UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Artur Simões Rozestraten

**A iconografia do portador do modelo de arquitetura
na arte medieval**

São Paulo
Outubro 2007

Artur Simões Rozestraten

A iconografia do portador do modelo de arquitetura
na arte medieval

Tese

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo

Doutorado

História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Luiz Américo de Souza Munari

São Paulo
Outubro 2007

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

ASSINATURA:

E-MAIL: artarq@uol.com.br

Rozestraten, Artur Simões
R839i A iconografia do portador do modelo de arquitetura na arte
medieval / Artur Simões Rozestraten. - - São Paulo, 2007.
165 p. : il. ; 29,7 cm.

Tese (Doutorado – Área de Concentração: História e Funda-
mentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP.
Orientador: Luiz Américo de Souza Munari.

1.Arquitetura (Representação) 2.Arquitetura (Modelos)
3.Imaginário 4.Iconografia 5.Arte medieval I.Título

CDU 72.001.57

Capa: Déspota Jovan Oliver portando o modelo em afresco no interior da igreja de Lesnovo, Macedônia (1341-49). Referência iconográfica: <<http://www.culture.org.mk/eL8.HTM>>

Angela, Mariana e Gabriela, minha força, meu amparo,
meus amores.

AGRADECIMENTOS

Ao amigo e orientador Luiz Munari, mais uma vez, por sua generosidade, por sua disposição incansável ao diálogo, por suas críticas e seu apoio constante, sem os quais esse trabalho não teria sido possível.

À FAPESP, que acreditou neste projeto de pesquisa, criou condições para o seu desenvolvimento e sempre atendeu prontamente às solicitações de apoio à participação em eventos científicos, e viagens de estudo.

Ao Programa de Pós-Graduação da FAUUSP, por meio da Comissão de Pós-Graduação, na pessoa da Profa. Dra. Maria Angela Faggin Pereira Leite, presidente desta comissão. E agradeço também ao Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAUUSP, na pessoa de seu chefe Prof. Dr. Paulo Bruna, pelo apoio recebido.

À Profa. Dra. Haiganuch Sarian pelo incentivo, críticas, sugestões que enriqueceram o desenvolvimento deste estudo e, especialmente, pelo estímulo e auxílio no contato com os institutos franceses.

Aos Institutos que ampararam essa pesquisa proporcionando condições, como pesquisador visitante, de acesso aos seus acervos e contato com seus pesquisadores: a *École Française d'Athènes* EFA, em Atenas, Grécia, na pessoa do Prof. Dr. Dominique Mulliez, diretor à época de meu estágio em julho de 2005; o *Warburg Institute*, em Londres, por intermédio de sua secretária M. Anita Pollard e do Prof. Dr. Paul Taylor, curador do acervo fotográfico; o *Institut Français d'Études Anatoliennes* IFEA, em Istambul, por meio de seu diretor Prof. Dr. Pierre Chuvin, e do Prof. Dr. Jean-Pierre Sodini, da Universidade de Paris, que gentilmente intermediou o contato; e o Instituto de Artes da Academia Nacional de Ciências da República da Armênia, em Yerevan, na pessoa de seu diretor Prof. Dr. Ararat

Aghassian, e do Prof. Dr. Murad Hasratyan. Gentilmente esses institutos atenderam às solicitações de acesso aos acervos bibliográficos e iconográficos, acolheram a pesquisa, e me receberam em julho de 2007 para a conclusão desse estudo.

Ao Prof. Dr. Patrick Donabedian, da Universidade de Aix-en-Provence na França, que com sua solidariedade e amizade singulares, muito me auxiliou no acesso a referências bibliográficas e imagens, especialmente dos motivos armênios.

A todos os funcionários da Biblioteca da FAUUSP, na pessoa de sua diretora Eliana de Azevedo Marques, por todo o apoio recebido ao longo destes anos de trabalho. Agradeço também a todos os funcionários da Biblioteca do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, na pessoa de sua diretora Eliana Rotolo, pela acolhida fraterna e por toda a generosa ajuda recebida.

Aos coordenadores do curso de arquitetura e urbanismo do Centro Universitário Moura Lacerda, Prof. Dr. José Antônio

Lanchoti e Profa. Dra. Ruth Paulino, que compreenderam minha dedicação a essa pesquisa, e pacientemente me ampararam ao longo desse estudo.

Aos meus colegas, alunos e professores, de graduação e pós-graduação, que enriqueceram esse trabalho com seus questionamentos, sugestões e críticas.

Ao meu amigo e parceiro, arquiteto Rodrigo Gutierrez, pelo diálogo franco e pela ajuda generosa e fraterna com que sempre pude contar.

Agradeço, com carinho, a meus pais Angela e Reinier, e aos meus irmãos Annie, Hugo e Flávia por todo o apoio e estímulo recebidos nos momentos mais difíceis desse percurso.

