

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**O PECADO ORIGINAL NA ESCULTURA ROMÂNICA DA BORGONHA – SÉCULOS
XI E XII.**

ÁREA: HISTÓRIA SOCIAL

ORIENTADOR: PROF. DR. HILÁRIO FRANCO JR.

ALUNA: VIVIAN PATRÍCIA CARIELLO COUTINHO DE ALMEIDA

No. : 1867941

SÃO PAULO, 1º DE JUNHO DE 2001.

INTRODUÇÃO METODOLÓGICA

As imagens estão hoje presentes em todos os aspectos de nossa cultura. Através do cinema, da televisão, do computador, as mesmas imagens invadem o planeta. A maioria é recente, muito diferentes dos quadros, das fotografias ou das gravuras que há pouco tempo eram as únicas a exprimir e a fixar o imaginário individual e coletivo. Algumas são virtuais: imagens que parecem ter origem nelas mesmas.

Nesse mundo dominado pela linguagem visual, é freqüente assistirmos a atos de respeito ou desrespeito em relação às imagens¹. Estes são eficazes independentemente da virtude do objeto manipulado - seja a preservação da múmia de Lenin ou a queima da bandeira americana por manifestantes anti - EUA - porque permitem a um grupo manifestar publicamente o apoio a uma pessoa, o pertencimento a um grupo, ou, pelo contrário, sua hostilidade a ele. Se as imagens causam problemas, é justamente porque são eficazes.

Os historiadores da arte ignoram esses sintomas do poder das imagens mais profundos que as anódinas atração e repulsão estéticas. Sabemos que para as culturas primitivas as imagens partilham a essência daquilo que representam, e mesmo a essência do que não representam, como esperanças e desejos profundos². A cultura cristã nega a postura de seus adversários religiosos (muçulmanos, judeus, algumas seitas heréticas), que interpretam a imagem como um perigoso estímulo à idolatria³. Para ela não há traços de animismo em sua própria percepção e resposta às imagens: não só o animismo de sentido etnográfico do século XIX - transferência de espíritos para objetos inanimados - mas no sentido do grau de vida inerente a uma imagem.

Um exemplo forte que ilustra como as imagens funcionam e do que são capazes são as peregrinações. Elas mostram como os cristãos lidam com aspirações e expectativas que não estão convencidos de poder ser plenamente atingidas por algum meio na Terra, e elas iluminam a natureza do papel mediador conferido à imagem para atingir esse objetivo. Nesse caso, o foco principal da atenção é o santuário, e aqui, como em todo processo complexo da manifestação de

¹ O episódio mais recente de iconoclastia aconteceu no começo de março no Afeganistão, onde integrantes da milícia do Taliban ordenaram a destruição de todas as estátuas do país, dentre as quais duas estátuas de Buda com 53 metros de altura esculpidas no período pré-islâmico. DIAS, C., "Vandalismo dos fanáticos", em *Veja* 9, 2001, pp. 52-53.

² FREEDBERG, D., *The power of images. Studies in the History and Theory of response*. Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 32.

³ SCHMITT, J.-C., "La culture de l' *imago*" em *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 1, 1996, p. 20.

esperança, desejo, e gratidão, é a imagem o ponto central, vista como efetiva e tratada como se fosse perpetuamente capaz de permanecer assim⁴. Os cristãos viajam para ver determinada pintura ou escultura, e fazem cópias delas para levar como lembrança. Essas imagens fazem milagres, são mediadoras entre os fiéis e o sobrenatural; e elas fixam em nossas mentes a lembrança da jornada.

Legitimar a manipulação das imagens, é correr o risco que centenas delas sejam objeto de um culto indevido e que outras sejam expostas sem defesa a sacrilégios ultrajantes. As soluções para esse problema são de dois tipos: podemos tornar a imagem inacessível, escondendo-a no fundo do templo ou reservando sua manipulação a um grupo competente e confiável. A Igreja ocidental também restringiu sua manipulação aos leigos ou apresentou-as como uma concessão às pessoas simples.

Uma antiga tradição diz que as imagens foram inventadas para suprir uma ausência⁵. Elas se destinariam a tornar acessível algo que não o seria sem sua mediação. A tese da ausência é um pouco limitativa, mas justa se incluirmos nas coisas ausentes aquelas não existentes (como os seres mitológicos) ou não existentes ainda (como as invenções que rascunhamos).

No contexto religioso, as imagens representam em geral entidades não existentes e sua presença é motivada por um ritual. Como não podemos levar Deus em procissão, levamos sua imagem. Como não podemos consagrar a eucaristia sob o olhar de Deus, nós a consagramos sob o olhar de sua imagem. As pinturas murais situadas no *cul-de-four* da abside, às vezes também no nível superior da nave, representam uma liturgia celeste que completa a dos mortais e que se comunica com ela; sem sua presença o culto seria de alguma forma incompleto.

As imagens de adoração são tratadas como seres humanos, e sua manipulação se inspira na vida social: o fiel lhes dirige gestos de saudação, de respeito, de amor ou de cuidados diversos⁶ e chega a maltratá-las quando não atendem a uma solicitação⁷. A Encarnação relativizou o fosso

⁴ FREEDBERG, *op. cit.*, p. 99.

⁵ SCHMITT, *op. cit.*, p.7.

⁶ Como é o caso das *camareras*, senhoras beatas de famílias tradicionais, que ainda hoje na Espanha lavam e trocam a roupa das imagens de procissão. TREXLER, R.C., "Habiller et déshabiller les images; esquisse d'une analyse" em DUNAND, F., SPIESER, J.-M., WIRTH, J. (dir.), *L'image et la production du sacré*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 197.

⁷ GEARY, P., "l'humiliation des saints". *Annales E.S.C.*, 34, 1979, pp. 36-38. Tal é o caso do costume que têm as jovens solteiras no interior de tirar o Menino dos braços da imagem de Santo Antônio até que este lhes dê um

que separava a criatura do Criador: se o próprio Cristo se fez imagem carnal e terrena de Deus, é natural para o cristão que um pedaço inerte de madeira pintado possa conter algo da luz divina do protótipo.

Nas relações entre os homens, as imagens podem exprimir a coesão de certos grupos, numa escala que vai desde a comunidade paroquial até à Igreja Universal, servindo mesmo de emblemas às instituições ou aos poderes organizados. De outro lado – e de forma mais conflituosa – elas constróem hierarquias, manifestam relações de força (entre Papa e Imperador) ou de dominação (entre clérigos e leigos); elas exprimem uma ordem ideal ou reivindicam um mundo perdido. No que concerne as relações entre os homens e o mundo celeste, a norma clerical reconhece que a imagem é um dos meios que permitem se elevar a Deus⁸.

Assim, sob múltiplas modalidades, as imagens contribuem para pensar o mundo e suas hierarquias, e a organizar as relações horizontais e verticais que o estruturam. Explorando a diversidade dos modos de funcionamento das imagens, talvez possamos ancorar o estudo delas no âmbito de uma contribuição global da civilização do Ocidente medieval, nos seus caracteres contraditórios e dinâmicos, sem portanto diminuir a espessura própria das imagens-objeto⁹ – permanecendo ao contrário atentos ao poder sempre renovado que elas têm de nos surpreender¹⁰.

Se queremos conhecer a relação da cultura medieval com as imagens, é porque acreditamos que a compreensão de termos específicos desta cultura e desta sociedade é um pré-requisito absoluto para qualquer comparação com o presente. Queremos então propor um método de leitura e análise das imagens que aqui estudamos e comentar as mais recentes polémicas travadas entre os autores especialistas em iconografia, mas antes gostaríamos de apresentar um breve histórico da questão metodológica.

O estudo da *imago* medieval se dá no âmbito de uma cultura profundamente marcada pelo

marido, ou então de trancar o mesmo santo dentro do armário pendurado de cabeça para baixo, para que ele ajude o devoto a encontrar um objeto perdido.

⁸ Ela é um dos objetos pelos quais pode se estabelecer um contato entre as esferas terrestres e celestes, uma relação entre o homem e as forças sobrenaturais. Esse contato pode se dar “de baixo para cima” (formas de devoção) ou “de cima para baixo” (em usos apotropaicos).

⁹ Conceito elaborado por J. BASCHET para se opor ao emprego da expressão “imagem”, que não evidenciaria o caráter de objeto da obra nem sua dimensão ornamental. “Introduction: L’image-objet” em *L’image. Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*. Paris, Ed. Le Léopard d’Or, 1996, p. 11.

¹⁰ BASCHET, *op. cit.*, p. 24.

cristianismo, como o testemunham a iconografia, a literatura de visões e a história das formas de expressão da devoção. A noção de *imago* serve de fundamento à antropologia cristã: Deus criou o homem “à sua imagem” e “à sua semelhança”. Desde então, a questão da imagem se vê inscrita no drama da História da humanidade, pontuada pela Queda (ou a perda da semelhança entre o homem e Deus), a redenção pela Encarnação e o sacrifício do Filho de Deus, pela Ressurreição dos mortos e pelo Julgamento Final no fim dos tempos.

A região de dessemelhança na qual o homem se encontra é o lugar de produção de todas as obras humanas, e dentre estas, das imagens materiais. Durante vários séculos, seu único objetivo foi figurar o drama da história cristã: em manuscritos, sobre os tímpanos, nos vitrais de igrejas acumulam-se imagens da Criação e da Queda, da Expulsão do Paraíso, da Paixão do Cristo e da Salvação dos eleitos, onde seria plenamente reinstaurada a imagem original, gloriosa e eterna do homem.

O Ocidente foi fiel à *via media* definida em 600 pelo papa Gregório Magno na refutação ao bispo iconoclasta Serenus de Marselha¹¹: as imagens são toleradas, não devem ser destruídas mas não podem ser adoradas. Elas têm uma função de *memoria*, lembram a história de Cristo e dos santos. Durante todo o primeiro milênio os relatos de sonhos ou visões envolvem as relíquias de santos e a cruz. Foi através de uma visão que Constantino teve da cruz¹², seguida de um sonho onde Cristo segurava a mesma cruz e lhe ordenava que confeccionasse uma parecida, que começa a história do Império Cristão. Essa visão fez multiplicar a produção de cruzes em ouro, cobertas de pedras preciosas, contendo freqüentemente relíquias em madeira da cruz ou do sangue de Cristo, e dotadas de usos litúrgicos.

Na época carolíngia, a importância dada ao *signum crucis* é tão grande que desperta no Ocidente o medo da idolatria. Os *Libri carolini*, escritos para Carlos Magno pelo bispo Teodulfo de Orleans entre 791 e 794, rejeitam a proposta do papa Adriano I de estender ao império franco as decisões do concílio de Nicéia II (787), ou seja, de instaurar um culto das imagens análogo ao

¹¹ PERTZ, G., WAITZ, G. et al. (eds.), *Monumenta Germaniae Historica*, Epistolae, II, X, 10. Berlim, Hahniani, 1957, pp. 269-272. Citado em SCHMITT, *op.cit.*, p. 9.

¹² EUSEBIO, *Vita Constantini*, I, 27-31, em MIGNE, J.-P., (ed.) *Patrologia Grega*, Paris, Garnier, t. 20, col. 941-948. Citado em SCHMITT, *op. cit.*, p. 9, n.17.

dos ícones¹³. Por outro lado, a cruz e as relíquias são dignas de serem veneradas. Eginhard recomenda se prostrar diante delas, mas não diante das imagens¹⁴.

Já sob o reinado de Luís o Pio, o perigo inverso ameaça: o iconoclasmo do bispo Claudio de Turim. Contra ele, os teólogos retornam a uma posição mais conciliatória com relação às imagens. Um outro fator de evolução concerne a exegese: no *scriptorium* de São Martinho de Tours, os livros do Antigo e do Novo Testamento são então reunidos em manuscritos únicos da Bíblia, preciosamente iluminados, tais como as Bíblias de Carlos o Calvo. A associação tipológica das figuras de profetas e do Cristo, ou de Moisés e São Paulo, faz das imagens os suportes da contemplação espiritual. Um tal contexto favorece um começo de recepção no Ocidente do neo-platonismo cristão do Pseudo-Dioniso, traduzido pela primeira vez em latim na abadia de São Dioniso e comentado por João Escoto Erígena.

Os anos 950-1050 vêem uma mudança completa de tendência, marcada pela promoção de imagens de culto tridimensionais autônomas. São as *imago crucifixi*, que se substituem ao *signum crucis*, além da *Majestas*, estátua-relicário da Virgem com o Menino. Essas novas imagens são geralmente motivos de peregrinações. Os milagres que se produzem diante da *Majestas* de Santa Foy e as aparições desta nos sonhos dos peregrinos confirmam a legitimidade das novas imagens. As *Majestas* tiveram também um papel ativo na política e sociedade da primeira idade feudal. Como encarnavam visivelmente a pessoa da santa ou do santo, elas permitiam à igreja local que as possuísse opor à violência material da aristocracia guerreira um contra-poder simbólico. Eram assim contemporâneas e complementares ao movimento da Paz de Deus pelo qual a Igreja, freqüentemente nas mesmas regiões, tentava refrear a violência social e se proteger. Mesmo em seu funcionamento ritual, elas exprimiam a natureza segmentária da sociedade do período.

A doutrina comum das imagens que se difundiu em toda a Igreja latina a partir do século XI é bem diferente. Ela se inscreve na tradição gregoriana, fazendo-a evoluir com dados novos. Os clérigos deram um nome a essa justificação: eles pretendem estabelecer a *Ratio* das imagens. Essa racionalização define menos uma teologia que uma disciplina social das imagens e de seus

¹³ SCHMITT, J.-C., "L'Occident, Nicée II et les images du VIII au XIIIe siècle" em BOESPFLUG, F., LOSSKY, N. (eds.), *Nicée II (787-1987). Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Cerf, 1987, pp. 275-277.

¹⁴ SCHMITT, "La culture ...", *op. cit.*, p.10, n.21.

usos, numa sociedade cada vez mais marcada pelas divisões e polêmicas entre clérigos e leigos, entre regulares e seculares, entre cistercienses e cluniacenses. Como já em 600 para Gregório Magno contra Serenus de Marselha, em 794 para os *Libri carolini* contra os gregos iconóduos, ou na geração seguinte para Jonas de Orleans contra o bispo iconoclasta Cláudio de Turim, é a polêmica que faz avançar a teoria. Isto se aplica a São Bernardo contra os monges cluniacenses, e igualmente aos clérigos e monges diante dos dois adversários principais das imagens, os hereges e os judeus¹⁵.

No século XIII a cultura cristã das imagens está definitivamente estabelecida no Ocidente. Sua importância é reconhecida pelo liturgista Guilherme Durand, bispo de Mende, que, contrariamente a seus predecessores, dá às “imagens, tapeçarias e ornamentos da igreja” o primeiro lugar no seu célebre *Rationale divinarum officiorum*¹⁶. É bem característica do século XIII a adequação das imagens cultuais às novas ambições universais da Igreja. Neste ponto, a ruptura é clara em relação aos cultos locais dos crucifixos e das *Majestas* do ano 1000.

No espaço de dois séculos a sociedade fragmentária e local do século XI foi substituída por uma sociedade aberta, constituída de redes onde cada interesse particular – urbano, monárquico, papal – interfere necessariamente em todos os outros na escala da cristandade. Se um dos papéis da imagem é favorecer o funcionamento global da sociedade e de sua ideologia, podemos dizer que esse objetivo foi alcançado no século XIII. Mas esse feito era inseparável da realização simétrica do outro papel das imagens: estas serviam não só para a construção da sociedade cristã na sua totalidade ideológica, mas para a construção do cristão, na experiência subjetiva de sua relação singular, onírica e mística, com o invisível.

Não existia uma reflexão sobre a História da arte antes do Renascimento, mesmo porque não havia o conceito de arte. O que nós chamamos de arte encontrava-se em meio às *artes mechanicae*

¹⁵ Podemos acompanhar a expressão iconográfica dessas tensões em CAMILLE, M., *The gothic idol. Ideology and image making in medieval art*. Cambridge, CUP, 1989.

¹⁶ Esta obra é certamente uma Suma em matéria de interpretação alegórica da igreja da liturgia. GUILHERME DURAND, *Rationale divinarum officiorum*, I, 3, Napoles, 1859, pp. 22-27. Citado em SCHMITT, “La culture...”, p. 21, n.44. Ver também NEALE, J.M., e WEBB, B., *The symbolism of Churches and Church Ornaments. A translation of the first book of the Rationale divinarum officiorum*, Londres, 1906. Citado em BASCHET, J., *Lieu sacré, lieu d’images. Les fresques de Bominaco (abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*. Paris-Roma, Ed. La découverte / École Française de Rome, 1991, p. 155, n. 1.

e não havia palavra para designar ao mesmo tempo a arquitetura, a pintura, a escritura, o vitral, a ourivesaria e a iluminura. A palavra *imago* designava indistintamente obras que hoje chamamos de quadros ou estátuas. O homem da Idade Média - termo criado por Boccaccio¹⁷ - vivia acima da história, pois não se considerava como um agente desta, que está nas mãos de Deus. A vida terrena para o cristão só tem valor em relação à vida eterna, que deve abolir a história. Dessa forma, perpetuar o individual e o efêmero não era objetivo do artista. Portanto, na Idade Média a arte era feita e consumida de imediato, não a partir de um ponto de vista histórico. Podemos dizer que o homem do século XIII não olha para a imagem do século XI como algo velho, e sim eternamente contemporâneo, pois o importante para ele era o conteúdo sagrado ali representado, a mensagem da imagem. LONGA DURADA

A reflexão acerca da história da arte começa no século XVI com Vasari, que tem uma inédita consciência histórica da arte. Ele escreve sobre a vida dos principais pintores e artistas de sua época, mas só se preocupa com as personalidades e as biografias dos grandes artistas. As diferenças de estilo para ele são um dom natural, pessoal, como se os artistas estivessem fora da história, não influenciados pelo contexto. Sua história da arte era uma narrativa de fatos isolados (anedotas) e a unidade da obra residia na escrita biográfica e na diferenciação intuitiva de caracteres, de “gênios” ou de “escolas”.

Vasari propunha substituir ao universo cultural das imagens medievais (e a seu modo de produção freqüentemente qualificado de artesanal) um outro cultural, humanista, supondo uma definição mais “artística” das produções figurativas. Tratava-se, no fundo, simplesmente de não compreender a Idade Média, nessa história da arte nascente (ou renascente). Se a história da arte quer hoje compreender as imagens medievais, tanto em sua natureza como em suas funções, deve questionar radicalmente os pressupostos mais antigos aos quais o nascimento desta disciplina teria sido votado.

No século XVII o modelo biográfico está saturado, e se começa a pensar no lado estético da arte. As obras analisam o que há de comum entre todas as esculturas ou pinturas. É o conceito de “escolas”, “estilos”, marcado por características formais, visuais, onde não existe preocupação com as motivações do artista ou com o contexto da época e do lugar, bastando identificar e

¹⁷ BAZIN, G., *História da História da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p.4.

classificar as obras de arte. Na França essa definição e normatização da estética se deu no Estado Absolutista, pela Academia de Belas Artes.

