

Diálogos

Diálogos - Revista do Departamento de
História e do Programa de Pós-
Graduação em História

ISSN: 1415-9945

rev-dialogos@uem.br

Universidade Estadual de Maringá
Brasil

Marques Visalli, Angelita; Wanessa Godoi, Pamela
Estudos sobre imagens medievais: o caso das iluminuras
Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em
História, vol. 20, núm. 3, 2016, pp. 129-144
Universidade Estadual de Maringá
Maringá, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305549840011>

- 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



Diálogos

<http://dx.doi.org/10.4025/dialogos.v20i3>

ISSN 2177-2940
(Online)

ISSN 1415-9945
(Impresso)

Estudos sobre imagens medievais: o caso das iluminuras

<http://dx.doi.org/10.4025/dialogos.v20i3.33666>

Angelita Marques Visalli

Doutora em História Social pela USP e Professora da área de História medieval do departamento de História da UEL,
visalli@sercomtel.com.br

Pamela Wanessa Godoi

Doutoranda em História Social pela USP, pamelawanessa@gmail.com

Palavras Chave:

Imagens medievais; iluminuras;
iconografia

Keywords:

Medieval images; illuminations;
Iconography

Palabras clave:

Imágenes medievales;
iluminaciones; iconografía.

Resumo

Campo ainda recente, os estudos das iluminuras medievais tem se apresentado como uma opção importante para pensar a imagem na Idade Média. Nas pesquisas de Jérôme Baschet, a identificação da imagem-objeto é fundamental para pensar os diversos tipos dessas imagens, feitas e vistas pelos homens, e indícios de seus sentimentos. A linguagem visual se apresentou como uma expressão frutífera para a compreensão da sociedade medieval. Com características próprias, as imagens do medievo são chamadas para a discussão a partir da historiografia, nesse trabalho, buscando apresentar os principais conceitos da imagética medieval, e identificando-os a um tipo específico: a imagem dos livros. Esse tipo imagético, essencialmente vinculado ao seu suporte é localizado nas relações de estudos específicos como a ornamentalidade, o simbolismo e a materialidade. Os trabalhos identificados aqui são colocados em questão para discutir as funcionalidades fundamentais da visualidade que identificam a *imago* dos manuscritos.

Abstract

Studies on Medieval images: the case of the illuminations

As a recent field, the studies of medieval illuminations have emerged as an important option to think the image in the Middle Ages. In Jérôme Baschet's researches, the identification of the object-image is essential to think the different types of these images, made and seen by men, and an evidence of their feelings. The visual language presented itself as a fruitful expression to understand the medieval society. With its own characteristics, the medieval images are brought to discussion from the Historiography in this article to present the main concepts of medieval imagery and identifying them to a specific type: the image of the books. This imagery type, essentially linked to its support, is in the relationship of specific studies such as ornamentality, symbolism and materiality. The identified works are placed here to discuss the key features of visuality that identify the *imago* of the manuscripts.

Resumen

Estudios acerca de las imágenes medievales: el caso de las iluminaciones

Campo todavía reciente, los estudios de las iluminaciones medievales se presentan como una opción importante para pensar en la imagen de la Edad Media. En las investigaciones de Jérôme Baschet, la identificación de la imagen-objeto es fundamental para pensar los diversos tipos de imágenes, que son hechas y vistas por los hombres. Con rasgos propios, las imágenes del medievo son llamadas para la discusión con la historiografía, en este trabajo, buscando presentar los principales conceptos para el estudio de la imagen medieval, y identificarlos a un tipo específico: la imagen de los libros. Este tipo de imagen, esencialmente enlazado en su apoyo es ubicado en las relaciones de estudios específicos como los que piensan la ornamentalidad, el simbolismo y la materialidad. Los trabajos identificados aquí son colocados en cuestión para discutir las funcionalidades fundamentales de la visualidad que identifican la imagen de los manuscritos.

O uso de imagens para a escrita da história passa por um caminho de escolhas feitas a partir das posições tomadas em relação ao entendimento daquilo que é a história e de qual é o trabalho do historiador. Segundo Marc Bloch (2001, p. 54), “o bom historiador se parece como um ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça”. E, na busca pelo homem, percebemos que o trabalho com imagens pode acrescentar outros elementos para a compreensão das formas de expressão das sociedades e dos próprios indivíduos.

Martine Joly (1996, p. 47) afirma que os registros visuais ganharam ainda mais importância, pois “[...] a análise da imagem, inclusive da imagem artística, pode desempenhar funções tão diferentes quanto dar prazer ao analista”. A fruição se eleva como uma de suas potências da imagem, de fato. Acrescentemos a isso essa perspectiva mais ampla, largamente associada à arte contemporânea, de exploração dos sentidos e provocação de sentimentos, e podemos mais facilmente considerar a amplitude da importância de registros silenciosos, mas muito numerosos. Para Peter Burke (2004, p. 16-17), as relações não verbais de uma sociedade podem ser mais bem compreendidas quando analisamos a documentação imagética existente nessa sociedade: “Pinturas, estátuas, publicações e assim por diante permitem a nós, posteridade, compartilhar as experiências não-verbais ou o conhecimento de culturas passadas”.

As expressões culturais fluidas em outras linguagens, além da falada ou da escrita, apontam para os sentimentos e para os sentidos atribuídos a algo, a alguém, a um ambiente, ou ainda para as relações dos que envolvem (ou a ambos). A partir das imagens produzidas, podemos nos aproximar de referências sutis, simbolismos, metáforas, e de desejos e desprazeres, entre outras tantas expressões existentes nessas sociedades. Johan Huizinga (2010), apesar de explorar mais avidamente a documentação escrita para trazer à luz os sentimentos dos homens do fim do medievo, desde a segunda

década do século passado, mostrou-se muito sensível à esta potencialidade dos registros visuais. A preocupação com a morte e o Além é particularmente evidenciada nas “representações plásticas e literárias”, tornando a poesia e a imagem, fontes privilegiadas para aproximação dos sentimentos. (HUIZINGA, 2010, p. 221-331)

Segundo Mircea Eliade (1952, p. 25), é possível perceber o encaminhamento dos sentidos que uma sociedade dá ao movimento religioso, ainda que ela não seja de todo consciente. Ou seja, quando um indivíduo, inserido em sociedade, produz algo, expressa nessa produção vários dos sentidos que seu ambiente social atribuiu à produção e ao tema ali inserido, ainda que não seja sua intenção primeira; ele permite à posteridade encontrar em sua obra muitos dos sentidos de seu tempo. É ainda mais importante perceber que a imagem, independentemente do período em que foi produzida, é expressão de um “feixe de significações” (ELIADE, 1952, p. 16). Ela não é apenas uma verdade, nem se constrói a partir de um único referencial, mas tem à sua disposição tantas referências quanto o seu produtor pôde ter. Portanto, Eliade (1952, p. 16) alerta: “Traduzir uma imagem numa terminologia concreta, reduzindo-a a um só dos seus planos de referência, é pior que mutilá-la: é aniquilá-la, anulá-la como instrumento de conhecimento”.