RESUMO

Contrastando com a raridade dos vestígios materiais das supostas maquetes de arquitetos medievais há uma profusão de representações artísticas (mosaicos, afrescos e esculturas) que retratam figuras (Papais, Reis, Príncipes e Santos) portando modelos de arquitetura, particularmente igrejas. Esta pesquisa, apoiada pela FAPESP, concentra-se sobre este motivo artístico da figura portando o modelo de arquitetura relacionando-o à arquitetura real, à representação tridimensional da arquitetura e ao imaginário medieval acerca da criação arquitetônica. Para tanto esta pesquisa identifica, descreve, analisa e interpreta um *corpus* iconográfico das representações mais significativas do motivo artístico em foco, produzidas entre o séc. VI e o séc. XV na Europa e na Ásia Menor. O estudo iconográfico deste motivo, considerando suas características plásticas, suas possíveis relações formais, e seus aspectos simbólicos, pretende contribuir

assim para uma maior compreensão de suas relações com o pensamento acerca da criação do projeto, entre o mundo romano e a Renascença.

Palavras-chave: representação da arquitetura, imaginário, iconografia da arquitetura.

SUMMARY/ABSTRACT

In contrast with the material vestiges' scarcity of the supposed medieval architects' three-dimensional models, there is a profusion of artistic representations (mosaics, frescos and sculptures) that show figures (Popes, Kings, Princes and Saints) holding architectural models, particularly churches. This research, supported by FAPESP, concentrates on the artistic motif of the figure holding the architectural model and its relations with real architecture, architectural three-dimensional representation and the medieval imaginary on architectural creation. Methodological procedure identifies, describes, analyzes and interpretes an iconographic *corpus* of the most significant representations of the artistic motif in focus produced in Europe and Asia Minor, between the fall of the Occidental Roman Empire (AD V) and the Italian *Quattrocento*. The iconographic study of this motif, considering its plastic characteristics, its possible formal

relations, and its symbolic meanings, aims to contribute for a better understanding of its relations with the architectural design thought, between the Roman world and the Renaissance.

Key-words: architectural representation, imaginary, architectural iconography.

LISTA DE FIGURAS

Prancha 1: Mosaico na semi-cúpula da abside da igreja de S. Vitale em Ravena, Itália (546-547). Referência iconográfica:

<<http://www.casesf.com/Ravenna/SanVitale-Apse.jpg>>

.....2

Prancha 2: A cena da oferenda de Abel e Melquisedeque na igreja de S. Vitale em Ravena, Itália (546-547). Referência iconográfica:

<<http://www.formonline.se/kyrkor/Ravenna/SanVitale/Abel.html>>

.....6

Prancha 3: De cima para baixo e da esquerda para a direita, vistas da igreja de S. Vitale em Ravena, Itália (546-547); vista aérea, vista interna, vista da fachada com a porta de entrada, vista interna, vista interna da abside, vista interna. Referência iconográfica:

<<http://traumwerk.stanford.edu/philolog/San%20Vitale.jpg>>

.....7

Prancha 4 à 31: Ver verso das pranchas do Item 4, *Corpus* iconográfico.

.....19

Prancha 32: Modelo de Cascioarele (c. 4.500 a.C.) na Romênia. Referência iconográfica: Gimbutas, 1990.

.....56

Prancha 33: De cima para baixo e da esquerda para a direita, escultura em pedra calcárea de Paneshy (c. 1270 a.C.) e, em basalto, de Wahibre (c. 530 a.C.) portando o modelo, Referência iconográfica: arquivo do autor; Base em quartzito do modelo do Rei Sety I (1303-1290 a.C.); reconstituição do modelo sobre a base original (Prancha 33). Referência iconográfica: Badawy, 1972.

.....58

Prancha 34: Modelo arquitetônico em terracota de Skillonte de Elide, terceiro quarto do séc. VI a.C. Referência iconográfica: Las Casas Del Alma, 1997.

.....60

Prancha 35: De cima para baixo e da esquerda para a direita, pintura mural, em policromia, encontrada na tumba de Amenhotep-Huy, vice-rei de Kush, que mostra uma comitiva de núbios levando seus tributos a Tutankhamon (1333-1323 a.C.). Referência iconográfica:

<p><http://www.dignubia.org/maps/timeline/img/b1540a-nubian-tribute-huy.jpg>; Baixo-relevo no palácio de Assurnasirpal II em Nimrud (Kalhu) (883-859 a.C.) próximo à atual cidade de Mosul no norte do Iraque,Referência Iconográfica: <http://www.arthistory.upenn.edu/spr03/422/April22>; escadaria da Apadana em Persepolis (c.520 a.C.). Referência iconográfica: <http://www.utexas.edu/courses/introtogreece/lect12/img14apadna_stair.html>.</p> <p>.....62</p>	<p>Française d’Athènes (EFA).</p> <p>..... 67</p>
<p>Prancha 36: Relevo do tributário de Khorsabad portando modelo de fortificação com torres (742-705 a.C.). Referência iconográfica: Las Casas Del Alma, 1997.</p> <p>..... 63</p>	<p>Prancha 39: Maquete de pedra do templo A de Niha, cidadela próxima a Baalbek no Líbano, séc. II. Referência iconográfica: Kalayan, 1971.</p> <p>..... 69</p>
<p>Prancha 37: Relevo de Cyzique (200 a 150 a.C.). Referência iconográfica: <http://www.insecula.com/oeuvre/photo_ME0000037355.html></p> <p>..... 65</p>	<p>Prancha 40: De cima para baixo, três magos orientais, afresco na Catacumba de S. Priscilla em Roma, datado no séc. III. Referência iconográfica: <http://www.edicolaweb.net/magi_12g.htm>; mosaico dos três magos na nave da igreja de S. Apollinare Nuovo em Ravena, fim do séc. VI, alterado posteriormente. Referência iconográfica: <http://www.racine.ra.it/planet/testi/Foto/rmagi.jpg></p> <p>..... 70</p>
<p>Prancha 38: Relevo da deusa Tychè, ou Fortuna portando dois templos em moeda do séc. III. Referência iconográfica: acervo da École</p>	<p>Prancha 41: Igreja de S. Sergius e Bacchus (525) em Istambul. Referência iconográfica: arquivo do autor.</p> <p>..... 75</p>

Prancha 42: Igreja de Hagia Sophia (532-537) em Istambul. Referência iconográfica: arquivo do autor.