Foi na Alemanha que a história da arte se libertou das disciplinas afins na segunda metade do século XIX para tornar-se um ensino universitário independente¹⁸. Renunciando ao projeto grandioso da *Kulturgeschichte*, ela se atribuiu como primeira tarefa descrever e catalogar as obras, atribui-las a um artista, a uma época ou a um estilo. A história da arte então praticada era uma história das formas que dependia inteiramente da erudição atribucionista que fixa a cronologia e a procedência das obras.

No século XIX há várias formas de abordagem na história da arte. Há os autores *formalistas* que viam na história da arte as formas, linhas, massas. Pensavam que o artista primeiro se preocupa com a forma que vai dar à matéria bruta. Como ele operava uma transferência de forma, a essência da arte deveria estar nas formas. Essa tendência ainda hoje está presente nos trabalhos dos discípulos de H. Focillon.

Para a corrente *culturalista*, uma obra de arte nada mais é que uma forma aplicada a um material, mas o mais importante é que esta é determinada pelo contexto cultural mais amplo em que o artista vive e trabalha. Assim, a arte estaria inserida num contexto mais amplo do que o artístico¹⁹. A “história social da arte” utiliza a noção de função como uma ferramenta fundamental destinada a completar o desenvolvimento da disciplina; o que a história da arte teria perguntado primeiro às imagens, foi sua função histórica, um papel a definir para cada objeto, cada artista, cada estilo e cada época, com a idéia de fazer um desenvolvimento temporal. O aparecimento da iconologia, desde Warburg e sobretudo Panofsky, teria pedido às imagens que elas mostrassem mais radicalmente sua função semântica, ou seja, suas relações com um universo de significações – os famosos temas e conceitos de Panofsky, dados como “fontes” ou “conteúdos intrínsecos” dos objetos figurativos²⁰. A história da arte desde Hauser – ou, numa perspectiva diferente, Francastel²¹ – teria então completado esse esquema

¹⁸ BAZIN, *op.cit.*, p. 307.

¹⁹ *Idem*, p. 282.

²⁰ PANOFSKY, E., *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1967, pp. 13-45.

²¹ HAUSER, A., *Histoire sociale de l'art et de la littérature*. Paris, Le Sycomore, 1984; FRANCASTEL, P., *Pintura e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

interrogando a “função social das imagens”, ou seja, sua implicação num contexto mais geral de intenções e comportamentos humanos, levando-nos a compreender os valores de uso tanto como os valores de troca a que respondem a fabricação e a difusão dos objetos figurativos.

Há ainda no século XIX representantes da corrente arqueológica²² que vê as obras de arte como grandes monumentos, grandes peças de valor histórico ligado à sua monumentalidade e historicidade. Estes privilegiam a arquitetura e a grande escultura voltando ao formalismo, sem se preocuparem com o conteúdo da imagem. Sob a influência de autores ligados à essa corrente da história da arte idealizou-se em Paris o Museu dos Monumentos Franceses, que guarda cópias dos grandes monumentos do país que se encontram ao ar livre.

Queremos nos deter um pouco na tendência, inaugurada por Émile Mâle, de analisar uma obra de arte como se esta fosse a transcrição na matéria de um texto teológico. Este, em 1898, decifrou o programa iconográfico das catedrais utilizando tão somente as obras de Honorius Augustodunensis e de Vincent de Beauvais²³. Para ele, os artistas teriam contado em imagens as verdades do dogma sob o ditado paternal do teólogo, havendo no máximo uma distorsão do relato para atingir a fé popular, inocente e tocante. Isso supõe a submissão do artista e também do mandatário diante de uma Igreja Todo-Poderosa, generosa, unindo a sociedade no trabalho e na fé.

Seu método rejeita como problema formal ou como fantasia do artista todo elemento específico do sistema iconográfico que ele consegue detectar, e classifica a temática dos monumentos segundo a quadripartição do *Speculum* de Vicente de Beauvais: espelho da natureza, espelho da ciência, espelho moral e espelho histórico. De um lado, ele considera como puramente decorativo tudo o que não se encaixe nesta moldura; de outro lado, ele deixa de refletir acerca da organização e a escolha dos temas na arte. Vemos transparecer na construção grandiosa de E. Mâle uma visão social paternalista e corporativista que busca sua caução num passado idealizado.

²² O principal expoente dessa corrente da história da arte foi Winckelmann (1711-1768), fascinado pela arte grega, sobretudo a escultura, que pensava traduzir o modelo do Belo ideal. Idealizou a divisão em fases no estudo da arte grega e renascentista, similares às da vida do homem: infância, maturidade, declínio. Ver BAZIN, *op.cit.*, pp. 80-85.

²³ MÂLE, E., *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris, A. Colin, 8^a. ed., 1948.

As pesquisas do abade Garnier sobre a situação e os gestos dos personagens na arte medieval partem da hipótese da existência de uma forte estruturação interna na imagem gótica, devido a seu caráter ideográfico²⁴. Mas, para ele, como para Mâle, é ao nível dos signos iconográficos que compõem a imagem que se encontra a estruturação, e não ao nível da temática. Se ele quer mostrar que tal gesto significa a dor, ele se contenta em verificar que este gesto aparece em temas onde os *textos* referem-se à dor. Mesmo que seu método seja útil para a análise dos detalhes que compõem uma imagem, a autoridade que ele dá aos textos limita a eficácia deste, pois sabemos que sérias objeções podem ser feitas à pesquisa de um sistema ao nível da temática. A evolução contínua dos temas, sua diversidade geográfica, a existência ao mesmo tempo de representações modernas ou antigas podem desencorajar o corte sincrônico. A catedral não fornece um programa homogêneo, mas uma fatia de história, na qual vemos mudanças de pensamento artístico.

Também nas numerosas obras consagradas ao simbolismo medieval escritas por M.-M. Davy²⁵ é utilizada a exegese dos Pais da Igreja e teólogos como chave de deciframento. Ora, o exegeta não explica um símbolo preexistente na Bíblia: ele fabrica o simbolismo à medida de suas necessidades sem temer as contradições. Assim, a leitura dessas obras não explica a iconografia; ela permite no máximo glosá-la indefinidamente.

No século XX a corrente formalista ainda é forte num público culto, não especialista, que compra livros de arte de luxo. O culturalismo também continua: agora, a obra de arte é um produto social, e qualquer obra de arte está revelando uma série de sentimentos da sociedade no momento em que foi produzida. A organização social pede sua expressão através da arte, e a História Social da Arte vai analisar o consumo da obra de arte pela sociedade.

O problema da significação das imagens e do deciframento dos símbolos que elas contêm depende hoje da iconologia, admitida como um ramo da história da arte. A iconologia nasceu no século XIX nos trabalhos de liturgistas católicos como P. Cahier²⁶, a partir do postulado que a imagem deve refletir o conteúdo dos textos. O uso da iconologia pelos historiadores de arte

²⁴ GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. T.I: Signification et Symbolique. T.II: La grammaire des gestes*. Paris, Le Léopard d'Or, 1982.

²⁵ Dentre elas: DAVY, M.-M., *Initiation à la symbolique romane (XII e siècle)*. Paris, Flammarion, 1977.

²⁶ PP. CAHIER e MARTIN, *Caracteristiques des saints dans l'art populaire*. Paris, 1866-1868, 2 vols. Citado em BAZIN, *op.cit.*, p.172.

atentos às formas permite análises mais respeitadas da especificidade das obras, mas a tendência entre estes é de se especializar numa iconologia restrita ou numa história das formas sem iconologia. Esta, tal qual praticada por Panofsky, propunha uma análise mais abrangente da obra de arte, em três níveis: o significado externo da obra, formal; o significado iconográfico, que supõe um conhecimento dos textos literários capazes de esclarecer a imagem; o significado iconológico: a apreensão do conteúdo mais completo e mais escondido da obra de arte.

Na realidade, ao tentar erigir em sistema sua hermenêutica, Panofsky reduziu-lhe o alcance²⁷. O que ele procura na verdade é, uma vez descoberto o significado da obra, entrever o plano de fundo levantado por qualquer especulação humana, mergulhando assim no universo do mito, infundavelmente renovado, ora por efeito de referência, ora por efeito de inversão, isto é, de metamorfose.

Cremos que a história da arte alcançará um maior nível de compreensão da obra se recorrer a todos os tipos de fontes possíveis, não somente as escritas. Pensamos numa história da arte diferente da tradicional, predominante do século XVI a meados do XX e voltada mais às questões formais e estilísticas, numa história que enfatiza os conteúdos social e cultural da produção artística. Ou melhor, uma história que possa, com tais parâmetros, ver nas imagens elaboradas sobre qualquer suporte testemunhos importantes da sensibilidade da época. Portanto, a história da arte deve verificar as articulações profundas entre imagem e imaginário. Sabemos que antes de serem concretizadas, as “formas são intuídas, pensadas e concebidas mentalmente, portanto imaginadas. E nesse processo entram tanto dados específicos da sociedade em questão, elementos da curta duração histórica, quanto os dados da mentalidade, elementos da longa duração”.²⁸

Construir um método de análise de imagens tem sua justificação lógica na noção que toda afirmação não-trivial sobre material empírico depende inevitavelmente de uma certa forma de

²⁷ BAZIN, *op.cit.*, p.184.

²⁸ FRANCO JR. H., *A Eva barbada. Ensaio de mitologia medieval*. São Paulo, Edusp. 1996, p. 24.

teoria²⁹. No que concerne nosso objeto, podemos pensar que a teoria nos distancie dele: teorizar é manipular, não um objeto, mas a concepção que temos dele e os conceitos que lhe dizem respeito³⁰. Isso é também verdadeiro com relação as situações às quais todo modelo se aplica: elas são também abstrações. Entretanto, seria um erro recusarmo-nos a estabelecer uma teoria por causa desse distanciamento lógico e uma ilusão acreditar que sem teoria podemos avaliar mais imediatamente um objeto. Em toda avaliação superficial chega-se no máximo a construir um modelo conceitual rudimentar e incoerente: por isso, uma construção ativa é uma atitude preferível.

Claro que não há técnica geralmente válida para o estabelecimento de modelos; e nós não podemos construir uma teoria pertinente simplesmente escolhendo e reagrupando pedaços de modelos analíticos tirados de diferentes contextos. A única possibilidade em vista é a de procurar fundar a teoria sobre uma seleção de material empírico, uma escolha de exemplos específicos de imagens e de outros temas correlatos. Um tal processo de seleção é um ato criativo fundado sobre uma intuição que escolhe imagens que podem se mostrar estimulantes para a análise. O único teste utilizável sobre a racionalidade e a pertinência de uma tal escolha consiste em pesquisar se o cenário assim construído se presta a ser reduzido a um modelo analítico de uma certa consistência, analiticamente produtivo e que, finalmente, pode ser aproximado de modelos aparentemente eficazes utilizados em domínios de pesquisa vizinhos.

Um “modelo ritual” é interessante na medida que ele é capaz de dar conta das formas mais estruturadas do comportamento humano – razão pela qual tais modelos foram usados com sucesso em antropologia social e em estudos sobre a vida urbana no cruzamento dos setores público e privado³¹. Ele implica uma série de situações relativamente simples de uma certa regularidade e de uma certa previsibilidade, pelo menos durante o tempo em que as prescrições canônicas continuam a agir. Um tal modelo concerne com efeito processos estruturados, que implicam como elementos essenciais uma exibição de símbolos como as imagens que ocupam um espaço físico e conceitual de maneira especificamente estruturada e regrada pelo tempo, para

²⁹ SINDING-LARSEN, S., “Créer des images. Remarques pour une théorie de l’image” em DUNAND, F., SPIESER, J.-M., WIRTH, J., (dirs.), *L’image et la production du sacré*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 36.

³⁰ Idem, p. 36, n.1.

³¹ TREXLER, R.D., *Public life in Renaissance Florence*. Nova York, Academic Press, 1980.

definir esse espaço. Este conjunto forma um sistema analítico que parece capaz de dar conta da maior parte dos aspectos funcionais que queríamos associar às diferentes modalidades das imagens de culto; ocupação e penetração do espaço são características inerentes a tais modelos.

No que concerne a imagem de culto, o modelo que apresentamos se aplica a um espaço submetido a regras. Estas têm duas dimensões: o espaço é funcionalmente, simbolicamente e ideologicamente definido pelas atividades rituais que aí tomam lugar; as imagens, os símbolos visuais e as inscrições serão distribuídas através de todo o espaço disponível seguindo um sistema de hierarquia e de prioridade do espaço físico e seguindo as especificidades espaciais dependendo do uso e das funções. É difícil dar um sentido ao estudo das imagens de culto sem considerá-las como integradas aos fatores do ritual e do espaço ritualizado que acabamos de evocar.

Pensamos que o primeiro passo é estabelecer séries iconográficas por gênero, por local, por autoria. O Pecado Original, tema que estudamos, tem ressonância social grande e foi muito representado em imagens³² porque dizia algo para o imaginário da sociedade medieval. Por isso, deve-se organizar séries temáticas dentro do tema: o nascimento de Eva, a admoestação de Deus, a cena do Pecado, a expulsão do Paraíso, a vida do casal fora do Éden.

Num segundo momento é importante contextualizar o material organizado, determinando a época, o local, os mandatários e os produtores das imagens em questão. Informações desse gênero podem ser encontradas no *Index of Christian Art* da Universidade de Princeton.

Em seguida observamos em cada imagem da série a distribuição espacial dos elementos contidos na cena, as relações verificadas entre os personagens e sua localização relativa³³. Feito isso, procuramos destacar quais as semelhanças e as discrepâncias constatadas na série, e tentamos compreender as diferenças retornando à análise do contexto. Não se trata de uma abordagem estilística: interessamo-nos pelas formas não para reconhecer as influências ou

³² Das 1400 imagens de Adão levantadas na Espanha, França e Itália nos séculos XI a XIII, aproximadamente um terço eram imagens do Pecado Original. Em FRANCO JR., H., "A iconografia de Adão, autobiografia do homem medieval". *Revista de História* 136, 1997, p. 10.

³³ J.-C. Bonne analisou no tímpano de Conques o aspecto "sintático" das imagens presente nas propriedades plásticas e cromáticas, na medida em que contribuem para definir as relações entre os motivos constitutivos da imagem. São fatores que definem a hierarquia das figuras, sua situação com respeito às categorias humano/divino, terrestre/ celeste..., e também a relação entre as figuras e o fundo/ margem/ outras figuras. Em BONNE, J.-C., *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*. Paris, Cerf, 1984, pp. 18-22.

reconstituir as escolas artísticas, mas porque sua análise é indissociável da produção do sentido – de seu efeito e de sua eficácia. É talvez assim, indo tão longe quanto possível no detalhe da imagem, que podemos esperar apreender o funcionamento e a riqueza do pensamento figurativo³⁴.

O passo seguinte seria a pesquisa de intertextualidade das séries: verificamos se uma imagem sofreu influências de imagens próximas, contemporâneas ou não. Analisamos também imagens similares vizinhas e detectamos nelas as diferenças de composição que possam ajudar a compreender as inter-influências que possam ter existido.

É então de grande importância localizar as fontes paralelas (escritas, visuais, materiais) que auxiliem na interpretação das semelhanças e das disparidades encontradas na série. É uma ampliação do *corpus* documental (atas de fundação da igreja, cronistas daquela igreja, hagiografia do santo patrono...) que deve ser cruzada com a documentação levantada para definir o contexto. Devemos também identificar, se possível, as leituras que o artista fez para conceber aquela imagem, independentemente do contexto da época. Por exemplo: A Bíblia foi sempre usada como fonte pelo artista, e certamente ele e o mandatário da obra conheciam a obra de Santo Agostinho para representar o Pecado Original. Além da Bíblia, o artista pode ser influenciado pelo imaginário da época, pois este conjugava em si várias tradições culturais, transmitindo assim diferentes mensagens.

Sem se especializar na liturgia e em sua história, o conhecimento dos textos dos Pais da Igreja e dos principais teólogos medievais, além das práticas rituais e de sua evolução, deve permitir ao historiador da arte preocupado com a interdisciplinaridade situar mais precisamente a
 ⇒ dimensão litúrgica de uma imagem e de sua iconografia.

Podemos então passar à comparação das imagens com séries de imagens de temas correlatos. Recortamos séries dentro de uma coerência documental, como por exemplo cenas da Santa Ceia no sul da França, e cenas da Crucificação no sul da França na mesma época. É de grande importância o estabelecimento de uma série de imagens para análise, uma vez que nos livramos

³⁴ “O sentido que extraímos das formas é sempre vacilante: não sabemos se enxergamos bem o que foi representado ou não – daí a importância da descrição da obra. Ela é uma fase decisiva do trabalho, pois opera a passagem difícil do ver ao dizer”. Em PANOFKY, E., “Contribution au problème de la description d’œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l’interprétation de leur contenu”. *La perspective comme forme symbolique*. Paris, Ed. de Minuit, 1975, p. 252.

do preconceito de estarmos diante de uma arte estereotipada, fixa, que reproduz dócilmente a doutrina da Igreja. Pelo contrário, sabemos³⁵ que a Idade Média Ocidental - desde o século IX e mais nitidamente no século XI- é um período de grande profusão iconográfica. A vitalidade e o dinamismo do pensamento cristão no seio desta sociedade complexa permitem a manifestação de todas as possibilidades da linguagem figurativa em suas especificidades, e conferem à criação visual uma grande margem de manobra. Justifica-se assim a necessidade do estudo serial, pois a confrontação das imagens de uma mesma série é indispensável para a análise de cada uma delas, revelando-se o sentido na diferença, ou numa “dialética das aproximações e distanciamentos”³⁶.

Feita a análise serial das imagens, resta pesquisar na erudição moderna recorrendo a historiadores da arte, e a elementos fornecidos por outras disciplinas que ajudem a alargar o panorama de abordagem da imagem. Pensamos que uma das parcerias fundamentais para nossa análise é com a **Antropologia**, por fornecer conceitos que auxiliem na compreensão de uma sociedade distante no tempo partindo de relatos orais e documentos visuais. Então, de posse do *corpus* documental, da análise visual e dos aportes de outras disciplinas buscamos decodificar e interpretar a série de imagens.

Acreditamos ser de grande importância considerar em nosso estudo os resultados das questões polêmicas mais recentes debatidas entre os historiadores da arte medieval.

A primeira delas é a questão da análise das relações entre a imagem e o lugar no qual ela se insere, desenvolvida por Baschet em seu estudo dos afrescos da capela de San Pellegrino³⁷. Longe de analisar as imagens isoladas, o autor diz que devemos tentar restituir uma realidade espacial, na qual se organizam constelações de imagens, decifrando assim o funcionamento de um *lugar de imagens*: um objeto total, complexo, no qual as imagens se ligam, se fundem com o local, e participam da sua função que é a de celebrar o culto de Deus e dos santos.

Convém então se interrogar sobre as regras que regem a organização desses conjuntos de imagens e, em primeiro lugar, sobre as modalidades de leitura destes. Seguir um relato em

³⁵ BASCHET, J., “Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie”. *Annales HSS* 1, 1996, p. 108.

³⁶ DAMISCH, H., *Le jugement de Pâris. Iconologie analytique*, I. Paris, Flammarion, 1993, p. 168.

