



Revista de História
ISSN: 0034-8309
revistahistoria@usp.br
Universidade de São Paulo
Brasil

Kessler, Herbert L.
"Contra os judeus, hereges e sarracenos que dizem que nós adoramos ídolos": a arte como ortodoxia
Revista de História, núm. 165, diciembre, 2011, pp. 21-36
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285022065003>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

“CONTRA OS JUDEUS, HEREGES E SARRACENOS QUE DIZEM QUE NÓS ADORAMOS ÍDOLOS”: A ARTE COMO ORTODOXIA*

Herbert L. Kessler

Department of the History of Art,
Johns Hopkins University

Resumo

Escritos sobre a arte, assim como as próprias obras de arte, frequentemente atacavam os judeus e, em uma medida menor, os muçulmanos, na defesa das imagens materiais durante a Idade Média. Este artigo explora um terceiro grupo, os hereges, analisando os argumentos a respeito do uso da arte propostos no Concílio de Arras, em 1025, e figuras relacionadas a eles.

Palavras-chave

Heresia • imagem • teologia.

Contato:

Department of the History of Art – Mergenthaler Hall
Johns Hopkins University
3400 North Charles Street
Baltimore – MD 21218
E-mail: herbkessler@earthlink.net

* Tradução de Eduardo Henrik Aubert. Todas as imagens mencionadas neste artigo estão reproduzidas no Caderno de imagens.

"AGAINST THE JEWS, HERETICS, AND SARACENS WHO SAY WE ADORE IDOLS": ART AS ORTHODOXY*

Herbert L. Kessler

Department of the History of Art,
Johns Hopkins University

Abstract

Writings about art and indeed art itself during the Middle Ages often targeted Jews, and to a lesser extent Muslims, when defending material images. This paper explores a third group, heretics, by analyzing the arguments about the use of art advanced at the Council of Arras in 1025 and depictions related to them.

Keywords

Heresy • image • theology.

Contact:

Department of the History of Art – Mergenthaler Hall
Johns Hopkins University
3400 North Charles Street
Baltimore – MD 21218
E-mail: herbkessler@earthlink.net

*Translation by Eduardo Henrik Aubert.

Citado a partir de um compêndio do século XII conservado na Biblioteca Vaticana, o título deste artigo introduz o seu principal argumento, o de que, durante a Idade Média, a arte sacra – em si mesma – desenhou um caminho para a ortodoxia.¹ “Contra os judeus, heréticos e sarracenos, que dizem que nós adoramos ídolos” é uma glosa de uma legenda de imagens amplamente circulada, encontrada em um compêndio do século XII (Vaticano, BAV, Cod. Reg. lat. 1578, f. 46r, figura 1, pág. 235),² que alerta os leitores para a defesa tradicional das imagens pela Igreja, a de que as imagens do Cristo podem, e de fato devem, lidar com o misterioso amálgama do “Verbo-feito-carne” declamado no Credo de Nicena, segundo o qual “Jesus Cristo é o único Filho de Deus, coeterno e consubstancial com o Pai.” A legenda traz o seguinte texto:

Não é nem Deus nem homem que vocês discernem na presente figura,
Mas Deus e homem que a imagem sagrada representa.³

Desde o fim do século XI, essas palavras foram pensadas a diversos assuntos em pinturas, tímpanos esculpidos e obras historiadas em metal em toda a Europa; não é de surpreender que elas tenham sido mais frequentemente inscritas em temas que incorriam no risco de *separar* a natureza humana do Cristo de sua divindade, o ponto mais baixo de sua vida terrestre como aqui na Crucificação do retábulo de Kinsarvik, em Bergen (Museu de Bergen)⁴ ou sua glorificação no paraíso, como

¹ Este texto, que eu apresentei no International Medieval Congress, em Leeds, em 2009, baseia-se em materiais expostos mais amplamente em meu livro *Neither God nor man: Texts, pictures, and the anxiety of medieval art*. Freiburg im Breisgau: Rombach Druck- und Verlagshaus, 2007. Sobre a legenda *Nec deus, nec homo*, ver o estudo clássico: BUGGE, Ragne. *Effigiem Christi, qui transis, semper honora*. Verses condemning the cult of sacred images. *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, 6, 1975, p. 127-39; também FAVREAU, Robert. *Épigraphie médiévale*. Turnhout: Brepols, 1997, p. 276-80; ARNULF, Arwed. *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1997, p. 273-82; e, mais recentemente: ZCHOMELIDSE, Nino. *Deus-homo-imago: Representing the divine in the twelfth century*. In: HOURIHANE, Colum (ed.). *Looking beyond: Visions, dreams, and insights in medieval art & history*. University Park, PA: Penn State University Press, 2010, p. 107-27.

² PÖRTNER, Rudolf. *Eine Sammlung lateinischer Gedichte in der Handschrift Wien ÖNB 806 aus dem 12. Jahrhundert*. Unpub. Ph.D. dissertation. Tübingen Eberhard-Karls-Universität, 1989, p. 243; JEUDY, Colette. A glossed manuscript of Priscian's “*Institutio*” - Vatican, MS Reg. Lat. 1578. In: SMITH, Lesley e WARD, Benedicta. (eds.). *Intellectual life in the Middle Ages. Essays presented to Margaret Gibson*. Londres: Hambledon Press, 1992, p. 61-70.

³ *Nec Deus est nec homo, praesens quam cernis imago/ Sed Deus est et homo quem sacra figurat imago*.