..... 76

Prancha 43: Igreja de S. Vitale (546-548) em Ravena, Itália. Referência iconográfica:

<http://www.dartmouth.edu/~classics/rome2003/updates/week7_8/nov10.html>

..... 77

Prancha 44: Capela mor e abside da Igreja de S. Vitale (546-548) em Ravena, Itália; detalhe de Eclesius no mosaico da semi-cúpula da abside.

Referência iconográfica:

<http://www.dartmouth.edu/~classics/rome2003/updates/week7_8/nov10.html>

..... 82

Prancha 45: Nave e abside; e detalhe do Bispo Eufasius portando o modelo em mosaico na abside da Basílica Eufrasiana em Parenzo/Porec, Croácia (c.550). Referência iconográfica: Hetherington, 1967.

..... 86

Prancha 46: Papa Pelagius II portando o modelo em mosaico na abside da igreja de S. Lorenzo fuori-le-muri em Roma, Itália (578-590).

Referência iconográfica: Hetherington, 1967.

..... 87

Prancha 47: Detalhe do imperador Justiniano portando o modelo de Hagia Sophia, e composição completa do mosaico na luneta do exonartex sul da igreja de Santa Sofia em Istambul, Turquia (976-1025).

Referência iconográfica: Kleinbauer, White e Matthews, 2004.

..... 90

Prancha 48: Composição do mosaico na abside da igreja de S. Maria Trastevere, Roma, Itália (c.1140), e detalhe do Papa Inocêncio portando o modelo de arquitetura. Referência iconográfica:

<<http://www.artandarchitecture.org.uk/images/full/a4e7d32974bd55bf9f249ec63732cd4916e187c4.html>>

..... 91

Prancha 49: Logoteta Theodoro Metochites portando o modelo junto ao Cristo em mosaico no nártex interior do mosteiro de Kariye Camii, Chora, Istambul, Turquia (c. 1321). Referência iconográfica:

Ousterhout, 2002.

.....93

Prancha 50: Detalhe do imperador Leo III ajoelhado junto ao Cristo, e composição completa do mosaico na luneta da porta principal da igreja de Santa Sofia em Istambul, Turquia (976-1025). Referência iconográfica: Kleinbauer, White e Matthews, 2004.

.....95

Prancha 51: Da esquerda para a direita, de cima pra baixo, Rei Gagik Artsruni portando o modelo, em relevo sobre a fachada oeste, à esquerda da antiga entrada da igreja da S. Cruz na ilha de Aght'amar, Armênia (915-921), e vista da elevação oeste. Referência iconográfica: Documenti di Architettura Armena, Aght'amar, 1974.

.....98

Prancha 52: Da esquerda para a direita, fotografia da escultura do Rei Gagik Artsruni na entrada da igreja de S. Gregório em Ani, Armênia (início do séc. X); detalhe da escultura do Rei Gagik com os braços estendido; modelo arquitetônico que compunha o conjunto; desenho de reconstituição do conjunto escultórico. Referência

iconográfica: acervo Patrick Donabédian.

..... 101

Prancha 53: Vistas da fachada leste da igreja de S. Amenaprkich no monastério de Sanahin, Armênia (966), e detalhe do relevo dos Príncipes Smbat e Kyurike Bagratuni, filhos da rainha Khosrovanush patrocinadora da obra, portando juntos o modelo. Relevo no tímpano da fachada leste. Referência iconográfica: arquivo do autor.

..... 103

Prancha 54: Vistas da fachada leste da igreja de S. Nshan no monastério de Haghbat, Armênia (976-991), e detalhe do relevo dos Príncipes Smbat e Kyurike Bagratuni, filhos da rainha Khosrovanush patrocinadora da obra, portando juntos o modelo. Relevo no tímpano da fachada leste. Referência iconográfica: arquivo do autor.

..... 104

Prancha 55: Dois personagens não-identificados com o modelo. Relevos nas fachadas sul e leste da igreja principal do convento de Dadivank,