³⁷ BASCHET, *Lieu sacré...op. cit.*

imagens implica num deslocamento do fiel no espaço do edifício, determinando assim um uso do local que se deve analisar. Entretanto, a disposição das cenas não responde a um único princípio de encadeamento narrativo: a posição de uma imagem pode também ser calculada de forma a estabelecer uma relação significante com outras cenas³⁸. Uma relação dialética se estabelece assim entre a regularidade narrativa dos ciclos e uma dinâmica associativa que busca as correspondências suscetíveis de produzir um sentido suplementar.

É então necessário integrar um parâmetro essencial na análise da distribuição espacial das cenas, pois as diferentes partes do edifício de culto não são dotadas de um valor equivalente, tanto pelo caráter simbólico que lhes é atribuído como por sua ligação com uma função litúrgica particular. A Idade Média levou muito longe a interpretação alegórica das diferentes partes do edifício, atribuindo às portas, às colunas, às pedras e até à argamassa que os une, um sentido sagrado ou moral³⁹. Mesmo se devemos nuançar a aplicação prática das análises destes liturgistas, ainda assim o edifício religioso é um espaço sagrado, estruturado segundo um certo número de regras, e que, por seu valor simbólico, é um equivalente do macrocosmo.

Deve-se levar em conta em particular os três eixos que definem a armadura simbólica da igreja. O eixo longitudinal ligando a fachada e a cabeceira é certamente o principal, ainda mais porque ele é pontuado por lugares igualmente importantes como a porta, o *jubé* ou o altar. A oposição esquerda / direita desempenha também um papel importante. Enfim, o eixo alto / baixo, vetor potencial da relação entre Deus e os homens, parece estar na igreja rebatido sobre o eixo longitudinal. De qualquer forma, é em função destes dados que se deve analisar a disposição das imagens, pois se admitimos lidar com um espaço sagrado, no qual os valores simbólicos valem tanto quanto as determinações materiais, é claro que a disposição e o funcionamento da decoração mural não podem ignorar a estrutura do edifício.

A segunda questão que gostaríamos de abordar concerne a função das imagens, discutida num artigo de J. Baschet de 1996⁴⁰.

O autor começa lembrando que a expressão “Bíblia dos iletrados” funcionou, no campo de

³⁸ Como verificamos nas diferentes sequências de capitéis em Vézelay que estudamos no capítulo 2 .

³⁹ Ver nota 16.

⁴⁰ BASCHET, “Introduction..”, *op.cit.*

estudos sobre a arte medieval, como um tipo de fórmula mágica que permitia se desembaraçar satisfatoriamente da questão da função das imagens, e talvez até das próprias imagens⁴¹. A “receita” era entendida, graças a Gregório Magno e aos clérigos que o repetiam desde então: a imagem servia para ensinar a história santa a aqueles que não podiam ler a Bíblia; ela era a *litteratura laicorum*, um substituto do texto, desvalorizado pelo estatuto subalterno de seus destinatários. A idéia da “Bíblia dos iletrados” foi assim um alibi formidável para uma certa forma de história da arte, permitindo-lhe justificar a primazia do texto sobre a imagem e a surpreendente desvalorização de seu objeto sobre o qual ela foi fundada há muito tempo. Desde que renunciamos à noção de “Bíblia dos iletrados”, um campo imenso e complexo se abre à reflexão sobre a função das imagens. De início, trata-se de destacar o forte grau de funcionalidade da arte medieval (como toda arte que se inscreve num universo essencialmente religioso). Não há imagem na Idade Média que seja pura representação. Trata-se mais freqüentemente de um objeto, dando lugar a usos, manipulações, ritos. Quando não é esse o caso, ao menos a imagem adere a um objeto ou a um lugar que tem ele mesmo uma função, um uso, quer se trate de um altar, um manuscrito, ou de um objeto litúrgico, ou das paredes nas quais se desenrolam os ritos cristãos.

Para analisar a função das imagens medievais, é importante discernir quatro níveis de análise⁴². O primeiro nível concerne a norma: definida pelos clérigos como aprender, rememorar, emocionar, ela não basta para dar conta das práticas destes e dos fiéis, sendo então necessário conceber relações complexas entre teoria e prática, mesmo porque a teoria cristã da imagem evolui em relação à difusão das práticas. O segundo nível é o da intenção: estamos ainda no patamar de uma finalidade consciente, mas passamos do geral ao particular. Pois a norma clerical, definindo uma legitimidade global da imagem, não abarca todas as intenções particulares. É então que convém analisar a complexidade das intenções e a diversidade das motivações – mais ou menos exprimidas e conscientes – que se misturam nos gestos dos mandatários, quer se trate de Suger, de representantes de uma autoridade política, de nobres ou

⁴¹ Vimos que E. Mâle contribuiu para difundir essa concepção. Seu *L'art religieux du XIIIe siècle en France* começa com essas palavras: “Le Moyen Âge a conçu l'art comme un enseignement”, seguidas por uma referência à “Bible des pauvres”.

⁴² BASCHET, “Introduction”..., p. 17.

de mercadores ricos. As intenções mais explícitas são aquelas expressas nas imagens encarregadas de transmitir uma mensagem política ou eclesiástica. A imagem é freqüentemente um instrumento privilegiado na construção de uma legitimidade e de uma sacralidade do poder temporal. O terceiro nível diz respeito aos usos: assim designamos as manipulações da imagem ou toda outra forma de relação concreta com ela. Podemos aqui distinguir os usos previstos de outros que não o são. Entre os usos previstos estão os litúrgicos ou paralitúrgicos. Dentre os usos não previstos encontram-se as práticas apotropaicas⁴³.

Por fim, o quarto nível é o do papel da imagem. Este é o nível mais delicado a discernir, aquele onde reencontramos os riscos da função unificante e finalista do funcionalismo. Estamos agora num âmbito de alto grau de generalidade do discurso, pois trata-se de definir os papéis que podemos atribuir às imagens, na perspectiva de uma análise histórica dos fenômenos sociais. A definição do papel da imagem pode apoiar-se num dos três níveis precedentes, sem portanto se reduzir a eles.

De uma forma geral, podemos pensar que a imagem participa da eficácia da situação ritual à qual ela se encontra ligada. Não se deve encerrar a imagem em uma única função. Falar em “imagem devocional” apresenta esse perigo de encerrar a imagem numa função prevista desde sua realização e imutável, sendo que a função devocional pode se aplicar sobre uma obra que tem outras funções, de culto, litúrgicas ou políticas. Devemos lembrar também que as funções de uma imagem ou de um tema iconográfico podem variar segundo o público considerado ou se transformar, tanto no tempo breve do ritual⁴⁴ como no curso da evolução dos edifícios e das práticas. Ainda, a análise das relações entre as funções da imagem e sua significação iconográfica (ou ainda entre funções e forma) não pode ser vista senão com grande flexibilidade, excluindo a hipótese de uma estrita dependência da iconografia em relação à função da imagem.

Dentre os debates ocorridos acerca da funcionalidade das imagens, um ponto interessante foi

⁴³ Vimos em BASCHET, *Lieu sacré...*, p.86, que no reverso da fachada da capela de San Pellegrino existe um afresco com uma imagem enorme de São Cristóvão cuja visão - segundo uma crença partilhada pelos clérigos e até encorajada por eles - era garantia contra a morte súbita.

⁴⁴Esse parece ser o caso da imagem de Eva que estudaremos no capítulo 3, simbolizando a pecadora com a qual se identificam os penitentes que se reuniam diante dela no começo da Quaresma, bem como a figura da Madalena, que acolhia esses penitentes arrependidos na Quinta-feira santa para serem readmitidos na Igreja.

levantado por E. Palazzo⁴⁵ que nos parece importante levar em consideração: o do determinismo funcional.

O autor aponta o erro essencial no qual incorrem alguns historiadores de arte, especialistas em iconografia, que têm a tendência a só enxergar as relações entre iconografia e liturgia do ponto de vista da funcionalidade das imagens. Herdada das tradições do século XIX como de outras mais contemporâneas onde tudo deve se explicar por uma função, a explicação funcional da iconografia em relação com a liturgia sufoca a realidade dos laços entre as imagens e o ritual. Por exemplo, uma vez que os enigmas iconográficos surgem diante dos historiadores de arte - principalmente com respeito aos programas monumentais pintados ou esculpidos nas igrejas - estes têm a tendência a considerar que o “mistério” da iconografia deve ser explicado por suas relações com a liturgia. Esta, tomada em seu sentido mais amplo e menos preciso, serve de todo modo de solução “milagrosa” que permitiria resolver todos os enigmas iconográficos legados pela Idade Média. A isso, vem se somar o defeito da pesquisa de funcionalidade a qualquer custo. Ora, a razão de ser da imagem na Idade Média – qualquer que seja seu suporte – não reside somente em sua funcionalidade ritual, mas às vezes também pelo seu valor intrínseco, sem ligação direta com uma função litúrgica precisa.

Do outro lado, os liturgistas têm uma visão desmesuradamente teológica da imagem, que para eles existe para apoiar a expressão de uma teologia da liturgia. Nesse sentido, a iconografia aparece como secundária em comparação com a mensagem teológica do ritual, da qual ela não contribuiu para precisar ou modular o sentido. As imagens estão lá para fazer bonito, porque a liturgia deve comportar elementos esteticamente notáveis. Na verdade, as relações entre iconografia e textos teológicos ou sagrados são de muito maior sutileza do que possa parecer à primeira vista.

Há uma necessidade imperativa de distinguir vários níveis de leitura e de compreensão de uma imagem em suas relações com a liturgia. Esses níveis podem se referir à proximidade de um tema iconográfico com a temática global de um texto litúrgico ou da teologia de uma festa, ou um laço mais ou menos imediato entre a imagem ou um conjunto de imagens com o local da

⁴⁵ PALAZZO, E., “Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd’hui: une éclairage méthodologique”. Em *Cahiers de Civilisation médiévale* 41, 1998, pp. 65-69.

celebração. Raros são os casos onde, num contexto litúrgico global, a compreensão da iconografia se faz a partir de um único nível de interpretação.

Além disso, a funcionalidade de uma imagem no contexto da liturgia não se estabelece de uma forma automática e sistemática. Por exemplo, as imagens monumentais esculpidas ou pintadas nas paredes das igrejas não se compreendem obrigatoriamente numa simples relação de funcionalidade no momento do desenrolar do culto. As imagens litúrgicas, tomadas em sentido amplo, não foram especialmente concebidas para serem vistas. Na Idade Média, o elo entre iconografia e liturgia passa igualmente pela noção de *presença*⁴⁶. O essencial aos olhos dos contemporâneos era que a imagem – qualquer que fosse seu suporte – esteja lá, presente no momento do desenrolar da liturgia. Nesse sentido, podemos considerar a função da imagem na liturgia em termos de relação com o tema de uma missa, com os textos lidos, cantados ou rezados nesta ocasião.

Para o autor, não se trata de excluir da concepção medieval um elo funcional entre as imagens e a liturgia, mas o que ocorre é a expressão de uma funcionalidade menos imediata das imagens no momento do desenrolar da liturgia, mas mais global, levando em consideração essa noção medieval de *presentia*.

Para discernir os diferentes níveis de interpretação de uma imagem no contexto da liturgia, devemos estabelecer um jogo sutil de equilíbrio entre as tradições próprias à iconografia e o conteúdo de um rito ou de uma festa litúrgica. Com efeito, deve-se às vezes ir buscar bem longe a influência de uma oração ou de um comentário exegético sobre tal passagem bíblica para compreender um simples motivo iconográfico contido numa imagem onde o tema e a forma de tratá-lo parecem *a priori* bem tradicionais.

⁴⁶ D. ALEXANDRE-BIDON, em “Une foi en deux ou trois dimensions” (*Annales HSS* 6, 1998, pp. 1155-1190), sugere na p. 1160 que “les fidèles se soient attachés à l’image pour sa vertu prophylactique et magique, sans s’attarder à démêler le sens des motifs qui la composaient”. Lembrando que se na Idade Média os fiéis falavam o tempo todo na igreja, não permaneciam sentados e saíam antes do fim da missa, seria então improvável que contemplassem as imagens esculpidas e pintadas como nós o fazemos quando vamos a um museu. Mas mesmo que quisessem assim proceder, a autora pergunta: “Que voit le laïc lorsqu’il pénètre dans une église? Dans bon nombre de cas, la réponse est: rien. La pénombre de l’église, la haute verrière de ce fait illisible, sont autant de freins à l’efficacité du message. Inaccessibles, elles le sont aussi par leur hauteur: à 12, 13 mètres du sol, les figures sont lointaines, déformées, et l’on a du mal à identifier les motifs.”

Num procedimento normal de pesquisa, deveríamos aplicar o método apresentado, bem como as sugestões dadas pelos autores que levantamos, à análise das quatro imagens sobre o Pecado Original que apresentamos a seguir. Se não procedemos dessa maneira, isso se deve primeiramente ao fato da aplicação de um *método ideal* de análise de imagens ultrapassar as exigências de uma dissertação de mestrado. Outra razão pela qual não pudemos aplicar o método proposto é a pouca experiência pessoal no trato com imagens, somada à falta de acesso a fontes primárias escritas e a documentações de arquivo relativas às localidades da Borgonha onde se encontram as imagens objeto de nosso estudo.

CAPÍTULO 1**CLUNY : UM PERCURSO DA ALMA**

A extraordinária expansão da ordem cluniacense nos séculos XI e XII justifica o lugar excepcional que tem Hugo de Semur em sua história. O abade Hugo dirige a abadia de 1049 a 1109, e a exemplo de outros abades anteriores e posteriores a ele, era oriundo de uma poderosa e rica família do Brionnais. Esta deu o exemplo a outras famílias nobres para que abandonassem seus bens à abadia, resultando na transferência para Cluny de boa parte das fortunas senhoriais da região.

Cluny possui meios de se desenvolver graças à sua riqueza, e seu sucesso lhe vale o favor e o fervor dos grandes. Mas essa auto-determinação não a impede de guardar laços cordiais com aqueles que estão no topo da autoridade: o Imperador e o Papa. Com Henrique III as relações eram boas, pois o soberano via com bons olhos os mosteiros que se interessavam pela reforma da Igreja. Ele mesmo agiu nesse sentido, impondo desde 1046 personagens dignos no papado. Com Urbano II as relações eram cordiais, pois tinha sido monge e grande-prior de Cluny. Este pontífice, quando veio à França em 1095 para reunir e presidir o Concílio de Clermont que lança a Primeira Cruzada, hospeda-se vários dias na abadia e aí consagra, em 25/10, o altar da nova abacial. Mas, seja por causa dos conflitos do Imperador com a Igreja romana, ou porque previsse a alteração do poder imperial, a Ordem iria nutrir laços cada vez mais estreitos com o rei da França, Felipe I, associando as fundações cluniacenses na planície parisiense à empresa de reconstituição do poder real que esse monarca começa a desenhar nos anos 1075-80.

No abaciado de Hugo o número de estabelecimentos dependentes ou ligados à abadia- mãe se multiplicou por doze, e atinge em princípios do século XII 1184 mosteiros¹. Esses domínios, dispostos em torno de uma igreja que se torna um priorado, nunca são deixados inexplorados: eles compreendem áreas de cultivo com os arrendatários que aí trabalham e os vilarejos onde vivem. O movimento reformador, que incita ou obriga os leigos a intervirem menos na gestão eclesiástica e a abandonar ao clero os direitos usurpados, permite à ordem recuperar rendimentos e aumentar sua riqueza. Esta provém da exploração de suas terras, do censo vindo dos

¹ VALOUS, G., Cluny. *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*, XIII, 140. Citado em FRANCO JR., H., *Peregrinos, monges e guerreiros. Feudo-clericalismo e religiosidade em Castela medieval*. S.P., Hucitec, 1990, p. 114.

priorados, mas sobretudo dos donativos generosos vindos dos reis, príncipes e outros grandes senhores.

As doações feitas ao mosteiro tinham como contrapartida as preces dos monges para as almas dos doadores, como se o ato de doação por si só não tivesse eficácia suficiente. Se há uma aparente contradição entre a importância destas práticas e a incerteza que reina quanto à sua eficácia espiritual, deve-se ter em mente dois fatores. O primeiro é que o clero, não sendo hereditário, é recrutado dentre os leigos; assim, a transferência de riquezas aos mosteiros dirigia-se a membros das mesmas famílias. O segundo é que a função principal das preces aos mortos era manter viva a memória dos doadores e de seus parentes e abreviar suas penas durante a espera pelo Julgamento. Os nomes eram inscritos num livro de vida e os monges oravam ininterruptamente em intenção dessas almas. As vantagens que a Igreja podia tirar dessas doações, graças à seu domínio da escrita, explicam que as doações tenham se multiplicado mesmo com uma justificação teológica insuficiente².

O maior de todos os benfeitores de Cluny foi Afonso VI de Castela, que presenteia a Ordem em troca da ajuda de Hugo no projeto de Reconquista desse soberano. Além disto, este monarca nutre relações pessoais importantes com diversas famílias ilustres da Borgonha, e mesmo com o abade, sendo casado pela segunda vez com sua sobrinha. Portanto, se estabelece uma profunda ligação de Afonso VI com a ordem cluniacense, que ele cobre de presentes suntuosos e de uma renda anual, vinda do botim confiscado dos muçulmanos.

Esta renda permite não só reformar a abacial existente (Cluny II) como construir outra dedicada a São Pedro e São Paulo, Cluny III. Outra parte da renda era ainda destinada à fabricação nos *ateliers* da abadia de peças de ourivesaria para o culto, e uma terceira parte servia para financiar senhores e cavaleiros da região que em 1095 partem para a Cruzada. Entretanto, se é necessário aumentar as instalações da abadia-mãe por causa do aumento do número de monges, o projeto de Hugo ultrapassa em muito os parâmetros impostos por essas exigências. Seu objetivo primeiro, sua maior ambição, é exaltar na pedra e no esplendor da decoração o poder cluniacense, para que este se imponha imediatamente a quem visse a abadia.

² Antes da existência do conceito de Purgatório, a definição do destino das almas após a morte era incerta, hesitante, e não tinha sido objeto de uma elaboração teológica desde Gregório Magno. WIRTH, J., *L'image à l'époque romane*. Paris, Ed. du Cerf, 1999, p. 24.

A grande campanha de reformas do abade Hugo promoveu a construção do hospício, conhecido por estábulos de São Hugo (1075/78), do novo refeitório (ca.1079/80), de um anexo ao dormitório (ca. 1080), de uma nova enfermaria (1081/1083), e a igreja Sainte-Marie-du-Cloître, geralmente conhecida pelo nome de Notre-Dame-de-l'Infirmierie (ca.1083, consagrada em 1085). Os ofícios continuavam a acontecer na igreja de Cluny II, mas por volta de 1097/98 já havia 280 monges, e estes dispunham na nave de somente 0.56 m² para cada um. O abade Hugo, entre 1085 e 1098, tinha feito construir o coro da nova igreja, que oferecia 0.80 m² para cada monge e espaço para 300 (o coro era extensível para oeste, para conter um número ainda maior). Este, em forma de igreja circular, apresentava a vantagem de poder-se colocar nos braços do transepto menor os visitantes ilustres, que assistiam de perto à liturgia. Esse transepto podia igualmente servir para grandes reuniões de monges.

