en las aportaciones de Fernando I y Sancha al tesoro de San Isidoro de León”. In: GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel; TEJA, Ramón (Coord.) *Monasterios y monarcas*: fundación, presencia y memoria regia en monasterios hispanos medievales. Aguilar de Campoo, Palencia: Fundación Santa María La Real, 2012. p. 189.

ser trasladadas las reliquias de San Isidoro a la Iglesia de San Juan Bautista y San Pelayo, rebautizada bajo el nombre del santo en 1063²³. Así, tras las incursiones de sus ejércitos a Badajoz y Guadalquivir, el monarca obtiene el vasallaje de Almotádid en Sevilla y la entrega de los restos del santo como dádiva acorde a su posición dominante²⁴. Aunque pertinentes a la temática religiosa, la mayoría de los objetos del Tesoro de San Isidoro de León, asumirán dedicatorias de la pareja real por ser sus donaciones y vías de propaganda indirectas. Los reyes conservarán también fuertes vínculos de patronazgo con una trama estratégica de monasterios como los de Sahagún, Santo Domingo de Silos y San Millán de la Cogolla.

La segunda mitad del siglo XI, encontrará la insistencia del Papado romano por exhortar el abandono hispánico del rito mozárabe. El Concilio de Burgos (1080) y el de León (1090), concretizarán oficialmente procesos anteriores, ofreciendo una notoria fuerza de pujanza para la introducción del rito romano en

²³ Cfr. AINAUD DE LASARTE, Josep María. *Il Panteon di Sant'Isidoro a León*. Milán: Skira, 1965; PÉREZ LLAMAZARES, Julio. *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*. León: Nebrija, 1982; BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo. "La piedad de los reyes Fernando I y Sancha, un tesoro sagrado que testimonia el proceso de renovación de la cultura hispana del siglo XI". In: BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo (Coord.) *Maravillas de la España Medieval: tesoro sagrado y monarquías*. Estudios y catálogo, v. 1. Salamanca, 2001. p. 223-227; AA.VV. *Real Colegiata de San Isidoro: relicario de la monarquía leonesa*. León: Edilesa, 2007; VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio. *Real Colegiata de San Isidoro de León: al filo de medio siglo de restauraciones y renovaciones*. 1956-2003. León: Editorial Isidoriana, 2007; ROBLES, Constantino y LLAMAZARES, Fernando. *Real Colegiata de San Isidoro: Historia, Arquitectura y Arte*. León: Edilesa, 2008; FRANCO MATA, Ángela. "Liturgia y marfiles. Talleres eborarios de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI". In: ARBEITER, Achim; KOTHE, Christiane; MARTEN, Bettina (Ed). *Internationale Tagung: Christliche Kunst im Umbruch Hispaniens Nordem im 11. Jahrhundert*, Göttingen, febrero 2004. (Coloquio) Hispaniens Nordem im 1.1 Jahrhundert Christliche Kunst im Umbruch. El norte hispanico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano. Petersberg: Imhof, 2010, p. 248-277.

²⁴ Respecto al traslado de las reliquias y las acciones de los reyes, Cfr. PÉREZ DE URBEL, Justo; GONZÁLEZ RUÍZ-ZORRILLA, Atilano (Ed.) *Historia Silense*. Madrid: CSIC, 1959; VALDÉS GARCÍA, Olga (Ed.). *Lucas de Tuy: Chronicon mundi*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.

Hispania²⁵. Además debemos considerar que las donaciones a Cluny se venían realizando ya desde el reinado de Sancho III el Mayor²⁶.

Volviendo a nuestro Beato, éste se enmarca en un curso de metamorfosis estilística y plástica. Presenta características mozárabes, carolingias y otras incipientemente románicas, como resultado de las conexiones cluniacenses. Sofisticadas técnicas de aplicación de láminas de oro y de pigmentos purpúreos serán introducidas en este manuscrito. Entonces, se apelará a mantener ciertos aspectos de la tradición hispánica aunque incorporando nuevas tendencias. En medio de tal disyuntiva, se estimula una *renovatio* artística, quedando el Beato Facundus como un antecedente inmediato del próximo románico²⁷.

Breve estado de la cuestión: cuatro estudios relevantes sobre el Beato Facundus

Luego de este primer recorrido sobre el contexto regio y las visualidades presentes en este manuscrito miniado, realizaremos un breve estado de la cuestión acerca de dicho tema puntual. A nivel metodológico hemos decidido concentrarnos en cuatro importantes obras historiográficas que lo atraviesan desde diferentes perspectivas teóricas.

²⁵ El reinado de Fernando I y Sancha impulsa una importante reforma eclesiástica además de los lazos con Cluny, aspectos que serán oficializados mediante los concilios de 1080 y 1090, aunque ya con la regencia de Alfonso VI. *Cfr.* DESWARTE, Thomas. *Une chrétienté romaine sans pape. L'Espagne et Rome (586-1085)*. Paris: Classiques Garnier, 2010. III parte, p. 403-496. (Bibliothèque d'Histoire médiévale, 1); CONSIGLIERI, Nadia. "Ora et labora : pautas y disciplina manual en la confección de miniaturas y folios pertenecientes al Beato Morgan (s. X)". In: *Bibliotheca Augustiniana*, v. IV, año 2015, enero-junio, p. 140, ISSN 2469-0341. (Consultado en línea el 20 mar. 2016: <http://media.wix.com/ugd/4941df_6e64eeaa92d74686a68073bcd3b68c8.pdf>).

²⁶ BISHKO, Charles Julian. "Fernando I y los orígenes de la alianza castellano leonesa con Cluny". In: *Cuadernos de historia de España*, v. 47/48, 1968, p. 31-135; BISHKO, Charles Julian. "Liturgical Intercession at Cluny for the King-Emperors of Leon". In: *Spanish and Portuguese Monastic History* Pt. 8, 1984, p. 53-76.

²⁷ *Cfr.* KUME, Yunko. *La transición del "mozárabe" al románico en los manuscritos iluminados hispánicos del siglo XI*. Tokio: Choukouronbiyutsu, 2012.

a) Estudios varios

1. Umberto Eco y su perspectiva semiótica

Este estudio²⁸ demarca un panorama general acerca de los Beatos, priorizando un enfoque semiótico. Se insistirá en que su iconografía apocalíptica será un repertorio visual que se continuará utilizando en el románico y el gótico. Luis Vázquez de Parga Iglesias refiere a la existencia de tres grupos de imágenes: las introductorias, las del *Comentario* y las del Libro de Daniel, en las que reconoce prototipos paleocristianos, norteafricanos y franco-carolingios. Mencionará también el bagaje historiográfico de los primeros estudiosos del denominado estilo mozárabe: Manuel Gómez Moreno, Jesús Domínguez Bordona y Gonzalo Menéndez Pidal.

Umberto Eco, al posicionarse desde la semiótica²⁹ sostiene que esta obra se asemejará a un palimpsesto, ya que partiendo del texto de Patmos se edificarán sucesivas interpretaciones escritas y visuales. El Apocalipsis será una verdadera *semiosis infinita* pierciana y una *obra abierta*, pues sus formas significantes serán rellenadas por la historia a través de otros textos.

Las visiones de San Juan implican un extremo desborde de imágenes. El texto se desarrolla en tanto alegoría, con un mensaje de tipo cifrado que requiere de una determinada clave de lectura. El Apocalipsis es retórica en acto y los *Comentarios* son sus interpretaciones; son discursos de discursos, al igual que lo serán las miniaturas de los Beatos a partir del vigoroso siglo X:

Debemos movernos [...] sobre dos textos o dos series de textos, considerando que las ilustraciones varían (y maravillosamente) de un manuscrito a

²⁸ECO, Umberto; VÁZQUEZ DE PARGA IGLESIAS, Luis. *Beato de Liébana: Miniaturas del "Beato" de Fernando I y Sancha* (Manuscrito B.N. Madrid Vit. 14-2). Milano: F.M. Ricci, 1983.

²⁹ Posteriormente, surgirá otro interesante estudio particular y semiótico, aunque esta vez sobre varios Beatos. Cfr: KLINKA, Emmanuelle. *Analyse sémiotique des miniatures des codex du "Commentaire à l'Apocalypse" du Beatus de Liebana*. Lille: A.N.R.T., Université de Lille III, 1996.

otro, y el texto, un poco menos maravillosamente, sigue el antojo de los copistas que deforman, olvidan, añaden, interpolan, cortan³⁰.

Eco indaga el éxito de la obra del Beato de Liébana a través de los siglos medievales. Pese a que el texto tiene fórmulas contradictorias y repeticiones, Beato incorpora la atemporalidad que siempre remitirá a un futuro reactualizado, por lo cual estas revelaciones serán acogidas en diferentes épocas y sus *Comentarios* alcanzarán una significativa cantidad de copias ilustradas. En base a una tradición exegética patrística, el Beato pretende transparentar los signos del texto apocalíptico y en su época (siglo VIII), él será un representante de la cultura hispánica visigoda en contraposición a la gradual amenaza musulmana. Éste se enuncia sus explicaciones como si existieran códigos de lectura de los símbolos y en ese sentido, Umberto Eco “explica:

Si tenemos que hablar de un código simbólico medieval, hemos de tener en cuenta que es un código lleno de bifurcaciones semánticas, un puro y simple diccionario de sinónimos y homónimos, donde una imagen puede sugerir muchas realidades y una cosa real, imágenes distintas³¹.

Beato pretende hacer hablar al texto de la forma más unívoca posible, apelando desde sus disquisiciones a una *sugestión figurativa* y “encarna una típica tendencia medieval para la cual la imaginación –incluso la teología– es inminentemente visual”³². Aplicará abundantes descripciones visuales, las cuales apelarán a técnicas mnemónicas latinas y griegas, inclusive remitiendo al *Rhetorica ad Herennium* (siglo I a.c.). Así, éstas serán transcritas a iluminaciones, las cuales procurarán recurrir a lugares comunes, a facetas bellas y feas (deformaciones) y a lo sorprendente: recursos que posibilitan una mayor imprimación del contenido en la memoria. Entonces, el texto que en sí mismo remite a imágenes, será

³⁰ECO; VÁZQUEZ DE PARGA IGLESIAS, op. cit., p. 26.

³¹ Ibid., p. 32.

³² Ibid., p. 33.

ilustrado asiduamente a través de la “superposición de un registro visual”³³.

Por lo tanto, el Apocalipsis consistirá según Umberto Eco, en un relato estructuralmente complejo y dicotómico. Se sustentará sobre una base alegórica y en las duplas opuestas Bien-Mal, Dios-Satanás, Jerusalén-Babilonia, Ciudad celestial-Ciudad terrenal. Esta dinámica discursiva atravesará, siguiendo la retórica isidoriana, los polos de la esperanza y del temor, por dirimirse entre la salvación de un grupo de elegidos y los periodos catastróficos necesarios para alcanzar el triunfo de Cristo.

Según Eco, el éxito codicológico de los Beatos estará definido por razones teológicas, por el gusto medieval hacia lo simbólico y por una serie de conflictos materiales y espirituales que aquejarán a las sociedades europeas entre los siglos VIII al X generando miedo al milenio³⁴. No obstante, pese al impulso cultural del siglo X por mejoras económicas y sociales además de la *renovatio imperii* germánica, en ese periodo los Beatos florecerán. Esto no está

³³ Ibid., p. 36.

³⁴ El autor se está basando en las teorías de Jacques Le Goff acerca de los terrores del año Mil y apunta a que las hambrunas, enfermedades y escasez de recursos materiales del periodo altomedieval, fueron la causa de un pensamiento milenarista, con el cual procura justificar el éxito de los Beatos en tanto libros apocalípticos. Pese a que aclara que la mirada decimonónica hacia la Edad Media, basándose en apreciaciones poco rigurosas sobre las fuentes de Raúl Gabler, contribuyó a crear los mitos sobre los terrores en las cercanías al año 999 y que posteriores estudios han demostrado que esto es una falacia, Eco vuelve a sostener que existían muchas inquietudes sociales en el antes y el después de esa fecha. Esta postura resulta en la actualidad cuestionada, ya que nuevos estudios han demostrado la sobre-construcción historiográfica del mito milenarista: Cfr: BENITO RUANO, Eloy. “El mito del año Mil”. *Estudios Humanísticos* I, 1979, p. 11-31; DUBY, Georges; FRUGONI, Chiara. *Mille e non più mille: viaggio tra le paure di fine millennio*. Milano: Rizzoli, 1999; CANTARELLA, Glauco María. *Una sera dell'anno Mille: scene di Medioevo*. Milano: Garzanti, 2004; MACLEAN, Simon. “Apocalypse and Revolution: Europe around the Year 1000”. *Early Medieval Europe* 15, 2007, p. 86-106; MACLEAN Simon. “Reform, Queenship and the End of the World in Tenth-Century France: Adso’s “Letter on the Origin and Time of the Antichrist” Reconsidered. In: *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 86, fasc. 3-4, 2008. p. 645-675. (Consultado en línea el 26 mar. 2016: <www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_2008_num_86_3_7582>); sólo por citar algunos títulos. Además, la postura milenarista no explicaría según mi criterio, por qué los Beatos se siguieron reproduciendo hasta la primera mitad del siglo XIII, inclusive en épocas de *renovatio* política y artística.

claramente justificado por el autor, quien intenta argüir que el año mil implicará políticos y teólogos que reorganizarán los reinos europeos mientras que al mismo tiempo, seguirán perviviendo oleadas populares de desaliento y temor. Así, se referirá a las ilustraciones de los Beatos como un fenómeno de masas, con una iconografía que se expandirá en relación a los cuatro caminos a Santiago de Compostela en las arquitecturas de las abadías románicas y góticas³⁵.

Finalmente, se ofrecerá un estudio de algunas imágenes del Beato Facundus³⁶, en el que se citarán fragmentos del Apocalipsis, los

³⁵ Sería importante revisar la pertinencia del término “fenómeno de masas” aplicado al caso de los Beatos, considerando que el consumo de éstos códices era de uso educativo-monástico, por lo cual la gran masa poblacional no tenía acceso directo a ellos. Inclusive, su circulación y copia a través de los siglos, seguiría enmarcada dentro de redes monásticas y aristocráticas. La posible readaptación de sus motivos a programas iconográficos monumentales en la arquitectura eclesiástica, supondría por un lado, un cambio notorio al producirse el pasaje a otras modalidades, soportes y técnicas de expresión, y por el otro, una cierta apertura social de estas imágenes, aunque de datación más tardía, en mayor medida entre mediados del siglo XI y los siglos XII y XIII, coincidentes con el románico y el gótico. Debemos tener en cuenta, que paradójicamente, la producción iluminada de estos códices comenzará a menguar en este último periodo (prosperan hasta alrededor de 1220). A propósito de los vínculos entre el Beato de Silos y la arquitectura del monasterio silense y del Beato de Saint-Sever en relación al pórtico de Moissac, véanse: SCHAPIRO, Meyer. *Estudios sobre el Románico*. Madrid: Alianza Forma, 1984; FOCILLON, Henri. *La escultura románica: investigaciones sobre la historia de las formas*. Madrid: Akal, 2005.

³⁶ En este estudio se examinará un *corpus* seleccionado de las miniaturas del Beato Facundus: el Mapamundi (f. 63v-64r); El ángel de la Iglesia de Laodicea (f. 106v); el Arca de Noé (f. 109r); El Cordero y los cuatro vivientes (f. 116v); la Apertura de los cuatro primeros sellos (f. 135r); Los cuatro vivientes y el ángel que sabe de Oriente llevando el signo de Dios (f. 145r); El ángel de la segunda trompeta (f. 166r); El ángel de la cuarta trompeta (f. 168r); El ángel de la quinta trompeta (f. 169r); Apertura del pozo del infierno y subida de las langostas (f. 171v); El ángel de la sexta trompeta (f. 173r); Los jinetes sobre caballos con cabeza de león que vomitan fuego (f. 174v); El templo con el arca de la alianza y la bestia que surge del abismo (f. 184v); Lucha del dragón con la Mujer, su Hijo, Miguel y sus ángeles (f. 186v-187r); Adoración de la bestia de siete cabezas y de dragón (f. 191v); La bestia que sube de la tierra (f. 195r); El hijo del hombre sobre las nubes y el ángel de la hoz (f. 209r); Los siete ángeles reciben las siete copas de oro (f. 213r); El quinto ángel vierte su copa sobre la tierra y segundo en el mar (f. 216r); De la boca del dragón, de la bestia y del pseudo profeta salen tres espíritus inmundos en forma de ranas (f. 220v); El séptimo ángel vierte la copa en el aire (f. 223r); La mujer sobre la bestia de las siete cabezas (f. 225v); La caída de Babilonia (f. 232v-234r); Adoración del Cordero en el trono (f. 248r); La victoria del

Comentarios correspondientes y por último, se especificarán datos iconográficos y formales acerca de la miniatura. Encontrará influencias mozárabes, orientales, coptas y bizantinas, expresadas por una estilización figurativa, el color planimétrico, la acentuación de lo lineal y la repetición continua de estructuras geométricas; aspectos que concentran la atención del fruidor. Entonces, la presencia de un lenguaje visual codificado, incluyendo a su vez una gran cadena de citas iconográficas que se irán alterando, producirá enunciados sumamente complejos.

2. Los aportes culturales e iconográficos de Joaquín Yarza Luaces

Este libro de estudios perteneciente a la edición facsimilar del manuscrito³⁷ constituye una completa investigación histórica, codicológica, paleográfica e iconográfica. Primeramente, Joaquín González Echegaray presenta el controvertido contexto hispánico del siglo VIII, en el cual el Beato de Liébana escribe su obra. Por su parte, Manuel Sánchez Mariana, hace un recorrido historiográfico sobre variadas fuentes de los siglos XVI a XVIII, que hacen mención del códice. Partiendo de las primeras descripciones de Ambrosio de Morales en 1572 en el marco de las adquisiciones para la corte de Felipe II, llegará hasta los estudios pertenecientes a las tempranas décadas del siglo XX. Asimismo, detalla las características del manuscrito: su posible copia de un ejemplar monástico aunque en un *scriptorium* regio, las inscripciones que refieren al copista y a los comitentes, la organización del folio, la composición de los cuadernos, el pautado de la escritura y otros aspectos paleográficos.

No obstante, la parte más importante del volumen estará ocupada por las investigaciones de Joaquín Yarza Luaces, quien examina la totalidad de las ilustraciones del códice, realizando un contundente análisis iconográfico. Dejando en claro la procedencia de los

jinete sobre la bestia y el falso profeta (f. 242v); La bestia, el pseudo profeta y el diablo sumergidos en el lago del fuego y azufre (f. 249r); La nueva Jerusalén (f. 253v); Cristo en el trono y el río de la vida que brota de él (f. 254r).

³⁷ AAVV. *Beato Fernando I y Sancha*. Barcelona: M. Moleiro, 2006.

miembros de la familia regia, los círculos aristocráticos anexos, los territorios que serán sus dominios, las campañas militares emprendidas y el traslado de las reliquias isidorianas, referirá también a que los lazos con Cluny iniciados por Sancho el Mayor y continuados por Fernando I, implicarán la incorporación de motivos de raigambre otoniana y carolingia.

Respecto de las empresas artísticas, el patronazgo cultural de Fernando I sostendrá hacia mediados del siglo XI una verdadera *renovatio* cultural. Yarza Luaces sostiene que “Desde hacía unos años trabajaban para el rey o para la corona diversos artesanos del marfil e iluminadores, algunos de los cuales conocían lo que se venía haciendo en Europa, aunque no habían renunciado a lo que les ofrecía la tradición hispana”³⁸.

Proveniente de la II familia de Beatos, la cual parte del modelo referencial y estilístico iniciado por Magio con el Beato de San Miguel de Escalada³⁹, el ejemplar de Fernando I y Sancha se estipula claramente como objeto de prestigio de los reyes. “En ninguno de los Beatos abunda tanto el oro como en el nuestro”⁴⁰, especialmente en los folios introductorios. El autor considera que Facundus fue solamente el copista, mientras que de las ilustraciones se encargaron dos miniaturistas diferentes, uno con gran calidad en su labor y el otro más inexperto. A partir de un rastreo estilístico, intenta diferenciar ambas manos. El primero encargado de los folios preliminares, elabora un fuerte preciosismo en las alas de los personajes mediante un conglomerado de texturas visuales diversas; grafica cabelleras con peinados diferentes y delinea los rostros con tinta negra adosándole después detalles en rojo. Sus representaciones no revisten ya demasiadas fórmulas antinaturalistas ni figuras hieráticas propias del mozárabe; además de resolver con gran pericia complejos motivos de lacería, ya roza las nuevas directrices románicas. El segundo miniaturista, es el ilustrador de casi todo el resto del libro y acoge resoluciones más simples intentando adaptarse al estilo del primero⁴¹. No obstante, en ambos

³⁸ Ibid., p. 67.

³⁹ Pierpont Morgan Library, Nueva York, MS. M644.

⁴⁰ AAVV. *Beato Fernando I y Sancha*, op. cit., p. 79.

⁴¹ Cfr. Ibid., p. 81-82.

hay aspectos clásicos en la manera de componer las miniaturas, además de encontrar pervivencia de elementos islámicos en detalles ornamentales y sígnicos y hasta en ciertas posturas de los personajes.

En la última parte del trabajo, Joaquín Yarza Luaces realiza una descripción iconográfica de todas las iluminaciones, remitiendo a la cita textual de cada pasaje apocalíptico y a las palabras del Beato. Examinando cada motivo también establece vínculos con los otros Beatos, observa aspectos estilísticos, la disposición en bandas, detalles cromáticos y de tipologías de pinceladas y trazos.

b) Específicas perspectivas iconográficas

3. María de los Ángeles Sepúlveda González: un estudio estilístico e iconográfico

Esta tesis doctoral de 1987, propone un análisis concreto a la vez que exhaustivo sobre la iconografía del Beato Facundus⁴². Es un trabajo muy extenso (consta de cinco volúmenes), el cual no sólo pretende detenerse en la exploración de cada miniatura, sino también en descubrir raíces iconográficas de los motivos temporalmente lejanas y cercanas (rasgos orientales, otros de la Antigüedad greco-romana, visigodos, carolingios, mozárabes, entre otros).

La autora indaga el origen de prototipos representacionales y una de sus hipótesis será que el texto posiblemente se habría comenzado a ilustrar en tiempos cercanos al Beato de Liébana, en el contexto de la querrela adopcionista con Elipando, ya que encuentra una crítica a ciertos sectores de la Iglesia (malos obispos, herejes, hipócritas), indicaciones al Islam e iconografía abasí. No obstante, mientras reconoce la permanencia de modelos tradicionales, también hallará influencias, alteraciones, actualizaciones y adaptaciones al ambiente histórico propio de los miniaturistas.

⁴² SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, María de los Ángeles. *La Iconografía del Beato de Fernando I: aproximación al estudio iconográfico de los beatos*. v. I-V. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1987.

Comienza detallando las características físicas, materiales, dimensionales y el contenido del códice de Fernando I, comprobando “[...] que es uno de los ejemplares más completos que incluye, junto al *Comentario al Apocalipsis*, el *Comentario al Libro de Daniel*, además de preliminares, interpolaciones y complementos”⁴³. Por ello, atenderá también a las ilustraciones marginales o secundarias.

Primero, realizará una revisión iconográfica y estilística general (con pequeños esquemas tipológicos de las formas), centrándose en las iniciales y escenas, en las tipologías de orlas, en cuestiones compositivas (con pequeños gráficos estructurales⁴⁴), en los paisajes, en las arquitecturas, en seres variados (animales⁴⁵, ángeles, hombres), en indumentaria y objetos. A continuación, menciona el tratamiento de los fondos y atiende a la simbología de las áreas cromáticas, reconociendo no obstante, su gran ambigüedad. Remite a ciertos sectores en los folios ocupados repetidamente por variados colores. Sin embargo, no analiza de manera intensiva sus alcances en el contexto enunciativo particular de cada motivo, su interacción con otros componentes plásticos ni tampoco los aspectos simbólicos nombrados por el Beato o por fuentes coetáneas⁴⁶. Considera que “el

⁴³ Ibid., v. I. p. 7.

⁴⁴ La autora retoma estudios preliminares acerca del espacio y los modos de composición en los Beatos estudiados por Mirelle Mentré, aunque ella decide concentrarse en los del Beato de Fernando I en particular. Hará referencia a cuestiones compositivas y al funcionamiento del lenguaje visual (ejes rectores, tensiones, direcciones y estructuras geométricas que envuelven los motivos). Cfr. MENTRÉ, Mireille. *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media*: problemas de la forma y del espacio en la ilustración de los Beatus, op. cit., 1976.

⁴⁵ En el caso particular de los animales presentes en este códice ilustrado, la autora realiza pequeños esquemas gráficos aludiendo a las texturas visuales presentes en sus cuerpos. Realiza breves comparaciones con otros Beatos y alude a la simbología negativa o positiva de la criatura desde la tradición antigua. No obstante no profundiza en sus dimensiones plásticas, simbólicas y retóricas en relación al texto y al ambiente histórico del manuscrito. Cfr. SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, op. cit., v. I, p. 234-276.

⁴⁶ Respecto al Beato Facundus, este es uno de los primeros planteos sobre las funciones y la simbología cromática según los sectores representados. Será en la década de los ‘90, cuando aparezca un estudio específico sobre tal ítem, pero a partir de la comparación de un grupo mayor de Beatos. Cfr. BOLMAN, Elizabeth S. *De Natura Colorum*: an Inquiry into the meaning of color in Beatus Manuscripts. Master’s Thesis,

simbolismo que encontramos en el Beato de Fernando I parece tomado, sobre todo en cuanto a los colores fundamentales, de su observación de la realidad [y] [...] en otros detalles [...] no hace más que seguir el texto⁴⁷.

A pesar de ello, su tesis nodal comenzará en el volumen segundo, a partir de la pesquisa iconográfica sobre cada escena. Atendiendo a los motivos de los folios introductorios (Alfa, Lábaro, Laberinto, Tetramorfo y Genealogías de Cristo⁴⁸), explorará sus significados a razón del contexto teofánico y representativo de la divinidad cristológica. Revisará el Alfa y el Omega en dicho Beato y en otros ejemplares, pasando por el desarrollo de la cruz en España y sus comienzos representacionales bajo la influencia de modelos antiguos latinos, orientales, prerrománicos, irlandeses, galeses y visigodos. También será descripta la figuración del lábaro, su tradición visigoda y los aportes carolingios, a la vez que el motivo del laberinto y su función como certificado de propiedad de los códices, especialmente en el caso de la pareja regia castellano-leonesa. Rastreando sus antecedentes en Asturias y en el periodo paleocristiano, distinguirá influencias norteafricanas en estos territorios hispánicos. El laberinto del Beato Facundus⁴⁹ será analizado en sus juegos de palabras y en sus fórmulas textuales que buscarán una justificación del poder de los monarcas. Los esquemas laberínticos generales comúnmente contendrán fragmentos textuales inscritos en diagramas rómbicos, y éstos a su vez en cuadrados encerrando una cruz. La doble naturaleza de Cristo y las ideas de muerte y resurrección provenientes de la Antigüedad sobre el laberinto, serán acompañadas por ornamentación y orlas de raigambre bizantina y carolingia. Por todo ello, Sepúlveda González, reconocerá en este Beato regio, la fusión de la forma anicónica con la representación figurativa en sus diferentes facetas y gradaciones.

Bryn Mawr College, 1992.

⁴⁷ SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, op. cit., v. I, p. 196.

⁴⁸ En las Genealogías de Cristo, observará temas que aparecen asiduamente ilustrados, tales como Adán y Eva, Noé, el sacrificio de Isaac, la Virgen y Cristo y el motivo zoomorfo – comúnmente ocupando un folio completo simple en la serie de Beatos- del combate entre el ave y la serpiente.

⁴⁹ f. 7r.

Plantea la posibilidad de la mención de “retratos” de los comitentes desde el prototipo inicial (procedentes del motivo romano de medallones con cabezas) y así, insiste en la interrelación entre modelos clásicos y su readaptación a otros cristianos.

A lo largo de su tesis, la autora tratará de comparar la situación iconográfica del Beato de Fernando I con las familias de Beatos circundantes y con tradiciones iconográficas anteriores. La miniatura carolingia conformará un valioso repertorio de material iconográfico de recurrente visita por parte de los iluminadores. En los volúmenes subsiguientes (III, IV y V), realizará una descripción iconográfica pormenorizada de cada tema presente en el *Comentario*, incluyendo interpolaciones simbólicas como *el Arca de Noé*, *La Palmera* y *La zorra y el gallo*. Luego de puntualizar en las ilustraciones del *Comentario al Libro de Daniel*, se detendrá en los colofones de nuestro códice y en los de los demás Beatos.

4. The *Facundus Beatus* por John Williams: la recapitulación de saberes

Esta concisa exposición acerca del Beato leonés perteneciente al siglo XI, formará parte del tomo tercero de la obra completa de John Williams⁵⁰. Además de incluir al final esquemas codicológicos con las medidas internas de los folios y de las columnas de escritura y su organización general, incorporará una tabla detallada de los temas iconográficos que aparecen en el manuscrito. En el comienzo del análisis, el autor coloca claramente los datos básicos del códice (ubicación física actual, números de catálogo, medidas, año de ejecución, origen y escriba participante). Aludiendo a la conexión entre motivos iconográficos, semejanzas paleográficas y fórmulas textuales repetidas, establecerá vínculos entre los centros monásticos de producción y la procedencia de este Beato respecto de otros, reconociéndolo dentro de la Familia IIa⁵¹.

⁵⁰ WILLIAMS, John. “The *Facundus Beatus* (J)”. In: *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*. 3. The Tenth and Eleventh centuries. London: Harvey Miller, 1998.

⁵¹ Teniendo en consideración los estudios y *Stemmas* propuestos por Wilhelm Neuss y Peter Klein, John Williams ubica al Beato *Facundus* dentro de la Familia IIa. *Cfr.*

Reivindica la idea de que la gestación de este ejemplar fue producida en un *scriptorium regio*, en un climax de lujo y esplendor aristocrático y cortesano; el acróstico del Laberinto con la leyenda en latín⁵² que nombra a la pareja real, da cuenta de su patronazgo. En éste aparece una abreviación (MRA; posiblemente indique “memoria”), que lo ligaría con el Beato de Silos (perteneciente a la misma familia) y la mención a los monarcas también está escrita en el colofón⁵³ al final de los *Comentarios al Libro de Daniel*⁵⁴. Dicho colofón brinda datos acerca del año en el que se terminó la obra (1047) y acerca del copista (Facundus). Una vez más, el Beato es vinculado con la producción de otros códices encargados en este entorno regio y destaca los lazos con el monasterio de Sahagún y con el círculo librario en torno al Beato del Burgo de Osma.

El patrocinio regio de la pieza está también indicado por su confección con láminas de oro. Williams aludirá a una intervención conjunta de dos iluminadores. Coincidiendo con la postura de Yarza Luaces, la menor parte será según él, realizada por una mano experta, con un tratamiento cuidadoso, metódico y concienzudo, especialmente en los folios introductorios (la letra Alfa, la Cruz y el Acróstico)⁵⁵ y en otros como los del ciclo de las *Siete Plagas Apocalípticas*. La novedad que introduce la visión de Williams es que probablemente este iluminador experto fuera el mismo Facundus, quien a su vez contaría con un asistente portador de menor conocimiento sobre el oficio que habría contribuido a completar el trabajo total del manuscrito⁵⁶.

NEUSS, Wilhelm. *Die apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen bibel-illustration: das problem der beatus-handschriften*. 2 v. Münster in westfalen, 1931; KLEIN, Peter. *Der ältere Beatus-kodex Vitr. 14.1 der Biblioteca Nacional zu Madrid*. Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts, 2 v, Hildesheim: Georg Olms, 1976.

⁵² “FREDENANDUS REX DEI GRA[TIA] M[EMO]R[I]A LIBER / SANCIA M[EMO]R[I]A L[I]BR[UM]”. WILLIAMS, op. cit., p. 34.

⁵³ f. 316r.

⁵⁴ “[...] PRINCIPE D[OM]M[IN]O FREDENANDO PROLIS / D[OM]M[IN]I SANCTIONI ET CONJUGE SUA / GLORIOSA D[OM]M[IN]A SANCIA REGINA [...]”. WILLIAMS, op. cit., p. 34.

⁵⁵ f. 6r, f. 6v, f. 7r.

⁵⁶ *Cfr.* WILLIAMS, op. cit., p. 35-36.

El autor procura establecer relaciones desde el punto de vista formal y paleográfico entre el Beato Facundus y otros Beatos, utilizando bases iconográficas como herramienta de análisis que le permitirán reconocer tradiciones activas en los motivos, observar su persistencia en los códices y entretejer enlaces espacio – temporales más precisos sobre el momento de su confección. En ello, la relación panofskyana entre forma y significado, imagen y palabra resulta nodal. Prueba de esta metodología es la instancia en la que examina los vínculos entre el Beato Facundus y el de Valladolid del año 970:

Aunque el Beato de Valladolid no tiene los folios de los Evangelistas ni las Tablas Genealógicas, el Apocalipsis y el ciclo de Daniel del Beato Facundus recuerdan cercanamente a los del de Valladolid, de tal manera que la suposición de que el Beato Facundus descienda del Comentario de Valladolid parecería, a primera vista, razonable⁵⁷.

Williams reconoce que el Beato Facundus es seguidor de la tradición del de Valladolid, con posibilidad de que ambos surgieran de un mismo modelo. No obstante, el códice leonés introducirá nuevos componentes en ciertos motivos como en *Los hebreos en el horno* o *El Banquete de Belshazzar*. Sin embargo, ambos contendrán diferencias estilísticas notorias. El de Valladolid (de fines del siglo X) revela una proliferación de entrelazos y pájaros en marcos e iniciales, no presentes en el ejemplar regio. Los motivos anudados ornamentales del Beato Facundus develan una técnica y una disciplina formal en pleno vínculo con modelos franco-sajones retomados por los *scriptoria* castellanos, productores de códices con aspectos lineales y con ornamentación vegetal en consonancia, como la Biblia del año 960⁵⁸ (trasladada en esos tiempos a San Isidoro de León) y el Codex Vigilanus del 976⁵⁹. Esto fundamentará la

⁵⁷ Traducción propia del texto original en inglés: “Although the Valladolid Beatus has no Evangelist / Gospel pages and Genealogical Tables, the Apocalypse and Daniel cycles of the Facundus Beatus resemble so closely those of Valladolid that the assumption that the Facundus descended from the Valladolid Commentary would seem, at first glance, reasonable”. Ibid., p. 36.

⁵⁸ León, Real Colección de san Isidoro, Cod. 2.

⁵⁹ Escorial, Biblioteca del Monasterio Cod. D.I.2.

adopción de fórmulas y esquemas castellanos en el Beato Facundus, siendo que Fernando I en tanto Conde de Castilla podría haber impuesto en sus reinos el gusto castellano introduciendo a algún escriba formado en tales territorios.

Williams asumirá que pese a la subsistencia de tradiciones hispánicas propias del siglo X, en el Beato en cuestión se incursionará en innovaciones formales románicas. Se produce una tendencia a una sólida antropomorfización de las figuras, tal como es visible en un tratamiento de los drapeados mucho más consciente, al intentar mostrar la estructura volumétrica de los cuerpos a través de esquemas geométricos. Mientras que en los Beatos del siglo X, las figuras comúnmente tendían a estar suspendidas en las bandas, en el Beato Facundus están apoyadas con firmeza en los planos. Aunque mantiene la modalidad pictórica de las franjas en los fondos, la gama cromática elegida es más solemne y digna, y el carácter general menos dramático, reafirmando una vez más como objeto acorde a una estética de corte aristocrático. De esta manera, el autor termina su análisis insistiendo en que el Beato de Fernando I muestra aspectos transicionales entre el mozárabe y el románico, dado que dicho rey se convertirá en un verdadero mentor de la introducción de esta nueva corriente estilística en el sector castellano-leonés, también mediante otros encargos de variados manuscritos y piezas de marfil y metal. Por ende, “su *Comentario del Beato* tuvo un preliminar pero definido lugar en aquel desarrollo”⁶⁰.

Algunas reflexiones sobre la retórica de los componentes visuales y la noción de código plástico-iconográfico

Luego de haber descrito este breve paneo historiográfico sobre trabajos que tratan específicamente sobre el Beato de Fernando I y Sancha, podemos llegar a algunas reflexiones y conclusiones. No hay lugar a dudas de que en dicho manuscrito, los componentes visuales presentan un gran protagonismo en relación al texto.

⁶⁰ Traducción propia del texto original en inglés: “His Beatus Commentary had a prefatory, but definite, place in that development”. WILLIAMS, op. cit., p. 38.

Diremos que la interacción y cooperación discursiva del color, de las texturas visuales, de la planimetría espacial, de la línea configuradora de las formas, posibilitarán pensar en la acción dinámica de un *código plástico-iconográfico*⁶¹ propio de esta pieza.

Todo código implica un conjunto de signos estructurados y organizados que envuelven la necesidad de ser leídos en base a ciertas reglas convencionales dependientes de los diversos contextos socio-culturales. Pasando por diferentes instancias sígnicas; desde formas simbólicas (entidades abstractas conceptuales), emblemáticas (signos que indican la identidad de un individuo o grupo) hasta códigos icónicos irreductibles (signos portadores de convenciones gráficas con una relación de semejanza con el objeto representado)⁶², diremos que los elementos visuales presentes en este Beato conformarán un sistema comunicacional y retórico.

Al margen de incorporar algunas intenciones de mayor artificio volumétrico en detalles y figuras, las composiciones generales insisten en reforzar la planimetría, apelando a la rotundez y claridad en los signos gráficos. No obstante, veremos que en sus combinatorias visuales y en sus vínculos con los textos (el Apocalipsis y los *Comentarios del Beato de Liébana*), éstos revelan el requerimiento de una lectura más densa. En este sentido, podemos referirnos a un complejo *lenguaje en espesor simbólico y plástico*, ya que sucesivas capas de significado se intersectan, relacionan y dialogan entre sí en pos de afianzar significados escatológicos.

Otra difícil tarea consistiría en procurar desentrañar y reconocer estas diferentes instancias sígnicas que se nos representan simultáneamente en las miniaturas. Una posible metodología propuesta, sería realizar una clasificación de los significantes que aparecen en las iluminaciones del Beato Facundus, según la teoría de los códigos icónicos de Umberto Eco: figuras (color, luz, relaciones geométricas y de figura-fondo), signos (artificios gráficos convencionales que denotan unidades de reconocimiento y modelos abstractos, símbolos y diagramas conceptuales) y enunciados

⁶¹ Cfr. CONSIGLIERI, op. cit., p. 174.

⁶² Cfr. ECO, Umberto. *La estructura ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.

icónicos (signos icónicos interrelacionados)⁶³. Con todo, es menester destacar la imposibilidad de pensar en imágenes aisladas o independientes; por el contrario, está actuando un conjunto operativo de imágenes.

Asimismo, tomar conciencia de las modalidades de funcionamiento de este código visual –siempre particular en cada Beato, pese al sustrato iconográfico común que atraviesa a la serie– nos permitiría percatarnos del ejercicio de ciertos mecanismos simbólicos. Jean Wirth, define al universo de las imágenes medievales como verdaderos entramados de relaciones de equivalencia o analogía, de jerarquía y de oposición, en donde muchas veces, diferentes sistemas simbólicos se ponen en juego⁶⁴. La desviación o transgresión a la regla, la parte por el todo, las simbologías cromáticas contextuales, así como los modos de construir y acoger los dispositivos visuales reconociendo elementos aledaños y unidos por nexos relacionales (superposición)⁶⁵, serán otros aspectos retóricos importantes. En el Beato Facundus, estos recursos discursivos resultan indispensables, en particular tratándose de una comisión regia, en la cual la parafernalia visual de los primeros folios y de los últimos, estará abocada a justificar tal magnificencia monárquica. Asimismo, este lenguaje visual eficaz, se introducirá considerablemente en las miniaturas del *Comentario*.

Por otro lado, todo ello nos conduce a mencionar ciertas consideraciones acerca del proceso de confección de las miniaturas. Más allá de que el diseño del códice y de sus iluminaciones responde a modelos iconográficos previos, éste implica decisiones plásticas especuladas en la misma *praxis*, en ese determinado contexto de poder y en este manuscrito en particular, bajo parámetros ideológicos específicos⁶⁶. Tales dimensiones retóricas se

⁶³ Cfr. CONSIGLIERI, op. cit., p. 174.

⁶⁴ WIRTH, Jean. *L'Image médiévale: naissance et développements (VI-XV siècles)*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

⁶⁵ PASTOUREAU, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*. Buenos Aires: Katz, 2006.

⁶⁶ La praxis del miniaturista era decididamente pautaada, regulada y meditada. Como sostiene Isidoro de Sevilla: “Hoy día los pintores primero dibujan algunas sombras y líneas de lo que va a ser la figura y luego la van completando con colores, ateniéndose a las reglas de su arte”. ISIDORO DE SEVILLA, op. cit., Libro XIX, p. 1285. Por ese

reactivarán dinámicamente en su recepción privilegiada a la aristocracia leonesa (suponiendo que el libro haya quedado en manos de una biblioteca palatina) o a los monjes del complejo isidoriano.

Finalmente sostendremos que este código visual hace referencia directa a una sólida intencionalidad y actividad retórica de sus componentes. Consideramos pertinente la futura tarea de ahondar de una manera mucho más profunda y exhaustiva, los fundamentos retóricos propuestos en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla; obra asiduamente reproducida en el norte peninsular durante los siglos X a XIII, periodo de reproducción y circulación de los Beatos ilustrados. De hecho, el obispo hispano fundamentaba que la persuasión se sostiene siempre entre la oposición de algo que debe alabarse y algo que debe censurarse. Muchas de las figuras retóricas de palabras y frases que define refiriéndose al discurso del orador, serán destinadas a embellecer y enriquecer el texto, aludiendo también a la mixtura necesaria para captar la atención receptiva. Figuras retóricas tales como la *anadiplosis*, el *climax*, la *antítesis*, la *sinonimia*, la *antapodosis*, la *paradiástole*, sólo por nombrar algunas⁶⁷, serían un interesante motivo de estudio en la retórica de estos sistemas de imágenes⁶⁸.

motivo, comúnmente el iluminador aplicaba el color mediante capas delgadas y sucesivas de pigmentos preparados con aglutinantes; rastros que han quedado demarcados en varios sitios de las iluminaciones, en especial en aquellos más desgastados por la fricción de los folios con el transcurso de los siglos. Aprovechamos esta ocasión para objetar y reconsiderar algunas de las reflexiones escritas en el texto de mi autoría anteriormente mencionado, en el cual con motivo de prominentes corrimientos de tintas en algunas miniaturas, fue dado supuesto sin fundamentos que el miniaturista habría comenzado por pintar los planos de color completos. *Cfr.* CONSIGLIERI, op. cit., p. 175-176.

⁶⁷ *Cfr.* ISIDORO DE SEVILLA, op. cit., p. 373-377

⁶⁸ Al respecto, aunque en relación a otro Beato, el códice de San Andrés de Arroyo (París Bibliothèque Nationale, nouv. acq. Lat. 2290), Carlos Miranda sostiene que se necesitan más estudios sobre los tratados de retórica utilizados en los *scriptoria* hispanos y de sus técnicas mnemónicas de enseñanza monástica. MIRANDA, Carlos. "La retórica de la imagen: la mnemónica en el Beato de San Andrés de Arroyo". In: VIVANCOS, Miguel C.; OCÓN, Dulce Ocón; BERNIS, Carmen; MIRANDA, Carlos. *Beato de Liébana: códice del monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo*. Barcelona: M. Moleiro, 1998, p. 349.

Por ende, más allá de las diversas perspectivas historiográficas tratadas –tanto desde la Semiótica como desde la Iconografía– para el estudio de las miniaturas del Beato Facundus, consideramos pertinente la noción de *código plástico-iconográfico*, la cual reconciliaría ambas posturas. Atender a los mecanismos operatorios de las imágenes así como a los motivos representados y a sus modos de pervivencia, implicaría considerar la importancia de una *retórica visual actuante*, dentro de la cual, los objetivos mnemónicos en los ámbitos monásticos serían sólo una de las metas a alcanzar, pues como hemos visto en el caso del Beato leonés, los propósitos ideológicos y políticos siempre diferentes y contextuales a estos entornos serían fermentos de su efectividad discursiva.

V

Sine dolore et consumptione: tradição textual e exegética na iconografia da salamandra em bestiários

Muriel Araújo Lima

Bestiários são livros em que animais são descritos em seus comportamentos, características e hábitos, sendo as descrições em geral seguidas de uma moralização ou exegese. No entanto, apesar do nome, os bestiários tipicamente incluem ainda algumas pedras e plantas e suas respectivas propriedades. Com frequência, os capítulos contêm ao menos uma miniatura, o que faz com que os bestiários sejam manuscritos ricamente ilustrados.

Como documentação, os bestiários escritos em latim são um grupo consideravelmente coeso, tendo sido produzidos, em sua maioria, na Inglaterra entre os séculos XII e XV, com um pico de produção no século XIII.¹ A coesão documentária, tanto textual como imagética, certamente possibilita a comparação serial e a comprovação da existência de padrões, divergências e contrastes. No caso de capítulos específicos, como o da salamandra, pode-se detectar, ao mesmo tempo, uma homogeneidade quanto à descrição textual e uma variedade no que tange à composição iconográfica.

Os relatos sobre as salamandras remontam a tempos remotos, e não é possível oferecer uma origem única para as características e comportamentos atribuídos a elas. Entre os muitos autores que escreveram sobre suas extraordinárias habilidades está Aristóteles. Em sua *Historia Animalium* (História dos animais) encontra-se uma breve menção à salamandra no capítulo 19 do livro quinto, em que

¹BAXTER, R. *Bestiaries and Their Users in the Middle Ages*. Londres: Sutton Publishing/Courtauld Institute, 1998. p. 167.

discute os hábitos reprodutivos de insetos, as criaturas que vivem na neve e no fogo e os *ephemera*: “A salamandra é um claro exemplo que nos mostra que realmente existem animais que o fogo não pode destruir, pois esta criatura, segundo dizem, não apenas anda pelo fogo como também o extingue ao passar por ele”². No Talmude também há uma breve menção a elas, em que se afirma que as salamandras vêm do fogo e que quem se banhar no seu sangue ficará imune às chamas³. Plínio, o Velho, no capítulo 86 do livro décimo de sua *Naturalis Historia* (História natural), afirma:

[a salamandra é] um animal com a forma de um lagarto, e tem um corpo estrelado, e nunca sai exceto durante chuvas fortes, e desaparece no momento em que o tempo melhora. Este animal é tão intensamente frio que extingue o fogo por contato, como o gelo. Cospe uma substância leitosa de sua boca e qualquer parte do corpo humano que a tocar cairá os pelos, e terá a aparência de manchas.⁴

Desde a Antiguidade a relação da salamandra com o fogo é bem estabelecida, e esses elementos já podem ser vistos no *Physiologus*, um antecedente direto dos bestiários medievais.

O *Physiologus* é uma obra que foi provavelmente redigida em Alexandria, no Egito, originalmente em grego⁵. A data da primeira

² ARISTÓTELES. “Of the breeding habits of insects; of creatures that live on snow and in fire; and of the *ephemera*”. In: _____. *Historia animalium*. Oxford: Clarendon Press, 1910. Volume IV, book V, c. 19. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20080906090248/http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/AriHian.html>>. Acesso em: 12 jan. 2016. (Tradução nossa.)

³ Talmude. Chagigá 27a.

⁴ *Anguem ex medulla hominis spinae gigni accepimus a multis. pleraque enim occulta et caeca origine proveniunt, etiam in quadrupedum genere, sicut salamandrae, animal lacertae figura, stellatum, numquam nisi magnis imbribus proveniens et serenitate desinens. huic tantus rigor, ut ignem tactu restinguat non alio modo quam glacies. eiusdem sanie, quae lactea ore vomitur; quacumque parte corporis humani contacta toti defluunt pili, idque, quod contactum est, colorem in vitiliginem mutat.* Disponível em: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/home.html>. Acesso em: 12 jan. 2016. (Tradução nossa.)