próximo à cidade de Khot, Armênia (1183-1184-1211). Referência iconográfica: acervo Patrick Donabédian.	109
Prancha 56: Da esquerda para a direita, Rei Childebert (511-558) portando o modelo em jacente na igreja de S. Denis, S. Germain-des-Pres, França (c.1170). Referência iconográfica: Duby e Lacleto, 2002; Henrique Leão portando o modelo em jacente na igreja de S. Blaise, Brunswick ou Braunschweig, Alemanha (1235-40).Referência iconográfica: Williamson, 1998; Arquitecto Hugues Libergier portando o modelo. Baixo relevo sobre a lápide do arquitecto na catedral de Reims, França (c. 1267).Referência iconográfica: Panofsky, 1991 (b).	111
Prancha 57: Detalhe de eclesiástico não-identificado (S. Bento?) portando o modelo em afresco no interior da capela de S. Benedetto em Malles Venosta, Itália (séc.VIII). Referência iconográfica: < http://iprase.g-floriani.it/didateca/p19_224.htm >	115
Prancha 58: Da esquerda para a direita e de cima para baixo, igreja do monastério de Peribleptos, Mistra, junto a Esparta, Grécia (1358); Afrescos no interior da igreja; Manuel Cantacuzène e sua esposa Isabel de Lusignan portando o modelo em afresco no interior da igreja. Referência iconográfica: arquivo do autor.	117
Prancha 59: Da esquerda para a direita, igreja do monastério de Lesnovo, próximo a Zletovo, Macedônia (1341-49); Déspota Jovan Oliver portando o modelo em afresco no interior da igreja. Referência iconográfica: < http://www.culture.org.mk/eL8.HTM >	119
Prancha 60: Da esquerda para a direita, igreja do monastério de Mileseva, Sérvia-Montenegro Sérvia-Montenegro (1234-36); Rei Vladislav portando o modelo em afresco no interior da igreja. Referência iconográfica: < http://www.serbianunity.net/culture/history/Serb_History/Monasteries/Mileseva/m_vladislav.html >	121

Prancha 61: Da esquerda para a direita, Enrico Scrovegni portando o modelo em afresco de Giotto na capela Scrovegni em Pádua, Itália (1303-05); Vista da elevação frontal da capela Scrovegni. Referência iconográfica: <<http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH213images/ArenaChapel/LastJudgement/Scrovegni.jpg>> 122

Prancha 62: Michelangelo apresentando a maquete de S. Pedro, Domenico Cresti da Passignano, 1619. Referência iconográfica: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Passignano_Michelangelo_che_da_il_modellino_di_San_Pietro_a_Giulio_II.jpg> 125

Prancha 63: Detalhe do baixo relevo na lápide do arquiteto Hugues Libergier na catedral de Reims, França (c. 1267). Referência iconográfica: Panofsky, 1991 (b). 134

Prancha 64: Deus arquiteto em folha de rosto de um manuscrito da Bíblia em francês, meados do séc. XIII. Referência iconográfica: <<http://www.cambridgeserver.com/GodAsArchitectOfTheUniverse.jpg>> 136

Prancha 65: Imagens de devotos portando modelos arquitetônicos na procissão do Círio de Nazaré em Belém do Pará, 2006. Referência iconográfica: <<http://www.orm.com.br/cirio/>> 151

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	i	11. DISCUSSÃO	126
RESUMO	iii	12. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	154
SUMMARY/ABSTRACT	iv	13. OBRAS CONSULTADAS	159
LISTA DE FIGURAS	v		
1. INTRODUÇÃO	1		
2. OBJETIVOS	11		
3. ICONOGRAFIA E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	13		
4. <i>CORPUS</i> ICONOGRÁFICO	18		
5. HISTÓRICO DO ESTUDO DO TEMA	47		
6. GENEALOGIA DO MOTIVO	53		
7. MOSAICOS	80		
8. RELEVOS	97		
9. AFRESCOS	114		
10. DESDOBRAMENTOS	123		

1. INTRODUÇÃO

Ao centro da composição está o Cristo *pantocrator* assentado sobre a esfera azul que paira no ar, sem tocar o chão do paraíso (Prancha 1). O Cristo jovem, imberbe, está vestido como um príncipe bizantino. Suas vestes sóbrias têm detalhes em dourado, e sua auréola é cravejada de madrepérolas. Na mão esquerda, tem o livro sagrado das escrituras, na direita a coroa que entregará ao santo.

A luz dourada, que vem do fundo, no centro, clareia a cena, e cria uma faixa luminosa, um rasgo no horizonte, entre a esfera azulada e o chão, a terra.

A cena acontece no Éden, sobre o qual passam nuvens multicoloridas. Lá é o jardim do paraíso. De seu planalto jorram os quatro rios primordiais, e sobre sua relva viçosa crescem flores brancas e vermelhas.

Dois anjos alados ladeiam o Cristo. O anjo da esquerda toca com uma das mãos o ombro de São Vitale, e com a outra mão, protegida por seu manto, segura um bastão dourado.

O anjo olha na direção do Santo, enquanto Cristo lhe dirige o olhar, e lhe oferece uma coroa dourada, forrada em vermelho, e incrustada com pedras preciosas. Vitale, ex-escravo, mártir torturado, estende os dois braços protegidos por seu rico manto prateado, e prepara-se para receber sua santíssima coroa.

Do outro lado, o outro anjo apresenta o bispo Eclesius ao Cristo. Eles aguardam a entrega da coroa para receberem a atenção divina. O anjo olha para o Cristo e aponta, com uma mão, para o bispo. Com a outra mão, que passa por trás do modelo da igreja, toca o ombro de Eclesius.

Eclesius aguarda, sereno e concentrado, o momento de estender ao *cosmocrator* sua oferenda: o modelo arquitetônico da igreja, *martyrion* de S. Vitale.

O momento registrado na cena em mosaico antecede o clímax. Há uma tensão a se resolver nos movimentos fixados na imagem. Os braços estão estendidos, os olhares divergem, as oferendas ainda não foram entregues. O clímax está por vir, e não será visto, mas imaginado.

