

O PATRIMÔNIO DA VIDA: UMA ANÁLISE DA ILUMINURA “A MORTE DO USURÁRIO E DO MENDIGO” DE GAUTIER DE COINCY

THE HERITAGE OF LIFE: AN ANALYSIS OF THE MINIATURE
“DEATH OF THE USURER AND THE BEGGAR” OF GAUTIER
DE COINCY

Antônio Manoel Elíbio

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Leonardo de Santos Nascimento

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Correspondência:

Rua Dr. Eliseu Lira, n. 23, ap. 302, Miramar
João Pessoa – PB – Brasil. CEP: 58032-040

E-mail: tonyelibio@hotmail.com

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar, por meio da iluminura “A morte do Usurário e do Mendigo” de Gautier de Coincy (1177-1236), a construção da imagem do usurário na Alta Idade Média. Pretendo problematizar essa representação¹ destacando os elementos que compõem a figura publicada na obra de Tamara Voronova e Andréi Sterligov e intitulada *Manuscris enluminés occidentaux VIII-XVI siècles à la Bibliothèque nationale de Russie de Saint-Petersbourg*.

Palavras-chave: Idade Média; imagem; morte; usurário.

Abstract

This article aims to analyze, through the illumination "The death of the usurer and the beggar" of Gautier de Coincy (1177-1236), the construction of the image of the usurer in High Middle Ages. I intend to problematise this representation highlighting the elements that compose the picture published in the work of Tamara Voronova and André Sterligov and entitled *Manuscris enluminés occidentaux VIII-XVI siècles à la Bibliothèque nationale de Russie de Saint-Petersbourg*.

Keywords: Middle Ages; image; death; usury.

¹ A noção de representação, embora ambígua, é definida por Roger Chartier como aquela que por um lado faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca uma ausência; por outro lado, torna visível a realidade representada e, assim, sugere presença. Todavia, esse jogo também pode ser invertido da seguinte forma: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar. Estudando as formas de leitura das sociedades do Antigo Regime, Chartier afirma que o historiador, ao construir a “noção de representação como o instrumento essencial da análise cultural”, investe de uma pertinência operatória um dos conceitos centrais manuseados nestas sociedades. CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, jan./abr. 1991, p. 184.

Introdução

Gautier de Coincy foi autor de poemas e canções populares na Idade Média, que contavam os milagres da Virgem Maria junto a seus fiéis. Gautier nasceu em Coincy em 1177, uma importante província que era centro cultural e econômico da França no século XII. Tornou-se Grão-Prior de Saint-Médard e nessa paróquia compôs mais de trinta mil versos narrando “Milagres de Nossa Senhora” (Miracles de Notre-Dame). O clérigo morreu aos 59 anos, porém renovou a fé cristã introduzindo a língua francesa para o sagrado quadro da Igreja e espalhou uma nova imagem da Virgem com o povo. Ele fez adaptações cênicas da sua obra proporcionando uma renovação e uma verdadeira originalidade na forma de pregação da cultura cristã. Provenientes da diocese de Soissons, uma das duas obras manuscritas de Gautier está preservada na Biblioteca de Leningrado na Rússia, enquanto a outra na Biblioteca Nacional da França.² O documento original guardado na BNF é composto de 65 grupos de miniaturas no princípio de cada capítulo e em partes no meio do texto e tem a inscrição ms. 25532.³

A imagem (fig. 1) que analiso foi publicada em 1996 na obra de Tamara Voronova e Andréi Sterligov, intitulada *Manuscrits enluminés occidentaux VIII-XVI siècles à la Bibliothèque nationale de Russie de Saint-Petersbourg*. A imagem está dividida em quatro quadros temáticos principais, separados por uma barra vertical e uma outra horizontal e é margeada por uma moldura. Essa organização permitiu o estudo da narrativa que forma o conjunto da estrutura deste suporte imagético.⁴

² O manuscrito vem da palavra latina manus (mão) e scribere (escrever), ou seja, um texto escrito à mão. Os termos "miniatura" ou "iluminação" é frequentemente utilizado para descrever a decoração pintada sobre os livros. O termo "miniatura" vem do italiano “miniatura”, ele próprio derivado do verbo latino "Miniara", ou seja, "casaco vermelho de chumbo - um óxido de chumbo vermelho utilizado para rastrear a origem de títulos e valores mobiliários. Uma miniatura significa, em termos gerais, a representação de uma cena ou um personagem em um espaço independente do original. Este termo tem agora toda a decoração e imagens gráficas executadas em um manuscrito como um ornamento, mas no século XIII se refere principalmente ao uso de enfeites. Até o século X, os manuscritos foram copiados nas instituições religiosas, especialmente mosteiros, onde se adoravam, e eram utilizados para estimular a oração e meditação. A preparação de um manuscrito é um trabalho feito em várias etapas. Até ao século XIV, o texto é escrito na pele dos animais (bezerro, ovelha ou cabra), denominado pergaminho, que é obtido após uma longa série de manipulações. O pergaminho é cortado em folhas que são agrupados em blocos de notas. Em cada página, linhas verticais e horizontais são desenhadas para guiar a escrita. O texto é escrito em tinta preta, tópicos ou títulos em tinta vermelha. Por último, os livros são costurados a placas de madeira que servem bordas e costurados a uma capa de pele suínos, caprinos, ovinos e veados. In: MUZERELLE, Denis. *Vocabulaire codicologique: répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*. Paris: Éditions CEMI, 1985.

³ Agradeço pela colaboração do Professor Medievalista Ricardo da Costa (PPGFIL-UFES), pela reprodução digital da imagem “A morte do Usurário e do Mendigo” e pela gentileza em dividir sua dedicação sobre os estudos de História Medieval.

⁴ Tomo como referência a concepção de imagem proposta por Jean-Claude Schmitt que afirma que o termo “imagem”, designa a representação do visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário por exemplo: uma cidade, um homem, um anjo, Deus. O autor compreende que os suportes para essas imagens são variados como fotografia, pintura, escultura e, no caso em analisado uma miniatura iluminada pintada em pele de vitela. Porém, Schmitt adverte que além dessa perspectiva o termo “imagem” também concerne ao domínio do imaterial, e mais precisamente da “imaginação”.



Figura 1. A morte do usurário e do mendigo

Fonte: *Manuscripts enluminés occidentaux VIII-XVI siècles à la Bibliothèque nationale de Russie de Saint-Petersbourg*. England/Russie: Parkston/ Edits. D'Art Aurora, 1996.