Ainda que existam dificuldades a serem superadas, o trabalho da história com as imagens tem sido fundamental para a construção do conhecimento sobre a sociedade. No campo do medievo, essas dificuldades têm sido enfrentadas a partir da interdisciplinaridade com áreas como a Teologia, a Arte e a Antropologia. Já próximo ao começo do século XX, historiadores como Émile Mâle deslocaram seu olhar para as imagens feitas no período. Sua sensibilidade quanto aos problemas do trabalho com a imagem medieval não pode ser descartada, ainda que hoje muitos pontos de vista tenham sido relativizados ou mesmo superados.

Quando as culturas letradas e iletradas do medievo pareciam tão distantes e diferentes, nos estudos de Mâle, intensificou-se o uso da fórmula para as imagens medievais como sendo “bíblia dos iletrados”. Com base em uma importante correspondência do papa Gregório Magno escrita no ano 600 (GREGORIUM MAGNUM, Ep. ad Serenus, XI, 10), Mâle recuperou três principais funções da imagem, destacadas pelo documento: ensinar, lembrar e comover, e enfatizou especialmente a primeira. No entanto, essa carta escrita ao bispo Serenus se referia a um episódio específico ocorrido na igreja de Marselha: com medo da idolatria, o bispo Serenus mandou que destruíssem todas as imagens da igreja. Quando o Papa soube do acontecido, viu a necessidade de combater a iconoclastia do bispo, lembrando-o de funções importantes da imagem. Nesse momento determinado, essas funções foram evocadas, mas os escritos do Papa não pretendiam encerrar a discussão enumerando e simplificando todas as imagens medievais; o texto foi localizado para a circunstância de Marselha e, ainda assim, a função educativa não era única. Não obstante, a partir dos estudos de Émile Mâle, esta perspectiva redutora se reproduziu nos estudos de História da Arte e História Medieval subsequentes e contribuiu largamente para a ideia de uma arte medieval estereotipada e codificada, dependente do discurso clerical. (BASCHET, 2008, p. 252-253)

Essa carta do papa Gregório Magno foi longamente usada durante o medievo ao se falar do uso de imagens. Por isso, também, por muitos anos, a historiografia se ancorou nesse recurso para conceituar a imagem medieval. Nas últimas décadas, porém, essa posição tem sido amplamente discutida. Segundo Jérôme Baschet (1996, p. 9, tradução nossa), ao renunciar “à facilidade da Bíblia dos iletrados, um campo imenso e bastante complexo se abre à reflexão sobre as funções das imagens”.

Imago e a expressão da imagem medieval

A imagem apresentou-se como opção importante para o estudo da história; ela é uma linguagem que desdobra ainda mais possibilidades no processo de construção do conhecimento histórico. No campo da história medieval, ela tem feito parte de trabalhos que procuraram entender suas especificidades. Esses estudos apontaram para a necessidade de se perceber a importância dessa linguagem como elemento para o entendimento não só da dinâmica em que ela estava inserida, mas também do sentido que ela atribui, nesse momento, a temas ligados a diversas áreas.

Não podemos perder de vista o quanto é necessário distanciar a imagem feita e vista pelo medievo disso que hoje chamamos imagem. Ainda que seja um campo recente, historiadores como Jean-Claude Schmitt têm se dedicado, nos últimos anos, a pensar a imagem no medievo, e a partir de estudos de casos percebemos que houve, já, a construção de alguns conceitos básicos que não devem ser descartados no estudo dessas figuras feitas no período medieval.

O que oferecemos nesse artigo é a apresentação das especificidades atribuídas pela historiografia à imagem medieval. Compreender seu significado, perceber suas funções, seus destinos e os objetos a que aderem são pontos significativos e essenciais para o trabalho com imagens medievais. Queremos olhar para as construções visuais que os medievais elaboraram abrindo a possibilidade de perceber suas escolhas. Uma dessas escolhas diz respeito ao sentido atribuído a essas construções. A imagem medieval foi definida pela historiografia, tanto pelo o que ela foi, como também pela sua negação: o que ela não foi. Esse reconhecimento apresentou a possibilidade de identificar, ainda, o seu caminhar na história, suas transformações e as posições que ao longo do medievo desfrutou.

Assim como o campo de estudos da

imagem tem se ampliado, tem se ampliado também as perspectivas que o norteiam. Percebemos que hoje há muitas maneiras de se utilizar da fonte imagética na construção de um trabalho histórico. O estudo da imagem medieval também pode ampliar os estudos das imagens, mesmo quando não produzidas no recorte temporal em questão, assim como a interlocução de outros historiadores de imagens tem auxiliado no trabalho com a imagem medieval. Estudos de imagens contemporâneas, baseados na semiótica, em fotografia ou mesmo em críticas da história da arte, podem auxiliar com um alargamento do campo metodológico e permitir um olhar diferenciado no material analisado. Contudo, um trabalho que procura compreender um fenômeno localizado no período medieval, a partir do estudo da imagem produzida e vista nesse período, pode ser largamente norteado por medievalistas como Jérôme Baschet, Jean-Claude Schmitt, Jean-Claude Bonne, Michel Pastoureau, Jacques Le Goff e outros.

Para se referir às imagens medievais Jean-Claude Schmitt recupera a expressão latina *imago*. A palavra “imagem”, que já tanto usamos neste trabalho, também se identifica à essa reapropriação. Contudo,

Não convém se deixar enganar pelas semelhanças fonéticas e pelo parentesco etimológico. Quanto mais o vocabulário parecer próximo do nosso, que dele é herdeiro, mais devemos desconfiar *a priori*. A diferença essencial é que a noção medieval de *imago* se inscreve num contexto cultural e ideológico bem diferente do nosso (SCHMITT, 2007, p. 12-13).

No latim antigo, a palavra *imago* pode ser traduzida como: imagem, retrato, aparência; mas sua construção em relação à aparência é o que mais se destaca. (ERNOUT; MEILLET, 1985, p. 309). Para a Cristandade medieval, a noção de *imago* remete à concepção de homem: “façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança” (*Gênesis* 1, 26), afirma Deus no momento da Criação, o que a torna

“fundamento da antropologia cristã” (SCHMITT, 2007, p. 13). A Encarnação sela esta relação entre o homem e Deus: “Cristo é a imagem de Deus invisível” (*Colossensis*, I,15), premissa importante para a superação da proibição veterotestamentária para a figuração de Cristo e mesmo de Deus-pai.

A complexidade da noção de *imago*, ainda, alarga-se:

[...] 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 (SCHMITT, 2006, p. 593).

A percepção da amplitude do conceito para o período foi fundamental para a adoção do termo *imago* por Jean-Claude Schmitt para identificar os elementos figurativos produzidos no medievo. A *imago* pode se definir como expressão visual de algo real, simbólico ou mesmo imaginário. Nela se consideravam as referências materiais já existentes e as construções mentais que enchiam de sentidos as narrativas medievais. Assim, as imagens produzidas no período medieval têm suas características articuladas em meio à riqueza de sentidos que a palavra *imago* nos oferece.