A oferenda é o tema artístico da cena que revela um ritual, um ciclo de oferendas e presentes. A coroa de santo é o presente divino que Cristo, generosamente, entrega ao Santo, antes mesmo de receber, em troca, a oferenda máxima dos homens: a *ecclesia* de Ravena.

O Cristo onisciente, fonte de luz, revelador da verdade é o foco da composição. Sua figura é, ao mesmo tempo, o ponto de convergência do nosso olhar e o dispersor que lança nossos olhares ora para o lado de S. Vitale, ora para o lado de Eclesius. A dinâmica circular da composição é enfatizada pela forma côncava da semicúpula da abside. É a concavidade arquitetônica da abside que posiciona a cena em um espaço tridimensional, que

para o fundo é de uma profundidade dourada infinita, e que avança, abobadado, em nossa direção. A posição das figuras, em arco, sugere uma continuidade da forma que transgride o espaço real e o invade, o penetra, como se sugerisse completar a outra metade da cúpula no vazio do espaço.

Há nesta ciranda de seres celestiais, portanto, uma ausência. A roda está aberta, o ciclo está incompleto. Falta no mosaico alguém para fechar a roda. E quem testemunha a cena, quem contempla o mosaico é o elo entre os dois extremos. Essa presença é indispensável para completar a ciranda do rito, definir a cena, e fechar o círculo. Como testemunhas, convidadas a dar as mãos a S. Vitale e Eclesius, participamos desse momento sublime, que é, ao mesmo tempo, histórico e eterno na imagem.

Encantados por essa luz plena que vasa as janelas, e faz brilhar os mosaicos, é possível imaginar o caminhar na relva macia do Éden, sentir o perfume das flores deste jardim paradisíaco, enquanto se ouve correr a água desses rios de vida.

O lugar é a igreja, espaço sagrado da sepultura de S. Vitale. Ao entrar, vêem-se as formas da igreja lá de fora, e é possível perceber sua arquitetura, sua disposição de volumes, janelas e telhados, e agora, pode-se reconhecer essas formas no modelo nas mãos de Eclesius. Intuí-se, então, uma sobreposição de tempos e espaços: estamos, ao mesmo tempo, em Ravena e no Éden, hoje, ontem e sempre. O tempo sagrado é contínuo, eterno. Pensa-se também a variação dimensional – sugerida pela relação entre a arquitetura real e o modelo reduzido em mosaico – que reduz e amplia a arquitetura ao limite entre a matéria e a idéia. Pois a igreja reduzida no modelo vai ao limite mínimo de sua materialidade, indo além se tornará intangível, invisível, idéia. A igreja real, por sua vez, está no limite máximo de sua materialidade sensível, ampliada se tornará uma ultra-igreja – todas as igrejas em uma só, a própria cristandade –, universo, cosmos, transcendência inapreensível aos sentidos, será, enfim, idéia também.

Como testemunhas oculares, tornamo-nos conjuntamente sagrados e, iniciados, participamos desse mistério. Estamos dentro da igreja que Eclesius oferta ao Cristo. E se o modelo que Eclesius tem nas mãos é a igreja, então estamos em suas mãos, logo estaremos nas mãos de Cristo.

Presente-se, por instantes, o paraíso, o prazer e a beleza de estar em Cristo. Lá vivem hoje, e pela eternidade, Vitale e Eclesius, modelos de virtude, exemplos a serem seguidos. Vitale, santo, ofertou sua vida em martírio. Eclesius, bispo de Ravena, construiu a igreja onde estão os supostos restos mortais do santo e os mosaicos. Aprende-se que a virtude e as oferendas são as chaves que abrem as portas do paraíso.

Enquanto uns ofertaram sua própria vida como exemplo de virtude, outros – nem sempre tão virtuosos – construíram templos, e portaram o modelo arquitetônico como senha de acesso ao mundo das imagens.

O mosaico dourado de S. Vitale é uma imagem memorial, um marco visual, que remete a um tempo outro, passado e mítico, que retorna sempre que é visto. Um monumento ao santo, e ao bispo que ergueu a igreja, e que eternamente a levará nas mãos.

Na época em que os mosaicos foram feitos, Ravena, que havia sido a capital do reino visigodo, havia sido recentemente reconquistada por Belisarius (c.540), principal general do imperador Justiniano. Reintegrada ao Império Romano do Oriente a igreja, supostamente o *martyrion* de S. Vitale, se tornara um monumento da reconquista militar, política e religiosa do norte da península itálica. Ali se conjugam a cristandade e o Império Romano, apoiando-se mutuamente, buscando a força na fusão.

A oferenda é o tema predominante não apenas na semicúpula da abside, mas em todos os mosaicos. O antigo costume da oferenda, enraizado em diferentes culturas da bacia do Mediterrâneo, emerge cristianizado e firma-se como vínculo material entre a divindade e os homens. Figuram na capela-mor a

cena da oferenda de Abel e Melquisedeque (Prancha 2), o sacrifício de Isaac por Abrahão, e as oferendas do pão e do vinho da eucaristia trazidos, respectivamente, pelo imperador Justiniano e pela imperatriz Theodora com suas comitivas.

A igreja é o lugar sagrado das oferendas, e dentre todas, a máxima oferenda é a própria igreja, com sua arquitetura de brilhos multicoloridos, seus mármore e vidros (Prancha 3).