⁵ CURLEY, M. *Physiologus*. A Medieval Book of Nature Lore. Chicago: University of Chicago Press, 2009. p. XVII.

versão é muito debatida⁶, mas supõe-se que tenha sido compilada entre os séculos II e V d.C⁷. Assim como os bestiários, contém capítulos sobre animais, plantas e pedras em que a descrição física ou comportamental é seguida de uma elaboração moralizante e exegetica. Não é possível atribuir uma fonte para o conteúdo do texto: muito vem de lendas e histórias indianas, hebraicas e egípcias que foram absorvidas pela cultura greco-latina e finalmente compiladas em tratados alexandrinos de paradoxologia e medicina⁸. Estima-se que entre os séculos IV e VI tenha surgido a primeira tradução para o latim⁹, embora os manuscritos mais antigos preservados datem apenas dos séculos VIII (Berna, Burgerbibliothek, MS. Lat. 233), IX (Berna, Burgerbibliothek, Cod. 318) e X (Bruxelas, Bibliothèque Royale, MS. 10074 e MS. Wolfenbüttel Cod. Gud. 148)¹⁰. Cabe lembrar que “*Physiologus*” pode ser traduzido como “o naturalista”, porém não na acepção moderna do termo, mas sim como aquele que interpreta a natureza de forma metafísica, moral e mística a fim de encontrar seus significados transcendentais¹¹.

Esse modo de interpretação da natureza sobreviveu nos bestiários, assim como a estrutura básica dos manuscritos, embora o número de capítulos tenha aumentado à medida que se adicionou material extra e que o texto original do *Physiologus* sofreu alterações.

Infelizmente poucos manuscritos *Physiologus* sobreviveram, e apenas dois contêm imagens. Desses dois, a salamandra só pode ser encontrada em um, o Berna, Burgerbibliothek, Cod. 318 (comumente chamado de *Physiologus* de Berna).

Nesse manuscrito, o texto que acompanha a imagem traz os elementos básicos; no caso, a informação de que a salamandra tem o poder de extinguir o fogo e que, por ser um animal frio, esfria a água

⁶ Ibid.

⁷ WHITE, T. H. *The Book of Beasts: being a translation from a Latin bestiary of the twelfth century*. Madison: University of Wisconsin-Madison Libraries, 2002. p. 270.

⁸ CURLEY, op. cit., p. IX.

⁹ Ibid., p. XXVIII.

¹⁰ Ibid., p. XX.

¹¹ Ibid., p. XV.

dos banhos. À porção descritiva do capítulo, segue-se o estabelecimento de uma relação entre essas características e a história de Sadraque, Mesaque e Abednego no livro de Daniel, ao indicar que a salamandra sobrevive ao fogo assim como os corpos dos três jovens sobrevivem às chamas, que não os puderam ferir, e são fortalecidos pela virtude de Cristo.



1. *Physiologus* de Berna. Berna, Burgerbibliothek, Cod. 318, f. 17v.

As miniaturas do *Physiologus* de Berna em geral não referenciam as moralizações e exegeses do texto, e apresentam apenas alguns elementos das descrições comportamentais ou físicas. É o que acontece, por exemplo, na figura 1, em que temos a salamandra dentro de uma tina, em referência à sua capacidade de esfriar a água. Contudo, não há qualquer alusão visual à história do livro de Daniel.

Outra fonte dos bestiários medievais são os escritos de Isidoro de Sevilha, mais especificamente o livro 12 de suas Etimologias. Sobre a salamandra diz-se que:

[...] deve o seu nome ao seu poder contra os incêndios. É o mais venenoso entre todos os animais de sua espécie, pois os demais ferem a pessoas isoladas, enquanto que este mata ao mesmo tempo a muitas. Assim, se sobe em uma árvore, inocula seu veneno em todos os frutos, e aqueles que os comem morrem. Do mesmo modo, quando cai em um poço, a potência de seu veneno põe fim à vida de todos que o bebem. Sendo incompatível com os incêndios, é o único animal capaz de apagar o fogo, e assim vive em meio às chamas sem sentir dor nem consumir-se, e não apenas porque não se queima, mas porque extingue as chamas.¹²

Aqui temos as características das salamandras como apresentadas mais tarde nos bestiários, uma vez que esse texto será interpolado com poucas alterações: um animal extremamente peçonhento que envenena água e frutos, que sobrevive ao fogo e é capaz de extingui-lo. Todavia, os bestiários por vezes também trazem a moralização presente no *Physiologus*, isto é, de que a capacidade da salamandra de vencer o fogo encontra seu reflexo místico em Sadraque, Mesaque e Abednego, que saíram incólumes das chamas.

Contudo, as imagens da salamandra em bestiários nunca trazem uma referência explícita à história de Daniel, mesmo quando esta é citada no texto. Mas, ao contrário da maioria das miniaturas dos animais nos bestiários, que em geral são consistentes nos vários manuscritos (isto é, são similares e apresentam sempre os mesmos elementos iconográficos), as do capítulo da salamandra exibem um maior grau de variação no que diz respeito à relação entre texto e imagem. A maioria dos manuscritos traz a salamandra em meio às chamas ou contra um fundo simples que não pode ser identificado

¹² *Salamandra vocata, quod contra incendia valeat. Cuius inter omnia venenata vis maxima est; cetera enim singulos feriunt, haec plurimos pariter interimit. Nam si arbori inreperit, omnia poma inficit veneno, et eos qui ederint occidit; qui etiam vel si in puteum cadat, vis veneni eius potantes interficit. Ista contra incendia repugnans, ignes sola animalium extinguit; vivit enim in mediis flammis sine dolore et consummatione, et non solum quia non uritur, sed extinguit incendium.* Disponível em: <www.thelatinlibrary.com/isidore/12.shtml>. Acesso em: 12 jan. 2016. (Tradução nossa.)

como um lugar específico, e por vezes ela é retratada de forma estática. Este é o tipo de escolha iconográfica que pode ser encontrada no mais antigo bestiário, o Bodleian Library, MS. Laud Misc. 247 (1110-30), em que a imagem do capítulo é apenas a de uma salamandra alada, delineada em preto e sem preenchimento. Nesse manuscrito as miniaturas não têm moldura nem fundo (é interessante notar, contudo, que o texto não faz nenhuma menção às asas).

Em Bodleian Library, MS. Bodley 764, fólio 55r, temos três salamandras (aqui com forma de serpente) entre longas chamas vermelhas, fazendo referência à sua característica principal. As imagens desse manuscrito inglês de luxo, datado de cerca de 1250, têm molduras coloridas e fundo de folha de ouro; ainda que consideravelmente posterior ao Laud 247 e de maior suntuosidade, ambos seguem o modelo similar de excluir qualquer alusão à exegese do texto no que diz respeito à salamandra. O British Library, Harley MS. 4751, outro bestiário inglês do segundo quarto do século XIII, ainda que sem ouro ou a riqueza de detalhes de Bodley 764, mantém a mesma iconografia básica de três salamandras em meio às chamas.

Porém, a partir desse momento (1240), composições iconográficas mais complexas passam a figurar nos bestiários. O novo arranjo faz referência não só ao poder de entrar no fogo sem se consumir ou sentir dor, mas também à sua tendência de envenenar frutos e matar aqueles que os ingerem. O Bodleian Library, MS. Bodley 602, em seu fólio 27v, traz uma imagem em três partes (ainda que sem separações formais como moldura): do lado esquerdo há uma salamandra, em forma de lagarto, deitada no fogo de uma pira, sem ferimentos. No centro, uma salamandra, de mesmo formato e cor que a da esquerda, sobe em uma árvore carregada de frutos. À direita, um homem segura um fruto com uma mão e com a outra cobre os olhos, a boca contorcida. Ele foi envenenado.

Esta última composição, definitivamente mais complexa que as anteriores, não só alude a mais de uma característica fundamental da salamandra como implica uma relação temporal entre a imagem central e a da direita: primeiro a salamandra sobe na árvore e envenena os frutos; o homem, sem saber o que se passou, come um

deles e então fica à beira da morte. Contudo, mais uma vez, o conteúdo exegético está totalmente ausente da iconografia.

Uma variação peculiar desse modelo já havia surgido um pouco antes, como pode ser observado no bestiário de Aberdeen (Aberdeen University Library MS. 24), exemplar de luxo produzido por volta de 1200-10 na Inglaterra. Neste manuscrito, a maioria das imagens de animais, plantas e pedras tem um fundo dourado e molduras elaboradas e multicoloridas. O capítulo da salamandra não é exceção, e o que temos no fólio 70r é uma iluminura complexa que toma quase todo o espaço da página.

No centro da imagem há uma frondosa árvore, carregada de frutos, que sai da borda inferior da iluminura e vai até a moldura superior. A imagem tem ainda uma divisão interna: uma linha horizontal, posicionada pouco abaixo da metade da árvore, divide a imagem em três. Acima da linha divisória, do lado esquerdo da árvore, há uma salamandra entrando em um poço, com parte do corpo para fora. Na copa da árvore, seis salamandras, em forma de serpente, estão entrelaçadas nos galhos e mordem seus frutos. Do lado direito da árvore, seis salamandras erguem-se em meio às chamas alaranjadas. Abaixo da linha divisória, aos pés da árvore, jaz um homem morto, provavelmente em decorrência de ter ingerido um dos frutos ou bebido da água envenenada do poço.

A iluminura é certamente mais intrincada do que os outros modelos; aqui todas as características e hábitos principais do animal foram organizados em uma mesma imagem; a divisão interna – seja na forma de uma linha horizontal na parte inferior, seja na figura mesma da árvore – separa cada uma das cenas. O corpo ao pé do tronco é evidência suficiente do poder mortal da salamandra, ainda que o homem não seja figurado comendo o fruto propriamente, o que implica que a interpretação correta da imagem depende do conhecimento prévio do conteúdo do capítulo. Neste caso, a ausência de material moralizante se dá também no texto, uma vez que o capítulo da salamandra no bestiário de Aberdeen se limita a enumerar os hábitos e propriedades do animal:

Da salamandra. A salamandra é assim chamada pois é imune ao fogo. De todas as criaturas peçonhentas é a mais venenosa. As outras matam

um por vez; ela pode matar muitos. Pois se subiu em uma árvore, envenena todos os frutos e mata aqueles que os comerem. Ademais, se cai em um poço, a força de seu veneno mata aqueles que bebem a água. Resiste ao fogo e é a única entre os animais que o extingue. Pois pode viver em meio às chamas sem dor e sem se consumir, não apenas porque não se queima, mas também porque extingue o fogo.¹³

O tema do homem morto ao pé da árvore de frutos envenenados pode ser encontrado em outros bestiários em que há o capítulo da salamandra. É o caso do bestiário de Worksop (The Morgan Pierpont Library, MS. M.81), manuscrito inglês produzido por volta de 1187. Embora também uma cópia luxuosa, com uso de ouro, a iluminura do capítulo tem uma composição aparentemente menos elaborada que Aberdeen, embora apresente maior potencial exegético.

Assim como em Aberdeen, as salamandras em forma de serpente enroladas nos galhos mordem os frutos da árvore. Do lado esquerdo, outra salamandra entra em um poço. No chão, um homem de olhos fechados.

Contudo, ao contrário de Aberdeen, em que o homem tem os braços estirados sobre as pernas e a cabeça pendurada para trás – claramente morto –, aqui o homem apoia sua cabeça na mão esquerda (fig. 2). O posicionamento da árvore, que emerge de trás do centro do corpo, aproxima a cena da iconografia tradicional da Árvore de Jessé. Neste caso, a imagem adquire um potencial exegético que não pode ser explicado pelo texto somente, pois este não menciona Jessé, Cristo ou sua genealogia. Aqui algumas possibilidades moralizantes se apresentam ao leitor: no texto bíblico, junto dos três jovens na fornalha, uma quarta figura é vista, “como

¹³ *De salamandra \ Salamandra vocata quod\ contra incendia valeat, cuius inter omnia venenata\ vis maxima est. Cetera enim singulos feriunt, hec plurimos\ pariter interimit. Nam et si arreperit omnia poma inficit\ veneno, et eos qui edint occidit. Qui etiam vel si in puteum cadat\ vis veneni eius potantes interficit. Ista contra incendia repugnans\ ignes sola animalium extinguit. Vivit enim in mediis\ flammis sine dolore et consumptione, et non solum quia non uritur\ sed extinguit incendium.* Disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary>>. Acesso em: 12 jan. 2016. (Tradução nossa.)

se fosse o filho de Deus”, e a referência iconográfica a Jessé pode fazer referência ao papel de Cristo no salvamento dos jovens, como explicitado no *Physiologus* de Berna. A imagem de Jessé ainda pode trazer uma nova camada de significado ao texto ao possibilitar a relação da capacidade da salamandra de sobreviver ao fogo com Cristo e sua vitória sobre a morte e o inferno, mas ainda assim não há no texto qualquer referência à genealogia de Cristo.



2. Bestiário de Worksop. The Morgan Pierpont Library, MS. M.81, f. 84v.

Algo semelhante pode ser encontrado em alguns manuscritos não ilustrados do *Physiologus*, em que é dito que aquele que acreditar em Deus com toda a sua fé vai passar pelo fogo do inferno e não será tocado pelas chamas, assim como está no livro de Isaías. Ainda que essa passagem em particular não tenha sobrevivido em

bestiários, esta leitura do texto pode ser reafirmada quando a imagem faz uma referência a Jessé e, portanto, a Cristo.

A última variação iconográfica, menos comum, sobreviveu em apenas um manuscrito francês do século XV (Haia, Museum Meermann, MS. 10 B 25). No fôlio 43r desse manuscrito, um homem, em pé ao lado de uma árvore carregada, come um de seus frutos vermelhos. Sua mão esquerda cobre parcialmente o seu rosto, talvez em um sinal de dor. Uma salamandra em forma de serpente, em vez de pendurada nos galhos, enrola-se no tronco da árvore e segura um fruto na boca.

Por um lado, a imagem referencia elementos importantes do capítulo e estabelece uma relação temporal entre as duas figuras, assim como em Bodley 602: a salamandra envenenou os frutos, o que levará o homem à morte. Contudo, o posicionamento da salamandra remete ainda à serpente no jardim do Éden oferecendo a Adão o fruto proibido, o que abre um caminho exegético diverso e sugere uma outra leitura do conteúdo do capítulo

Considerações finais

As variações aparecem apesar de o texto ser sempre praticamente o mesmo em diferentes manuscritos. O caso da salamandra destaca o que ocorre com todas as imagens dos bestiários: as imagens não são meras ilustrações do texto e em geral não fazem qualquer referência às moralizações, mesmo quando estas são parte fundamental do capítulo.

As miniaturas das salamandras demonstram a possibilidade do uso das imagens para além do texto ou para atribuir-lhe novas leituras e significados se assim for julgado necessário. A grande variação iconográfica de um mesmo tema chama a atenção para o fato de que os bestiários podem ter servido a diferentes propósitos e terem sido consumidos por mais de um tipo de público, como têm apontado pesquisas baseadas na organização do conteúdo textual¹⁴. No entanto, a variação iconográfica não se explica totalmente pelo texto, e não há um padrão que possa ser relacionado ao modelo

¹⁴ BAXTER, op. cit., p. 183.

clássico de classificação de bestiários em famílias. Deste modo, pode-se afirmar que a relação texto-imagem em bestiários é complexa e, ainda que a análise desta se beneficie de uma investigação serial, as miniaturas devem ser cuidadosamente examinadas caso a caso.

VI

O lugar de Maria Assunta: a mandorla no manuscrito BM Reims 295

Pamela Wanessa Godoi

Um tipo de formato oval que muitas vezes é usado para emoldurar figuras divinas ficou conhecido na História da Arte como mandorla. Em português, a palavra se origina do termo italiano *mandorla*¹, que, neste idioma, também é utilizada para nomear a amêndoa², cujo formato é ligeiramente ovalado. A ligação entre esse traçado e a amêndoa, contudo, parece ir além da aparência exterior, funciona ainda como símbolo de um enigma³: a casca dura, forte e escura da amêndoa abriga em seu interior um alimento que pode ser doce e aromático⁴.

A esse enigma também está associada a citação da amendoeira feita em Jeremias 1, 11 e 12. Deus, ao falar com Jeremias, elogia seu olhar para a amendoeira, primeira das árvores a florescer na primavera, pois significa que ele está atento. A árvore torna-se um

¹HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1832.

²TRECCANI. *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Disponível em: <www.treccani.it/vocabolario/tag/mandorla/>. Acesso em: 10 mar. 2016.

³HOERNI-JUNG, Helene. *Maria: imagem do feminino*. São Paulo: Pensamento, 2000. p. 165.

⁴Há dois tipos de amêndoas, doces e amargas. As amêndoas doces, que têm o nome biológico *Prunus amygdalu var. dulcis*, são mais consumidas *in natura*, mas também têm sua essência utilizada em diversas áreas da culinária. Já as amêndoas amargas, ou *Prunus amygdalu var. amara*, são mais utilizadas como aromatizantes.

símbolo da espera da vinda do Cristo, da necessidade da vigilância, e seu fruto símbolo da encarnação⁵.

Em latim, a forma era chamada de *vesica pisces*, vesícula de peixe⁶. A intersecção de dois círculos com o mesmo raio, em que o centro de cada circunferência está sobre o perímetro da outra, apresenta o mesmo formato oval da amêndoa e da mandorla; mas a ligação de duas esferas indica outro sentido ao formato: a ligação de dois espaços diferentes, que forma um terceiro lugar. Os dois arcos eram desenhados como símbolo da fé cristã nos primeiros séculos do cristianismo, e o nome dado ao desenho, *vesica pisces*, pode estar associado às iniciais de *ICHTUS*, que forma a palavra grega para peixe e que era o anagrama para Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador.⁷

Segundo Daniel Russo, historiador da arte e medievalista francês, a mandorla é um signo antigo que, junto a um globo, foi identificado como um símbolo imperial de dominação. As formas ligadas entre si tornam-se comuns no período carolíngio: o globo com o trono emoldurado pela mandorla são elementos encontrados no Cristo em Majestade do Evangelário de Lotário (produzido entre 849 e 851), por exemplo⁸.

Ainda que o formato não tenha se originado na arte cristã e nem mesmo que seu uso se restrinja a ela, aqui optaremos por analisá-lo a partir do uso cristão. As mais antigas identificações do formato apresentam-se em imagens datadas do final do século III. A mandorla usada como moldura do Cristo aparece em imagens pintadas na Basílica de Santa Maria Maggiore, em Roma, em um

⁵ CAZENAVE, Michel. *Encyclopédie des symboles*. Paris: La pochothèque, 1996. p. 391-392.

⁶ REZENDE, Antônio Martinez de. *Dicionário do latim essencial*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 445.

⁷ SILVA, Filipe Alberto da. *A figura de mandorla e da vesica pisces: as suas possibilidades de construção*. 150 p. Dissertação (Mestrado em Desenho) – Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2013. p. 12.

⁸ RUSSO, Daniel. “De l’icône à l’image du Christ, entre Orient et Occident (IX^e-XIII^e siècles): une image ‘paradoxale’”. *Revista Domínios da Imagem*, Londrina, ano I, n. 1, p. 55-79, nov. 2007. p. 58.

mosaico da Igreja de Santa Catarina, no Monte Sinai, e em um afresco da capela XVII de Bait, no Egito⁹.

O cristianismo adotou para si essa forma e a mandorla serviu de moldura – acreditamos que pelo seu uso antigo, de encerrar figuras importantes – do Cristo, que seria o personagem mais óbvio a ocupar esse espaço de poder. Nos primeiros séculos medievais, as imagens de Cristo reuniram os dois signos imperiais antigos, a mandorla e a esfera, associando Cristo ao papel de imperador.

Mas aqui é importante lembrar o que diz Russo:

Os principais elementos da composição são encontrados na arte cristã e na arte bizantina do século IV. A relação entre todos esses objetos não estava realmente estabelecida: eles poderiam se ordenar em um grupo mais ou menos homogêneo; eles poderiam variar de um caso para outro; mas eles mantiveram a sua identidade como objetos independentes capazes de se dissociarem uns dos outros.¹⁰

A relação entre a mandorla e a esfera como um grupo único de apresentação da figura de um imperador, evidenciado por Russo¹¹, não se fixou como regra: os dois elementos se dissociaram e se converteram em figurações ligadas a outros sentidos também. Ou seja, a moldura oval do Cristo não ficou restrita a apenas confirmar imagetivamente seu papel imperial. Ela foi convertida também em elemento que identifica um momento específico da narrativa cristã: a Ascensão de Cristo¹².

Podemos notar uma transposição do sentido da moldura. A imagem do Cristo Triunfante – *Christus Triumphans* – que apontava a vitória do filho de Deus sobre a morte, trazia a figura de um

⁹ TREVISAN, Armindo. *O rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte cristã*. Porto Alegre: AGE, 2003. p. 93.

¹⁰ “*Les principaux éléments de la composition se trouvaient dans l'art chrétien et dans l'art byzantin, dès le IV^e siècle. Les rapports entre tous ces objets n'étaient pas vraiment établis: ils pouvaient s'ordonner en un ensemble plus ou moins homogène; ils pouvaient varier d'un cas à autre; mais, ils gardaient leur identité en tant qu'objets indépendants susceptibles d'être dissociés les uns des autres.*”. RUSSO, op. cit., p. 60.

¹¹ RUSSO, 2007, p. 59

¹² *Ibid.*, p. 68-69.

homem que por vezes pairava em pé, ou sentado em um trono, com semblante altivo. A inserção da moldura ovalada nessa representação, com seu indicativo do enigma relacionado à amêndoa, e à espacialidade de um lugar entre dois outros fez com que a imagem passasse a operar como uma imagem representativa da subida de Cristo ao céu.

A situação transitória da Ascensão de Cristo foi representada no lugar de encontro entre dois mundos, o celeste e o terrestre, sob a forma arquitetônica de um lugar onde o Cristo triunfava¹³. O traçado que lembrava a forma da amêndoa, um tanto mais circular na parte de baixo, ganhou também a angulosidade da intersecção dos círculos. E tanto o espaço vazio da amêndoa quando a moldura angulosa do encontro dos círculos apresentaram-se como a mandorla de Cristo.

Essa forma, que se manifestou nos primeiros séculos no papel de encerrar a figura divina do Cristo, não perdeu essa função ao longo dos séculos medievais. No século XII, diversas imagens apresentaram a mandorla ao redor do Cristo. Um exemplo é o fólio 14r do Saltério Westminster, que tem uma iluminura de página inteira com o Cristo em Majestade – *Maiestas Domini* –, com os signos dos evangelistas em cada um dos cantos do fólio. A imagem de Cristo é envolta por uma mandorla angulosa, que está no interior de uma moldura retangular. Outro exemplo do século XII é o afresco de San Clemente de Taüll, na Espanha, no qual o *Maiestas Domini* extrapola com sua auréola a forma da mandorla. Mas, emoldurado por ela, Cristo ganha destaque em um fundo mais claro, delimitando os outros personagens no exterior.

Apesar de a mandorla muitas vezes ajudar a caracterizar a Ascensão de Cristo, essa imagem não se definiu como regra; é possível encontrar imagens da Ascensão sem a presença da mandorla. Por outro lado, esta não ficou restrita a esse único lugar, trabalhando no sentido que a imagem medieval melhor se caracterizou, como elemento de visualização das diversas possibilidades da narrativa cristã.

¹³ HOERNI-JUNG, Helene. *Maria: imagem do feminino*. São Paulo: Pensamento, 2000. p. 163.

Para Jean-Claude Schmitt, medievalista francês, a “*imago* é o fundamento da antropologia cristã”¹⁴. Em um período em que o ideal cristão foi base para todas as relações, a palavra que na Bíblia destacou-se para identificar o homem – “Então disse Deus: façamos o homem à nossa imagem [*imago*], conforme a nossa semelhança” (Gênesis 1, 26) – foi também a que foi preferida para denominar a visualidade.

[...] no centro da concepção medieval do mundo e do homem: ela remete não somente aos objetos figurados (retábulos, esculturas, vitrais, miniaturas, etc.), mas também às “imagens” da linguagem, metáforas, alegorias, *similitudines*, das obras literárias ou da pregação. Ela se refere também à *imaginatio*, às “imagens mentais” da meditação e da memória, dos sonhos e das visões.¹⁵

A *imago* pode se definir como uma representação visual de algo real, simbólico ou mesmo imaginário; ela procurou tornar visíveis os sentidos humanos. Nela, tinha-se a oportunidade de expressar não só o visual existente, mas também as construções mentais que enchem de sentidos as narrativas medievais. As imagens produzidas no período medieval têm suas características articuladas em meio à ambiguidade que a palavra nos oferece. O uso da mandorla como moldura é o indicativo de como elementos visuais foram sendo usados para se caracterizarem dentro desse universo que engloba todas as faces da *imago*.

Assim notamos também que a mandorla não serviu exclusivamente à imagem do Cristo. Um exemplo é uma iluminura do século XI, em que a forma amendoada foi usada para emoldurar a imagem de Maria entronizada com o menino Jesus, conforme analisaremos a seguir.

Na definição contemporânea, a iluminura é uma imagem feita em um manuscrito, assim como a miniatura. No entanto, no medievo, o

¹⁴ SCHMITH, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: Edusc, 2007. p. 13.

¹⁵ SCHMITH, Jean-Claude. “Imagens”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Bauru: Edusc, 2006. p. 593.

verbo latino *iluminare* definia a ação de pintar, e não a produção das imagens dos livros em si. O termo *miniare*, por sua vez, vem de um verbo mais usado nesse ambiente, servindo de base para designar aquele que pintava os livros, o *miniator*. Os termos *miniare* e *miniator* são derivados da palavra *minium*, empregada para nomear uma substância vermelha, obtida a partir da esmagadura de um inseto, e que era largamente usada nos desenhos das bordas e no contorno das iniciais¹⁶.

A inicial é a primeira letra de uma frase, geralmente do início de um texto, ou mesmo de seu título. Escolhida para ser ornamentada com a técnica de iluminação, ela é uma miniatura que pode ser historiada (quando nela há uma cena e/ou personagens), ou ornamental (com cores e formas que a distinguem do restante do texto). Geralmente ela é uma letra que se destaca na página, maior que o restante do texto. Historiada ou ornamental, ou ambas, a inicial varia de acordo com as diversas possibilidades simbólicas apresentadas pelo manuscrito que a contém.

Ela serve também de organizadora do texto, já que o divide e se destaca, auxiliando por exemplo no funcionamento litúrgico: segundo Éric Palazzo, a apresentação dos textos na liturgia não se fazia pela leitura do texto diretamente no livro naquele momento, ali o livro era apenas objeto simbólico¹⁷. Paul Zumthor acrescenta que a leitura não se dava como entendemos hoje, o texto primeiramente era estudado e frequentemente decorado, para posteriormente ser recitado¹⁸. Ou seja, em um momento de recitação, ter uma opção visual para se lembrar do que devia ser dito ajudava na realização do rito, e essa grande letra decorada destaca-se no momento de rememoração do texto.

Porém, longe de ser sua única função, auxiliar no rito da “leitura” do texto é apenas um dos lugares que a inicial ocupou. Assim como outras imagens medievais, tanto iniciais como todas as miniaturas puderam se prestar a uma gama de significados diversos, e o estudo

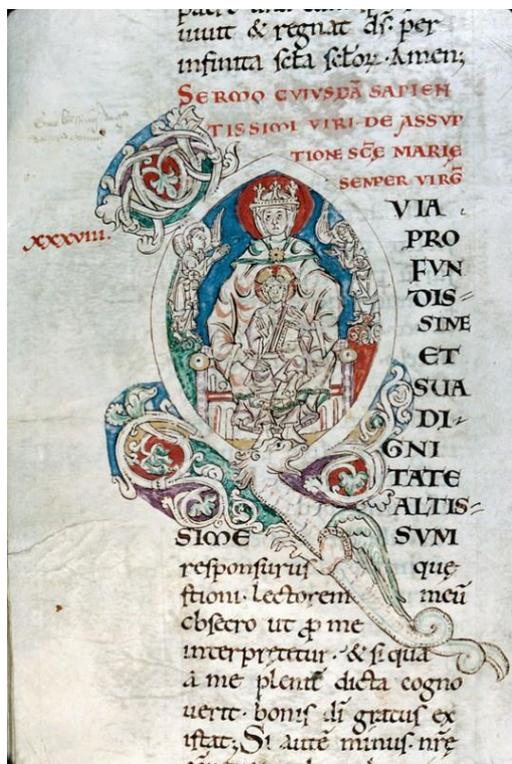
¹⁶ WALTHER, Ingo F.; WOLF, Norbert. *Codices illustres, les plus beaux manuscrits enluminés du monde*. Paris: Taschen, 2014. p. 21.

¹⁷ PALAZZO, Éric. *Liturgie et société au Moyen Âge*. Paris: Aubier, 2000.

¹⁸ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a ‘literatura’ medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

localizado é o que pode trazer à tona alguns desses sentidos. No caso das iniciais, fato é que a relação delas com o texto parece clara em sua própria forma: elas são letras.

E foi na letra Q que os copistas de Reims viram a possibilidade de a forma ovalada da letra servir de mandorla para a Virgem. A miniatura, pintada no verso do fólio 109 de um manuscrito copiado em Reims, participa da figuração da letra Q (fig. 1).



1. *Lectionnaire de l'office de la cathédrale de Reims*, anterior a 1096. Reims, Biblioteca Municipal de Reims, MS. BM Reims 295, f. 109v.

A mandorla angulosa é formada por duas linhas perfeitamente traçadas. Na parte superior e nas partes inferiores laterais saem ramos vegetalizados do interior das linhas, indicando uma corpulência da mandorla. Ao que parece, ela participa da forma do vegetal; é dela que eles nascem, ainda que nela não haja as linhas coloridas que dão volume aos vegetais. Na parte de baixo não há o

encontro das linhas, a cabeça do dragão se sobrepõe à finalização, e é em sua boca que as linhas se encontrariam; o dragão, assim, se incorpora ao formato, deglutindo ou expelindo a moldura da Virgem com o Menino.

A materialidade do espaço é evidenciada pelo posicionamento dos anjos, possivelmente Miguel e Rafael. Apresentados em gesto de devoção ao arquétipo divino de mãe e filho, em tamanho menor que as duas figuras divinas, suas posições jogam com as linhas da mandorla: enquanto um está à frente, ultrapassando com sua asa, auréola e cabeça apenas a linha interna e apoiando os pés sobre a vegetação na qual o fundo verde é delimitado pelo contorno da mandorla, o outro é claramente encoberto pela moldura-vegetal que também delimita a cor vermelha ao fundo da vegetação que o apoia. Em seu interior, a cena da Virgem entronizada com seu Filho divino, adorados pelos arcanjos. A postura retilínea de Maria cria um alinhamento verticalizado para a cena. Seus braços seguram o Menino no joelho, de um lado, e no ombro, do outro. Sua mão sinaliza em gesto de bênção, destacada pelos longos dedos, característicos de todos os personagens representados aqui.

Sentada sobre uma almofada, em um banco encoberto nas laterais pela linha da mandorla, a mulher está completamente no interior do espaço oval, tocando com as solas dos pés a cabeça do dragão, que adentra o espaço. Ela é o fundo do menino Jesus, que sentado entre suas pernas segura um livro e abençoa olhando para o espectador. O fundo da mandorla é a pintura saturada do azul na parte superior, que contrasta com a cor vermelha da auréola extrapolando a linha traçada, acima da camada azul.

O manuscrito em que essa inicial se encontra foi produzido antes de 1096 no *scriptorium* de Saint-Remi, mosteiro beneditino localizado ao lado da catedral de Reims. A cidade, situada ao norte do império Romano, a cerca de 150 km de Paris, era nesse momento uma importante diocese da Igreja. A obra conhecida como *Lectionnaire de l'office de la cathédrale de Reims* contém três códices, dos quais dois são ricamente iluminados. Atualmente, a Biblioteca Municipal de Reims (BM Reims) possui a custódia dos

manuscritos.¹⁹ Os dois manuscritos iluminados foram numerados como MS. BM Reims 294 e MS. BM Reims 295. São códices de grande formato, medindo 42,8 cm x 33,3 cm e 42,5 cm x 32 cm respectivamente, e se encontram em bom estado de conservação.

A inscrição na margem baixa do fólio 11r do MS. BM Reims 294 sugere que a encomenda foi destinada a Manassès de Chantillon, conhecido como Manassès II, e nomeado arcebispo de Reims em 1096: “MANASSÈS É O PRIOR QUE DEDICA ESSE TESOURO A SANTA MARIA REMENSIS”²⁰.

Apesar de se tratar de importantes códices da Biblioteca Municipal de Reims, não há estudos significativos sobre eles. Em 2002, um trabalho de *Master*, defendido na Universidade Paris X pela historiadora da arte francesa Lora Houssaye, apresentou uma análise estilística das imagens dos dois códices, sugerindo que teriam sido feitos para celebração da nomeação do novo arcebispo.

Na pesquisa intitulada *Un homélie roman de la cathédrale de Reims: étude iconographique et stylistique des manuscrits 294 et 295*, da Biblioteca Municipal de Reims, Houssaye apresenta um estudo confirmando que os códices foram produzidos em conjunto, a partir de um modelo cluniacense²¹. No entanto, para essa autora, eles são uma exceção entre os livros litúrgicos, por se tratar dos primeiros Lecionários/Homiliários a apresentar imagens²². A autora também sugere três mestres principais e outros três auxiliares que participaram do trabalho de iluminação dos códices. Segundo ela,

¹⁹ É possível ter acesso às imagens do *Lectionnaire de l'office de la cathédrale de Reims*, em alta resolução, no banco de dados francês BVMM (Biblioteca Virtual de Manuscritos Medievais), disponível em <<http://bvmm.irht.cnrs.fr/>>; as miniaturas também podem ser vistas em alta resolução coloridas no site do catálogo *Enluminures*, disponível em <www.enluminures.culture.fr/>. Acesso em: 10 mar. 2016.

²⁰ No original em latim: *MANASSES PREPOSITUS ATQUE THESAURIUS, DEDIT SANCTA MARIE REMENSI*. Optamos pela escrita em letras maiúsculas, quando da transcrição do texto do manuscrito, para evidenciar que o texto está grafado no códice em letras capitais.

²¹ HOUSSAYE, Lora. *Un homélie roman de la cathédrale de Reims: étude iconographique et stylistique des manuscrits 294 et 295 de la Bibliothèque Municipale de Reims*. Paris: Université de Paris X, 2002. p. 21.

²² *Ibid.*, p. 31.

todos os personagens humanos ficaram restritos ao mesmo mestre, com exceção do Cristo triunfante do fólho 30v do MS. 295²³.

As cores também oferecem elementos que confirmam a relação de produção existente entre o MS. 294 e o MS. 295: as iluminuras de ambos os códices apresentam a mesma saturação na maioria dos pigmentos usados e, além disso, o azul-claro, o vermelho, o amarelo, o verde e o roxo são as cinco cores-base usadas neles; pelo menos uma delas sempre está presente nas imagens dos códices, sendo que na maioria das imagens todas elas foram usadas. No caso do MS. 294, além das cores encontradas no MS. 295, notamos também o uso de tons um pouco mais escuros de verde e um azul mais brilhante, assim como o acréscimo de cores, como o marrom e um tom alaranjando.

Os textos dos dois códices são uma organização das leituras litúrgicas do ano, neles há homilias e sermões, escritas por Gregório, Agostinho, Papa Leão, Jerônimo e o Venerável Beda²⁴. O alinhamento lateral dos textos, por exemplo, Houssaye destacou, mostra a grande organização dos códices²⁵ – os textos foram copiados de forma que ficassem completamente alinhados, o que sugere também um grande conhecimento do latim, pois diversas abreviações foram utilizadas para que o espaço reservado à cópia não fosse ultrapassado.

Por outro lado, no caso das miniaturas não existe um padrão em tamanho e localização na página, mas todas elas se encontram em iniciais. Diversas letras foram ornamentadas, algumas com cores, outras com vegetais, formas de animais e/ou foram historiadas; no entanto, apenas o Q do fólho 109v do MS. 295 apresenta-se em formato de mandorla.

A extremidade superior da inicial, na angulosidade da mandorla, aponta para o título do texto: “SERMÃO DE UM CERTO HOMEM MUITO SÁBIO ACERCA DA ASSUNÇÃO DA SANTA MARIA, SEMPRE VIRGEM”, fazendo parte da continuação dele: “O QUÃO

²³ Ibid., p. 34.

²⁴ Apesar de se tratar de textos escritos em diferentes épocas, todos foram copiados nesses códices de Reims no início do século XI, momento da produção do Lecionário.

²⁵ HOUSSAYE, op. cit., 2002, p. 20.

PROFUNDA E ELEVADA PELA SUA DIGNIDADE É a questão que vou responder²⁶.

O tema do texto é a Assunção mariana. Atribuído a Santo Agostinho, esse texto circulava desde o século V nos livros litúrgicos²⁷. O nome do santo não é citado, mas a cópia inclui todos os argumentos do texto agostiniano: Maria teria subido ao céu, pois se Cristo permitiu à sua mãe a graça da maternidade virginal, não permitiria que seu corpo fosse corrompido pela morte. Outro argumento é que se o corpo de Cristo era feito da carne de Maria, e teria ele subido ao céu com essa carne, não permitiria que a carne da qual proveio apodrecesse. Assim, ao final da vida de Maria, ela teria ascendido de corpo e alma ao céu.

Notamos que a Ascensão de Cristo foi um dos elementos que justificava a Assunção mariana. Lembrando que, como já citamos, a mandorla se tornou um signo comum na imagem da Ascensão de Cristo, acreditamos que essa relação também possa ter possibilitado que Maria assunta ocupasse o espaço da mandorla, assim como seu filho. Parece pertinente que a decoração de um texto que trata da Assunção da Virgem lembre o lugar especial ao lado (ou ao fundo) de seu filho na corte celestial.

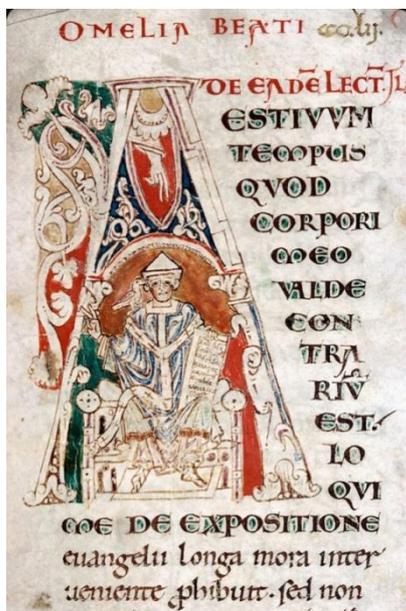
A lógica do manuscrito também corrobora com o argumento de que a forma ovalada é um formato destinado àqueles que de corpo e alma estão no céu. Não estamos sugerindo que o formato seja claramente uma definição do céu, mas muito mais uma definição imagética de um local que se diferencia do mundo e que é destinado ao divino.

Há outras três mandorlas no Lecionário de Reims: 1) no fólio 252r no MS. 294, há na inicial A uma representação de Gregório entronizado, e acima a mão de Deus o abençoa, envolvida em uma mandorla (fig. 2); 2) na inicial G, do MS. 295, fólio 1r, há também

²⁶ No original em latim: *SERMO CUIUSDAM SAPIENTISSIMI UIRI DE ASSUMPTIONE SANCTAE MAERIAE, SEMPER UIRGINIS QUI PROFUNDISSIMAE ET SUA DIGNITATE ALTISSIMA SUM responsurus questioni.*

²⁷ PALAZZO, Eric; JOHANSSON, Ann-Katrin. “Jalons liturgiques pour une histoire du culte de la Vierge dans l’Occident latin (V^e-XI^e siècles)”. In: IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel (Ed.). *Marie, le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: Beauchesne, 1996. p. 15-45.

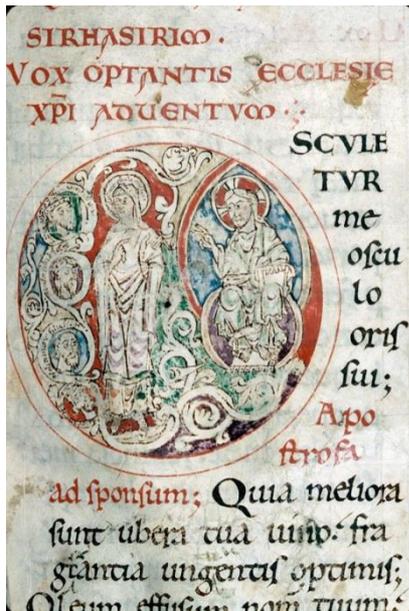
uma mandorla com a mão que abençoa Abraão, frente aos três anjos (fig. 3); 3) na inicial O, do fólio 136r no MS. 295, a mandorla está em volta do Cristo, que abençoa a Igreja e quatro homens (fig. 4).



2. Lectionnaire de l'office de la cathédrale de Reims, anterior a 1096. Biblioteca Municipal de Reims, MS. BM Reims 294, f. 252r.



3. Lectionnaire de l'office de la cathédrale de Reims, anterior a 1096. Biblioteca Municipal de Reims, MS. BM Reims 295, f. 1r.



4. *Lectionnaire de l'office de la cathédrale de Reims*, anterior a 1096. Biblioteca Municipal de Reims, MS. BM Reims 295, f. 136r.

É comum na arte cristã Deus abençoando ser identificado pela mão que “desce” do alto da imagem. Nas miniaturas dessas iniciais o gesto de bênção é o mesmo: dois dedos erguidos apontam o abençoado. Mostra-se apenas a angulosidade da parte inferior das mandorlas, a de cima está encoberta – na inicial G (fig. 3), pela vegetação que envolve a mandorla e ornamenta a parte superior da letra; na inicial A (fig. 2), pela linha superior da inicial, apresentando entre a letra e a forma da mandorla uma decoração que cobre o final do braço de Deus e lembra um tecido rendado.

Ainda que semelhantes, as duas representações (fig. 2-3) têm também sutis, mas importantes, diferenças: primeiramente na imagem com Abraão há uma cruz atrás da mão no interior da mandorla, já na de Gregório a cruz não aparece e este recebe a bênção apenas da mão. Quando Deus “desce” para abençoar Abraão, a promessa do sacrifício de Cristo ainda não havia sido cumprida; Gregório, contudo, recebe a mão do Pai tendo vivido após a vinda do Cristo.

Outra diferença observada entre as imagens das iniciais A e G é a cor do fundo da mandorla. A inicial A apresenta a mandorla com

fundo vermelho, e as duas linhas – assim como a linha pintada em seu interior – trazem volume ao formato. Na inicial G, porém, a forma é muito pequena e quase não seria percebida se não fosse o destaque dado à pintura de seu contorno com cor preta; em meio a vegetais sem cor, com um fundo verde, a mandorla tem o fundo azul contrastando com a cruz vermelha que ultrapassa as linhas internas e acaba no limiar das linhas externas da mandorla, dando destaque aos dedos que abençoam.

A terceira imagem de mandorla, além da inicial Q, apresenta-se no interior da letra O (fig. 4). A inicial é o começo do texto do Cântico dos Cânticos. Perfeitamente redonda, a letra abriga a mandorla em seu interior, e em um dos lados a inicial encobre a mandorla. Formada por duas linhas, assim como todas as outras, essa mandorla teve sua forma traçada em preto e pintada de vermelho de um lado e um tom mais escuro de outro, talvez uma cor modificada pelo tempo. Seu ângulo superior aparece exatamente onde a letra O encobre sua lateral; na parte inferior, o trono de Cristo, no formato circular com um fundo roxo, encobre a mandorla. Ela é o fundo do Cristo que abençoa e que está sentado sobre o círculo roxo, olhando lateralmente a mulher ao seu lado, abençoando-a: esta é a Igreja, filha de Sião.

Pintada com um fundo azul, um pouco desgastado hoje, a mandorla no interior da letra O faz contraste com a auréola cruciforme vermelha do Cristo. No exterior, as cores ao lado são variadas e se limitam a suas linhas. Ela participa da cena narrada na inicial como um dos elementos de composição, assim como as outras duas imagens apresentadas acima.

Aqui destacamos a lógica de produção do manuscrito em relação à mandorla: existem quatro imagens de mandorla, apenas uma delas é a formadora de letra, a inicial Q. As outras três são molduras que delimitam o espaço onde Deus e o Cristo aparecem dentro da narrativa pintada em uma inicial.

Em todas elas, o formato anguloso é destacado em apenas uma das pontas da mandorla, embaixo para as imagens que englobam a mão de Deus e em cima para a figura do Cristo e da Virgem com o Menino. Também em todas é possível verificar o desenho formado

por duas linhas, uma interna e outra externa, apresentando uma dimensão ao traçado que indica sua materialidade.

No caso das mandorlas que contêm as mãos de Deus, a materialidade da forma é principalmente identificada pelo preenchimento da cor. No entanto, a posição dos elementos, assim como nas imagens da Virgem e do Cristo, também indica uma sobreposição das formas apresentadas, ou seja, elas ocupam planos diferentes na imagem. O trono de Cristo está à frente da mandorla na letra O, ainda que a forma seja o que emoldura e separa Seu corpo na maior parte da metade direita da inicial. Contudo, as mãos de Deus e a Virgem estão no interior da forma. A mandorla funciona, assim, como uma janela.

Seria a janela do céu, se o óbvio fundo azul não fosse além da representação do céu²⁸ e se a mandorla da inicial A não tivesse seu interior pintado de vermelho. Outra diferença entre as mandorlas apresentadas é a cor do fundo, que parece destacar não o espaço, já refenciado pela forma, mas a necessidade dos contrastes²⁹. Vermelha, a mandorla que abriga a mão de Deus abençoando Gregório se destaca na inicial com o fundo azul. Nas outras imagens, o contraste também é importante. No entanto, a opção pelo fundo azul e por elementos vermelhos no interior foi preferível para destacar as imagens apresentadas à frente.

Aqui cabe uma ressalva, o uso de pigmentos medievais se diferenciou muito do que se tornaria a moderna aquarela³⁰. Os pigmentos não se misturavam, e cada cor era obtida de uma matriz única. O funcionamento não sugeria cores primárias e secundárias, quentes ou frias, como hoje. O azul era tido como uma cor quente. No início do período medieval, conforme Michel Pastoureau indica, essa cor quase foi rejeitada, e sua elevação a uma das cores mais amadas do mundo levou séculos, e em meio a essa transformação o

²⁸ PASTOUREAU, Michel. *Bleu: histoire d'une couleur*. Paris: Seuil, 2000.

²⁹ BONNE, Jean-Claude. "Penser en couleurs: à propos d'une image apocalyptique du X^e siècle". In: HÜLSEN-ESCH, Andrea Von; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). *Die Methodik der Bildinterpretation / Les méthodes de l'interprétation de l'image*. Göttingen: Wallstein, 2002, v. 2, p. 355-379.

³⁰ PASTOUREAU, Michel; SIMONNET, Dominique. *Le Petit Livre des couleurs*. Paris: Collection Points/Éditions du Panama, 2007. p. 16.

papel do uso do azul no manto da Virgem teve fundamental importância³¹. A dificuldade de se encontrar o azul na natureza trouxe problemas não só de cunho técnico para a obtenção do pigmento, mas também em seu simbolismo³².

O vermelho, contudo, em meio a uma gama de sentidos que variavam muito, era facilmente encontrado na natureza e, como já citamos, era a cor mais usada para destaques do texto (o *minium*). Funcionou durante muito tempo, junto ao preto e ao branco, como parte de um grupo de cores principais na produção de imagens³³.

Nas miniaturas aqui estudadas percebemos o uso dessas duas cores como opostas. Duas cores com forte saturação que se opõem para destacar a figuração: esse tipo de técnica pode ser vista em todo o Lecionário de Reims. Também percebemos que em toda a obra há um importante cuidado com a sobreposição das cores, em apenas um local a sobreposição ocorre: na auréola da Virgem. Ainda que a lógica de oposição das cores azul e vermelha seja uma das construções percebidas na mandorla, a mandorla da Virgem se destaca entre elas, apresentando não apenas a oposição, mas ainda a extrapolação da técnica.