⁴ FUGELSANG, Signe Horn. Norwegian frontals with *tituli*. Nedstryn and Kinsarvik. In: Norwegian medieval altar frontals and related material. *Papers from the Conference in Oslo, December 1989*. Roma, 1995, p. 25-30, at p. 27-30; HOHLER, Erla B., MORGAN, Nigel J., e WICHSTRÖM,

ao redor da *Maiestas Domini* no tímpano de San Miguel de Estella no extremo da Espanha (figura 2, pág. 236).⁵ Uma implicação da alegação do dístico é clara: judeus e muçulmanos, que os cristãos sempre figuravam como oponentes de todas as imagens materiais, são retratados como incapazes de apreender a natureza dual do Cristo na arte e, portanto, consideram que a honra dada a qualquer representação é equivalente ao culto pagão dos ídolos. A inclusão dos heréticos em meio aos pares conhecidamente anicônicos da cristandade é inabitual e menos óbvia; ela é o assunto deste ensaio.⁶

Para estabelecer um contexto, os outros dois grupos precisam ser estudados anteriormente. Compreensivelmente, os muçulmanos eram alvos da polêmica cristã especialmente em áreas de contato direto, incluindo a Espanha, onde o tímpano de San Miguel foi esculpido no fim do século XII. Era na Espanha, ademais, que o mais rico exemplo de confrontação de imagens com os infiéis foi ilustrado, nas *Cantigas de Santa María*, do rei Afonso X, o Sábio, iluminadas na década de 1270 (Escorial Florence, Biblioteca del Real Monasterio, MS. H.I.15k, f. 68v; figura 3, pág. 236).⁷ Analisado recentemente por Francisco Prado-Vilar, o fôlio 68v do manuscrito do Escorial trata do tema descrito no texto, um muçulmano convertido por um ícone da Virgem e do Menino que, por meio de uma lactação milagrosa, confirmou a verdade cristã essencial de que ele havia duvidado, isto é, “que Deus encarnaria e nasceria de uma mulher... e andaria em meio às pessoas comuns”.⁸

Mais de um século antes, em seu *De fide catholica*, Alain de Lille já havia refutado a “opinião dos judeus e dos sarracenos contra os cristãos, pois os cristãos têm imagens nas igrejas”, promovendo a legitimidade das imagens – especificamente do Cristo em majestade – ao argumentar que os cristãos “representam a imagem do Cristo para que as pessoas possam ser levadas por meio das coisas

Ann. *Painted altar frontals of Norway 1250-1350*. Londres: Archetype, 2004, p. 107-08.

⁵ BIURRUN Y SOTIL, Tomás. *El arte romanico en Navarra*. Pamplona: Aramburu, 1936, p. 200-23; FAVREAU, Robert. L'inscription du tympan nord de San Miguel d'Estella. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 133, 1975, p. 237-246; CALLEJA, Javier del Hoyo. *Nec deus est nec homo: a propósito de la inscripción de la portada norte de San Miguel de Estella*. In: *Actas [del] III Congreso Hispánico de Latín Medieval*. León, 26-29 de septiembre de 2001. León: Universidad de León 2002, vol. 2, p. 797-802.

⁶ Um excelente ponto de partida para o estudo desse tópico importante é agora oferecido por: TRIVELLONE, Alessia. *L'hérétique imaginé: Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval, de l'époque carolingienne à l'Inquisition*. Turnhout: Brepols, 2010.

⁷ *Cantigas de Santa María*. Edición Alfonso X el Sabio. Madrid: Edilán, 1979 e 1989.

⁸ PRADO-VILAR, Francisco. *In the shadow of the gothic idol: the Cantigas de Santa María and the imagery of love and conversion*. Tese de doutorado inédita. Cambridge, MA: Harvard University, 2002.

vistas ao invisível e, por meio de signos, os arquétipos são venerados".⁹ O foco primordial de Alain não eram os muçulmanos, mas judeus, seguindo uma velha tradição que fazia dos adeptos da lei mosaica os principais oponentes das imagens.¹⁰ Os judeus, que viviam em meio aos cristãos e, com efeito, engajavam-se com eles em debates a respeito da figuração de Deus, eram continuamente erigidos como o "outro" contra os quais os cristãos definiam seu culto. Assim, em Bizâncio, defensores das imagens materiais atacavam iconoclastas como judaizantes;¹¹ e, no Ocidente latino, os judeus foram moldados, na vasta literatura *adversus Iudaios*, simultaneamente como a origem dos instrumentos materiais de culto e como aqueles que rejeitavam seu poder espiritual, isto é, como idólatras.¹² Rupert de Deutz, por exemplo, citou a legenda *Nem Deus nem homem* em seu alegado encontro com um judeu, Herman de Scheda;¹³ e, em seu *Dialogus inter Christianum et Judaeum*, de 1126, ele citou a relação de Cristo com o Deus invisível para defender que:

Quem quer que faça e adore ídolos pagãos faz e adora mentiras. Contudo, quem quer que faça e adore uma imagem de Jesus Cristo, que foi crucificado para a salvação do mundo, faz a verdade e adora a verdade.¹⁴

Um pouco antes, o converso espanhol Pedro Alfonso colocou essa suposta inabilidade de ver o verdadeiro Deus por detrás do objeto físico na boca de um judeu:

Vocês agem contra Deus e todos os profetas, pois vocês cortam uma árvore em um bosque e então vocês buscam um carpinteiro que a cinzela, esculpe e lhe dá a forma de um homem,

⁹ ALAIN DE LILLE. *Contra paganos seu Mahometanos*. Livro 4, cap. 11. PL 210.427B.