Conforme Agnellus de Ravena (805-846), em seu *Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis*, escrito entre 830 e 846 (apud Bungo), havia em S. Vitale uma inscrição, hoje desaparecida, que mencionava o bispo Ecclesius como o fundador da igreja – quando a cidade de Ravena ainda estava sob domínio ostrogodo – e o banqueiro Julianus Argentarius como o financiador da obra.

Nesse registro histórico, Argentarius¹ seria o doador propriamente dito da obra de arquitetura; Ecclesius o fundador; e Vitale, o mártir padroeiro. De onde se conclui que quem porta o modelo de arquitetura não é o imperador Justiniano, nem tampouco o general Belisarius, nem mesmo o banqueiro Julianus Argentarius. Quem porta o modelo de arquitetura é o *pater* Ecclesius, o bispo de Ravena.

A caracterização do portador como *pater ecclesia*, fundador da igreja, revê perspectivas historiográficas anteriores (Bloch 1962 e 1968; Lipsmeyer 1981) que reúnem sob a designação genérica de “iconografia do doador” expressões artísticas medievais ainda pouco conhecidas, subestimando sua amplitude de significados, suas peculiaridades estilísticas, variações regionais e desdobramentos.

¹ Segundo Briggs (1927), Rivoira, no livro *Lombardic Architecture* de 1910 caracteriza Julianus Argentarius como arquiteto dentre outras habilidades. Rivoira atribui a Argentarius não apenas o projeto de San Vitale (526-547) como também o de Sant’Apollinare in Classe (533-549), e o da catedral de Parenzo. Por sua relevância para a história da arquitetura estas atribuições merecem uma pesquisa futura mais aprofundada.

O retrato de Ecclesius em S. Vitale é um dos primeiros a caracterizar, no mundo cristão, o motivo artístico do portador do modelo arquitetônico, que surge na iconografia medieval, em meados do séc. VI, como uma criação artística bizantina. A partir de Ecclesius esse motivo irá permear toda a Idade Média, da Armênia à França, com ressonâncias e desdobramentos até o mundo contemporâneo.

Considerando um panorama mais amplo da iconografia cristã, os portadores do modelo de arquitetura são, ao lado dos mártires, as primeiras figuras históricas a ingressarem no universo de imagens até então exclusivo de personagens do antigo testamento. Essa passagem, da simples representação de personagens míticos à retratação de indivíduos, muito provavelmente inaugurou no mundo cristão da bacia do Mediterrâneo, o culto a personalidades secundárias com relação ao verdadeiro governante: o *pantocrator*.

A participação do indivíduo real, retratado, no universo mítico cristão confere, assim, uma nova significação política a esta iconografia, com grande alcance público, que se apropria e subverte a antiga tradição de retratos funerários – de origem egípcia, comum no mundo romano, e presente nos primeiros sarcófagos cristãos – acrescentando a ela a representação dos vivos.

Alguns papas, como Pelagius II, Honorius e Johannes IV, ansiosos por terem o reconhecimento de seu status espiritual ainda em vida, entenderam rapidamente a mensagem política contida no retrato de Ecclesiastus e construíram igrejas onde se fizeram retratar portando o modelo de arquitetura.

Abriram assim caminho para futuros pretendentes a essa posição privilegiada do portador do modelo arquitetônico, o que entrelaçou definitivamente a história deste motivo artístico cristão à afirmação e legitimação de poder político na Europa, e na Ásia Menor.

Definiu-se, desde então, um intercâmbio entre autoridade civil e autoridade espiritual, por meio do qual cada instância utiliza e reforça a amplitude e os significados dos signos do outro.

Mas o que é esse modelo que Ecclesiastus tem nas mãos? Uma maquete, ou a imagem do modelo transcendente da igreja revelado pela inteligência divina, como um paradigma para a construção da arquitetura? Seria um relicário, um sacrário, um oratório que imita o formato da igreja? Ou seria a imagem da própria igreja, reduzida em tamanho, sem nenhuma relação com as maquetes arquitetônicas?

Não residiria justamente na ambigüidade a riqueza deste motivo, que se posiciona entre a matéria e a idéia, entre o modelo reduzido da igreja e a própria igreja?

Não estaria na tensão entre a semelhança e as dissimilaridades com a arquitetura real – a igreja que abriga a imagem – a força metafórica dessas imagens?

Valendo-se dessas indagações a pesquisa que aqui se apresenta se aproxima das imagens do *portador do modelo* para estudar suas formas artísticas, seu percurso histórico, seus conteúdos simbólicos, suas variantes, e suas possíveis interações com o universo da arquitetura.

Para tanto, este estudo concentrou-se sobre um conjunto de imagens significativas do motivo na arte medieval, e as identificou, reuniu, comparou e contextualizou. A intenção foi compor sobre o tema reflexões e interpretações que explorassem as relações entre as imagens e o pensamento medieval, considerando a riqueza de sugestões característica das formas simbólicas.

Duas questões sintetizam as indagações principais desta pesquisa:

I. Qual é a história dessa imagem do portador do modelo de arquitetura: quais são suas formas, cores, materiais, quais são suas origens, seus tipos mais característicos, suas variações e desdobramentos?

III. Que relações podem ser traçadas entre o percurso histórico do motivo em questão, e a história do projeto de arquitetura, a história das maquetes e modelos de arquitetura, e o imaginário em torno da criação arquitetônica entre o fim do Império Romano do Ocidente e a Renascença?