Outro elemento que notamos como diferenciação da mandorla na inicial Q diz respeito ao seu papel de letra. Nas imagens das mãos de Deus inseridas nas iniciais, a mandorla emoldura apenas a mão, assim como na imagem da inicial dos Cânticos a mandorla separa o Cristo que abençoa da cena narrada. Ou seja, nessas imagens a mandorla está inserida dentro da letra, exatamente para destacar o espaço ocupado por Deus, seja ele o Cristo, seja ele a mão de Deus Pai.

No texto mariano, entretanto, a mandorla não separa o menino Jesus, ela engloba toda a cena, inclui a representação mariana e ainda atribui o papel de construtor do texto ao formato ovalado. Assim, a materialidade da mandorla se destaca não apenas por ela

³¹ PASTOUREAU, op. cit., 2000. p. 45.

³² Segundo Pastoureau, a dificuldade de obtenção do azul na natureza contribuiu também para seu afastamento da simbologia litúrgica no início da Idade Média; não que o azul não fosse uma cor do cotidiano, mas a liturgia preferiu a paleta branco-preto-vermelho. Ibid., p. 32.

³³ PASTOUREAU; SIMONNET, op. cit., 2007. p. 27-41.

fazer parte da vegetalização, ainda que mantendo sua angulosidade de mandorla, mas por, partindo dessa materialidade, criar o texto.

Na cena onde Maria é pintada em destaque, junto ao texto de sua Assunção, o papel da mandorla é o de atribuição de um espaço diferenciado ao espaço do mundo, o mesmo que vemos nas outras mandorlas feitas no Lecionário. No entanto, não apenas esse espaço foi destacado, como a ele se atribui outro papel importante na relação da espacialidade, da materialidade e da imagem com o texto. A inicial Q trouxe a possibilidade de perceber a construção de um sentido especial que atribuiu valor diferenciado à Virgem, que a liturgia já procurava afirmar naquele momento.

VII

As mulheres e os livros de horas

Maria Izabel Escano Duarte de Souza

Introdução

Provavelmente uma das imagens mais conhecidas de livros de horas é a do fólio 14 do livro de Maria da Borgonha, feito no século XV em Flandres (fig. 1)¹. Nele, a duquesa está sentada lendo seu livro, enquanto em segundo plano uma grande janela se abre, mostrando a Virgem com o Menino e novamente a duquesa, ajoelhada, em oração. A popularidade desta iluminura não é uma coincidência.

Durante os séculos XIV e XV, era comum que mulheres possuíssem mais do que um livro de horas. Muitos deles eram encomendados para elas por seus noivos por ocasião de suas núpcias, como é o caso do também famoso livro de Jeanne D'Evreux (fig. 3). Além disso, era utilizando seus livros de horas que as mulheres ensinavam seus filhos a ler e a rezar.

Segundo Susan Groag Bell, proprietárias femininas de livros eram árbitras da piedade laica e embaixadoras da cultura, porque, por meio de sua leitura e patronagem, elas apoiaram ativamente as práticas piedosas e a nova literatura vernácula². Para Christopher de Hamel, as mulheres foram as maiores proprietárias de livros de

¹ Para mais informações acerca desta imagem ver SCHMITT, Jean Claude. “A imaginação eficaz”. In: _____. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: Edusc, 2007. p. 351-368; ALEXANDER, Jonathan James Graham. *The Master of Mary of Burgundy: a Book of Hours for Engelbert of Nassau*. Oxford: George Brazilian, 1993.

² BELL, Susan Groag. “Medieval Women Book Owners: Arbiters of Lay Piety and Ambassadors of Culture”. *Signs: Journal of women in culture and society* 7/4, 1982, p. 742-768, p. 743.

horas durante a Idade Média e o início da Era Moderna. Elas tiveram um papel central no patrocínio desse gênero e, nos primeiros cento e cinquenta anos de sua existência, foram responsáveis pela difusão dos livros de horas entre a população laica³.

Tais afirmações também nos levam a analisar mais a fundo o papel das mulheres como patrocinadoras da cultura de uma forma geral, bem como da religião cristã. Ainda nos levam a repensar sobre o letramento (*litteracy*) e a alfabetização da população feminina na Idade Média.

Abordar esses assuntos, bem como elucidar as origens e funções dos livros de horas é, portanto, o principal objetivo deste texto. Entende-se que tais esclarecimentos são fundamentais para a melhor compreensão de práticas religiosas e sociais laicas da Idade Média e da Época Moderna.

A origem e o conteúdo dos livros de horas

Durante o século XIII, operou-se uma profunda mudança na concepção da santidade leiga: não bastava mais cumprir as exigências de seu estado secular e dar o exemplo de virtudes religiosas e morais, mas era necessário imitar o Cristo em sua humilhação e em seus sofrimentos, tentando fazê-los pelos gestos e ritos. Segundo Jean-Claude Schmitt:

Evidentemente, as evoluções participam de um fato maior na história da espiritualidade no Ocidente medieval: a humanização do divino, termo pelo qual se pode designar a uma só vez, a promoção do culto eucarístico, a insistência sobre a historicidade de Cristo e de sua mãe, o desenvolvimento da promoção do corpo na espiritualidade [...].⁴

³ HAMEL, Christopher. "Books for Everybody". In: *A History of Illuminated Manuscripts*. Londres: Phaidon Press, 2006. p. 168-199, p. 174.

⁴ SCHMITT, Jean Claude. "De Niceia II a Tomás de Aquino: a emancipação da imagem religiosa no Ocidente". In: _____. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: Edusc, 2007. p. 55-89, p. 88.



1. *A duquesa Maria de Borgonha lendo seu livro de horas.* Livro de horas de Maria da Borgonha, Flandres, c. 1477. Biblioteca Nacional da Áustria, Viena. MS. Cod. 1857, f. 14r.

Como consequência dessa humanização, a relação entre o cristão e o mundo divino se personaliza, extrapola o âmbito do culto público, das igrejas, dos mosteiros, das grandes procissões, e vai para dentro das casas das pessoas, para o culto particular, para a devoção pessoal.

De modo geral, o laicato não se definia mais apenas como o conjunto dos fiéis desprovidos dos poderes de ordem e de jurisdição, mas como um elemento operante do dinamismo interno da Igreja. Os leigos, estimulados principalmente pelo desejo de levar uma vida espiritual intensa, e pelo exemplo das ordens mendicantes, passam a adotar uma nova atitude em relação ao mundo divino e à prática da vida religiosa, cuja tônica será dada pela aspiração à salvação e à purificação individual⁵.

Antes reservada aos clérigos, a experiência da devoção pessoal e da meditação é agora acessível aos leigos, que praticam a devoção a fim de se sentirem agraciados pela santidade, participando, desse modo, da vida dedicada a Deus.

Assim, os livros de horas são instrumentos dessas novas práticas religiosas que se conformam durante o século XIII, especialmente da devoção e meditação pessoais. Eles podem ser definidos como livros de orações que continham, além do Pequeno Ofício da Virgem Maria, outros ofícios, salmos e textos – a maioria deles em latim – para a edificação e recitação diárias dos leigos, de acordo com as horas canônicas. Sua leitura também era considerada um meio eficaz de preparação para a hora da morte e para se alcançar a salvação.

Por ser um livro devocional e privado, o livro de horas continha muitos traços das crenças e costumes populares. Não sendo um livro oficial da Igreja, seu conteúdo era ditado principalmente pela vontade de seus proprietários. Entre os textos mais comuns, estão o Calendário, o Pequeno Ofício da Virgem, o Ofício do Espírito Santo, o Ofício da Santa Cruz, os Salmos Penitenciais, a Lítania e o Ofício dos Mortos. Também podem aparecer as Passagens dos Evangelhos, duas orações à Virgem (*O Intemerata* e *Obsecro te*),

⁵ BASCHET, Jérôme. “A Igreja, instituição dominante do Feudalismo”. In: _____. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. Rio de Janeiro: Globo, 2005. p. 167-246, p. 220.

Sufrágios dos Santos, Passagens da Paixão de Cristo segundo João, Ofício das Chagas de Cristo, o cântico *Stabat Mater*, entre outros.

Um elemento fundamental do livro de horas é a sua iluminação. Deve-se ressaltar, antes de tudo, a importância do conceito de iluminura: cunhada pelo poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321), a palavra tem origem no latim, *illuminare*, que significa iluminar, trazer à luz⁶. Refere-se tanto ao sentido de esclarecer, dar significado a alguma coisa antes sem sentido – no caso os textos dos livros medievais – como também aos materiais utilizados na confecção dessas imagens, a exemplo da folha de ouro. Portanto, chamamos de iluminuras as imagens contidas principalmente em livros manuscritos, que têm a função de auxiliar na leitura e na compreensão do texto, confeccionadas com aplicação de folha de ouro, refletindo a luz do ambiente e, assim, *iluminando* visualmente o texto.

A iluminação de um manuscrito pode servir a uma variedade de propósitos: pode ser puramente decorativa ou ilustrativa (geralmente ambas) tornando a aparência do texto mais atrativa ou comunicando de uma forma visual sua narrativa ou ideias. Para livros usados na liturgia e para devoção, como os livros de horas, e mesmo para a maior parte das imagens cristãs, a riqueza da decoração e iluminação visa maior glorificação de Deus.

Posto que figuravam geralmente no início de cada ofício – ou de cada hora canônica, como no Ofício da Virgem –, as iluminuras, na prática, serviam de marcadores das páginas, indicando as divisões do livro. Mas, principalmente, cumpriam uma função de mediação entre o fiel e o santo ali representado: elas deveriam provocar emoção e aproximar a realidade sagrada da realidade do leitor, presentificando o mundo invisível e levando o fiel a meditar sobre os temas das vidas da Virgem e do Cristo, auxiliando assim na elevação espiritual e na meditação dos mistérios divinos, na epifania dos fiéis⁷. Em vez de uma ordenação abstrata, ofereciam uma forma

⁶ Dante Alighieri apud WALTHER, Ingo; WOLF, Norbert. “Introducción”. In: *Codices Ilustres: los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*. Madrid: Taschen, 2005. p.11-48, p. 11.

⁷ SCHMITT, Jean Claude. “Introdução”. In: Id. *O Corpo das Imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: EDUSC, 2007, p. 11-22, p. 14.

plástica de percepção do mundo religioso e eram aplicadas à experiência sensorial direta⁸.

Mais do que simplesmente auxiliar na pregação, a imagem deveria inspirar os fiéis a conhecer e a adorar Deus. Ela deveria provocar um sentimento de compunção que sustentasse a adoração da Trindade e inspirasse os gestos da prece cristã. Exerceria, sobretudo, uma função cognitiva durante a leitura. Ao ler o texto e olhar as imagens que o acompanhavam, o fiel seria capaz de pensar mais profundamente sobre aquilo que estivesse lendo, de expandir o significado do texto e de memorizá-lo mais facilmente, rememorando conceitos e informações já armazenados previamente. As iluminuras seriam, literalmente, auxílios visuais, instrumentos da piedade pessoal que viabilizariam as novas práticas devocionais que passaram a ser difundidas a partir do século XIII no Cristianismo.

Mulheres: árbitras da piedade laica

Proprietárias femininas de livros eram “árbitras da piedade laica e embaixadoras da cultura”, porque, por meio de sua leitura e patronagem, elas apoiaram ativamente as práticas piedosas e a nova literatura vernácula⁹.

Desde o século IX até o século XV, particularmente no final deste período, há evidências sólidas de mulheres laicas das classes superiores que liam e tinham livros. A evidência sugere que o número de mulheres laicas proprietárias de livros cresceu substancialmente durante o século XIV e multiplicou sensivelmente durante o século XV. Relatos medievais mostram que elas não apenas compravam livros, mas que os livros que elas compravam

⁸ BELTING, Hans. “Introduction”. In: *The Image and its Public in the Middle Ages: Form and Function of Early Paintings of the Passion*. Nova York: Aristide D. Caratzas, 1981. p. 1-8, p. 7.

⁹ “Female book owners were ‘arbiters of lay piety and ambassadors of culture’, because, through reading and patronage, they actively supported pious practices and the new vernacular literature”. REINBURG, Virginia. “‘For the use of women’: women and books of hours”. *Early Modern Women Journal* 4, 2009, p. 235-240, p. 235. Reinburg retoma, assim, Bell e concentra seu texto nos livros de horas.

eram relativamente caros¹⁰. Isto pode ser explicado por alguns costumes típicos da elite nobiliárquica medieval.

Mulheres nobres medievais mudavam de ambiente cultural por conta de casamentos. Os livros que elas levavam consigo para a nova casa traziam traços de sua terra natal, permitindo o intercâmbio de ideias artísticas, literárias e religiosas, evidenciando assim seu papel fundamental como disseminadoras internacionais de cultura. Um bom exemplo disso é o livro de horas de Margarida de Cleves, duquesa da Baviera-Holanda, confeccionado em c.1395 (fig. 2). Segundo James Marrow, a composição artística desse livro inaugurou novas tradições na arte da iluminação holandesa e influenciou outros pintores de iluminuras durante os primeiros dois quartéis do século XV¹¹.

Além disso, os volumes devocionais habituais também poderiam ensinar uma nova língua, minimizar a estranheza de novas experiências e confortar os doentes. No final do século XIV, mulheres carregavam manuscritos em diversas línguas e de assuntos variados em seus enxovais.

As mulheres também tinham um papel importante no ensino, tradução e alargamento dos laços hierárquicos de controle da Igreja por intermédio de sua relação privada com livros religiosos. Uma vez que a participação pública feminina na vida espiritual não era bem vista pela hierarquia masculina estabelecida, um envolvimento próximo com a literatura devocional religiosa, inofensiva por conta de seu conteúdo, ganhou grande importância para as mulheres. Estas afirmações são particularmente pertinentes no caso dos livros de horas.

Livros de horas eram muito mais do que apenas livros de orações. Eles podiam trazer consolo espiritual, edificação e, às vezes, paz; eles podiam também instruir, distrair e entreter. Ainda que os livros de horas não fossem de modo algum livros exclusivos de mulheres, era muito difícil encontrar mulheres da nobreza e da alta burguesia que não possuíssem um durante o século XV.

¹⁰ BELL, 1982, p. 747.

¹¹ MARROW, James. *As Horas de Margarida de Cleves*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1995. p. 62.



2. A duquesa Margarida de Cleves diante da Virgem com o Menino. Livro de horas de Margarida de Cleves, Utrech, c. 1395. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa. MS. inv. LA148, f. 19v.

Assim, patrocinadoras femininas permaneceram influentes no desenvolvimento de livros de horas durante o século XV. Mulheres de famílias reais e nobres encomendavam manuscritos para seu uso pessoal, frequentemente dos maiores artistas da época. A maioria desses livros era feita para ser usada por qualquer um. Mas ainda assim alguns inventários de livrarias do século XVI listam dúzias de cópias de “horas impressas para o uso de mulheres”, sugerindo que existiam livros de horas feitos especificamente para elas. Livros também são em algumas ocasiões descritos como “livros de horas de mulheres” em inventários pós-morte¹². Era comum para uma mulher possuir mais de uma cópia de livro de horas, uma para ser usada em ocasiões especiais, outra para o uso diário¹³, o que pode explicar por que eles são descritos tão frequentemente como tesouros.

Mulheres consideravam seus livros de horas pertences íntimos, objetos para serem passados adiante como um legado precioso às filhas, netas, noras e queridas amigas. Listas de presentes, doações, heranças e testamentos mostram isso. Às vezes elas davam livros de horas para homens, geralmente filhos ou genros. E homens davam livros para mulheres de suas vidas, usualmente suas esposas e filhas, como é o caso do livro de horas de Jeanne D’Evreux (fig. 3) e o do livro de Anna da Bretanha (fig. 4), presentes de seus maridos às proprietárias. Esses manuscritos eram considerados presentes apropriados por ocasião das núpcias.

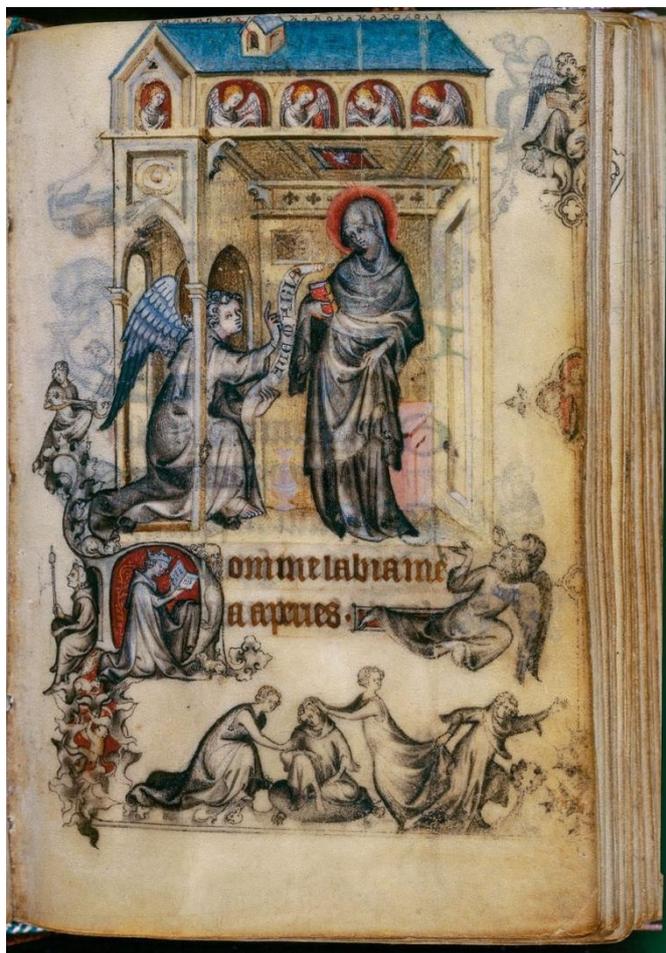
Mas presentes entre mulheres eram especiais: eles trançavam teias de reciprocidade, nas quais preces e livros de orações eram símbolos de afeto e relações duradouras. Os livros de horas eram um tipo especial de legado de mulheres para suas herdeiras femininas, ou para descendentes espirituais escolhidas deliberadamente, como netas, amigas e outras freiras. Tal legado carregava consigo a esperança da doadora de que os laços emocionais e espirituais que uniam amigas, comadres e afilhadas perpassassem sua morte. Isso

¹² REINBURG, 2009, p. 235.

¹³ PENKETH, Sandra. “Women and Book of Hours”. In: SMITH, Leslie; TAYLOR, Jane H. M. *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence*. Toronto: University of Toronto Press, 1996. p. 266-281, p. 269.

poderia significar rezar pela alma dos mortos, ou talvez seguir a vida piedosa da doadora.

No final do século XV, portanto, mulheres tinham se tornado possuidoras mais frequentes de muitos tipos de livros, principalmente livros de horas, que eram adquiridos por herança, ou por compra direta de escribas e vendedores, ou ainda por encomendas.



3. *A Traição de Judas e a Anunciação*, de Jean Pucelle. Horas de Jeanne D'Evreux, França, c. 1324. The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, Nova York. MS. Acc. 54 1.2, f. 16r.



4. *Ana da Bretanha rezando, apresentada por Sant'Ana, Santa Margarida e Santa Úrsula*, de Jean Bourdichon. *Grandes Horas de Ana da Bretanha*, Tours, c. 1503. Bibliothèque Nationale de France, Paris. MS. Lat. 9474, f. 3r.

As mulheres e o letramento

Segundo Roger Chartier, durante o início da Idade Média ocorreu uma mudança significativa em relação à leitura: passou-se da leitura em voz alta para a leitura silenciosa ou murmurada. Alguns fatores contribuíram para essa mudança: livros eram lidos, sobretudo, para obter maior conhecimento de Deus e aumentar a chance de a alma alcançar a salvação; por isso, os textos deveriam ser compreendidos, servir de objeto de meditação, ser memorizados. A estrutura do códice, com suas páginas que facilitam a divisão do texto em seções, facilita a releitura ou a comparação de passagens, ajudando na leitura meditativa¹⁴. Segundo Paul Saenger, a emergência de novos tipos de livros de orações portáteis estava intimamente ligada à evolução dos hábitos de leitura no período da baixa Idade Média. A proliferação de livros de horas foi o resultado do advento da leitura silenciosa¹⁵.

Há algumas evidências de que esses livros eram lidos diariamente e também utilizados nas missas dominicais. Tratados recomendando a leitura diária dos livros, ensinando como se deveria proceder à sua leitura, em que momento da missa eles deveriam ser utilizados, além de fontes iconográficas representando fiéis utilizando seus livros de horas para orar, fornecem indícios que nos permitem, assim, conhecer melhor tais práticas.¹⁶

Nas figuras 1, 3 e 4, podemos ver exemplos de tal prática. Em todas elas, as proprietárias aparecem efetivamente utilizando seus livros: segurando-os – como na imagem de primeiro plano de Maria da Borgonha (fig. 1) e na da capitular D, abaixo da iluminura da Anunciação, de Jeanne D’Evreux (fig. 3) –, ou tendo-os abertos diante de si, como na imagem de Ana da Bretanha (fig. 4). Elas leem seus manuscritos para rezar.

¹⁴ CHARTIER, Roger; CAVALLO, Guglielmo. “The Middle Ages: From Monastic Writing to Scholastic Reading”. In: *A History of Reading in the West*. Cambridge: Polity Press, 1999. p. 15-20, p. 17.

¹⁵ SAENGER, Paul. “Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages”. *Scrittura & Civiltà* 9, 1985, p. 239-269, p. 240.

¹⁶ REINBURG, Virginia. “Prayer and the Book of Hours”. In.: WIECK, Roger (Ed.). *Time Sanctified: the Book of Hours in Medieval Art and Life*. New York: George Braziller, 2001. p. 39-44, p. 41.

Também houve durante o século XIII um movimento de expansão do letramento em algumas camadas da sociedade, principalmente entre a nobreza e a emergente classe média urbana. Estes dois grupos precisavam de um letramento, ainda que rudimentar, para cumprir suas obrigações legais, políticas e de comércio¹⁷. Ou seja, havia um conhecimento e uma utilização do latim, ainda que instrumental, fora dos círculos eclesiásticos.

Contrariamente à opinião comum de que mulheres não possuíam nenhum conhecimento de latim, é mais do que provável que elas tinham pelo menos um conhecimento básico, suficiente para usar e ler o texto de um livro, como o livro de horas, mesmo que parcialmente. A realeza, obviamente, tinha melhor acesso à educação entre os leigos por conta de sua riqueza e importância. Geralmente a tutela de seus membros era feita pelo clero, o que por si só já implica em alguma educação em latim. Como fruto dessa tutoria, já no século XIII ensinava-se pelo menos um pouco de latim formal para todas as crianças nobres, fossem elas meninas, fossem meninos¹⁸. As classes burguesas provavelmente tinham um conhecimento melhor de leitura e escrita em língua vernácula, mas é provável que eles também tivessem um conhecimento básico de latim simplesmente por ir à missa regularmente.

Os cristãos repetidamente declaravam que era um dever das mulheres se preocupar com o ensino das letras e a educação moral de seus filhos, particularmente de suas filhas. Christine de Pizan (1364-1430), que viveu em Paris e escreveu trinta livros, entre eles um bom número de escritos educacionais, em 1405 escreveu sobre os deveres das mulheres: “Quando sua filha estiver na idade de aprender a ler, e depois que ela souber as horas e os ofícios, traga para ela livros de devoção e contemplação e aqueles que falam sobre moralidade.”¹⁹

Para seguir estas prescrições, muitos tipos de livros – como saltérios, evangeliários e tratados educacionais – eram encomendados e usados especificamente para a educação das

¹⁷ POOS, Lawrence. “Social History and the Book of Hours”. In: WIECK, 2001, p. 33.

¹⁸ PENKETH, Sandra. “Women and Book of Hours”. In: SMITH; TAYLOR, 1996, p. 270.

¹⁹ BELL, 1982, p. 756.

crianças. Livros de horas eram certamente usados como livros para educação primária. Alguns continham até mesmo o alfabeto, para auxiliar a criança a ler. Na figura 5, podemos ver um livro de horas do século XV que provavelmente era utilizado para a alfabetização das crianças. Ele contém no primeiro fólio, antes do início dos ofícios, o alfabeto e a principal oração que um cristão deveria saber: o Pai Nosso. Para a grande maioria da população medieval europeia, o primeiro livro que se conhecia, e geralmente o único, era o livro de horas²⁰.



5. Alfabeto e Pai Nosso.
Livro de horas segundo o
Uso de Sarum,
Inglaterra, c. 1490.
Pierpont Morgan
Library, Nova York. MS.
M 487, f. 1r.

Uma representação tradicional desse papel feminino em relação à educação dos filhos é a iconografia de Sant'Ana ensinando a Virgem a ler, símbolo da mãe como professora de sua filha. Tal cena

²⁰ HAMEL, Christopher. "Books for Everybody". In: _____. *A History of Illuminated Manuscripts*. Londres: Phaidon, 2006. p. 168-199, p. 178.

geralmente aparece em livros de horas dos séculos XIV e XV, como podemos observar na figura 6. Nela, Sant'Ana e a Virgem com o Menino estão sentadas em um grande trono. O pequeno Jesus, no colo de sua mãe, brinca com o livro, aberto no colo de sua avó.



6. *Sant'Ana, a Virgem e o Menino*, de Herman Scheerre. The Beaufort Hours, Bruges e Londres, c. 1440. The British Library, Londres. MS. Royal 2 A XVIII, f. 13v.

Educar as crianças e escolher o material de leitura era um dos aspectos da contribuição cultural das mulheres em sua relação

especial com livros – outra era a preocupação com traduções vernáculas. Já que se esperava das mulheres a leitura de literatura devocional, não é de surpreender que elas também tivessem um papel importante como instigadoras de traduções vernáculas em geral²¹. Também não é surpreendente o aumento de tais traduções ocorrido nos séculos XII e XIII. De fato, as mulheres são responsáveis pela criação de uma cultura doméstica vernacular durante os quatro últimos séculos medievais.

Retratos de mulheres proprietárias e a Virgem Maria: exemplo de comportamento dentro dos livros de horas

A maioria dos retratos de proprietários em livros de horas, sejam homens ou mulheres, estão situados no início do Ofício da Virgem. Estes retratos geralmente aparecem nas Matinas, a primeira hora, que é prefaceada por uma representação da Anunciação. As figuras 2 e 3 são exemplos disso, pois estão localizadas exatamente no início do Ofício da Virgem.

Estas representações trazem uma sensação de intimidade e proximidade entre a devota e a Virgem, além de significarem um desejo por um diálogo mais íntimo com o divino. O fato das representações das proprietárias dos livros estarem próximas a representações marianas cria um paralelo entre as duas, e reforça as mensagens morais e religiosas direcionadas às mulheres²², sugerindo uma relação mais direta e prática entre as duas, uma vez que Maria representa o ideal feminino de comportamento para filhas, mães e esposas.

Na figura 2 essa relação deve ser sublinhada. A duquesa de Cleves está ajoelhada com as mãos postas em sinal de oração, olhando diretamente para a Virgem e o Menino, que lhe retribuem o olhar. Da altura da boca de Margarida sai um filarete, que é recebido pelo Menino, onde podemos ver as palavras iniciais da oração do Pai Nosso. Além da interação entre os olhares das figuras representadas

²¹ BELL, 1982, p. 758.

²² PENKETH, Sandra. “Women and Book of Hours”. In: SMITH; TAYLOR, 1996, p. 275.

e o filarete, outro elemento demonstrativo desta relação próxima e direta é o fato de a separação entre o espaço secular da duquesa e o espaço celestial da Virgem não estar muito bem demarcado. Uma possível separação entre eles é ultrapassada tanto pela proprietária quanto pelo filarete.

As qualidades da maternidade e da humildade às quais as iluminuras e o texto dos livros de horas chamam atenção são qualidades que por séculos a Igreja encorajou as mulheres a aspirar. Acima de tudo, esperava-se que elas fossem servis. A própria imagem da Virgem, que é o principal foco do livro, e as tentativas de identificação com ela, através da prece íntima, deveriam se constituir como mensagens subliminares concernindo ao caráter e comportamento feminino.

A presença de mensagens visuais instrutivas compunha a percepção idealista do comportamento da Virgem e da necessidade de homens e mulheres aspirarem a seu exemplo. No entanto, as qualidades que elas enfatizam – obediência, humildade e pureza – eram, em geral, percebidas como características femininas. Outras representações de mulheres em livros de horas, que devem ter sido escolhidas pela proprietária, enfatizam a ideia de piedade e pureza. Às vezes as mulheres eram ativamente mostradas no papel de pias benfeitoras.

As mulheres também influenciaram a iconografia nos livros, oferecendo novas imagens da feminilidade. A insistência de artistas em representar o mais importante ideal feminino, a Virgem Maria, como uma leitora constante pode ser interpretada de duas formas: como um estímulo às mulheres para que cultivassem o hábito da leitura, ou como um reflexo da realidade e de seus padrões.

A primeira hipótese destaca o papel ativo desse tipo de iluminura, e reforça a ligação entre as mulheres e os livros em geral, sugerindo a leitura como uma atividade feminina bem-vista e recomendada, transmitindo às proprietárias uma mensagem comportamental.

A segunda sugere que as mulheres não estavam apenas adquirindo livros, mas gastando boa parte de seu tempo lendo-os. A crescente associação da Virgem a livros coincide com o aumento do número de proprietárias femininas de livros durante o século XIV e XV.

Retratos da Virgem Maria rodeada de livros fornecem outra confirmação artística engenhosa do profundo envolvimento das mulheres com a literatura devocional. Incontáveis pinturas e esculturas da Anunciação representam Maria como uma leitora ávida. Representações da Virgem lendo diante do altar podem ser interpretadas como exemplares de pia devoção, especialmente naquelas em que a posição do devoto diante do altar assimila-se àquela da Virgem; mas não podemos esquecer que a Virgem é divina, e que o livro que ela lê não é um livro de horas, mas a Bíblia. A figura 3 demonstra isso. Nela, a Virgem tem em sua mão um livro, no momento da Anunciação. Embaixo desta cena, na capitular D, é a própria Jeanne que está ajoelhada diante de um *prieu-dieu*, rezando pela leitura do livro em suas mãos, tal qual a Virgem estava antes de ser interrompida pelo anjo Gabriel.

O livro como elemento deste tema iconográfico remonta à tradição otoniana e, a partir do século XI, torna-se comum nessas representações²³. Segundo São Bernardo, a Virgem estaria lendo a profecia de Isaías: “Pois sabeis que o Senhor mesmo vos dará um sinal: Eis que a virgem está grávida e dará à luz um filho e dar-lhe-á o nome Emanuel”²⁴, considerada uma prefiguração de sua gravidez. A partir do século XIII, tanto a presença do livro na cena como a própria postura de oração de Maria ligam-se às práticas sociais letradas que relacionam oração silenciosa à leitura privada, desenvolvidas principalmente com o advento das ordens mendicantes. Além disso, Maria torna-se o modelo espiritual e de comportamento para as mulheres, principalmente para aquelas pertencentes às classes sociais intermediárias e altas, ou seja, o público-alvo mais comum dos livros de horas.

A ênfase dada ao momento particular de oração da Virgem, o mesmo momento em que há a revelação de seu papel no mistério da Encarnação, encontra paralelo na atitude dos proprietários representados com seus livros, quando estes também têm uma visão

²³ SCHILLER, Gertrud. “The Annunciation to Mary”. In: _____. *Iconography of Christian Art*. Great Britain: New York Graphic Society, 1971. v. I. p. 26-52, p. 42.

²⁴ Is 7:14. BÍBLIA DE JERUSALÉM. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2002.

ou presenciam uma espécie de aparição, no momento em que fazem suas orações particulares utilizando seus livros.

Além do destaque para o ato devoto de orar ajoelhado e com as mãos postas, semelhante à provável posição em que um vassalo se colocava diante de seu senhor²⁵, situando tanto a Virgem quanto o fiel como vassalos de Cristo, seria durante a oração particular, feita pela leitura do livro, que ocorreria o momento de Epifania, de interação entre a esfera celestial e a esfera terrestre.

Segundo Paul Saenger, essas imagens podem fornecer indícios sobre a prática da oração no século XV:

Na segunda metade do século XIV e século XV, a cena da Anunciação era representada por duas tradições iconográficas diferentes. Em uma, um ou ambos os braços da Virgem estão estendidos com a palma aberta enquanto ela se desvia da leitura de um livro para escutar as palavras do anjo. [...] Na segunda iconografia da Anunciação, que sugere uma infusão silenciosa da graça Divina, a Virgem é representada no ato de ler, raios de luz saindo de seu coração, suas mãos postas com palmas e dedos tocando-se ou com os braços cruzados sobre o peito, outra postura de oração que significa internalização. Ambas as cenas da Anunciação regularmente antecedem as Horas da Virgem e são um reflexo de uma sociedade em transição de uma recitação oral de orações para sua silenciosa contemplação²⁶.

²⁵ Cf. BERLIOZ, Jacques. *Monges e religiosos na Idade Média*. Lisboa: Terramar, 1994.

²⁶ “*In the second half of the fourteenth and fifteenth century, the scene of the Annunciation was represented by two distinct iconographic traditions. In one, one or both of the Virgin’s arms were extended with open palm while she turned from a book and listened to the words of an angel. [...] In the second iconography of the Annunciation suggesting a silent infusion of Divine grace, the Virgin was depicted in the act of reading, light beams rushing to her heart, her hands either placed with palms and fingers touching or with arms crossed upon the chest, another static posture of prayer signifying internalization. Both scenes of the Annunciation regularly prefaced the Hours of the Virgin and were a reflection of a society in transition from an oral recitation of prayers to their silent contemplation*”. SAENGER, 1985, p. 262.

A figura 7, do livro de horas de Beaufort, mostra outra cena da Anunciação. Nela, a Virgem está exatamente na postura de oração descrita por Saenger: ajoelhada diante de um *prieu-dieu*, com um livro aberto à sua frente. Sua mão no peito e sua cabeça levemente voltada para trás denotam a surpresa de Maria, interrompida em suas orações pelo anjo Gabriel, que chega para anunciar-lhe sua missão. Notemos as duas figuras ajoelhadas fora do espaço destinado aos personagens celestes: são os proprietários do livro, o duque de Beaufort e sua esposa Margarida Beauchamp, exatamente na mesma posição da Virgem. Eles têm diante de si um livro aberto, indicando o momento de oração feita utilizando o livro, tal qual Maria. É neste momento de oração que eles são capazes de contemplar, como devotos, os mistérios divinos, como representado pela iluminura.



7. Anunciação, de Herman Scheerre. The Beaufort Hours, Bruges e Londres, c. 1440. The British Library, Londres. MS. Royal 2 A XVIII, f. 23v

Conclusão

É justo dizer que as mulheres proprietárias de livros de horas provavelmente tinham algum conhecimento básico de seu conteúdo e que, portanto, havia grande probabilidade de a posse deles estar relacionada à sua utilização, não se tratando simplesmente da posse de um símbolo de *status*. Também parece haver uma conexão significativa entre mulheres e livros de horas, algo que as faz proprietárias mais usuais desses volumes.

As ilustrações dos livros de horas exaltam ideais de pureza, humildade e obediência, virtudes particularmente associadas ao sexo feminino. Poucas destas ilustrações parecem não se encaixar nessas categorias, e aqui as mulheres estão interessadas em códigos de comportamento mais do que religioso. Acima de tudo, livros de horas de proprietárias femininas fornecem evidências não somente de um forte patrocínio feminino mas também de uma participação ativa na devoção pessoal por parte de seus donos.

VIII

Espaço e pensamento racional no Livro dos jogos de Afonso X

Fabio Fonseca

O Livro dos jogos

O *Libro de los juegos de ajedrez, dados y tablas* foi escrito em 1283 sob o reinado de Afonso X, de Leão e Castela. Realizado por artistas muçulmanos, judeus e cristãos, o manuscrito contém descrições dos jogos de xadrez, dados e tabuleiros. Recebido da cultura árabe, o jogo de xadrez está representado em várias iluminuras contidas no códice. Procura-se entender a produção dos manuscritos de Afonso X dentro do processo de reconquista da península Ibérica pela cristandade, a troca resultante desse contato com a cultura islâmica e sua contribuição para a formação de um pensamento racional no Ocidente cristão. Nesse sentido, as iluminuras são pensadas como parte atuante desse processo em uma determinada condição temporal e espacial, tanto em relação aos temas quanto à representação do espaço. O presente texto procura responder às seguintes questões: como o códice atua na construção de um pensamento racional no Ocidente medieval? Mais precisamente: como determinadas iluminuras organizam uma representação espacial que dialoga com esse pensamento?

A Reconquista da península Ibérica pelos cristãos foi um período que durou alguns séculos. Desde a ocupação muçulmana do século VIII até o final do século XV, com a conquista do reino de Granada pelos cristãos, em meio a batalhas e conflitos houve também um processo de troca entre as culturas cristãs e muçulmanas. Nessa troca, boa parte do pensamento da Antiguidade foi transmitida para a cristandade por meio de traduções árabes. O Afonso X, rei de Castela e Leão, contribuiu para esse processo promovendo a

tradução de livros para o castelhano e o latim e, com isso, fomentou o desenvolvimento de um pensamento científico no Ocidente cristão. Foram traduzidos livros de ciências naturais, aritmética, astronomia, tratados médicos, música. O próprio rei contribuiu com a composição de cantigas profanas e religiosas, assim como colaborou diretamente na criação do *Libro de los juegos de Ajedrez, dados e tablas*. Quanto ao xadrez, Afonso X introduziu novos problemas e regras para esse jogo.



1. *Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas* (Livro dos jogos, Escorial, ms.T.1.6), 1283, têmpera sobre pergaminho (42 cm x 30 cm), f. 64r. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madri, Espanha.

O *Libro de los juegos de Ajedrez, dados e tablas*, também chamado de Livro dos jogos, é um manuscrito conservado na Real

Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, em Madri. Publicado em 1283 em Sevilha, foi produzido em pergaminho, mede 42 cm x 30 cm, tem 98 f61lios e 150 imagens policromadas. Entre os jogos recebidos da cultura isl61mica pelo Ocidente crist61o est61 o jogo de xadrez, descrito nesse c61dice. O jogo simula uma batalha da qual o rei participa e 61 a pe61a mais importante. Desenvolve-se sobre um tabuleiro quadriculado que possui oito quadros na largura e oito no comprimento, constituindo um total de 64 quadros, ou casas. Das imagens do manuscrito em que s61o representadas pessoas no ato de algum jogo, a miniatura do f. 64r (fig. 1) apresenta um crist61o e um mu61ulmano disputando uma partida de xadrez no interior de uma tenda.

A imagem apresenta uma tenda 61rabe aberta e, no interior dela, o crist61o est61 61 esquerda e o mu61ulmano 61 direita; entre os dois homens e sobreposto 61 estaca que sustenta a barraca, encontra-se o tabuleiro. Al61m da sustentac61o central, que estabelece a simetria da tenda, uma s61rie de tirantes a prendem no solo. O arremate e a bandeira triangular acima da tenda – com o acabamento vermelho e a faixa com arabescos que a ornamentam – as lan61as posicionadas paralelamente na vertical ajudam a compor a cena. A parte externa da tenda 61 branca e sua parte interna, azul. Dentro da tenda o crist61o e o mu61ulmano est61o de frente um para o outro e sobre um tapete. Atr61s do mu61ulmano, h61 uma botija e um copo.

O tabuleiro de xadrez tem grandes dimens61es e ocupa um lugar de destaque: al61m de ficar na parte central da imagem, os dois homens est61o voltados para ele. Diferentemente do resto da cena que est61 apresentada em vista lateral, o tapete e o tabuleiro s61o vistos de cima, de modo que se pode identificar o problema de jogo apresentado, as pe61as que ainda est61o em jogo e as posi61es que ocupam. O crist61o joga com as brancas e est61 em desvantagem. Al61m do rei, resta apenas um pe61o que n61o pode ser movimentado, o mu61ulmano ainda tem tr61s pe61es e um bispo, e est61 em uma posi61o ofensiva em rela61o ao rei branco. No jogo de xadrez, h61 uma ordem hier61rquica das pe61as, e seus movimentos s61o estabelecidos com base na estrutura geom61trica do tabuleiro.

Na iluminura, essa estrutura geom61trica 61 reproduzida com rigor, n61o apenas no pr61prio tabuleiro, mas na imagem como um todo. As

linhas verticais do tapete, dos espeques que sustentam a tenda, da estaca central, das lanças presas ao chão e do mastro da bandeira compõem a estrutura geométrica similar à do jogo com as linhas horizontais paralelas, do chão, do tapete, da base da tenda, das linhas azuis na dobra do tecido da tenda, das vermelhas que emolduram o arabesco logo acima. Essas ortogonais não só estruturam a imagem, como integram o tabuleiro na cena como um todo, mesmo visto de uma posição diferente do resto da cena. Além das horizontais e verticais, as linhas oblíquas mantêm um padrão geométrico que também pode ser identificado na moldura do tabuleiro.

A tenda se destaca do ambiente árido, econômico em cores e elementos visuais, como se estivesse montada em um deserto; não há nenhuma referência animal ou vegetal, do ambiente há apenas a areia no chão. Na parte externa da tenda, os detalhes dela demonstram sinais do desenvolvimento tecnológico e cultural do Islã, tanto no acabamento como no uso dos arabescos, sempre presentes na arquitetura andaluza. A parte interna contrasta com a exterior por sua atmosfera aconchegante revelada por uma abertura.

A desvantagem do cristão no jogo é replicada na imagem. Está despojado de armas, enquanto o muçulmano tem sua espada junto de si. As duas lanças, mesmo fora da tenda, estão mais próximas a este. A extensão vermelha do tapete, sobre a qual está a botija, desequilibra a simetria. Com a mão esquerda, o árabe aponta para a garrafa e com a direita aberta na direção do cristão parece oferecer a ele seu conteúdo, como faria um anfitrião.

O Islã e a cristandade na península Ibérica

O contato com a cultura árabe possibilitou à civilização do Ocidente cristão um acesso a obras filosóficas e científicas que o Islã produzira e recebera do mundo antigo. Na medida em que as cidades ocupadas pelo Islã eram tomadas pelos reis cristãos, suas riquezas culturais se tornavam acessíveis à cristandade. Algumas se tornaram pontos de convergência de intelectuais atraídos pela possibilidade de traduzir obras para o latim. Nos séculos XI e XII foram traduzidos tratados astronômicos e astrológicos, textos de filósofos muçulmanos como Al-Farabi, Avicena e Averróis, o

Almagesto de Ptolomeu, obras de Aristóteles, Arquimedes, Euclides e Hipócrates¹.

O século XIII na península Ibérica foi marcado por uma ascensão das línguas românicas, derivadas do latim vulgar, usado na oralidade corrente desde o século XI. Uma das maneiras de os monarcas se mostrarem independentes do pontífice e do imperador foi promover o uso das línguas vernáculas nos documentos oficiais da chancelaria. No reino de Castela e Leão o núcleo político dominante era de Castela; dessa maneira, no século XIII, o castelhano se converteu na língua hegemônica desse reino, mesmo com a presença de outras línguas românicas no seu território. Além dos documentos oficiais e de obras historiográficas, também foi escrita uma obra literária em verso e em prosa em língua castelhana, processo com o qual o rei Afonso X contribuiu ao estimular traduções diretas para o castelhano. O rei não se limitou ao uso do castelhano e ele próprio se utilizou do galego para compor as Cantigas de Santa Maria².

O Livro dos jogos está inserido nesse processo de publicação de manuscritos em línguas vernáculas. Uma forma de afirmação de uma identidade local em um momento no qual havia uma troca entre as culturas árabe e cristã. Sua produção ocorreu no final do reinado de Afonso X e do século XIII. Apesar da expansão cristã, o sul da península permanecia ocupado pelos muçulmanos da dinastia Nasrida, o último reino islâmico a ocupar a península. Mesmo sofrendo constantes ameaças dos reis cristãos, os nasridas produziram uma arte refinada e rica em recursos, como na decoração do palácio real do Alhambra, em Granada. Meyer Schapiro aponta a prática dos artistas ocidentais em reproduzir trechos da escrita árabe, mesmo descontextualizados de seu sentido original, como forma de ornamentação de objetos e da arquitetura. Também menciona a admiração dos ocidentais diante das habilidades técnicas e conhecimentos dos artesãos muçulmanos – e como os objetos obtidos dessa cultura eram, muitas vezes, reaproveitados de modo

¹ VALDEON, Julio. León y Castilla. “La consolidación del núcleo castellano-leonés (siglos XI - XIII)”. In: *Historia de España. Feudalismo y consolidación de los pueblos hispánicos (siglos XI - XV)*. 3. ed. Barcelona: Labor, 1983. p. 85-87.

² VALDEON, 1983, p. 87-89.

parcial ou até integral na confecção de objetos litúrgicos cristãos³. Assim, entende-se que na afirmação de uma identidade local para o reino de Castela e Leão, ao menos parte da cultura árabe foi absorvida pelos cristãos. O Livro dos jogos é um reflexo dessa troca cultural, da mesma maneira a iluminura apresentada. Mesmo em um período de guerras e conflitos, apesar de representar simbolicamente uma batalha (o jogo de xadrez), o cristão e o árabe na imagem não estão em uma situação de conflito, mas de uma troca pacífica. O despojamento da imagem, todavia, não deixa de revelar a riqueza da civilização do Islã, os detalhes da tenda sugerem os acabamentos técnicos refinados da arquitetura e da ourivesaria islâmica. A abertura da tenda, que mostra o interior azul, ao mesmo tempo que transmite uma atmosfera aconchegante, revela riqueza pelo uso do pigmento necessário para obter a cor azul.

A composição da iluminura também aponta para o processo de recepção do pensamento racional da Antiguidade. A sobreposição das figuras indica a profundidade na imagem, porém é no diálogo com a geometria do plano que pode ser identificada a lógica racional na produção da imagem. As sobreposições, no entanto, vão além da construção espacial, também podem indicar hierarquias e prioridades quanto às figuras apresentadas. A tenda apresenta um leve afastamento do solo, de modo que seu peso está sustentado pela estaca. Porém, o ponto de transferência do peso da estaca para o chão está sobreposto pelo tabuleiro, assim ele recebe parte dessa tensão visual e um destaque em relação às demais figuras. Um gesto aparentemente casual também pode manifestar algo. Como a mão direita do muçulmano se sobre põe ao tabuleiro, sugere ser ele quem detém o controle sobre tal partida ou jogo, o que é corroborado pela própria condição da partida apresentada na imagem, na qual, em poucos lances, a vitória do árabe é certa.

O aspecto lúdico do jogo de xadrez não exclui sua racionalidade. As próprias regras articulam um pensamento racional, como uma lógica situada em um plano superior às partidas, na medida em que

³ SCHAPIRO, Meyer. “Sobre a atitude estética na arte Românica”. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: da Antiguidade a Duccio*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 404-422, p. 416.

se estabelece como regra comum a cada jogo. Ou se não se estabelece como regra universal, pois os jogos já eram praticados anteriormente, visa a um sentido de generalização ao registrar por escrito as regras. Também a composição se estrutura sobre um sistema de linhas ortogonais, organizadas segundo princípios matemáticos e geométricos, que ordenam uma lógica racional na imagem. Segundo Panofsky, a pintura românica foi criada sobre princípios de construção da imagem desenvolvidos nos períodos carolíngio e otônio. Para o autor, a arte produzida no norte ocidental da Europa rompeu com a tradição da Antiguidade clássica, destruindo as últimas características da concepção perspéctica antiga ainda presentes nos mosaicos das igrejas bizantinas. A linha passa a se relacionar diretamente com a superfície, passa a existir como forma de expressão gráfica, tanto na delimitação como na ornamentação de superfícies. A superfície é entendida como tal, remete ao suporte material da obra, e renuncia à representação de uma ilusão espacial. No processo de redução da representação à superfície, as figuras e o espaço ao redor delas são reduzidos com o mesmo rigor, estabelecendo uma homogeneidade entre ambos. Essa unidade entre corpos e espaço foi mantida posteriormente quando a representação do espaço tridimensional extrapolou a superfície do suporte, como nas representações perspécticas de Giotto e Duccio, na concepção de um espaço interno, concebido como um corpo vazio, ou mesmo nas representações de espaços externos⁴. As iluminuras no Livro dos jogos se inserem nesse processo de diálogo com a superfície da obra, da linha como forma de expressão gráfica, na delimitação de áreas, na ornamentação, mas também na própria estruturação da composição, conforme mencionado acima. Diferente das representações perspécticas, a imagem não visa à ilusão de uma representação espacial, mas dialoga diretamente com o suporte. Como ocorreria séculos mais tarde na pintura moderna.