Apresentar a realidade sensível estava longe de ser a intenção primeira da imagem. Ainda que, segundo Schmitt, seja possível perceber objetos do cotidiano sendo pintados, como moinhos, enxadas, roupas, louças, entre outros, estes faziam parte de uma narrativa que, além da experiência concreta, trabalhou no “campo simbólico” muito mais do que no campo de “conteúdos semânticos” (SCHMITT, 2006, p. 597-598).

Diante disso, é recomendável a cautela quanto à utilização da expressão “representação”. Esta possui uma conotação

que em muitas das vezes não se adequa para o período medieval. Toda imagem remete a uma realidade outra, sobrenatural. Carlo Ginzburg (2001), a partir de uma perspectiva transcultural, refletiu sobre a passagem da substituição para a imitação na Antiguidade e, assim como outros estudiosos da imagem e da representação, evidenciou a proclamação do dogma da transubstanciação como o acontecimento-chave para compreensão da expansão e novas possibilidades de figuração no ocidente medieval. Ao estabelecer a "superpresença" de Cristo na hóstia, "qualquer evocação ou manifestação do sagrado empalidece, pelo menos na teoria. (Na prática, as coisas são diferentes)" (GINZBURG, 2001, p. 101-102). Se no campo dogmático, os teólogos permitiram a distinção da presença de Cristo em relação às outras potências materiais e figurativas (reliquias ou imagens de santos) e no domínio da devoção essa distinção se esvai, isto não foi preocupação de Ginzburg. De todo modo, a determinação tranquilizou e tornou possível a proliferação das imagens e a consideração da imitação do mundo sensível. "Sem esse desencantamento do mundo das imagens, não teríamos tido nem Arnolfo de Cambio, nem Nicola Pisano, nem Giotto." (GINZBURG, 2001, p. 102). Isto foi possível pelo caráter complexo e ambíguo na noção de *imago*, que permitiu o reconhecimento da "coisa" na própria figuração.

A ideia de "presentificação" nos cabe aqui muito bem. Desenvolvida por Jean-Claude Schmitt, em seu livro *O Corpo das imagens* (2007), refletida e adotada por vários outros medievalistas, como Jérôme Baschet, Daniel Russo e Michel Pastoureau, a "presentificação" é um dos sentidos que a imagem medieval desenvolveu para o universo da visualidade. Assim, em lugar da referência à ausência que remete à presença, implicada no conceito de representação (assim como o seu contrário), a imagem medieval possibilitou a corporeidade do imaterial.

Em torno do ano mil, passado o período

de maiores debates, a utilização da imagem encontrou uma via bastante original no Ocidente. Com o Cisma, o Oriente se voltou mais para si mesmo e com o fim do poder carolíngio, o que era apenas uma permissão para veneração – a *Carta a Serenus* – converteu-se em um verdadeiro tratado que permitiu três transformações na função das imagens medievais.

A primeira se refere à transformação da cruz em crucifixo [...] Essa evolução não se reduz a uma transformação de formas plásticas, mas traduz uma mudança considerável da sensibilidade religiosa: a promoção da ideia da humanidade de Cristo, que leva à contemplação do Cristo morto sobre a cruz, e não mais somente da majestade do Deus julgando os homens por ocasião do fim dos tempos. A segunda evolução concerne à passagem do relicário simples em forma de caixa à estátua-relicário, em três dimensões, representando a Virgem, um santo, uma santa ou uma parte de seu corpo (cabeça, braço, pé), depois à estátua desprovida de reliquias e venerada por si mesmo. (SCHMITT, 2007, p. 68-69).

É principalmente na mudança da caixa relicário, durante o segundo período de transformação da função da imagem medieval, e depois em um terceiro momento onde a necessidade da relíquia passou a ser dispensável, que notamos a ideia de presentificação sendo fortalecida e se moldando para que no século XII ganhasse ainda mais espaço, quando o abade de Saint-Denis usou como instrumento teórico o neoplatonismo cristão para afirmar "[...] uma relação entre a 'semelhança' da imagem e seu protótipo divino." (SCHMITT, 2007, p. 79).

Schmitt (2007) nos oferece de modo sintético o caminho histórico percorrido pela noção de presença nos séculos medievais, o que nos permite perceber como a construção do significado da imagem passou por intensas discussões e como as escolhas feitas por esses homens definiram os sentidos da produção visual. Mas, ainda que cada período tenha tido uma relação própria com a produção visual (as

discussões em torno da iconoclastia promoveram posturas políticas e debates teóricos particularmente a partir do papado, império ocidental e bizantino), é importante ressaltar, segundo Schmitt, que

Todas as práticas de veneração-adoração (prosternações, preces, beijos, oferendas, compensações espirituais, procissões, sonhos, etc.) independente do que pudesse dizer a teologia, supõem fundamentalmente o reconhecimento de uma presença (SCHMITT, 2007, p. 79).

A presentificação reforçou a ambiguidade da imagem medieval; ela não é o ser divino a que se identifica, mas também não estava ali somente para evocar a ausência desse ser divino:

A imagem medieval presentifica, sob aparências do antropomorfo e do familiar, o invisível no visível, Deus no homem, o ausente no presente, o passado ou o futuro no atual. Ela reitera assim, à sua maneira, o mistério da Encarnação, pois dá presença, identidade, matéria e corpo àquilo que é transcendente e inacessível (SCHMITT, 2006, p. 595).

A estética também funcionou dentro da mesma lógica, que ligava a imagem, vinculada a seu objeto, a uma função de transferir para o material aquilo que era divino, permitindo a essa matéria a associação a divindade. Diante de uma crítica à suposta falta de inovação visual na Idade Média, Umberto Eco (2010, p. 14) afirma que “Não é verdade; a cultura medieval tem o sentido da inovação, mas procura escondê-la sob as vestes da repetição”. Uma sociedade que procurou se basear na tradição como autoridade fundamental relegou a ela também sua identidade visual. Esta mudança de perspectiva é ainda reforçada pelo caráter de “inventividade” da imagem medieval trazido à luz por Jérôme Baschet (2008). Ainda que as imagens religiosas sejam marcadas pela continuidade da tradição, a quase ausência de normatização quanto à produção de imagens no ocidente tornou possível invenções que contrariam perspectivas

simplificadoras quanto às suas formas de expressão e funções.

Assim o conceito de imagem-presença, desenvolvido por Daniel Russo (2011), se coloca como aporte importante para compreensão de uma especificidade fundamental da imagem medieval:

Do ponto de vista da imagem, substitui-se a ideia de *representação*, fundada na concepção transitiva da imagem, pelo conceito de *presença*, que remete, por sua vez, a uma concepção intransitiva, imanente, liberada de qualquer submissão ao que quer que seja, estando no lugar apenas dela mesma (RUSSO, 2011, p. 46, grifos do autor).

Assim como Schmitt (2007), Russo (2011) afirma a necessidade de considerar a presença na imagem medieval para entendê-la. Ao substituir o conceito de representação, as imagens medievais apresentam também uma maneira diferente de construção da imagética, uma estética que considerava a presentificação.