Cluny III, a maior igreja da Cristandade, destacava-se por sua dimensão e sua complexidade. A abside, circundada por um deambulatório com cinco absidiolas, era precedida de um segmento de santuário ladeado de colaterais simples. Adiante se estendia um pequeno transepto, com dois segmentos a leste e um a oeste, cada um deles dotado de duas absidiolas orientadas e prolongado em sua extremidade por outra absidiola. Dois segmentos ladeados por colaterais duplos completavam a parte oriental que formava o coro. Um grande transepto separava-o da nave, formado por dois segmentos de cada lado dotados de duas grandes absidiolas orientadas e uma torre de escadas na extremidade ocidental. Quanto à nave, contava com onze segmentos com duplos colaterais. Tal edifício, com mais de 140m. de comprimento, não pareceu ainda suficientemente nobre para o desenrolar das processões monásticas e cerimônias pontificais: adicionou-se mais tarde um nártex de cinco segmentos e colaterais simples precedido de duas robustas torres quadradas. O comprimento de Cluny III atingia então 187 metros.

A estrutura e a elevação da igreja não eram menos impressionantes. Oito colunas finas de mármore ou de pedra delimitavam a abside e sustentavam arcos circulares e, sobre um muro dotado de uma fileira de janelas, via-se um *cul-de-four* onde resplandecia uma pintura em fundo dourado representando o Cristo em glória entre os evangelistas.

O deambulatório era iluminado por janelas abertas entre as absidiolas e por outras abertas em *oculi* na abóbada. Toda essa parte era relativamente baixa, e o deambulatório era mais estreito que o colateral que ele prolongava. A partir do segmento que precedia a abside, a abóbada, em arco pouco quebrado, se erguia a 30 metros, acima de uma estrutura em três níveis: grandes arcos quebrados, falso *triforium* composto de três arcos cegos decorados com *lobes*, e acima uma fileira de três janelas altas por segmento. Era uma arquitetura de grande audácia, que associava a cobertura a uma iluminação que poderia enfraquecer os contrafortes. Essas disposições se repetiam no coro e em toda a nave, ambos ladeados de colaterais duplos de dois andares. Além de audaz, era também uma composição engenhosa, visto que K.J. Conant revelou que todas as dimensões são múltiplos do mesmo módulo (100 vezes o pé romano de 29.5 cm) pelos números 3,5,7 e 9 que são os números musicais e os números perfeitos da matemática antiga.³

A decoração arquitetural, inspirada em monumentos romanos ainda visíveis na Borgonha, era de uma riqueza particular: na nave central os pilares eram revestidos não por uma semi-coluna, mas por uma pilastra canelada à antiga. Uma outra pilastra se elevava ao nível das grandes arcadas. Outras, menores, ritmavam a arcatura cega. Essa elevação foi facilmente reconstituída com base em sua “réplica em miniatura”, que é a basílica de Paray-le-Monial. Dessa forma, a igreja de Cluny não se apresentava sómente como uma maravilha arquitetônica: pela amplitude de seu programa como pela nobreza de sua decoração, ela participava da majestade da antiga civilização romana da qual ela foi testemunha.

Quase todos os autores que analisaram a abacial de Cluny III se lançaram num debate acirrado em torno da cronologia mais plausível para sua construção e decoração. O problema crítico é o do avanço da construção, mas não nos posicionaremos neste debate por tratar-se de uma questão datada⁴, e por não ser este nosso objetivo presente. A leitura mais plausível dos textos referentes

³ CONANT, K., “Cluny studies, 1968-1975”. *Speculum* 50, 1975, p. 386.

⁴ Diversas publicações de K.CONANT, particularmente: “Medieval Academy. Excavations at Cluny: the season of 1929”, *Speculum*, 1930, pp. 77-94; *La revue de l'art* 2, 1931, pp. 141-154 e 189-204, e “Medieval Academy. Excavations at Cluny: the season of 1953”, *Speculum*, 1954, pp. 3-12. Seguido por AUBERT, M., *Congrès archéologique de France, Lyon-Mâcon*, 1935, pp. 503-522, e EVANS, J., *The romanesque architecture of the order of Cluny*, Cambridge, CUP, 1938.

à construção original, anterior ao presumido colapso da abóbada da nave em 1125, é a de Salet⁵, que adotaremos em nossa análise.

A opinião segundo a qual a construção do coro estava terminada no fim do século XI se funda na hipótese de um desenvolvimento regular dos trabalhos de leste para oeste⁶, em segmentos verticais completos. Esta hipótese foi rejeitada pelo aspecto do braço de transepto conservado, que foi montado em segmentos horizontais não sem dificuldades e mudanças de orientação, além da importância indevida que foi dada à consagração pelo Papa Urbano II em 25/10/1095 de cinco altares da igreja nova. Os estudiosos confundiram consagração de altares e dedicatória, pois só esta última, que compreende aspensão e unção das alvenarias- o que ocorreu em Cluny III em 1130 - provaria que as paredes e os pilares estariam montados nesta data. A cerimônia de consagração de altares, sobretudo em ocasião da visita inesperada de um Papa, não traz nenhum reforço à cronologia dos monumentos.

Por outro lado a planta mostra um desacordo que nos interessa mais diretamente, entre a cobertura do deambulatório, provida de doze pontos de queda para os *doubleaux*, e a abside interior que tem dez suportes - dois pilares acoplados e oito colunas. Duas dessas colunas, que deveriam ser de mármore, são feitas em pedra local. Podemos assim pensar que o término da abside foi posterior - enquanto o restante da construção seguia horizontalmente - pelo fato da dificuldade em se encontrar e transportar dez colunas de mármore com sete metros de altura. Por fim, decidiu-se colocar somente oito colunas, as duas restantes feitas entre 1115-1118 com pedra local e sustentando os capitéis do Pecado Original e do Sacrifício de Abraão.

Antes de examinar as possíveis soluções para as questões apresentadas pelos fragmentos de escultura de Cluny, devemos abordar os problemas que elas apresentam⁷. Muitas das peças mais bem preservadas foram para o Museu Ochier sem proveniência indicada, antes que Conant

⁵ SALET, F., "Chronologie de l'ancienne abbatale de Cluny". *Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1968, pp. 30-41.

⁶ CONANT, K., "La chronologie de Cluny III d'après les fouilles." *Cahiers de Civilisation Médiévale (C.C.M.)* 14, 1971, p. 341: Os autores antigos estabeleceram por unanimidade que a grande igreja de Cluny foi construída de leste para oeste, com a consagração de cinco altares no coro, antes do final de 1095.

⁷ Análise feita por ARMI, E., "The context of Cluny III sculpture". *Gesta*, 27, 1988, p. 39.

começasse suas escavações em 1928. Mesmo no caso de fragmentos escavados, sua localização original freqüentemente não pode ser determinada. Mesmo sendo um trabalho exemplar para a época, as escavações simultâneas nos poços, fotos sumárias destes e diários com esboços dos trabalhos indicam só indiretamente a localização e a estratificação dos achados. Se uma estratigrafia científica estivesse disponível, ela só documentaria o processo aleatório de destruição, adicionando pouco sobre a localização dos fragmentos do edifício. A maior parte da estrutura foi dinamitada ou derrubada à força no começo do século XIX, e nenhum estudo da destruição da abacial de Cluny III ajudaria a localizar os fragmentos, pois não houve coerência na ação dos mercadores de pedras que agiam motivados pela venda rápida de materiais de construção. Também é difícil saber se as demolições foram feitas de forma contínua ou por etapas.

A abacial de Cluny contava com uma prodigiosa abundância de escultura. Na parte baixa da igreja havia mais de 270 capitéis acoplados sob as grandes arcadas e os *doubleaux* colaterais, aos quais se deve somar os que se encontravam sob as arcadas do falso *triforium* e sob as cúpulas. Oito famosos capitéis coroavam as colunas do deambulatório, e é difícil determinar o número de pequenas *corbeilles* espalhadas na arcatura e em torno das janelas.

Os capitéis do deambulatório, dentre os mais bonitos da escultura românica da Borgonha, são tão inovadores em sua engenhosa ordenação iconográfica e de uma tal qualidade de execução que alguns mestres da arqueologia francesa, desde André Michel, julgaram impossível que eles tivessem sido esculpidos em 1095⁸, destruindo uma cronologia bem estabelecida que fazia destas obras o coroamento da escultura borgonesa em seu “apogeu”. Pareceu-lhes mais lógico pensar que os capitéis de Cluny se situassem no termo de uma evolução, atingida por volta de 1120 ou 1130; durante essa progressão, a escultura teria passado do estilo ainda grosseiro dos capitéis do século XI a esse extremo refinamento de execução. Além disso, na data de 1088, que marca o início dos trabalhos, ou de 1095, que alguns fixam como o término da abside, não se vê na

⁸ A discussão foi começada com os artigos de K. Porter e de M. Deschamps publicados em 1920 e 1922 na *Gazette des Beaux-Arts*. C. OURSEL, em *L'art roman en Bourgogne* (Dijon-Boston, 1928), e L. BREHIER, em “Questions d'art roman bourguignon”, *Révue Archéologique*, I, 1929, pp. 291-316, aderiram à tese de Porter. Uma nova confrontação se deu em 1930-1931 na *Révue d'art ancien et moderne*, com os artigos de K. Conant e de M. Deschamps.

Borgonha ou em outra região da França homens já treinados para dominar os problemas difíceis da organização estilística de um capitel românico. Somente o capitel coríntio poderia facilmente ser copiado de modelos antigos. Mas dentre as esculturas conservadas de Cluny não se encontram obras desse tipo. Quase todas são marcadas por um espírito de invenção e de liberdade que não se encontra em nenhum lugar na França nesta época.

Para Salet⁹, os escultores de Cluny não intervieram no canteiro desde o início dos trabalhos, mas um pouco mais tarde, talvez por volta de 1100. Sua opinião, que compartilhamos, é a de que em 1095 a abside não poderia ainda estar terminada, e se isto só se deu em 1118, é a partir dessa época que se deve colocar a execução dos capitéis do deambulatório. Além disso, é arriscado querer tirar de um monumento reduzido a alguns fragmentos uma cronologia “inovadora” da arte românica.

O fato que a abacial tenha sido erguida em segmentos horizontais implica num rejuvenescimento dos capitéis, já que eles aparecem somente a uma certa altura da construção. Nota-se além disso a extrema diversidade na qualidade dos capitéis conservados. Diferença de execução ou diferença de data? Se podemos perceber a variedade dos 150 capitéis de Vézelay e a unidade de conjunto de Autun, não podemos fazer o mesmo para Cluny III. Existe um grande número de capitéis na Borgonha (notadamente em Donzy-le-Pré e um em Cluny), que permaneceram inacabados provando a hipótese de um acabamento no local que não teria sido feito completamente. Não se deve desconhecer as vantagens evidentes de uma colocação de blocos inacabados: evitava-se assim interromper o trabalho dos pedreiros, e poderia-se aproveitar comodamente seus andaimes, sem a obrigação de proteger as peças frágeis com embalagens. É bem provável que se procedeu assim para as *corbeilles* muito trabalhadas, esculpidas num calcáreo mole, como as de Cluny.

As dificuldades com as quais se depararam os autores que estudaram os capitéis do deambulatório originam-se em dois acontecimentos que marcaram a história de Cluny. Estes são a redução de dez para oito colunas da abside e o atraso de sua colocação, que se deu aproximadamente 30 anos após a colocação da primeira pedra. Como a execução das esculturas

⁹ SALET, F., *Cluny et Vézelay. L'oeuvre des sculpteurs*. Paris, Société Française d'archéologie, 1990, p. 15.

dependia do estado de adiantamento da construção, não é certo que se tivesse então guardado uma lembrança precisa de um programa iconográfico definido tempos atrás. É essa talvez a única razão da introdução no deambulatório de um capitel de folhagens, em meio a uma seqüência de temas intelectualmente muito elaborados. Se é verdade que o projeto inicial do deambulatório comportava dez colunas e não oito, é claro que o programa iconográfico que percebemos hoje é menos completo que a princípio. Nada prova que ele tenha sido repensado para se adaptar à nova fórmula arquitetural. Sem dúvida ele foi simplesmente abreviado. Desde então, alguns autores dizem que é inútil tentar definir esse plano com rigor, encerrando-o no âmbito de um pensamento coerente¹⁰.

Por outro lado, a reconstituição da disposição dos capitéis no deambulatório, mostrada no *Farinier* da abadia, (**fig. 1**) impõe ao observador uma certa ordem dos dez capitéis cujo caráter incerto devemos ressaltar. Não se tem certeza se os capitéis com *mandorla* estavam alternados com os sem *mandorla*¹¹, preocupação mais em conformidade com as exigências da estética moderna que com a mentalidade da Idade Média. Para nos guiarmos sobre a disposição dos oito capitéis, contamos somente com o desenho bastante impreciso da coleção *Rambuteau*,¹² que mostra nos lugares 4, 5 e 6 (partindo do norte) os três capitéis com *mandorlas*. Além disso, mesmo se chegássemos a um acordo sobre a colocação dos oito capitéis, permaneceria ainda incerta sua orientação, qual face estava dirigida ao deambulatório ou à nave central.

A disposição das esculturas no *Farinier* mostra, na entrada da abside, sobre duas semi-colunas reconstituídas, dois capitéis acoplados, o do Pecado Original ao norte e o do Sacrifício de Abraão ao sul. Esta apresentação, com as duas esculturas de frente uma para a outra e não as duas voltadas para o leste, procede da convicção e impõe a idéia que esta era a colocação dos dois capitéis na igreja. Ora, nós não temos essa certeza. O capitel do Pecado Original, já descrito por Guilhermy¹³ em 1854, teria sido descoberto *dans les fouilles faites au dépôt d'étalons*. Se

¹⁰ CONANT, *op.cit.*, p. 342.

¹¹ Essa foi a primeira disposição imaginada por CONANT em "The iconography and the sequence of the ambulatory capitals of Cluny". *Speculum*, 1930, pp. 278-287.

¹² Reproduzido por SALET, *Cluny et Vézelay, op. cit.*, p. 24.

¹³ *Description des localités de la France*, VI (Bibliot. Nat., ms. Nouv. Acq. Fr. 6099) fl. 57. Citado em PENJON, A, *Cluny, la ville et l'abbaye*. Cluny, 1872.



em 1850 o diretor do haras devolveu à cidade quatro capitéis, inclusive este¹⁴, ele poderia estar colocado em qualquer outro lugar da igreja.

O fato desses dois capitéis terem sido reunidos aos do deambulatório não prova que eles completavam a decoração da abside, recebendo de cada lado a primeira arcada sobre as colunas acopladas aos pilares da abside. De sua suposta presença neste local, foram tiradas conclusões de fragilidade evidente: no plano da iconografia, pretendeu-se incorporar esses dois temas num programa onde talvez eles não tenham nada a ver¹⁵; no plano cronológico e estilístico, procurou-se explicar o “disparate” que eles formam com as esculturas do deambulatório¹⁶.

A disposição atual dos capitéis do deambulatório no *Farinier* da abacial mostra-nos, da esquerda (lado norte da igreja) para a direita (lado sul), nas posições que chamaremos de 1 a 10, os capitéis: 1) Pecado Original; 2) folhagens; 3) indeterminado; 4) os quatro Ventos da Antiguidade; 5) as Virtudes Teologais; 6) as Artes Liberais; 7) os quatro Rios e Árvores do Paraíso; 8) os quatro primeiros tons do Cantochão; 9) os quatro últimos tons do Cantochão; 10) o Sacrifício de Abraão. Mesmo se F. Salet aconselha que “todo estudo da escultura de Cluny deve dissociar os capitéis das colunas isoladas, cuja localização é certa, dos dois capitéis acoplados, conservados bem como alguns outros, cuja localização original é duvidosa”¹⁷, diante de tantas incertezas, preferimos dirigir nosso estudo segundo duas hipóteses. A primeira delas considera que o capitel do Pecado estava colocado originalmente na posição 1. Neste caso, importa-nos ressaltar o silogismo tipológico que se estabeleceria entre este capitel e o do Sacrifício de Abraão. A segunda hipótese analisa o capitel do Pecado como ocupando no deambulatório qualquer das posições entre 2 e 10. Neste caso, verificaremos as relações analógicas entre as alegorias representadas em cada capitel próximo ao do Pecado Original.

¹⁴ ARMI, E., *Masons and sculptors in Romanesque Burgundy*. Pennsylvania University, 2v., 1983, p. 112, n.7.

¹⁵ CHRISTE, Y., “Saint Odilon, précurseur de Suger”. *Genava*, 15, 1967, pp. 102-105.

¹⁶ DESCHAMPS, P., “Notes sur la sculpture romane en Bourgogne”. *Gazette des Beaux-Arts*, 2, 1922, pp. 61-80. AUBERT, M., “Cluny”. *Congrès archéologique de France*. Lyon-Mâcon, 1935, p. 520; *La sculpture française au Moyen-Âge*. Paris, Flammarion, 1946, pp. 91-92.

¹⁷ SALET, *Cluny et Vézelay*, *op. cit.*, p. 25.

O capitel do Pecado Original (**fig.2**)- do qual K.J. Conant encontrou os pedaços do *tailloir* - tem maior qualidade de execução que o do Sacrifício de Abraão. Sob o ábaco recortado a *corbeille* permanece visível mesmo com a densidade da decoração historiada. O relato do Gênesis começa a ser lido pela face direita, já que vemos aí , sob o dado central decorado com uma rosácea, Adão e Eva, em pé e na inocência de sua nudez, cada um mordendo os frutos proibidos. Não podemos negar a habilidade da ordenação, nem a beleza de certos detalhes. Se a figura de Eva, à direita, é rígida e de anatomia sumária, há um pouco mais de leveza na de Adão, que leva a mão ao peito e cujos cabelos caem sobre os ombros. Os cabelos são bem tratados, o de Eva liso e estriado, o de Adão, aliás como o de Deus, dividido em mechas simétricas que formam sobre a testa uma mecha mais larga e passam em *torsades* atrás das orelhas. Os olhos apresentam o detalhe da pupila furada que dá intensidade e fixidez ao olhar. Eles eram dessa forma preparados para mais tarde receberem uma pupila de chumbo ou de massa, procedimento que aparece no século XI em Anzy-le-Duc e que se manteve por muito tempo na Borgonha. Os rostos têm uma modelagem um pouco dura, angulosa, mas firme. Quase sempre a bochecha longa e chata forma uma grande superfície lisa onde não há dobras que joguem com a luz incidente e que se ligam ao pescoço pelo ângulo marcado do maxilar. A rigidez desta modelagem é um pouco atenuada por um certo arredondamento das formas, por um aumento da largura do pescoço, pelo alargamento do queixo, ou dissimulada pela barba. Esta é uma das características mais significativas da escultura cluniacense: as maçãs do rosto ficam salientes, as bochechas quase fundas, o maxilar duro e quadrado; a modelagem confere aos rostos uma expressão de extrema energia.