O ritual funerário e passagem para o além

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

1. O Clérigo e a morte do usurário.
2. O Clérigo e a intercessão da Virgem Maria e dos Santos na morte do mendigo.

O mundo espiritual

3. O usurário e os demônios.
4. O Clérigo agradece à Virgem Maria.

Há uma barra continua pintada em azul e delicadamente decorada com motivos geométricos separando a narrativa mortuária dos dois personagens, o usurário e o mendigo. Outra barra com finas linhas brancas onduladas e dividida por duas cores (vermelho e azul), desta vez na horizontal, forma uma espécie de transepto que corta a iluminura. Motivos geométricos e linhas com ondulações sinuosas brancas perfazem a margem do quadro. Considero essa imagem como uma inscrição que tem uma hierarquia entre o alto e o baixo e entre a direita e a esquerda. Ela marca uma dinâmica interna por meio das margens que não são apenas motivos ornamentais. Antes contribuem para a organização arquitetônica da obra pois enquadram cada cena. Percebo a alternância de cores como um sistema de encadeamento e associação entre os quadros. O vermelho, que separa a passagem do usurário para a o inferno, evoca a dor e o sofrimento. Por sua vez, a barra azul na passagem para o além do mendigo evoca conforto e segurança. De qualquer forma, elas sugerem uma continuação da narrativa, uma ligação entre uma imagem à outra. Todos os elementos do quadro, formas, cores, linhas, figuras e personagens somente adquirem sentido pleno em suas relações, ou seja, em suas posições relativas de oposição e de assimilação. Mesmo as distâncias que separam as personagens exprimem a existência de um lugar no além.

Para abordar a iluminura de Gautier de Coincy, sigo o percurso linear da esquerda para direita e de cima para baixo, na seguinte sequência: cena 1, cena 2, cena 3 e cena 4 (fig. 2).

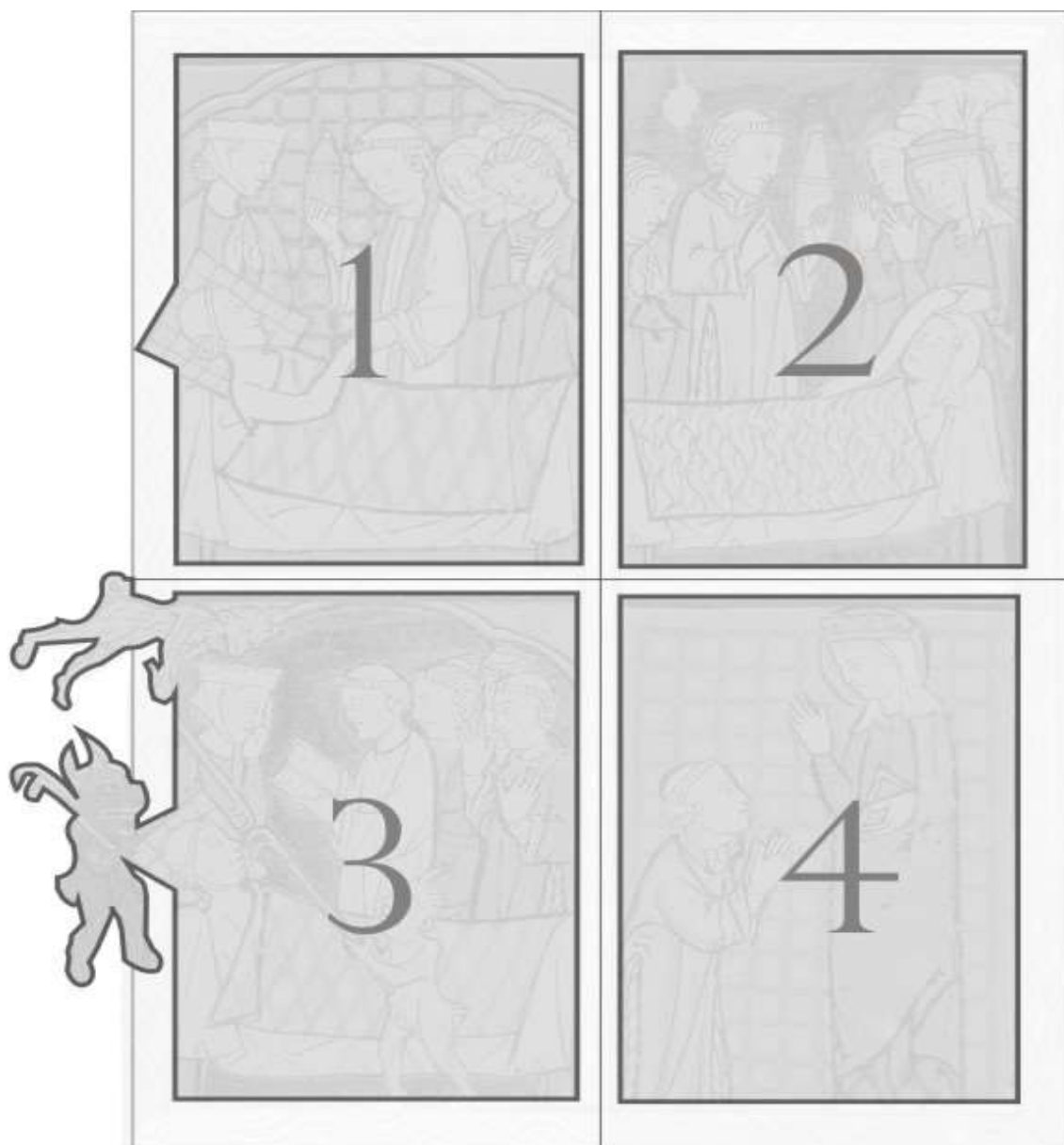


Figura 2. Sequência das cenas

Fonte: *Manuscrits enluminés occidentaux VIII-XVI siècles à la Bibliothèque nationale de Russie de Saint-Petersbourg*. England/Russie: Parkston/ Edits. D'Art Aurora, 1996.

Cena 1 – O Clérigo e a morte do usurário

A primeira figura (fig. 3), na parte superior da imagem, trata da morte do usurário. Toda a cena está à esquerda do quadro, que caracteriza, no pensamento medieval, a região do mal. Em seu leito de morte, ricamente ornado com uma janela arqueada, pintada em vermelho e com um fundo que transluz o céu azul, o moribundo é assistido pelo clérigo, que lhe toma a mão como se quisesse guiá-lo ao

além. O vitral, cortado em quadrados, traz pássaros e estrelas em alusão ao paraíso.⁵ O jacente repousa em uma almofada amarela e é coberto com um fino lençol estampado com motivos geométricos.