No entanto, segundo Russo (2011), essa substituição não é algo uniforme, nem mesmo linear no período medieval. Cada imagem apresenta sua posição dentro de inúmeras possibilidades, que incluem a ligação ao objeto, sua função e uso, seu ambiente. Segundo o autor, é possível perceber que no início da Idade Média a indispensável presença fez parte da estética da imagem, mas até o fim do século XV, em determinadas imagens, a presença, antes tão necessária, dilui-se a ponto de não ser mais fundamental para a produção visual; a imagem é uma forma que se torna a própria presença, em alguns casos, como das estátuas de santos.

Assim como o desenvolvimento da representação, estudado por Ginzburg, a grandeza da presentificação da imagem se modifica ao longo do medievo, e é fundamental considerar o período de produção de uma imagem para compreender os níveis em que ela pode ser associada a esses conceitos. Além de seu “tempo”, sua vinculação a um ambiente, a uma função e, principalmente, a um objeto, é

condição fundamental de consideração e avaliação.

É nesse sentido que Jérôme Baschet (2008) apresentou o conceito de *imagem-objeto*. Em seus estudos sobre a imagem medieval evidencia-se como as funções atribuídas a esta tinham especial relação com a materialidade visível nelas:

Não há imagem na Idade Média que seja uma pura representação. Na maioria das vezes trata-se de um *objeto*, dando lugar a usos, manipulações, ritos; um objeto que se esconde ou se desvela; que se veste ou se despe, que se beija ou se come (BASCHET, 1996, p. 9, tradução nossa).

Assim, a imagem, ainda que tenha possuído uma dinâmica própria de apresentação, teve, mesmo nessa dinâmica, um vigoroso elo com o objeto do qual fez parte. Essa ligação é no essencial notada com o reconhecimento das imagens no interior das práticas, principalmente religiosas. Assim, para se estudar uma imagem medieval, é preciso entender sua relação com o objeto ao qual esteve aderida; isso faz suspender uma análise apenas interna, uma vez que agrega valores ao entendimento da funcionalidade, enriquecendo, inclusive, a compreensão de seus elementos figurativos.

Importante também é perceber que a adesão de uma segunda palavra ao termo imagem não propõe a caracterização de dois aspectos diferentes: ela é visual e material sem deixar de ser uma unidade. Isto é, a imagem-objeto é tanto imagem como objeto, caminha em um eixo que, por um lado, apresenta a materialidade fortemente valorizada, “objeto que produz a imagem”, e por outro, a imagem é o essencial do objeto (BASCHET, 1996, p. 6, tradução nossa). Entre esses dois extremos do conceito (imagem-imagem; objeto-objeto) transitam as imagens do período. A imagem autônoma dificilmente se constata no medievo, pois nessa posição ela tenderia a perder suas funções rituais (imaginemos a dificuldade em construirmos esse exemplo extremo, talvez mais

próximo de nossas imagens de computador, sem suportes materiais, quando desprendidas de seus momentos e condições de produção). Já o lado inverso, pode ser mais facilmente exemplificado, como no caso apresentado por Baschet (1996, p. 6, tradução nossa) de “uma vela do tamanho do indivíduo levada ao túmulo de um santo”.

Vinculada a um objeto ou a um lugar que possui função própria, no mais das vezes cultural ou de devoção, a imagem-objeto só tem sentido, na Idade Média, pelo seu caráter *localizado* (BASCHET, 2006, p. 522, grifo do autor).

Isso não quer dizer que a imagem se torna imóvel; pelo contrário, sua aderência a um objeto a torna integrante das mutabilidades que o objeto permite. Durante um ritual, a imagem constantemente se transforma, ganhando valores em diferentes aspectos, como os simbólicos ou os ornamentais, os narrativos ou didáticos, permitindo a construção de novas experiências. O conceito de imagem-objeto envolve as funcionalidades e a materialidade da imagem. Afirmar, assim, a possibilidade múltipla dos usos e dos lugares de imagens no medievo. A imagem-objeto deixa de ser apenas uma figuração visual de algo, ou alguém, para ser expressão humana.

A partir desses pressupostos, examinemos um tipo dentre estas expressões que, claramente, vincula-se a seu objeto: as iluminuras. Tipo de imagem essencialmente medieval – sua feitura se inicia com a produção de manuscritos, no período medieval, e tem o seu sentido modificado, além da diminuição de sua produção e circulação, ao longo do desenvolvimento da imprensa –, essas imagens apresentam características fundamentais como *imago*.

Iluminuras: a *imago* dos livros

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

definia a ação de pintar, e não a produção das imagens dos livros em si. Já o termo *miniare* 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 iniciais (WALTHER; WOLF, 2014, p. 21).

A pintura de iluminuras¹ até bem próximo ao século XII estava ligada à confecção do objetivo suporte: o livro; os mesmos homens que copiavam os textos e montavam os livros, chamados de escribas ou copistas, eram também aqueles que desenhavam e pintavam as imagens. Ainda que se tratasse de técnicas bem diferentes, escrever e iluminar eram partes do trabalho da construção de um manuscrito desempenhado por religiosos.

A rigor, manuscrito é tudo aquilo que foi escrito à mão. A palavra vem da junção de *manus*, do latim, mão, e *scriptus*, do latim, escrever. Contudo, são os livros feitos dessa maneira – escritos à mão – na Idade Média, que ficaram mais conhecidos como manuscritos. Também os chamamos de códices; palavra medieval que nomeava o tronco da árvore e era usada para designar o produto final de uma junção de páginas, que como as folhas de uma árvore, se uniam a uma placa que servia de apoio lateral para serem costuradas (WALTHER; WOLF, 2014).

A escrita sempre fez parte de um universo elitizado, e o domínio dela é

relacionado ao poder (ZUMTHOR, 1993). Em Roma, o ato de ler e escrever era restrito a alguns poucos homens e servia principalmente ao controle político; com a chegada de povo nômades como os Hunos, e posteriormente as tribos conhecidas como Vândalos, Ostrogodos, Visigodos², os quais, em sua maioria, não tinha uma cultura letrada bem desenvolvida, a produção escrita perdeu sua força como elemento de controle do Estado, principalmente no Norte do continente europeu, e se tornou cada vez mais de domínio da Igreja, que já desenvolvia uma estrutura ligada ao texto; uma religião baseada no texto se encobriu da necessidade de dominar a escrita para se expandir e garantir minimamente a unidade de sua doutrina e liturgia.

Foi nesse ambiente que o manuscrito se tornou objeto da Igreja prioritariamente; segundo Godefroy de Sainte-Barbe-em-Auge (*apud* WALTHER; WOLF, 2014, p. 11, tradução nossa), também conhecido como Godefroy de Saint-Victor, que escreveu em 1170: “uma abadia sem uma biblioteca é como um castelo sem sala de armas”.