Ambos olham para a frente. Eva, por ser a maior culpada, está colocada mais perto da serpente que, por sua vez, aponta com sua cabeça a mão da mulher. Os corpos não são diferenciados, e praticamente só reconhecemos Adão pela barba e pela mão que ele leva ao pescoço. O fato de aparecerem nus, de frente, e parecidos, revela sua inocência antes do pecado. Curiosamente, num meio monástico e portanto misógino, não se representou Eva dando o fruto a Adão, e sim cada um comendo o seu, simultaneamente, ambos responsáveis pelo Pecado. Ora, sabemos que uma das causas da representação freqüente do Pecado Original repousa no embasamento que ele dava ao ponto de vista erudito que sustentava a inferioridade da mulher,



enganada pela serpente. Mas esse papel de pecadora foi afetado no século XII pela revalorização social feminina que começa a existir. No presente caso, a culpa de Eva parece ser atenuada pelo fato do escultor colocar um fruto na mão de cada um, como se o mordessem de comum acordo. Ainda assim, os traços da cultura clerical misógina se fazem visíveis na forma de representação da serpente: esta se volta para Eva e lhe dá o fruto, lembrando que foi Eva que convenceu Adão a pecar. Um outro recurso estilístico utilizado aqui é a representação do casal do mesmo lado da árvore, ficando a mulher mais próxima dela e da serpente.

No ângulo, sob os ramos vegetais de tipo coríntio enrolados em sua extremidade e em parte danificados, ergue-se a árvore da Ciência, feita de três troncos que se separam, em torno dos quais enrola-se a serpente tentadora, sob folhagens densas e carregadas de frutos redondos. Nas três faces esculpidas notamos a presença de árvores, motivo ao qual foi dado grande peso. Mais ainda que a beleza das formas, é a poesia da natureza que é aqui representada, a liberdade do ar livre e o encantamento de um Éden perto de serem perdidos. A terceira árvore, no canto esquerdo atrás de Eva, preenche a face do capitel e reforça a idéia que a cena se desenrola num paraíso prestes a ser perdido, uma condição ideal de existência que foi desperdiçada.

Toda a simbologia da árvore se articula em torno da idéia de Cosmos vivo em perpétua regeneração¹⁸. Símbolo da vida, em ascensão para o céu, ela evoca o simbolismo da verticalidade. Por outro lado, ela simboliza o caráter cíclico da evolução, feita de morte e regeneração. Como suas raízes mergulham no solo e seus galhos se elevam para o céu, a árvore é universalmente considerada um símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu.

A associação da árvore da Vida e da manifestação divina é também observada nas tradições cristãs, na analogia entre a árvore da Primeira Aliança, a árvore de Vida do Gênesis, e a árvore da Cruz, ou da Nova Aliança, que regenera o Homem. A abundância de representação vegetal no capitel pode então, mais do que ressaltar uma condição ideal perdida, prefigurar a salvação futura do gênero humano, já que a crucificação de Cristo se deu no mesmo local em que Adão

¹⁸ Verbetes "arbre", em CHEVALIER, J., e GHEERBRANT, A, *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Robert Laffont, 1982, p. 64.

fora sepultado, para que seu sangue lavasse o pecado de Adão: “assim como em Adão todos morrem, em Cristo todos viverão” (I Cor XV, 22).

Sobre o fruto proibido, causador de tantos infortúnios ao primeiro casal, a Bíblia não oferece indicações precisas: “A mulher, vendo que o fruto da árvore era bom para comer, de agradável aspecto e mui apropriado para abrir a inteligência, tomou dele, comeu, e o apresentou também ao seu marido, que comeu igualmente” (Gn. III, 6). Por não ser especificado, o fruto será representado diferentemente de acordo com a tradição de cada região. O escultor pode optar por não representar um fruto específico, como fez em Cluny, alinhando-se mais fielmente à narrativa bíblica.

Na tradução grega dos Setenta, do final do século II a.C., a árvore maldita é uma figueira. São Jerônimo, no século IV, preferiu guardar em sua tradução latina da Bíblia a fórmula vaga do texto hebreu, “árvore do Conhecimento do Bem e do Mal”. Mas alguns Pais da Igreja e teólogos da Alta Idade Média interrogaram qual seria essa árvore misteriosa. Na Europa Oriental, a opção pela figueira atravessou vários séculos. Na Espanha e na Itália, a tendência foi maior no reconhecimento da videira, o vegetal mais carregado de símbolos para as sociedades mediterrâneas, seguindo certas tradições judaico-rabínicas que também pendiam para a videira e a uva. Mas em outros lugares a árvore é uma maçã. Isso por duas razões, uma cultural - a macieira tinha já se tornado em todo o Ocidente a árvore frutífera por excelência -, outra filológica: a homonímia perfeita entre o nome da maçã e o do mal, *malum*¹⁹. Para uma cultura que acreditava atingir pelas palavras a verdade primeira das coisas, o fruto da Queda e do primeiro pecado só poderia ser o da macieira. Esta forma de misturar completamente a botânica e a moral religiosa ou social é característica da história natural medieval, para a qual não existe nenhuma fronteira entre o real e o imaginário, entre a observação e a metáfora, tudo funcionando verdadeiramente e encontrando sua plena significação na analogia.

Na face esquerda do capitel, o Paraíso terrestre é ainda evocado por uma árvore similar de cujo tronco robusto e folhas grandes saem dois galhos à direita, um dos quais sobe até cobrir o

¹⁹ PASTOREAU, M., “Bonum, malum, pomum – une histoire symbolique de la pomme.” Em *L'arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Âge*. Paris, Le Léopard d'Or, 1993, p. 192.

dado central. Sob os ramos vegetais no alto do ângulo esquerdo, Adão e Eva tentam escapar do olhar de Deus, que ocupa o centro da composição. É admirável o desenho dos galhos da árvore que se separam em torno de Adão e de Eva para se unirem sob os ramos vegetais do ângulo, aprisionando os dois culpados cujos corpos desaparecem atrás das folhagens, além da atitude de Eva cuja culpa já se exprime no movimento da perna esquerda que não se firma. Podemos dizer que a representação é tão dramática, com tal “sentido agudo da *mise-en-scène*”²⁰, que mesmo o espectador da cena sente um certo mal-estar.

Deus se apresenta em pé, com a mão esquerda levantada e aberta contra o peito, o braço direito esticado com o indicador apontando para o casal, dirigindo aos culpados o gesto da condenação; mas seu olhar, distante, não se dirige aos dois, não procurando descobri-los em meio às folhagens. Numa representação freqüente nesta época, Deus porta o nimbo cruciforme que o designa tanto como ao Verbo, daí seu olhar impessoal e distante. Mas não estaria este também dirigido propositadamente ao espectador da cena, numa forma de advertência contra o pecado da luxúria? Sem ser hábil, o drapeado da roupa de Deus, em pregas entalhadas sobre os ombros, tem um ar de nobreza. A ordenação das pregas e a forma pela qual são tratadas na pedra contribuem para dar às figuras do deambulatório de Cluny nobreza e dignidade. Pouco numerosas, elas se arranjam em largas superfícies sobre as quais repousa a luz. Não há impressão de desordem, mas de simplicidade e de discrição, nenhuma impressão tampouco de desenho arbitrário.

Vimos que para alguns autores, o estudo dos capitéis do deambulatório deve ser dissociado do estudo dos dois capitéis das colunas acopladas, por pertencerem a lugares diferentes e serem de épocas diferentes. Cremos não ser impossível que estes dois capitéis tenham feito parte da decoração esculpida da abside. Mesmo estranhos ao ciclo da vida moral e espiritual mostrados nas oito colunas, os capitéis bíblicos do Pecado Original e do Sacrifício de Abraão lhes enquadrariam e ofereceriam o substrato histórico sob cujo exemplo aquele ciclo deveria se desenvolver.

²⁰ OURSEL, R., *Bourgogne romane*. La-Pierre-qui-Vire, Ed. Zodiaque, 1986, p. 86.

O capitel representando o Sacrifício de Abraão obedece às leis mais comuns da estilística românica, com a figura de Isaac ao centro, de Abraão e do Anjo de cada lado, as cabeças tomando o lugar das *crosses* ausentes. O personagem de Abraão chegou até nós mutilado, decapitado, o torso quebrado, e sem o braço direito. As pernas separadas se apóiam solidamente no solo. Com sua mão direita ele segura os cabelos de Isaac que está sentado, com os braços atados, sobre um altar ou um banco em cujo encosto está o vaso de sacrifício. À direita, o anjo, cujas asas preenchem a face direita do capitel, porta um livro em sua mão esquerda e levanta o braço direito para mostrar o Cordeiro em pé sobre um galho folhado.

Abraão simboliza o homem escolhido por Deus para preservar o depósito sagrado da fé; o homem bendito por Deus, que lhe promete uma numerosa posteridade e imensas riquezas; aquele que é predestinado a um papel universal, como um novo Adão e como ancestral do Messias. Seu nome significa, segundo uma etimologia popular, “pai da multidão²¹”. Mas, sobretudo, Abraão é o símbolo do homem de fé. Só com a palavra de Deus, ele partiu para um país que não conhecia; pela promessa de Deus, ele, que não tinha filhos e cuja mulher era estéril, tornou-se o pai de uma grande posteridade; Deus lhe mandou sacrificar seu filho único e ele se preparava para obedecer quando o anjo segurou seu braço.

Pensamos que o capitel do Sacrifício de Abraão que se encontra diante do capitel do Pecado simbolizaria uma promessa de Redenção para a humanidade, de dias melhores que virão para aqueles que permanecerem fiéis à Deus e não desobedecerem Suas ordens, como fizeram Adão e Eva. Por ter-se mantido cegamente fiel a Deus é que Cristo pôde se encarnar na descendência de Abraão. De certa forma, seu comportamento era justificado por já conter dentro de si a semente do Cristo, mesma relação analógica que se estabelece na metáfora do fruto que já carrega a semente da futura árvore. Uma cadeia de relações se estabelece então entre os dois capitéis: Adão – Abraão – Cristo - Novo Adão. A descendência de Adão, para alcançar a salvação, deve espelhar-se no modelo de vida daquele “Cristo *avant la lettre*”. Como lemos em Rom IV, 16: “Logo, é pela fé que alguém se torna herdeiro (...) e a promessa é assegurada a toda a posteridade de Abraão, não somente aos que procedem da Lei, mas também aos que possuem a fé de Abraão”.

²¹ Verbete “Abraham” em CHEVALIER, *op. cit.*, p.4.

Homo quodammodo omnia, “o homem é de certa forma todas as coisas,” disse Gregório Magno. Esse provérbio freqüente na Antiguidade exprime à sua maneira que o homem é um universo completo em miniatura, e São Gregório diria que o homem encerra em si as quatro ordens da natureza: ordem mineral inanimada, ordens vegetal e animal animadas, e a ordem espiritual comum aos homens, aos anjos e à Deus. Sobre a quaternidade de base que caracteriza as *imagines mundi*, os antigos elaboraram diversos jogos de correspondências muito apreciados ainda na Idade Média. Desde as épocas vizinhas da pré-história, o número 4 foi usado para simbolizar o sólido, o tangível, o sensível. Sua relação com a cruz faz dele um símbolo incomparável de plenitude, de universalidade, um símbolo totalizador²².

Existem quatro pontos cardeais, quatro ventos, quatro pilares do universo, quatro fases da lua, quatro estações, quatro elementos, quatro rios do Paraíso, quatro letras no nome de Deus e no de Adão, quatro braços da Cruz, quatro Evangelistas, etc. Ele simboliza o quadrado, o terrestre, a totalidade da Criação e da Revelação. Na Bíblia, e principalmente no Apocalipse, este número sugere também a idéia do Universo habitável: há quatro anjos destruidores que guardam os quatro cantos da terra, quatro rios que saem do Éden e banham o universo, quatro muralhas da Jerusalém celeste, quatro emblemas das tribos de Israel: o leão, o homem, o touro, a águia, as quatro letras do nome divino YHVH. A simbologia do número quatro é ainda mais reforçada quando combinada com o três do tempo sagrado medindo a Criação-Recriação. Como resultado teremos o número 12 que é o número do mundo acabado: o da Jerusalém celeste (12 portas, 12 apóstolos), o do ciclo litúrgico do ano de 12 meses e de sua expressão cósmica que é o zodíaco.

Raoul Glaber dizia que cativava os monges de Cluny ao fazer conferências sobre as quaternidades e o homem-microcosmo²³. De fato, como o homem reúne em si simbolicamente todo o Universo, o filho de Deus pôde se encarnar nele. O *Livro dos segredos de Henoch*, escrito judaico composto em Jerusalém no primeiro século de nossa era, atribui a Deus a frase: “Eu dei à

²² CHAMPEAUX, G., e STERCKX, S., *Introduction au monde des symboles*. La-Pierre-Qui-Vire, Ed. Zodiaque, 1989, p. 109.

²³ RAUL GLABER, *Les histoires: I- de la divine quaternité*. Em LEFÈVRE, L.-R. (dir), *Mémoires du passé pour servir au temps présent*. Paris, Gallimard, s/d, p. 46.

Adão um nome feito de quatro: Leste-Oeste-Norte-Sul²⁴.”: devemos lembrar que no contexto bíblico o nome evoca toda a pessoa, o que ela é no mais profundo de si mesma e o lugar que ocupa nos desígnios divinos²⁵. São Cipriano nos dá uma fórmula mais explícita: “Adão foi formado da terra tomada nas quatro extremidades do globo. Também, no nome de Adão, Deus parece perpetuar essa origem: ele colocou uma estrela em cada um dos pontos cardeais; no Oriente a que se chama Anatólia, Dusis em Ocidente, Arctos ao Norte e Mezenobris ao Sul.” (os nomes das quatro estrelas são os dos pontos cardeais em grego)²⁶.

Sabendo que as relações entre as quaternidades e o homem - microcosmo eram a tal ponto difundidas em Cluny que fazem parte do programa iconográfico da abside, ao analisarmos as séries quaternárias representadas nos oito capitéis do deambulatório, vemos desenrolar-se um ciclo de vida moral e espiritual, marcado sob o simbolismo do número 4. Este ciclo, que mostrava aos fiéis o universo ordenado da Criação, poderia estar inserido entre dois pólos fundamentais da História humana: a Queda e o Resgate. Mas, na hipótese que o capitel do Pecado Original ocupasse uma posição qualquer entre 2 e 10, interessa-nos analisar as relações analógicas que se estabeleceriam entre cada série quaternária e o Pecado.

O segundo capitel é decorado com folhagens, de tipo próximo ao coríntio. Talvez a presença deste capitel de folhagens manifeste simplesmente a incapacidade do ordenador do programa escultórico em escolher um décimo - ou um oitavo - conjunto alegórico que pudesse estar associado aos outros, ou talvez ainda se trate da incerteza dos executantes em face de escolhas iconográficas feitas antes com discernimento, mas caídas no esquecimento por não terem sido utilizadas no tempo devido. Há realmente muitos capitéis desse tipo na escultura românica, e mesmo em Cluny, para que pudéssemos dotá-los de intenções simbólicas específicas.

O terceiro capitel, muito mutilado, permanece tão misterioso que desencoraja a explicação. Trata-se de quatro figuras humanas, hoje decapitadas em meio às folhagens, nos ângulos da

²⁴ *Libro de los secretos de Henoc*, 63-64, trad. De A. de Santos Otero, em DIEZ-MACHO *et alii* (dir), *Apócrifos del Antiguo Testamento*, Madri, Crisandad, 1987, vol. IV, p. 178.

²⁵ CHAMPEAUX, *op. cit.*, p. 244.

²⁶ *Idem*, p. 245.

corbeille. Foi sugerido que o capitel representaria a “palestra”, exercícios do corpo que representariam a ascese espiritual. Essa opinião se baseia numa carta escrita em 1063 por Pedro Damiano a São Hugo, rica em alusões às virtudes que se praticavam em Cluny²⁷. Outra interpretação é a que o abade Terret propõe²⁸, pela qual tratar-se-ia das quatro Estações. Mas o máximo que se pode afirmar com certeza a partir desse capitel é que ele também estava representado com quatro figuras alegóricas²⁹.

É da mesma maneira que se apresentam, nos ângulos de uma *corbeille* de folhagens, as quatro personagens do capitel 4. De três delas só restam as pernas. Uma só foi conservada, vestida com um manto curto preso sobre o ombro, e que se curva sobre um tipo de cesto de palha em formato cônico. Vestido dessa forma, não podemos afirmar que se tratasse de um apicultor, como aparece na carta de Pedro Damiano³⁰. Seria mais provável que tal personagem estivesse representando uma alegoria de um dos quatro Ventos da Antiguidade. Essa hipótese se baseia em capitel similar dos ventos existente em Vézelay, cujo artista teria por sua vez se inspirado em Cluny. Mas esta hipótese não se sustenta, se lembrarmos que a Antiguidade e a Idade Média costumavam representar os Ventos como personagens de bochechas inchadas, soprando com força. Seja a hipótese dos Ventos, ou então uma alegoria do Ar numa série sobre os Quatro Elementos, não podemos afirmar com certeza a partir de uma figura remanescente. Consideraremos a teoria de que se tratasse dos Gênios dos Ventos, tal como vemos na célebre tapeçaria de Gerona, soprando em chifres e montados em cavalos³¹.

Se o vento, em razão da agitação que o caracteriza, é um símbolo de vaidade, instabilidade e inconstância, ele é também o sinônimo do sopro, portanto do Espírito Santo, do influxo espiritual de origem celeste³². O livro dos Salmos faz dos Ventos mensageiros divinos, o equivalente dos anjos. Eles são postos sempre em relação com as direções do espaço, personificando então a

²⁷ Imaginada por BRÉHIER, *op. cit.*, p. 313.

²⁸ *La sculpture bourguignonne. Cluny. 1914*, pp. 152-153. Segundo SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 53.

²⁹ Alguns autores atribuem a este capitel o tema dos Quatro Temperamentos do Homem, microcosmo do Universo. Estes eram freqüentemente relacionados na literatura com os Quatro Elementos e com as Quatro Estações. Esta hipótese é considerada insustentável por SALET em *Cluny et Vézelay* p. 53, n.14.

³⁰ SALET, *Cluny et Vézelay*, p.28.

³¹ SALET, *idem*, p. 30

³² CHAMPEAUX e STERCKX, *op. cit.*, p. 70.

alegoria dos Quatro Ventos na Antiguidade e na Idade Média. Os Ventos são o sopro de Deus que ordenou o caos primitivo e que animou o primeiro homem. Além disso, eles são o instrumento da potência divina; vivificam, castigam, são signos e, como os anjos, portadores de mensagens.

Honorius Augustodunensis precisa o parentesco existente entre o homem e os elementos. Ele dirá que sua carne foi tirada da terra, o sangue da água, o fôlego do ar e o calor do fogo³³. Tal seria o destino do homem, tão profundamente ligado ao Universo que faz parte dele. A influência das estações, das fases da lua, da luz solar sobre o homem denuncia a identidade de sua natureza com a própria Natureza. Sendo o “sopro da boca de Yahvé”³⁴, o espírito que Ele espalha pela Criação para vivificá-la, este capitel relembra uma parte do mito de Adão não representada no ciclo dos capitéis: o sopro divino nas narinas do primeiro homem para animar a imagem de barro que acabara de fazer³⁵. Lemos no Livro de Judite: “Porque com uma palavra fizestes todas as coisas; Enviastes o vosso sopro, e foram criadas” (XVI, 15). Reza então sobre os Ventos um lugar de primeira grandeza na organização do Cosmos e na formação do homem-microcosmo, justificando a presença desta quaternidade no capitel da abside.