As demais personagens da cena dirigem seu olhar de ansiedade e compaixão ao moribundo à espera de sua morte, inclinando levemente a cabeça para o leito final. A personagem à esquerda da cena, com mãos juntas em sinal de oração, indica a aceitação da morte. A personagem à direita da cena tem suas mãos próximas ao coração em demonstração de angústia e dor que o sujeito não pode superar. O que posso depreender é que nas duas situações os gestos figuram como uma relação entre o corpo e a alma, ou seja, entre a vida material e a espiritual. Segundo Jacques Le Goff, os gestos constituem uma espécie de linguagem que pode vir a ser correlacionada com o escrito e com a palavra, “testemunhos privilegiados dos códigos culturais de dada sociedade”. A gestualidade, no contexto da Idade Média, deveria ser controlada por meio da repulsa dos impulsos do corpo.⁶

Porém, a encenação diz respeito à morte de um usurário. Quais chances de entrar no paraíso teria aquele que comete o mais grave dos pecados? Este que é um especialista no empréstimo a juros e se torna um “homem necessário e detestado, poderoso e fraco” na Idade Média e que tem seu passado marcado pela exploração do trabalho alheio, a usura? Jacques Le Goff esclarece que essa nova concepção de pecado, surgida com o IV Concílio de Latrão em 1215, define que “os pecadores que morrerem em estado de pecado mortal irão para o lugar tradicional da morte, do castigo eterno, o inferno”. Todavia, há uma alternativa para aqueles que morreram e cometeram pecados veniais, o purgatório. Haveria para o usurário esse caminho além vida? O florescimento do valor da pobreza nos séculos XII e XIII tornará ainda mais aguda a condenação e o sentimento de indignidade em relação ao usurário cristão.⁷ A usura, mais que um crime é um pecado, “a mãe de todos os vícios”.⁸ Como um lucro vergonhoso que é adquirido pelo ócio e pela exploração do trabalho do devedor, a usura é um roubo que corrompe os cristãos. Jacques Le Goff afirma que na concepção dos clérigos durante o século XIII, a usura é um pecado contra o “preço justo, um pecado *contra a natureza*”. É a perfídia de todos os males, a morte da alma.

⁵ CONCEIÇÃO, Hélio Requena. *O que dizem os vitrais?* Sua comunicação nos espaços sagrados da Saint Chapelle e da Catedral de Norte-Dame de Chartres. Bauru: EDUSC, 2000, p. 21.

⁶ LE GOFF, Jacques. Corps et idéologie dans l'Occident Médiéval. In: _____. *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 127.

⁷ LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida: economia e religião na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 25.

⁸ *Ibidem*, p. 30.



Figura 3. Cena 1 – O clérigo e a morte do usurário

Fonte: *Manuscrits enluminés occidentaux VIII-XVI siècles à la Bibliothèque nationale de Russie de Saint-Petersbourg*. England/Russie: Parkston/ Edits. D'Art Aurora, 1996.

Cena 2 - O Clérigo e a intercessão da Virgem Maria e dos Santos na morte do mendigo

Ao cotejar as duas cenas superiores fica nítida a inversão que o ilustrador pretendia mostrar. Diferentemente da primeira situação, o fundo do quadro é pintado em marrom, como clara referência à humildade e à vida adversa que teve o pobre moribundo (fig. 4). O mesmo repousa sob um tosco cobertor esfarrapado. Parece tratar-se do mesmo clérigo da cena anterior, porém, desta vez, o religioso está com um hábito da Congregação Franciscana, aludindo à pobreza e à contrição da ordem.⁹ Além disso, à direita da personagem moribundo, com coroa e auréola, está a Virgem Maria. Seu olhar de regozijo se dirige ao clérigo que roga pela alma do jacente. A Virgem é acompanhada por Santos e Santas, que oram pela passagem da vida material para a vida eterna.

Assim, o momento ritual do eleito de Deus se converte no instante ideal para transmitir determinados valores, como os da humildade e da caridade. A morte, neste caso, se configura como um ponto de referência para o cristão que deve ser inspirado pela biografia do morto.¹⁰ O pobre, em sua passagem pelo mundo das coisas corruptíveis, viveu em harmonia com Deus e seu destino de redenção estaria garantido por suas ações terrenas. A presença do clérigo no momento derradeiro reforça as novas formas doutrinárias que surgem entre os séculos XII e XIII. Segundo Le Goff, nesse período, a Igreja cria a noção de ações pecaminosas, cuja fonte é a consciência. Portanto, o exame das ações individuais se faria pelo rigor e pelo sacramento da confissão.¹¹

⁹ “Seguir nu o Cristo nu”. Essa máxima franciscana propõe um modelo cristão a ser seguido. São Francisco, segundo Le Goff, procurou mostrar mesmo aos leigos de que seria possível levar uma vida verdadeira apostólica. Conforme Le Goff, “e se, apesar das dilacerações e dos choques, permanece fiel à Igreja, por humildade, por veneração aos sacramentos cuja administração reclama um corpo de ministros diferentes e respeitados, recusa significativamente, na sua fraternidade e tanto quanto possível na sua ordem nascente, a hierarquia e a prelazia”. LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2007, p. 38.

¹⁰ GUIANCE, Ariel. *Dormivit Beatus Isidorus: Variaciones Hagiográficas en torno a la muerte de Isidora de Sevilla*. *Edad Media, Revista de Historia*, 6, 2003-2004, p. 33.

¹¹ Conforme Jacques Le Goff apontou, a antiga confissão pública estaria em decadência e sendo preenchida por formas de penitências individuais ou coletivas. “A impressão que se tem é que, no século XII, a tendência penitencial tradicional se orienta, ao lado das manifestações coletivas, para a confissão auricular”. Segundo Le Goff, com o quarto concílio de Latrão em 1215, é exigido de todos os fiéis dos dois sexos o mínimo de uma confissão individual por ano. LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. *Op. cit.*, p. 31.



Figura 4. Cena 2 – O Clérigo e a intercessão da Virgem Maria e dos Santos na morte do mendigo

Fonte: *Manuscrits enluminés occidentaux VIII-XVI siècles à la Bibliothèque nationale de Russie de Saint-Petersbourg*. England/Russie: Parkston/ Edits. D'Art Aurora, 1996.