Apesar de serem artigos necessários, os livros não existiam em quantidades expressivas, como observamos após a invenção da imprensa. Em geral, eram cópias de textos antigos que iam sendo acrescidos de correções e interpolações. Mesmo as cópias acabavam sendo diferentes. E para os livros com iluminuras a quantidade e diversidade eram ainda menores. Em sua grande maioria, os manuscritos eram bíblias, textos litúrgicos e livros cristãos, mas também foram muitas as cópias de literatura antiga que serviam

¹ Ainda que na literatura especializada dos estudos da imagem medieval os termos iluminura e miniatura se apresentem como sinônimos, evidencia-se a tendência pelo primeiro (o termo “miniatura” apresenta uma conotação de diminuição da dimensão da imagem; há, em alguns casos, um engano que se refere ao termo em português, pois a imagem dos livros é compreendida erroneamente como “pequena”, principalmente pelo público não especializado).

² Os diversos grupos que chegaram à Europa entre os séculos IV e IX, ora sobre lutas, ora sobre acordos, são bastante variados entre si, com especificidades importantes que não destacamos aqui. Buscamos apenas salientar que a ascensão de novas lideranças e, nesse caso, normalmente iletradas, enfraqueceu a disseminação da escrita. A sua importância associada à administração e legislação está, contudo, reafirmada na proximidade de religiosos (letrados) junto às chancelarias dos reinos constituídos, e como preceptores de jovens herdeiros de funções políticas.

para aprender melhor as regras do “bom latim” e que acabaram por chegar até nós por intermédio desses copistas (BASCHET, 2006, p. 69-78).

Copiar um manuscrito era bastante oneroso, pois, por mais simples que ele fosse, necessitava de muito tempo de trabalho, de técnicas específicas para a obtenção das tintas usadas e dos fólhos – as folhas –, feitos principalmente com couro de animais, e também de um grande investimento financeiro para isso. Os monges podiam consumir um rebanho todo para fazer os fólhos: em geral, a pele do animal, depois de retirada, era longamente tratada, limpa, raspada, esticada e levava dias para ficar pronta, para só então ser cortada. Depois ia para o *scriptorium* e ali começava a ganhar a forma de livro. As linhas eram marcadas, e o texto começava a ser copiado; normalmente o modelo era outro códice, mas podia ser também uma tábua de cera,³ na qual o texto era escrito primeiramente. Por fim, as imagens eram desenhadas, e, uma a uma, as cores iam sendo colocadas nos espaços já anteriormente destinados a elas. Só então eram costuradas as páginas, tomando forma próxima a dos livros que conhecemos hoje (AUGUSTE, 2007).

Processo longo, cuidadoso e dispendioso, a produção dos livros era, até bem próximo do século XII, de incumbência somente dos clérigos, os quais os guardavam e conheciam seus textos, detendo também as técnicas e os preceitos dessa atividade. No caso das iluminuras, no que diz respeito à técnica, é ainda mais raro encontrarmos documentação do período medieval. Normalmente, através do estudo das imagens que ficaram inacabadas na Idade Média é que identificamos as etapas do processo, sendo possível perceber o que foi preferível fazer primeiro e o que ficou para depois (e que não foi realizada). Em algumas

iluminuras, é possível notar a cor que foi utilizada primeiramente, já que uma cor se sobrepõe à outra; também, mediante um estudo completo do códice, é possível identificar formas e traçados de diferentes artistas e até imagens feitas em diferentes períodos (ALEXANDER, 1979).

Com a interlocução entre estudiosos de química, da arte e da restauração – como os estudos realizados pelo Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia e da Universidade Nova de Lisboa (À DESCOBERTA, 2015) –, também encontramos algumas referências para entender o processo de iluminação: os materiais analisados para se fazer a iluminura hoje, assim como os trabalhos desenvolvidos nos códices antigos (raio-x; ultrassom; análise química), são essenciais para o entendimento do processo que envolvia a pintura dos códices.

Ainda que não tenhamos um manual que apresente a técnica adotada durante o medievo, é possível perceber uma lógica, mais ou menos coesa, seguida em na maioria dos manuscritos: primeiro a cópia do texto, depois o desenho do contorno das imagens e então a coloração. Aqui também é importante ressaltar o processo de obtenção e as especificidades do pigmento. No caso dos manuscritos medievais, os pigmentos eram feitos, em geral, da mistura de um ligante com um tipo de planta, um mineral ou um inseto que proporcionava a cor (AUGUSTE, 2007).

O preto geralmente era feito com pó de carvão: o carvão era moído, misturando com algum tipo de óleo vegetal e armazenado em um corno, que servia também de suporte para que o copista usasse o líquido. Já os pigmentos coloridos podiam ser extraídos de substâncias diversas, o que possibilitava a obtenção de muitas cores e tons diferentes. Como a mistura

³ As tábuas de cera eram objetos feitos de madeira, cobertos com cera de abelhas, geralmente eram usadas para escrever o texto, que só depois eram copiados nos códices. Poucos objetos como esses nos restaram, contudo, eles são citados em textos que tratam da produção e também foram representados em algumas imagens demonstrando o trabalho dos copistas (ALEXANDER, 1979).

não era feita em grande quantidade, normalmente se preparava um tanto suficiente para o uso de um manuscrito, era comum ser armazenada em uma concha. A saturação da substância definia o tom da cor. Por exemplo, um pigmento muito usado era o verde, que podia ser obtido a partir das pétalas de plantas como salsa, erva-moura, arruda e madressilva. A planta era esmagada e misturada a um ligante, um tipo de cola, que, em geral, era a clara de ovo. Essa mistura definia o tom de verde que seria obtido, quanto mais planta, mais saturado, fazendo a cor ficar mais forte e o líquido mais denso (AUGUSTE, 2007).

Ao passar no manuscrito, o copista criava uma espécie de camada de cor. Diferentes da aquarela que conhecemos hoje, os pigmentos não eram misturados para a obtenção de outras cores. Cada cor era feita a partir de uma matriz diferente. Algumas cores eram especialmente raras, já que tinham como matéria-prima substâncias que podiam ser de difícil acesso e muito caras, como o lápis-azul, uma pedra vinda do Oriente que produzia um azul muito específico (PASTOUREAU, 2000, p. 21-23). Outro elemento muito usado na iluminação era o pó ou a folha de ouro. No caso do pó, criava-se uma mistura do pó de ouro com um ligante. Já a folha era uma fina camada de ouro que era colada e, depois, ia sendo cortada conforme as linhas do desenho. O ouro, usualmente, ficava reservado para códices de grande importância.

A técnica de pigmentação também definiu, em muitos casos, o que tenderíamos a chamar de “estilo” do *scriptorium*. Ou seja, cada local de produção tendeu a ter certa relação com as cores ou com determinados pigmentos, usados nas imagens. Mas não só a opção de pigmentos e cores definiu um estilo de iluminura. As opções pela forma e também por temas apresentam a busca por uma unidade, que auxilia na caracterização de um período.

No entanto, pelo menos até o século V, temos muita dificuldade em encontrar uma uniformidade que fosse além da unidade do

próprio manuscrito. Até porque são muito poucos os manuscritos que nos restaram desse período. Já no século VI, podemos destacar o estilo insular como um dos primeiros estilos constituídos no Ocidente, desenvolvido principalmente por *scriptoria* do Norte, onde hoje estão localizadas a Irlanda e a Inglaterra (WALTHER; WOLF, 2014). As iluminuras dessa região, têm elementos marcantes que registram a influência dos adornos feitos na metalurgia, bastante desenvolvida. Ornamentos que lembram formas e cores de pedras preciosas são comuns nesse tipo de produção influenciada pela arte celta e germânica.