2. OBJETIVOS

O objetivo geral deste trabalho, portanto, é estudar e interpretar o motivo artístico do portador do modelo de arquitetura na arte medieval relacionando-o à arquitetura real e ao imaginário a respeito da criação e da representação da arquitetura na época. Este estudo acompanha o percurso histórico da imagem em questão, atento à sua genealogia, e analisa sua transmissão, sua sobrevivência e suas alterações no mundo medieval.

Para tanto, os objetivos específicos deste trabalho são:

2.1. A identificação e a reunião de um acervo iconográfico das representações mais significativas do motivo artístico em foco entre a queda do Império Romano do Ocidente (séc. V) e o *Quattrocento* italiano (séc. XV).

2.2. A catalogação sistemática deste *corpus* com descrição da imagem, datação, técnica artística, localização, registro da arquitetura, e composição artística do motivo.

2.3. O estudo de cada uma destas imagens de maneira contextualizada, relacionando-as ao seu ambiente histórico-cultural, e às formas da arquitetura real onde se inserem.

2.4. O estudo comparativo das imagens de maneira a facilitar a identificação e a organização de tipologias ou grupos de representações com características plásticas semelhantes.

2.5. A composição de interpretações sobre este fenômeno artístico procurando melhor compreender suas motivações, origens, variações, desdobramentos e conteúdos simbólicos.

2.6. A interpretação dos significados associados a essas imagens e, especialmente, suas relações com a história do processo de projeto arquitetônico, com o papel da modelagem tridimensional neste processo e, conseqüentemente, com o imaginário acerca da criação da arquitetura na Idade Média.

3. ICONOGRAFIA E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O motivo artístico da figura portando o modelo de arquitetura apresenta uma pessoa, em alguns casos uma dupla, tendo nas mãos um modelo reduzido de arquitetura.

Este motivo pode estar incluso em uma composição artística mais ampla reunindo várias figuras – composições do tipo 3-5-7-9 personagens compondo uma cena – ou então pode constituir, isoladamente, um motivo autônomo integrado ao programa iconográfico da igreja.

O recorte do motivo do portador do modelo restringe-se, com pouquíssimas exceções, às imagens aplicadas diretamente à arquitetura, ou seja, às paredes das igrejas. Além destas aplicações existem outras, sobre suportes como sacrários, relicários e altares, que serão mencionadas ocasionalmente, como complementação do enfoque aqui pretendido, mas que não constituem o interesse específico deste estudo.

O *corpus* iconográfico que é o centro desta pesquisa e seu principal ponto de apoio foi composto a partir da pesquisa e da catalogação de imagens feitas em referências bibliográficas e acervo de imagens da FAUUSP, do MAEUSP (Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo), EFA (Escola Francesa de Atenas), Instituto Warburg, IFEA (Instituto Francês de Estudos Anatolianos), Instituto de Artes da Academia Nacional de Ciências da República da Armênia, além de sites na Internet.

A iconografia estudada inclui expressões plásticas produzidas entre o séc. VI e o séc. XV, cobrindo uma ampla extensão territorial que tem a França como limite ocidental, e a Armênia como limite oriental.

Com cerca de 70 exemplares, o conjunto de imagens aqui reunido nunca teve a pretensão de ser completo. Mesmo assim, dentro de suas limitações, constitui um acervo significativo das mais conhecidas representações do motivo em estudo,

suficientemente abrangente para permitir a construção de interpretações quanto às origens, à história, às principais tipologias, às relações deste motivo com a arquitetura, e seus desdobramentos iconográficos.

O conjunto de imagens está organizado cronologicamente, e cada imagem é acompanhada das seguintes informações:

- Identificação do portador do modelo arquitetônico.
- Identificação da técnica artística usada na composição da imagem.
- Identificação da arquitetura onde se encontra esta imagem.
- Localização geográfica da igreja, com situação em mapa.
- Datação.

O procedimento metodológico adotado nesta pesquisa evitou, desde o início, estabelecer seus instrumentos e

interpretações *a priori*, e se propôs a construir um processo de conhecimento que parte da expressão particular ao fenômeno geral, e interroga diretamente as imagens e suas características plásticas.

Esta pesquisa reconhece, no entanto, referências metodológicas importantes na conceituação e nos procedimentos de trabalho proposto por Aby Warburg, como uma alternativa crítica frente a uma história da arte afirmativa e definidora (Gombrich, 1986; Ginzburg, 1989; Michaud, 2007).

Das propostas de Warburg, dois aspectos, em especial, interessam a essa pesquisa.

O primeiro é o conceito de *nachleben*, entendido como pós-vida, sobrevivência ou sobrevida das imagens, que nesse trabalho se relaciona à idéia de uma genealogia da iconografia do portador e seus desdobramentos posteriores à Idade Média. Warburg sempre foi fascinado pelo tema das ninfas, e em seus

estudos sobre Botticelli e Ghirlandaio² interpretou, no desenho das figuras femininas³ a retomada de formas da arte romana – como o movimento dos corpos e a expressividade emocional dos gestos –, mas deslocados a outro contexto e, com outros significados. Parecia evidente para Warburg que o uso dessas imagens antigas pelos artistas da renascença era muito mais plástico-figurativo do que simbólico-significativo, já que havia grande liberdade de apropriação e distanciamento dos sentidos originais das imagens. Os sentidos, agora renovados, eram renascentistas. K.W. Forster comenta, na introdução ao texto de Warburg (1999), que este associava dois temas ao estudo das ninfas: as posturas e gestos do repertório antigo – cabelos ao vento e veste esvoaçantes –, que séculos mais tarde seriam retomados pra representar outras ações e outros estados emocionais; e a irrupção na arte da Renascença de “estranhas figuras” deslocadas, oriundas da Antigüidade

² Sandro Botticelli's *Birth of Venus* and *Spring* (1893); e *The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie* (1902).