Cena 3 - O usurário e os demônios

Na penúltima cena, à esquerda do quadro, o fundo celestial desaparece dando lugar a um marrom sombrio (fig. 5). O morto demonstra agonia em um rosto desfigurado e gordo. O usurário obeso “engordou por sua usura” e avareza. A personagem agoniza no inferno com as investidas de três diabos. Um dos diabos é pintado na cor preta e está mais próximo da cabeça do morto. Essa personagem extrapola a margem do enquadramento da cena, talvez como um sinal de total desregramento com a lei divina. Os outros dois, empunhando foices com duas lâminas, acentuam a dor e o sofrimento, golpeando o rosto do usurário.

Bem menor que as figuras humanas, os diabos têm chifres, que indicam seu poder, pelos e patas de bode que lhes conferem ainda mais monstruosidade. A danação do usurário, atormentado no além, traz satisfação aos diabos que trabalham pelo sofrimento da alma.¹² Ademais, a cena é ainda mais assustadora porque além do suplício no além, mostra o regozijo dos entes que acompanham a passagem do pecador. A presença do mal é a certeza da justiça divina, pois os diabos asseguram uma condenação exemplar para aquele que roubou. A bolsa que corrompe o justo e o trabalho do cristão possui na iluminura de Gautier de Coincy, a expressão do que é repugnante e inaceitável. Da lista vergonhosa de condenações, o usurário é a vítima da exploração do dinheiro, da avareza e da preguiça. Como afirma Le Goff, juntam-se a essas as “condenações devidas ao roubo, ao pecado da injustiça e ao pecado contra a natureza”.¹³ O morto usurário não terá direito a uma sepultura cristã, porque pecou contra Deus de todas as maneiras. Ele não escapará do inferno, ainda que tenha acreditado que, com seus bens, compraria a intercessão da Igreja depois de sua morte. O usurário, antes de ser a presa eterna do diabo, é seu amigo terrestre, seu protegido na vida material. Em seu epílogo a cobiça por sua alma acende em Satã. Ele não tem direito à confissão *in extremis*, portanto, morrerá perpetuamente em estado de pecado mortal.¹⁴

¹² LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

¹³ LE GOFF, Jacques. *Corps et idéologie*. *Op. cit.*, p. 60.

¹⁴ Os artistas medievais, por muito tempo, exploraram a relação entre o orgulho, a humildade e a morte. Paul Binski, ao estudar uma iluminura do século XIII de um artista de Oxford – Willian de Brailes, afirma que em toda a ilustração de uma “roda da fortuna” há uma menção à história de Theophilus, que teria vendido sua alma ao demônio no interior da roda. Na cena, Theophilus é mostrado nesse triunfo demoníaco, em outras palavras, em “morte espiritual”. BINSKI, Paul. *Medieval Death: Ritual and representation*. London: Cornell University Press, 1996, p. 146.



Figura 5. Cena 3 – O usurário e os demônios

Fonte: *Manuscrits enluminés occidentaux VIII-XVI siècles à la Bibliothèque nationale de Russie de Saint-Petersbourg*. England/Russie: Parkston/ Edits. D'Art Aurora, 1996.

Cena 4 - O Clérigo agradece à Virgem Maria

Na última cena à direita do quadro, o clérigo de joelhos agradece a Virgem Maria (fig. 6). Prostrado diante da Imaculada Virgem, o clérigo mostra sua fé pela redenção da alma do mendigo. A Virgem que assuntou ao céu sem ter sofrido a corrupção corporal reaparece no último quadro em sua pureza e perfeição. O clérigo, ao se dirigir à Imaculada Conceição de Maria, pede a intercessão junto a seu filho, que é Deus.¹⁵ Diferentemente da cena à esquerda desta imagem, o mendigo não aparece mais, pois sua vida de humildade, devoção ao mundo espiritual e o cultivo das virtudes lhes garantiram uma passagem para o paraíso. O repouso eterno é a recompensa de Deus para aqueles que sofreram, mas que estiveram em comunhão com a Igreja.



Figura 6. Cena 4 – O Clérigo agradece à Virgem Maria

Fonte: *Manuscrits enluminés occidentaux VIII-XVI siècles à la Bibliothèque nationale de Russie de Saint-Pétersbourg*. England/Russie: Parkston/ Edits. D'Art Aurora, 1996.

¹⁵ Segundo Jacques Le Goff, a Igreja teria sido bastante complacente com o culto a Virgem Maria, principalmente a partir do século XI. Para o mesmo autor, o “*dominium* divino de Maria se exprime melhor na extraordinária coletânea de miniaturas que lhe consagrou, no século XIII, o rei de Castela Afonso X, o Sábio, as *Cantigas de Santa Maria*”. LE GOFF, Jacques. *Em busca da Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 204.

As imagens

O papa São Gregório Magno na *Epistolae*, por volta do ano 600, afirmava: “O que os escritos proporcionam a quem os lê, a pintura fornece aos analfabetos (idiotis) que a contemplam, porque assim esses ignorantes veem o que devem imitar; as pinturas são a leitura daqueles que não sabem ler, de modo que funcionam como um livro, sobretudo entre os pagãos”.¹⁶ O papa Gregório Magno, com isso, reduzia a imagem como instrumento de ensinamentos da história bíblica sagrada e dos santos, sobretudo, para aqueles que não sabiam ler as Escrituras. A fonte da verdade presente nas escrituras e nos textos santos deveria ter a finalidade de conversão dos pagãos. Além disso, Gregório Magno defendia a adoração de imagens contra a iconoclastia bizantina.