Apesar de as iluminuras do Livro dos jogos, de um modo geral, apresentarem uma vida cortesã, sua produção está relacionada ao

⁴ PANOFSKY, Erwin. “A perspectiva como forma simbólica”. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: de Giotto a Leonardo*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p 118-120.

crescimento das cidades e de uma população cada vez mais ligada às atividades urbanas, ao comércio, ao serviço pago. Trata-se de um livro de conteúdo profano, não tem uma finalidade litúrgica, não contém o Evangelho, mas um conjunto de conhecimentos laicos; não foi produzido em um mosteiro por clérigos, mas em uma cidade por profissionais contratados, não apenas cristãos, mas também árabes e judeus. O que se constitui como diferenças de fundamental importância no estudo sobre a produção de um manuscrito naquela época. A arte românica, segundo Schapiro, mesmo as igrejas e os manuscritos religiosos, apresenta uma grande quantidade de figuras sem nenhuma função didático-religiosa, figuras pagãs inseridas em um contexto religioso⁵. Para o autor, essas imagens pagãs são um sinal da presença mais efetiva de um mundo profano cotidiano, em direção a uma secularidade urbana, presente, até mesmo, no universo clerical naquele momento⁶. O Livro dos jogos é um produto dessa urbanidade, é um resultado de uma expansão das cidades. Nesse caso, uma cidade com uma cultura islâmica e próxima ao reino de Granada, a região que ainda permanecia controlada pelo Islã. Se a penetração de uma cultura pagã na cultura clerical aconteceu em cidades mais identificadas e próximas ao poder do pontífice, logo, pode-se entender que próximo dos limites dos reinos cristãos houvesse uma cultura árabe entre a sociedade secular e que características da cultura islâmica se fizessem presentes nos templos cristãos – até mesmo pela recém-reconquista da região pela cristandade, associada à apropriação dos templos existentes para estabelecimento das igrejas cristãs.

O processo de contato com as imagens, todavia, deve ir além de uma compreensão cronológica dos eventos que envolvem sua concepção e produção. É preciso pensar dialeticamente, como Didi-Huberman, sobre as diferenças percebidas em um mesmo momento ou em um mesmo objeto, ou seja, procurar entender os anacronismos de uma época, a heterogeneidade de um tempo, partindo da ideia de que a concordância de tempo praticamente não existe, e os objetos podem revelar essa montagem de tempos

⁵ SCHAPIRO, 2003, p. 407.

⁶ Ibid., p. 411.

heterogêneos⁷. A reconquista da península Ibérica pela cristandade ocorreu em boa parte paralelamente às Cruzadas que combatiam o Islã no Oriente, na busca de controlar Jerusalém, a cidade sagrada, local do santo sepulcro. No extremo ocidental dos reinos cristãos a batalha também se travou contra o Islã e, diferentemente das tentativas de ocupar Jerusalém, na península Ibérica a ocupação cristã foi efetiva e vitoriosa. No Ocidente não havia o local do sepultamento de Cristo, porém havia garantia de se manter a segurança na rota de peregrinação até Compostela, para a visita ao túmulo de São Tiago. Nesse caso há a forte relação dos santos como intermediários entre os fiéis e o Deus cristão, em um momento no qual a fé cristã se estabilizava e expandia e os fiéis buscavam a salvação de suas almas. A ocupação progressiva da península Ibérica por um longo período possibilitou que as pessoas criassem raízes e estreitem laços entre grupos de culturas distintas. Apesar de a reconquista ter sido entendida como uma espécie de Cruzada, a própria condição periférica, distante do centro do conflito em Jerusalém, parece ter contribuído com a organização de um meio propício à troca entre culturas distintas.

O estudo das imagens como forma de procurar sentidos que ultrapassam a própria imagem e se conectam com outros produtos da cultura de uma sociedade é como buscar um nó onde se encontram associações ou conflitos de sentidos, o que Didi-Huberman chamou de *sintoma*⁸. Algo que se estabelece como uma estrutura rizomática e se sobrepõe como camadas na passagem temporal. Para o autor, como historiador da arte, é preciso correr o risco de se colocar diante da imagem despojado de seu saber sobre ela⁹. É preciso pensar na condição de um monarca em um reino em expansão, de um grupo de tradutores e artistas empenhados na produção de um livro por encomenda desse monarca. Um livro produzido próximo à fronteira com um estado islâmico, mas que não reflete uma condição de conflito, ao contrário, sugere um processo de troca, na imagem uma

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000. p. 15-16.

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Minuit, 1990. p. 28.

⁹ DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 25.

troca desigual, mas ainda assim pacífica. Um livro cujo conteúdo envolve a organização por escrito de um conjunto de conhecimentos presentes na memória coletiva, um processo de estabelecimento da memória de uma nação, escrito em uma língua nacional. Pode-se pensar não apenas no respeito pela riqueza da cultura islâmica, mas na condição do monarca em procurar elementos locais a partir dos quais pudesse ser estabelecida uma relação de identidade, tanto no conteúdo aprendido dos árabes como da forma, pela escrita em castelhano. Entre os diversos livros produzidos por encomenda e criação de Afonso X, o Livro dos jogos se constitui apenas como uma pequena faceta explorada pelo rei. Foram escritos livros jurídicos, astronômicos, históricos, sobre minerais, cantigas escritas em galego e hinos em louvor à Virgem Maria, com intervenções mais ou menos diretas do monarca, o que configura o caráter variado do saber buscado dentro de um campo literário e científico.

Imagem e sobrevivência

No estudo das imagens, procura-se entender os cruzamentos entre questões que permeiam uma época e outras que atravessam o tempo. Segundo Didi-Huberman, conforme o processo de sobrevivência das imagens, procura-se entender os momentos originários na história da arte não como uma única origem, mas como um turbilhão no rio das sobrevivências: o *rio de Mnemosyne*¹⁰. Nesse sentido, buscou-se extrapolar as condições temporais da produção da imagem e encontrar uma linha na sua sobrevivência. O jogo de xadrez, tema central da iluminura, se estabelece nessa linha que penetra na sociedade ocidental. De maneira que se recorre aqui a outro momento no qual o jogo de xadrez se entrecruza com a arte, como uma das origens, como algo que traz à tona o que permanecia latente. Em 1963, no Museu de Arte de Pasadena, nos Estados Unidos, no dia seguinte à inauguração de uma exposição retrospectiva de Marcel Duchamp nesse museu, o fotógrafo da

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 277.

revista *Time*, Julian Wasser, registrou o momento no qual Duchamp joga uma partida de xadrez com a atriz Eve Babitz despida (fig. 2).



2. Eva Babitz jogando xadrez com Marcel Duchamp, 1963. Fotografia de Julian Wasser.

Além das diferenças evidentes entre a iluminura medieval e a fotografia feita sete séculos mais tarde, as semelhanças e as modificações dessas semelhanças também podem ser observadas. Além da própria representação de uma partida de xadrez dentro de um ambiente, a fotografia revela uma simetria das figuras em relação ao tabuleiro. Porém, como na iluminura, a simetria é desequilibrada, com a vantagem da figura situada ao lado direito da imagem, vantagem simbólica e no jogo. Enquanto o cristão está despojado de suas armas, Eve está despojada de suas roupas. O muçulmano, apesar de jogar com as pretas, vence a partida apresentada e Duchamp joga com as brancas – logo, além de estar vestido, tem a vantagem de iniciar a partida. O tabuleiro está posicionado lateralmente, com uma leve obliquidade, e sua mesa estabelece linhas ortogonais na composição da fotografia. As linhas

verticais e horizontais da mesa são repetidas nas verticais e horizontais da obra situada imediatamente atrás do tabuleiro, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (ou *O grande vidro*), e mesmo sobreposta por ele parece estabelecer um diálogo entre a obra e o jogo, entre a *mariée mise à nu* e Eve, despida diante de Duchamp, mas acima de tudo diante da partida e do fotógrafo, e diferentemente da questão cristão/muçulmano, aproxima-se da discussão sobre a condição da sexualidade feminina nos anos 1960.

O estudo dessa iluminura do Livro dos jogos (fig. 1) permite uma possibilidade ampla na própria maneira de abordar uma imagem. Parte-se do que está evidente na imagem, suas figuras, formas e cores, e a maneira como esses elementos ocupam o espaço pictórico e como são estabelecidas as relações entre si e com o todo. A partir de um entendimento mais amplo sobre as condições de produção e uso da obra, busca-se ir além do que está evidente na imagem. A questão da identidade e das relações de poder, a compreensão do espaço por uma sociedade e a representação do espaço na pintura, a cultura clerical e a cultura pagã, os anacronismos de uma época, o movimento das imagens no tempo e sua memória, polaridades que permitem um estudo dialético entre oposições e contradições.

IX

Entre anjos e demônios: a pesagem das almas no Mosaico de Torcello

Mariana Pincinato Quadros de Souza

Um dos raros exemplos na península Itálica em que uma representação do Juízo Final contém a cena da pesagem das almas, ou Psicostasia, é o mosaico que se encontra na contrafachada da Catedral de Santa Maria Assunta em Torcello, na Laguna de Veneza¹. Esse painel de mosaico foi produzido no século XI, porém a parte onde está figurada a pesagem das almas data do século XII, refeita por causa de um terremoto em 1117, que danificou parte da contrafachada².

A Psicostasia cristã consiste na pesagem das almas dos mortos – uma avaliação de suas ações em vida – para encaminhamento das almas ao Paraíso ou ao Inferno. Podemos encontrar, ainda que em poucas passagens, menções ao julgamento dos homens em forma de pesagem no Antigo Testamento, como em Daniel (5, 27): “Foste pesado na balança e considerado leve demais” e em Jó (31, 6): “Que Deus me pese na balança da justiça e reconheça minha integridade”. Encontramos também menções em Santo Agostinho: “As boas e más ações serão como que pesadas em balanças, e se o mal preponderar o culpado será arrastado para o Inferno”³.

¹ Além do mosaico de Torcello, a Psicostasia está presente em poucos outros painéis e em raríssimas pinturas murais em afresco que chegaram até os dias atuais. QUÍRICO, Tamara. “A Psicostasia nas representações visuais do Juízo Final”. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; SILVA, Leila Rodrigues da (Org.). *Atas da VII Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ*. Rio de Janeiro: PEM, 2008, p. 191-200, p. 196.

² POLACCO, Renato. *La Cattedrale di Torcello*. Treviso: Canova, 1984, p. 17.

³ Apud MÂLE, Emile. *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth*

Nas representações iconográficas, a balança na qual é feita a pesagem é portada por um anjo, geralmente posicionado no lado direito da cena (lado igualmente destinado ao Paraíso nas imagens de Juízo Final), enquanto um ou mais demônios se encontram do lado oposto (esquerdo, destinado ao Inferno). Em geral, os demônios tentam manipular a pesagem, fazendo a balança pender para seu lado.

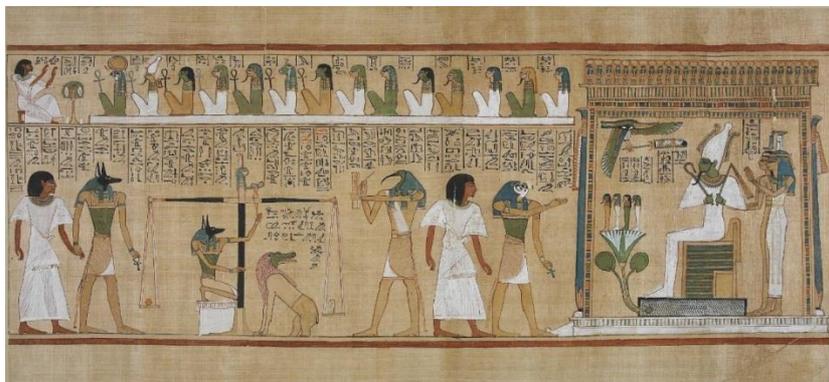


1. *Psicostasia*, séc. XII, mosaico. Torcello, Itália.

A origem desse tema, de fato, remonta a um período muito anterior ao cristianismo. Representações da realização de um julgamento pós-morte, por meio de uma balança, podem ser encontradas no Egito antigo, onde possivelmente se encontra sua proveniência. Imagens da pesagem já existiriam no *Livro dos mortos* desde antes de 1400 a.C., como no caso de um exemplar conservado no British Museum (fig. 2). Esse livro consiste em uma coletânea de textos do antigo Egito, escritos em rolos de papiro, que eram colocados nos túmulos com as múmias para auxiliar o morto na viagem para o outro mundo. Segundo a mitologia egípcia, após a

Century. Tradução de D. Nussey. New York: Icon, 1972. p. 376.

morte, a pessoa seria julgada pelo Tribunal de Osíris (ou Tribunal das Duas Verdades). O coração do homem morto seria pesado por Anúbis contra a pena de Maat, deusa da verdade e da justiça⁴. Se o coração pesasse mais do que a pena, o morto seria condenado e devorado pela deusa Ammit, a devoradora dos mortos, que possuía cabeça de crocodilo. Em caso contrário, o morto seria conduzido à presença de Osíris.



2. *Livro dos mortos de Hunefer*, 19ª dinastia, pintura sobre papiro (40 cm x 87,5 cm). The British Museum, Londres.

A representação alegórica da justiça com uma balança em suas mãos também era bastante familiar aos gregos e romanos. Nas imagens gregas, a figura de Hermes (cuja função, entre outras, era guiar as almas dos mortos ao reino de Hades) geralmente aparece portando a balança. Como explica Mary Phillips Perry, “se a Justiça decidia uma questão em uma balança, então poderia certamente ser um modo adequado de expressar o ato da justiça divina, ao designar à alma sua posição no grande julgamento”⁵. A autora ressalta, porém, que na concepção grega a palavra destino deve ser entendida em um sentido temporal, tratando-se do destino terrestre, como resultado dos eventos que ocorrem naquele momento, e não de um

⁴ PERRY, Marry Philips. “On the Psychostasis in Christian art”. *Burlington Magazine*, v. 22, n. 116, 1912, p. 94-105, p. 94.

⁵ PERRY, 1912, p. 101.

destino futuro, pós-morte⁶. Os romanos, conseqüentemente, teriam absorvido também tal concepção.

As vias da assimilação desse tema pela cultura cristã ainda são uma questão em aberto. Que ela tenha ocorrido por vias gregas e romanas pode parecer, a princípio, o caminho mais óbvio. Porém, existe uma hipótese de que a Psicostasia poderia ter sido transmitida à cristandade pelos cristãos egípcios, que migraram para o norte da Europa. Desse modo, teria sido adaptada e difundida pelos monges irlandeses durante o século VII⁷. Há controvérsias, também, em relação ao surgimento efetivo na arte cristã ocidental, se teria sido no próprio Ocidente ou proveniente de Bizâncio. Alguns autores atribuem a origem à cruz de Muiredach (c. 923), o que daria a preponderância ao Ocidente e reforçaria a hipótese da difusão do tema a partir da atuação dos monges irlandeses. Por outro lado, outros autores acreditam que o tema possa ter sido transmitido para o Ocidente por meio dos afrescos coptas e capadóccios⁸.



3. Cruz de Muiredach, c. 923. Monasterboice, norte de Drogheda, Irlanda.

A Psicostasia cristã apresenta, comumente, três principais elementos em sua composição: o anjo, os demônios e a balança. A figura do anjo portando a balança pode ter sua origem em algumas imagens gregas nas quais, no lugar de Hermes, é possível encontrar

⁶ Ibid., p. 96.

⁷ QUIRICO, 2008, p. 19.

⁸ GIORGI, Rosa. *Angeli e demoni*. Electa: Milão, 2003. p. 217.

a figura de Eros, como em um relevo atualmente no Museu de Belas-Artes de Boston (fig. 4). Na cena, Eros estaria pesando a continuação da linhagem masculina de uma família para duas mulheres. Uma delas se alegra, porque seria a escolhida para gerar essa linhagem segundo o julgamento do deus, enquanto a outra demonstra se lamentar⁹.



4. *Psicostasia com Eros*, c. 450-440 a.C., mármore (82 cm x 161 cm).
Museum of Fine Arts, Boston.

No Ocidente medieval, o anjo que segura a balança é geralmente identificado como São Miguel. Esse arcanjo, na cultura cristã, teria sido o líder do combate contra Lúcifer e seus seguidores, expulsando-os do Paraíso¹⁰. Na Psicostasia, trava outro embate com os demônios, em busca da salvação da alma em julgamento. Ele também seria o responsável em conduzir a alma ao Paraíso, como

⁹ PERRY, 1912, p. 96.

¹⁰ ANGHEBEN, M. “L’iconographie du portail de l’ancienne cathédrale de Mâcon: une vision synchrone du Jugement individuel et du Jugement dernier”. *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, Codalet, n. XXXII, 2001, p. 73-87, p. 76.

descrito no Apocalipse de Paulo¹¹. Em virtude da grande evidência de associações do Arcanjo Miguel com a pesagem das almas, a balança – além da armadura e da lança – tornou-se um de seus atributos iconográficos, mesmo em representações isoladas, destacadas do contexto do Juízo Final.



5. *Psicostasia com São Miguel Arcanjo*, sécs. XIV-XV, afresco. Igreja de Santo Stefano, Soletto, Itália.

Retornando ao mosaico de Torcello, nele não é possível identificar o anjo que porta a balança como São Miguel, pois aquele não traz consigo nenhum dos atributos deste, como a armadura ou a lança. Tampouco há inscrições identificando o personagem. Aliás, são pouquíssimas as inscrições em toda a contrafachada de Torcello, algo incomum, por influência dos ícones, nas imagens bizantinas. Encontramos apenas inscrições identificando Jesus Cristo, na representação do Cristo Juiz, a Virgem, logo abaixo da Psicostasia, e

¹¹ ANGHEBEN, M. “Les jugements derniers byzantins des XI^e-XII^e siècles et l’iconographie du jugement immédiat”. *Cahiers archéologiques*, 50, 2002, p. 105-134, p. 113.

São Miguel Arcanjo, na cena da descida de Cristo ao Limbo. As datações das inscrições são, respectivamente, dos séculos XI, XII e XIX (restauro). Deste modo, a questão da falta de identificação do anjo da pesagem permanece em aberto.

O anjo, de longos e encaracolados cabelos amarelos, porta vestes brancas, longas, com ricos detalhes de claro e escuro no mosaico, ressaltando o volume do tecido. Seus sapatos são fechados e adornados com pontos brancos. Ele segura a balança com a mão esquerda, enquanto a direita aponta para o prato em seu lado – e olha diretamente para os dois demônios à sua frente.

O segundo elemento da Psicostasia cristã, a balança, é figurada de diversas formas, principalmente no que se refere ao conteúdo dos pratos, ou seja, aos elementos pesados. Podemos encontrar figuras humanas em ambos os lados, o que nos leva a pensar na comparação entre pecadores e justos (os bons do lado direito e os maus do lado esquerdo). Ou então, seguindo a concepção de pesagem das *ações* na hora do julgamento, esses seres humanos poderiam representar os vícios e as virtudes da alma em avaliação.



6.
Psicostasia,
séc. XIII,
afresco.
Cripta norte
da Catedral
de San
Vicente
Mártir, Roda
de Isábena,
Espanha.

Podemos encontrar também, figurado no prato esquerdo da balança, um demônio que faz a balança pender para seu lado. Esta é uma outra questão importante, o lado para o qual deve pender a balança. Há variações nas representações: às vezes, o lado mais elevado é o vencedor (o que ressalta a ideia de contraposição entre alto e baixo, superior e inferior, logo, bem e mal); outras vezes, quem ganha é o lado pendente para baixo, o mais pesado, o prato mais “cheio”. Este último é o caso mais frequente, talvez por ser o de mais fácil compreensão para o observador da cena. Quanto mais boas ações praticadas em vida, mais penderá a balança para o lado do anjo na hora do julgamento, ou vice-versa.

Novamente, o mosaico de Torcello se diferencia: os pratos da balança são representados sem nenhuma figura em seu interior. Além disso, encontram-se alinhados, sem pender para nenhum dos lados, caso bastante incomum na cena da pesagem, na qual geralmente se apresenta um veredito. Uma das funções da imagem aqui é justamente indicar um julgamento, o qual a balança por si só, como elemento simbólico, já o faz. Porém, a opção feita pelo artífice em alinhar os pratos não pode ser ignorada e deve-se refletir a respeito dela, como faremos logo a seguir.

Por fim, há a presença de um ou mais demônios na cena de Psicostasia. Eles são sempre figurados do lado esquerdo nas imagens do Juízo Final, prontos para enviar ao Inferno as almas condenadas, como figurado no tímpano românico da Basílica de Santa Maria Madalena, em Vézelay (fig. 7).

Em Torcello, os dois demônios que fazem parte da cena da pesagem são representados na cor azul e marrom (fig. 1). Vestindo apenas um tecido na cintura, seus corpos apresentam musculatura definida com linhas traçadas em cor escura, que marcam o volume na anatomia dos corpos. Além das asas nas costas, possuem pequenas asas na parte traseira das pernas, acima dos calcanhares (o que lembra a figuração do deus Hermes, que aparece nas cenas de pesagem gregas). Na mão esquerda, e pendurados pelo corpo, eles trazem objetos como sacos brancos e, na mão direita, seguram dois objetos longos, finos e pontiagudos, como uma lança e um garfo, que tentam encostar no prato da balança que está no lado deles.



7. *Juízo Final* (detalhe da Psicostasia), séc. XII. Tímpano da Basílica de Santa Maria Madalena, Vézelay, França.

A figuração dos demônios na ação da paisagem fez com que o historiador da arte Marcello Angheben formulasse uma hipótese sobre qual seria o real momento figurado pela Psicostasia bizantina. O autor divide a imagem do inferno bizantino em dois lugares distintos: o inferno de espera e o inferno definitivo. O primeiro seria destinado aos pecadores logo após o juízo imediato, ou seja, logo após a morte deles, onde esperariam pelo fim dos tempos. O segundo, representado por um lago de fogo, seria ocupado pelos pecadores apenas no Juízo Final. A Psicostasia bizantina é figurada, como em Torcello, entre os infernos e o paraíso. Segundo o autor, a paisagem das almas não poderia se referir ao julgamento final pois, se fosse o caso, seria incoerente a presença dos demônios na cena: deveriam estar imersos no lago de fogo, segundo descrito no Apocalipse de São João (20, 10)¹². Portanto, estaria relacionada ao julgamento pós-morte, o julgamento imediato.

De fato, nas representações bizantinas, o inferno permanente é figurado com os condenados dentro de um lago de fogo¹³, onde

¹² ANGHEBEN, 2002, p. 129.

¹³ Este assunto foi aprofundado em PINCINATO, Mariana. “O inferno como componente iconográfico do Juízo Final bizantino”. *Anais eletrônicos do XXVIII*

habitam Satã e os demônios, e o inferno de espera apresenta os pecadores, em diversos compartimentos, onde não há a presença de demônios. Porém, a leitura do autor, relacionando a Psicostasia com o julgamento imediato pela simples presença dos demônios na cena da pesagem (e não no lago de fogo), nos parece demasiadamente literal. Em primeiro lugar, todas as representações do Juízo Final, tanto no Oriente quanto no Ocidente, são construídas partindo de diversas fontes, pois não há uma descrição específica do fim dos tempos na Bíblia ou em outro texto. Portanto, a concepção dessa imagem não é fruto de uma reprodução direta de uma única fonte escrita, mas sim de uma construção, da junção de vários componentes (como Cristo Juiz tronando, a corte celeste, a ressurreição dos mortos, a figuração do Paraíso e do Inferno, etc.), os quais figuram acontecimentos distintos, em diferentes espaços e tempos. Desse modo, são composições anacrônicas que formam uma só imagem. Assim, o autor, levando em conta apenas a presença dos demônios na pesagem das almas para “provar” em que momento ela acontece, desconsidera a lógica medieval de construções imagéticas. Não encontramos essa lógica linear, cronológica, nas imagens medievais. As escolhas são feitas de acordo com a conveniência, com o decoro (no sentido retórico, de adequação¹⁴), ou seja, os temas iconográficos são construídos e rearranjados de acordo com as necessidades do comitente e do artífice, que leva em conta o funcionamento da imagem, o suporte, o espaço e sua materialidade.

No caso específico da Psicostasia de Torcello, outro ponto nos chama a atenção, além das características peculiares do anjo, da balança e dos demônios. A imagem encontra-se centralizada bem

Simpósio Nacional de História (ANPUH). Florianópolis, 2015. Disponível em: <www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434379706_ARQUIVO_PINCINATO,Mariana.OinfernocomocomponenteiconograficodoJuizoFinalbizantino.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2016.

¹⁴ O decoro, ou *decor*, termo latino, refere-se à ideia medieval que indica aquilo que é necessário para que algo funcione bem. Cf. SANTOS, Aline Benvegnú dos. *A ornamentalidade dos capitéis do claustro Sant Benet de Bages: as funções do decor na arte românica*. 2014. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 7. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-26052015-102954/>. Acesso em: 4 abr. 2016.

acima da porta de entrada, onde, logo abaixo, é representada a figura da Virgem em oração. Neste caso, a presença da Virgem orante não pode ser ignorada ou destacada da cena da pesagem. Apesar de ser circunscrita por um arco, ela se insere na composição e intercede pelas almas julgadas. A última imagem que o cristão medieval veria, ao se retirar do culto na Basílica, seria todo o Juízo Final, mas sobretudo a imagem da pesagem com a Virgem intercessora. Não teria sido aleatória, então, a escolha do mosaísta em alocar a Psicostasia sobre a porta de saída. Do mesmo modo, talvez seja esse o motivo de as balanças se encontrarem alinhadas. Não estariam, aqui, representando o momento da decisão sobre o destino da alma em julgamento, mas aguardando a intercessão da Virgem, que no momento roga pelos pecadores, segundo a oração circunscrita no arco: *VIRGO DI NATVM PRECE PVLSA TERGE REATVM* (*Virgo dei natum prece pulsa, terge reatum*, “Virgem, roga ao Deus nascido, purifica os pecados”).

Discutimos, neste breve trabalho, a representação cristã da Psicostasia, ou pesagem das almas, tendo como foco o mosaico de Torcello. Além de ser uma das raras manifestações desse tema na península Itálica, ele apresenta vários aspectos que nos levam à reflexão sobre os modos de representação e uso desse tema iconográfico, adequando-se aos diferentes contextos, aos diferentes lugares. Desta forma, percebemos a capacidade de adequação e rearranjo, o que nos leva à percepção de um rico imaginário e repertório imagético dos artistas medievais.

X

Imagem e persuasão: a iconografia dos anjos e dos demônios na hora da morte (século XV)

Patrícia Marques de Souza

Quando Lúcifer quis se igualar a Deus, o arcanjo Miguel, porta-estandarte do exército celeste, apareceu e expulsou do Céu Lúcifer com todo o seu séquito e repeliu-o para o ar caliginoso para ali ficar até o dia do Juízo. Não lhes foi permitido habitar o Céu ou a parte superior do ar, porque é um lugar claro e agradável, nem ficar na Terra conosco, porque nos incomodariam muito, e sim obrigados a residir no ar, entre o Céu e a Terra, a fim de que, ao olhar para cima e ver a glória que perderam sem dor e ao olhar para baixo e ver os homens ascendendo para o Céu de onde caíram, sejam com frequência atormentados pela inveja. No entanto, muitas vezes têm autorização divina para descer e nos submeter a tentações, daí ter sido mostrado a alguns santos que eles frequentemente voam em torno de nós como moscas. São incontáveis e o ar está cheio deles como desses insetos.¹

Entre o aqui e o além há um vai e vem incessante. Segundo a ortodoxia cristã, a vida na terra é povoada tanto por pessoas quanto por anjos, seus companheiros fiéis, e também pelos demônios que espreitam os homens. Durante todos os dias, entre os bons anjos e os

¹ Sermão escrito em honra a São Miguel que tem sua festa litúrgica comemorada em 29 de setembro. VARAZZE, Jacopo de (c. 1229-1298). *Legenda áurea: vidas de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 818.

anjos caídos, existe uma luta implacável pela alma dos homens. Portanto, os cristãos acreditam estar inseridos em uma rede de dependências entre o terreno e o além, na qual cada indivíduo teria um anjo da guarda e um diabo pessoal designado para lhe acompanhar desde seu nascimento até o momento da decisão do destino da sua alma.

A partir do esclarecedor sermão feito por Jacopo de Varazze, no século XIII, foi brevemente contada a versão da Igreja para a queda de Lúcifer e de seus seguidores, assim como a explicação para a sua inimizade e inveja em relação à natureza humana. Como pregado pelo dominicano, os demônios, algumas vezes, possuíam instruções para tentar os homens. Um local e um período crucial para as provações malignas era o momento da agonia, ou seja, os minutos finais que antecedem à hora da morte. É sobre estas tentações que assombram o moribundo e os bons conselhos angélicos que fortificam a fé do cristão que trataremos neste texto.

Neste sentido, este *paper* tem como objetivo estudar o primeiro incunábulo ilustrado da *Ars Moriendi* impresso em língua vernácula na Espanha. Trata-se do manual de boa morte conhecido como a *Arte de bien morir y Breve confesionario*², impresso por Pablo Hurus e João Planck na cidade de Zaragoza (c. 1480-1484), que testemunhou o início da arte de reprodução no reino de Castela. Não existe consenso historiográfico sobre o autor da primeira versão latina da *Ars Moriendi* e nem do nome do tradutor da edição que será estudada nos próximos tópicos³.

² *Arte de bien morir y Breve confesionario*. Em castelhano. Incunábulo impresso por Pablo Hurus e João Planck, em Zaragoza, c. 1480-1484. Com onze xilogravuras. Biblioteca do Monastério de São Lourenço Escorial, Espanha. Nesta pesquisa será utilizada a edição fac-símile com estudo introdutório de Francisco Jover. Uib Edicions, 1999.

³ Para Alberti Tenenti e, mais recentemente, Roger Chartier, o autor da *Ars Moriendi* foi o cardeal florentino Domenico Capranica (1400-1458), a quem são atribuídas sete das catorze edições italianas. Apesar dessa suposição, ela não é retificada, pois é mais provável que Capranica tenha sido o tradutor do livro em vez de autor, uma vez que ele não é mencionado em nenhuma das edições latinas feita na Itália. Já para O'Connor, a autoria seria de um religioso que participava do Concílio de Constança (1414-1418), que teve acesso ao *Opusculum* escrito por Jean Gerson e que provavelmente seria um dominicano. Apesar das hipóteses levantadas, nenhuma delas ainda é tida como consenso. Cf TENENTI, A. *Sens de la mort et amour de la vie*. Renaissance em Italie et

Assim, o objetivo deste texto é a análise dos papéis desempenhados pela milícia cristã do maravilhoso, como diria Jacques Le Goff⁴, a saber: os demônios e os anjos que rondam o moribundo próximo à hora da morte, além de elucidar quais foram os recursos retóricos e os padrões visuais utilizados para sensibilizar e convencer o leitor/espectador.

A Arte de bien morir y Breve confesionario (c. 1480-1484)

As onze imagens que compõem o ciclo iconográfico da *Arte de bien morir* podem ser caracterizadas como um fascinante exemplo do temor em relação à hora da morte e do juízo particular. Nelas, o cristão tem sua fé testada pelos demônios que tentam levá-lo à condenação. Por isso, o texto da arte de morrer repreende o fiel e o avisa que é preciso começar a se preparar para o momento da morte o quanto antes, pois a condenação da alma é o principal perigo a ser evitado.

As imagens que acompanham os textos estão sendo entendidas como chaves para estimular a memória, a meditação e uma mudança de comportamento no leitor. Na *Arte de bien morir*, as xilogravuras acompanham a ordem de disposição dos capítulos. Portanto, os temas das estampas são divididos pelas cinco tentações: 1) a incredulidade; 2) o desespero; 3) a intolerância perante o sofrimento; 4) a vanglória; e 5) a avareza. Assim como pela resposta a esses males que são inspiradas pelos anjos. São elas: 1) a firmeza na fé; 2) a confiança no perdão divino; 3) a capacidade de suportar a dor; 4) a humildade; e 5) a renúncia aos prazeres do mundo. A última imagem representa a boa morte.

Neste capítulo serão analisadas apenas duas pranchas que correspondem, respectivamente, à quarta tentação (fig. 1) e à quarta boa inspiração (fig. 6). Uma análise completa do ciclo iconográfico

France. L'Harmattan, 1983; CHARTIER, Roger. "Les arts de mourir, 1450-1600". *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 31^e année, n. 1, 1976, p. 53; e O'CONNOR, Mary Catharine. *The Art of Dying Well: the Development of the Ars Moriendi*. New York: Columbia University Press, 1942. p. 48-60.

⁴ Cf LE GOFF, J. *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 2010. p. 27.

será realizada em trabalhos futuros. A escolha destas imagens deve-se a dois motivos: primeiramente, pela soberba ser considerada o pecado de Lúcifer e o de Adão e Eva, além, de acordo com alguns teólogos, de ter dado origem aos demais pecados; sendo assim, o fiel corria o risco de cair no mesmo erro que causara a expulsão do primeiro casal do Paraíso. O segundo motivo está relacionado com os ricos elementos iconográficos utilizados para compor as duas cenas.

A tentação pela vanglória

O sétimo capítulo da *Arte de bien morir* é iniciado com a lembrança das três tentações anteriores que o cristão sofreu em seu leito de morte (a tentação pela fé, pelo desespero e pela impaciência) e com o alerta do narrador sobre como o diabo pode tentar convencer o moribundo pela complacência de si mesmo, que seria uma forma de soberba espiritual que persegue e infesta, principalmente, os religiosos e os homens mais perfeitos. Em seguida, o diabo, interpretando o papel de falso conselheiro, fala em primeira pessoa com o enfermo e lhe diz:

Ó, como és firme na fé e forte na esperança e és muito paciente com grande constância em tua enfermidade. Ó, como tens feito muitas coisas boas, debes se vangloriar muito porque não eres assim como os outros, que têm cometidos inúmeros males [...]. Pois, por que justiça ou razão o reino do céu pode ser negado a ti. Certamente, por nenhuma razão, por isso, tu debes legitimamente lutar, pois, para receber a coroa preparada para ti e [...] por grau mais excelente do que os outros, pois trabalhastes mais do que eles.⁵

⁵ *O cómo eres firme en la fe y fuerte en la esperanza y eres muy paciente con grande constancia en tu enfermedad /O cómo has obrado muchas buenas cosas, mucho te debes gloriar por que non eres assi como los otros, que han fecho y cometido males sin numero; mas aun los semejantes a las vezes con un gemido se salvan. Pues, por qué justicia o razon el regño de los cielos se puede a ty denegar? Por cierto por ninguna razon, por quanto tu has legitimamente peleado. Pues rescibe la corona a ti aparejada y avrás assentamiento e grado más excelente que los otros, pues más has trabajado que*

Após a fala do diabo, o narrador volta com suas advertências e diz que por meio destas e de outras semelhantes tentações, o demônio trabalha muito inteligentemente por induzir e atrair o homem à soberba espiritual ou à complacência de si, para fazê-lo perder a glória do Paraíso. Ao contrário do que busca o maligno, diz o narrador, o cristão deve ser capaz de perceber que a soberba é muito perigosa e deve afastar-se dela. Primeiramente, porque a vanglória faz o homem ser semelhante ao diabo: somente por causa dela, o demônio se tornou um anjo decaído. Em segundo lugar, o homem comete blasfêmia ao presumir que o bem que vem de Deus pode vir dele próprio. Em terceiro, tanta vanglória pode tornar-se motivo de condenação. Para reforçar sua afirmativa, o autor anônimo cita São Gregório: “Enquanto o homem lembra o bem que há feito e por ele alcançado, ele se afasta de Deus que é o causador de todos os nossos bens”⁶. E prossegue citando Santo Agostinho: “Se o homem se justifica e de sua justiça presumir, ele cai”⁷. Assim encerra-se o sétimo capítulo que é acompanhado pela xilogravura que será analisada a seguir.

O diabo, sendo inimigo da natureza humana, atacava os homens, sobretudo, no momento de sua agonia, ou seja, nos minutos finais que antecediam à hora do trespasse. Utilizando-se de sua astúcia e de sua retórica, os demônios tentavam o moribundo de várias formas. Na figura 1, seres demoníacos escolhem o pecado capital da vanglória para convencer o cristão: as criaturas lhe oferecem coroas, que é o emblema da soberania divina e terrestre⁸. Nessa imagem, o enfermo esquece que o verdadeiro rei é Cristo e que a glória desmedida pode afastá-lo da salvação. Enquanto Jesus, como consta nos Evangelhos, recebeu uma coroa de espinhos, representando o

ellos. *Arte de Bien Morir y Breve confesionario*, op. cit., f. 14r. (Tradução nossa.)

⁶ *En tanto que se acuerda el ombre del bien que ha fecho y por ello se alça, cahe cerca de Dios que es causador de todos nuestros bienes. Arte de Bien Morir y Breve confesionario*, op. cit., f. 14v. (Tradução nossa.) Esse trecho faz referência à passagem escrita por GREGÓRIO MAGNO. *Regula Pastoralis*. Parte IV (PL 77, col 125).

⁷ *Si el ombre se justificare y de sy iusticia presumiere, cahe. Arte de bien morir y Breve confesionario*, op. cit., f. 14v. (Tradução nossa.) Esse trecho faz referência à passagem escrita por AGOSTINHO. *Enarrationes in Psalmos*. Salmo 31 (PL 36, col 258).

⁸ HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Londres: John Murray, 1974. p. 79.

seu rebaixamento e humilhação no momento da sua Paixão, o moribundo é tentado a desejar ser coroado e reconhecido por todas as suas conquistas terrenas.



1. A tentação pela vanglória. f. 13v. *Arte de bien morir y Breve confesionario*. Incunábulo impresso por Pablo Hurus e João Planck, em Zaragoza. c. 1480-1484. Biblioteca do Monastério de São Lourenço Escorial, Espanha.

O pecado da soberba merece destaque na hierarquia dos vícios, pois assim como Lúcifer se hipervalorizava, acreditando ser a mais perfeita e superior das criaturas, o homem corria o risco de, ao já se achar merecedor do Paraíso – e simplesmente por isso –, perder seu lugar no reino dos eleitos. O pecado dos primeiros homens, Adão e

Eva, derivou da apostasia angélica⁹ causada pela soberba: “Sereis como deuses”¹⁰.

Tomás de Aquino, por exemplo, situava a soberba como um pecado supracapital que era acima dos demais pecados capitais e, ao mesmo tempo, a raiz destes: “A soberba geralmente é considerada como a mãe de todos os vícios e, em dependência dela, se situam os setes vícios capitais, dentre os quais a vaidade é o que lhe é mais próximo: pois esta visa manifestar a excelência pretendida pela soberba e, portanto, todas as filhas da vaidade têm afinidade com a soberba”¹¹. No Manual de Confissão que acompanha a *Arte de bien morir*, é definido o pecado da soberba, as suas raízes e a forma do fiel identificá-la:

Primeiramente, se quero sobrepujar e exceder o maior e menosprezar os iguais e os inferiores a mim. Idem se eu fui vanglorioso dizendo que eu tinha grandes riquezas, as quais eu não tinha. Idem se eu fui questionador, contradizendo a verdade. Idem se eu não quis ser obediente ao confessor e aos mandamentos da Santa Igreja. Idem se eu fui presunçoso, acreditando que eu sabia ou valia mais do que sabia que valia. [...] Idem se eu fui ingrato, não querendo agradecer a Deus os bens que Ele tem feito. Idem se eu alego ter muitas posses, amigos e parentes.¹²

⁹ PONS, Guillermo (Org). *Textos Patrísticos: los ángeles en los padres de la Iglesia*. Madri: Ciudad Nueva. 2003. p. 14.

¹⁰ Gênesis 3,5.

¹¹ TOMÁS DE AQUINO, Santo (1225-1274). *Sobre o ensino (De Magistro)/Os sete pecados capitais*. Tradução e estudos introdutórios de Luiz Jean Luand. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 68.

¹² *Primeiramente, si quiso sobrepujar e exceder los mayores e menospreciar los iguales e los más baxos de sí. En, si fue vanaglorioso, diciendo que tenía muchas riquezas, las quales non tenía. Iten, si fue renziloso e questionador; contradizendo la verdad por grandes bozes. Iten, si non quiso ser obediente a sua confessor ni a los mandamentos de la Santa Iglesia. Iten, si fue presuntuoso, creyendo que más sabía o valía do que lo sabía que valía. Iten si fuzo algunos bienes por que le alavassem. Iten, si fue ingrato, non queriendo dar gracias a Dios por los bienes que le ha fecho. Iten, si se alavó tener muchos bienes, amigos e parientes. Arte de bien morir y Breve confesionario, op. cit., f. 29r. (Tradução nossa.)*

Uma característica marcante de todas as imagens que acompanham a *Arte de bien morir* é a onipresença dos demônios. Estes apareciam pouco na arte cristã em seus primórdios. Contudo, a partir dos séculos XI e XII produziu-se a primeira “explosão diabólica”: eles passaram a figurar as portadas, os capitéis e as paredes das igrejas sob a forma humana ou animalesca¹³. A partir deste momento, Satã passou a ser associado com um vassalo desleal que quebrou o contrato com Deus e, a partir do século XIII, o destino dos homens que optaram por seguir o príncipe deste mundo era lembrado em enormes pórticos do Juízo Final das catedrais, que serviam de alerta aos pecadores.

Como é possível observar na figura 1, o desenrolar da trama acontece no leito do moribundo que está com uma aparência frágil e abatida. Ele é cercado por dois diabos e duas diabas que se encontram na parte inferior da imagem e assumem características animalescas, com o intuito de assustar o homem. Essa representação dos demônios é completamente diferente da que é retratada pela fala do diabo no texto, pois nesta ele assume o papel de falso conselheiro que, aparentemente, busca apenas ajudar o fiel. Já nas pranchas, a aparência grotesca dos diabos serve de sinal de alerta para o espectador: por mais que pareçam ser amigáveis, são falsos e dissimulados.

Na *Arte de bien morir* foram representadas as duas principais características de Lúcifer: a primeira delas, como já foi dito, refere-se ao seu poder de articulação e convencimento, capaz de confundir o homem e levá-lo ao Inferno. A outra característica do diabo é a sua capacidade de *similitudo*, de simulação, como exemplificado na figura 2 e como também era comum no teatro religioso medieval, pois suas faces parecem caretas e máscaras teatrais emprestadas dos mais diversos animais. Contudo, a única similitude legítima é a do homem, pois ele é criado “à imagem e semelhança de Deus” (Gn 1, 26).

¹³ DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente (1300-1800)*: uma cidade sitiada. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 354.



2. As diabas e os diabos gesticulando e oferecendo coroas de glória ao moribundo Detalhes da imagem do fólio 13v. *Arte de bien morir y Breve confesionario*. Incunábulo impresso por Pablo Hurus e João Planck, em Zaragoza. c. 1480-1484. Biblioteca do Monastério de São Lourenço Escorial, Espanha.

Segundo o pregador franciscano Bertolo de Regensburg:

[...] nós nunca vimos sequer um demônio com os nossos olhos, nem ouvimos nenhum, nem o tocamos e nem o sentimos. Vede! Este é em verdade o pior mal que eles podem fazer a vocês; pois, uma vez que viram apenas um diabo tal como ele é, então, seguramente, nunca cometeriam sequer um único pecado novamente. Eles estão aqui agora, aqui neste lugar aos milhares, mas tão dissimulados que vocês não os veem. Pois, se vocês os enxergassem apenas uma vez, nunca mais pecariam, uma vez que eles são tão medonhos que, se nós enxergássemos apenas um deles, como verdadeiramente é, todo o gênero humano morreria de pavor.¹⁴

Por isso, o demônio é associado com a metáfora da máscara na Idade Média, já que ela é biforme e também é um instrumento de transformação e de engano¹⁵. Segundo a definição de Schmitt:

[...] sob as aparências do outro, o diabo exibia seu verdadeiro rosto. O diabo não tem outra

¹⁴ Apud NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão*. 2. ed. São Paulo: Edusc, 2002. p. 60.

¹⁵ SCHMITT, Jean-Claude. “A máscara, o diabo e os mortos”. In: *O corpo, os ritos, os sonhos, o tempo: ensaios de Antropologia medieval*. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 195.

característica a não ser a dele mesmo e, nesse sentido, não está verdadeiramente mascarado: como o rei em certas sociedades ‘primitivas’, ele é a máscara, não usa a máscara.¹⁶

Não por acaso e com grande frequência, os demônios eram representados no século XV com duas ou três faces¹⁷: uma no rosto, outra no ventre e a última nas partes baixas, como é possível observar na figura 2. Portanto, a metamorfose é uma característica, por excelência, de Lúcifer. Por meio de variados disfarces, o demônio pode tanto se transformar quanto transformar os homens, pela tentação ou possessão.

Para Luther Link, as principais fontes para as imagens dos diabos na Idade Média não eram os tratados teológicos, mas as encenações, o teatro religioso. As asas e a boca do Leviatã, por exemplo, estavam presentes nos autos medievais tornando-se assim as fontes mais acessíveis para os artistas e artífices do período¹⁸.

A anatomia dos seres diabólicos era sempre híbrida, pois a Igreja procurava ressaltar o lado animalesco do tentador, revelando com isso seu aspecto menor e negativo. A seguir, há três exemplos de iluminuras que retratam as características físicas mais convencionais dos demônios medievais: eram multiformes e policromáticos (fig. 3-5). Eles apresentavam, em geral, pele escura e peluda, que convencionalmente poderia ser preta ou vermelha; asas que lembravam sua natureza angélica; um corpo híbrido (metade homem e metade animal), que poderia ser emprestado do urso, do bode, do morcego, do cão, do gato, do porco, do grifo, do lobo e do dragão¹⁹.

No sermão que contava a história de São Bartolomeu na Legenda Áurea, é descrito o momento em que o santo expulsou um demônio de um ídolo pagão que estava sendo adorado no templo. Após o feito, a narrativa diz que chegou um anjo do Senhor ao local e Varazze passou a descrever, com grande riqueza de detalhes, as

¹⁶ Ibid., p. 196.

¹⁷ ECO, Umberto. *História da feiúra*. São Paulo: Record, 2007. p. 73-106.

¹⁸ LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 82.

¹⁹ PASTOUREAU, Michel. *Preto, a história de uma cor*. Tradução de Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Senac/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011. p. 45.

características físicas do demônio que acabara de ser descoberto e derrotado:

Ele [o anjo] lhes mostrou então um etíope negro como fuligem, rosto anguloso, barba farta, cabelos longos até os pés, olhos inflamados que soltavam faíscas como ferro incandescente, enquanto da boca e dos olhos saíam espirais de chamas sulfúreas²⁰.

O espaço infernal, enquanto local de punição e tormentas, também merecia destaque e era representado tanto pelas chamas quanto pela grande boca do Leviatã (fig. 4). Segundo Delumeau, a inspiração para a iconografia dos diabos na Baixa Idade Média deve, e muito, à tradição chinesa, que forneceu modelos de demônios com asas de morcego, seios de mulher, dragões, etc²¹.



3. A queda de Lúcifer e dos anjos rebeldes. f. 245v. Iluminura. 1519. HM 1046, San Marino, CA, Huntington Library.

4. A boca do Leviatã. f. 168v. *Livro de Horas de Catarina de Cleves*. c. 1440, MS. M. 945. Morgan Library, New York.

5. O Diabo mastigando suas vítimas. O nono círculo do Inferno. f. 62v. Iluminura da *Divina Commedia*. Siena c. 1444-1450. British Library, Londres.