¹⁰ Cf. KESSLER, Herbert L. e NIRENBERG, David. *Judaism and christian art. Aesthetic anxieties from the catacombs to colonialism*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2011.

¹¹ DAGRON, Gilbert. *Judaïser. Travaux et Mémoires*, 11, 1991, p. 359-80; KESSLER, H. L. *Judaism and the development of byzantine art*. In: *Jews of Byzantium: Dialectics of minority and majority cultures*. Leiden: E. J. Brill, 2011, p. 457-502.

¹² SCHMITT, Jean-Claude. *L'Occident, Nicée et les images du VIIIe au XIIIe siècle*. In: BOESPFLUG, François e LOSSKY, Nicolas. *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*. Paris: Cerf, 1987, p. 271-301.

¹³ ARDUINI, Maria Ludovica. *Ruperto di Deutz e la controversia tra cristiani ed ebrei nel secolo XII*. Roma: Istituto storico italiano per il medio evo, 1979, p. 236.

¹⁴ NIEMEYER, Gerlinde (ed.). *Hermannus quondam Judaeus. Opusculum de conversione sua. Monumenta Germaniae Historica. Quellen zur Gesischesgeschichte des Mittelalters*, 4. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1963, p. 80-83. MORRISON, Karl F. *Conversion and text. The cases of Augustine of Hippo, Herman-Judah, and Constantine Tsatsos*. Charlottesville e Londres: University of Virginia Press, 1992, p. 81-85; SCHMITT, Jean-Claude. *La conversion d'Hermann le Juif. Autobiographie, histoire et fiction*. Paris: Seuil, 2003, p. 143-78.

retira-lhe as arestas e a pinta, e vocês colocam essa imagem em um lugar extremamente elevado em suas igrejas e a adoram.¹⁵

Aqui, Alfonso talvez estivesse pensando na história do Crucifixo de Beirute, registrada na *Passio imaginis* e figurada em um retábulo do século XV de perto de Parma de Mallorca, de acordo com a qual os judeus atacam um crucifixo (como alegadamente eles haviam atacado o próprio Cristo) porque eles o viam apenas como um objeto material, até que ele sangrou como Cristo sangrara, e eles reconheceram sua santidade derivada (Santuário de Felanitx, figura 4, pág. 237).¹⁶ De fato, seguindo uma tradição primeiramente registrada no contexto dos debates sobre a imagem do século VIII, a *Passio* atribui o crucifixo a Nicodemo, o "líder dos fariseus" convertido pelo próprio Cristo, que posteriormente testemunhou a crucificação e ajudou a enterrar o Salvador; não é de surpreender, portanto, que, como Corine Schleif documentou, Nicodemo veio a ser figurado como o primeiro escultor cristão, uma alusão incorporada abaixo do painel central do retábulo de Felanitx.¹⁷

Nicodemo fora introduzido como a encarnação das alegações cristãs relativamente às imagens materiais antes mesmo de as lendas terem se desenvolvido plenamente e de objetos artísticos se basearem nelas. Celia Chazelle demonstrou que ele aparece no Sacramentário de Drogo, de cerca de 845-855, pintado pouco depois de os debates carolíngios sobre imagem terem sido resolvidos no Concílio de Paris, em 825 (Paris, BNF, manuscrito lat. 9428, f. 43v, figura 5, pág. 237). Ele é o homem barbado à direita da Crucificação, cuja tocha, que repousa no chão, refere-se ao fato de que ele veio ao Cristo durante a noite. A enorme serpente enrolada na base da cruz, introduzida aqui pela primeira vez na história da arte, explica por que Nicodemo recebeu um papel tão importante. Trata-se da serpente de bronze que, de acordo com o Evangelho de João (3, 14), Cristo citara quando ele converteu o "mestre de Israel":

Como Moisés levantou a serpente no deserto, assim é necessário que seja levantado o Filho do Homem, a fim de que todo aquele que quer crer tenha nele vida eterna.

¹⁵ ALFONSI, Petrus. *Dialogus contra Iudaeos*. Trad. RESNICK, Irven. *Dialogue against the Jews*. Washington, DC: Catholic University of America, 2006.

¹⁶ ESPÍ FORCÉN, Carlos. *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la Passio Imaginis en la isla de Mallorca*. Palma: Objeto Perdido, 2009.

¹⁷ SCHLIEF, Corrine. Nicodemus and sculptors: Self-reflexivity in works by Adam Kraft and Tilman Riemenscheiner. *Art Bulletin*, 75, 1993, p. 599-626.

A referência, é claro, é ao Livro dos Números (21, 8) que relata que os israelitas, ficando mais impacientes vagando ao redor do Sinai, “falaram contra Deus e contra Moisés”, de modo que

Iaweh enviou contra o povo serpentes abrasadoras, cuja mordedura fez perecer muita gente em Israel... e Iaweh respondeu-lhe [a Moisés]: “Faze uma serpente abrasadora e coloca-a em uma haste. Todo aquele que for mordido e a contemplar viverá”.