Segundo Jérôme Baschet, Gregório Magno postulava à imagem outras percepções: ela deveria comover o espírito e promover o pensamento das coisas santas. Essas funções elevariam a adoração de Deus. Conforme estudou Jérôme Baschet esse seria um dos aspectos afetivos da imagem, já presente no pensamento de Gregório Magno. Paul Zumthor argumenta que desde o século IV, em Isidoro e Gregório, esboçou-se uma teoria que atravessou todo o período medieval a qual pode ser sintetizada com a máxima: “aos letrados a escritura, aos iletrados as imagens”.¹⁷ Para Zumthor, o cristianismo ocidental não compartilhou nem as tendências iconoclasticas bizantinas, tão pouco a prudência do islamismo que, por hostilidade à idolatria, fez da escritura, em suas grafias, “o fundamento de toda arte visual plástica”. Na interpretação do papa Gregório Magno, conforme sublinhou Zumthor, instruir-se por meio de uma representação figurada não significava adorar essa pintura. O medievalista suíço afirma que a iluminura em manuscritos medievais associava na “página a escritura e a pintura, numa mesma geometria cujos componentes tendem a trocar suas funções ou a superá-las juntos, com vistas a simultaneamente ritmar a palavra, produzindo uma significação mais rica e mais segura”.¹⁸ Para ele, esse tipo de “ilustração pictural” estabelece suas correlações espirituais e garante a integração de elementos díspares, porém, unidos em relações alegóricas. Na perspectiva de Zumthor, a escrita simboliza; a imagem emblematiza e uma confirma a outra, precisamente porque permanece no plano que lhe é próprio.¹⁹

¹⁶ Segundo Schmitt essa pedagogia da história pintada não se fecha sobre si mesma, na medida em que leva à adoração de Deus. Porém, a imagem não está imbuída de poder sagrado, ela é um convite de adoração à Deus, ou seja, a imagem material não é investida de nenhuma transcendentalidade, ela deve suscitar um sentimento de “compunção, de humildade dolorosa. SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Op. cit.*, p. 97.

¹⁷ ZUMTHOR, Paul. *A letra e voz: A “Literatura” Medieval*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, p. 124.

¹⁸ *Ibidem*, p. 125.

¹⁹ *Ibidem*, p. 126.

Para Carlo Ginzburg, nos primevos do cristianismo, havia uma hostilidade para com as imagens. Ao estudar as mudanças que ocorrem nesta direção, a partir do texto de Orígenes do século III e intitulado *Homilias sobre o Êxodo*, Ginzburg afirma que há uma gradual e decisiva transformação diante da idolatria das imagens. Já no século VII ou início do século VIII, conforme salientou Ginzburg, ocorre uma defesa das imagens a partir da leitura da *Homilias* de Orígenes. A proliferação das imagens se dá em contiguidade à idolatria, afirma o autor.²⁰ Por sua vez, no século XII e XIII se expande a noção de *transitus*, ou seja, a teologia da imagem configura uma passagem para as realidades visíveis das coisas visíveis.²¹

Todavia, as atribuições à imagem não se reduzem à triangulação ensinar, relembrar e comover. Essas seriam “funções” que, segundo Baschet, precisam ser problematizadas, pois sugerem uma funcionalidade específica à arte medieval. Para o mesmo autor, na Idade Média não existiria obra de arte como sendo puramente uma “representação”. Tratava-se de um objeto, um artefato para usos, que pode ser destinado a manipulações como orações e cânticos. Além disso, a imagem está suportada em um lugar que tem, conforme Baschet, uma função, uma utilização, como um altar ou um manuscrito, ou um utensílio litúrgico que tem finalidades nos ritos cristãos.²² A reflexão de Baschet avança ao afirmar que a imagem, a partir do século XIII, adquire ainda uma outra condição. As orações em frente a ela são reconhecidas como um meio de remissão dos pecados, de purificação terrena para a vida no além.²³

Como objeto de culto e difusão da vida dos santos, a imagem opera como sendo uma indulgência religiosa.²⁴ Há nessa problemática uma situação que se coloca essencial no que tange a relação imagem/objeto e a relação imagem/letra, principalmente durante a Idade Média, em que a imagem não se desprende do texto,

²⁰ GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira*: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 132.

²¹ BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. *L'image*. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 7-26.

²² *Ibidem*, p. 12.

²³ J. C. Schmitt sugere uma série de questões atinentes ao que representava para o sujeito as imagens nas devoções medievais. Como aparecem nos sonhos do devoto, o rosto do poder invisível, ou em oração diante de uma imagem de devoção? Qual foi o papel de todas essas imagens na formação da sociedade ocidental? Como, por meio destas imagens e seus usos na especificidade deste momento da história, foi formado, ao mesmo tempo, uma forma de subjetividade? Para ele, a cultura medieval esteve preocupada com o vasto campo espiritual e com os instrumentos mediadores entre o corpo e a razão. As imagens, nos sonhos, resultariam de uma fixação na memória de pura contemplação de Deus. Essas histórias narradas a partir dos sonhos desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento da cultura monástica e da autobiografia a partir dos séculos XI e XII. Segundo Schmitt, o peso do modelo de Confissões de Santo Agostinho e o hábito de introspecção penitencial explicariam o interesse em sonhos pessoais, na memória e em sua interpretação. SCHMITT, Jean-Claude. *La culture de l'imagem*. *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, Paris, a. 51, n. 1, 1996, p. 14.

²⁴ Para Carlo Ginzburg a função atribuída às relíquias dos santos no mundo cristão deve ter modificado profundamente a atitude em relação às imagens. Isto sugere, conforme Ginzburg uma estreita relação entre as imagens e o além. GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira*. *Op. cit.*, p. 96.

pois ela se reporta figurativamente à letra. Essa imbricação, tão presente na produção medieval, recebe a noção “imagem-objeto” conforme, destacou Baschet. O autor indica algumas características que essa expressão remete. Tal noção dá ênfase à composição material da obra e ao “poder que a ela adere”. Esse poder resulta de inúmeros fatores, entre os quais os materiais empregados para fabricação da imagem-objeto, bem como as características estéticas do artefato e o seu lugar de produção e circulação, pois se trata de um “corpo-vivo”. Pode ser considerada um corpo devido às transformações marcadas em sua trajetória temporal. A imagem-objeto também é viva e finita, posto que sofre as ações e interdições humanas.

Por sua vez, Jean-Claude Schmitt acredita que entre os séculos XI a XV seria o período de maior desenvolvimento das utilizações das imagens, embora no período carolíngio já se anunciava o uso em cultos devocionais.²⁵ Para esse autor, o contexto, a partir do século XIII, reforça os usos devocionais de culto das imagens, principalmente com a aparição dos retábulos. Outros suportes também são utilizados para a aplicação de imagens decorativas em ouro e tinturas coloridas, como as *iluminuras*.²⁶ Nesse caso, mesmo não estando em consonância irrestrita com o objeto em que se inscreve, a imagem participa do ritual litúrgico, contribuindo na prática devocional. Todavia, retomando Baschet, o autor adverte que é preciso pensar a “imagem como um fato total, susceptível de conjugar isto que chamamos de religioso, político, social, jurídico...”²⁷ Assim, partindo desta assertiva não poderíamos limitar a imagem a uma certa função específica, sobretudo levando em conta a questão da produção, recepção e circulação que condicionam os usos da imagem.²⁸ Conforme Jean-Claude Schmitt, o historiador deveria se ater menos no isolamento e leitura do conteúdo da imagem e compreender mais a totalidade da imagem, em sua forma e estrutura, seu funcionamento e funções.²⁹ J. C. Schmitt postula ainda que como artefatos que se transformam, as imagens não respondem exclusivamente às demandas sociais e muito menos como à ilustração de um texto.³⁰

²⁵ SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. *L'image. Op. cit.*, p. 283.