Os diabos medievais que eram peludos e que faziam caretas geralmente eram cômicos. Muitos deles pareciam esconder um ator

²⁰ VARAZZE, op. cit., p. 699.

²¹ DELUMEAU, op. cit., p. 358.

dentro de si²², como é possível notar na *Arte de bien morir*, pois a gestualidade e a encenação são características marcantes das xilogravuras desse manual. As expressões de deboche e escárnio eram típicas das descrições dos hereges medievais que botavam a língua para fora²³. Do mesmo modo, os demônios herdaram essas características, pois eles ridicularizavam o sagrado e mostravam sua inadequação à sociedade cristã.

As tormentas causadas pelos demônios que zombavam e faziam caretas para o moribundo na *Arte de bien morir* podem ser interpretadas como “jogos enganadores”, de acordo com a feliz expressão utilizada por Delumeau para caracterizar as pinturas de Bosch²⁴ e a crença nas ilusões criadas pelos demônios para atrair os homens. Deste modo, para se afastar desses truques de mágica era necessário estar sempre em oração e meditando sobre a vida do Cristo ou da Virgem.

É importante chamar a atenção para o fato de as diabas serem as responsáveis por entregar as coroas ao moribundo na figura 1. A associação das mulheres com os agentes de tentação já era recorrente no cristianismo por meio do desenvolvimento, ao longo da Idade Média, do papel desempenhado por Eva na narrativa de Gêneses²⁵.

Jean Delumeau afirma que tanto o teatro religioso quanto a imprensa foram os principais meios de difusão do medo de Satã a partir do século XV.²⁶ Por mais que a ortodoxia da Igreja afirmasse que os diabos eram seres espirituais, eles não deixavam de ser apavorantes e eficazes na cultura folclórica e nas artes. Assim, acreditava-se que o diabo estaria presente em toda parte e que ele seria dotado de poderes quase tão consideráveis quanto o do próprio Deus.

²² LINK, op. cit., p. 72.

²³ Ibid., p. 76

²⁴ DELUMEAU, op. cit., p. 380.

²⁵ Vale lembrar que o medo da mulher não foi uma invenção dos acetos cristãos; porém, o cristianismo muito cedo o integrou e o reforçou na sua doutrina. Contudo, para Delumeau, somente na época de Petrarca a diabolização da mulher se acentuou. Id., p. 462-489.

²⁶ DELUMEAU, op. cit., p. 363 e 365.

Para Jacques Le Goff, a Igreja se apropriou do além nos seus discursos, enfatizando o poder do demônio e das tormentas do Inferno a fim de causar medo nos fiéis. Com efeito, o reino de Satã enquanto lugar de punição servia de reafirmação do poder na esfera terrestre da instituição eclesiástica, já que é a instituição que media, necessariamente, a salvação: “[a Igreja] assenta a sua dominação sobre os cristãos e justifica a ordem do mundo pelo qual ela vela”.²⁷

Contudo, as lembranças constantes da hora da morte e das possíveis tormentas no Inferno não tinham *apenas* a intenção de amedrontar. Elas se inseriam na crença em um tempo escatológico e em uma tensão que buscava conquistar meios de adquirir a salvação pessoal, funcionando, muitas vezes, como um incitamento à confissão e à penitência²⁸. Prova disso é que, após o término da *Arte de bien morir*, inicia-se um guia de confissão que indicava as perguntas e as respostas essenciais para o arrependimento pelas faltas cometidas e para alcançar a salvação da alma.

Além dos agentes do mal, diversos moradores do Céu também foram representados na figura 1, como a Virgem e outros santos que estavam em intercessão pelo discernimento do cristão. Estes personagens apresentam um semblante tranquilo, comportado e em sinal de prece. Eles apenas assistem o desenrolar da história e não interferem, diretamente, na ação dos demônios. Nessa iconografia, Deus Pai – que na xilogravura foi diferenciado por sua auréola e por estar na frente dos demais e mais próximo do moribundo – usa um longo manto que abriga duas almas, podendo simbolizar, assim, o seio de Abraão²⁹. Por conseguinte, é possível concluir que essa analogia com o Paraíso serve de lembrança ao fiel de que os justos serão, assim como o pobre Lázaro, agraciados com o reino de Deus (Lucas 16, 19-31).

A boa inspiração contra a vanglória

²⁷ LE GOFF, Jacques. “Além”. In: Id.; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: Edusc, 2006. v. 1. p. 30.

²⁸ BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006. p. 399.

²⁹ Este termo faz referência ao texto bíblico que menciona o destino de três patriarcas do Antigo Testamento (Abraão, Isaque, Jacó) que foram acolhidos nos céus, ou seja, no Seio de Abraão. Esta representação era muito comum nas imagens que retratavam o Paraíso como parte integrante do Juízo Final nos séc XIV e XV. HALL, op. cit., p. 2.

Contra a danosa tentação pela soberba, agora no capítulo VIII, o bom anjo vai advertir o moribundo e lhe oferecer inspiração:

Ó, homem, coitado de ti porque te vangloriaste atribuindo a ti a mesma constância na fé, esperança e paciência, a qual só a Deus se pode atribuir porque tu não podes fazer coisa boa alguma e de mérito, salvo mediante o auxílio da Sua graça³⁰.

Após a fala do anjo, o autor da *Arte de bien morir* prossegue o texto trazendo provas da importância da mensagem que acabou de ser dita pela criatura angélica. Por isso, o narrador cita várias frases de Jesus contidas na Bíblia: “Sem mim, não podes fazer coisa alguma”³¹; “Não te vanglories [...] não atribuas a ti nem presumas tuas virtudes”³²; “Aquele que se elevará será rebaixado”³³; “Se não fôreis humilde como uma criança, vós não entrarás no reino dos céus”³⁴. Assim é iniciado o oitavo capítulo, que é acompanhado pela xilogravura que será analisada a seguir (fig. 6).

Em contraponto às forças diabólicas, são os anjos que, efetivamente, têm um papel ativo no auxílio à fé do cristão e são os responsáveis por fazê-lo manter-se no caminho da salvação. Também é importante frisar que os bons anjos lembram constantemente ao moribundo o modelo de virtudes que os santos

³⁰ *O ombre cuytado de ti, por qué te ensoberuesces atribuyendo a ti mesmo la constância en la fe, esperança y paciência, la qual a Dios solo se deve atribuir, por que tu non poderias hacer cosa alguna meritória y buena, salvo mediante y ayundante te su gracia. Arte de Bien Morir y Breve confesionário, op. cit., f. 14r. (Tradução nossa.)*

³¹ João 15, 5. *Sin mi non podeys fazer cosa alguna. Arte de Bien Morir y Breve confesionario, op. cit., f. 15r. (Tradução nossa.)*

³² *Non te ensoberuescas, no te alces nin te alaues soberviosa y vanamente, non atribuyas a ti el bien ni presumas de tus virtudes. Arte de Bien Morir y Breve confesionario, op. cit., f. 15r. (Tradução nossa.)* Francisco Jover, que comenta a edição fac-símile estudada nesta pesquisa, atribui esta passagem a Isidoro. ISIDORO DE SEVILHA. *Synonyma de lamentatione animae peccatricis*. Livro II (PL 83, col. 850).

³³ Mateus 23, 12 e Lucas 14, 11. *Que aquel que se ensalca, sera abaxado. Arte de Bien Morir y Breve confesionário, op. cit., f. 15v. (Tradução nossa.)*

³⁴ Mateus 18, 4. *Si non fuerdes fechos humilde como um nino, non entrareys en el regño de los cielos. Arte de Bien Morir y Breve confesionário, op. cit., f. 15v. (Tradução nossa.)*

representam, apontando-os como um reforço moral necessário para se buscar o bem morrer. A cada tentação, o anjo diz o que deve ser feito para se manter no caminho da fé. Por exemplo: invocar o nome da Trindade, rezar o pai-nosso, o credo de Niceia, invocar a intercessão da Virgem Maria e dos santos, como é possível perceber com o correlato iconográfico representado na figura 6, além de fazer o sinal da cruz, entre outras atitudes. A oração seria uma arma poderosa contra os demônios, já que eles não conseguiriam atacar uma pessoa que está em prece.



6. A boa inspiração do anjo contra a vanglória. f. 14r. *Arte de bien morir y Breve confesionario*. Incunábulo impresso por Pablo Hurus e João Planck, em Zaragoza. c. 1480-1484. Biblioteca do Monastério de São Lourenço Escorial, Espanha.

Na xilogravura que representa a boa inspiração pela humildade (fig. 6) temos o revés da primeira tentação (fig. 1): o anjo da guarda reanima a fé do moribundo. Agora, a presença angélica faz eco à presença dos diabos, como na primeira imagem. Nessa iconografia, o anjo da guarda merece destaque (detalhes, fig. 7), preparando e orientando os pensamentos e as atitudes do agonizante perante as tentações.



7. Os bons anjos auxiliando o cristão. Detalhes da imagem do fólio 15r. *Arte de bien morir y Breve confesionario*. Incunábulo impresso por Pablo Hurus e João Planck, em Zaragoza. c. 1480-1484. Biblioteca do Monastério de São Lourenço Escorial, Espanha.

Na parte inferior da imagem da boa inspiração pela humildade – fazendo referência à localização geográfica do Inferno – o demônio admite sua derrota e atira-se ao chão em sinal de desespero (fig. 8), pois ele nunca será páreo perante o poder do Senhor. Um dos anjos aponta para a boca do Leviatã³⁵ que demonstra como os orgulhosos são punidos: os danados são mastigados na boca de Lúcifer (fig. 8). Reforçando, deste modo, o medo que o fiel deveria ter de arder eternamente no fogo e de sofrer castigos que estariam relacionados com seus pecados mortais cometidas em vida e que eram constantemente lembrados, tanto nas pregações quanto nos afrescos, mosaicos, miniaturas e pinturas que abordavam, com grande criatividade e entusiasmo, a vida dos condenados à punição eterna.

³⁵A boca do Leviatã é interpretada como uma figuração do diabo e, na Idade Média, como uma possível figuração do Inferno. A partir do século XII, a entrada do Inferno foi representada como as garras boquiabertas do Leviatã, dentro do qual se localizava um caldeirão. Essa associação tem origem na passagem bíblica de Jó 40, 4-12.

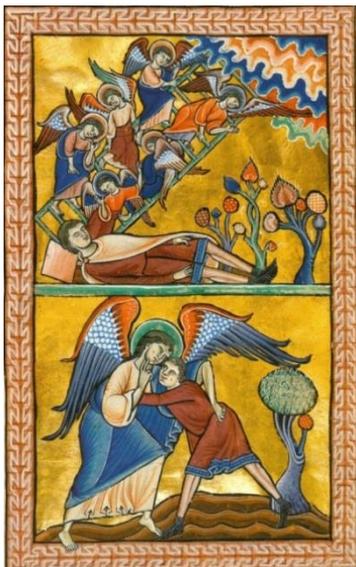


8. No primeiro detalhe, um demônio em desespero por causa de sua derrota. No segundo, temos a boca do Leviatã. *Arte de bien morir y Breve confesionario*. f. 15 r. Incunábulo impresso por Pablo Hurus e João Planck, em Zaragoza. c. 1480-1484. Biblioteca do Monastério de São Lourenço Escorial, Espanha.

Na sociedade cristã medieval, os homens tinham protetores mais vigilantes que os santos – esses auxiliares incansáveis eram os anjos. Assim, acreditava-se que as criaturas angélicas circulavam pelo céu e pela terra, conforme dito no sonho de Jacó (Gênesis 28, 10-12) e como foi representando em uma iluminura de um saltério no século XII (fig. 9):

Jacó, partindo de Bersabeia, tomou o caminho de Harã. Chegou a um lugar e ali passou a noite, porque o Sol já tinha se posto. Serviu-se como travesseiro de uma das pedras daquele lugar. E teve um sonho: via uma escada que, apoiando-se na terra, tocava com o cimo o céu; e anjos de Deus subiam e desciam pela escada. No alto estava o Senhor.³⁶

³⁶ Gênesis 28, 10-12.



9. O Sonho de Jacó e a luta com o anjo. 1195. Saltério. Biblioteca Estatal de Munique.

A escada que conecta o céu e a terra, conforme exemplificado no sonho de Jacó, é um símbolo significativo de ligação entre o terrestre e o celeste³⁷. Os anjos são as figuras que descem e sobem por ela, mostrando a dinâmica existente entre o céu e a terra. Inúmeros acontecimentos das Sagradas Escrituras são reflexos das ações e da presença dos anjos, sobretudo no Antigo Testamento, quando o Cristo ainda não havia se encarnado e cabia a essas criaturas espirituais subir e descer pela escada que conectava o terreno e o celeste.

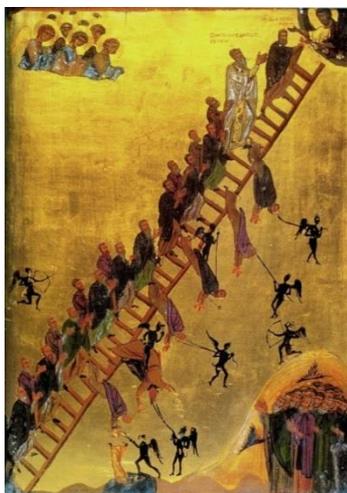
Por serem conhecedores do caminho que leva ao Paraíso, cabia às criaturas angélicas guiar o caminho dos homens em direção à salvação e à contemplação da face de Deus. São Bento de Núrsia (c. 480-547) interpretou a escada como sendo um protótipo da *scala humiliatis* (a escada da humildade) que deveria ser atravessada por cada monge³⁸. Porém, este percurso é tortuoso e pode ser interrompido por diabinhos que tentavam, agarravam, puxavam e jogavam flechas para suas vítimas (fig. 10). Muitos não eram

³⁷ DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do Paraíso?* São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 272-278.

³⁸ HALL, op. cit., p. 164.

capazes de resistir às tentações e se perdiam na escalada e, por isso, eram conduzidos à boca do Leviatã, porta de entrada do Inferno. Sobre a atuação das criaturas angélicas e demoníacas e a relação entre o aqui e o além, disse Jacques Le Goff:

Nesta sociedade, os homens têm protetores mais vigilantes e mais assíduos que os santos ou os reis guerreiros [...]. Estes auxiliares infatigáveis são os anjos. Entre o céu e a terra, há um vai e vem incessante. À multidão de demônios que se misturam com os homens, atraídos pelos pecados, opõe-se o coro vigilante dos anjos. Entre o céu e a terra levanta-se a escada de Jacó, na qual sobem e descem incessantemente duas colunas destas criaturas celestes, a que sobe simbolizando a vida contemplativa e a que desce simbolizando a vida ativa. Com a ajuda dos anjos, os homens sobem por essa escada e sua vida se confunde com esta escalada, ritmada por quedas e novas quedas [...]³⁹.



10. A escada da ascensão divina. Final do séc. XII. Têmpera e folhas de ouro sobre madeira. 41 cm x 29,5 cm. Mosteiro ortodoxo de Santa Catarina, Egito.

³⁹ LE GOFF, J. *A civilização do Ocidente medieval*. São Paulo: Edusc, 2005. p. 156-157.

Após o anjo da guarda conseguir fortificar a fé do moribundo, os demônios ficaram perturbados pela sua derrota na *Arte de bien morir*. A própria construção da espacialidade dos demônios nas imagens da arte de bem morrer mostra o caos e a desordem provindos do reino de Satã. O desespero dos diabos, que se jogam ao chão, que ficam de ponta-cabeça e que se escondem debaixo da cama, simbolizam o caos infernal e a derrota do mal perante a ação dos agentes de Deus.

Enquanto os bons anjos tinham uma aparência bem definida e serena nas estampas da *Arte de bien morir*, com os demônios acontecia o oposto: poucas expressões e características físicas se repetiam. O cristianismo medieval considerava a nudez como uma vergonha, uma humilhação e, por isso, os anjos estavam sempre vestidos, diferentemente do que acontecia com os demônios. Assim, a anatomia dos bons anjos é a antítese dos anjos caídos: os primeiros são jovens, luminosos e semelhantes aos homens; os últimos, peludos, híbridos e de pela escura, geralmente alternando entre a cor preta e a vermelha.

Segundo a ortodoxia cristã, os anjos se manifestavam poucas vezes em seu total esplendor e majestade, características da corte do Todo Poderoso, pois eles poderiam assustar os homens com seu aspecto impressionante. Por isso, se adaptavam com facilidade e com suave paciência à condição humana. Sobre a ação dos bons anjos, dizia Jacques Le Goff: “Antes de tudo, [...], os anjos trazem uma luz, uma familiaridade, às vezes até uma fantasia, a um mundo em que os focos de angústia são numerosos. Com os santos e a Virgem Maria, eles acrescentam um elo à cadeia dos intercessores.”⁴⁰

Em todos os capítulos que se seguem na *Arte de bien morir*, o diabo é retratado como um ser tentador e manipulador, porém após cada tentação ele é sempre derrotado.

⁴⁰ LE GOFF, J. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1972. p. 195.

As funções das xilogravuras na *Arte de bien morir*

Uma peculiaridade das xilogravuras da *Arte de bien morir* é que elas não precisam, necessariamente, de uma “garantia verbal”, ou seja, elas não dependem nem se prendem, exclusivamente, ao conteúdo textual do livro. Por não serem réplicas da narrativa textual, as imagens tornam-se produtoras de figuras e narrativas imagéticas próprias. Logo, as estampas não “traduzem” para as formas pictóricas o conteúdo do texto, mas o usam como ponto de partida e como elemento de criação e inventividade.

Atentos ao efeito visual causado pelas imagens, os livros religiosos eram em geral ricamente ilustrados, não apenas com o objetivo de ensinar e de fazer com que a história sagrada fosse recordada, mas de ajudar no processo de sedução e de convencimento do leitor/espectador⁴¹. Acreditava-se que as imagens afetavam com maior eficácia e empatia do que as palavras. No discurso apologético contra os que rejeitam as imagens, João Damasceno (c. 650- c. 749) já dizia que elas revelavam e tornavam manifesto tudo aquilo que estava oculto do olho humano:

Por exemplo, o homem não tem um conhecimento exato daquilo que é invisível [Deus, os anjos...] – uma vez que, no corpo, a alma jaz oculta –, nem das coisas vindouras que lhe dizem respeito [o dia do Juízo], nem das coisas que lhe estão próximas ou distantes no espaço [...]. A fim de que um caminho até esse conhecimento fosse possível, para que as coisas ocultas fossem manifestas e se tornassem acessíveis ao conhecimento do povo, para isso tudo é que foram concebidas as imagens e a isto elas se prestam: à assistência do espírito, ao seu benefício e à sua salvação, para que descubramos o sentido das coisas nas realidades gravadas nas estelas e troféus, para que

⁴¹ FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992. p. 198-201.

procuremos e almejemos às coisas belas, mas às contrárias, ou seja, ao mal, evitemos e odiemos⁴².

Reafirmando o efeito das imagens religiosas sobre o espectador e o papel da memória nesse processo, São Boaventura (1221-1274) escreveu no Livro das Sentenças de c. 1260 que:

Por causa da habilidade da memória, pois o que só ouve mais facilmente cai no esquecimento do que o que se vê. De fato, frequentemente se verifica em muitos o que comumente se diz: entra por um ouvido e sai pelo outro. Além disso, nem sempre temos a nosso alcance quem nos faça lembrar verbalmente dos benefícios recebidos. Por isso, graças a uma disposição de Deus, aconteceu de se fazerem imagens, sobretudo nas igrejas, para que, vendo-as, recordemos os benefícios dispensados a nós e as obras virtuosas dos santos⁴³.

É possível afirmar que, ao ter sido composta de diálogos dos anjos e dos demônios com o moribundo, a *Arte de bien morir* alcançara maior impacto. Como um manual de preparação para a boa morte elaborado para transmitir os ensinamentos da Igreja e atuar sobre a conduta dos cristãos, o sucesso editorial do livro pode estar relacionado à quantidade e à expressividade das imagens que o acompanhavam.

Com efeito, os textos e as imagens da *Arte de bien morir* sugeriam como o próprio moribundo deveria se conduzir. Essa prática coincidia com o momento de introspecção religiosa dos laicos. Desde o século XIII, com o desenvolvimento e fortalecimento da devoção laica e privada, o fiel combinava a recitação de orações com a apreciação de imagens privadas e portáteis e, possivelmente, leituras e meditação silenciosa. Estimulados pela Igreja, sobretudo pelas ordens mendicantes, as

⁴² JOÃO DAMASCENO. “Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas. c. 730”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura: a teologia da imagem e o estatuto da pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 2. p. 39-40.

⁴³ S. BOAVENTURA. “O livro das Sentenças. c. 1260”. In: LICHTENSTEIN, op. cit., p. 49.

imagens materiais deveriam auxiliar o fiel a se identificar e a se comover com os temas retratados.

O papel dos anjos e dos demônios na *Arte de bien morir*

O método de ataque do diabo na *Arte de bien morir* era verbal. Ele contava mentiras ao moribundo enquanto o bom anjo agia pelo conselho apaziguador que vencia o discurso de seu oponente, pois uma das suas funções específicas era assegurar que o homem tivesse uma boa morte. Esses bons anjos serviam a Deus ao cuidar da salvação dos homens. Portanto, eles eram protetores e amigos dos cristãos que caminhavam neste mundo como peregrinos até que eles fossem chamados pela bondade divina ao reino dos Céus, conforme era ensinado na *Arte de bien morir*. Assim, os anjos da guarda assistiam individualmente a cada pessoa e atuavam como guias e conselheiros espirituais. Fomentavam a oração, fortaleciam a luta contra as tentações e inclinavam o moribundo a se manter em paz e com fé na misericórdia divina.

Na narrativa textual, o Diabo mostrava a sua inteligência, o seu poder de persuasão e a sua astúcia. Já nas imagens, ele não aparece. Somente seu exército de demônios é representado. Nas estampas, enfatiza-se a capacidade de metamorfose dos demônios, assim como a sua não civilidade, sua bestialidade e seu lado até mesmo cômico por conta das caretas linguarudas e de seus gestos performáticos.

A ausência do Lúcifer nas imagens talvez seja um dos indícios que na *Arte de bien morir* os demônios assumiram o papel de tentador do moribundo, *porém* o faziam com o consentimento divino. Prova disso é que em várias xilogravuras, tanto a Trindade quanto os santos e a Virgem Maria assistiam as tentações e não interferiam na ação em nenhum momento – diferentemente, do que acontecia em diversos *exempla* e em hagiografias medievais. Isso leva a crer que as diversas tentações que ocorriam no momento da agonia tinham a autorização divina para serem executadas. Para que este momento não fosse tão cruel para o moribundo, o anjo da guarda indicaria o melhor caminho e lembraria os ensinamentos da ortodoxia cristã. Desse modo, os demônios acabavam se tornando cúmplices do plano de Deus: salvar todos os homens.

Portanto, o papel dos demônios na *Arte de bien morir* é dúbio: ao mesmo tempo em que eles eram inimigos da linhagem humana e tentavam assustar os homens, afinal estavam a serviço de Satã, faziam isso com o consentimento divino e acabavam por reforçar a fé do moribundo, indicando que ele merecia uma vaga no Paraíso. O embate presente na *Arte de bien morir* não era, portanto, uma luta entre as alegorias que representavam os sete vícios e as sete virtudes, como acontecia no poema *Psychomachia* de Prudêncio, mas entre o cristão que iria morrer e os anjos e os demônios que o cercavam. Na *Arte de bien morir*, a luta do cristão era muito mais interna do que externa.

Considerações finais

Em suma, as estampas da *Arte de bien morir* procuravam mostrar que o moribundo, em seu leito de morte, era atravessado por dúvidas e medos causados pelas forças demoníacas e, ao mesmo tempo, suas fraquezas eram amenizadas pelos anjos, que mostravam como outras pessoas, que também pecaram, tiveram tempo de arrepender-se e, por isso, foram salvas. Nessas imagens, mais do que serem agentes importantes na hora da morte, os anjos e demônios tornavam-se *presença* do sobrenatural que figuravam⁴⁴. E não apenas eles. Conforme a lembrança e a invocação da Trindade ou dos santos era feita com a leitura ou audição dos textos, as imagens traziam suas respectivas aparições ao lado do jacente. A presença das figuras de devoção, ao lado do fiel, também funcionava como a certeza da intercessão delas na hora derradeira.

Pela análise das duas xilogravuras, foi possível perceber que a disputa pelo destino da alma adquiriu um caráter teatralizado nas imagens presentes na *Arte de bien morir*, pois seus objetivos eram: comover, persuadir e gerar uma mudança de atitudes no espectador. A recordação constante das artimanhas do Diabo, que visavam enganar o cristão, reforçada tanto nas imagens quanto nos textos,

⁴⁴ SCHMITT, Jean-Claude. “Imagens”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: Edusc, 2006. p. 591-605, p. 595.

deveria incitar o fiel a temer ser destinado à danação e a mudar suas atitudes. Por outro lado, a recompensa por seguir os conselhos angélicos seria a salvação da alma e a contemplação eterna do Criador, no Paraíso.

Neste sentido, uma das funções dessas estampas era mostrar, *visualmente*, que o poder do demônio, como criatura e não criador, era limitado. Portanto, as criaturas angélicas e demoníacas assumiram um papel pedagógico na *Arte de bien morir*: lembrar que o diabo seria *sempre* vencido pelo poder divino, representado nas imagens pela ação dos bons anjos. Essa afirmação funcionava como esperança e um reforço para a fé do cristão que precisava acreditar que a salvação era algo atingível, sobretudo, no momento em que sua crença estaria mais frágil – na aproximação da hora de sua morte. Desse modo, os anjos e os demônios funcionavam, por meios diferentes, como dois lados da mesma moeda: ambos mostrariam a superioridade do poder divino perante todo o mal que pudesse existir.

XI

Ornamentalidade e função simbólica nas esculturas do claustro de Sant Benet de Bages

Aline Benvegnú dos Santos

O claustro do mosteiro de Sant Benet de Bages, localizado na Catalunha espanhola, caracteriza-se por sua pequena dimensão e aparente simplicidade em relação a outros mosteiros da região no período românico. A classificação como um claustro simples em relação a outros maiores e mais “suntuosos” é feita pela historiografia do românico catalão, que o compara, por exemplo, aos claustros de Ripoll e Sant Cugat Del Vallès, cujas dimensões e quantidade de colunas e capitéis são muito maiores. Segundo Eduardo Junyent, apesar de pequeno, o claustro do mosteiro de Bages é majestoso em razão do que ele chama de “força de sua decoração”¹.

Tal claustro se mostra como um excelente estudo de caso da importância dos elementos ornamentais na arte românica, pois sua complexidade reside, justamente, na diversidade de tais elementos, seja pelos diferentes tipos de folhagens, seja pela sua disposição e interação entre si ou com os animais. Encontramos folhas de acanto, palmetas e outros elementos vegetais arranjados de diversas maneiras, com entrelaços ou em fileiras. Essa preocupação com a quantidade e diversidade revela que eles não possuem uma função apenas decorativa e secundária, mas sua presença é fundamental no local onde se inserem.

¹ JUNYENT, Eduard. *Rutas románicas de Cataluña/1*. Madrid: Encuentro, 1996. p. 57.

Segundo Jean-Claude Bonne, o período românico teria promovido uma verdadeira “ornamentalização da arte”², de maneira que os elementos ornamentais esculpidos, nos claustros ou nas igrejas, devem ser analisados levando-se em conta que possuem funções indispensáveis ao funcionamento do conjunto em que se inserem. Assim, procuramos analisar os capitéis do claustro de Sant Benet de Bages não com a intenção de encontrar as filiações estilísticas ou hipotéticas lógicas de leitura a se seguir na observação dos capitéis, mas sim demonstrar o papel intrínseco do ornamental na economia imagética do românico. Não reduziremos o ornamental, portanto, a simples valores decorativos, como se costuma fazer, mas demonstraremos que, no claustro, ele é partícipe fundamental do ambiente e da vida cotidiana dos monges, assim como da estrutura social na qual o mosteiro se insere.

Faz-se, dessa maneira, necessária uma nova atenção sobre a questão dos elementos ornamentais na arte medieval e, segundo Bonne, é importante, inclusive, uma revisão terminológica: ele usa os termos “ornamental” e “ornamentalidade” em vez de “ornamento” e “ornamentação” para mostrar que tais elementos participam ativamente na construção da imagem, possuem um *modus operandi* que atravessa seu suporte em vários níveis. Os valores ornamentais constituem uma dimensão interna e dinâmica da arte medieval, exercendo diversas funções, que não são apenas decorativas.

O ornamental se caracteriza por ser, sobretudo, muito mais que um tipo de forma, um modo de funcionamento das formas, de maneira que podemos falar em “ato ornamental”. Ele é a capacidade que as formas têm de assumir diversas funções, de fazer sistema e agir na imagem e/ou sobre os outros motivos de diversas maneiras: modulando, graduando, ritmando, hierarquizando, entre outras.³ O “ato ornamental” trabalha usando marcas – “formas ou procedimentos cuja repetição torna bem reconhecíveis” – articuladas

² BONNE, Jean-Claude. “De l’ornemental das l’art medieval (VIIe-XIIe siècle): le modèle insulaire”. In: BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). *L’image: fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d’Or, 1996. p. 201-249. p. 209.

³ *Ibid.*, p. 215-216.

e ordenadas em uma superfície para produzir um efeito. Tais marcas existem dentro de uma tradição que usa seus elementos não por uma repetição canônica, mas em uma riqueza de variações formais e combinações que servem de emblema ou celebram uma determinada ordem, garantida e identificável.⁴

O ornamental não se desenvolve à margem ou ao lado da representação, mas se articula com ela e participa de sua estrutura. Nesse ato ornamental há transversalidade, a capacidade de agir sobre os mais diversos elementos de uma imagem, incluindo os iconográficos, em diversos níveis de articulação.

A primeira função dos motivos ornamentais é a de celebração⁵, porém eles possuem a capacidade de exercer diversas outras – decorativa, iconográfica, simbólica, expressiva, sintática, emblemática, ritual, mágica, etc. – quando de sua articulação com seu suporte ou objeto, pois o ornamental é intimamente ligado ao objeto ou lugar em que ele se insere e o qual ele honra⁶.

Podemos falar em ornamentalização da imagem quando os valores ornamentais, que não pertencem necessariamente a um repertório de motivos, entram diretamente na construção das figuras ou interferem nela de maneira estrutural⁷. Não há provavelmente nenhum elemento ou imagem que não possam ser *ornamentalizados* em algum grau.⁸

Ao longo da análise das imagens esculpidas nos capitéis, percebemos que o ornamental é muito mais que elementos não iconográficos. Assim, nossa abordagem tenta ultrapassar a separação tradicional entre iconografia e ornamentação, tentando entender como todos os elementos – personagens, conteúdos iconográficos, cargas simbólicas, elementos ornamentais, propriedades formais e plásticas – trabalham em conjunto, oferecendo uma multiplicidade de sentidos e cumprindo diversas funções. Nesse sentido, a noção de

⁴ Ibid., p. 214- 217.

⁵ BONNE, Jean-Claude. “De l’ornement à l’ornementalité: la mosaïque absidiale de San Clemente de Rome”. In: *Le rôle de l’ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du Colloque International, Saint-Lizier*, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997. p. 103-118. p. 103.

⁶ Ibid., p. 106.

⁷ Ibid., p. 213.

⁸ BONNE, 1997, p. 106.

função ornamental predomina em relação à noção de ornamento neste estudo.

A partir de tais pressupostos, acreditamos que o claustro de Sant Benet de Bages deva ser analisado tendo em vista as funções ornamentais no modo de pensar seus capitéis, não considerando os elementos ornamentais como opostos aos iconográficos, mas considerando o conjunto de como todos os elementos presentes nas imagens trabalham.

Jean-Claude Schmitt⁹ reforça a necessidade da história social e cultural elaborar seus métodos próprios para a análise e interpretação das imagens medievais. Estas, em geral, têm a característica de serem seriais, ou seja, estão inseridas em um conjunto no interior do qual podemos procurar diversas subséries e possibilidades de relações. Tal metodologia baseia-se em uma análise minuciosa que, a princípio, procura levar em consideração todos os elementos de cada imagem: a estrutura, a disposição relativa dos elementos figurados, os personagens e suas relações – configurando, portanto, uma análise que chamamos de “interna” a cada imagem.

Após essa análise feita de cada imagem, só podemos chegar a pressupostos mais conclusivos com a comparação das imagens de um mesmo conjunto. As confrontações nos revelam aquilo que é recorrente ou as variações e especificidades, compondo os eixos principais que ligam a análise das imagens e a história social: a perturbação, as discordâncias e rupturas são elementos que nos levam às questões fundamentais da função social da obra e dos motivos ideológicos de seus elementos originais.¹⁰ Com base em tais confrontações, podemos criar subgrupos de imagens cuja lógica de análise nos permita o desenvolvimento de reflexões relacionadas à função daquelas imagens em seu contexto.

Assim, seguiremos os apontamentos metodológicos de Maria Cristina Pereira, partindo da expressão por ela cunhada de

⁹ SCHMITT, Jean-Claude. “Le miroir du canoniste. Les images et le texte dans un manuscrit médiéval”. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 48-6, 1993, p. 1471-1495. Disponível em: <www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279226>. Acesso em: 2 abr. 2016.

¹⁰ SCHMITT, 1993, p. 1472.

“montagens topo-lógicas”¹¹. Ao analisar as imagens esculpidas nos capitéis e pilares do claustro de Moissac, a autora constata que não existia uma lógica única ou uma “chave” que explicaria a ordem dos capitéis, muito menos aceita a hipótese de desordem e de que o pensamento medieval é irracional, e por isso não haveria nenhum tipo de lógica. Como constata:

A narratividade, a linearidade não são as únicas formas possíveis de ordenação e, ainda que, em alguns claustros, a disposição das imagens tenha seguido essa lógica (como é o caso do claustro de San Juan de La Peña, na Huesca), não há regras e nem exclusividade. Afinal, ao contrário do que pensam De La Haye e vários outros autores, no mundo feudal, como analisa Alain Guerreau, “o espaço não era concebido como contínuo e homogêneo, mas como descontínuo e heterogêneo, no sentido de que era em toda parte polarizado”.¹²

Pereira, desse modo, propõe que falemos em uma série de montagens topo-lógicas, definição que consegue nomear essas diferentes formas de organizar o espaço, com a constituição de “polos de imagens segundo lógicas temático-funcionais-espaciais”¹³, ou seja, que existe sim racionalidade no claustro e que a lógica espacial também importa no estudo das imagens. Além disso, o próprio conceito de montagem importa, visto que:

se refere a um procedimento de rearranjo, de desmontagem do todo em fragmentos descontínuos (já que tirados do todo) que são, em seguida, selecionados e rearranjados, mas de forma a conferir-lhes um (novo) sentido que não é o sentido do todo da experiência (que, no limite, é um não sentido), mas um sentido possível.¹⁴

¹¹ PEREIRA, Maria Cristina C. L. “Montagens topo-lógicas: as imagens nos capitéis e pilares do claustro de Moissac”. *Revista de História*, São Paulo, 165, 2011, p. 73-92.

¹² *Ibid*, p. 81-82.

¹³ *Ibid*, p. 82.

¹⁴ PEREIRA, 2011, p. 82.

Essa descontinuidade de elementos é muito mais espacial, “dobrando e desdobrando lugares. Afinal, o claustro é feito das várias imagens associadas a distância, ou lado a lado, interligadas, constituindo uma série de lugares, de polos, de tramas”.¹⁵

Nesse sentido, a autora conclui que:

O claustro é também, pois, uma montagem – ou um conjunto de montagens – de imagens que parecem incoerentes à primeira vista, ou para um olhar anacrônico, mas que são prenes de sentidos e mostram a construção daquele ambiente específico, segundo diversas necessidades, interesses, funções – demonstrando a complexidade daquele sistema lógico, lembrando, como bem observou Lévi-Strauss, que “quem diz lógica, diz instauração de relações necessárias” [...] É disso, pois, que se trata: “relações necessárias”, e não “razão totalitária” ou “não autoridade do arbitrário”.¹⁶

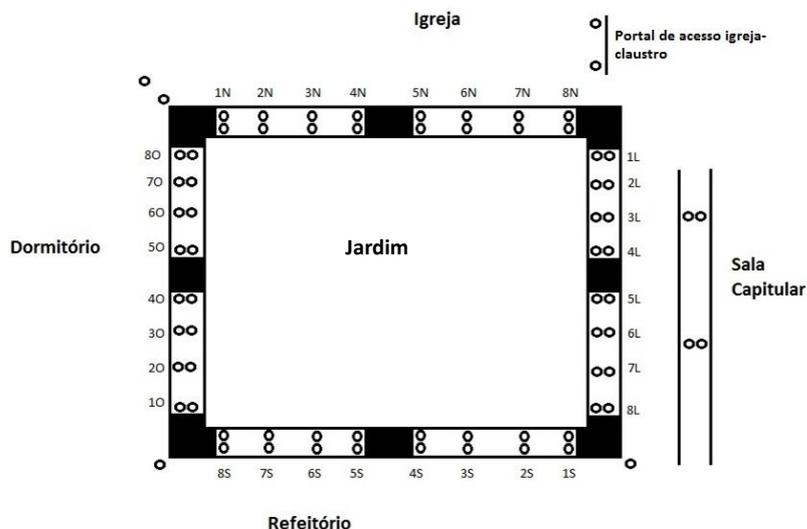
Passemos, dessa maneira, à análise de um subgrupo do claustro de Sant Benet de Bages, partindo da hipótese de que é organizado segundo montagens topo-lógicas; esclarecemos que escolhemos, aqui, analisar um dos subgrupos, mas que as possibilidades de constituição e análise de subgrupos de capitéis a partir de algumas funções ornamentais são múltiplas.

Para que nossa análise possa ser acompanhada, é fundamental que se consulte o esquema a seguir (fig. 1). Nele, desenvolvemos um sistema próprio de numeração e nomenclatura para a localização dos capitéis. Escolhemos numerar os pares de capitéis de cada galeria no sentido horário, de modo que podemos visualizar os oito pares por galeria juntamente com a inicial de cada galeria em letra maiúscula (Norte, Sul, Leste ou Oeste). Dessa maneira, cada par de capitéis é nomeado pela combinação de um número com uma letra. Por exemplo, o primeiro par de capitéis que aparece no sentido horário na galeria leste é chamado de 1L. Dentro do par, para diferenciarmos os dois capitéis adicionamos a letra “a” ou “b”,

¹⁵ Ibid., p. 83.

¹⁶ Ibid., loc. cit.

minúsculas, de forma que “a” indica o capitel voltado para o lado do jardim e “b” o capitel voltado para o lado do deambulatório. Assim, retomando o exemplo acima, no par de capitéis 1L, aquele que se encontra virado para o jardim será nomeado de 1La.



- a – capitéis do jardim
- b – capitéis do deambulatório

1. Localização dos capitéis do claustro de Sant Benet de Bages.

Subgrupo dos capitéis de nobreza: função simbólica e política

Com a análise deste subgrupo pretendemos nos focar nas discussões que ligam mais intimamente as funções ornamentais do claustro à história social da Catalunha românica.

Para isso, é necessário destacar que o processo de construção do claustro de Sant Benet de Bages é fundamental para as definições das dinâmicas de poder e construção das relações e intercâmbios sociais naquela região da Catalunha, já a partir do final do século XII. Com uma longa história de aproximadamente 250 anos (desde meados do X, quando da fundação do cenóbio) de submissão da administração monacal aos nobres da região, o impulso monacal reformador da ordem cluniacense, a partir do século XII, traz

mudanças na composição dessas relações de poder, mas também impulsiona a reforma arquitetônica. Vemos, assim, como a influência da reforma de Cluny dá bases para a reforma monacal, que não é só na disciplina, na forma de vida, mas é também material.

O mosteiro beneditino de Sant Benet de Bages, na Catalunha espanhola, começou a ser construído em meados do século X, no contexto da Reconquista da península Ibérica, datando de 972 a consagração da primeira igreja e da residência monástica (cuja estrutura ainda não contava com um claustro). Porém, como o território marcava a fronteira entre os domínios cristãos e muçulmanos, o edifício sofreu diversas investidas durante o século XI, o que trouxe a necessidade de sucessivas reformas. Os poucos vestígios dessa primeira construção são um conjunto de capitéis e algumas bases de muros encontradas em escavações arqueológicas¹⁷.

A partir do século XII, porém, iniciou-se um período de prosperidade e tranquilidade, com a estabilização do domínio senhorial cristão na região, o que resultou em doações de famílias nobres ao mosteiro. O ponto alto desse processo se deu no fim deste mesmo século, com a reconstrução de todo o mosteiro: as antigas estruturas foram substituídas por uma nova igreja, pela residência monástica e por um claustro, finalizados em inícios do século XIII. Essas estruturas, que ainda hoje persistem¹⁸, fazem de Bages um dos claustros melhor conservados *in loco* na Catalunha românica.

No momento de construção do claustro de Bages, a partir de fins do século XII, as relações de poder entre o clero e a nobreza local haviam sido alteradas em relação à sua configuração inicial: quando da construção do mosteiro, no século X, ele era considerado de “fundação familiar”, controlado pela família do nobre fundador, que possuía todos os direitos sobre a administração monacal, inclusive o de escolher o abade. Porém, a partir do século XII vemos que há uma afirmação do poder do abade e independência em suas decisões dentro do monastério em relação à nobreza local. Nesse momento, nos parece verossímil a hipótese de que a arquitetura claustral

¹⁷ ESPAÑOL, Francesca. *Sant Benet de Bages*. Manresa: Caixa Manresa, 2001. p. 19.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

favoreça tal poder simbolicamente, sobretudo através dos capitéis e colunas que destacam a autoridade pela evocação da tradição.

Em fins do século XI, o cenóbio de Bages havia perdido sua independência administrativa e sido submetido, a título de priorado, ao mosteiro occitano de Sant Ponç do Tomeres, o que foi recorrente na Catalunha neste século, quando vários mosteiros catalães tornaram-se dependências de casas religiosas do Languedoc ou de Provença. Acredita-se que tal feito era uma tentativa de reforma da disciplina monacal impulsionada por Roma e consentida pela nobreza local. Durante esse período de submissão, o prior de Sant Benet de Bages escolhido foi o monge Sancho, filho de Ramon Berenguer I, conde de Barcelona¹⁹. Ou seja, no século XI a ingerência laica ainda é forte no monastério.

A independência e o título de abadia são recuperados em 1108, momento a partir do qual o mosteiro de Bages passa a enriquecer e concentrar grandes quantidades de terras na região. É no fim desse mesmo século XII que começam as obras da igreja e claustro atuais, com grandes doações da nobreza local.

Se admitimos que o mosteiro de Bages foi renovado monumentalmente, nesse momento, segundo o modelo de Cluny²⁰, percebemos que a própria reconstrução do edifício possui um caráter ideológico que vai além de sua dimensão material: a adequação ao modelo cluniacense implica também a vontade de diminuir a interferência do poder da nobreza local na vida monástica. Mesmo porque a destruição causada pelo ataque sarraceno em 1114, que teria impulsionado a construção do novo edifício segundo a historiografia tradicional, data de muito distante de sua construção efetiva – não é possível que a comunidade monástica tenha vivido quase um século em um edifício completamente devastado –, de maneira que acreditamos que tal devastação documentada em relatos dos monges seja muito mais um *topos* literário do que o real motivo que levou à reconstrução do mosteiro.

¹⁹ SITJES I MOLINS, Xavier. *Sant Benet de Bages: estudi arqueològic*. Manresa: Montaña, 1973. p. 21-22.

²⁰ ESPAÑOL, Francesca; YARZA, Joaquín. *El Románico Catalán*. Barcelona: Angle, 2007. p. 112-117. (Coleção Patrimoni artístic de Catalunya, 14).

Desde o século XI, a expansão do modelo de Cluny estimulou a reforma monástica de vários mosteiros que já existiam anteriormente, reforma ao mesmo tempo na organização e vigilância da regra e, também, material nos edifícios monacais. Tal é o caso do mosteiro de Moissac, no sul da França, fundado no século VII e incorporado à ordem cluniacense no século XI, momento a partir do qual adquire muitas riquezas, que possibilitam a construção de seu claustro – que persiste ainda hoje –, além de conseguir afastar a ingerência dos poderes laicos locais²¹. É importante notarmos que Moissac é o mosteiro que permite a Cluny a aproximação com a Espanha e a conseqüente expansão de seu impulso reformador, que chega à Catalunha nesse período.

Acreditamos, assim, que a construção do novo edifício de Bages é impulsionada muito mais pela influência da reforma cluniacense e se insere no jogo local de poderes do que pela destruição material e que possui também uma função política e simbólica, em concordância com a necessidade de afirmação do poder do abade no monastério e de sua independência administrativa na região.

Nesse momento, a construção do claustro incorpora tais dinâmicas, o que nos permite falar em uma função simbólica e política para sua ornamentalidade. Acreditamos que a necessidade de os abades afirmarem seu poder e a independência administrativa do cenóbio frente às famílias nobres e grandes detentoras de poder local tem sua representação no claustro, principalmente no fortalecimento da imagem de autoridade do abade ligada à sala capitular. Porém, é fundamental constatar que a nobreza, apesar de afastada da ingerência direta na administração do mosteiro não é, de maneira alguma, apartada daquele espaço. Pelo contrário, desde a sua construção, o claustro se torna um local de enterramentos de membros das mais nobres famílias ligadas ao cenóbio. Constatamos a presença sepulcros das famílias em arcadas nas paredes das galerias leste, sul e oeste – não há na galeria norte, pois aí se encontrava o muro da igreja. Essa já é, também, uma função ornamental de memória que os próprios sepulcros exerciam nas

²¹ PEREIRA, Maria Cristina C. L. “As esculturas do claustro de Moissac: lógicas de representação e funções das imagens”. *Signum*, São Paulo, 1, 1999, p. 45-75, p. 48.

galerias claustrais, pois lembravam a importância e ligação daquelas famílias com o cenóbio, reforçando, assim, seu poder na região.

Quando Eliana Magnani²² defende que não podemos restringir a dinâmica de dom e contradom entre clero e nobreza no período medieval a uma simples relação de troca, vemos como a presença daqueles sepulcros representa essa complexidade de relações: não é apenas a questão de uma doação material que garantirá a salvação, pois as trocas e valores materiais e simbólicos que circulam são múltiplos: o clero recebe a doação material, a nobreza a garantia de que terá intercessores para sua redenção; mas, além disso, a presença desses sepulcros nobres não confere apenas ao mosteiro riquezas materiais, pois a própria família dos nobres doadores recebe legitimidade política na região, e os abades recebem o reconhecimento de sua autoridade, inclusive fora dos limites do monastério. Tais dinâmicas complexas extrapolam os muros do cenóbio, pois envolvem doações materiais, de territórios e bens que faziam com que o próprio mosteiro se tornasse um “senhor de terras” na região.

Consequentemente, não podemos acreditar que, pelo fato de a autoridade abacial se afirmar frente à ingerência nobre, isso signifique que tais famílias vão ocupar uma posição de menor importância nas representações dentro do monastério. Pelo contrário, defendemos, aqui, que as tensões de força que constatamos existir no claustro de Bages também, além da significação de sacralidade, materializam as relações políticas. Nesse sentido, da mesma maneira que vemos a função política de reforço da imagem do abade, há a função política de capitéis que representam a importância da nobreza para aquele mosteiro. Justamente por todas essas tensões entre os poderes laicos e abaciais, a afirmação de ambos os poderes no claustro se relaciona às torções e tensões que permeiam aquele ambiente: ambos os poderes querem se afirmar, como se disputassem a dignidade, mas ambos convivem, são fortes e dependem mutuamente um do outro

²² MAGNANI, Eliana. “O dom entre História e Antropologia: figuras medievais do doador”. *Signum*, São Paulo, 5, 2003, p. 169-193.

para que o mosteiro continue a existir e para satisfazer as necessidades espirituais, de salvação.

Principalmente na região do entorno de Bages, onde vemos frequentes disputas por propriedades e riquezas, os senhores laicos costumam, após vários enfrentamentos, se aproximar do mosteiro, buscando sua redenção.