A inclusão da serpente envolve, assim, a questão da verdade e da fé resoluta que, de acordo com a postura ortodoxa, autorizava as imagens, isto é, a fé na dupla natureza do Cristo. Essa questão é, de fato, introduzida na oração para o Domingo de Ramos que essa inicial adorna:

Onipotente e eterno Deus que, como um exemplo de humildade a ser imitado pela raça humana, fez o nosso Salvador assumir a carne e sofrer a cruz, concede-nos que mereçamos ter as provas de Seu sofrimento e ser parceiros de Sua ressurreição.¹⁸

O conjunto de alusões investe, assim, a Crucifixão figurada, do mesmo artigo de fé posteriormente tornado explícito no dístico *Nec deus nec homo* que, por essa razão, constitui o meu foco.

A representação no Sacramentário de Drogo provém de uma longa tradição de interpretação que equiparava as feridas mortais infligidas pelas serpentes do Sinai e curadas pela serpente de bronze com o pecado introduzido pela grande Serpente e redimido pela morte de Cristo. Em seus amplamente lidos *Tratados sobre o Evangelho de João*, por exemplo, Agostinho perguntava:

O que são as serpentes que mordem? Pecados da mortalidade da carne. O que é a serpente elevada? A morte do Senhor na cruz. Pois, como a morte veio pela serpente, ela foi figurada pela imagem da serpente. A mordida da serpente era mortal, a morte do Senhor dá vida. Olhamos para a serpente para que ela não tenha poder.¹⁹

Embora o próprio Agostinho não tenha aplicado a alegação aqui implícita – de que olhar para uma *imagem material* (da serpente) poderia realizar a redenção

¹⁸ CHAZELLE, Celia. An *exemplum* of humility: The Crucifixion image in the Drogo Sacramentary. In: SEARS, Elizabeth e THOMAS, Thelma (eds.). *Reading medieval images: The art historian and the object*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002, p. 27–35; KESSLER, Herbert. Christ the magic dragon. In: HEDEMAN, Anne D e MAINES, Clark (eds.). *Making thoughts, making pictures, making memories: A special issue in honor of Mary J. Carruthers* [Gesta, 48 (2009)], p. 119–34, e Sanctifying serpent: Crucifixion as cure. In: BELL, Rudy e MORRISON, Karl F. (eds.). *Experiments in empathy*. Turnhout: Brepols, no prelo.

¹⁹ AGOSTINHO. *Tractatus in Iohannis evangelium*. Livro 12, capítulo 11; WILLEMS, Radbod

por meio do princípio homeopático de *similia similibus curantur* (o semelhante é curado pelo semelhante) – ela entrou nos debates sobre a imagem exatamente desse modo. Assim, no *De templo*, de cerca de 730, Beda introduziu a serpente de bronze em sua refutação das “pessoas que pensam que a lei de Deus nos proíbe de esculpir ou pintar”:

Se era permitido elevar a serpente de bronze sobre uma árvore para que os israelitas possam viver olhando para ela, por que não é permitido que a exaltação do Senhor nosso Salvador na cruz, por meio da qual ele conquistou a morte, seja evocada às mentes dos fiéis por meio da pintura?²⁰

Escrevendo a respeito da veneração da arte um século depois, em seu *De universo*, Rábano Mauro foi mais adiante, sustentando que, por ser simultaneamente uma *imagem* e um *objeto*, a serpente de bronze compreendia em si mesma a dupla natureza do Cristo; e ele retirou daí a importante conclusão de que, devido a esse duplo aspecto essencial, a observação de figuras da Crucificação pode mover o espectador deste mundo ao outro, evitando assim o perigo da idolatria:

A morte é significada pela serpente, e a eternidade, pelo bronze – claramente, para proclamar a morte por meio de sua humanidade e, ao mesmo tempo, sua divindade no bronze.²¹
(O bronze é sugerido no manuscrito pela cor verde reluzente da serpente.)

Essa nova iconografia, talvez inventada exatamente neste Sacramentário, pode muito bem ter sido inspirada pelo *Ordo romanus antiquus* que evocava a serpente de bronze quando os sacerdotes se curvavam diante da cruz.²² Isso ajudaria a explicar por que as serpentes se tornam um elemento comum em figuras posteriores do crucifixo, especialmente em livros litúrgicos. Uma enorme serpente, com sua boca venenosa bem aberta, foi talhada abaixo da crucificação em um marfim do século IX inserido na capa dos Pericópios de Henrique II (Munique, Staatsbibliothek, Cod. lat. 4452),²³ que justapõe o Salvador moribundo ao Senhor em sua ascensão para evocar as duas naturezas e que figura a cruz como uma árvore cortada para evocar a árvore da vida no jardim do Éden

(ed.). Turnhout: Brepols, 1954, p. 126-27.

²⁰ BEDA. *De templo*. Livro 2. In: HURST, David. (ed.). *CCSL*, 119a. Turnhout: Brepols, 1969, p. 212-23. Trad. CONNOLLY, Seán. *Bede: On the temple*. Liverpool, 1995, p. 91.

²¹ RÁBANO MAURO. *De universe*. PL 111.233.

²² ANDRIEU, Michel, BOESPFLUG e LOSSKY, Nicolas. *Spicilegium Sacrum Lovaniense Administrationis*. Louvain: Brepols, 1951, vol. 3, p. 271-519.; CHAZELLE, An exemplum, op. cit.