²⁶ O historiador de arte E. H. Gombrich afirma que assim como as *iluminuras*, as esculturas também destacam-se no período medieval como instrumentos de ensinamentos da Igreja, embora o mesmo autor, ressalte que nem toda a arte produzida no período “existiu exclusivamente para servir a idéias religiosas”. GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 167.

²⁷ BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. *Op. cit.*, p. 17.

²⁸ Segundo Hubert Damisch, ao analisar as imagens o historiador deve ainda considerar os desvios e as contradições que as obras trazem, sem diminuí-las nem as resolver, mas integrando-as em sua ordem e dimensão próprias. DAMISCH, Hubert, *História da Arte*. In: LE GOFF, Jacques (dir.). *A Nova História*. Coimbra: Almedina, 1990, p. 77.

²⁹ SCHMITT, Jean-Claude. L'historien et les images. In: _____. *Le corps des images*. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge. Paris, Gallimard, 2002, p. 37.

³⁰ Para Schmitt a imagem medieval pode ser comparada a uma aparição, uma epifania, portando as marcas desta. O uso largamente atestado de dourado, que reflete a luz, não fazia mais do que sublinhar a mediação que a imagem operava entre o visível e o invisível. SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Op. cit.*, p. 14.

Para ele, as imagens são uma das formas pelas quais uma sociedade representa o mundo e torna-o presente em outro suporte para pensá-lo e agir sobre ele.³¹

Esse argumento se aproxima da reflexão proposta por Baschet, que elenca três níveis distintos em relação aos quais a imagem-objeto estaria ligada. Primeiramente, a imagem como um *objeto* que permite o uso, como uma representação do mundo e da sociedade e, finalmente, aquela ligada a um objeto ou lugar, possuindo uma função própria. A mesma imagem pode ainda receber atribuições diversas, principalmente em se tratando de imagens utilizadas em rituais litúrgicos, embora o efeito a que se pretenda induzir o espectador é a devoção.³² Todavia, sublinha Baschet, trata-se de observar plenamente a análise das “imagens no estudo global de uma dada sociedade, sem, no entanto, reduzi-las ao estatuto de reflexo do real, de instrumento de uma intenção consciente de si própria, ou ainda de uma engrenagem bem ajustada de uma mecânica impecável que seria a da História”.³³ Em outras palavras, estamos aqui sugerindo que as imagens produzidas no período medieval desempenham uma espécie de suporte entre o mundo terreno e as forças do além. Elas operam um sentido de aproximação com o mundo celestial e constroem, por meio da mediação clerical, uma ponte de elevação a Deus entre o mundo terreno e o celestial.

A morte

Esse caminho de “elevação a Deus” tem uma passagem inevitável a todos: a morte. Uma peregrinação, uma viagem que atravessa uma ponte incerta para chegar e repousar numa estalagem celestial. O paraíso é, portanto, desejo de todos os viajantes guiados sob a proteção da Virgem Maria. Mário Martins, ao estudar a “pregação de Santo Antônio, no século XIII”, argumenta que o pregador servia-se da Bíblia, lançava mão da sua imagética, mas revelava, ao mesmo tempo, observação pessoal dos homens e das coisas em si mesmas. É de Santo Antônio a metáfora da viagem numa barquinha para o paraíso. O arrependimento seria o primeiro dos atos pois sem ele não haveria a condução a “Jesus Salvador”. A comparação do caminho que leva do “berço ao sepulcro” segue: “O casco da barca é a contrição. A vela significa a confissão. Os remos, o jejum, a oração e a esmola. E a âncora simboliza a meditação da morte, a prender-nos riço para não cairmos em pecados”. Nos sermões de Santo Antonio, a cruz torna-se penitência; a soberba, a ambição, a

³¹ *Ibidem*, p. 38.

³² S. Sinding-Larsen observou que a função de uma mesma imagem não era necessariamente igual em diferentes momentos da missa, e podia mudar também ao longo do ano litúrgico. SINDING-LARSEN. S. *Iconography and ritual: A Study of Analytical Perspectives*. Oslo: Universitetsforlaget As. 1984.

³³ BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. *Op. cit.*, p. 26.

tristeza, a luxúria e a gula são “amargas tentações” que devem ser “acalmadas com o chamado do Senhor”.³⁴

Há entre esses pecados um cuja morte eterna é uma certeza inescapável. O pecado da avareza que prolonga eternamente o desterro da alma e o remorso do morto.³⁵ Nesse sentido, a preparação para a morte, ainda que fosse de ordem fundamentalmente espiritual, pois objetivava a superação da carne pela vida eterna, deveria recorrer às atitudes práticas e aos aspectos materiais da existência.³⁶

Na hagiografia de Santa Pelagia, escrita pelo diácono Jacob e traduzida do latim para o português por José Joaquim Neves e publicada na Revista Lusitana, afirma-se que “o Senhor não quer a morte dos pecadores, mas quer e cobiça que se convertam e façam penitência”. No texto do final do século XIV, o diácono ressalta a misericórdia de Deus, ou seja, não deseja que o homem pereça nessa vida mortal. Deus, conforme Jacob, estatuiu, quis e mandou que este mundo satisfaça o homem de seus pecados, porque no outro mundo o juízo há de ser justo e cada um deverá receber as graças segundo suas obras.³⁷

Philippe Ariès, em sua conhecida obra *História da Morte no Ocidente*, afirma que o homem medieval tinha familiaridade e mostrava tranquilidade ao inevitável caminho de todos. Para o autor, a espera parcimoniosa se devia à ideia de que a morte pertencia a ordem das coisas naturais e, com isso, sua importância se dava como uma marca a ser transposta por meio da solenidade com o moribundo. Ariès destaca que ela era considerada menos áspera, pois de alguma forma havia sido domada pela Igreja.³⁸ Porém, conforme apontou Ariès, após os séculos XI e XII os rituais de morte passam a ganhar mais individualidade e dramaticidade, pois incorporam imagens do além vida. Destarte, essa transformação na percepção da morte relaciona-se ao “caminho da vida” percorrido pelo moribundo que agoniza em seu tempo de arrependimento.³⁹

Esse é o momento da síntese biográfica que é transferida para o leito de casa e transforma-se na prova que é colocada sob o juízo final. O jacente, cercado por anjos e demônios, estaria como num tribunal que julgaria e decidiria sobre sua graça divina ou sua morte eterna. Em certa medida, conforme apontou Ariès, uma

³⁴ MARTINS, Mário. *A Bíblia na Literatura Medieval Portuguesa*. Amadora: Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand, 1979, p. 22.