A identificação do quinto capitel também é problemática. As folhagens se encontram camufladas por quatro *mandorlas* em forma de hexágono alongado, dentro das quais há um personagem em alto relevo. O tema mais provável aqui é o das Virtudes Teologais: a Fé tem as mãos unidas num gesto de adoração e submissão, a Esperança segura um cetro ou um ramo de flores; a Caridade tem os pés nus em sinal de despojamento, e abre sua arca de donativos. Supondo que se trate realmente das Virtudes Teologais, resta descobrir qual seria a quarta figura prevista para completar um ciclo que só comporta três. Pensou-se na Justiça³⁶, mas então haveria uma certa desordem no programa alegórico, que deveria reservar a Justiça para

³³ DAVY, M.M., *Initiation à la symbolique romane*. Paris, Champs/Flammarion, 1977, p. 40.

³⁴ CHAMPEAUX e STERCKX, *op. cit.*, p. 40.

³⁵ A *vulgata* latina fala no gesto do Criador como sendo um sopro divino sobre a face de Adão: “Deus formou o homem do pó do solo, e insuflou sobre seu rosto um sopro de vida e o homem tornou-se um ser vivo”. Gen. II, 7, *Biblia Vulgata*, ed.ª Colunga e L. Turrado, Madri, BAC, 7ª ed., 1985.

³⁶ SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 36.

acompanhar Temperança, Força e Prudência, reunindo as quatro Virtudes Cardeais num mesmo capitel.

Com relação ao capitel do Pecado, as três Virtudes Teologais constituiriam a antítese dos três Vícios praticados pelo primeiro casal, além de estarem presentes na atitude de Abraão, representado no último capitel. A Fé indica, ao mesmo tempo, a aceitação das verdades reveladas e a confiança em Deus, cumpridor de todas as promessas³⁷. Ela é o único escudo contra as tentações, e a falta dela foi a causa de Adão e Eva terem sucumbido à serpente. Ora, o comportamento de Abraão, representado no último capitel, é o exemplo acabado da fé, pois aceita prontamente matar seu filho sob o mando de Deus.

A Esperança é a confiança em que Deus mantenha as promessas feitas a seu povo. A grande esperança do fiel é a ressurreição individual após a morte, seguida de uma vida de beatitude. Para isso, espera-se que Cristo volte no fim dos Tempos e instaure na Terra o Reino de Deus. Esse é o sentimento que devem ter os descendentes de Adão e Eva no dia do Juízo Final: “Pois a Criação foi sujeita à vaidade. Todavia, com a esperança de ser também ela libertada do cativeiro da corrupção, para participar da gloriosa liberdade dos filhos de Deus.” (Rom VIII, 21-22)

A Caridade está contida no amor ao próximo. Seu contrário é a Cobiça, fonte de todo o Mal, pois a sede de conhecimento de Adão e Eva custou-lhes a vida. No Eclesiástico, lemos (X, 9-15): “O início do orgulho num homem é renegar a Deus, pois seu coração se afasta daquele que o criou. Porque o princípio de todo o pecado é o orgulho: aquele que nele se compraz será coberto de maldições, e acabará sendo por elas derrubado”. Ao contrário, por ser o justo entre os justos, fiel entre os fiéis, Abraão fez uma aliança com Deus e obteve dele a promessa de uma descendência tão numerosa como as estrelas do céu.

O sexto capitel traz *mandorlas* mais largas, de onde se destacam figuras femininas bem conservadas. Lê-se na borda de três delas inscrições que parecem não se relacionar com as figuras. Se devêssemos seguir os comentadores que vêem nas quatro figuras em questão duas Virtudes Cardeais - Prudência e Justiça, ou duas vezes a Prudência - e duas Estações - Primavera e Verão -, a composição deste capitel iria contra a idéia de um programa bem ordenado que disporia em cada um quatro alegorias.

³⁷ FOUILLOUX, D., *et alii*, *Dictionnaire Culturel de la Bible*. Paris, Cerf/Nathan, 1990, p. 14.

Uma das faces parece evocar a Gramática, representada na Idade Média como uma mulher rodeada de crianças, tendo um chicote na mão. Neste caso, o capitel estaria representando em suas quatro faces as Artes Liberais, sendo a Retórica a mulher vestida como guerreira, a Dialética a que tem um livro entre as mãos, completando o *Trivium*. A personagem da *mandorla* sem inscrição seria a Filosofia ou a Sabedoria, mãe das outras disciplinas.³⁸

O sentido a ser dado à representação das Artes Liberais no programa iconográfico de Cluny relaciona-se com a concepção do universo na Idade Média. Este se inseria numa perspectiva sacralizada, quer se tratasse de minerais, da flora, da fauna ou do homem. O Universo é harmonia, potência arquitetural, na qual cada elemento ocupa seu lugar; e a diversidade ordenada concorre para a beleza do Todo. Tudo parece estar ligado entre o Visível e o Invisível. O Saber está também inscrito nesse sistema. No século XII existe uma curiosidade intensa pelo Saber³⁹. É o século do ensinamento, onde não só a inteligência devia ser despertada, mas também a intuição. Se a fé é aguda, ela não é privada de inteligência. As artes do *trivium* (gramática, retórica e dialética) que designam as ciências das *voces*, e do *quadrivium* (aritmética, música, geometria e astronomia), que abrangem as ciências das *res*, desenvolvem-se no começo do século XII em Laon e Chartres, esse o lugar de excelência do aprendizado do *quadrivium*.

Os quatro últimos capitéis não apresentam problemas de identificação. O sétimo é consagrado às Árvores e Rios do Paraíso. Sobre as faces do capitel se desenvolvem galhos sinuosos, carregados de folhas e de frutos da macieira, árvore da Ciência e do Pecado, da videira, símbolo da Redenção, da figueira, árvore da Justiça Divina, e da oliveira, que significa a Graça. Nos ângulos, quatro personagens representavam os quatro Rios do Paraíso terrestre, Geon, Fison, Tigre e Eufrates, nos quais a Idade Média via a prefiguração dos quatro Evangelistas cujos escritos fertilizam o mundo, e que se encontravam também representados na pintura do *cul-de-four* logo acima dos capitéis. Ornados de toucas cilíndricas, seguram com as duas mãos cornucópias das quais escapa a água dos rios onde nadam os peixes.

³⁸ SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 38.

³⁹ DAVY, *op. cit.*, pp. 19-20.

O simbolismo do rio, do escoamento das águas, é ao mesmo tempo o da fertilidade, morte e renovação⁴⁰. A correnteza é a da vida e a da morte. O “rio do alto” da tradição judaica desce verticalmente segundo o eixo do mundo; depois, ele escoar horizontalmente a partir do centro, segundo as quatro direções cardeais, até atingir as extremidades do mundo. Descendo das montanhas, se perdendo nos lagos ou nos mares, o rio simboliza a existência humana e seu “escoamento” com a sucessão de desejos, sentimentos, e a variedade de desvios. Os rios, assim como partem da montanha para simbolizar o movimento de emanção e de vivificação, para aí retornam simbolizando o retorno ao Paraíso e o término de todas as coisas pelo Criador. A obra da criação material, se originando no paraíso terrestre, é a imagem perfeita da obra de criação espiritual, e daquela de recriação universal devido às destruições do Pecado⁴¹.

Além da carga simbólica existente na imagem dos rios, pensamos que a representação dos Rios e Árvores do Paraíso podem reproduzir relativamente de perto o “discurso da Sabedoria Divina”, que se encontra no capítulo 24 do Livro do Eclesiástico. Este relaciona os rios do Paraíso no início da Criação e no fim dos tempos, e explica que a Lei, como a Sabedoria, dá existência e vida ao mundo. A Lei é mostrada como a fonte única do Paraíso, de onde escoar o fluxo vivificante das qualidades- virtudes principais:

“É a Lei que faz transbordar a sabedoria como o Fison, e como o Tigre na época dos frutos novos (fecundidade); ela espalha a inteligência como o Eufrates; ... é ela que derrama a Ciência.... como o Geon no tempo da vindima. ... E eu como um curso d’água saí do Paraíso, e eis que meu canal tornou-se rio e meu rio virou mar.” O tema da Sabedoria, rio das águas de vida e luz, sai do Paraíso original e desemboca no Cordeiro que está sentado no centro da Jerusalém celeste, santuário do novo Paraíso. De fato, no livro do Apocalipse, do Cordeiro que reina sobre o monte Sião “saía um rio de vida, límpido como o cristal. No meio da avenida e às duas margens do rio, achava-se uma árvore de vida, que produz doze frutos, dando cada mês um fruto” (Apoc. XXII, 2). Da mesma forma, no meio do Jardim do Éden via-se a árvore da Vida e a do Conhecimento do Bem e do Mal.

⁴⁰ CHAMPEAUX e STERCKX, *op.cit.*, p. 449.

⁴¹ *idem.*, p. 213.

O oitavo e o nono capitéis são os de tema mais original. Eles glorificam a música - que tinha lugar de honra em Cluny - sob a aparência de personagens que figuram os oito tons do cantochão. Estes estão acompanhados de inscrições que os enriquecem de um sentido alegórico tirado do simbolismo dos números. O sentido de sua representação aqui seria que a música reflete a harmonia da Criação.

O oitavo capitel se compõe de quatro grandes *mandorlas* que encerram os músicos, três homens e uma mulher, e de inscrições na borda destas que indicam tratar-se dos quatro primeiros tons. O nono capitel é dos mais belos, pela qualidade surpreendente de sua execução. Destacados nos ângulos da *corbeille*, quatro personagens se apresentam de face ou de perfil, tocando instrumentos diversos, o corpo em parte escondido por uma faixa horizontal plana na altura da cintura, portando inscrições gravadas em duas linhas superpostas. O capitel está muito avariado, e reconhecemos só o quinto tom do cantochão pelas pernas de perfil de uma mulher. A inscrição OSTENDIT QUINTUS QUAM SIT QUISQ[U]IS TIMET IMUS , “O quinto tom mostra a que ponto aquele que se enche de orgulho é rebaixado”, é para Salet uma alusão ao Pecado Original, que não cessa de precipitar o homem do alto de sua grandeza primeira⁴².

A música, uma das quatro artes do *quadrivium*, repousa na proporção. O ritmo vem da matemática. Ligada ao pitagorismo, transmitida por Boécio e Santo Agostinho, a música conserva as leis numéricas. O tratado *De musica* de S. Agostinho tem um papel primordial na concepção musical do século XII.⁴³ Querendo definir a música, ele escreverá que ela é “a ciência que ensina a bem modular”. Ora, modular vem de *modus*, medida. Daí a música ser a arte do movimento bem ordenado. Sem a ciência, a música seria um prazer grosseiro. Os tons musicais em Cluny referem-se não às notas da escala, mas às oito fórmulas musicais servindo de base ao canto dos Salmos e aos diversos cânticos da liturgia. As representações musicais na arte românica são raras, sendo figurada dentre as artes liberais no portal ocidental de Chartres.

⁴² SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 43.

⁴³ DAVY, *op. cit.*, p. 245.

A intenção primordial expressa nos capitéis do deambulatório de Cluny era representar as alegorias que a tradição do pensamento cristão reúne em grupos de quatro, não sem carregá-las de intenções simbólicas que enriquecessem o valor doutrinal. A idéia foi grandemente traduzida na pedra pois eis que temos aqui os oito tons do Cantochão, os quatro Rios e as quatro Árvores do Paraíso, os quatro Ventos. Se há dúvida sobre a identidade dos personagens, como no capitel sobre as Artes liberais, sobre as Virtudes ou as quatro misteriosas figuras do terceiro capitel, a representação sobre as quatro faces prova já que também faziam parte do sistema de quaternidades alegóricas. No sexto capitel, não se pretendia representar duas Estações e duas Virtudes, mas deveria existir um capitel para cada tema representado sobre as quatro faces. Caso fossem executados, esses capitéis elevariam a nove o número de capitéis historiados, os quais, somados ao de folhagens, resultariam em dez capitéis, como convinha ao programa original.

Deve-se pensar que este programa, definido sem dúvida sob a direção de São Hugo no início dos trabalhos, foi abreviado após um longo intervalo pelas imposições da arquitetura, perdendo assim um pouco de sua coerência mas guardando o essencial de seu valor de ensinamento. Talvez o programa escultórico do deambulatório servisse para evocar o Paraíso em ligação com a teofania que brilhava acima no *cul-de-four*, à moda de iluminuras que representam o tema do “Paraíso místico” rodeado dos quatro símbolos evangélicos, dos quatro Pais da Igreja, dos quatro rios, quatro virtudes cardeais e às vezes das oito beatitudes⁴⁴.

Na hipótese que o capitel do Pecado Original estivesse originalmente colocado à esquerda da seqüência de capitéis, portanto na face norte da igreja, seria importante analisar o percurso percorrido pelo fiel ao entrar no deambulatório. Acreditamos que esse percurso possuía um sentido simbólico partindo do Pecado (norte) para a Redenção (sul), onde estaria o capitel representando o Sacrifício de Abraão. Primeiramente devemos nos interrogar sobre o valor simbólico conferido ao lugar escolhido na igreja para dispor os capitéis.

⁴⁴ SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 54, n.44

Dentre os pontos cardeais, é no norte onde mora o Mal, e Satã, como princípio do Mal, vem do norte⁴⁵. Este é o lugar do infortúnio. Lemos em Jeremias: “É do norte que vai transbordar a desgraça sobre todos os habitantes da terra” (I, 14). O norte é o lado que está à direita do Sol. É onde se encontram os países do frio, da fome, da noite, da aridez. Se o Sul se opõe ao norte, ele também leva ao norte. Assim, os dois eixos orientados simbolizam a passagem da vida à morte (eixo Sul > Norte), e da morte à vida (eixo Norte > Sul).

Sabemos que mesmo se não constitui uma regra, a maioria das representações do Pecado Original nas igrejas encontravam-se no lado norte, lugar simbólico do pecado⁴⁶. Ora, além de se localizar na face norte da igreja, o capitel do Pecado Original se situa à esquerda de quem entra, lado dos condenados no Juízo Final, a direção do inferno, oposta à do paraíso. Para carregar ainda mais o aspecto negativo do capitel, observamos que a cena esculpida é estruturada da direita para a esquerda, estando o casal colocado do lado esquerdo após ter pecado.

Na Idade Média cristã o lado esquerdo seria o lado feminino, por oposição ao direito, masculino⁴⁷. Sendo fêmea, a esquerda é igualmente noturna, satânica e profana, em oposição à direita, diurna e divina. Mas a única distinção científica válida entre esquerda e direita é, além dos pontos cardeais Leste e Oeste, o sentido da marcha do Sol: é direito o que se move no mesmo sentido que o Sol; é *sinistro* o que vai no outro sentido.

De todos esses exemplos, tiramos que, no conjunto da tradição Ocidental, direita e esquerda se opõe identicamente como macho e fêmea, ativo e passivo, dia e noite, extroversão e introversão, atividade e passividade. Nas representações da Criação do homem onde este recebe a vida por um toque de Deus, é sempre sua mão direita que realiza o ato, claramente positivando esse lado⁴⁸.

Portanto, a hipótese de que o capitel do Pecado se encontrava realmente no início do percurso do deambulatório é reforçada, se compreendermos seu sentido simbólico. O fiel, que vem a esse mundo em “peregrinação” para purgar seus pecados enquanto espera o dia do Juízo Final, refaz

⁴⁵ verbete “nord”, em CHEVALIER, *op. cit.*, p. 679.

⁴⁶ FRANCO JR., *op. cit.*, p. 11.

⁴⁷ Verbetes “gauche”, em CHEVALIER, *op. cit.*, p. 370.

⁴⁸ FRANCO JR., *op. cit.*, p. 13.

simbolicamente esta peregrinação ao percorrer o deambulatório de Cluny. De lá ele sai, além de purificado, instruído pelo modelo de cristão que foi Abraão. No começo do percurso, ele olha para o capitel do Pecado e se lembra de que ele também é um descendente de Adão, mortal e corrompido pelo pecado. Ao passar pelos oito capitéis com as séries quaternárias e pelas cinco capelas das absidiolas, ele via se desenrolar diante dele o mistério da Criação divina, onde tudo tem seu lugar neste universo ordenado. Aí estavam os Ventos que deram vida a Adão, as Virtudes que faltaram aos nossos ancestrais mas que abundam em Abraão, os Rios e Árvores do paraíso do começo e do fim dos tempos, e a música - incessante em Cluny - que reflete a harmonia matemática do universo criado. Por fim, o fiel se depara com o Sacrifício de Abraão, grande exemplo de qual deve ser o modelo de cristão a entrar na Jerusalém celeste: o homem sem orgulho, resignado com o lugar que ocupa na sociedade, cheio de Fé, Esperança e Caridade. Sua alma, para ser salva, deveria percorrer incessantemente dentro de si o mesmo percurso purificador que vai de Adão a Abraão:

“Portanto, como pelo pecado de um só a condenação se estendeu a todos os homens, assim por um único ato de justiça recebem todos os homens a justificação que dá a vida. Assim como pela desobediência de um só homem foram todos constituídos pecadores, assim pela obediência de um só todos se tornarão justos”. (Rom V, 18-19)

CAPÍTULO 2

VÉZELAY: A ETERNA VIGILÂNCIA

A abadia de Vézelay foi primeiramente um estabelecimento de monjas, fundado em 858 ou 859 por Girart de Roussillon no vilarejo de Saint-Père. Tendo sido destruído por uma invasão normanda, Girart então decidiu substituir as religiosas por monges vindos de Saint-Martin d'Autun, que foram se estabelecer no topo da colina vizinha. A igreja construída rapidamente foi dedicada em 878 pelo papa João VIII, e logo destruída por um incêndio no começo do século X. O mosteiro estava reduzido a escombros quando o duque da Borgonha o confiou a Guilherme de Volpiano, abade de Saint Bénigne de Dijon, para que o renovasse.

A basílica carolíngia do século IX, restaurada no X, não conseguia mais abrigar a multidão de peregrinos que começou a acorrer motivada pela notícia da posse das relíquias da Madalena, guardadas na cripta sob o cruzeiro da igreja. O abade Artaud começou então a construir uma nova igreja quando tomou a direção do mosteiro em 1096.

A introdução da reforma cluniacense em Vézelay antes de 1058 (talvez desde 1026-27) coincide com a aparição do culto de Maria Madalena e de suas relíquias. Em 1058, a bula de Étienne IX, que cita pela primeira vez Vézelay como afiliada a Cluny, reconhece oficialmente as relíquias. Afirmação duplamente importante¹, pois Roma dava assim a suprema consagração ao culto de Vézelay. Mas Mons. Saxer demonstrou que foi o abade Geoffroy (1037-1050/52) o instigador não somente da reforma mas também da promoção do culto da Madalena e de suas relíquias².

Para Vézelay, a iniciativa do abade Geoffroy se revelou fecunda. A *Crônica* diz³ que antes de ser dedicada à santa, a abadia vivia no começo do século XI a mais completa decadência, com o relaxamento da disciplina monástica, esfriamento da piedade, inconstância e absentismo dos religiosos. A este abandono dos princípios espirituais correspondia o abandono da abadia no domínio temporal, com o desperdício de bens comuns e o conseqüente empobrecimento.

¹ SAXER, V., *Le culte de Marie-Madeleine en Occident des origines à la fin du Moyen Âge*. Paris, Lib. Clavreuil, 1959, p. 69.