²³ SEPIERE, Marie-Christine, *L'image d'un Dieu souffrant. Aux origines du crucifix*. Paris: Cerf, 1994, p. 180-93.

e, assim, o pecado da humanidade. Lá, Nicodemo é substituído pela personificação da *Synagoga*, mostrada à direita, deixando a cena, em oposição à *Ecclesia* que, como também no Sacramentário de Drogo, entra à esquerda para tomar o sangue que jorra do flanco de Cristo. A nova iconografia foi repetida em obras mais modestas, como o marfim do fim do século IX no Walters Art Museum, em Baltimore, onde as três Marias diante do sepulcro aludem à ressurreição e onde a serpente é transformada em um híbrido monstruoso, com suas orelhas, patas dianteiras e rabo em forma de espada figurando o Diabo, cujas palavras tóxicas afastaram a humanidade da lei de Deus, estando a língua enrolada na base da cruz (figura 6, pág. 238).²⁴ Uma legenda do século XII para uma cruz resumiu a noção ao seguinte verso:

sua Morte vence a morte, o forte vence o forte na cruz,
E assim também a serpente sem veneno [vence] a serpente venenosa.²⁵

Por meio da referência ao pecado e à fé redentora, a cruz com a serpente veio a funcionar como a imagem perfeita de autoridade dirigida aos que se rebelavam contra Deus e seus líderes escolhidos. É o caso do Missal Gressly, em Basel (Arquivo Diocesano, Codex Gressly, f. 59v, figura 7, pág. 238), ilustrado no terceiro quartel do século XI, seguindo uma outra tradição carolíngia, que desenhava o *T* do *Te igitur* (a abertura do cânone da missa) como um crucifixo. Mostrado contemplado por três cristãos com vestimentas longas e liderados por um monge tonsurado, o crucifixo é aqui oposto à serpente de bronze, sendo adorada à direita, não por homens de fé, mas por judeus vestidos com túnicas curtas, que viram suas costas ao Cristo. Como no marfim de Baltimore, ademais, a serpente é modelada como um monstro híbrido, cuspidor de veneno de sua boca. Evocando a destruição da criatura de bronze pelo rei Ezequias em razão de os israelitas a estarem adorando (2 Reis 18, 14), o ilustrador figurou a serpente no topo de uma coluna, uma convenção comum para a representação de ídolos, como no manuscrito da *Psychomachia* de Prudêncio do século IX conservado em Berna (Burgerbibliothek, manuscrito 264, p. 69, figura 8, pág. 239), que similarmente opõe a fé (a personificação que domina a idolatria) a uma estátua de culto (retorcida como uma serpente) atrás do altar com seus sacrifícios de sangue. Revestida de uma linguagem diferente, a ilustração do Missal de Basel

²⁴ RANDALL, Richard H. Jr. *Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery*. Baltimore: The Walters Art Gallery, 1985, p. 171-72; SEPIERE. *L'image d'un Dieu souffrant*, op.cit., p. 209.

²⁵ *Mors superat mortem, fortis permit in cruce fortem, Serpens serpentem sine virus virus habentem*. PÖRTNER, *Sammlung*, op.cit., p. 211-15.

transmite a mesma mensagem: imagens que incorporam a fé na dupla natureza do Cristo substituíram os ídolos, incluindo a serpente de bronze que os judeus, tendo negado a encarnação, vieram a adorar como a um ídolo.

Essas figurações da crucificação com a serpente servem para introduzir o grupo mais problemático e menos estudado mencionado na glosa a respeito da legenda *Nem Deus nem homem*, isto é, os heréticos. Os dissidentes cristãos eram frequentemente incluídos junto com muçulmanos e judeus, por exemplo por Alain de Lille, cujo texto é na verdade intitulado *De fide catholica contra haereticos* ou, mais tarde, por Riccoldo da Monte Croce que, em seu *Contra legem Sarracenorum*, sistematicamente associou os cristãos que haviam se afastado da lei da Igreja aos muçulmanos.²⁶ Uma elisão semelhante é realizada pela inicial historiada em um manuscrito do comentário de Pedro Lombardo aos salmos, produzido para o arcebispo Hartwig de Bremen em 1166 (Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek, manuscrito a244, f. 119v).²⁷ Seguindo a interpretação tradicional de Salmos 3, 7-8, "Não temo o povo em multidão que em cerco se instala contra mim. Levanta-te, Iahweh! Salva-me, Deus meu!", o iluminador figurou a crucificação; mas ele se afastou da exegese que o acompanhava, que tomava as "nações" como heréticos, e as representou, ao contrário, como os judeus, com os chapéus em forma de cone e segurando o texto do Evangelho de Mateus, "que seu sangue esteja sobre mim". Embora o texto não faça referência à serpente de bronze, Pedro Lombardo introduziu uma serpente sob o pé sangrando do Cristo e Moisés, agarrando-se à lei, apontando para ele. Como no Missal Gressly, uma oposição é realizada na imagem entre a figuração física do Cristo crucificado e sua tipologia do Velho Testamento, confrontando o espectador com uma escolha, a de ver apenas a imagem carnal (como o fazem os judeus) ou de entender seu sentido subjacente (cristão), como o faz o próprio comentário de Pedro Lombardo. Em outras palavras, recorrendo a uma tradição bem estabelecida, a figuração opõe uma leitura carnal a uma visão espiritual, equiparando os judeus com os heréticos descritos no texto como aqueles "que estão na nossa Igreja, em corpo, mas não em espírito".

²⁶ HÄNGGI, Anton e LADNER, Pascal. *Missale Basileense saec. XI: Codex Gressly*. Freiburg: Universitätsverlag, 1994; PALAZZO, Éric. L'illustration du codex Gressy, missel bâlois du XIe siècle. *Histoire de l'art*, 11, 1990, p. 15-22.