³⁵ MARTINS, Mário. *Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte*. T. 2. Braga: Livraria Cruz, 1969, p. 106.

³⁶ Conforme analisou Jacques Le Goff e Nicolas Truong a trajetória individual do homem medieval era, quase que inevitavelmente, perpassada pelo imaginário religioso do cristianismo. O “caminho da vida”, modelado pelo “estado social e pelas proibições religiosas, variava no espaço da cristandade e evoluía durante a longa Idade Média”. LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 91.

³⁷ *Revista Lusitana*. Textos Antigos Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1906, p. 180.

³⁸ ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 35.

³⁹ *Ibidem*, p. 47.

conjunção de elementos, entre os quais, os longos períodos de fome, penúrias provocadas pelas guerras e pela redução na produção agrícola e a peste, alteraram as solenidades rituais da morte, principalmente nas classes instruídas a partir do século XIV. Os ritos coletivos, para o historiador, foram gradualmente substituídos pela individualidade da morte, onde o sujeito, em forma de espelho, ver-se-ia refletido no momento do julgamento, *speculum mortis*.⁴⁰

Michel Lauwers refuta a análise de Ariès e afirma que “mais do que a morte, os sentidos e as atitudes que ela suscitou são os mortos, os cuidados de que são objeto, o lugar e o papel que os vivos lhes atribuem que parecem constituir, para o medievalista, um objeto de história pertinente”.⁴¹ O autor adverte que a morte, para o cristão, é o momento que liga este mundo ao além. Portanto, para o historiador, o mais importante diante dessa passagem diz respeito à atitude dos vivos em relação ao corpo dos mortos e dos moribundos.⁴²

No argumento de Lauwers há uma distinção que deve ser percebida em torno da compreensão que a Igreja produz atinente à doutrina, por um lado, e por outro aos usos e costumes funerais. A primeira diz respeito à eficácia dos votos para os mortos em vista da salvação - é o domínio dos mistérios da fé. A segunda está relacionada às práticas funerais de passagem para a vida no além. A Igreja confere uma certa tolerância vis-à-vis aos “costumes dos povos”. Não há, necessariamente, para a Igreja, uma contradição, pois as comunidades eclesíásticas celebram a memória do morto entre os membros da sua congregação, ou como afirmou Duby, a morte era o momento auge de convívio social e todos deveriam acompanhar o moribundo em seu caminho para o além.⁴³ Além disso, os locais do enterramento não se limitavam apenas aos cemitérios, pois se estendiam às abadias, aos mosteiros e às igrejas.

Entre os séculos XI e XII, os medievais atribuem a mudança para o mundo celestial como a possível salvação da alma, caso fosse beneficiada com o perdão divino. As celebrações funerais para as famílias nobres e para as congregações de religiosos, bem como a referência aos antepassados, tinham que cumprir uma reverência às ações da vida, sobretudo, aquelas ligadas às doações e à caridade.⁴⁴ São as representações da vida no além, os lugares da morada dos mortos e, sobretudo, a preocupação que os vivos esperam para si próprios, as quais perfazem o imaginário

⁴⁰ ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente. Op. cit.*, p. 50.

⁴¹ Lauwers comenta que para problematizar a transformação das práticas do culto dos mortos foi necessário recorrer a inúmeras fontes e documentos entre os quais testamentos, obituários, textos litúrgicos, crônicas, narrativas hagiográficas e representações iconográficas. LAUWERS, Michel. La Mémoire des ancêtres le souci des morts: Morts, rites et société au Moyen Âge. (Diocèse de Liège, XIe-XIIIe siècles). *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 11, 1993. Disponível em: <http://ccrh.revues.org/index2760.html>. Acesso em: 29 jun. 2009.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ DUBY, Georges. Quadros. In: DUBY, Georges; ARIÈS, Philippe (Orgs.). *História da Vida Privada 2: Da Europa Feudal à Renascença*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 65.

⁴⁴ LAUWERS, Michel. La Mémoire des ancêtres le souci des morts. *Op. cit.*

da morte nesse contexto medieval. Essas visões, reveladas em hagiografias, *exempla*, *mirabilias* e miniaturas objetivam mostrar aos vivos leitores uma geografia do além, ora com “caminhos escarpados”, rios gelados, fornalhas infernais; ora com um lugar paradisíaco, com fartura e riqueza.⁴⁵ Ainda assim, a angústia em torno do defunto depende do transcurso do “rito de passagem da morte. É no instante do trespasse e do julgamento individual que a alma do morto é conduzida para um dos níveis do além vida, na concepção cristã medieval: o inferno, o purgatório ou o paraíso.⁴⁶ Para Schmitt, a Igreja, depois do ano 1000, inculcou nos fiéis uma moral religiosa centrada nas noções de pecado, de penitência, de salvação, que culminou no nascimento do purgatório. Essa nova perspectiva que se abre para o cristão ser salvo do inferno tem como condição o sofrimento depois da morte com castigos reparadores cuja duração e intensidade dependiam de seus méritos pessoais e dos sufrágios que seus entes vivos lançavam mão para salvar sua alma.⁴⁷

Essa mudança já era notada no final do século XII e o início do século XIII, conforme apontou Jacques Le Goff e Nicolas Truong. Ao colocar a confissão no centro da cristandade, com o Concílio de Latrão IV, a teologia estimula a guinada para a “individualização, o exame de consciência, a introspecção”. Porém, os autores afirmam, retomando o estudo de Michel Lauwers, que a partir do século XIII, os ritos funerários da Igreja triunfam sobre as práticas habituais. Para Le Goff e Truong, os corpos dos defuntos “trocam as casas pelas igrejas, que regulamentam os funerais”.⁴⁸

No momento fulcral do fim da existência do corpo, as mensagens de ensinamento revestiam-se de grande importância para o conforto da alma na desconhecida vida no além. Todavia, embora o “além”, para os medievais, fosse um campo fértil de imaginações, havia certeza de que a passagem por este mundo de imperfeições e tristezas era uma provação do espírito. As imagens de uma eternidade próspera e sem asperezas materiais e corrupção do corpo eram alimentadas, principalmente, pela leitura de capítulos e versículos do Novo Testamento. A morte, neste caso, seria a transcendência da matéria, da realidade física e esgotável do corpo, da efemeridade deste mundo e do “além”, o sentido de toda existência humana. O mundo dos vivos, da sensibilidade aparente, seria apenas o lado sombrio de toda a humanidade, pois o destino final e eterno desdobrava-se entre o inferno e o paraíso.