Nesse sentido, acreditamos que muitos capitéis de Bages possuem uma função simbólica em suas imagens, função ligada diretamente às tensões que ligavam o mosteiro à nobreza local. Tal função simbólica não é apenas exercida por imagens que figuram, diretamente, nobres – na maior parte, cavaleiros – praticando ações, mas também por outras que possuem elementos que se referem à sua condição de nobreza, ou seja, simbolizam indiretamente a condição de nobreza – como é o caso da águia.

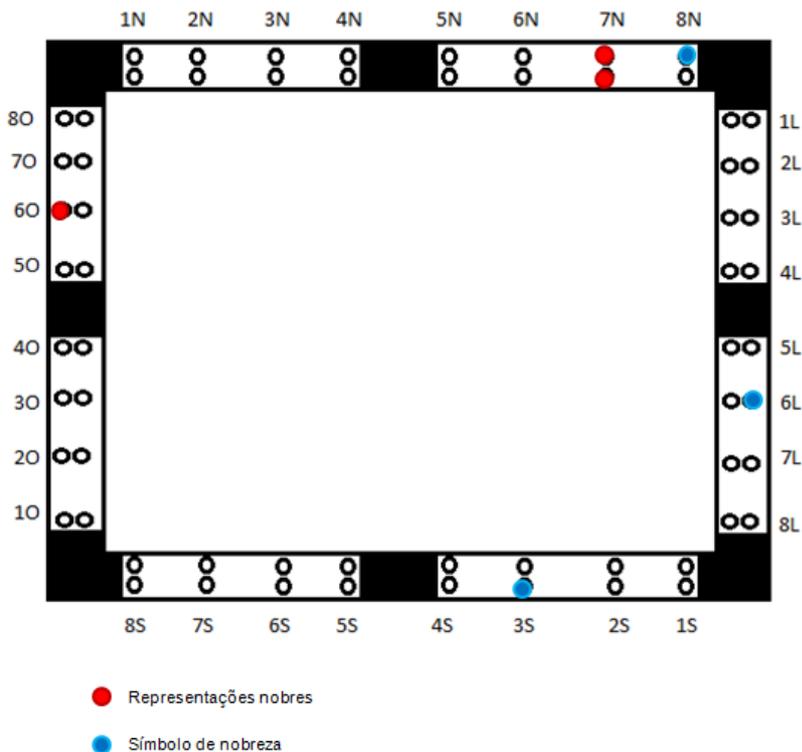
Consideramos que tal função simbólica pode ser considerada política, pois se faz presente nas tensões existentes nas dinâmicas sociais da Catalunha naquele momento e que ancora a ornamentalidade do conjunto de capitéis no momento histórico de construção do claustro, pois trabalha as relações de poder entre clero e nobreza e, principalmente, é fundamental na estruturação das dinâmicas de dom e contradom.

Na tabela abaixo (tabela 1), elencamos os temas de nobreza e o capitel no qual se encontram no claustro de Bages.

Capitel	Tema
7N (par)	Cavaleiros em atividades nobres: caça e escudo
8Nb	Águia-símbolo
6Lb	Águia-símbolo
3Sb	Águia-símbolo
6Ob	Cena de aliança nobre e falcão celebrado

Tabela 1. Temas de nobreza.

Assim, dividimos as imagens de nobreza, presentes nos capitéis, em duas categorias (fig. 2): aquelas em que são figurados os próprios nobres – personagens praticando ações de nobreza; e aquelas que consideramos portarem um valor simbólico, que consideramos “indireto”, conotando a ideia de poder.



2. Representações e símbolos de nobreza.

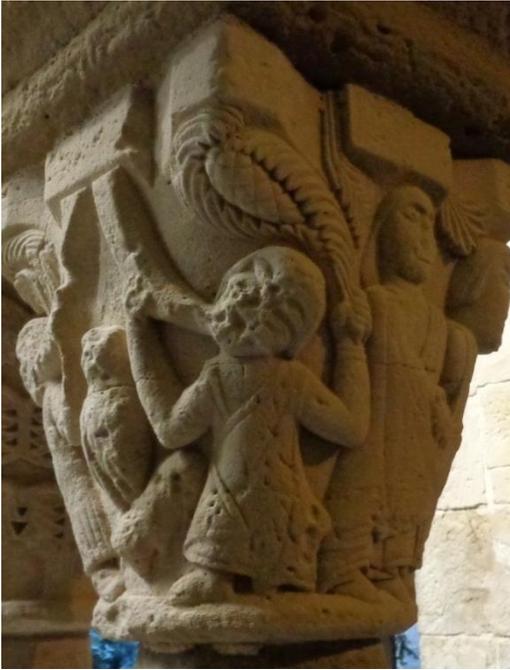
Na primeira categoria, classificamos apenas três capitéis: o par 7N (fig. 3), onde vemos cavaleiros, ou seja, nobres, com “acessórios” que indicam ações de nobreza: ou o escudo, que remete à função da nobreza na sociedade medieval: guerrear e proteger; ou o braço estendido sobre o qual pousa uma ave, provavelmente o falcão; ou a representação de uma cena de caça a cavalo, atividade restrita à nobreza. O capitel 6Ob possui elementos que podem ser enquadrados nas duas categorias: em uma das faces há uma cena de aliança entre membros da nobreza (fig. 4) – um casamento ou um rito de vassalagem – e a imagem de uma ave (fig. 5), que parece ser um falcão ou uma coruja – também símbolo de nobreza – que está centralizada na face e é celebrada ou glorificada.



3. Par de capitéis 7N. Cavaleiros montados.



4. Detalhe do capitel 6Ob. Cena de casamento.



5. Detalhe do capitel 6Ob. Ave celebrada.

Na outra categoria há três capitéis que evocam a nobreza através da figura da águia – associação que fizemos a partir da simbologia imperial, mas, sobretudo, pela analogia formal entre essas águias dos capitéis e aquelas presentes em um dos sepulcros de famílias nobres no claustro. O animal ainda se encontra esculpido em um dos sepulcros localizados na galeria sul do claustro, o que, para nós, confirma a hipótese de sua ligação com a representação das famílias nobres (fig. 6). No capitel 8Nb (fig. 7), a águia, imponente, domina outro animal com suas garras, em uma clara relação de força; no capitel 6Lb, um pouco desgastado, as águias também estão em posição imponente, nos ângulos do capitel; e no capitel 3Sb (fig. 8), imponente da mesma forma, ela divide espaço com folhagens e rosetas de forma mais integrada, em uma relação que parece equilibrada.



6. Imagem da águia em sepulcro de família nobre, galeria sul.



7. Capitel 8Nb.
Águia que
domina animal.



8. Capitel
3Sb. Águia
com
folhagens.

Dessa maneira, através de tais representações que exercem uma função simbólica, a nobreza se faz material e ideologicamente presente no espaço claustral, não apenas nos sepulcros, mas também nos capitéis, marcando sua fundamental participação nas dinâmicas sociais ali constituídas. Assim, percebemos que mesmo quando o sentido tradicional do conteúdo iconográfico não entra em relação direta com o ambiente (as imagens de nobreza dentro de um claustro, espaço para monges), seu trabalho interno pode desencadear significações diversas que se vinculam às lógicas – rituais, sociais, funções do local – ali estabelecidas. Mais uma vez, como nos lembra Bonne, a função ornamental de um motivo não serve exclusivamente para contribuir com sua significação iconográfico-simbólica, mas essa é também uma capacidade que eles possuem²³, ou seja, os motivos chamados de iconográficos, ao evocar elementos e os articular na representação da imagem, também possuem uma função ornamental, a função simbólica que ali opera. No caso dos capitéis que evocamos, a significação iconográfico-simbólica das imagens de nobreza as articula com as tensões sociais e políticas que permeavam o mosteiro naquele momento.

²³ BONNE, 1997, p. 112.

XII

Hoc est enim corpus meum: realismo eucarístico na retabulística valenciana do final do século XV

Doglas Morais Lubarino

O objeto de estudo deste artigo é a obra *O Juízo Final e a Missa de São Gregório*¹, parte de um retábulo conservado no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Masp (registro número 428 P), e o objetivo principal é analisar a iconografia da *Missa de São Gregório* – tema central da obra – em suas funcionalidades eucarísticas². É importante observar que utilizaremos também outros retábulos produzidos na mesma região e época do painel em evidência para melhor procedemos à análise que ora propomos.

A obra que acabamos de mencionar é uma pintura policromada a óleo sobre um painel de madeira, com aplicações de folhas de ouro, e dimensões de 200 cm x 130 cm. Quanto à datação, as raríssimas publicações a seu respeito apontam que a pintura foi produzida entre o final do século XV e o princípio do século XVI³.

¹ MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *Acervo*. Disponível em: <www.masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=122>. Acesso em: 22 mar. 2016.

² Apresentamos, neste artigo, uma versão da comunicação que apresentamos em 2012 no III Encontro do Laboratório de Teoria e História da Imagem e da Música Medievais (Lathimm) e que se beneficiou dos avanços que fizemos desde então em nossa pesquisa de Mestrado, defendida em 2015 junto ao Programa de Pós-Graduação em História Social da USP, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Correia L. Pereira.

³ MARQUES, Luiz (Coord.). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. São Paulo: Prêmio, 1998. p.16.

Em relação à proveniência e destinação, conforme as sucintas indicações do catálogo do Masp, a pintura em questão teria sido confeccionada em Valência para ser a parte central de um retábulo em uma abadia da Borgonha, na França. Não há notícias sobre a temática e nem o paradeiro das outras partes do retábulo. Contudo, segundo o mesmo catálogo, a obra foi transferida (em circunstâncias desconhecidas) da Borgonha para uma coleção particular na Bretanha (região do noroeste da França) e, de lá, por meio de doação feita por Daniel Wildenstein, em 1966, ao acervo do Masp.⁴

A autoria dessa obra foi atribuída por Fernand Mercier, curador do Museu de Belas Artes de Dijon no início do século XX, a Maître François, pintor ativo na escola de Tours na segunda metade do século XV⁵. Em um artigo titulado *Un tableau inédit de Maître François*, o autor fez essa atribuição ao vincular a pintura em questão a um grupo de manuscritos franceses⁶, datados de 1473 e conservados na Biblioteca Nacional da França.

Mercier compara essa obra com esse grupo de manuscritos, precisamente os manuscritos 18 e 19 conservados na *Bibliothèque Nationale de France*, provavelmente por serem os únicos acessíveis naquele momento, como sugerimos em nossa dissertação⁷. As comparações realizadas por Mercier, ainda que bastante relevantes para o estudo do painel do Masp, não nos parecem convincentes no que diz respeito à atribuição, já que as diferenças estilísticas são muito importantes.

De fato, essa atribuição seria revista pouco tempo depois por Chandler Post, historiador da arte e professor da Universidade de Harvard na primeira metade do século XX. Em seu grande levantamento sobre a arte espanhola, a *History of Spanish Painting*, de 1938, ele atribui a autoria dessa obra, que inclui no apêndice, ao

⁴ Ibid., p. 16.

⁵ FERNAND, Mercier. *Un tableau inédit de Maître François*. Texto inédito conservado no arquivo do Masp.

⁶ Paris, BnF, MS., f. 18-19.

⁷ LUBARINO, Douglas Morais. “A autoria da obra segundo Fernand Mercier”. In: _____. *O Juízo Final e a Missa de São Gregório: pintura retabular e Eucaristia no final da Idade Média*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 25-37.

Mestre da Família Artés⁸. O nome, até hoje aceito pelos estudiosos, viria de uma obra encomendada pela família Artés e atribuída a esse artista catalão.

A pintura retabular *O Juízo Final e a Missa de São Gregório*, apesar de apresentar cenas correlatas, como veremos, encontra-se dividida em áreas bem distintas, que descreveremos em separado, embora saibamos que sua compreensão só pode ser feita levando-se em conta a imagem como um todo.

Na parte superior do painel está o Céu cercado por uma muralha. Ao centro está o Cristo tronando, vestido com o perizônio e um manto vermelho, e com as cinco chagas à mostra. O Cristo está ladeado por santos: mulheres à sua direita e homens à esquerda. À frente da muralha há sete anjos. Dois deles estão sustentando uma cruz e outros dois tocam trombetas. Mais dois levam as almas para o Paraíso, e o último anjo contempla a *Missa de São Gregório*.

Na lateral inferior esquerda desta pintura, vemos o Inferno e, na parte superior, um grupo de condenados envolvido em uma espécie de nuvem escura. Na parte central e inferior da representação do Inferno vemos um grupo de demônios que fustigam os réprobos com vários instrumentos.

Na lateral direita do painel há o Purgatório e o Limbo, que são evocados por uma construção arquitetônica. O Purgatório é representado pelas almas que são purificadas pelo fogo e pela água. Vemos também, por meio de uma abertura, o Limbo com quatro crianças sentadas.

Na parte central inferior da pintura há um campo a céu aberto, onde os ressuscitados saem dos seus túmulos. E, finalmente, à frente desse campo, há uma cena que se passa num baldaquino: episódio conhecido como a *Missa de São Gregório*, a iconografia que mais nos interessa neste trabalho – embora a análise do conjunto dos episódios seja necessária para que a obra seja mais bem compreendida.

O tema iconográfico da *Missa de São Gregório*, segundo Dominique Rigaux, surge no século XIV⁹. Trata-se de imagens que

⁸ POST, Chandler Rathfon. *History Spanish Painting*. Cambridge: Harvard University Press, 1938. v. VII. p. 893.

apresentam, no momento da transubstanciação – cerne da liturgia cristã –, uma teofania: o Cristo, geralmente vestido somente com o perizônio, estigmatizado e chagado, aparece milagrosamente diante do papa Gregório I.

As variações são poucas. A figura do papa Gregório é representada ou de mãos postas ou elevando a hóstia magna – como no painel do Masp, no qual a hóstia é ornamentada com uma representação da Paixão do Cristo. Em algumas imagens, o papa utiliza o *triregnum*, e em outras a tiara papal é segurada por um anjo ou auxiliar da missa, ou ainda está na mesa do altar. Este último é o caso da nossa obra: a tiara papal está sobre a mesa do altar à esquerda de São Gregório e acima dela há uma vela acesa. Como auxiliar da missa, vemos um acólito ceroferário à direita de São Gregório, que segura a borda inferior de sua casula (gesto previsto nas rubricas da elevação da hóstia).

As imagens da *Missa de São Gregório* comumente apresentam os instrumentos da Paixão, os *Arma Christi*, que são os diversos elementos que representam os instrumentos utilizados para o suplício de Cristo na narração da Paixão: além de objetos (como a cruz, os pregos, a coroa de espinhos, a lança, os martelos), o sol e a lua (que representam o eclipse solar que teria ocorrido durante a crucificação de Cristo) e o galo (que teria cantado após a negação de Pedro). No nosso painel, apenas a cruz, a lança e a esponja, que estão por detrás do Cristo, representam esses instrumentos.

O Cristo é figurado de acordo com o tipo da *Imago Pietatis*. Tem tamanho pequeno, comparado ao papa, veste-se apenas do perizônio, os braços cruzados estendem-se à frente do corpo em direção ao chão, a cabeça, com a auréola, pende para seu lado direito. De um túmulo vermelho atrás do altar, Cristo ergue-se e apenas a hóstia o separa do papa.

Em algumas imagens (o que não é o caso do retábulo ora em estudo), o sangue do Cristo verte de suas chagas caindo dentro do cálice da missa, o que reforça a ideia de realismo eucarístico, como veremos mais adiante.

⁹ RIGAUX, Dominique (Org.). *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident*. Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 2009. p. 951.

Para melhor compreendermos todos esses elementos, tomemos uma pintura da *A Missa de São Gregório*¹⁰, que está conservada no The Metropolitan Museum of Art, em Nova York (n. 1976.100.24). Trata-se de um painel retabular espanhol de autoria desconhecida e que está datado entre os anos de 1490 a 1500 e, portanto, do mesmo período da nossa obra. Nesta imagem, é bastante importante notarmos que o milagre ocorre no momento da elevação do cálice e não no momento da elevação da hóstia – como na do Masp. O pão eucarístico, aqui, está sobre a patena. Podemos ainda notar que o sangue de Cristo está vertendo para dentro do cálice da missa, atribuindo à espécie sacramental forte realismo. Nela podemos visualizar com clareza os *Arma Christi*, tais como o martelo, a esponja, as moedas e a lança.

No centro há a representação do *Sudário de Santa Verônica*. Essa representação não está contida nos textos evangélicos, mas trata-se de uma lenda que se refere a uma mulher que enxuga o rosto do Cristo no caminho para o Calvário e milagrosamente o rosto do Salvador é impresso nesse pano¹¹.

Logo abaixo, vemos as moedas que representam a traição de Judas e também os dados que fazem referência aos soldados que lançaram a sorte para ter a túnica do Cristo (Mt. 27, 35). Há ainda o jarro com uma bacia, que pode ser interpretado com um sentido ambivalente: representa tanto o *Lava-Pés*, que tem uma ligação com a Paixão de Cristo e com a Última ceia (Jo. 13, 4-5), que é justamente o momento da instituição da Eucaristia, quanto pode fazer referência ao ato de Pilatos lavar as mãos no julgamento de Cristo (Mt. 27, 24). O alicate e os três pregos figurados também representam os *Arma Christi*.

Mas atentemo-nos ao sangue de Cristo que verte para o cálice da missa. Além de uma evidente relação entre vinho consagrado e o sangue de Cristo, essa imagem também faz referência a um gesto da liturgia eucarística que está ligado ao mistério da Paixão: a mistura

¹⁰ THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *All Collection Records: The Mass of Saint Gregory*. Disponível em: <<http://metmuseum.org/art/collection/search/437722?pos=4>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

¹¹ RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: PUF, 1958. t. 2, v. 1. p. 19.

da água com o vinho que ocorre no momento da preparação das oblatas.

A tradição da Igreja atribui a autoria desse gesto a Santo Alexandre I, papa no princípio do século II, mas não há provas disso. De toda forma, a Suma Teológica de São Tomás de Aquino, na questão 74, que trata sobre a matéria do sacramento eucarístico, dá mostra da existência dessa prática litúrgica e sua ligação com a Paixão de Cristo:

O vinho oferecido neste sacramento deve ser misturado com água por assim convir à representação da Paixão do Senhor. Não deve no cálice do Senhor ser oferecido vinho só, nem só água, mas ambos misturados; como lemos no Evangelho, ambos verteram do lado de Cristo, na sua Paixão¹².

Percebemos pela argumentação do religioso dominicano a relação entre essa espécie sacramental e a narração da Paixão no Evangelho de São João que alude ao soldado que golpeia o Cristo morto com uma lança fazendo verter de seu lado aberto sangue e água (Jo 19, 34). Observando ainda a imagem, há a representação de uma credência com duas galhetas. Sendo esses objetos os recipientes para o vinho e a água na celebração eucarística, é possível percebermos mais uma referência à mistura desses elementos no cálice da missa. Ainda no que se refere à Paixão, vemos no livro litúrgico que está acima da mesa do altar uma imagem que mostra claramente uma crucificação.

Notamos pela presença da *Imago Pietatis*, pelos *Arma Christi* e pelos outros elementos que acabamos de analisar nas duas imagens da *Missa de São Gregório*, uma relação deste *topos* iconográfico com a Paixão de Cristo. Contudo, a representação das imagens da *Missa de São Gregório* é um pouco distinta da narrativa da lenda da qual procede, da *Matrona Duvidosa*, um episódio da hagiografia do Papa Gregório Magno. Essa lenda consta da *Legenda Aurea* de Jacopo de Varazze¹³ (1228-1298), embora o autor cite, logo no

¹² AQUINO, Tomás. *Suma teológica IX*. São Paulo: Loyola, 2006. p.235-454.

¹³ Sobre a narrativa dos milagres de São Gregório, ver: VARAZZE, Jacopo de. *Legenda*

início de sua explanação sobre São Gregório¹⁴, que a hagiografia desse papa fora escrita por Paulo Diácono (c.720-799).

Assim narra a *Legenda Áurea* o milagre da transmutação do pão em carne, diante da *Matrona Duvidosa* no momento da missa:

Todo domingo uma dama oferecia pão ao bem-aventurado Gregório, e certa vez quando, durante a solenidade da missa, ele lhe dava o corpo do Senhor, dizendo: “Que o corpo de Nosso Senhor Jesus Cristo guarde você para a vida eterna”, ela sorriu de forma indecente. Ele imediatamente tirou a mão, pôs o corpo do Senhor de volta no altar e perguntou-lhe, diante de todos, por que ela ousara rir. A mulher respondeu: “Porque você chama de corpo do Senhor o pão que faço com minhas próprias mãos”. Gregório então se ajoelhou em prece por causa da incredulidade da mulher e, levantando-se, viu que aquele pedaço de pão tinha se convertido em carne com a forma de um dedo, levando assim a mulher a recuperar a fé. Ele rezou novamente e aquela carne foi convertida em pão, dado a mulher¹⁵.

É importante observar que a narração do milagre na *Legenda Áurea* é diferente do que é representado nas imagens da *Missa de São Gregório*. Ele não faz, por exemplo, nenhuma referência direta a alguns elementos que compõem essas imagens como, por exemplo, os *Arma Christi* ou a *Imago Pietatis*.

Michael Heinlen, historiador da arte e professor da Universidade do Norte do Texas, ao se debruçar sobre as origens do tema iconográfico da *Missa de São Gregório*, propõe que a incorporação desses elementos esteja ligada à afirmação do papado da presença física do Cristo na hóstia. Esse autor realiza um estudo sobre as origens das imagens da *Missa de São Gregório* e demonstra a

áurea: vida de santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 280-295.

¹⁴ *Ibid.*, p. 280.

¹⁵ *Ibid.*, p. 290.

estreita ligação que essas representações mantêm com a afirmação da doutrina eucarística por meio do mistério da Paixão¹⁶.

Segundo Heinlen, é a partir do século XI que as imagens que tratam de milagres eucarísticos começam a surgir na Europa, sendo justamente o momento em que a concepção de realismo eucarístico começa a se fortalecer. Essas primeiras imagens figuram a aparição do Cristo no momento da consagração eucarística, geralmente como uma criança ou como um bebê¹⁷. Entretanto, a figura infantil do Cristo é gradativamente substituída pela imagem do Cristo em sua Paixão. Essa mudança, segundo Heinlen, poderia ser entendida como parte da discussão em torno do realismo eucarístico e sua ligação com os sofrimentos da Paixão de Cristo:

A controvérsia eucarística intensificou um interesse crescente no sofrimento de Cristo. Ao mesmo tempo em que a Igreja estava afirmando a presença física do corpo de Cristo no altar, a literatura devocional e os sermões zelosamente estimulavam as pessoas a meditar no sofrimento de Cristo¹⁸.

Segundo a argumentação do autor, os últimos séculos do medievo apresentam uma ligação entre a Eucaristia e o mistério da Paixão que reafirma a presença física e não simbólica do Cristo nas espécies sacramentais. Dessa forma, a Igreja procura fazer uma ligação entre o Cristo que viveu na Terra e o sacramento eucarístico. Essa ligação quer reforçar que o Cristo não está presente somente espiritualmente, mas com seu corpo material nas espécies sacramentais. Assim, a celebração eucarística transforma-se em uma espécie de repetição literal da Paixão, pois, em cada missa, o Cristo se sacrifica novamente para a salvação da humanidade, doando-se

¹⁶ HEINLEN, Michael. "An Early Image of a Mass of St. Gregory and Devotion to the Holy Blood at Weingarten Abbey". *Gesta* 37/1, 1998. p. 55-62, p. 59.

¹⁷ "Most frequently he appeared as a child [...] or as a beautiful baby". HEINLEN, 1998, p. 59.

¹⁸ "The Eucharistic controversy intensified a growing interest in Christ's suffering. At the same time that the Church was asserting the physical presence of Christ's body at the altar, devotional literature and sermons zealously encouraged people to meditate on Christ's pain". *Ibid.*, p.62.

nas espécies sacramentais da Eucaristia. E é por esse sacrifício, que ocorre em toda missa, que é possível aos cristãos a sua salvação.

Conforme essa visão, o realismo eucarístico transforma a hóstia no objeto mais sagrado e, ao mesmo tempo, em um “alimento” imprescindível para a redenção da humanidade. Sendo a salvação a principal preocupação da prática cristã, a eucaristia se reveste, ainda mais, de um poder simbólico. Assim, a principal finalidade do cristianismo, que é a salvação do gênero humano, passa pela celebração da eucaristia que remete ao sacrifício de Cristo.

A mesma questão acerca da problemática e da devoção eucarística parece estar presente na sociedade valenciana do final da Idade Média. Ximo Company i Climent, historiador da arte medieval e renascentista, e Borja Franco Llopis, professor de História da Arte da Universidade de Valência, apontam Valência como uma região em que se constata uma expressiva devoção eucarística¹⁹. Conforme esses autores, o culto eucarístico em Valência pode ser verificado nas *Vitæ Christi* de autoria de Francisco Eximenis, franciscano da OFM que viveu na região no século XIV, e de Isabel de Villena, religiosa clarissa que viveu em Valência entre os anos de 1430 a 1490. Nessas obras que tratam da vida e ensinamentos de Cristo, é possível observar, como eles argumentam, uma exaltação do momento da instituição da Eucaristia como cume de toda a vida de Cristo, como antecipação do sacrifício que suportará para a salvação da humanidade²⁰. Vemos aqui, novamente, uma sensível associação entre a devoção eucarística e a Paixão de Cristo que culmina na salvação da humanidade.

Para aqueles historiadores da arte, a devoção eucarística não estaria somente presente na literatura. A procissão da festa de *Corpus Christi* em Valência desde o século XIV apresenta-se como a principal festa do calendário litúrgico daquela região. Além dessas procissões, o culto popular é bem caracterizado pela formação de confrarias que ampliavam o valor simbólico do sacramento em questão e assim reafirmavam a presença de Cristo na hóstia²¹.

¹⁹ COMPANY I CLIMENT, Ximo; FRANCO LLOPIS, Borja. “Un nuevo Salvador Eucarístico de Nicolás Borrás”. *ARS Longa*, n.19, 2010, p. 73-81, p.76.

²⁰ *Ibid.*, p. 76-77.

²¹ *Ibid.*, p. 83.

Detendo-nos ainda na argumentação daqueles autores, a defesa do culto eucarístico se reflete também nas representações figurativas, sendo o território valenciano marcado por “representações iconográficas que apresentam a elevação da hóstia no momento da transubstanciação”²².

Embasados na argumentação desses autores, propomos algumas que tocam à retabística valenciana. Como acabamos de ver, a crescente afirmação da presença de Cristo nas espécies sacramentais corroborou para uma devoção eucarística na qual argumentamos que a imagem ora estudada estava inserida.

Além da nossa obra e da pintura do Metropolitan, a relação entre a Paixão e o realismo eucarístico pode ser observada em outra obra do Mestre da Família Artés, o *Retábulo de Almas com a Missa de São Gregório*²³, conservado no Museu de Belles Arts de València (n. inv. 129/96).

Ele apresenta em seu ático a Coroação da Virgem pelas três Pessoas da Santíssima Trindade. Logo abaixo, vemos o Cristo tronando e ladeado por santos e almas salvas que estão dentro de uma espécie de muralha. Há um grupo de almas que está sendo conduzido ao Céu por anjos. Na parte inferior esquerda há uma representação do Inferno com a figura destacada de Judas enforcado e à direita a *Missa de São Gregório*. Nessa pintura constatamos a união dos temas iconográficos, como no caso do painel que estudamos. Há uma certa oposição, ainda que em campo hipotético, entre o Cristo que doa a sua vida e seu corpo na Eucaristia em favor da sua Igreja (representado pelos clérigos) com a figura de Judas que se suicida e jaz no Inferno.

Outro exemplo é o *Retábulo de Almas*²⁴ da igreja paroquial de Cortes de Arenoso (localizada na região noroeste da atual

²² Ibid., p. 84.

²³ MUSEU DE BELLES ARTS DE VALENCIA. *Renacimiento temprano: Retablo de almas con la misa de San Gregorio*. Disponível em: <<http://goo.gl/D0ggqNZ>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

²⁴ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen de la justicia divina: la retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*. Tese (Doutorado em Arte). Departamento de Arte, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003. p. 701. Disponível em: <www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/5191/prb7de9.pdf;jsessionid=E1ABD7B156E1CE5333D781F968FB68A5.tdx1?sequence=7>.

comunidade autônoma de Valência na Espanha), de autoria do pintor Vicent Mancip. Nele, vemos novamente o tema do *Juízo Final* e da *Missa de São Gregório* que está na parte inferior central do painel. Logo acima do baldaquino há dois anjos portando os *Arma Christi*. Mais uma vez, o objetivo da junção desses elementos nos parece claro: uma união de diversos temas iconográficos que relacionam o sacramento eucarístico com a Paixão de Cristo e a salvação das almas.

Igualmente, o antigo *Retábulo de Almas*²⁵ da igreja paroquial de Canet lo Roig (localizada na região nordeste da atual comunidade autônoma de Valência), pintado pelo Mestre Cabanyes, é outro caso onde podemos visualizar com clareza a ligação da Paixão de Cristo com a concepção de realismo eucarístico e a salvação das almas. Trata-se de um retábulo do final do século XV destruído em 1936, mas do qual restam reproduções fotográficas. Graças a elas, vemos novamente a união dos temas iconográficos nessa pintura. Há também anjos sustentando dois *Arma Christi* representados pela cruz e pela coluna.

De igual modo, o ático desse retábulo também faz menção direta à Paixão de Cristo por uma particular representação da Crucificação. Nessa obra, a cena parece ser multiplicada pela presença de um conjunto de imagens de homens crucificados tanto à esquerda como à direita do ático. Ainda que não possamos afirmar que essas imagens sejam uma espécie de espelhamento da imagem de Cristo crucificado no guarda-pó superior deste retábulo, já que essa iconografia pode representar a lenda do *Centurião Acássio e o martírio dos 10 mil legionários*, percebemos uma evidente exaltação ao sacrifício de Cristo. A celebração eucarística tem aqui um alcance ainda mais amplo. Trata-se de uma união com a Igreja terrestre que se relaciona com a celeste ao repetir a Paixão do próprio Cristo na celebração da Eucaristia e, assim, faz-se memória de seu sacrifício e dos demais mártires da Igreja.

Esse mesmo amálgama de sentidos, no que se refere à Paixão de Cristo, parece estar presente na obra que estudamos. Notamos nela

Acesso em: 22 mar. 2016.

²⁵ *Ibid.*, p. 704.

representações iconográficas muito próximas às que acabamos de analisar. Dessa maneira, podemos entender que a nossa obra está inserida em um círculo de produções imagéticas que tem, como um de seus objetivos, afirmar a ideia da presença real do Cristo na hóstia.

Pelas informações obtidas da bibliografia e da análise das obras, é possível compreendermos uma relação entre a Paixão de Cristo e a reafirmação do sacramento do pão na obra do Masp. Deste modo, o nosso painel é um objeto que evidencia em sua objetualidade e em sua iconografia o espaço que o sacramento eucarístico começa a ocupar no seio da sociedade medieval e sobretudo na região de Valência no final do século XV. Assim, podemos compreender que, além de um objeto de culto, a união de diversos elementos que remetem à Paixão de Cristo aponta-nos a uma plausível função da obra ora conservada no Masp: propagar, reforçar e fortalecer a concepção do realismo eucarístico.

XIII

Nossa Senhora do Carmo e São Simão **Stock combatendo a iconoclastia: figuração do poder milagroso da imagem em uma pintura portuguesa setecentista**

Debora Gomes Pereira Amaral

O óleo sobre madeira conhecido como *Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock combatendo a iconoclastia* (fig. 1), do pintor eborense Pedro Nunes¹, apresenta duas figuras santas feridas e sangrando: à esquerda, Nossa Senhora do Carmo com o Menino, e à direita, o santo. Na parte inferior da pintura, à direita, vemos um cavaleiro caído, olhando para a Virgem. Em sua mão direita carrega uma espada banhada em sangue, e de sua mão esquerda cai uma carta de baralho. Esta é uma das poucas pinturas ibéricas que representam tanto o ato iconoclasta como a ação milagrosa da imagem que responde àquele ato². Nosso objetivo, ao analisar essa pintura, é tentar compreender quais recursos pictóricos Nunes empregou para a

¹ Pedro Nunes (1586-1637) recebeu apoio de mecenas portugueses, estudou em Roma e pintou obras para igrejas em Barcelona e Évora. A seu respeito, ver, entre outros: SERRÃO, Vítor. *A pintura maneirista e protobarroca*. Lisboa: Fubu, 2009 (Coleção Arte Portuguesa: da Pré-História ao século XX, 11), p. 55-59; SERRÃO, Vítor. “Pedro Nunes (1586-1637) – um notável pintor maneirista eborense”. *Boletim de Cultura da Câmara Municipal de Évora*, ano 45-50, n. 71-76, 1994, p. 105-149.

² Podemos citar também as pinturas que ornaram o extinto Convento dos Capuchinhos da Paciência de Madri. Cf. AMARAL, Debora G. P. *A iconoclastia nas pinturas da Capela do antigo Convento dos Capuchinhos da Paciência de Madri (século XVII)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

figuração tanto dos objetos sagrados quanto daquilo que foge à experiência sensorial cotidiana, nomeadamente a ação da pessoa santa ou divina no mundo terrestre, como o sangue que escorre das imagens dos santos figurados.

Essa pintura foi encomendada ao artista na década de 20 do século XVII, para a antiga igreja dos monges carmelitas de Évora, destruída em 1663. Apesar da destruição da igreja, a pintura não sofreu danos, e hoje está localizada no convento reconstruído, no altar de Santo Alberto³. Tem a parte superior semicircular e dimensões de 265 cm x 164 cm.

O fato de a pintura estar localizada no altar de Santo Alberto levou alguns autores, como o próprio Vítor Serrão⁴, a questionar se o santo representado seria de fato o inglês São Simão Stock. Apesar de este santo ter atuado no combate a diversas heresias e ratificado a importância do culto às imagens religiosas⁵, devemos lembrar que Santo Alberto (de Vercelli ou de Jerusalém), que também era carmelita, segundo sua legenda⁶, teria sido assassinado com um

³ A igreja e o convento carmelita estão localizados no largo das Portas de Moura, na antiga rua da Mesquita (atual rua Dr. Augusto Eduardo Nunes). A igreja original ficava na Porta da Lagoa e foi destruída pela milícia de dom João de Áustria, filho de Felipe IV de Espanha, em 1661. Após a vitória portuguesa, dom João VI concedeu à ordem dos Carmelitas Calçados o Paço da Casa de Bragança, e em 1670 a igreja começou a ser reconstruída nesse local, sendo consagrada em 1691. QUEIMADO, José Manuel. *Alentejo Glorioso – Évora suas ruas e conventos*. Évora: Edição do autor, 1975. p. 114..

⁴ Apesar de em geral Serrão nomear a pintura como *Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock combatendo a iconoclastia*, em uma apresentação para o Congresso Internacional “A Reforma Teresiana em Portugal”, que aconteceu em outubro de 2015, intitulada “O pintor Pedro Nunes e o retábulo da Igreja de N.ª Sr.ª dos Remédios de Évora (1618-1620)”, ele assim a nomeia: *Nossa Senhora do Carmo e Santo Alberto combatendo a iconoclastia* (disponível em: <www.youtube.com/watch?v=IN5wdDTj3K8>, acesso em: 21 mar. 2016). Em outro momento tivemos a oportunidade de conversar, informalmente, com o historiador, que nos disse acreditar que o santo ali figurado seja mesmo Santo Alberto, mas que ele não tem evidências suficientes que possibilitem a comprovação dessa hipótese.

⁵ SERRÃO, Vítor. “Pintura e propaganda em Évora nos alvares do século XVII: um panfleto contra a iconoclastia e dois casos de repressão?”. In: BARRETO, Luís Filipe. *Inquisição portuguesa: tempo razão e circunstancia*. Lisboa: Prefácio, 2007. p. 431.

⁶ Segundo Réau, seus atributos eram uma faca e um crucifixo – ambos ausentes da pintura (RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: PUF, 1958. t. 3, v. 1, p. 46. Quanto a São Simão Stock, seus atributos são as chamas – como vemos na pintura, aos pés do santo – e o escapulário que lhe entrega Nossa Senhora do Carmo – o que não

punhal, o que poderia ser um indício de que o santo ali representado seja Santo Alberto e não São Simão Stock. Infelizmente, não temos acesso a registros documentais da encomenda dessa obra e nem do altar que ela ocupava na igreja destruída, logo não podemos assegurar sobre qual dos santos carmelitas está figurado no retábulo da Igreja do Carmo.

Outra hipótese que podemos aventar é que a pintura, ao ser transferida para a nova igreja nos finais do século XVII, foi alocada no altar de Santo Alberto justamente por ter a figuração de uma imagem de santo apunhalada, o que coincide com a vida deste santo. De toda forma, devemos lembrar que em nossas análises sempre consideramos a ambivalência como uma característica das imagens religiosas⁷, ou seja, suas múltiplas possibilidades interpretativas. E, para o fiel espectador, talvez seja mais importante o reconhecimento de que naquela obra um santo da Ordem Carmelita está sendo desrespeitado, independentemente de sua identidade. Enfim, por ora não poderemos resolver esta questão, pois além de ser necessária uma investigação nos arquivos portugueses, escaparíamos do nosso principal objetivo: o estudo da representação das imagens religiosas e do seu poder milagroso.

ocorre na imagem (Id., *ibid.*, t. 3, v. 3, p. 1226).

⁷ BONNE, Jean Claude. "Entre ambigüité et ambivalence. Problématique de la sculpture romane". *La part de l'oeil* 8, 1992, p.147-164.



1. *Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock combatendo a iconoclastia*, 1620-1625, de Pedro Nunes, óleo sobre madeira (265 cm x 164 cm). Igreja Nossa Senhora do Carmo de Évora, Portugal.

Sabemos que a análise de um objeto visual religioso deve contemplar a interdependência entre suas múltiplas funcionalidades religiosas e a linguagem artística, ou seja, deve incluir as características formais, os aspectos relativos às suas condições de produção, a sua relação com o espaço físico no qual foi exibida, o seu papel nas práticas religiosas e as suas funções dentro do ritual católico. Entretanto, para a análise que aqui propomos, iremos discutir apenas a figuração, a solução que o pintor encontrou para representar o poder milagroso das imagens atacadas.

Para uma pintura de um milagre que só poderia ter sido contemplado por poucos, já que teria ocorrido em um dado momento – como é o caso aqui analisado –, o artista deve figurar uma experiência visual que não faz parte do mundo visual do plano terrestre, a ação sobrenatural da imagem religiosa. Assim, Nunes precisou fazer uso de artifícios retóricos visuais para que a pintura conseguisse expressar o irrepresentável.

Como já dissemos, a despeito de considerarmos a ambivalência como uma característica das imagens religiosas, os elementos que compõem a imagem analisada denotam uma pintura narrativa que figura duas esculturas – objetos religiosos que representam tridimensionalmente duas personagens importantes tanto para a fé cristã, como para a Ordem do Carmo. Dessa forma, vemos na pintura as representações escultóricas dessas personagens, e não os santos em sua forma humana. Trata-se, portanto, de uma metalinguagem, a colocação de um objeto visual dentro de outro objeto visual, que remete a um esquema retórico recorrente na literatura, no teatro e na poesia. Pedro Nunes usa a metalinguagem para possibilitar a narrativa pictórica: as esculturas tridimensionais figuradas em duas dimensões mantêm seu sentido original (o de escultura em si, que funciona dentro de uma prática visual), e ao figurar a sua atuação mística ou milagrosa das imagens a sangrar, o artista dá um significado transcendente à sua realidade escultórica: o sagrado. A essa estratégia pictórica de fazer visível a dupla realidade das imagens milagrosas denominamos *meta-imagem*, que é a

representação tanto do objeto visual como também de sua experiência mística⁸.

Neste momento cabem duas explicações: primeiramente sobre como os objetos visuais religiosos eram compreendidos pelos fiéis medievais e do início da modernidade; e em segundo lugar sobre as características formais das imagens religiosas e as suas alterações ao longo do processo histórico. Assentamos nossa base teórica nas elaborações dos historiadores Jean-Claude Schmitt, Jérôme Baschet e Hans Belting. Para estes autores, as imagens religiosas eram consideradas como possuidoras do poder de fazer presente o sagrado. Para os fiéis, as imagens seriam capazes de apresentar o que é ausente em sua realidade física: por meio de seus poderes milagrosos exibiriam a realidade divina capaz de proteger e advogar pelo devoto⁹. O culto às imagens proporcionaria ao devoto um momento privilegiado, remetendo aos indícios da semelhança perdida, capaz de fazer o fiel perceber os vestígios de uma realidade invisível¹⁰. Está aí o maior desafio de Nunes: figurar esse poder milagroso.

Quanto aos aspectos formais e suas mudanças ao longo do tempo, devemos levar em conta um fenômeno decisivo para a configuração dos objetos visuais sagrados: a Reforma Protestante, com sua concepção de culto idólatra e, em sua contraposição, as respostas tridentinas firmadas no decreto *Sobre a inovação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas*, de 1563. Assim posto, constatamos que as imagens cristãs acabaram atuando como

⁸ Com base no conceito cunhado por Victor Stoichita de “metapintura”, optamos pelo termo *meta-imagem* para designar tanto a representação de uma imagem religiosa, como escultura, pintura ou um objeto sagrado, como a representação de fenômenos associados à percepção visual mística, a ação ou a reação milagrosa da imagem religiosa. STOICHITA, Victor I. *El ojo místico: pintura y vision religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza. 1996; STOICHITA, Victor. *L'instauration du tableau: métapeinture à l'aube des tempes modernes*. Geneva: Droz. 1999.

⁹ BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 7.

¹⁰ Por causa da Queda, o homem estaria vivendo num estado de dissemelhança de Deus, e uma das potências das imagens religiosas é justamente a capacidade de tornar sensível o que é transcendente, e não representar uma realidade física. SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: Edusc, 2007. p. 13-14.

importante instrumento de manutenção e propagação da fé para a Igreja de Roma¹¹. Além do decreto de 1563, fruto do Concílio de Trento, foram elaborados tratados e constituições sinodais como instrumentos de controle de aplicação do decreto, com a intenção de instruir os clérigos locais sobre o uso lícito das imagens sagradas. Para Vitor Serrão, Pedro Nunes é o típico artista engajado nas normas tridentinas das imagens sacras: sua estadia de estudos em Roma o teria possibilitado acompanhar a tendência oficial da pintura Tridentina¹². Como Serrão observa, nos ateliês ibéricos, principalmente após 1580, com a união entre Portugal e Espanha, os artistas tornaram-se adeptos da iconografia pautada pelas normas estabelecidas pelo Concílio de Trento¹³.

Ademais, a Igreja contou ainda com o auxílio das visitas inquisitoriais para fiscalizar os cultos e a produção de novas imagens. Como Serrão descreve:

os focos de conflitualidade religiosa a que a conversão forçada dera origem, a par de práticas ancestrais de magia e feitiçaria em esferas rurais, favorecia estes atos de violências praticadas contra imagens, entendidos como atos de esconjuração contra o poder da Igreja, e que eram mais comuns do que se pensa, mostrando o radicalismo dos comportamentos das minorias religiosas e uma mal contida fúria contra os signos da religião oficial¹⁴.

Ele também assinala que a propaganda contrarreformista estava então sobretudo empenhada em combater tudo o que pudesse desvalorizar as imagens sagradas, e que a pintura de Pedro Nunes é resultante desta política: uma estratégia pragmática levada ao extremo quando elabora a representação com as imagens a sangrar como fruto de um ataque herético.

¹¹ SERRÃO, Vitor. “Entre a maneira moderna e a ideia de decoro”. In: PAULINO, Francisco Faria. *A pintura maneirista em Portugal: arte no tempo de Camões*. Lisboa: CNCDP, 1995. p. 16-57.

¹² SERRÃO, Vitor. *A pintura maneirista e protobarroca*. Op. cit., p. 55-59.

¹³ Id., p. 7.

¹⁴ SERRÃO, Vitor. “Pintura e propaganda em Évora nos alvares do século XVII: um panfleto contra a iconoclastia e dois casos de repressão”. Art. cit., p. 429-430.

Em paralelo às normas institucionais, as práticas devocionais também foram responsáveis pelas transformações na figuração religiosa¹⁵. As visões, os próprios relatos e as hagiografias, como as de Santa Teresa de Ávila¹⁶, Santo Inácio de Loyola e outros santos contemporâneos foram fundamentais nesse contexto religioso. Como bem observou Victor Stoichita, “a assimilação por parte das autoridades religiosas das experiências místicas esteve acompanhada de um processo de cristalização de soluções figurativas aptas para representar (e difundir) visualmente a experiência visionária”¹⁷.

Como parte de uma campanha de difusão das experiências sagradas e da afirmação do culto aos objetos sagrados, a Igreja de Roma incentivou a produção de pinturas que narravam visões, milagres e também os pecados, intencionando persuadir o espectador e propagar a fé¹⁸. Para um pintor tornar visível uma experiência sobrenatural, fazia-se necessário que, utilizando determinados recursos formais, fosse atingido um efeito ilusório – por meio de uma retórica visual do sagrado como “a luz sombria, a obscuridade clara, o raio tenebroso, [...] os oximoros que refletem o paradoxo do sacro visualizado”¹⁹. O próprio Frey Hernando de Talavera, em sua *Católica Impugnación*, do final do século XV, elogia as pinturas cujos efeitos ilusórios seriam capazes de “representar bem o que [elas] representam”²⁰: as qualidades

¹⁵ DAUMAS, Maurice. *Images et sociétés dans l'Europe modern: 15e-18e siècle*. Paris: Armand Colin, 2000. p. 69. Ver também: BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Op. cit., p. 410-419.

¹⁶ Por vezes, Santa Teresa de Ávila afirmou que a imagem material foi um meio de ultrapassar a realidade física. ÁVILA, Teresa de. *Cuentas de consciencia*, apud STOICHITA, Victor I. *El ojo místico: pintura y vision religiosa en el Siglo de Oro español*, op. cit., p. 48.

¹⁷ “*La asimilación por parte de la autoridad religiosa de la experiencia mística va acompañada de un proceso de cristalización de soluciones figurativas aptas para representar (y difundir) visualmente la experiencia visionaria*”. STOICHITA, Victor I. Id. p. 12.

¹⁸ Id., *ibid*.

¹⁹ “[...] *la sombría luz, la oscuridad clara, el rayo tenebroso son los oximoron que reflejan las paradojas de lo sacro visualizado*”. Id., p. 77.

²⁰ “[...] *representar bien aquello que representa*”. ESPESO PEREDA, Felipe. “El debate sobre la imagen en la España del siglo XV”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, 14, 2002, p. 59-79, p. 61.

sobrenaturais das imagens religiosas. Assim, a retórica do irrepresentável se manifesta em dois níveis de figuração, o concreto e o transcendente, em uma dupla estratégia retórica visual.

O caminho escolhido por Pedro Nunes para figurar a experiência mística de um herege ao cometer um ato iconoclasta, assim como ele trilha ao representar as esculturas sangrando, é o que denominamos de *meta-imagem*. Além disso, a composição da cena com uma continuidade vertical dos planos figurados, ou dos distintos níveis de realidades (a realidade celeste e a terrena), intermediados pela ação milagrosa, enfatiza a ação das forças divinas sobre as coisas terrenas.