² SAXER, *op. cit.*, pp. 65-74.

³ HUGO DE POITIERS, *Histoire du monastère de la Madeleine*. Trad. de F. Guizot. La-Charité-sur-Loire, Bernadat, 1969, p. 72.

O prestígio e a riqueza de Vézelay, a partir da metade do século XI e durante dois séculos, repousaram então sobre essa crença oficial: o corpo de santa Maria Madalena, a pecadora arrependida e bem-amada, jazia no túmulo da cripta. Para os contemporâneos, Vézelay *era* o túmulo da Madalena. Seu culto, causa imediata das grandes construções que promoveu a abadia, contribuiu sem dúvida grandemente para seu financiamento, por meio das oferendas feitas ao túmulo da Madalena.

O traço característico do culto medieval da Madalena é a sua cristalização por volta de 1075 em Vézelay, após o longo período de preparações patrísticas e do período breve das Renascenças carolíngia e otoniana. Também nos dois séculos seguintes é de lá que ele recebe inspiração e estímulo. Chegaria o dia em que a fonte do impulso espiritual secaria devido às dúvidas levantadas acerca da autenticidade das relíquias, e os fiéis perderiam a confiança na Madalena de Vézelay. O período intermediário é a idade de ouro da abadia.

De 1100 a 1146, data da pregação da Segunda Cruzada, o culto da santa não pára de aumentar. O traço novo do período é a extraordinária multiplicação dos santuários da Madalena na França nos vales do Sena e Loire, sendo acompanhada em ritmo mais lento pelo resto da Europa. Um indício forte da atração que Vézelay exercia sobre a piedade medieval é o prodigioso enriquecimento da abadia. Ela se torna, no começo do século XII, um domínio pacientemente constituído, crescendo continuamente ao longo dos últimos cinquenta anos. Em 1102, Pascal II confirma numa bula os bens da abadia⁴: ela agora possui bens dispersos por toda a França, 11 só na diocese de Autun. No começo do século XII, Vézelay possuía 41 igrejas, 33 adquiridas no século anterior. Assim como a bula de Pascal II em 1102 nos permitiu medir os progressos da influência de Vézelay, a bula de Alexandre III em 1170 nos permite acompanhar este processo. Nesta data, a abadia está à frente de uma centena de igrejas ou capelas, sem contar a posse de outros bens como dízimos, fornos, moinhos, hospícios, terras. A diocese de Autun abrigava agora 19 possessões de Vézelay, e a de Nevers passou de 4 para 9. Até na Itália a abadia conta com três igrejas, atestando a vitalidade do culto da Madalena.

⁴ A lista completa de bens da abadia em 1102 encontra-se em SAXER, *op. cit.*, p. 91.

São duas as fontes por excelência da história da abadia. A primeira é uma Crônica breve⁵ que relata os acontecimentos do ano 1 ao 1324. Uma segunda fonte narrativa de origem local é a Crônica de Vézelay, conhecida por um manuscrito composto provavelmente por volta do fim dos anos 1160. É uma história do mosteiro escrita por Hugo de Poitou, *Hugo Pictavinus*⁶, monge de Vézelay, a pedido de Pons de Montboissier, como um instrumento de propaganda em favor dos estatutos de independência de Vézelay face aos bispos de Autun (livro II), depois entre 1138 e 1166 face aos condes de Nevers (livros III e IV) e ao abade de Cluny. Esta Crônica não é um relato sereno dos acontecimentos, mas uma argumentação apaixonada e parcial em favor dos direitos da abadia. Infelizmente na Crônica não há nenhum relato sistemático das atividades construtivas no tempo dos abades Artaud (1096-1106) e Renaud de Semur (1106-1128): devemos nos contentar com alguns comentários inseridos num contexto narrativo; pois o cronista não escreveu com o intuito de documentar o progresso da construção dos edifícios da abadia.

As campanhas de construção em Vézelay se situam entre 1100 e 1260. Durante esse período a atividade parece ter sido contínua, tanto nos edifícios monásticos como na igreja. Ignora-se tudo sobre as primeiras construções do mosteiro: nenhuma escavação forneceu indicações sobre o plano da igreja consagrada em 878. Em 21/04/1104 houve a dedicatória da “igreja construída pelo abade Artaud” (1096-1106). Talvez essa data marcasse o término do coro e do transepto de um novo edifício. Por volta de trinta anos mais tarde durante os últimos trabalhos da nave românica, vários capitéis e fragmentos pertencentes a essa campanha de 1100 foram reutilizados nos segmentos orientais, dentre os quais se encontra o capitel n° 65 que analisamos.

É provável que a nave carolíngia estivesse acoplada a este novo santuário. Sem dúvida o abade Artaud tinha a intenção de demoli-la e de continuar a reconstrução da igreja. Mas

⁵ Manuscrito 227 da Biblioteca de Auxerre, citado em SAXER, *op.cit.*, p. 15.

⁶HUGO DE POITIERS, *op. cit.*

ele não teve tempo: em 1106 foi assassinado numa revolta dos habitantes de Vézelay, exasperados pela onda de novos impostos que o abade, senhor da cidade, queria coletar.

Várias fontes quase contemporâneas mencionam⁷ em 1120, na véspera da festa da Madalena, um grande incêndio que causou a morte de muitos peregrinos e devastou a igreja. Imediatamente após o incêndio os trabalhos de uma nova nave começaram na parte ocidental. O iniciador foi Renaud de Semur, abade de 1106 a 1128. Sobrinho do grande abade Hugo de Cluny (1049-1109), foi enterrado em 1131 no colateral norte do coro de Cluny III, e em sua tumba uma inscrição o chama de *reparator monasterii Vezeliacensis*⁸.

Nada na nave atual sugere um vestígio das construções anteriores ao incêndio. Se mudanças de orientação são visíveis nos portais e nartex, a nave é produto de uma campanha homogênea. Com um comprimento de 64 metros a abadia consagrada à Madalena é a terceira maior igreja, depois de Cluny e de Saint-Sernin de Toulouse. Os trabalhos progredem de oeste a leste até encontrar o cruzamento do transepto dos anos 1100. Seu término se situa por volta de 1135, talvez com a construção da primeira abóbada ocidental. Lembremos entretanto que nenhum texto confirma essa datação de forma absoluta⁹. Por volta de 1150-55 a igreja românica estava quase terminada, abrigando o coro de 1100, a nave de dez segmentos com dois andares e o nartex, estes dois últimos executados ao longo de uma vasta campanha de 1120 a 1155.

O segundo grande período de construção observado na igreja começa em 1180 com a decisão de substituir o coro românico do abade Artaud. Os trabalhos começam nas capelas do coro e no décimo segmento dos colaterais da nave. Entre os anos 1180 e 1215, a cripta foi aumentada para leste, o transepto totalmente reconstruído, o décimo segmento elevado e coberto por ogivas.

⁷Um inventário das fontes que mencionam o incêndio de 1120 pode ser encontrado em STRATFORD, N., e SAULNIER, L., *La sculpture oubliée de Vézelay. Catálogo do Museu Lapidar*. Genebra, Droz, 1984, p. 4, n.23.

⁸STRATFORD e SAULNIER, *op. cit.*, p. 5.

⁹ Sobre a polêmica existente acerca das três cerimônias de consagração da *ecclesia peregrinorum*, ver STRATFORD e SAULNIER, *op. cit.*, p. 5, n. 26.

Podemos pensar que a brusca interrupção desse programa ambicioso e sem dúvida caro de reconstrução resultava diretamente de uma série de crises financeiras. Aproximadamente na mesma época, um outro projeto também ambicioso, foi abandonado; ele previa elevar e cobrir com ogivas a nave românica de leste a oeste. Somente o oitavo e nono segmento foram realizados. De fato, desde a metade do século XIII a abadia conheceu uma série de dificuldades não só financeiras mas também espirituais, motivadas pelo debate acerca da autenticidade das relíquias de Maria Madalena. Foi um longo período de dificuldades e de declínio, brevemente interrompido pelo interesse suscitado pela cerimônia de autenticação das relíquias da santa em 1265, e pelo seu traslado em um novo relicário em 1267.

De maneira geral, admite-se que a grandeza de Vézelay chegou ao fim efetivamente com o reconhecimento oficial das “verdadeiras relíquias de Maria Madalena” em Saint-Maximin na Provença; foi lá que em 1279 o túmulo da santa foi “descoberto”¹⁰, em realidade uma capela funerária de uma família cristã rica da época galo-romana ou merovíngia. Portanto, podemos dizer que todas as grandes campanhas de construção ficaram circunscritas entre a metade do século XI e a metade do XIII, no período mais brilhante da abadia.

Perto da igreja de Cluny III, a de Vézelay é um edifício simples. Não tendo sido feita nenhuma escavação, não temos informações sobre o coro e o transepto construídos pelo abade Artaud de 1096 a 1106: os dois últimos pilares da nave que foram conservados não são suficientes para dar uma idéia. Em seguida, ao mesmo tempo em que montava a fachada da nave em 1120, o arquiteto construía a nave com dez segmentos ladeada de colaterais simples, para uni-la ao transepto e ao coro do abade Artaud. A construção se desenvolve de oeste a leste, os muros laterais primeiro, os pilares da nave central em seguida. A progressão da construção de oeste para leste explica o mau alinhamento dos pilares da nave em relação aos suportes acoplados dos colaterais. Chegando no transepto, o

¹⁰ Sobre a autenticidade das relíquias de Vézelay e da polêmica de Saint-Maximin em 1279, ver SAXER, *op. cit.*, p. 230 e ss.

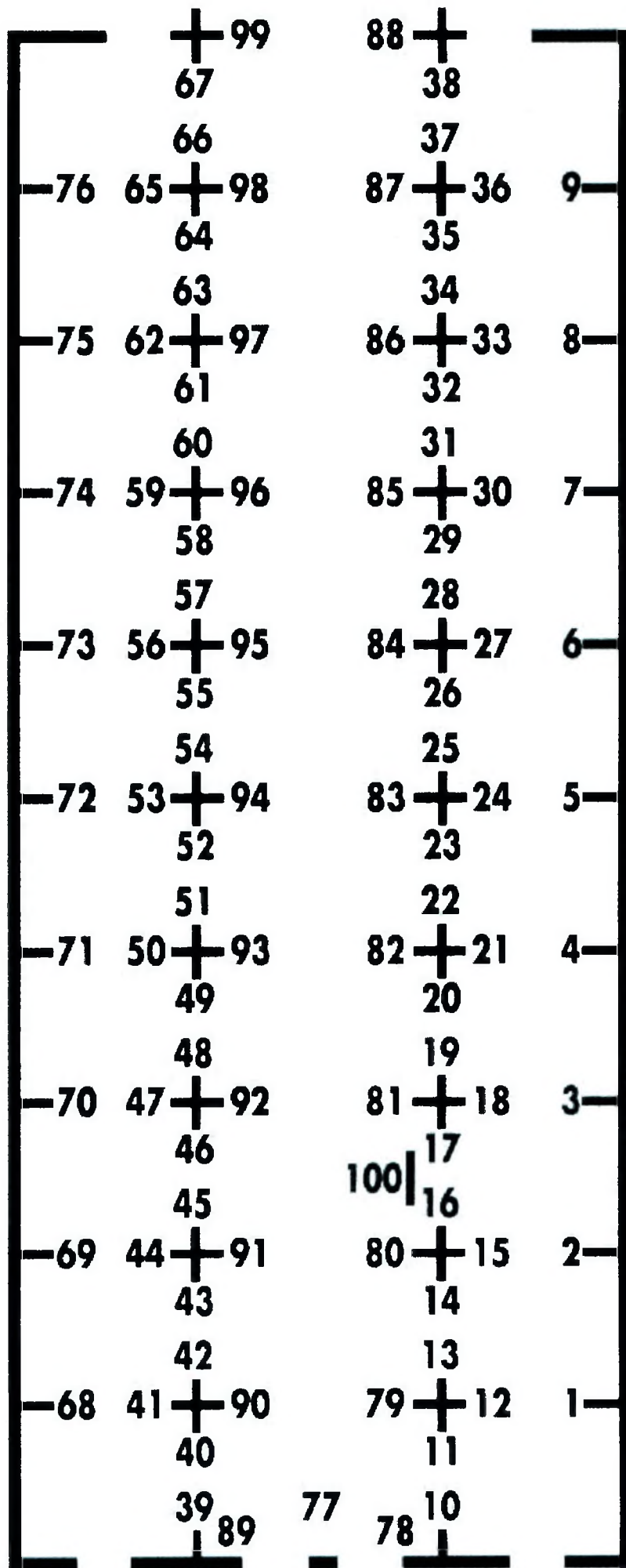
arquiteto foi obrigado a desviar de cada lado a última arcada para fazê-la cair sobre os pilares de Artaud, cuja distância entre eles era menor que a de seus pilares a partir da fachada.

A nave de Vézelay não se parece em nada, em sua estrutura, com a de Cluny. Não há pilastras caneladas junto aos pilares, mas quatro colunas acopladas aos flancos do pilar cruciforme, arcadas em berço e não quebradas, uma elevação em dois níveis somente com uma só janela por segmento, uma elevação de dezoito metros em vez de trinta. Os colaterais são cobertos por abóbadas de arestas. Se em suas formas arquiteturais a nave de Vézelay mostra, perto das novidades de Cluny, um arcaísmo certo, deve-se procurar a explicação na inspiração no plano de Anzy-le-Duc, saído das tradições da “primeira arte românica”: arcadas em berço, elevação em dois níveis, abóbada de arestas sobre as três naves. Além disso, deve-se lembrar que o coro românico do abade Artaud existia ainda quando a nave foi refeita, e este possuía dois andares.

Se, em sua concepção, a elevação da nave era ditada pela do coro destruído, ela foi traduzida numa linguagem arquitetural e decorativa da moda. Tímpanos historiados, escultura dos primeiros capitéis, decoração de *moultres* e de *bandeaux*, tudo reflete um conhecimento profundo do canteiro de Cluny III. Esta ornamentação, tratada em pedra branca, contrasta com a cor escura, marrom ou verde, das paredes. É uma das seduções de Vézelay esta busca de colorido na escolha dos materiais; ela dá à toda a nave uma atmosfera calorosa, acentuada ainda pela policromia dos *doubleaux* onde se alternam pedras brancas e marrons.

O conjunto das esculturas de Vézelay representa a mais ampla coleção de escultura românica borgonhesa conservada. Na fachada da nave há três portais que não sofreram restauração, e noventa e nove capitéis na nave, a maioria historiados, além dos que coroam, nas partes altas, as pilastras caneladas. O inventário dos capitéis restaurados foi feito por Salet¹¹ (**fig. 3**) : nove *corbeilles* são inteiramente modernas, às quais correspondem oito

¹¹ Inventário realizado em *La Madeleine de Vézelay. (Étude iconographique de J. Adhémar)*. Melun, Librairie d'Argences, 1948, p. 181-193 e 138-141.



originais conservados no Museu Lapidar, e três foram parcialmente refeitos (Salet, nave, nºs 41,51,57). São oito os capitéis da construção anterior reempregados nos segmentos orientais da nave¹².

Somos apanhados pelo paralelismo de certos temas não habituais que se encontram nas igrejas de Cluny e de Vézelay. Os Rios do Paraíso já se viam em Anzy de forma que sua presença na nave de Vézelay não implica forçosamente uma influência cluniacense, mas o mesmo não podemos dizer do Gênio dos Ventos: tal como se apresenta na nave de Vézelay o tema é evidentemente retomado do modelo cluniacense. Quanto aos dois Tons do cantochão, apresentados no portal norte de Vézelay em semi-medalhões, a filiação é evidente pois o tema não se encontra em nenhum outro lugar, salvo Autun. Mas se em Cluny os capitéis figurando os rios do Paraíso, os Gênios dos Ventos, os Tons da música gregoriana integravam um programa alegórico coerente, em Vézelay são só reflexos esparsos de um pensamento anterior que não é mais compreendido. No que concerne a composição, notamos analogias que não se devem ao simples acaso: certos capitéis da nave retomam o esquema construtivo cluniacense, com *corbeille* aparente sob a decoração historiada, e queda de flores ou folhas sobre os personagens dos ângulos.

Creemos poder concluir que os artistas buscaram sua inspiração na grande abacial de Cluny, da qual Vézelay era afiliada, fosse retomando certos assuntos ou copiando a ordenação de tal ou tal capitel. Para Salet¹³, o escultor que tomou em 1120 a direção do atelier da Madalena era o mesmo que terminara de ilustrar o deambulatório da igreja de São Hugo. Certamente tal afirmação permanecerá no domínio da hipótese, mas as analogias de estilo não são uma opinião verossímil?

Os dois capitéis de Vézelay que estudamos representam o Pecado Original e estão na nave da igreja. Um está localizado no quarto pilar (a partir da entrada) da face norte da igreja, no segundo andar acima das arcadas, de frente para a nave, a aproximadamente 16,50 metros do solo, sendo assim de difícil observação. Faz parte da campanha de

¹² SAULNIER, L., *Bull. Monum.*, 1978, pp. 63-65.

¹³ SALET, F., *Cluny et Vézelay. L'oeuvre des sculpteurs*. Paris, Société Française d'archéologie, 1995, p. 117.

reconstrução da nave do abade Renaud de Semur, e data de 1120-1135. Corresponde na catalogação de Salet ao número 93. O outro capitel que retrata o Pecado Original (Salet no. 65) está no nono pilar da face norte, de frente para o colateral, e faz parte do grupo de nove capitéis “reempregados”, todos recolocados nos segmentos orientais da nave. Este capitel, segundo Stratford¹⁴, é um *unicum* em sua forma e “não tem relação com nenhum outro capitel de Vézelay”. Sua modelagem e suas proporções (H. 0,53m; L. 0,53m; P. 0,32m) são diferentes das dos oito outros capitéis reempregados (H. 0,53/0,59m; L. 0,58/0,61m; P. 0,34/0,40m), e lembra os capitéis em estuque. Para o autor, este seria o capitel mais antigo que subsiste na igreja, e Salet o data da metade do século XI.

Além deste, foram reempregadas sete *corbeilles* nos três segmentos orientais, lado sul (Salet n^{os} 32-38), e um capitel coríntio (Salet n^o 66) proveniente do lado norte, no nono pilar, face oeste. Sobre as razões deste reemprego pode-se somente especular. Talvez esses segmentos orientais, onde estariam inseridos os nove capitéis por volta de 1135 no fim da campanha de reconstrução da nave, faziam parte do coro dos monges separado a oeste do resto da nave¹⁵? Stratford pensa que seria normal que esses capitéis tenham sido reutilizados neste local para decorar um espaço que do ponto de vista litúrgico se unia com a extremidade oriental do abade Artaud.

O repertório decorativo da equipe de escultores desses nove capitéis reempregados parece ser formado por um número limitado de temas, seja à base de folhagens (Salet n^{os} 32, 33, 36, 38), seja composto de grupos “heráldicos” de animais, cabeças ou de personagens (Salet n^{os} 34-35), moldados em tronco de cone invertido e em pirâmide como todos os capitéis precedentes. Os capitéis deste tipo foram freqüentemente esculpidos em pares, provavelmente destinados a serem colocados de forma simétrica nos muros e nas arcadas das igrejas. Constatamos exemplos de pares de capitéis colocados simetricamente ao norte e ao sul em : Anzy, Baugy, Bois-Saint-Marie, Gourdon, Mont-Saint-Vincent. Este é um fenômeno particular no século XI, que encontramos também fora da Borgonha.