³ Forster cita, em especial, as semelhanças entre a ninfa portando a fruteira no afresco do nascimento de João Batista (c.1486-1490) na Capela Tornabuoni em Santa Maria Novella, Florença e os detalhes de mênades em relevo em um sarcófago romano de meados do séc. II.

remota que deixam evidente como imagens com formas semelhantes podem ter significados diferentes em tempos e contextos distintos.

O segundo aspecto das propostas de Warburg que interessa tratar aqui é o procedimento de trabalho com a iconografia que se funda essencialmente na construção de relações entre imagens, e entre imagens e textos para a interpretação de significados históricos e a construção de significados possíveis.

Esse *modus operandi*, que se tentou incorporar a esse estudo, atenta às continuidades e rupturas, dessemelhanças e semelhanças, dentro de um amplo panorama de imagens interrelacionadas. No que pode ser um labirinto de imagens, a *nachleben* é como um fio de Ariadne que interessa não para sair, ou saber onde ele chega, mas para ver por onde ele passa. Legitima-se assim a imagem como realidade histórica, fonte geradora de conhecimento.

O estudo iconográfico, por sua vez, constitui um campo de conhecimento específico que a partir das formas visíveis nas imagens, e das relações formais estabelecidas entre imagens, constrói problemas, indagações, questionamentos e hipóteses interpretativas. Estas interpretações possíveis consideram, como bem observou Ítalo Calvino (2004), que qualquer tentativa de definir, ou encerrar, o sentido de uma expressão artística, só faz empobrecer sua profusão de significados, suas ambigüidades e paradoxos.

A imagem aqui não é vista como texto, passível de leitura direta, como se fosse composta por signos que remetem a determinados significados mais ou menos restritos, mas sim como figura plástica, que tem na forma seu potencial gerador de significados vários, não necessariamente predefinidos. Esses significados não residem na imagem isolada, mas são construídos a partir de relações com seu contexto, sua história e com outras imagens. É justamente no caráter visual, não-textual, das imagens

que reside seu potencial de maior abertura à construção de novos significados, sempre que são explorados novos enfoques e novas relações.

Nesse sentido, ao longo de sua história, a figura do portador do modelo conserva seu esquema geral – um personagem tendo nas mãos uma arquitetura miniaturizada –, mas sofre alterações de sentido vinculadas ao seu contexto artístico, político e religioso. E é justamente isso que interessa a essa pesquisa investigar.

Esse estudo procurou construir um entendimento geral a partir das particularidades de cada imagem, agrupando-as segundo suas técnicas artísticas –mosaicos, relevos ou afrescos– e suas características plásticas. Esta organização preliminar do *corpus* permitiu identificar tipos, ou seja, padrões formais que servem como referência para as várias expressões artísticas posteriores. A partir da identificação de tipos, tentou-se interpretar cada uma das imagens individualmente, explorando

ora a continuidade de uma composição tradicional, ora a ruptura e as variações formais que abrem novas possibilidades expressivas, e que podem ou não vir a definir novos tipos.

O interesse na história do motivo artístico da figura portando o modelo de arquitetura fez com que esta pesquisa considerasse, para além do conjunto de imagens mais restrito, outras expressões artísticas, mais antigas, que se caracterizam como antecedentes históricos do motivo, e delineam uma genealogia, assim como expressões artísticas posteriores, que aparentemente derivam deste motivo, como desdobramentos.

Como as imagens constituem a essência deste trabalho optou-se por apresentar o corpus iconográfico antes do desenvolvimento do estudo e não ao seu final, como anexo, como seria de praxe. Esta escolha visa compartilhar com o leitor, antes de tudo, o conjunto de imagens que fundamenta esse estudo, com a intenção de uma melhor compreensão dos aspectos tratados no texto.

4. *CORPUS* ICONOGRÁFICO

Prancha 4, Séc.VI

1. Papa Félix portando o modelo. Mosaico na abside da igreja de S. Cosme e Danião em Roma, Itália (526-530) - Refeito e alterado no séc. XVII. Referência iconográfica: Hetherington, 1967.
2. Bispo Eclesius portando o modelo. Mosaico na abside da igreja de S. Vitale em Ravena, Itália (546-547). Referência iconográfica: <<http://www.casesi.com/Ravenna/SanVitale-Apse.jpg>>
3. Bispo Eufrasius portando o modelo. Mosaico na abside da Basílica Eufrasiana em Parenzo/Porec, Croácia (c.550). Referência iconográfica: Hetherington, 1967.
4. Papa Pelagius II portando o modelo. Mosaico na abside da igreja de S. Lorenzo fuori-le-muri em Roma, Itália (578-590). Referência iconográfica: Hetherington, 1967.