²⁷ Anteriormente na Dyson Perrins Library. Cf. DE HAMEL, Christopher. *Luxury Glossed books of the bible and the origins of the Paris book trade*. Woodbridge: 1984, p. 59; HAMBURGER, Jeffrey F. Body vs. book: The trope of visibility in images of Christian-Jewish polemic. In: GANZ, David e LENTES, Thomas (eds.). *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildegebrauch in der Vormoderne*. Berlin: Reimer, 2004, p. 112-45.

Provocada talvez pelo som sibilante da letra S no começo de *Salvum me fac Deus*, essa interpretação recebe a forma de uma enorme *serpens*, construída – como no Códice Gressly – com uma juba e cabeça de leão, asas de pássaro e garras, assim como com o rabo em nó de uma serpente. Emoldurando e intrincando a imagem, o dragão-S faz a mediação entre o Cristo crucificado e seu tipo do Velho Testamento, entre a visão física e mental, o ceticismo e a fé. Desse modo, ele aborda a heresia, fornecendo uma visualização material do tipo de leitura alternativa das Escrituras que o comentário de Pedro Lombardo ao salmo faz, literalmente levando a palavra escrita a um nível mais elevado, ela que era obstinadamente aceita de forma literal pelos judeus, que careciam de fé no Verbo-feito-carne, assim como por alguns grupos heréticos.

Sabe-se surpreendentemente pouco sobre a atitude desses grupos relativamente à arte. Podemos assumir que os cátaros, que se opunham a todos os instrumentos materiais, incluindo os sacramentos, rejeitavam as imagens artísticas, embora não saibamos a natureza precisa de seus argumentos, se é que eles os tinham; Alain de Lille nos conta que seu *De fide* é dirigido “principalmente contra os albigenses”. Conrad Rudolph observou que “não faltam episódios de iconoclastia também entre os heréticos”;²⁸ e, de fato, pode ter sido em reação a um episódio na Bretanha envolvendo Alberico – um padre de Fougères que, no último quartel do século XI esfregou fezes em uma cruz e foi julgado por esse ato detestável – que Baudri de Bourgueil compôs a legenda *Nem Deus nem hominem*.²⁹ Mas Rudolph conclui que, “no final das contas, [a iconoclastia por parte dos heréticos] era mais uma aberração do que uma constante histórica”.

O documento mais rico da Idade Média Central sobre a questão específica da arte e da heresia não menciona nenhum vandalismo. Trata-se do sermão que o bispo Geraldo de Cambrai pronunciou no Concílio de Arras em 1025 e redigiu na década de 1040 (isto é, não muito distante no tempo e no espaço da produção do Códice Gressly, se Éric Palazzo está certo em atribuir o manuscrito ao Vale do Mosa).³⁰ De uma fileira menos maniqueísta, os heréticos de Arras defendiam uma rejeição apostólica do mundo e uma aderência estrita às Escrituras que, segundo eles argumentavam, prescindiam de qualquer necessidade dos instru-

²⁸ RUDOLPH, Conrad. La resistenza all'arte nell'Occidente. In: CASTELNUOVO, Enrico e SERGI, Giuseppe (eds.). *Arte e storia nel Medioevo*. Turim: Giulio Einaudi, 2004, vol. 3, p. 77.

²⁹ Ibid.

³⁰ Acta Synodi Atrebatensis in Manichaeos. PL 142, cols. 1269-1312. STOCK, Brian. *The implications of literacy. Written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth centuries*. Princeton: Princeton University Press, 1983, p. 120-39; FULTON, Rachel. *From judgment to passion. devotion to Christ & the Virgin Mary, 800-1200*, op.cit., p. 83-87. As traduções são de Fulton.

mentos instituídos pela Igreja. É inabitual, mas não surpreendente, que o sermão de Geraldo inclua duas seções a respeito das imagens materiais, e ele constitui, assim, um documento preciso que merece atenção.

A defesa de Geraldo não requer que os heréticos (ou quem quer que seja) adotem imagens materiais. Com efeito, ao fim de todo o discurso, quando Geraldo obriga os dissidentes a renegarem suas objeções ao batismo, ao altar, ao casamento e aos sacramentos do Senhor como sendo nada mais do que o que "os olhos do corpo veem", ele insiste que eles aceitem a cruz ou o crucifixo.³¹ Isso é revelador. No Ocidente latino, ao menos, as obras de arte não deveriam apenas não ser profanadas; elas não eram consideradas essenciais para a fé. Bernardo de Claraval, por exemplo, argumentou, em texto famoso, contra as imagens materiais no mosteiro,³² e o amplamente circulado *Pictor in Carmine* apenas relutantemente admitia que "não seria fácil acabar inteiramente com as pinturas sem sentido, especialmente em igrejas catedrais e paroquiais, em que ocorrem estações públicas".³³

Isso aceito, é interessante e revelador que Geraldo tenha começado ambas as seções sobre as imagens assemelhando os heréticos a serpentes que atacam representações materiais. Talvez se lembrando de figurações como a do Sacramentário de Drogo, ele abriu a parte I (*de veneratione Dominicae Crucis*): "Vendo que, de fato, vocês despejam, em seus ensinamentos, o veneno das serpentes contra a cruz do Senhor, sua madeira que dá vida".³⁴ O veneno era, aqui, os erros dos heréticos, refutados de acordo com o princípio de *similia similibus curantur* encarnado na tipologia subjacente da serpente sob o crucifixo. De fato, no começo do texto, Geraldo citou Nicodemo, o escultor do primeiro crucifixo, como o exemplo por excelência de um descrente convertido por meio de signos e de milagres;³⁵ e ele recorreu extensamente à metáfora da serpente na segunda seção do tratado para defender que, como o veneno curado quando Moisés ergueu a imagem no deserto, uma *imago Salvatoris in Cruce* é o antídoto contra os ensinamentos heréticos:

As imagens são postas nas igrejas em razão da similitude mencionada no Velho Testamento. O povo de Israel, viajando através do deserto, foi mordido por serpentes furiosas

³¹ PL 142.1311D-1312A.