Com o Renascimento Carolíngio (séc. VIII e IX), tivemos um contexto de elevação da importância da leitura e da liturgia. Os livros passaram a ser vistos como objetos para presentear, e autores ou doadores começaram a ter um espaço de identificação. No início ou no final do manuscrito, eram feitos poemas que celebravam o autor, o doador ou a ocasião que promoveu a cópia. Segundo Joachim E. Gachde (2002, p. 155-158), os mecenas carolíngios tinham grande orgulho de suas produções, pois, além de os livros terem grande valor financeiro, tinham também seu valor de diferenciação social.

Houve, durante o Renascimento Carolíngio, um grande desenvolvimento em relação à produção e à utilização dos manuscritos. Jérôme Baschet (2006) apresenta uma estimativa de 50 mil manuscritos copiados no século IX. No mesmo contexto, modificações importantes foram executadas, como o acréscimo de pontuação ao texto e o uso de um tipo de letra menor e mais elegante, a “minúscula carolina”, que facilitava a leitura e até mesmo o manuseio dos manuscritos (BISCHOFF, 1993).

No caso da iluminura, muitas influências insulares podem ser notadas, e a luxuosidade das produções iluminadas não diminuiu muito. A opção por imagens de página inteira é uma de suas características mais marcantes, além da

inclusão de muitos elementos bizantinos, como a preferência pela imagem frontal (GAEHDE, 2002, p. 155-158). Comumente, os títulos dos textos eram escritos em letras capitulares⁴ e pintados com o *minium*; essas letras começaram cada vez mais a serem utilizadas para a iluminação, e a inventividade carolíngia trouxe ainda mais elementos à miniatura, que ficaria conhecida como inicial (GAEHDE, 2002, p. 155-158).

Segundo Gaehde (2002, p. 166):

Não obstante a grande variedade dos estilos desenvolvidos por cada artista nos diferentes centros carolíngios de iluminura de livros, percebe-se uma concordância: nada menos do que a união da expressão mediterrânea e a do Norte, para se alcançar uma nova linguagem artística, a da Idade Média.

O fim da dinastia carolíngia interrompeu a produção artística por cerca de três gerações, mas os donativos reais, bem como as trocas diplomáticas e eclesiásticas, permitiram divulgar os manuscritos iluminados através e além das fronteiras do império, fornecendo assim objetos de valor para o futuro. Esses livros foram estudados e copiados integralmente ou em parte, tornando-se assim fontes do desenvolvimento artístico dos séculos X e XI, em particular na Inglaterra e na Alemanha otôniana.

Não é possível perceber uma grande ruptura do estilo carolíngio. A iluminação otôniana seguiu padrões muito próximos aos dos *scriptoria* anteriores. Contudo, nesse período, é possível se perceber uma expansão de centros antes marginais e a confirmação da variação de estilos, permitindo aqui uma disseminação da técnica e da produção manuscrita (KUDER, 2002, p. 180). Essa variação iniciada com os carolíngios e confirmada durante o reinado otôniano permitiu que a época românica, entre os séculos XI e XIII, apresentasse tradições e

influências muito diversas e que a regionalização se tornasse sua característica mais marcante. Nesse movimento de especializações locais, notamos também uma secularização da produção, e alguns ateliês laicos começam, então, a funcionar. Artistas em busca de trabalhos viajavam até importantes centros, e a decoração de manuscritos passou a ser vista como uma profissão relativamente independente da Igreja, permitindo ainda mais a abertura a novas práticas e a novos estilos (BASCHET, 2006).

Já no século XII a iluminura ganharia influências da arquitetura, da escultura e também de outras pinturas. Temas religiosos, ainda que predominassem, começaram a dar espaços a imagens laicas nos livros de cavalaria e de medicina. A aquarela começou a ser usada como opção aos pigmentos, e o desenvolvimento das técnicas de produção das imagens chegou também à iluminação (WALTHER; WOLF, 2014, p. 21). Um dos elementos de decoração preferidos passou a ser a borda com flores. A grisalha, pintura feita em tons de cinza e preto, também foi uma das novas técnicas aplicadas.

Mesmo depois da invenção da imprensa, a produção de manuscritos e a iluminação continuaram a existir na produção livresca moderna, ganhando novos usos e novos valores. Manuscritos produzidos hoje ainda contam com a técnica de produção de iluminuras, no entanto, o campo da iluminação, e mesmo o da produção de manuscritos, deixou de figurar em primeiro plano para se colocar como produção artística rara e especializada. Se hoje a produção das iluminuras é um fazer artístico, o estudo daquelas que foram produzidas na Idade Média tem ganhado espaço, junto aos estudos das imagens medievais. Uma de suas especificidades em relação ao conjunto de imagens feitas no mesmo período diz respeito à quantidade que

⁴ A letra capitular, também chamada de letra capital, é um tipo de letra que foi amplamente usada na escrita feita em pedras e muros, durante a Antiguidade. As letras tinham como característica as linhas retas e angulosas; nos manuscritos, elas mantiveram a característica retilínea e se destacavam por serem feitas em dimensões maiores que as outras letras (BISCHOF, 1993).

chegou até nós, em grande parte sem muitas intervenções.

Ainda que a produção de manuscritos iluminados fosse cara e restrita, houve muitos exemplares durante os séculos medievais e sua durabilidade é uma característica fundamental. Feitos com pele de animais e com pigmentos naturais, sua conservação não exigiu grandes esforços, e o fato de serem objetos estimados também permitiu que muitos chegassem até nós quase sem marcas do tempo. Ainda que nem todos tenham sido armazenados e guardados corretamente, a resistência dos materiais usados garantiu que, mesmo os que tenham sinais de deterioração, possam nos apresentar alguma informação sobre sua produção imagética.

Os esforços crescentes na área de disponibilização dos materiais também precisam ser ressaltados. O que percebemos é que esse movimento tem intensificado a possibilidade de pesquisa e de acesso aos manuscritos já catalogados, pela *internet*, caminho pelo qual vários países têm optado. Muitas bibliotecas europeias: francesas, inglesas, alemãs, espanholas e também americanas, têm intensificado e melhorado a possibilidade de acesso aos seus acervos de manuscritos medievais por meio da *internet*.

Com essa possibilidade de se acessar imagens dos manuscritos pela *internet*, percebemos que a pesquisa com manuscritos ganhou uma ferramenta importante. A visualização dos documentos de qualquer lugar do mundo é uma das facilidades dessa disponibilização virtual. Ressaltemos, mas também as imagens revelam ainda maiores detalhes do códice, os quais pessoalmente seriam difíceis de serem percebidos, até mesmo pela fragilidade do material. Não consideramos que isso substitua a importância do acesso pessoal à fonte, já que a questão material do códice pode ser explorada pessoalmente de outras maneiras. Contudo, a disponibilização por meios virtuais é uma ferramenta interessante, até por que possibilita também o acesso a vários

documentos de diferentes lugares ao mesmo tempo.