Na parte superior da pintura (fig. 2) vemos entre nuvens nove figuras angelicais. A figura mais centralizada, de corpo inteiro, segura a nuvem maior, em que se encontram os demais anjos. Outros dois anjos, também centralizados, estão sentados sobre a nuvem e observam a cena que sob eles se desenrola. Dos demais anjos, três de cada lado, são representadas somente as cabeças, e eles também assistem à cena de ataque aos santos. À direita, vemos uma mancha vermelha que sai da nuvem e toca a flor que São Simão está segurando. Esse seria um plano celeste ou a realidade transcendente, e Pedro Nunes escolheu a parte superior para representar a manifestação divina pelas nuvens, que irradiam sua luz espiritual, e pelos anjos, que contemplam a cena. Philippe Faure, no verbete “anjos” do *Dicionário do Ocidente Medieval*, diz que “o crescimento quantitativo da presença angélica nas imagens traduz o desejo de ver os habitantes do Céu acompanhar os homens sobre a terra”²¹. Ora, dessa forma, a opção de representar a realidade celeste na parte superior nos parece coerente com os anseios dos devotos, além de não ser uma novidade na tradição pictórica. O artista escolheu, portanto, uma solução corrente, que se encontra em várias outras pinturas, como o óleo sobre tela pintado por Rafael entre 1511 e 1512, a *Madonna de Foligno* (320 cm x 194 cm) exposto no Museu do Vaticano²², ou a pintura de Andre Reinoso, *Repouso na*

²¹ FAURE, Philippe. “Anjos”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2006, v. 1. p. 69-81, p. 76.

²² MUSEOS VATICANO. *Colecciones Online, Pinacoteca*: sala VIII, *Virgen de*

Fuga para o Egito (105 cm x 60 cm), óleo sobre madeira datado entre 1620 e 1630, e pertencente hoje ao Museu de Lamego²³. E para a construção do efeito de um espaço contínuo, Nunes figurou um raio ou sopro luminoso que desgarra do anjo/nuvem e toca a flor de São Simão Stock.



2. Detalhe da parte superior da pintura.

Na parte central (fig. 3) estão representadas as imagens da Virgem do Carmo e de São Simão Stock sobre uma mesa ou altar, ambas feridas e sangrando. À esquerda está a imagem de Nossa Senhora do Carmo que segura o Menino Jesus, que por sua vez carrega em sua mão esquerda o sagrado coração e, com a mão direita, aponta para o céu. À direita, encontramos a figuração da imagem do santo, lendo um livro que segura com sua mão direita, enquanto a mão esquerda carrega um ramalhete de flores. Aos seus pés algumas chamas são representadas. Em um plano mais ao fundo, vemos a paisagem de uma cidade. Aqui vemos a intersecção do plano terrestre com a realidade transcendente: a figuração do mundo físico, no qual os objetos inanimados não poderiam sangrar,

Foligno, Raffaello Sanzio. Disponível em: <http://mv.vatican.va/4_ES/pages/x-Schede/PINs/PINs_Sala08_04_031.html>. Acesso em: 2 mar. 2016.

²³ MUSEU DE LAMEGO. *A Sé de Lamego no Museu*. Lamego: Projeto [Em]Comum, 2014. p. 36.

intermediado pela realidade transcendente do poder das imagens religiosas. Ao figurar as imagens dos dois santos, Nunes o faz de maneira ambivalente – como pessoas e como esculturas. E para assinalar o pecado em que consiste em agredi-las, ele representa o sangue, o sinal do sofrimento infligido aos santos e que também seria uma evidente metáfora do sofrimento de Cristo na cruz. Porém, diferentemente da representação de Cristo humano sangrando, a figuração da hierofania da imagem requer um trabalho metalinguístico capaz de criar um efeito ambivalente: a *meta-imagem*, de modo que Nunes representou as imagens criando uma tensão entre o estado inanimado, sobre um altar, e o seu potencial milagroso, com o sangue a escorrer.

É importante lembrar que a literatura cristã ocidental possui inúmeras lendas em que os objetos visuais religiosos expressam seu poder por reações orgânicas, como a transpiração, o choro, a lactação, o movimento, entre outras qualidades de seres vivos. Um clássico exemplo é a lenda da Lactação de São Bernardo, bastante tematizada na pintura contrarreformista espanhola, como o óleo sobre tela de Alonso Cano: *San Bernardo y la Virgen* (267 cm x 185 cm), de 1649-1652, conservado no Museu do Prado²⁴. Mas também podemos citar o Milagre de Segóvia que teria ocorrido em 1588, quando uma pintura de Cristo teria falado com João da Cruz, representado em 1625 no óleo sobre tela *El milagro de Segovia. Aparición de Jesús de Nazareno*, de Francisco Martínez, no Santuário da Virgem do Carmo, em Medina do Campo²⁵.

²⁴ MUSEO DEL PRADO. *Colección: San Bernardo y la Virgen*, Alonso Cano. Disponível em: <www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-bernardo-y-la-virgen/25b83887-3b11-4a99-a9b1-3b3050733d6a>. Acesso em: 15 dez. 2015.

²⁵ MEDINA DEL CAMPO. *Museo de las Ferias: pieza del mes de noviembre 2014*. Disponível em: <www.delsolmedina.com/Medina2014/Museo/Museo%20Pieza%20del%20mes11-14.html>. Acesso em: 16 dez. 2015.



3. Detalhe da parte central da pintura, em que as imagens dos santos sangrando são figuradas.

Em um primeiro plano, mais próximo ao espectador (fig. 4), na parte inferior da pintura à direita, vemos a figura do cavaleiro caído, que olha para cima, e em suas mãos carrega, à direita, uma adaga banhada em sangue, e à esquerda uma carta de baralho, que cai²⁶. À esquerda, vemos seu chapéu ao chão, um banco derrubado e cartas de baralho espalhadas. Aqui temos o plano terrestre, o homem caído ao chão, contemplando a cena com semblante de assombro. Para Charles Le Brun, no seu *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*²⁷, a expressão de assombro seria causada pelo excesso de admiração, a mais ampla de todas as paixões. Parece-nos que Nunes faz uma aproximação com a expressão de êxtase, mais uma vez

²⁶ Esta carta seria uma rara representação de um baralho português: Dragões de Portugal. SERRÃO, Vitor. “Pintura e propaganda em Évora nos alvares do século XVII: um panfleto contra a iconoclastia e dois casos de repressão”. Art. cit., p. 430.

²⁷ LE BRUN, Charles. *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*. Amsterdam: François van der Plaats, 1702. p. 6-7.

trabalhando de forma ambivalente, pois a experiência extática só poderia ser vivida por pessoas de extrema piedade. Entretanto, essa aproximação seria mais um recurso para conceber pictoricamente a experiência milagrosa, visto que a figuração do semblante em êxtase, segundo Victor Stoichita, era parte do código figurativo empregado pelos artistas nas imagens que narram acontecimentos sobrenaturais²⁸. A expressão de assombro do pecador contribuiria para a figuração da dupla realidade resultante da ação violenta contra os objetos sagrados.

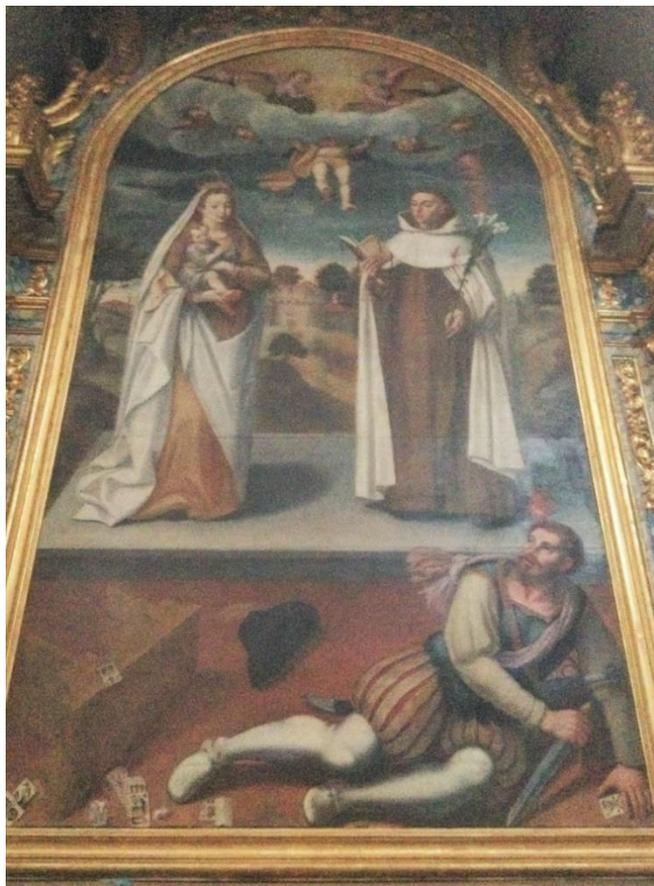


4. Detalhe da parte inferior da pintura.

Estabelecemos aqui, por meio da análise da pintura de Pedro Nunes, uma pequena aproximação à retórica visual do irrepresentável à qual denominamos *meta-imagem*. Com ela, o artista figura a sobreposição dos planos físicos e sobrenaturais, para que o fiel, ao contemplar a pintura, consiga perceber o poder sagrado das imagens santas, e, por extensão, a santidade da Igreja de Roma. Utilizando-se desse recurso, Pedro Nunes enfatizou o poder milagroso das imagens sagradas, com o seu papel de objeto religioso capaz de interceder em prol da fé nas ações terrenas. A intenção explícita, ao apresentar para o espectador um episódio milagroso no qual as forças divinas das imagens religiosas interferem contra a

²⁸ STOICHITA, Victor I. *El ojo místico: pintura y vision religiosa en el Siglo de Oro español*, op. cit., p. 151.

ação de um apóstata é o de atingir e provocar a sensibilidade do fiel peninsular e reforçar sua adesão à fé católica.



5. Visão que um fiel ajoelhado tem, atualmente, ao contemplar a obra.

XIV

O ideal das catedrais medievais na arquitetura brasileira: imagens do gótico nas revistas ilustradas da década de 1920

Diomedes de Oliveira Neto

Introdução

Reconhecida pelo campo tradicional da História da Arte como um princípio estilístico, a arquitetura gótica foi nomeada uma expressão eminentemente europeia, estendendo-se com maior destaque entre os séculos XIII e XV. De arte decadente, *tedesca*, bárbara assim considerada em textos renascentistas, às interpretações racionalistas, funcionais e morais da segunda metade do século XIX, o gótico será revestido de múltiplos significados, construídos em paralelo aos estudos historiográficos acerca do passado medieval europeu.

Constantemente revisitado e estudado, o gótico vai figurar em diferentes posições no campo da História da Arte dos séculos XV-XVI ao século XX, abrindo-se aos estudos literários, antropológicos e arquitetônicos, o que terminou por possibilitar uma presença constante de suas formas e princípios construtivos em usos e reproduções artístico-arquitetônicos ao longo desses séculos. Suas tendências, vocabulários e estilemas sobreviveriam, nunca desaparecendo por completo das esferas artísticas, seja nas produções ou interpretações e estudos.

Suas releituras permitiram novos olhares para o passado medieval, colorido por tons apolagéticos. Da entusiasta admiração

pelas ruínas das igrejas, abadias e castelos dos séculos XIII e XIV expressas nos romances e poesias de Walter Scott a Horace Walpole, assim como nos projetos das mansões de lordes britânicos ainda no século XVIII. Na proliferação de discursos nacionalistas e da história institucional do cristianismo, a tomarem as igrejas e catedrais do medievo como símbolos materializados de um passado nacional e cristão.

E ainda, na relativização do universalismo da arte clássico-renascentista, de seus modelos de beleza, arquétipos de natureza e o ensino acadêmico; e nas mudanças das paisagens urbanas, onde as chaminés das fábricas e os prédios civis na passagem do século XIX ao XX competiam com torres de novas igrejas ao gosto medievo. Assim circulara o gótico (além de uma expressão na arquitetura), no desenho das cidades, na teoria da arte, nas percepções da natureza, na produção literária, nas construções identitárias, na moral do trabalho, nos interesses católicos.

No Brasil, a produção arquitetônica do século XIX e das primeiras décadas do XX foi marcada pelo emprego de formas e tradições construtivas tomadas de empréstimo ao que vinha se produzindo na Europa desde meados do século XVIII, seja nos movimentos revivalistas, nas inspirações do romantismo ou nas práticas ecléticas. Todas essas tendências se inclinavam a um revisitar do passado, citando formas e apropriações estéticas, retraduzidas e transformadas aos anseios do presente.

A cultura arquitetônica brasileira começava então a se institucionalizar através da criação da Academia Imperial de Belas Artes com a profissionalização de arquitetos locais, tendo por base um sistema de ensino acadêmico europeu, contrapostos às antigas tradições coloniais dos considerados “barroco” e “rococó”.

Dentre essas tendências, os usos de vocabulários e formas de inspirações medievais do gótico foram largamente utilizados, tanto nas construções eclesásticas quanto civis. Porém, essas transformações percebidas no pensar e construir arquitetônico da época não devem ser analisadas como uma mera transposição das formas da Europa para o Brasil, nem como um uso e apropriação passivos das mesmas.

Com relação ao gótico, por exemplo, sua circulação no país seria cara às ideias estético-morais, funcionais, literárias e religiosas que ferveram na Europa com maior força desde o século XVII. Ideias lidas e reapropriadas por estudantes de arquitetura, jornalistas, intelectuais e críticos de arte no Brasil, que contribuíram na construção de *imaginários* do gótico. Aqui, formas e ideias goticizantes também ganhariam e produziriam outros significados estéticos, sociais e morais.

Além da atuação do próprio sistema acadêmico que impulsionava a produção arquitetônica dos diferentes “estilos” históricos europeus, as revistas ilustradas brasileiras das primeiras décadas do século XX estimulavam e faziam circular imagens, projetos arquitetônicos e textos junto à população em defesa por uma “nova arquitetura”, distantes de um passado colonial e mais próximas aos ideais de civilidade e modernização das capitais europeias. O gótico também estaria presente nesses discursos, não apenas revestidos de propósitos estético-funcionais, mas sobretudo morais-religiosos, produzindo múltiplas imagens de pensamento, seja nos desenhos e fotografias, seja nos textos escritos.

O objetivo desse trabalho é, portanto, analisar imagens e discursos de uma arquitetura gótica medieval presentes em revistas ilustradas brasileiras na década de 1920, no sentido de perceber circulações, práticas e interpretações que contribuíram no pensar e fazer arquitetônico gótico num país que não experimentou um passado medieval europeu.

Aqui, a arquitetura seria também considerada imagem, tal como apresentado inicialmente por Frankl¹, constituindo-se como tal nas relações entre a edificação e o público, e entre o *disegno* e o arquiteto; porém longe de uma ideia wolffliniana da arte e hegeliana da história, que numa perspectiva linear, evolucionista e de teorias de reflexologias, colocam a produção arquitetônica do século XIX e princípios do XX fora de uma problematização histórica, por ser considerada uma arquitetura anacrônica, fora de um “espírito de época”.

¹ FRANKL, Paul. “Principles of Architectural History”, 1914. In: FERNIE, Eric. *Art History and its Methods*. New York: Phaidon, 1995.

Na contramão dessa historiografia hegeliana da arte, e partindo mais em direção a uma história cultural², a considerar nas imagens arquitetônicas seus anacronismos, sobrevivências e atravessamentos de temporalidades³, o que se espera perceber para a produção do gótico no Brasil são as implicações estético-sociais dessas imagens (formas arquitetônicas) expressas nestas revistas ilustradas.

Para tanto, não se espera partir em busca de um significado e uma função intrínsecos, mas considerar as relações tecidas entre as imagens do gótico (sobretudo de catedrais e igrejas) e os textos proferidos por arquitetos e críticos de arte, atentado-se nessas imagens aos significados emergentes entre sua divulgação, materialização nas construções e ressignificações a partir de seus usos.

Para esta pesquisa foram analisados artigos nas Revistas *Architectura no Brasil*⁴ e *Ilustração Brasileira*⁵. No primeiro caso, o arquiteto Raphael Galvão apresenta e argumenta, unindo diversas imagens e um texto, seu projeto de formas góticas para o Convento carioca das Carmelitas Descalças. Na revista seguinte, o intelectual Gustavo Barroso, em seu artigo “A Alma das Catedrais”, apresenta suas viagens às catedrais europeias, suas definições para a ideia de *catedral*, uma familiaridade com escritos de adeptos europeus ao gótico (a exemplo de John Ruskin, Pugin, Viollet-Le-Duc, François Chateaubriand e Victor Hugo), além de dispor no texto fotografias de catedrais europeias e brasileiras, revelando ao longo das páginas seus interesses para com essas formas e suas associações morais e estéticas.

² GINZBURG, Carlo. “De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método”. In: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 41-93.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

⁴ GALVÃO, Raphael. “Egreja e Convento da Ordem Carmelitana Descalça no Rio de Janeiro”. *Architectura no Brasil*, 1º out. 1921, p. 6-13.

⁵ BARROSO, Gustavo. “A alma das catedrais”. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 16, dezembro de 1921.

Arquitetura como imagem: o neogótico a incomodar a história da arte

Ainda hoje, circulando entre os teóricos da arquitetura e os especialistas da história da arte, os estudos sobre as produções arquitetônicas pouco se arriscam a colocar num mesmo plano conceitos, como o de *imagem*. Pensado, sobretudo, como um processo de transformações e mudanças de *estilo e formas* ao longo dos anos, o campo tradicional da história da arquitetura pouco flerta com estudos culturais ou com a antropologia, áreas que foram abraçadas com maior conforto nos estudos das imagens na tinta de intelectuais como Aby Warburg, Walter Benjamin e mais recentemente, Georges Didi-Huberman.

Podemos ousar em considerar os elementos mergulhados numa “cultura arquitetônica” (os desenhos, projetos arquitetônicos, representações pictóricas e fotográficas das edificações, as fachadas e ornamentos, volumes e materialidade das construções no espaço, escritos literários e jornalísticos sobre as arquiteturas, etc.) como propícios a tomarem de empréstimo os estudos da história e da teoria da imagem, enriquecendo não apenas a historiografia da arquitetura (a esperar uma multidisciplinaridade), mas possibilitando também a abertura de uma história das próprias imagens arquitetônicas.

O historiador da arte Paul Frankl (1886-1958), especialista do século XX na arquitetura gótica medieval, já constrói uma análise da *arquitetura como imagem*, ao perceber as relações das edificações com seus construtores no processo de planejamento e obras, e na interação do público nos usos dos espaços construídos.

A ideia de *imagem* se apresenta ao arquiteto desde o processo de planejamento e elaboração de uma edificação, ganhando forma nos desenhos de rascunhos, perspectivas e plantas-baixas. Da projeção segue-se a etapa da elaboração da noção espacial, seguida da corporeidade de sua massa física (material), e por fim, os efeitos de luz e cor, tomados nas fachadas, ornamentos e pinturas.⁶

⁶ FRANKL, 1914.

Já ao observador-usuário da edificação, sua percepção inicial de *imagem* se processará no resultado final da obra arquitetônica, graças aos efeitos de luz e cor dos acabamentos finais, seguido da corporeidade, da noção espacial e, caso se tenha interesse em ter acesso, os papéis do projeto. Nessa teoria, que destaca as relações tecidas entre edificação-produtor-usuário, Paul Frankl constrói possíveis problematizações para a história da arquitetura, ao considerar aproximações entre arquitetura e imagem, para além de uma história de sucessão de estilos, emprestada da tradicional história da arte.

Ainda no campo da teoria da arquitetura, Bruno Zevi⁷ também evidencia a relação entre arquitetura e imagem, ao problematizar as limitações de se “saber ver a arquitetura”. Para ele, apesar da proliferação das imagens impressas das construções arquitetônicas terem contribuído numa maior difusão de suas formas e estudos, a percepção visual fica limitada na bi-dimensionalidade da impressão, não sendo possível expressar a espacialidade e volume das edificações.

Aqui, importaria sobretudo a materialidade da construção, sua presença física no espaço urbano, e as relações entre seus espaços interiores e exteriores. Pouco percebidos, esses elementos também contribuem na construção de identidades culturais, a partir de como os indivíduos interagem com os espaços construídos nas cidades. Zevi também não poupa em acusar o lugar secundário da arquitetura na História da Arte, reaproveitando-se, por exemplo, conceitos de tridimensionalidade da escultura às práticas arquitetônicas.

Tomando a própria dimensão física da construção arquitetônica como *imagem*, primordial à compreensão espacial do prédio, qual seria, porém, o lugar das imagens impressas, desenhadas, pintadas? Ou ainda das imagens mentais, constituídas dos textos? Talvez essas imagens arquitetônicas não teriam nada a dizer? Corresponderiam a uma percepção da arquitetura? Talvez sejam limitadas quando se diz respeito ao volume e materialidade da edificação, mas seriam possíveis de se refratarem em múltiplas interpretações culturais,

⁷ ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

tecidas e emaranhadas a partir das relações dos indivíduos com essas formas, com sua historicidade, com sua presença.

Sobre ao que mais nos interessa especificamente: a produção arquitetônica do gótico (não o do século XIII, mas os sobreviventes ou revisitados em gerações das pós renascenças), suas imagens (edificadas ou bidimensionais) incomodaram os estudos tradicionais da História da Arte e da historiografia da arquitetura, expondo formas de construir e expressar que desafiaram as noções cíclicas e evolutivas da produção artística, caras às premissas de Vasari e de Wölfflin.

Desafiaram também noções hegelianas de uma história e de uma cultura com seu espírito do tempo (*Zeitgeist*) a conferir as características do “homem à sua época”, pulverizadas com o indivíduo poroso do século XIX. O gótico, que ganhou honras de prosa e poesia no século XVIII e tratamentos acadêmicos no XIX, destronou o universalismo do clássico-renascentista, e também se impôs como um princípio, não apenas moral-religioso, mas também estético.

Na historiografia das primeiras décadas do século XX, os *revivalismos* ou *eclétismos* arquitetônicos do século XIX (incluindo-se aí o gótico), serão colocados como expressões intermediárias, sintetizadoras de uma arquitetura do porvir (a ser consagrada de modernista). Levantamentos, classificações categóricas e narrativas de um tempo linear-evolutivo marcam os estudos desta história “modernista” da arquitetura.⁸

⁸ Destacam-se as obras de Nikolaus Pevsner (1942), Leonardo Benevolo (1960) e Henry-Russel Hitchcock (1958). Partidários de uma arquitetura modernista, esses autores situaram as produções arquitetônicas dos séculos XVIII e XIX na Europa em um estágio de preparação para o desenvolvimento dessa nova arquitetura (moderna), que alcançaria um *status* de universalidade (das fusões entre o academicismo e a racionalidade construtiva; entre a forma e a função). Na primeira metade do século XX no Brasil, a historiografia da arquitetura de Lúcio Costa, Paulos Santos, Yves Bruand e Carlos Lemos também acompanharam a posição modernista europeia, atribuindo, em suas narrativas, aos *neos* e aos eclétismos expressos no Brasil uma condição secundária na cultura arquitetônica do país, pondo-os como estrangeiros, por muitas vezes, negligenciados de estudos mais aprofundados. Uma das mais conhecidas análises desses escritos da historiografia modernista no Brasil reside na obra de PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*. Rio de Janeiro: Pontes, 1998.

Além da condição de intermediários (ou formas de transição), que não estimularia uma problematização histórica mais profunda, os usos dos vocabulários e estilemas arquitetônicos do passado também seriam vistos como resultados de um período de desorientação, como se escapassem da flecha teleológica do tempo, e flanassem por entre as construções das cidades e nas revistas de variedades imaginações e idealizações de passados despojados de seu espírito conformador.

Aqui são acusados de romperem com a moral arquitetônica dos cânones vitruvianos e palladinos, travestindo-se como um carnaval de *estilos*, um completo *baile de máscaras*. O (neo) gótico, quando fora de uma classificação mais sistemática tomada pelos modernistas, também seria ultrajado e desprezado a não compor os manuais historiográficos da arquitetura.

Com o objetivo de vislumbrar possibilidades de interrogações históricas complexas, para além do primado da forma artística, cabem às expressões românticas e revivalistas do gótico serem percebidas como *imagens* e problematizadas a partir de filiações com estudos culturalistas (seja da história cultural, seja da antropologia das imagens, por exemplo).

Nesses estudos não interessam apenas relações dicotômicas entre forma e função ou entre produção e recepção, mas sim as complexidades de significados e a autonomia dessas imagens, estimando-se seus anacronismos, fragmentos e sobrevivências (sobretudo pelo (neo) gótico se tratar de uma manifestação que oscila entre *survival* e *revival*) utilizados e idealizados sob diversos prismas: artísticos, históricos, literários, morais, religiosos, sociais, etc. Assim, as imagens arquitetônicas se apresentam com uma lógica e pertinência histórica próprias.

Na historiografia da arquitetura mais recente, já são percebidos flertes com a história cultural, a exemplo de Claude Mignot⁹ e David Watkin que advogam por uma história não moderna da arquitetura, conferindo uma autonomia das expressões das arquiteturas revivalistas.

⁹ MIGNOT, Claude. *L'Architecture au XIX siècle*. Fribourg: Office Du livre, 1983.

Acerca dessa questão, Watkin conclui que uma mesma forma arquitetônica pode ser reutilizada com intenções diferentes, chegando a produzir significados e ressonâncias distintos em épocas diversas.¹⁰ Assim, a teleologia de um *estilo* ou do desenvolvimento de uma cultura seriam postos em xeque.

Também não caberia a essas imagens uma busca incessante por um significado intrínseco em suas formas, vagando num ideal de essência. As imagens e seus estudos devem também incomodar a semiótica, evitando-se chegar numa origem primeva, mas pulverizando-se nos múltiplos sentidos que as formas adquirem quando em relação com outras formas e sujeitos.

Livre das reflexologias do *Zeitgeist*, as imagens arquitetônicas devem ser tomadas como agentes produtores de significados, podendo mesmo se desprenderem da materialidade física das edificações. Percebe-se aqui que, apesar de suas manifestações estarem dentro de limites possíveis da cultura¹¹, estas revelam-se entre representações e práticas, construídas e alimentadas mutuamente.¹²

Por fim, os trabalhos do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman podem ser colocados como pertinentes aos estudos mais atuais da *imagem*, em direções que escapam ao campo da Arte (com A maiúsculo, como já acusaria Gombrich) e se aproximam da antropologia e da psicologia.

A *imagem*, além de sua presença física (percebida a princípio por nossos olhos), também nos observa através daquilo que não se coloca como evidente, em estado de latência. Não se trata aqui de um significado intrínseco ou essencial escondido (que a semiótica insiste em capturar, e a tradicional história da arte conforma)¹³; antes seria um “trabalho do tempo e da memória”, poroso e invisível, dos

¹⁰ WATKIN, David. *A history of western architecture*. Londres: Laurence King, 1986. Prefácio.

¹¹ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro friulano perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹² CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002.

¹³ SONTAG, Susan. “Against interpretation”, 1964. In: FERNIE, Eric. *Art History and its Methods*. New York: Phaidon, 1995.

atravessamentos temporais. São os rastros e fragmentos que se amalgamam na imagem.¹⁴

A imagem, portanto, não se encerra naquilo que se enxerga de início, mas tampouco esconde para além de sua visualidade uma substância essencial e universal. Ela se apresenta mais como rastro, como impressão ou traço de um “tempo que quis tocar e de outros tempos suplementares”.¹⁵ Ao tentar “tocar o real”, a imagem não se revela como testemunho de uma verdade encerrada, mas se constitui também como imaginação.

Aqui não se trata de uma imaginação fantasiosa, frívola, mas potencialmente a atingir um realismo. Uma imaginação capaz de reunir rastros heterogêneos e anacrônicos, de temporalidades diferentes, sobre um mesmo plano. A historicidade da imagem e sua capacidade de imaginação, possíveis com o trabalho da memória, contribuem sobremaneira para o pensamento e a tessitura de outra escrita da história (e também da história da arte). Uma história não teleológica, nem linear ou evolutiva, mas uma escrita como montagem.

Um clássico exemplo é o *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg, em que através das sobreposições de imagens temporalmente distintas e rodeadas de lacunas, o pesquisador se debruça em interpretações histórica e cultural dessas imagens, em movimentos de retrospectiva e prospectiva, fazendo por desmoronar a fortaleza das relações de causa e efeito da história com um fim.

A história, por fim, se reencontra com a memória, ciente de seus movimentos de lembrar e esquecer, e de sua constituição porosa. Sua montagem “escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto.”¹⁶

Tomadas como uma sobreposição de vários tempos (e consequentemente de múltiplos sentidos), assim se apresentam as

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 39-40.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012. p. 216.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212.

imagens arquitetônicas do gótico produzidas no turbilhão das tendências revivalistas dos séculos XVIII e XIX (com sobrevivências nas décadas do século seguinte). Imagens abertas a um pensamento rizomático e anacrônico do tempo, desprendidas dos arquétipos de uma época, resistentes à evolução e ao tempo histórico do progresso.

Outra problematização importante é a filiação a uma concepção mais ampla de imagem, a considerar uma imagem imaterial, possível na escrita. Esse interesse já era manifesto no pensamento de Walter Benjamin¹⁷, que se preocupava mais com as imagens mentais emergentes na imaginação da escrita, e menos com as imagens propriamente impressas/materiais. Os discursos recorrentes nas revistas ilustradas às quais nos preocupamos nessa pesquisa, por exemplo, possibilitam a emergência de diferentes imagens mentais acerca de uma imaginação do gótico.

Diante dessas imagens e formas, em sua capacidade de “citação” de diferentes temporalidades, cabe perguntar: O que essas formas/imagens querem presentificar? Acusadas de anacrônicas, por não estarem mais coladas a um tempo específico, essas imagens urgem por uma outra abordagem de história. A considerar as multiplicidades temporais dessas imagens, suas sobrevivências e memórias. Não interessa mais um modelo originário, senão cultural da história, a superar a dicotomia entre diacronismo e sincronismo.¹⁸

Às imagens do gótico (ou “neo”gótico, como definido por seus entusiastas) cabe perceber sua “eficácia simbólica”, apreendida como um fenômeno antropológico. Evidenciar, portanto, suas possibilidades “mágicas, litúrgicas, jurídicas ou políticas”. Assim trabalhou Warburg, no sentido de deslocar seus estudos das *imagens* de uma história da arte, na direção por uma ciência da cultura.¹⁹

O aproveitamento das imagens do gótico (e do passado medieval) para os interesses institucionais da Igreja Católica no século XX no Brasil, os discursos sobre a arquitetura gótica a provocarem reflexões sobre a ideia de natureza e de belo na arte, o ornamento

¹⁷ SCHÖTTKER, Detlev. “Os mundos imagéticos de Benjamin: objetos, teorias, efeitos”. *Caderno de Letras da UFF*. Dossiê: Palavra e Imagem, n. 44, 2012.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, 2013.

¹⁹ *Ibid.*, p.40-41.

gótico reinterpretado nos textos sobre a moral do trabalho e o espírito do artesanato (resistentes aos abusos da indústria), a patrimonialização dos passados nacionais e do espírito universal cristão (materializados nas catedrais medievais), etc.. Diversos são os desdobramentos e significados construídos pelas imagens (materiais ou imateriais) da arquitetura gótica nos últimos séculos.

Imagens do gótico europeu no século XIX: a construção de princípios

As formas mais familiares do que se convencionou chamar de arquitetura gótica manifestaram-se em diversas regiões da Europa desde o século XIII. Muitos dos seus estilemas e discursos permaneceram em uso até o século XX, combinados e retraduzidos sob diferentes princípios e significações. De uma valorização de suas soluções construtivas a aspectos morais-religiosos atribuídos a seus ornamentos e formas, pode-se falar que houve uma perenidade do gótico, não se restringindo a suas estruturas edificadas. São *imagens* das catedrais medievais, circuladas na Europa (com destaque aos séculos XVIII e XIX), que mais interessam nessa pesquisa.

Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) foi um arquiteto e pintor da Prússia que se interessou tanto pelas imagens da antiguidade clássica como do passado germânico gótico. Conhecido por trabalhos concretizados de construções nos princípios classicistas, suas visões do gótico pouco se materializaram na pedra, mas contribuíram na produção de sentidos que envolveram as imagens do gótico no século XIX.

Schinkel esboçou em desenhos e pinturas, imagens de capelas e igrejas do que ele ansiava numa arquitetura gótica ainda por vir. Seu partidarismo a favor do gótico se apresentava no fato de tais formas serem consideradas como as mais adaptáveis ao culto cristão. Cristianismo e gótico se encontrariam materializados na coesão de

uma catedral, a possibilitar uma unidade orgânica entre natureza e espírito, entre o indivíduo e Deus.²⁰

Essas associações da arquitetura gótica com o espírito cristão já aparecem em visões no tom de romantismo em Chateaubriand (1801), e mesmo na literatura inglesa do século posterior, ao evocarem as catedrais góticas como símbolos de um passado de glórias do cristianismo. Ao longo do século XIX, não só com Pugin, mas também nas teorias estéticas de John Ruskin, e da racionalidade da arquitetura em Viollet-Le-Duc, o teor cristão do gótico não desaparece.

O gótico das catedrais também termina por se revestir de um manto nacionalista nas imagens de Schinkel. Despindo a arquitetura de influências “pagãs” (da antiguidade clássica), envolve as formas góticas no espírito da *kultur* germânica, nacional e livre dos estrangeirismos. As evocações de Goethe diante da catedral de Strasbourg em sua juventude ainda no século XVIII, não deixariam de compor também essa imagem de um gótico nacionalista e germânico.²¹

O passado medieval aparece como um modelo a ser seguido, não de mera imitação, mas dentro de uma força de inspiração para novas construções. Em seu texto sobre o projeto de uma capela gótica para a rainha Louise da Prússia, Schinkel revela:

É à Idade Média religiosa que me mostrou essa nova direção de arquitetura a ser elaborada(...)e nós devemos emprestar a esses tempos e, sob a influência dos princípios da beleza que nos oferece a Antiguidade pagã, nos esforçarmos em segui-los e concluí-los.²²

Aqui se visualiza uma arquitetura fantasiosa, a unir os princípios da arquitetura de tradição clássica aos ideais cristãos e nacionalistas do passado germânico. Ocorre nas *imagens* de Schinkel um

²⁰ RAMOS, Julie. “Les visions d’architectures néogothiques de Karl Friedrich Schinkel: édification d’une communauté ‘néo-allemande patriotico-religieuse’?”. *Sociétés & Représentations* 20, 2005/2, p. 59-83.

²¹ GOETHE. “Of German Architecture” (1772). In: FERNIE, Eric. *Art History and its Methods*. New York: Phaidon, 1995.

²² SCHINKEL (1810) apud RAMOS, 2005, p. 63. (Tradução nossa.)

atravessamento de temporalidades, aproximando questões morais religiosas a termos estéticos considerados universais. No entanto, seus desenhos e pinturas mais sugerem do que se destinam a projetos concretos. Trata-se de representações imaginadas de uma arquitetura idealizada.

Tomemos como exemplo uma de suas telas, intitulada *Cidade medieval sobre um rio* (1815) (fig. 1). Aqui, Schinkel idealiza uma catedral gótica pondo-a em destaque na paisagem, como se adquirisse um status de monumento. Em todas as suas telas suas imagens se hibridizam entre o real e o imaginário, não correspondendo a nenhuma construção existente. Os personagens, junto com os estilemas da construção, e a paisagem da cidade se misturam em elementos anacrônicos, de um passado medieval idealizado a encarar o século XIX.



1. *Mittelalterliche Stadt an einem Fluß* (*Cidade medieval sobre um rio*), 1815, de Karl F. Schinkel, óleo sobre tela (95 cm x 140,6 cm). Alte Nationalgalerie, Berlim.

Também percepções e relações entre natureza, arte e arquitetura são construídas por Schinkel, que afirma ser a arquitetura uma

extensão da natureza dentro de sua capacidade construtiva.²³ Mais uma vez em suas telas pintadas, elementos da natureza se entrelaçam por entre as pedras góticas, por vezes a se confundirem, postas como espontâneas, assimétricas.

Tais visões já se revelavam nas tendências românticas do século XVIII, seja nos textos do filósofo romântico Karl F. Schlegel, nas imagens das alamedas de árvores a recordar fileiras de pilares góticos por Chateaubriand (1801), nas interpretações britânicas e francesas de origens do gótico a partir dos cultos bárbaros em cavernas, seja nas teorias construtivas de James Hall (1797), que construiu no quintal de sua casa um protótipo de catedral gótica utilizando-se de galhos, gravetos e folhas, entrelaçados e retorcidos.

Vistas como florestas petrificadas, as catedrais góticas se aproximariam das criações divinas com suas formas que expressam elementos da natureza, selvagem e espontânea, portanto assimétrica e irregular. Ainda no século XIX, os escritos de John Ruskin em sua obra *As pedras de Veneza* (1851) contribuíram no fortalecimento dessas imagens, abrindo com o gótico e suas formas possibilidades de releituras sobre os conceitos de belo e de natureza na arte, contrapostas aos princípios ideais do classicismo-renascentista.

Ao longo do século XIX, as tendências do gótico começavam a adquirir condições de movimento institucionalizado, alimentado por trabalhos de arqueologia, catalogações de estilemas de diferentes épocas e regiões e discursos emprestados de revivalismos morais e religiosos. Na Inglaterra, o chamado *Gothic Revival*, organizado junto a sociedades universitárias, se dispunha a inserir o gótico como expressão ideal, tanto para novas construções religiosas quanto civis. Não apenas na arquitetura, mas nos rituais religiosos, na música sacra e na filosofia escolástica medieval vislumbravam os membros desse movimento.

O arquiteto inglês Augustus Welby Pugin (1812-1852) foi um dos principais entusiastas desse movimento, responsável em popularizar o gótico como um *estilo* eminentemente religioso, sobretudo católico. A arquitetura gótica, juntamente com um passado medieval reimaginado se colocariam como alternativas, estética e moral, às

²³ RAMOS, 2005.

consideradas “degenerações arquitetônicas” do classicismo pagão e às sociedades industriais do século XIX.

Assim como Schinkel, poucos foram os projetos de edificações góticas levados a cabo por Pugin, tendo se destacado mais por seus textos e construções de imagens acerca do gótico na Europa do século XIX. Em sua obra *Contrasts*²⁴, por exemplo, Pugin vai se valer de gravuras para questionar as mudanças de valores estéticos e morais sofridos pela Inglaterra do século XV ao XIX. Num exercício de comparação (fig. 2), apresenta duas imagens: na metade superior, uma cidade inglesa em 1840; na inferior, uma imagem da mesma cidade em 1440.

Enquanto na cidade medieval a paisagem urbana se destaca pelas torres das igrejas e catedrais góticas (como se expressassem o espírito religioso cristão da época), a cidade quatrocentos anos depois é dominada pela presença das chaminés das fábricas e por instituições seculares de ordem e poder, a exemplo das prisões. Nessa nova disposição as igrejas remanescentes aparecem timidamente, como se não mais apresentassem tanta autoridade e importância. A moralidade do passado medieval, associando-se também à arquitetura gótica são postas em evidência.

Pugin acreditava no gótico não apenas como mais um estilo arquitetônico, mas sobretudo como um princípio moral e estético que restauraria tradições e formas de sociabilidade perdidas com a Revolução Industrial. Para ele a sociedade precisava de reformas não apenas de religiosidade como também de teor social, visando o passado ideal das guildas medievais, do artesão cristão dono de seus meios de produção e de uma liberdade artística, ameaçadas pelo sistema fabril e a dependência secular da máquina.

²⁴ PUGIN, Augustus W. N. *Contrasts or A Parallel Between the Architecture of the 15th and 19th Centuries*. London: Charles Dolman, 1836. Disponível em: <https://archive.org/details/contrastsorparal00pugi_0>. Acesso em: 12 maio 2016.



THE SAME TOWN IN 1840.
 1. St. Nicholas Church rebuilt in 1796. 2. The Savings Bank & Flower Market. 3. The New Jail. 4. Gas Works. 5. London Dock. 6. The Bank & 1000 ft. Millers' Alley. 7. St. Paul's Church. 8. St. James' Church. 9. Parliament Buildings. 10. New Church. 11. New Town Hall & Green Room. 12. Waterloo Column. 13. The Old London House. 14. Queen's Market. 15. National Hall of Science.



Catholic town in 1440.
 1. St. Nicholas Church. 2. St. James' Church. 3. St. Paul's Church. 4. St. James' Church. 5. St. James' Church. 6. St. James' Church. 7. St. James' Church. 8. St. James' Church. 9. St. James' Church. 10. St. James' Church. 11. St. James' Church. 12. St. James' Church. 13. St. James' Church. 14. St. James' Church. 15. St. James' Church.

2. Catholic town in 1440. The same town in 1840, 1841, Augustus W. N. Pugin. Ilustração do livro *Contrasts or A Parallel Between the Architecture of the 15th and 19th Centuries*. London: Charles Dolman, 1841.

Com Pugin, e em paralelo a outros de seus contemporâneos, o teor social e moral do gótico seria retomado anos mais tarde também pelo crítico de arte John Ruskin, numa brilhante análise da figura do artesão e do trabalho do ornamento na Idade Média em sua obra *As pedras de Veneza* (1851). A popularidade desse texto chegou a atingir manifestos impressos e distribuídos entre os movimentos de trabalhadores no final do século.²⁵

²⁵ CLARK, Kenneth A. *The Gothic Revival: an essay in the history of taste*. New York: Scribner's, 1929.

Sobreviventes, entrelaçadas, anacrônicas, antes do século XIX já se apresentariam as imagens do gótico e de sua arquitetura, produzindo e carregando sentidos revalidados ou transformados nos diferentes lugares e momentos, inclusive do outro lado do Atlântico. No Brasil se começou a adotar desde o século XIX uma cultura arquitetônica de tendências europeias não lusitanas, tomando-se de empréstimo os modelos da academia francesa e de expressões românticas trazidas por artistas estrangeiros ou brasileiros que estudavam na Europa.

Aqui se abriu espaço não apenas para o classicismo, mas também para o gótico e outros vocabulários considerados então exóticos. Suas imagens construídas na Europa foram reapropriadas e resignificadas, e incomodaram também os anseios e a historiografia dos modernistas nacionais, que advogaram em prol da arquitetura moderna, síntese entre a tradição colonial e o modelo da Academia Imperial de Belas Artes.

Nesse modelo modernista, o gótico se situaria como um corpo estranho, como um *sintoma* a ser expurgado ou esquecido, um *anacronismo* dos “mais absurdos”, em um país que não experimentara um passado de “medieval”. São desses discursos que partem uma necessidade de estudos sobre suas imagens e construções que também marcaram a cultura arquitetônica brasileira.

O gótico nas revistas ilustradas brasileiras: sobrevivências no século XX

Como já apresentado anteriormente, não escaparam no Brasil as construções e imagens produzidas em torno de visões do gótico. Desde o século XIX já podem ser percebidos na paisagem das grandes cidades do império edificações com seus arcos ogivais, abóbadas nervuradas, rosáceas e pináculos. Variações e sobreposições de diferentes estilemas góticos de séculos e

procedências distintas são retraduzidos principalmente por arquitetos formados nas escolas de arquitetura do país ou do exterior.²⁶

Os ambientes acadêmicos formavam esses profissionais que conseguiam transitar pelos diferentes vocabulários e *estilos*, tendo acesso aos tratados e escritos europeus sobre os diversos revivalismos na arquitetura, permitindo a expansão dessas formas consideradas historicistas numa época em que o país desejava se desligar de seu passado colonial, inclusive na arquitetura.

Para o gótico, suas práticas se estenderam da arquitetura civil a construções de igrejas, estas últimas impulsionadas no país desde fins do século XIX e início do século seguinte diante das necessidades face ao aumento populacional e na criação de novas dioceses. Contudo, não havia uma unanimidade para o uso do gótico nas construções eclesiásticas (que rivalizavam também com outras tendências medievalistas, como o românico e o bizantino, além dos classicismos populares nas construções civis).

Mas não apenas as academias seriam propulsoras de uma nova cultura arquitetônica e de suas imagens. Outro fenômeno percebido, sobretudo na virada do s. XIX para o XX seria o das revistas ilustradas, publicações que abordavam sobre variedades artísticas, de moda e comportamento, tendo circulado nas grandes capitais brasileiras. Esses periódicos, juntamente com revistas especializadas em arquitetura, também contribuíram na formação de debates e na difusão de usos e práticas arquitetônicas.

Trazendo títulos como *Kosmos*, *Renascença* e *Ilustração Brasileira*, estes periódicos se dispunham a expressar ideais de “civilidade” e modernização dos costumes, alinhados aos gostos e padrões europeus nas artes plásticas, na música, literatura, indumentária, práticas esportivas, festas e reuniões sociais, etc.

No campo da arquitetura, buscavam sugerir, em sintonia com os projetos de reformulações urbanas vislumbrados na República nascente, transformações e reformas nas práticas construtivas em antigas e novas edificações, apresentando exemplos europeus

²⁶ DEL BRENNNA, Giovanna. “Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX – XX)”. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.

fundados nos mais diversos vocabulários e *estilos*. Em tons bastante didáticos, essas revistas procuravam educar a população letrada em soluções arquitetônicas que se afastassem das tendências coloniais (ainda presentes em trabalhos de mestres de obras). Aqui, as imagens das arquiteturas ditas historicistas ganharam sentidos de progresso e civilização, tendo um exemplo emblemático a abertura da Avenida Central no Rio de Janeiro.

Nesse turbilhão de tendências e transformações, as imagens do gótico também circularam nas revistas ilustradas, publicadas em discursos, gravuras e fotografias de arquitetos e intelectuais, sintonizados nas imagens de John Ruskin, Augustus Pugin e Viollet-Le-Duc, aqui lidos e traduzidos.

Num artigo da revista *Kosmos*, publicado em maio de 1905 e intitulado “Caverna de Ubajara”, o escritor cearense Domingos Olímpio (1851-1906), escreve sobre sua visita à Gruta de Ubajara, situada no interior do Estado do Ceará. As descrições das galerias da caverna, suas estruturas e disposições permitem a emergência de imagens de uma catedral gótica:

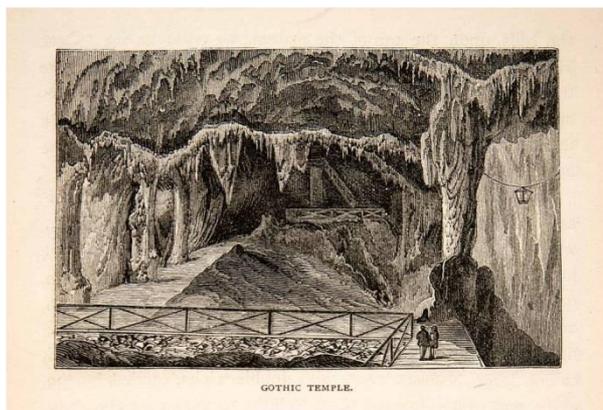
Subiamos, lentamente, transpondo rochedos rolados sobre a vereda, contornando os velhos troncos. O caminho ia se transformando em escada, enroscada às torres de granito, scintillante à luz do sol nascente a brincar nas arestas formadas de mica encandescida, altíssimas torres eriçadas de dentes, agrupadas à maneira gótica, muito lavadas, muito cortadas pela erosão das intempéries.²⁷

Essas imagens recordam os escritos do Bispo de Warburton na Inglaterra do século XVIII, que apresenta o gótico como originário dos cultos primitivos que os bárbaros realizavam no interior das cavernas, tendo com os processos de cristianização adaptado estruturas e elementos das grutas às formas e pedras da catedral gótica.

Também numa gravura localizada num livro do século XIX sobre Cuba, aparece a Caverna de Bellamar acompanhada da legenda

²⁷ OLÍMPIO, Domingos. “A caverna de Ubajara”. Revista *Kosmos*. Rio de Janeiro, n. 5, ano 2, maio 1905, p. 27.

gothic temple (fig. 3). Essas imagens do gótico associado a grutas e cavernas também se filiam às interpretações de Chateaubriand, Schinkel e John Ruskin, que apresentam tais formas como petrificações da natureza, esta considerada obra divina, em sua beleza assimétrica, irregular, selvagem, portanto mais próxima do sentimento cristão que o ideal da natureza clássica.²⁸



3. *Gothic Temple*, 1871, gravura de Samuel Hazard, publicada no capítulo “Visit to the Cave of Bellamar” do livro *Cuba with Pen and Pencil*, de Samuel Hazard. Chicago: Hartford Publishing Company, 1871. p. 290.