Márcio Muniz, ao investigar o texto *Ars Moriendi* (*Artes de morrer*), de autor anônimo, publicado no século XV, afirma que poucos escritos foram tão frutíferos e

⁴⁵ Segundo Schmitt há uma série de miniaturas dos manuscritos do *Liber Scivias* ou do *Liber operum divinatorum* que conferem um lugar principal a visão da Jerusalém Celeste e os fins últimos segundo o Apocalipse. SCHMITT, Jean-Claude. O corpo das imagens. *Op. cit.*, p. 363.

⁴⁶ SCHMITT, Jean-Claude. *Os Vivos e os Mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 18.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁸ LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. *Op. cit.*, p. 125.

de fundo pedagógico como estes durante os últimos séculos da Idade Média.⁴⁹ Também era comum tais escritos serem acompanhados com gravuras que funcionavam “como um reforço poderoso e eloquente da mensagem que se pretendia passar, pois dão, de certa forma, concretude, ainda que visual, aos ensinamentos transmitidos” em *L’art de bien mourir*.⁵⁰ Muniz ressalta que essas imagens pressupõem uma recepção visual e, de certa forma, individualizada da mensagem, ainda que muitos desses manuscritos fossem utilizados em sermões de pregação.⁵¹ O medievalista Georges Duby complementa essa reflexão, afirmando que as iluminuras em manuscritos medievais tinham o propósito de levar a interiorização a seus espectadores. Para o historiador francês, essas imagens conduziram o medieval à meditação e à reflexão, elevando a alma rumo à luz da salvação.⁵²

Essas imagens de salvação, cultuadas na Idade Média, deveriam corrigir os vícios e evitar as tentações. Os sinais do tempo, na viragem para o ano mil, traziam a convicção de uma nova era espiritual e de iluminação, em que a humanidade, “reformada”, seria governada pelos santos e tomada pelo espírito da salvação.⁵³ A objeção seria uma vida sem purificação e, sobretudo, sem orações e penitências. O morto, na dependência do juízo divino, também poderia contar com a intercessão da Igreja. Para Jacques Le Goff, essa foi uma construção da Igreja que estendeu seus domínios para a vida no além. Segundo Le Goff, esse argumento definia a ausência de fronteira entre o natural e o sobrenatural. O autor apontou que, antes do final do século XII, os vivos rezavam e faziam doações à Igreja pelas almas dos mortos, senão para ganhar o céu, pelo menos o purgatório. Porém, a eficácia dessas devoções permanecia uma incógnita. O purgatório, afirma Le Goff, é a alternativa criada pela civilização medieval, que cria uma ponte unindo a terra ao paraíso, por meio de uma espécie de “sala de espera”.⁵⁴ Com isso, a separação entre a realidade dos mortais e o além vida, intransponível até os séculos X e XI, é abolida de maneira irreversível.

⁴⁹ A versão do *Ars Moriendi* que geralmente é ilustrada consiste de 11 iluminuras descrevendo uma série de tentações no leito de morte do seu personagem central, um moribundo chamado Moriens. O texto é uma espécie de “drama” que joga com a inescapável certeza da morte e também trata da frágil, mas fundamental liberdade das escolhas humanas. Moriens é controlado pelo caráter de sua própria morte e também do seu destino. A coisa mais importante é que ele deve morrer em um estado de preparação, que ele deva ser absolvido de seus pecados. Nesse momento, Moriens deve ponderar sobre as rotas estabelecidas pelos demônios que se amontoam ao seu redor e debaixo de sua cama, ou que desaparece pela presença sagrada de Cristo, Virgem Maria ou dos Santos. BINSKI, Paul. *Medieval Death. Op. cit.*, p. 40.

⁵⁰ MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Sobre a *Arte de morrer* no outono medieval. *Outros Tempos*, v. 4, n. 4 p. 1-15.

⁵¹ *Ibidem*, p. 4.

⁵² DUBY, Georges. 1160-1320. In: DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (Coords.). *História Artística da Europa*. Idade Média. t. I. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1997, p. 60.

⁵³ LE GOFF, Jacques. *Em busca da Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 140.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 146.

Para a civilização medieval do século XII, conforme Le Goff, a morte é menos temível do que seu destino póstumo.⁵⁵

Considerações finais

A iluminura “A morte do Usurário e do Mendigo” de Gautier de Coincy foi construída na espessura de um plano definido, sem perspectiva linear. A posição em que os personagens estão figurados, a inclinação parcial de seus corpos, sua estatura, seus gestos e mesmo suas cores reforçam sua projeção para o espectador a quem interpelam. Com efeito, a imagem procura estabelecer uma relação entre os homens e o divino, reconstruindo em uma miniatura cintilante a visão espiritual da passagem do corpo. Nessas imagens há uma geografia que define uma percepção do além vida, do destino de um pobre mendigo, confortado pela presença da Virgem Maria em seu leito de morte e do avaro usurário, atazanado por figuras diabólicas no inferno. As figuras mantêm uma relação indissociável, em que compreensão e leitura de uma se faz pela comparação com a outra. O dilema da finitude aparece, assim, de forma reconfortante na iluminura de Gautier, pois para aqueles que, no silêncio da sua vida de humildade e crença nos sacramentos da Igreja, terão a benção do paraíso. Por sua vez, o modorrento e pecador usurário, na inversão, o inferno lhe aguarda.

Artigo recebido em 22 de março de 2014.

Aprovado em 27 de novembro de 2014.

⁵⁵ LE GOFF, Jacques. *Em busca da Idade Média*. *Op. cit.*, p. 205.