No campo teórico, assim como as outras imagens medievais, as iluminuras se inscrevem em um grupo de sentidos bastante amplo. Tantos podiam ser os sentidos das imagens quantas eram suas funcionalidades. São inúmeras as funcionalidades a que a imagem medieval se prestou, logo, destacaremos algumas que são especialmente significativas para o universo das iluminuras. Optaremos pela ideia de funcionalidade mais do que pela de função, primeiro, porque o termo funcionalidade, mais aparentado com a aplicabilidade, sugere uma maior liberdade, que queremos atribuir à imagem; segundo, porque o termo função oferece uma especificidade historiográfica, sendo, por isso, preterido também por Jérôme Baschet (1996, p. 9, tradução nossa):

A palavra “função” tem uma má reputação; ela evoca uma visão estreita – que é principalmente aquela do funcionalismo herdeiro da sociologia durkheiminiana e ilustrada em particular pela escola antropológica inglesa. Essa corrente tende a supor uma unidade funcional da sociedade, concebida segundo um modelo orgânico, onde cada elemento que a compõe cumpre um papel preciso e necessário.

Sendo assim, o que queremos destacar é que as iluminuras não tiveram um único papel ou uma única função ligada à noção do funcionalismo social. O que está em nossa preocupação central com a modificação do termo é o posicionamento que a noção de função daria erroneamente às imagens. As iluminuras não tiveram uma função, primeiro, porque seu funcionamento sugere uma pluralidade – ela é múltipla –, e, segundo, por que ultrapassa seu sentido de utilidade.

Segundo Didi-Huberman (1996, p. 59-89), a função excede em seu funcionamento. O conceito de funcionalidade ultrapassa também a ideia proposta por Freud de trabalho e encargo. Portanto, ainda que em alguns momentos a

palavra *função* seja usada, sua relação com um único uso é descartada. O termo no plural, funções, assim como a ideia de funcionamento ou de funcionalidade, é mais adequado ao trabalho com as iluminuras. No entanto, dizer que sua funcionalidade é múltipla não encerra a questão. Constatada essa pluralidade, resta-nos um imenso universo de trabalho para a identificação do papel, ou melhor, dos papéis que podem ter exercido dentro da sociedade. Alguns elementos foram indicados por estudiosos da Idade Média a partir de seus trabalhos sobre imagens: o valor do ornamental, do simbólico e da materialidade.

Foi a partir de estudos da arte que Jean-Claude Bonne refletiu sobre um conceito importante para ampliar a reflexão sobre as funcionalidades das imagens do medievo: o de ornamentalidade. Aqui, é importante destacar que, ainda que o conceito seja muito propício para os estudos de iluminuras, sua construção se deu também com o olhar para outros suportes. É difícil encontrar uma imagem medieval, principalmente nos primeiros séculos, que não apresente motivos geométricos ou vegetais, formais ou cromáticos sem valor semântico claro; fez parte da visualidade medieval a incorporação desses motivos na produção de uma imagem. Eles estão junto aos signos sem estar ligados diretamente a eles, causando, inclusive, motivos de tensão entre a mensagem e suas ambiguidades (BONNE, 1996a).

O ornamento, pode-se dizer, é aquilo que decora, que tem uma função estética e que foi considerado no campo da arte um elemento importante, porém, sem valor de interpretação direta. Já o ornamental, segundo Bonne (1996a), agrega à estética valores importantes na dinâmica da imagem. Assim, um motivo geométrico abstrato pode ser apenas um elemento figurativo que decora uma imagem, sendo ornamento, mas pode ser um componente indispensável na construção de uma imagem, como uma inicial, tornando-se ornamental (BONNE, 1996a).

O ornamento está mais para o

decorativo, enquanto o ornamental se relaciona à construção do sentido da imagem. A hierarquia do valor dos elementos da imagem tendeu a renegar esse estrato de produção a um lugar marginal na imagem, mas ao analisarmos os casos da Idade Média sem descartar seu valor estético, é possível perceber que o ornamental fez parte da dinâmica de construção de sentido, e não ficou apenas na camada decorativa da imagem (BONNE, 1996a, p. 207).

Um olhar atendo de Umberto Eco caracteriza um momento de dificuldade de compreensão desse valor estético. Os primeiros estudos sobre a arte no período medieval tenderam a sugerir que os homens desse período não tinham sensibilidade estética (ECO, 2010, p. 13). Vistas como medíocres e bizarras as formas e técnicas encontradas por historiadores da arte, no começo do século XX, acabaram por ser descaracterizadas como objetos de estudo. No entanto o autor afirma que, ao deixar de lado a necessidade de encontrar a noção de estética existente hoje, foi possível perceber o cruzamento de problemas da estética, da forma e da técnica em relação aos comportamentos sociais do medievo. Ou seja, ao renegar a necessidade de se encontrar uma estética moderna nas produções medievais, foi possível encontrar lógicas de apresentação artísticas que não diziam respeito somente à beleza, mas que se usavam dela como categoria fundamental (ECO, 2010).

Assim como Bonne afirmou o papel do ornamental, Umberto Eco (2010) apresentou a identificação do valor estético funcionando em conjunto com a semantização da imagem, a partir das especificidades que o período medieval proporcionou. O recurso do ornamental inseriu-se na lógica estética da Idade Média e possibilitou à imagem uma “transversalidade que conferiu a ela uma verdadeira dimensão antropológica” (BONNE, 1996a, p. 209, tradução nossa). Manifestando-se principalmente em caracteres abstratos, o ornamental não fechou em si mesmo a lógica da

imagem, pelo contrário, funcionou como um recurso que abriu o sistema semântico, permitindo claramente a imagem fazer-se *imago*.

Segundo Schmitt (2006, p. 598):

Para designar esta primazia dos valores simbólicos sobre os conteúdos semânticos no ornamental, Jean-Claude Bonne propôs o termo “imagem-coisa”: a “coisidade” da imagem é aquilo que nela, sua matéria, suas formas não-figurativas, escapa em última análise a qualquer tentativa de semantização.

O ornamental teve seu papel de medida, fez parte da organização da ordem da imagem, ordem essa tão cara ao período medieval (BONNE, 1996a, p. 238). Ele está entre as funcionalidades que a imagem medieval pode apresentar. Dentro desse universo estético, ser belo também era ser útil, e a utilidade esteve intimamente ligada ao valor simbólico dos elementos produzidos visualmente. Elementos figurativos e simbólicos estão comumente integrados. Essa relação de interdependência, na Idade Média, não foi a única inserida na imagem, porém, ela teve papel importante para a produção do visual, principalmente porque fazia parte dela quase de modo “natural”. Segundo Michel Pastoureau (2006, p. 495):

O símbolo é um modo de pensamento e de sensibilidade tão ‘natural’ para os autores da Idade Média, que eles não sentem a menor necessidade de prevenir os leitores de suas intenções teóricas, semânticas ou didáticas, nem de definir sempre os termos que vão utilizar.