³² RUDOLPH, Conrad. "The 'things of greater importance' Bernard of Clairvaux" *Apologia and the medieval attitude toward art*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1990, p. 104-05.

³³ WIRTH, Karl-August (ed.). *Pictor in Carmine. Ein typologisches Handbuch aus der Zeit um 1200*. Berlim: Gebr. Mann Verlag, 2006, p. 109.

³⁴ PL 142.1304D.

³⁵ PL 142.1271D-1272A.

e ferido mortalmente, quando Deus os fez fazer uma serpente de bronze e erguê-la sobre um tronco de árvore, que curava os que olhavam para ela. E nós, viajando do Egito da mortalidade carnal através do deserto do exílio terrestre em direção à terra da promessa celestial, estamos livres no nosso coração do veneno do antigo inimigo por meio da visão do nosso Mediador pendurado na cruz. Pois aquele que olhou para o Cristo por meio da paixão do Filho de Deus conseguirá evitar o veneno do antigo inimigo. Isso, de fato, é o que disse o Senhor: Como Moisés levantou a serpente no deserto, assim é necessário que seja levantado o Filho do Homem.³⁶

Parafraseando Rábano Mauro e renunciando a legenda do século XII, Geraldo continuou:

Apropriadamente, uma serpente de bronze é suspensa sobre a madeira; na serpente, está significada a morte, e no bronze a eternidade, assim como no Senhor, claramente a morte em sua humanidade, e a eternidade em sua divindade.³⁷

Para Geraldo, também, os aspectos materiais e espirituais da imagem eram o que permitia o movimento do objeto ao arquétipo espiritual, do que ele chamava de mortalidade carnal à vida no paraíso. Assim, ele relatava o que os heréticos de Arras haviam negado, aparentemente propondo argumentos reminiscents daqueles avançados pelos judeus materialistas:

[Vocês dizem que a cruz] é venerada por um erro humano, porque ela não tem poder maior do que uma árvore na floresta e porque ela é moldada por mãos humanas e, por essa razão, não merece ser venerada.³⁸

E ele concluiu ambas as seções sobre as imagens materiais com versões da defesa clássica baseada no contraste entre corpo e mente encontrado em Pedro Lombardo e subjacente aos debates *contra Iudaicos*:

Portanto, glorificando a cruz de nosso Senhor, como se ele estivesse pendurado nela, nós conjuramos Cristo em nossa mente. Nós verdadeiramente adoramos Ele a quem invocamos. Nós nos curvamos em nosso corpo diante da cruz, mentalmente diante de Deus; nós

³⁶ PL 142.1306A-B.

³⁷ PL 142.1306B.

³⁸ PL 142.1306C.

veneramos a cruz por meio da qual nós fomos redimidos, mas nós imploramos Àquele que nos redime.³⁹

A eficácia das imagens cristãs, em outras palavras, deriva exatamente da compreensão de que elas não figuram Deus nem homem, mas ambos simultaneamente, e assim evitam a tentação da idolatria.

Geraldo também estendeu sua defesa para além da cruz e da crucificação, para cobrir outros aspectos do desafio dos heréticos. Respondendo à alegação de que apenas as Escrituras serviam para a salvação cristã, ele ofereceu uma versão da defesa padrão da arte promulgada na famosa carta do papa Gregório Magno a respeito das *gentes* na Marselha do século VI:⁴⁰

Os menos educados e os iletrados na igreja, que não podem examinar essas coisas por meio das Escrituras, podem contemplá-las por meio dos delineamentos de certa imagem, isto é, Cristo naquela humildade de acordo com a qual ele desejou sofrer e morrer por nós. Enquanto eles veneram essa forma, Cristo ascendendo à cruz, Cristo sofrendo na cruz, Cristo morrendo sozinho na cruz, eles não adoram obra de mãos humanas.⁴¹

Ele também foi mais além do pai da Igreja do século VI, defendendo as imagens materiais de acordo com o princípio de que o semelhante é curado pelo semelhante:

Em primeiro lugar, a árvore do conhecimento do Bem e do Mal que, por meio da espada da desobediência, matou Adão e, com ele nos levou à morte; o segundo Adão, por meio da palma da obediência na cruz passou à vida eterna e nos levou a ela... Nesse lenho, Jesus Cristo, nosso Senhor, é elevado para vocês, por meio da madeira da cruz na Igreja. E, assim como o Diabo introduziu a morte por meio da desobediência com relação à Árvore do Bem e do Mal, também a morte e o Diabo são vencidos por meio da obediência à santa cruz de madeira.⁴²

Geraldo aplicou a mesma justificativa às imagens dos santos – não apenas de

Maria e os apóstolos, mas também, especificamente, dos santos virgens e confesores – porque eles servem como modelos de virtude.⁴³

³⁹ PL 142.1306C.