Na revista *Fon-Fon!* aparece na edição de junho de 1919 um artigo assinado por um “João do Norte”, relatando suas viagens a Paris sob o título de “Parisianas”. De maneira inversa às impressões de Olímpio, João do Norte constrói uma imagem da natureza selvagem ruskiniana a partir de suas apreciações da Catedral de Notre Dame de Paris:

Toda aquela renda de pedra é uma imitação completa de outras rendas de pedra anteriores que por sua vez o foram das sombrias selvas de pinheiros do Norte, de onde desceu o gothico,

²⁸ RUSKIN, John. “A natureza do gótico”. Tradução de José Tavares Correia de Lira. *Revista Risco* – revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. EESC-USP, 2006. (Original de 1853.)

trazendo na forma dos brotos que grimpam pelas cimalthas e pelas ogivas a impressão das formas dos gelos miúdos e pontudos, esquecidos no rebordo das ramas, das florestas escandinavas. Em arte, o plágio é uma miséria, mas a imitação ousada é uma glória, porque ella é a própria arte.²⁹

A imagem de “João do Norte” se apropria também dos preceitos de Ruskin e Schinkel acerca do ornamento gótico, revelando em mais um exemplo uma sintonia entre as teorias estéticas e moralistas da arte que se pensava na Europa e no Brasil ainda em princípios do século XX.

Não por acaso, “João do Norte” seria o pseudônimo do escritor e político Gustavo Barroso (1888-1957), voz de destaque em favor dos tradicionalismos e do passado cristão, sendo um conhecido admirador e propagador do gótico em diversas revistas nas décadas de 1910 e 1920 no Brasil.

O artigo “A alma das catedrais”, publicado na *Ilustração Brasileira* em 1921, apresenta a experiência de Barroso na sua viagem à França em 1919, resultando em nove páginas de texto e fotografias³⁰. No entanto, não há uma preocupação de relato de viagens nesses escritos. Aqui, o tema está centrado em descrever, apresentar e analisar uma *alma* que habita as catedrais góticas europeias, propiciando análises que se encontram em sintonia com discursos europeus.

Seu texto passeia e cita diversos teóricos e estudiosos do gótico, a exemplo dos escritos estéticos e morais de Ruskin sobre o artesanato medieval e sua liberdade no ornamento, assim como as associações entre natureza e formas ornamentais. Também na arquitetura eminentemente cristã em Chateaubriand e Pugin, e em sua racionalidade construtiva das percepções de Viollet-Le-Duc.

Apresenta e exemplifica também a internacionalização do fenômeno gótico nos diferentes países da Europa, limitando-se apenas em tratar acerca da arquitetura eclesiástica, e mais especificamente, das catedrais (então sedes das dioceses católicas). Entre dioceses e catedrais, problematiza a questão da cristandade

²⁹ BARROSO, Gustavo. “Parisianas”. *Fon-Fon!* Rio de Janeiro, n. 26, jun. 1919.

³⁰ BARROSO, 1921.

medieval, em que governos temporais e espirituais se constituíam mutuamente e o gótico representaria a força dessa instituição político-religiosa, unindo Estado e Igreja.

O que importa nesse artigo de Barroso, mais que sua própria escrita, é a apresentação e disposição das imagens fotográficas no texto, que não podem ser tomadas como meramente ilustrativas, mas possuidoras de uma lógica e construção próprias, associadas a uma formação de imagens das catedrais góticas junto ao público leitor no Brasil.

Logo na primeira página, situa-se em destaque uma fotografia da Catedral de Reims, destruída parcialmente durante a Primeira Guerra Mundial em 1914, tendo seus trabalhos de restauro iniciados no ano de viagem de Barroso à França. Um *patrimônio da humanidade*, ameaçado pelos conflitos humanos. Nas páginas seguintes, Barroso contrapõe imagens de catedrais europeias com as de catedrais brasileiras, apresentando todas as dioceses presentes no Brasil até então (vale ressaltar que em nenhum momento do texto o autor se refere às catedrais brasileiras).

Junto a imagens dos góticos europeus, aparecem também fotografias de catedrais brasileiras já goticizadas, como as de Olinda (página 5), Curitiba (página 7) e Aracaju (página 9). Ao por tais imagens sob um mesmo plano, parece brotar do autor um interesse em justificar a presença, também nas catedrais brasileiras (nem todas fundadas no gótico), dessa alma subjacente às catedrais medievais e aos poderes de influência e religiosidade das dioceses.

O mais curioso, porém, se encontra na página 5, em que junto a imagens das catedrais de Strasbourg, Viena e Compostela, Barroso inclui uma fotografia da então *Catedral de Goyaz* (fig. 4), com a legenda “À direita: a velha cathedral de Goyaz, construída no governo de D. Luiz Mascarenhas. À esquerda: a cathedral actual desde 1833 [...]”. A chamada *velha cathedral*, então no plano mais à frente da imagem, se apresenta fundada sob os princípios tradicionais construtivos coloniais, contrapostos à então catedral mais ao fundo da imagem, “europeizada”.



STRASBOURG lachada

subtil de pedra trabalhada. Não existe um astrágalo, uma sóta, um listão de cornija, um alacão, um sósio, uma penna, um stylobato, uma sanca que se não enfiare de relevos. O real do não profanamente enfiados. As voltas levemente se entrocassam



CATHEDRAL DE GOYAZ

A' direita: a velha cathedra de Goyaz, construida no governo de D. Luiz Mascarenhas. A' esquerda: a cathedra actual, desde 1823. Entre as igrejas o velho palacio dos capães gerozes



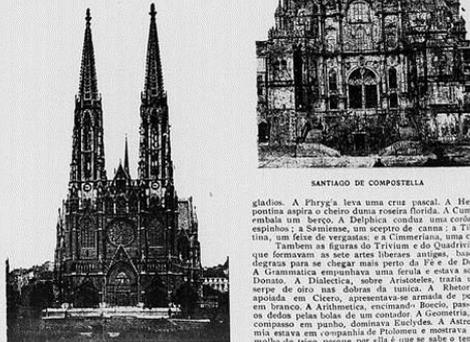
STRASBOURG interior

na: e os alacões mostram ornatos e medalhões gravados. As sombras caem dos fechos e chaves dos arcos profundos do corporal, da nave, da archivada, das nave lateraes, das transeptos, metacolicas, vazaes e poutasas como um canto religioso! F'a arte



STRASBOURG lateral

medieval chega ao ponto de alterar o prumo das linhas verticeas, adm d' que o olhar não vise, por causa da perspectiva, todas essas linhas procurando se encontrar no alto. Gooldeyer, architecto norte-americano, mesclando varias partes das cathedraes goticas, verifi-



SANTIAGO DE COMPOSTELLA

VIENNA

com que o prumo das paredes e columnas só é mantido até á altura dos capiteis, acima dos quaes as linhas todas se situam para corrigir o erro visual.
No exterior do edificio, a fama ainda está representada nas gárgulas monstruosas, apocalipticas ou simplesmente caricatures, pelas quaes se faz o escoamento das aguas; e, debraçados dos peitoris aliañatados, fiores e sinistros, gryphos, chimeras, taraxaca e demônios pr'videm mudamente o concilio de fúrias, de reis, de santos e de anjos de pedras.
Concilio! Não. Mundo. Porque é um verdadeiro mundo o formigar de estatuas duma cathedra! um povo de santos, revoadas de anjos, sequites de apóstolos, grupo de prophetas, filas de reis, libertas de peccadores, legiões de diaulos, zeraes de homens. As naves tem expressões admiravelmente copadas da natureza nos seus rostos alongados como as ogivas. Ha Virgens de Misericordia, de olhos emendados empunhando lires ou phylacteros; Sãos Matic os, armados e imberbes, q's mais tarde seriam confundidos com Iannas d'Arc; Sãos Jorges lanceado o dr'gão, que lembram os Horos vencedores dos monstros; os tres Archangels e os tres Reis magaes; a rainha Pedraes, arregaçada a sua para amostar seus pés de pato; a rainha Chitilde e a rainha Radegunda; o Bom Pastor com o anho ao hombro, que é a última encarnação do Hermes C'loquio, symbolo condemnado mortuo por Tertuliano e São Clemente; Madonas calmas e reaes; Nozas Senhoras Duzasas como a do portivo de Santo Honorato; os reis da arvore de Jesu, antepassados de Maria, e Christos radiosos como o Belo Deus de Amiens. Umss aliam-se nos peccos, outras spolem-

se nos entrocões esquinhas, algumas possuem em pilares e milhas se aninham no nichos esculpturados.
Entre vellas, as duas abutias, cuja indumentaria está no livro de Bar'ier de Montani (Iconographie des S'ls-lus, que precisaram a vinda do Messias e que existiram, segundo o affirmam os maiores doutores da Igreja: Origenes, Lactancio, Justinio, Santo Agostinho, São Jeronymo e São Clemente de Alexandria. Elles são, como os prophetas, uma das lembranças dos povos pagãos anteriores ao christianismo, que não collocaram o Christos, mas estavam impregnados do espirito de Deus. A Peruvia traz uma lanterna; a Libeca, uma tocha. A Agrippina, a Europa e a Erythra brandem



gladios. A Phrygia leva uma cruz pascal. A Hellespontina anota o Chetro d'uma roseta florida. A Cum na embala um berço. A Delphica condus uma coroa de espinhos; a Samianea, um sceptro de canna; a Tiburtina, um feixe de vergastas; e a Cimmetaria, uma cruz.
Tambem as figuras do Trivium e do Quadrivium, que formavam as sete artes liberaes antigas, bases e degraus para se chegar mais perto do F'e e de Deus. A Grammatica empunhava uma fôrula e estava sobre Donato. A Dialectica, sobre Aristoteles, usava uma apoiada em Cicero, apresentava-se armada de ponto em lanceo. A Arithmetica, escutando Boecio, passava os dedos pelas bolas de um contador. A Geometria, de compasso em pocho, dominava Euclides. A Astronomia estava em companhia de Ptolemeo e mostrava um molho de trigo, porque, por ella é que se sabe o tem, o do plantio e da colheita. Finalmente, a Musica tangia a harpa e o seu pedestal era Pythagoras.

4. Página do artigo *Alma das Catedrais*. Revista *Illustração Brasileira*. n. 16, dez. 1921.

Na disposição dessas fotografias, e com atenção a esse último exemplo da Catedral de Goyaz, nos parece um interesse do autor em

tentar construir um diálogo entre as imagens, contrapondo os colonialismos e ecletismos brasileiros às imponentes estruturas góticas do medievo europeu. Mostrando já pequenos casos de goticização nacional, estaria o “João do Norte” interessado em sugerir o vocabulário em todo seu *espírito* gótico para as catedrais das dioceses brasileiras? Ou ao colocar lado a lado catedrais de formas tão distintas (sendo inclusive a arquitetura colonial considerada na época como ultrapassada), em reabilitar uma alma de catedral também para as edificações tradicionais brasileiras?

Diferentemente das revistas ilustradas citadas acima, a revista *Architectura no Brasil* foi um periódico especializado na área de arquitetura, organizado pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil. Propostas de requalificação urbana e projetos arquitetônicos, junto a estudos de casos e debates em torno da cultura arquitetônica no país, preencheram as páginas dessas publicações.

Um exemplo de projeto é o do arquiteto Raphael Galvão (1894-1964), profissional formado na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. No primeiro número da revista *Architectura no Brasil*, Raphael apresenta um projeto³¹ para o convento e igreja das Carmelitas Descalças no Rio, inspirado nas formas ogivais e nas abóbadas de nervura do gótico francês.

Tais projetos, apresentados de maneira mais sistemática e direta ao público, comparados aos textos didáticos e literários das revistas ilustradas, contribuíram na formação de imagens e tipologias das arquiteturas que se destinavam a novas construções, num período de grandes demandas perante as transformações nos cenários urbanos. Por exemplo, enquanto o gótico, o românico e bizantino seriam mais apropriados para as igrejas, o neoclássico se destinaria às instituições de ensino, aos prédios governamentais, aos bancos, etc.

No texto e projeto de Raphael Galvão é destacada a predileção dos arquitetos pelo “estilo ogival” na construção de igrejas, apresentando-se como um vocabulário bem-sucedido. O autor elenca casos de sucesso, não apenas no exterior, mas também no Brasil, como a Igreja da Imaculada Conceição na praia de Botafogo, a do

³¹ GALVÃO, 1921, p. 6-13.

Sagrado Coração de Jesus na Glória, a de Nossa Senhora de Copacabana (hoje demolida) e a gótico-românica de Santa Tereza.

Além disso, as próprias formas e elementos constitutivos da arquitetura gótica assumem, para o arquiteto, *imagens* a representar os ideais cristãos e a hierarquia da Igreja católica:

A preferência do estylo ogival, nasce do symbolismo que ele representa, exprimindo em cada nervura um pensamento ou uma ideia. As janellas, as portadas e outras partes dos frontispícios das Sés medievaes representam actos de fé e a hierarchia religiosa ou social.³²

Declarando o projeto já ter sido aprovado por Roma (o que cabia para uma nova construção de qualquer igreja católica), Raphael Galvão também apresenta sua proposta para um convento junto à igreja que seriam construídos no bairro da Tijuca no Rio de Janeiro. Num período em que a Igreja católica tentava se reaproximar das esferas governamentais de poder e restaurar seus espaços monásticos e conventuais ameaçados de desaparecer durante o império, a construção de um novo convento representava ideias de uma neocristandade político-institucional da Igreja junto à sociedade. As palavras do arquiteto não escapam desses interesses: “Um templo ao lado de uma casa de educação destinada a preparar uma grande parcella da nossa mocidade para os *futuros* destinos de nossa *pátria*”³³.

Mais que apenas representar o espírito católico, a própria materialidade da construção proposta por este arquiteto (que nunca chegou a ser concluída), em seus ornamentos, estruturas, espacialidades, *presentificavam* a fé e os poderes institucionais conferidos à Igreja em memória a um passado medieval da cristandade considerado pelos entusiastas como a fase áurea da instituição. Aqui, a imagem se apresenta para além do impresso.

Ao nos confrontarmos com essas publicações, podemos concluir que havia no país uma circulação dos discursos e debates acerca de questões estéticas e morais experimentados na Europa. Circulavam

³² Ibid.

³³ Ibid. (grifo nosso).

entre os críticos de arte, historiadores, arquitetos e engenheiros brasileiros, que se valiam dessas ideias, retraduzindo-as, terminando por estimular a produção de outra cultura arquitetônica, seja aceitando os usos do vocabulário gótico, seja não os aceitando.

Conclusão

Não se espera concluir que apenas essas revistas foram responsáveis por mudanças nas práticas arquitetônicas no Brasil naquele período, mas graças às suas características de periodicidade e de uma considerável circulação (partindo da então capital nacional no Rio de Janeiro), esses veículos seriam os que mais se aproximavam de um público menos especializado, para estimular debates em torno de uma cultura arquitetônica ainda em gestação.

Interessante é perceber que nos dois casos analisados, os autores “advogam” em favor do gótico não apenas valendo-se das imagens e ideias nos textos, mas também apresentam exemplos no Brasil já consolidados de construções nesse partido, com destaque para as igrejas. Aqui, o gótico aparece como uma arquitetura cristã, um símbolo da cristandade medieval, de uma modernização ao gosto europeu, a representar uma alternativa de belo à tradição clássica e ideal para a construção de edifícios religiosos.

As imagens do gótico construídas desde os pós-renascimentos saltam de uma linha evolutiva e linear da história da arte, e não se dispõem em apresentar uma natureza originária. Seus discursos, interpretações e significados emergem de estudos e medievalismos posteriores e de interesses e idealizações de um passado medieval.

O gótico e suas imagens não só interessam no campo da história da arte, como também no da história das ideias, da história cultural, da antropologia. Percebidas como *sintomas*, *sobrevivências* e *anacronismos*, essas imagens se prestam a uma melhor compreensão da história da sociedade e de suas relações, sendo tomadas por modelos não evolutivos, caros a intelectuais como Aby Warburg, Didi-Huberman e mesmo Walter Benjamin.

XV

A imagem virtual e lúdica da História: a representação histórica do mundo medieval no jogo eletrônico *Assassin's Creed* (2007)

Robson S. Bello

1. Apresentação

A representação da História por meio das imagens é histórica. Dependendo do tempo e do lugar de origem, diferentes povos e culturas, de acordo com suas ferramentas disponíveis e visões de mundo, elaboraram imagetivamente o mundo que viveram e o passado que os precedeu. Com o advento do capitalismo global e de uma indústria cultural, o cinema, a fotografia, histórias em quadrinho e jogos eletrônicos tornaram-se, provavelmente, a principal forma de expressão de nosso tempo, articulando milhões de pessoas voltadas a uma lógica industrial de produtividade e consumo. Principalmente a partir dos anos 1970, a História tornou-se um objeto constante dessa produção, figurando em múltiplas formas de representação caras aos seus viventes e, particularmente, estabelecendo uma memória, sobretudo audiovisual, de inúmeros passados e experiências e ajudando a construir um determinado imaginário.

A chamada “Idade Média” foi um dos momentos privilegiados na escolha de representação da História, aparecendo por uma narrativa épica inspirada nas simbologias das novelas de cavalaria: a aristocracia armada de cavaleiros, reis e princesas, camponeses em perigo, valores como “honra”, “lealdade”, expressões de uma supostada “mentalidade do passado”. O pastiche moderno, que funde e mistura tradições, trouxe novas histórias, desafios e

ideologias para suas tramas. Umberto Eco, por exemplo, no livro *O Nome da Rosa* demonstrou como diálogos que imaginamos serem “medievais” são na verdade inventados e diálogos que supostamente pareciam inventados eram, estes sim, citações diretas.

Seria muito difícil criar uma lista de todos os produtos da indústria cultural que se prestaram a representar o mundo medieval europeu, tamanha a sua quantidade. Procuramos nos deter então neste capítulo a uma forma de representação contemporânea que há muito tem sido ignorada pelos historiadores: os jogos eletrônicos. Capazes não só de compor uma imagem estática (como a pintura, a fotografia ou as histórias em quadrinho), ou uma imagem em movimento (como o cinema), os *videogames* constroem uma imagem manipulável, lúdica, uma simulação em um espaço que pode ser explorado.

Nosso recorte centra-se no jogo *Assassin's Creed* (Ubisoft, 2007), o primeiro de uma série de jogos que simula múltiplas temporalidades. Nesse primeiro episódio, a Terceira Cruzada foi o palco estabelecido, procurando representar cristãos e islâmicos sob uma mesma ótica.

2. *Assassin's Creed*

O drama inaugural de *Assassin's Creed* utiliza alguns espaços da Palestina histórica (as cidades de Jerusalém, Acre e Damasco; o Castelo de Masyaf; o campo de batalha de Arsuf; e espaços transitáveis de um Reino – *Kingdom* – abstrato) como cenário para o embate entre duas facções: os Assassinos e a Ordem dos Cavaleiros Templários, que se aproveitam do conflito entre os mundos cristão e islâmico durante a Terceira Cruzada para se apropriarem de um objeto misterioso chamado *Pedaco do Éden* e dominar a região. Enquanto o primeiro grupo valoriza sobretudo a “paz”, o segundo tem como projeto o domínio e o controle da região utilizando o artefato mencionado, que supostamente possuiria grande poder e os faria alcançar a “ordem”. A narrativa conta a falha do personagem Altair, o protagonista da trama no século XII, em seguir os mandamentos da Ordem, seguida de sua redenção e redescoberta de

suas habilidades, fazendo com que a história narrada reflita a própria jornada de descoberta do jogador de como jogar.

Essa simulação do passado ocorre por uma busca no presente de um segredo do passado, reinventando dentro da ficção científica a busca pela História como mestra da vida: uma grande corporação, ligada aos descendentes dos Cavaleiros Templários, constrói uma máquina que possibilita a investigação das *memórias genéticas* de um descendente dos Assassinos capturado, que guardariam as memórias de Altair. Isso permitiria que essa corporação acessasse o passado “tal como ele foi”, obtendo informações para utilizar no presente, para então assegurar o controle sobre o futuro.

A trama recorre a uma já consolidada tradição da indústria cultural de narrativas conspiratórias, cujo exemplo mais famoso nos últimos anos foi *O Código Da Vinci*, de Dan Brown. Apesar de dentro do jogo a passagem de tempo não ser exatamente clara, os desenvolvedores afirmam que se passa entre julho e setembro de 1191, um pouco antes da Batalha de Arsuf. Algumas fontes para a construção do universo foram explicitadas pelos produtores: o livro *Desert Storm: the Evolution of Operational Warfare*, de Robert M. Citino, cujas ideias inspiraram o drama e a criação dos Assassinos, que teriam sido baseados no “no secto islâmico conhecido como a Ordem de Hashshashin, origem do termo assassino”; a narrativa da lealdade dos membros da Ordem dos Assassinos no romance esloveno *Alamut*, de Vladimir Bartol, no qual os membros se suicidam sob comandos de seu líder; e pinturas orientalistas do século XIX, como as da Terra Santa e da Síria feitas por David Roberts (fig. 1).



1. *Capela grega do Santo Sepulcro, Jerusalém*, de David Roberts, 1839.
Litografia de Louis Haghe para o livro *The Holy Land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt & Nubia*, v. 1.

Lançado para computadores pessoais, *Playstation 3* e *Xbox 360* em 2007, as mais custosas e tecnologicamente avançadas máquinas de *games* daquele momento, esse primeiro jogo da série se posiciona politicamente pretendendo representar o conflito histórico entre cristãos e árabes em uma chave não maniqueísta, colocando-os como iguais em suas mazelas e virtudes. Esse posicionamento intencional vem de um debate (o qual abordaremos adiante) em relação às representações até então predominantes sobre o Oriente, reproduzidas em grande parte pela indústria cultural, principalmente a do cinema e a dos *videogames*: estereótipos e preconceitos; tensões entre a cultura ocidental e oriental, que aumentaram tanto no campo da política quanto no da representação, sobretudo a partir de 2001. A própria produtora do jogo, a francesa Ubisoft, havia sido previamente muito criticada por *Prince of Persia* (Ubisoft, 2006) por seu protagonista, um príncipe da Pérsia, ter pele clara e olhos azuis. E esta é uma das possíveis razões pelas quais *Assassin's Creed* nasce

como um projeto de um novo *Prince of Persia*.¹ Distanciando-se do mundo místico da tradição orientalista, o jogo procura uma reconstituição naturalista da História, buscando na historiografia sobre as Cruzadas os agentes e grupos que disputavam aquele espaço histórico, centrando-se em uma disputa fictícia entre a Ordem dos Cavaleiros Templários e a sociedade secreta dos Assassinos, um grupo islâmico de raiz ismaelita que praticava assassinatos políticos na Pérsia e na Síria entre os séculos XI e XIII.²

Ambas as ordens são, entretanto, afastadas de suas conexões religiosas e são organizações paramilitares que, dentro da trama, possuem projetos políticos diferentes para a humanidade. Assim, apropriando-se do gênero narrativo das teorias da conspiração, que têm se tornado mais frequentes nos últimos anos, sobretudo conectados a histórias da Igreja católica e da Maçonaria, e inserindo-se nele, *Assassin's Creed* pretende narrar e simular a “história como de fato aconteceu” tanto do ponto de vista de representação de uma narrativa temporal (o fato contado) e uma narrativa espacial (o local possível de ser navegado) quanto pela ideia de uma história não representada “oficialmente” pelos livros e documentos históricos, abrindo espaço para a imaginação dos produtores para preencher as lacunas quando necessário.

3. Representação, simulação e jogabilidade da história

Assassin's Creed (2007) é o primeiro a nos introduzir à mecânica do jogo, a suas estruturas de regras, bem como à narrativa e aos temas e personagens da série. Esse jogo, sem muita contextualização complementar além da exposição ao mundo digitalizado, apresenta-nos com uma grande preocupação em relação à autenticidade o espaço reconstituído das Terceiras Cruzadas e representa Assassinos e Templários, islâmicos e cristãos, e parte da Palestina:

¹ *Assassin's Creed*: how a Prince of Persia spin-off became Ubisoft's flagship IP. Disponível em: <www.oxm.co.uk/50961/features/assassins-creed-how-a-prince-of-persia-spin-off-became-ubisofts-flagship-ip/>. Acesso em: 10 set. 2013.

² LEWIS, B. *Os Assassinos*: os primórdios do terrorismo no Islã. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

principalmente as cidades de Acre, Damasco e Jerusalém, o castelo de Masyaf, o campo de batalha de Arsuf.

Para pensar os jogos eletrônicos como fonte de pesquisa e objeto da História é preciso considerar uma longa tradição de reflexão sobre as representações e as fontes visuais, sendo necessário tentar compreendê-los levando em conta sua especificidade e historicidade. Devemos estabelecer, portanto, alguns dos pressupostos teóricos que não somente fundamentam a análise deste *game* em particular, mas também a dos jogos eletrônicos como um todo como objeto de conhecimento da História. Primeiramente, resgatamos o historiador Roger Chartier que afirma que as representações sociais “traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse”.³ Para o autor, apesar de aspirar à universalidade, as percepções do mundo social que as representam nunca são discursos neutros, e sim produzem práticas e estratégias que impõem uma determinada visão de mundo sobre a realidade e sobre o passado como acreditavam ser ou gostariam que fosse.

Especificamente falando sobre uma *cultura da mídia*, o filósofo Douglas Kellner propõe compreendermos a cultura da imagem dos meios de comunicação em massa como um *terreno em disputa* em que “há uma luta entre representações que reproduzem as lutas sociais existentes e transcodificam os discursos políticos da época” e expressam recortes sociais como raça, classe, sexo, preferência sexual ou ideologias, lutas concretas da sociedade que são colocadas em cena na mídia comercial da indústria cultural.⁴

A questão da “verdade histórica” que aparece nos *games* ou filmes é problematizada pelo historiador Marcos Napolitano: anacronismos, omissões e informações fazem parte do processo de recorte e seleção, entretanto são parte da constituição de uma representação que realiza um determinado olhar ao passado e é um objeto cultural da sociedade que o montou. Para ele, ao analisar uma obra cinematográfica, e isso é igualmente válido para os *games*, é

³ CHARTIER, Roger. *A História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Lisboa: DIFEL, 1990. p. 19

⁴ KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001.

necessário contrapor uma análise da *forma* e do *conteúdo* da obra, e na medida em que é analisado, “suas formas de representação da realidade vão se tornando mais nítidas, desvelando os 'fatos' social e histórico nela encenados, direta ou indiretamente”⁵.

Finalmente, ainda no tocante à construção narrativa audiovisual, também pensando no cinema, o historiador Eduardo Morettin afirma que há um *caráter polissêmico* na imagem (cinematográfica), uma possibilidade de abrigar leituras opostas e a existência de pontos de adesão ou rejeição existentes entre o “projeto ideológico-estético” de um determinado grupo social em imagem. Segundo Morettin, “trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto”⁶.

Entretanto, a análise dos elementos narrativos audiovisuais e da imagem em movimento não basta, e nossa perspectiva é descobrir de que forma as apropriações, práticas e representações históricas e sociais são constituídas em um espaço interativo, que desenvolve um discurso sobre as próprias possibilidades do que é permitido ou não fazer ao jogador e os múltiplos significados possíveis. Há um senso comum equivocado que os jogos eletrônicos são inteiramente interativos, mas, na verdade, há uma alternância entre momentos de decisão do jogador e daqueles que fogem do controle dele⁷.

Neste caminho, cabem algumas reflexões sobre o caráter particular dos *videogames*, resgatando alguns de seus teóricos mais evidentes, cujos estudos têm seu principal precursor na já clássica obra do historiador Johan Huizinga, *Homo Ludens*, e na do sociólogo francês Roger Caillois.

Nos anos 2000, houve uma disputa teórica entre os *narratologistas*, aqueles que acreditavam que o elemento narrativo era o que conduzia a experiência do jogador, e os *ludologistas*, que

⁵ NAPOLITANO, Marcos. “A História depois do Papel”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

⁶ MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: CAPELATO, Maria Helena R. et. al. (Org.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

⁷ NEWMAN, J. “The Myth of the Ergodic Videogame: Some Thoughts on Player Character Relationships in Videogames”. *The International Journal of Computer Game Research*. v. 2, 1, 2002.

davam primazia ao próprio jogar. Apesar dessa disputa não ser mais o foco da atenção dos *game studies*, ela trouxe diversas questões importantes para definirmos nosso objeto. Autoras como Janet Murray, Brenda Laurel e Marie Laure-Ryan enfatizaram a “imersão” que o *playworld* impunha ao jogador, que *transformado* em um avatar ou em determinada posição, pela seu *agenciamento* sobre aquele mundo, permitiria que ele próprio se transformasse. Henry Jenkins desenvolve o conceito de *narrativa espacial*, isto é, um espaço que pode ser percorrido e que possui ele próprio um conteúdo que é transmitido⁸.

Autores como Espen Aarseth, porém, defendem que os jogos eletrônicos não devem ser “colonizados” por estudos narrativos, uma vez que são construídos a partir de algoritmos matemáticos e não só representam como também *simulam* a realidade⁹. Essa distinção permite a compreensão da diferença entre assistirmos carros se movimentando e o *controle* destes carros, que exibem um *comportamento programado*. Além do *playworld*, que seria a representação audiovisual do *videogame*, Gonzalo Frasca compreende outros duas dimensões: a estrutura de regras e a manipulação do jogador sobre elas. As regras determinam o que o jogador pode, deveria ou deve ou não fazer para completar os objetivos ou falhar no alcance deles.¹⁰ Para Hélia dos Santos, as regras e o *gameplay* são o que permitem o envolvimento do jogador com o mundo construído.¹¹

Finalmente, adotamos a posição metodológica de Ian Bogost, que veio a definir como a conjunção do mundo audiovisual e das regras

⁸ JENKINS, Henry. “Game Design as Narrative Architecture”. In: WARDRIP-FRUIIN, N; HARRIGAN, P. (Org.). *First Person: New Media as Story, Performance and Game*. Cambridge, MA; London: MIT, 2004. Disponível em: <<http://web.mit.edu/cms/People/henry3/games&narrative.html>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

⁹ AARSETH, Espen. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: John Hopkins, 1997.

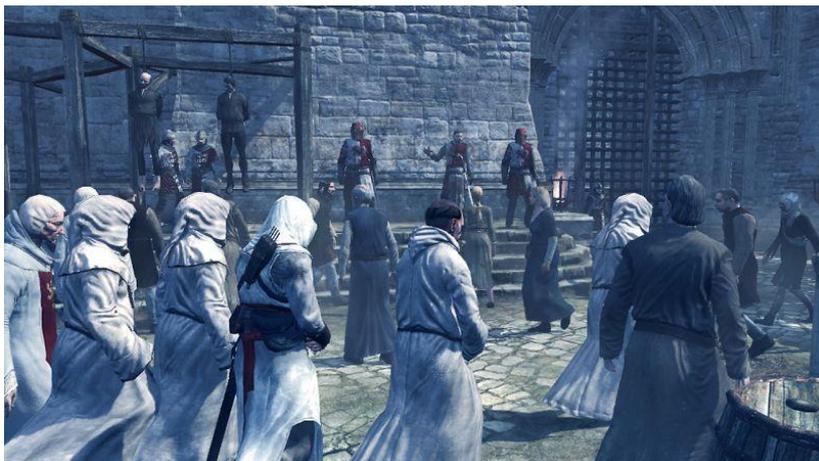
¹⁰ FRASCA, Gonzalo. *Play the Message: Play, Game and Videogame Rethoric*. 2007. 213 f. Tese (Doutorado em Filosofia). IT University of Copenhagen, Copenhagen. 2007.

¹¹ SANTOS, H. V. A. *A importância das regras e do gameplay no envolvimento do jogador de videogame*. 2010. 257 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

expressas um discurso em sua articulação. Ele afirma que esta retórica procedimental viria pela “persuasão através de interações e representações baseadas em regras e não só através de palavras ditas ou escritas e imagens estáticas ou em movimento”¹². O mundo histórico representado nos jogos eletrônicos é a simulação de comportamentos do passado em um espaço lúdico que também estabelece uma narrativa, representando a História dessa forma, não só temporalmente, como um evento contado, mas também espacialmente, constituindo uma tensão entre a narrativa e a jogabilidade.

A interação do jogador com o espaço também é fruto de escolhas políticas. No intento de representar uma organização que os produtores querem que seja aceita socialmente por seu público consumidor de jogos violentos, sua arma é o assassinato, mas somente de figuras templárias ou inimigas. Dessa forma, há a representação de uma Ordem pacifista que mata discriminadamente, justificando a ação violenta dessa forma. Isso porque a representação dos Assassinos segue a lógica de serem colocados no espectro moral do “bem”, impedindo a liberdade irrestrita de ação, como em outros jogos. A representação insere-se nas regras. Assim, há três princípios do clã: I) Não matar inocentes; II) Esconder-se em plano aberto; III) Nunca comprometer a Irmandade. Isso impacta dialeticamente a jogabilidade: o jogador é punido se mata transeuntes comuns (I), deve se esconder entre as multidões ou monges, andando tranquilamente (fig. 2), sentando-se em bancos, etc. (II e III). Esse esforço consciente da interação e das regras do jogo estabelece qual a *forma* de interação com o espaço: é necessário explorá-lo, andar junto aos avatares controlados pela máquina, subir nos telhados e em grandes construções para planejar o “assassinato”, mas há poucas ou inexistentes interações sociais.

¹² BOGOST, Ian. *Persuasive Games: the Expressive Power of Videogames*. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2007. p. 1-5.



2. Imagem do jogo *Assassin's Creed* (Ubisoft, 2007). O personagem Altair se escondendo em meio a monges em rumo a um assassinato.

4. A representação da Terceira Cruzada e do Orientalismo

A volta a esses eventos, a batalhas e espaços é permitida por meio da *Animus* – uma máquina que mostra a memória mantida e transmitida pelos genes de antepassados no momento em que viveram e portanto que “é capaz de mostrar a história do jeito que realmente aconteceu”. Há uma preocupação muito grande na busca da “precisão histórica”, algo exposto nas entrevistas dadas por produtores, que afirmam terem se limitado apenas diante do objetivo de entreter e da tecnologia. O pressuposto transparece não em ser impossível alcançar a História tal como ela foi, mas sim que foi uma *escolha* submeter-se ao entretenimento e foi a *limitação tecnológica* que os forçou a fazer cortes em sua reconstituição. Ao jogador cabe controlar o avatar do protagonista, navegar pelos espaços históricos e cumprir eficientemente os objetivos (metas) dispostos pela narrativa e pela estrutura de regras.

A composição estética do mundo foi inteiramente pensada dentro de alguns sentidos, explicitando seu caráter artístico. O artista-chefe Khai Nguyen afirma que o “estilo visual dos Assassinos é bem orgânico, enquanto para os Templários usamos linhas mais duras e estritas”; essas facções se distinguem em termos de “forma e

composição”, os Assassinos são inspirados por linhas curvas, como pássaros de caças, enquanto os Templários pelas “linhas rígidas e simétricas de seus velhos castelos e fortalezas”¹³. Da mesma forma, de acordo com o diretor de arte Raphael Lacoste, para cada cidade foi escolhida uma cor e um tratamento estilizado específico, quase monocromático, especialmente para criar um contraste com a franquia *Prince of Persia* e seu mundo multicolorido da Arábia mística. Finalmente, Jean Guesdon afirma que “para representar a grande variedade de perspectivas históricas e culturas que você encontraria, decidimos que as cidades que apareciam precisavam ser definidas visualmente de modo claro”¹⁴. Da mesma forma, os vilões Templários (assim como os Assassinos) são afastados de sua origem religiosa e encontrados nos dois lados do conflito. É assim que eles estabelecem a possibilidade de um discurso não maniqueísta entre cristãos e islâmicos, como um lado “bom” e outro “mau”.

Há uma preocupação multicultural no jogo, que se desenvolve e marca este e os outros jogos da série. Em todos eles, a frase de abertura afirma: “Inspirado em eventos e personagens históricos. Esta obra de ficção foi projetada, desenvolvida e produzida por uma equipe multicultural de diferentes crenças e religiões”¹⁵. Esta frase demarca o posicionamento político inicial dessa representação: compreendem o *game* como uma obra de ficção, descentralizando a produção do seu lugar social de produção que determinaria uma ideologia sobre o produto ao estabelecer que há uma pluralidade de vozes compondo a representação. Esta espécie de “antídoto” à nossa discussão anterior sobre o caráter não neutro de qualquer representação histórica revela-se na recepção que o jogo teve, em

¹³ “The factions distinguish themselves visually in terms of shape and composition, with the Assassins being inspired by the sleek lines of birds of prey and the Templars by the rigid, straight, and symmetrical lines of their old castles and fortresses”. MILLER, Matthew. *Assassin's Creed: the Complete Visual History*. San Rafael, California: Insight, 2015.

¹⁴ “In order to represent the wide variety of historical perspectives and cultures you would encounter, we decided that the cities that were featured needed to be visually clearly defined”. Ibid.

¹⁵ “Inspired by historical events and characters, this work of fiction as designed, developed and produced by a multicultural team of various religious faiths and beliefs”. Isso é encontrado em todos os jogos *Assassin's Creed* até 2015.

algumas análises feitas a respeito dele – e deve ser levada em conta na compreensão da produção artística que o jogo constrói.

A universalidade humana é representada em termos estéticos que ao mesmo tempo a distinguem. Para a autora Stephanie Scott, *Assassin's Creed* faz parte de uma nova geração de representações sobre o Oriente e pretende se posicionar politicamente diante de jogadores de diferentes origens sociais e culturas.¹⁶

Cada cidade em *Assassin's Creed* possui ruas, edifícios e grandes monumentos em proporções e localizações semelhantes ao “que deveria ter sido”, mantendo o *entretenimento* e a jogabilidade (isso é, os prédios são dispostos de forma que permitam uma locomoção “fluida” ao jogador) como objetivos primários. Dotado de habilidades que se assemelham ao esporte *le parkour*, o controle do avatar-assassino permite que o jogador escale templos e os visualize sob uma perspectiva original e que permite compreensões e apropriações sobre espaços históricos que ainda devem ser melhor pesquisados. Sublinhamos aqui como em trabalhos futuros a teoria do observador (*gestalt*) em sua posição e suas circunstâncias poderá ajudar a melhor compreender estes espaços sob um ponto de vista pelo qual eles não foram pensados para serem vistos.



3. Imagem do jogo *Assassin's Creed* (Ubisoft, 2007).
Jerusalém vista de dentro do Templo de Salomão.

¹⁶ SCOTT, Stephanie. “Seeking the Exotic. Orientalist Agency and Space in Adventure Games”. In: WAGGONER, Zach (Org.). *Terms of Play: Essays on Words that Matter in Videogame Theory*. Jefferson: Mcfarland & Company, 2013. p. 157.

Sem maior contextualização ou sem uma enciclopédia para ajudar o jogador (algo que é “corrigido” nas sequências), os lugares das cidades históricas no século XII só são reconhecíveis por quem tem certa bagagem histórica sobre os locais, limitando a compreensão narrativa do que é, por exemplo, estar diante de inúmeros templos e ou de locais sagrados.

Os símbolos religiosos do judaísmo, cristianismo e islamismo aparecem em lugares de referência histórica nas cidades de acordo com seus sítios históricos e ocupação do momento, e entretanto a razão político-religiosa das Cruzadas é expurgada, sem ter qualquer importância para a narrativa. Como já dito, os Templários e Assassinos também são afastados de sua origem religiosa – essa não religiosidade dos grupos e da narrativa é uma decisão que procura oferecer a um público amplo um jogo que “não toma lados” e pode ser consumido sem quaisquer conflitos com patriotismos, crenças ou preocupações culturais.

Os objetivos do Assassino Altair se resumem a receber uma nova missão a cada “capítulo” e ir para uma determinada cidade, investigar o alvo determinado, para então o assassinar. Nove são os alvos: figuras de poder conectadas aos Cavaleiros Templários, cujo objetivo é a dominar a Terra Santa. Todos os alvos templários estão ligados a postos de poder e são corruptos: dois são mercadores árabes que abusam da violência, sendo um deles, traficante de escravos. Um cristão queima livros por eles “iludirem” o povo comum, enquanto outros três são líderes das ordens dos Hospitalários, Teutônicos e dos Templários. Finalmente, os líderes das três cidades são moralmente tirânicos. No tocante à caracterização dos grupos sociais, a construção das pessoas e personagens distingue esteticamente o Oriente e o Ocidente: árabes são representados com roupas mais ornamentadas, turbantes, véus e o sotaque estereotipado na sua fala em inglês; cristãos e judeus, entre os quais não há muita distinção, são representados com vestimentas mais gastas e sóbrias.

Ao analisar as representações de *Assassin's Creed*, é necessário ter em mente as reflexões de Edward Said sobre o orientalismo, uma construção ideológica de enraizamento histórico que é possível reconstituir até o modo pelo qual Heródoto e os gregos imaginavam

a Pérsia como seu oposto¹⁷. A construção dessa rede de representações constitui certas formas específicas de representar o mundo, reinterpretando ou dando continuidade a uma imaginação histórica fundamentada na produção historiográfica eurocêntrica e nas produções da indústria do entretenimento.

Nessa orientação, *Assassin's Creed* se distanciaria da tradição orientalista clássica: no lugar de contrapor um Leste “exótico” e um Oeste “civilizado”, torna-os iguais em suas próprias qualidades e defeitos. Nessa suposta representação equânime dos dois lados do conflito, o que nos é apresentado não é uma versão igualitária de ambos os lados, mas sim uma versão ocidentalizada dos dois lados. Ainda que ambos sejam representados em suas positivities e negatividades, não há um “orientalismo” do oriente, mas sim uma espécie de “ocidentalização” que os aproxima – não é um espelho que inverte, mas que simula semelhanças, sendo a diferença estética das roupas e dos sotaques suas únicas diferenças.

5. Considerações finais

Toda imagem sobre a História é uma *representação*, isso é, não é o próprio passado em sua plenitude, mas sim uma retratação que o imagina por meio de uma série de escolhas e recortes da realidade conhecida. A Idade Média, como outros períodos, é um dos cenários para narrativas literárias, fílmicas e agora dos jogos eletrônicos que projetam ao antes as preocupações e o olhar do agora, e recriam imaginativamente o que acreditam ter sido.

O primeiro *Assassin's Creed* estabeleceu os fundamentos narrativos e lúdicos para os jogos seguintes da série, que passaram a representar diversos outros tempos históricos e continuam a ser produzidos até hoje, sem previsão de encerramento. A reconstituição virtual imagética de cidades da Palestina do século XII permite múltiplas dimensões do olhar que possibilitam visualizar edifícios e espaços de perspectivas não tradicionais e conduzem o jogador por

¹⁷ SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

uma aparência de verdade histórica ao simular o comportamento de multidões e grupos sociais perambulando pelas ruas das cidades.

A abordagem multiculturalista da série associada à pretensão de precisão histórica reconstitui a Terceira Cruzada na intenção de dispor um mundo regado à interação de um jogador do presente cuja consciência não foi construída pelo conflito com aquele mundo, mas estabelece uma equidade entre cristãos e islâmicos que desconstrói em primeiro grau uma visão estereotipada e islamofóbica, mas o faz presentificando e unificando os grupos, cujas diferenças tornam-se apenas estéticas.

FONTES DAS IMAGENS

A materialidade e seu papel na construção histórica e ideológica: o caso da expedição de Yngvar

1. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:U_644,_Ekilla_bro.jpg>.
2. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:S%C3%B6_96,_J%C3%A4der.JPG>.
3. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rune_stone_exhibited_in_the_Terminal_2_of_the_Arlanda_Airport_\(Stockholm,_Sweden\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rune_stone_exhibited_in_the_Terminal_2_of_the_Arlanda_Airport_(Stockholm,_Sweden).jpg)>.
4. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:S%C3%B6_320,_St%C3%A4ringe.jpg>.
5. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:S%C3%B6_179,_Gripsholm.JPG>.

(Acesso em: 5 maio 2016.)

Os volsungos nas cruzes de pedra da ilha de Man: entre o antiquarismo, o nacionalismo e a erudição

1. KINNEBROOK, William. *Etchings of the runic monuments in the Isle of Man*. London: Longman & Co., 1841.
2. CUMMING, J. G. The runic and other monumental remains of the Isle of Man. London: Bell and Daldy, 1857. p. v-vii.
- 3, 5 e 7. David J. Radcliffe, 2010.
4. KERMODE, P. M. C.; SCOT, F. S. A. *Catalogue of the Manx Crosses with the Runic Inscriptions and Various Readings and Renderings Compared*. Isle of Man: C. B. Heyes, 1892.
6. KERMODE, P. M. C. “Some Early Christian Monuments recently discovered at Kirk Maughold, Isle of Man”, *The Reliquary & Illustrated Archaeologist*, n. 8, 1902, p.182-193, p. 193.
8. KERMODE, P. M. C.; SCOT, F. S. A. “Saga Illustrations of Early Manx Monuments” In: VIKING CLUB. *Saga-Book I*. London: Viking Club, 1896.
9. KERMODE, P. M. C.; SCOT, F. S. A. *Manx crosses or the Inscribed and Sculptured Monuments of the Isle of Man from about the End of the Fifth to the Beginning of the Thirteenth Century*. London: Bemrose & Sons, 1907.
10. KERMODE, P. M. C.; HERDMAN, W. A. *Manx Antiquities*. Liverpool: University Press of Liverpool, 1914.
11. CUBBON, Alfred Marshall. *The art of the Manx Crosses*. Douglas: Manx Museum & National Trust, 1983.

Lugares do texto, lugares da figura: confrontações através da ornamentalidade

Todas as três imagens estão disponíveis em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-1806167>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

Sine dolore et consumptione: Tradição textual e exegética na iconografia da salamandra

1. Disponível em: <www.e-codices.unifr.ch>.
 2. Disponível em: <<http://ica.themorgan.org/manuscript/page/84/77019>>.
- (Acesso em: 5 maio 2016.)

O lugar de Maria Assunta: a mandorla no manuscrito BM Reims 295

Todas as quatro imagens estão disponíveis em: <www.enluminures.culture.fr/>. Acesso em: 10 mar. 2016.

Espaço e pensamento racional no Livro de jogos de Afonso X

1. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfonso_X_Libro_F64R.jpg>.
 2. Disponível em: <www.julianwasser.com/gallery/>.
- (Acesso em: 5 maio 2016.)

Entre anjos e demônios: a paisagem das almas no mosaico de Torcello

1. Disponível em: <www.bisanzioit.blogspot.com.br/2014/03/la-basilica-di-smaria-dellassunta_30.html>.
 2. Disponível em: <www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=114851&partId=1&searchText=hunefer&page=1>.
 3. Disponível em: <www.circulo-romanico.com/foro_club_del_romanico/viewtopic.php?f=2&t=240>.
 4. Disponível em: <www.mfa.org/collections/object/three-sided-relief-151033>.
- Acesso em: 8 mar. 2016.
5. Disponível em: <www.milanofotografo.it/FotografiaFotoFullResolution.aspx?ID=1003>.
 6. Disponível em: <www.romanicoaragones.com/2-Ribagorza/990361-RodaIsabena04.htm>.
 7. Disponível em: <www.panoramio.com/photo/85162102>.
- (Acesso em: 20 jun. 2016.)

Ornamentalidade e função simbólica nas esculturas do claustro de Sant Benet de Bages

Esquemas e fotografias de Aline Benvegnú dos Santos.

Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock combatendo a iconoclastia: figuração do poder milagroso da imagem em uma pintura portuguesa setecentista

Fotografias de Debora Gomes Pereira Amaral.

O ideal das catedrais medievais na arquitetura brasileira: imagens do gótico nas revistas ilustradas na década de 1920

1. Disponível em: <www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=en>.

2. Disponível em: <<http://digitalcollections.nypl.org/items/b205497f-56ef-a0b3-e040-e00a18065ebf>>.
3. Disponível em: <<http://caves.org/section/asha/issues/109.pdf>>.
(Acesso em: 12 maio 2016.)

A imagem virtual e lúdica da História: a representação histórica do mundo medieval no jogo eletrônico Assassin's Creed (2007)

1. Disponível em: <www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/591848>.
2. Disponível em: <www.frictionlessinsight.com/archives/2008/04/assassins-creed-6.html>.
3. Disponível em: <<http://assassinscreed.wikia.com/>>.
(Acesso em: 10 abr. 2016.)