O trabalho realizado pelos produtores de imagens, assim como o realizado durante a visualização da imagem prestava-se, então, a identificar toda imagem dentro desse jogo de relações em que o símbolo está presente com maior ou menor intensidade. O símbolo, segundo o autor, fez parte do “instrumento mental” dos homens do medievo (PASTOUREAU, 2006, p. 495).

A linguagem simbólica se integra nesse sistema de imagens e formas verbais dos homens

do medievo que se identifica como pensamento analógico. As correlações entre dois ou mais polos (objetos, termos, números, animais, vegetais, ideias etc, e na integração destes) podem ocorrer por similitude ou contraste, o que torna a interpretação simbólica especialmente complexa para o homem contemporâneo, pois que se integra ao sistema simbólico de seu meio e tempo. Esta “transferência de propriedade de algo conhecido para outro menos conhecido” (FRANCO, 2008, p. 3), ao estabelecer uma relação entre o visível e o invisível reflete bem o sentido evidenciado por Schmitt (2006, p. 595) na *imago*.

Os grandes eixos da simbólica medieval são construções, como o afirma Pastoureau (2006, p. 507), e resultam de sistemas de valores e sensibilidades que se sobrepuseram em camadas. A dificuldade para sua compreensão se encontra justamente nas possíveis variações e justaposições de sentidos dos elementos simbólicos, aliadas às frequentes atualizações inocentes e superficiais de muitos pretendentes a intérpretes contemporâneos.

Diante da ausência de normatização sobre como produzir imagens, em um universo fundado na autorização da tradição, é notável que a variedade tenha sido elemento fundamental da construção visual no medievo. Assim como não havia uma normatização, as tensões e diferenças entre os religiosos de diferentes ordens e lugares (geográficos e na hierarquia) deixaram espaços que possibilitaram o exercício da novidade. O exemplo mais conhecido é certamente o das variações na representação da Trindade, mas podemos recordar também das tábuas historiadas. Estas se constituíram como invenções do princípio do século XIII, reunindo uma imagem de culto característica da iconografia bizantina e uma narrativa imagética que se identificava às miniaturas dos códices e aos ciclos pintados nas paredes do ocidente cristão. Os motivos escolhidos para compor as narrativas são, também, inspirados na tradição hagiográfica,

mas se articulam numa dinâmica própria que constrói tradições e “esquece” outras. As imagens se articulam, assim, no equilíbrio entre a estabilidade dos conteúdos e formas e a inovação.

Para essa variação um dos recursos importantes foi a junção de elementos narrativos e ornamentais que aparentemente se opõem, mas que participam intimamente e ao mesmo tempo da construção da imagem no medievo. Essa aparente falta de ajustamento dá à *imago* um caráter ainda mais complexo e distingui-los não é tarefa fácil, pois em muitos casos eles não se separam, são complementares e fazem parte de um todo que adere ao objeto. Portanto localizar a iluminura no eixo entre imagem e objeto pressupõe localizá-la em suas funções, em seu tempo e em seu espaço. As iluminuras, com seus elementos figurativos específicos, seu caráter ornamental, suas cores e elementos outros (como incrustações de pedras preciosas), dialogam com os textos dos manuscritos, dividindo espaços muitas vezes detidamente calculados, mantendo, contudo, sua autonomia. Mesmos aquelas que se constroem como ilustrações que acompanham uma narrativa escrita, tendem a construir uma dinâmica independente. Sua avaliação não pode se afastar dos usos do objeto.

Dessa forma, notamos que as funcionalidades das iluminuras, sintetizadas em conceitos como a da ornamentalidade, do simbólico e de imagem-objeto, dialogam com o conceito de *imago* medieval expresso por Jean-Claude Schmitt, quando apresentam possibilidades de visualização, não apenas dos conteúdos narrados nos textos ao seu lado, mas, e principalmente na inserção de uma nova linguagem na transmissão da mensagem. Dentro de uma lógica própria, a construção das iluminuras nos livros, com suas camadas de cores, assim como nas relações estabelecidas entre formas ornamentais e narrativas, identificam a presentificação da imagem, aderindo ao manuscrito a presença necessária à

devoção, e a celebração do objeto. Na construção de simbolismos próprios ao material aderido, a escolha de temas, tamanhos, formas, cores, apresentam caminhos para a identificação das relações existentes entre a imagem medieval e seus produtores, comitentes e observadores. Trazendo ao universo do visível a estreita relação entre linguagens diferentes (imagem, texto e materialidade) a *imago* dos livros expõe expressões dos sentimentos humanos.

Referências

- ALEXANDER, Jonathan James Graham. *La lettre ornée*. Paris: Editions du Chêne, 1979.
- AUGUSTE, Catherine. *Lettres ornées à connaître et créer*. Rennes: Editions Ouest-France, 2007.
- BASCHET, Jérôme. Introduction: l'image-objet. In: _____; SCHMITT, Jean-Claude. *L'IMAGE: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26. v. 5.
- _____. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard/Folio Histoire, 2008.
- BISCHOFF, Bernhard. *Paléographie: de l'Antiquité romaine et du Moyen Âge Occidental*. Paris: Picard, 1993.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BONNE, Jean-Claude. Formes et fonction de l'ornemental dans l'art médiéval (VIII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire. In: BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude. *L'IMAGE: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996a. p. 207-250. v. 5.
- _____. Penser en couleurs: I propos d 'un 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. p. 355-379. v. 2.
- _____. Le végétalisme de l'art Roman: naturalité et sacralité. In: BAGLIANI, Agostino P. (Org.). *Le*

monde vegetal. Médecine, botanique, symbolique. Firenze: Sismel/Edizioni del Galluzzo, 2009.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular* – história e imagem. Bauru: Edusc, 2004.

DIDI-HUBERMAN, George. Imitation, représentation, fonction. Remarques sur um mythe épistémologique. In: BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude. *L'IMAGE: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 59-89. v. 5.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Lisboa: Arcádia, 1952.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Modelo e Imagem: o pensamento analógico medieval. In: *Bulletin du Centre d'Etudes Médiévales*. Hors Série 2. 2008.

GAEHDE, Joachim E. A iluminura carolíngia. In: DUBY, Georges (Org.). *História Artística da Europa: Idade Média*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. Tomo I e II.

GREGORIUS MAGNUM. *Registrum Epistularum*. Turnhout: Brepols, 1982 (CCSL 140A).

GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira* – Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

HUIZINGA, Johan. *O Ontono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

KUDER, Ulrich. A iluminura otomiana. In: DUBY, Georges (Org.). *História Artística da Europa: Idade Média*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. Tomo I. p. 180-199.

LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc, 2006.

PASTOUREAU, Michel. *Bleu*. Histoire d'une couleur. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

_____. Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental. Paris: Editions du Seuil, 2004.

_____. Símbolo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc, 2006. p. 495-510.

RUSO, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da Idade Média. *Revista de História*, São Paulo, n. 165, p. 37-72, jul./dez. 2011.

SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc, 2006. p. 591-605.

_____. *O corpo das imagens: Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: Edusc, 2007.

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

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