⁴⁰ KESSLER, Herbert L. Gregory the Great and image theory in Northern Europe in the twelfth and thirteenth centuries. In: RUDOLPH, Conrad (ed.). *A companion to medieval art: romanesque and gothic in Northern Europe (Blackwell companions to art history)*. Oxford: Blackwell, 2006, p. 151-71.

⁴¹ PL 142.1306B.

⁴² PL 142.1305.A-B.

⁴³ PL 142.1306C-1307A.

O que é mais importante, mesmo reciclando argumentos e imagens que, no segundo quartel do século XI, já haviam se tornado lugar comum, Geraldo também lhes deu forma de um modo que é sutilmente específico ao contexto de heresia. Para ele, as figurações dos santos são importantes particularmente porque elas evocam compaixão: “por meio delas, o povo [pode ser] desperto interiormente para as operações da graça divina”, e o mesmo é ainda mais verdade para os crucifixos:

Pois a madeira não deve ser adorada, mas a mente do homem interior deve ser despertada por meio da imagem visível, em que está inscrita, como se na membrana do coração, a paixão e a morte do Cristo que ele assumiu por nós, de modo que todos reconheçamos nele o quanto devemos ao Redentor.⁴⁴

Olhar imagens materiais não apenas ensina o que os fiéis não podem ler nos livros, portanto, mas os move do mundo físico ao espiritual (o argumento central usado contra os muçulmanos e os judeus), evoca também uma reação empática naqueles que já *acreditam* em Cristo, naqueles que (parafraseando Pedro Lombardo) já estão no interior da Igreja corporalmente, mas cujo espírito pode estar tentando se desviar para fora.

Para esses, a serpente de bronze, com seu contexto complexo nas Escrituras, envolvendo a crença curativa e seu poder inerente de despertar uma resposta emocional, fornecia uma imagem perfeita. Enunciado *in statu nascendi* por Geraldo em Arras, o argumento baseado nela, de que as imagens materiais poderiam fornecer um antídoto contra a toxina da descrença, foi plenamente articulado por Giordano da Pisa, em seu sermão de 1305 sobre os crucifixos:

A serpente significa o Cristo, que não tinha veneno. Ele apareceu como um homem por meio da carne que ele assumiu, mas ele não assumiu o pecado humano. O pecado é o veneno: assumindo a nossa humanidade, Cristo apareceu como um pecador. Veja que um veneno expulsa o outro. Esse foi o antídoto que Deus fez para afastar o veneno. Então, olhem para essa doce serpente, que é Cristo na cruz, de um modo que vocês possam receber em vocês uma semelhança da cruz de Cristo. Porque, se vocês olharem para a cruz apenas com o olho corporal, a cruz não irá salvá-los; mesmo se vocês olharem longamente para ela com o olho da mente, ela não irá curá-los. É melhor olhar para a cruz de modo que vocês tenham uma semelhança de Cristo dentro de vocês e sintam a dor da cruz de Cristo. Imediatamente, quando vocês começam a senti-lo em vocês, e quando aquela forma e imagem cresce dentro de vocês, vocês se livram de todo veneno, porque essa forma e imagem tem o poder de curá-los de todo veneno e de toda tentação danosa, de modo que

⁴⁴ PL 142.1306C.

Herbert L. KESSLER. "Contra os judeus, hereges e sarracenos que dizem que nós adoramos ídolos": a arte como ortodoxia

a alma não possa ser envenenada. Nós não vemos se nós não recebemos sua forma e sua imagem dentro de nós, uma visão que cura nossas almas.⁴⁵

Não é de surpreender que, como a serpente santificadora que oferece aos seus fiéis a cura para o pecado, Cristo tenha vindo a ser figurado retorcido na cruz (talvez pela primeira vez no Sacramentário de Drogo), ou que, no compêndio do Vaticano, os versos do dístico *Nem Deus nem homem* sejam dispostos em um emaranhado serpentino para animar a mente do leitor e para imprimir nela a teologia fundamental das duas naturezas do Cristo.

Por meio da rara discussão de arte e heresia de Geraldo de Cambrai e por meio da miríade de debates com judeus e muçulmanos de que ela se vale, nós podemos vir a entender como cruzeiros e crucifixos (e outras imagens deles derivadas) realizaram a alegação que Rupert de Deutz fazia em sua interpretação dessa legenda:

Quem quer que faça e adore uma imagem de Jesus Cristo, que foi crucificado pela salvação do mundo, faz a verdade e adora a verdade.

Diferentemente das estátuas pagãs e mesmo das sagradas Escrituras, elas encarnavam a verdade central de que "Jesus Cristo é coeterno e consubstancial ao Pai". E, ao fazê-lo, como a serpente de bronze que Moisés havia erguido no deserto, elas forneciam um antídoto contra o veneno da dúvida.

Em suma, a arte não apenas demonstrava a doutrina ortodoxa, mas ela também inoculava os fiéis contra o vírus da descrença. Ao final de contas, compreensivelmente, ela era concebida mais *para* fiéis cujos espíritos podiam estar vagando do que "contra os judeus, heréticos e sarracenos que dizem que [os cristãos] adoram ídolos."

Recebido: 20/05/2011 – Aprovado: 20/09/2011.

⁴⁵ DELCORNIO, Carlo. *Giordano da Pisa e l'antica predicatione volgare*. Florença: Olschki, 1975.