¹⁴ *La sculpture oubliée de Vézelay*. P. 110, n. 12.

¹⁵ Isso é demonstrado de forma convincente por DIEMER, *Thèse*, pp. 31-32, seguindo a observação de Dom Martène e de Dom Durand (*Voyage littéraire de deux religieux Bénédictins de la congrégation de Saint Maur*, Paris, 1717, p. 54): “Les chaires de Choeur avançaient autrefois fort avant dans la nef”. Citado por STRATFORD e SAULNIER, *op. cit.*, p. 110.

Em Anzy-le-Duc, por exemplo, os capitéis da extremidade oriental são balanceados em pares pela igreja. Não que os pares sejam sempre absolutamente idênticos, mas são “pares” claramente. Foi este sistema introduzido por razões estéticas, para criar um efeito harmonioso? Ou ele facilitaria a produção, de forma que um segundo escultor poderia copiar - e variar um pouco- o protótipo? Ou ainda porque o repertório dos tipos de capitéis conhecidos deste atelier era limitado? Um sistema de execução de “pares de capitéis” poderia indicar acima de tudo que a igreja não era decorada com uma sequência narrativa de capitéis. Stratford sustenta que mesmo os capitéis do deambulatório de Cluny nunca pretenderam suscitar uma leitura em sequência, mas em conjuntos ou “pares”¹⁶.

Dois pares de capitéis foram reempregados em Vézelay: n^{os} 32 e 37; 33 e 38. Em razão deste procedimento, tão freqüente neste *atelier*, que consiste em talhar duas versões de cada capitel, devemos supor que os capitéis únicos, dentre eles o do Pecado, deviam ter ou tiveram em sua origem, um duplo. Esses capitéis já estavam colocados em algum lugar da igreja no momento do incêndio de 1120? Nada permite afirmar. Outra questão fundamental é a que se refere ao plano existente por trás da escultura dos capitéis, e por que foram eles dispostos aparentemente ao acaso. A grande parte dos autores que consultamos sustenta que em alguns casos havia um esquema original, que foi esquecido ou abandonado durante a construção. Mesmo quando é possível estabelecer pares para a maioria dos capitéis da nave, como em Sant-Pierre-le-Moûtier, parece que foram dispostos ao acaso. Novamente, na nave de Anzy o “sistema de pares” ainda existia mas os capitéis nunca estão postos na posição original balanceada. Nas partes mais antigas da igreja há pares dispostos simetricamente de ambos os lados da nave central; na nave, que é mais recente, os capitéis-pares estão colocados em pilares “aleatórios”. Assim, no final desta tradição de pares, a produção tornou-se puramente prática no plano artesanal? Além disso, provavelmente era mais fácil e barato produzir capitéis em pares, pois os mestres poderiam assim delegar cada vez o segundo capitel a um assistente. Durante a construção da nave de Vézelay de oeste

¹⁶ STRATFORD, N., “Romanesque sculpture in Burgundy. Reflects on its geography, on patronage, on the status of sculpture and on the working methods of sculptors”. BARRAL Y ALTET, X., (org.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. III: fabrication et consommation de l'oeuvre*. Paris, Picard, 1990, p. 240.

para leste, eles teriam sido dispostos “aleatoriamente”, seja porque os escultores não achavam mais esse sistema de pares estético, seja por um simples expediente da produção, ou porque a construção progredia rapidamente e os capitéis eram requeridos assim que disponíveis. No século XII esta tradição já está largamente exaurida, exceto por poucos “sobreviventes” na Borgonha, em Gourdon e em Mont-Saint-Vincent.

Uma das hipóteses que podemos levar em consideração acerca da ausência do par contemporâneo do capitel do Pecado nº 65 é que os pares de capitéis não tenham sido talhados no local de emprego, mas na pedreira, e no caso de um deles não ter sido utilizado, o escultor o levava consigo quando deixava o canteiro. Ou ainda, ele poderia ter esculpido os capitéis para outra igreja enquanto trabalhava no canteiro de Vézelay. Além disso, podemos levantar a hipótese de que o outro capitel do Pecado (nº 93), mais recente, tenha sido esculpido para refazer o par do capitel nº 65.

O testemunho dado hoje pelos capitéis é incerto: a pintura que os destacava, as inscrições que permitiam identificar os temas, as pinturas murais adjacentes que deviam completar o programa iconográfico, não são mais visíveis. Estas são, para o estudo da iconografia medieval, lacunas graves. Toda interpretação pode ser posta em dúvida, pois sempre ignoraremos se o tema de cada capitel servia para completar a mensagem das pinturas murais vizinhas. Se originalmente uma inscrição identificava cada cena, pintada no ábaco ou na astragale do capitel, raramente o escultor realizava essa inscrição. É possível assumir que houvesse ao menos a intenção de pintar as abóbadas e as paredes laterais da nave, a superfície interior dos arcos, os pilares e as paredes acima dos arcos da nave. Certamente um capitel como o do Moinho Místico não estava colocado isolado, sem alguma cena vizinha do Velho e Novo Testamento que ele estivesse comentando.

Além disso, o quão seguros podemos estar quando tentamos identificar uma cena num capitel cujo tema é aparentemente claro? Os melhores escultores do século XII da Borgonha trabalharam, assim como seus colegas europeus, em parte sobre um estoque acumulado de imagens herdadas de várias fontes, mais exatamente do legado da Antiguidade tardia e Alta Idade Média. Outras figuras parecem ter sido criadas e então

desenvolvidas as variações para atender a determinada demanda de colocação. De toda a forma, sem o benefício da inscrição contemporânea não poderemos afirmar com segurança o conteúdo de certos capitéis. Este é mais um argumento forte contra a busca de literalidade na iconografia românica. Se às vezes a identificação é imediata, em outras ela é mais problemática. Como exemplo poderíamos citar o tímpano da Adoração dos Magos do nartex de Vézelay, que comporta uma figura extra à esquerda. Trata-se de um servo ou ele foi colocado aí para preencher um espaço? Entre a solicitação feita ao escultor e o quanto ele conseguia produzir uma solução iconográfica sem ambigüidades há uma distância considerável.

Até agora, abordamos várias razões pelas quais o estudioso da iconografia românica não deveria buscar um sentido lógico, uma mensagem endereçada aos fiéis e aos monges por parte do idealizador do programa escultórico da igreja. Todos os historiadores analisados tentaram em vão buscar atrás deste emaranhado de imagens um sentido coerente, e chegaram à constatação que não havia um fio condutor em sua observação. Até Viollet-le-Duc, numa monografia que fez sobre Vézelay em 1873, advertia as “gerações futuras”¹⁷:

“...esculturas que podemos considerar contemporâneas, seja na nave como no nartex, são de autoria muito variada. É evidente que um certo número de artistas foi empregado ao mesmo tempo para a decoração do monumento e, como podemos ver, estavam longe de ter a mesma habilidade. Além disso, não se deve procurar ordem alguma na distribuição dos capitéis. Não somente duas composições tiradas da mesma lenda não se sucedem, mas parece ainda que seu executor não estava preocupado em dispô-las com qualquer simetria. Os capitéis de folhagens se sucedem ao acaso aos capitéis historiados. Provavelmente o arquiteto, depois de ter indicado as proporções e os contornos gerais, deixava ao gosto dos imagistas a execução, talvez até da escolha dos temas. Podemos acreditar que assim que um capitel estivesse terminado era colocado, sem que se prestasse muita atenção ao lugar mais favorável. É dessa forma que alguns dos melhores capitéis esculpidos foram colocados nas partes altas, e só podemos admirar sua fineza de execução num andaime”.

¹⁷ Citado em DRUON, M., *Vézelay, coline éternelle*. Paris, Albin Michel, 1987, p. 138.

Mas, será que num meio que abrigava certamente grandes figuras intelectuais como Pedro o Venerável, pretender que os capitéis foram dispostos ao acaso não equivaleria a subestimar a capacidade de reflexão dos organizadores de um projeto tão engenhoso? Não seria igualmente considerar os capitéis como mera decoração acessória e dispensável?

De fato, o programa iconográfico dos capitéis não é fácil de definir dada a dispersão dos temas, por exemplo: a mesma parábola de Lázaro e do rico malvado está nos capitéis 21 e 72 da nave; o Pecado Original nos capitéis 65 e 93. Entretanto, se agruparmos os temas, veremos que são pouco numerosos. Em 24 capitéis do nartex e 99 da nave, excluimos primeiro os não identificados (7, 43, 97) e as esculturas ornamentais: folhagens (12 no nartex, 31 na nave), leões (35, 47), pelicanos (90), pássaros (61), ursos (78), elefantes (54), animais músicos (13).

Vem então um primeiro grupo, mais numeroso, dos exemplos do Antigo Testamento: Adão e Eva (65, 93), Caim e Abel (94, 22, nartex 12), Noé (81), Isac e Jacó (30), o combate de Jacó (29), José e Putifar (85 e nartex 6), Moisés (57, 56), Sansão (nartex 16 e 87), Davi e o leão (34, 50, 60, nartex 19, 53, 80). E vêm ainda Jeremias (84), Judite (46), Daniel (27, 34).

O Moinho Místico (20) faz a passagem para a série do Novo Testamento: João Batista (nartex 18 e 91), Lázaro e o rico malvado (21, 72), Judas (79), São Pedro (67 e nartex 9). Uma significativa ausência nos temas retratados é a de Maria Madalena, que pretendemos abordar adiante. Também Cristo está ausente: mesmo se os três tímpanos do nartex lhe são consagrados, não há imagens sobre a Paixão.

Vem em seguida um terceiro grupo, mais heterogêneo, pois nele encontramos representações da mitologia antiga: Ulisses (tímpano sul), educação de Aquiles (3), Ganimedes (12). Em seguida, temas cósmicos: Estações e Ventos (48, 19, 23), e sobretudo o tema sapiencial do Combate entre o Bem e o Mal sob todas suas formas: Vícios e Virtudes, anjos e diabos (tímpano norte, nave 6, 11, 15, 42, 45, 55, 74, 76, 96). Os exemplos monásticos se ligam a eles: Santo Antônio (62, 63, 75 e nartex 13), Santa Eugênia (59), São Martinho (26), São Bento (31 e nartex 11,20), Santo Eustáquio (17).

Há uma progressão? Dom Nesmy¹⁸ afirma que “diante de tal desordem, não ousaríamos sustentar”.

A. Dupront¹⁹ define a peregrinação como sendo, na experiência religiosa, “um caminho mais liberado das formas rituais e de modos de vida habituais”. É verdade que ela requer, como iniciação, uma *mise en scène* indispensável às mutações existenciais que ela provoca. Ela é “uma vida e uma prova do espaço onde a ritualização é necessária.” Devemos levar em conta este enfrentamento ao espaço que faz o peregrino. Há, de sua parte, *une prise de possession du locus sacral par la circumambulation*.

Segundo Bruno Zevi²⁰, todo deslocamento num edifício provoca uma variação progressiva da visão que se tem dele. Em sua obra *Apprendre à voir l'architecture* ele enuncia as regras perceptivas que se aplicam a um contexto processional (igrejas de peregrinação e abaciais): primeiramente deve-se pensar numa quarta dimensão, a do deslocamento do ângulo visual; ele indica em seguida que em tal contexto tudo está disposto ao longo de um itinerário que é próprio a cada peregrino e que só se justifica pela experiência particular que ele aí vivencia; ele observa enfim que “o mundo cristão glorifica o caráter dinâmico do homem e orienta o edifício segundo o sentido de seu caminhar, construindo e fechando o espaço à medida do deslocamento” e que “toda a concepção espacial e toda a decoração obedecem a esse caráter dinâmico: a trajetória do observador”²¹. Assim, durante o deslocamento processional do peregrino, o capitel é fragmentado. Suas três faces não podem ser vistas simultaneamente, duas no máximo. Esta forma de observação dos capitéis reforça o aspecto iniciático da peregrinação, que representa, segundo G. Durand, “transmutação de um destino, e assim comporta revelações sucessivas”²².

¹⁸ NESMY, Dom C., *Vézelay*. La-pierre-Qui-vire, Zodiaque, 1991, p. 20.

¹⁹ DUPRONT, A., *Du sacré. Croisades et pèlerinages. Images et langages*. Paris, Gallimard, 1987, p. 23.

²⁰ ZEVI, B., *Apprendre à voir l'architecture*. Paris, Ed. De Minuit, 1959, p. 17.

²¹ ZEVI, *op.cit.*, p. 127.

²² DURAND, G., “L’homme religieux et ses symboles” in RIES, J. (org.), *Traité d’anthropologie du sacré*. Paris, Desclée de Brower, 1988, vol.1, pp. 79-91.

Nesta óptica o peregrino efetua no seio do santuário um percurso definido no decorrer do qual ele receberá, através das imagens que o direcionam, um ensinamento preciso constituído de etapas determinadas e que o conduzem, segundo Santo Agostinho, do não-ser ao ser, da animalidade à sabedoria: “O homem nunca está em repouso. Ele não tem um lugar garantido no centro da existência. Ele está sempre em movimento.”²³ Ao longo desse percurso as imagens virão se agregar umas às outras, à medida do avanço pelos colaterais onde os capitéis se situam suficientemente baixos para serem notados de forma precisa pelo peregrino.

Como, por conseguinte, não ver nas imagens percebidas pelo fiel a revelação ao mesmo tempo daquilo que irá preencher sua vida ao longo dos caminhos que levam a Compostela e da imagem de si mesmo à qual ele será confrontado em sua solidão? Ao exemplo do eremita, esta peregrinação interiorizada remete o participante aos seus sonhos mais assustadores, suas mais diversas tentações, seja a luxúria, a cupidez, o desespero ou a dúvida a respeito de Deus e de sua magnanimidade.

Essas considerações questionam de forma definitiva a questão do programa iconográfico esculpido em capitéis. Na verdade, em Vézelay, como em outras igrejas românicas, os capitéis não oferecem uma seqüência contínua de episódios, com temas rigorosamente entrelaçados. Daí que procurar, por exemplo, uma continuidade linear na sucessão de temas que imporia aos fiéis um itinerário único, seria vão e redutor. Tal atitude, sustentada por uma lógica que não corresponde ao modo de pensar do homem medieval, terminaria por revelar um sentido único, o mesmo para todos, regido por uma única ordem, gerado por uma lei única.

Ora, a arte românica, talvez mais que qualquer outra, é marcada pela inventividade e pela pluralidade, se pensarmos somente na diversidade de cultura dos homens aos quais as imagens estavam destinadas: religiosos, leigos, peregrinos, camponeses, do mais sábio ao mais ignorante, do mais rico ao mais pobre, eram todos católicos. Era preciso que cada um deles encontrasse uma mensagem que lhe fosse destinada ao percorrer a nave da igreja. As esculturas aí colocadas não se endereçam somente aos monges, como seria o caso se

²³ SANTO AGOSTINHO, *Les Confessions*. Trad. De J. Trabucco. Paris, Flammarion, 1964, p. 76.

estivessem num claustro. Deveriam, pois, conter uma pluralidade de sentidos baseada nos diferentes percursos que se efetuasse na igreja.

Nessas condições, a coerência que acreditamos existir na disposição dos capitéis e que nos escapa ao primeiro olhar, não pode se basear numa lógica linear, mas numa outra inerente ao modo de pensar do homem medieval. De acordo com Huys-Clavel²⁴, os conceitos que dão conta desta liberdade de organização dentro de uma estrutura sólida são os de correspondência, alusão, ressonância e *buissonnement*. Esses conceitos foram postos em evidência por Durand em suas pesquisas sobre o imaginário²⁵. A idéia de *buissonnement* mostra que a um dado significativo podem corresponder uma multidão de significados. O conceito faz referência ao fato que um signo, quando possui um caráter simbólico, tem um poder de evocação tal que pode sugerir no espectador uma quantidade importante de imagens e conceitos.

O problema que apresenta a decoração sobre um suporte como o capitel é relativo ao fato que ela não figura num espaço claramente delimitado. O capitel apresenta então um problema: uma decoração representada em elementos arquitetônicos repetitivos, pontuando o espaço de maneira regular, mas de forma descontínua, poderia ser coerente? Devemos lembrar que o olhar do peregrino, quando de seu deslocamento pelos colaterais, não abraça as três faces de um capitel, mas sim várias faces de vários capitéis. Assim, cada capitel ou face de capitel deve ser compreendido pelas diferentes associações que sugere a colocação respectiva de cada um na igreja. Ela é primordial não só para situar e compreender cada tema, cada motivo em seu contexto, mas também porque sua percepção pelo espectador é ao mesmo tempo espacial e temporal. Os capitéis se revelam pouco a pouco ao fiel, à medida que este deambula pela nave, e enquanto se desloca ele percebe que um capitel não pode ser visto em todas suas faces simultaneamente. Ao contrário, uma ou duas faces de um deles podem ser vistas ao mesmo tempo que uma ou duas faces de outro, numa visão que define um certo número de “seqüências visuais”. Esta é a técnica de

²⁴ HUYS-CLAVEL, V., *La Madeleine de Vézelay*. Chambéry, Ed. Comp'act, 1996, p.11.

²⁵ DURAND, G., *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris, Hatier, 1994.

análise proposta por Huys-Clavel que utilizaremos na interpretação dos dois capitéis do Pecado, propondo “seqüências” de leitura entre estes e seus vizinhos. Para isso, devemos admitir que o capitel 65, da campanha de 1100, estava originalmente colocado no mesmo lugar em que se encontra hoje, isto é, no nono pilar da face norte, parte de baixo, de frente para o colateral.

O interesse da primeira seqüência que analisamos é grande, pois inclui um dos capitéis do colateral norte, ilustrando de maneira particular o funcionamento das associações de faces de capitéis. Ela é formada pelos capitéis no. 66, 76 (face direita e central), 65 (face esquerda e central), 63 (face central e direita) e 62 (face esquerda). Um capitel de folhagens (66) abre a seqüência. Alguns motivos que o compõem são espiralados e esquematizam os olhos de uma coruja cujo corpo seria um cacho de uvas. A seguir, percebemos o capitel 65, retratando o Pecado Original. Para Vogade²⁶ e Stratford²⁷, este capitel é o mais antigo da basílica, e Salet²⁸ o data provavelmente da metade do século XI.

(fig. 4)

À primeira vista temos a impressão de uma execução arcaica, com os relevos mal definidos e poucos ângulos arredondados. Na face lateral esquerda se enrola a árvore do conhecimento em torno de uma arquitetura não identificada (a porta do Paraíso?). Imitando a serpente (não visível) presente na face central, este motivo ondulado precede o corpo nú de Adão (à direita), permitindo, com uma economia de meios notável, fazer alusão na face visível aos elementos narrativos da face central não visíveis mas indispensáveis para uma boa compreensão da mensagem.

Adão está em pé, com as pernas afastadas e tem umbigo desenhado, leva uma mão ao rosto e a outra estende na direção de Eva (ou toca seu cotovelo?). Com este gesto, ele dá as costas ao Paraíso e ao Conhecimento para se dirigir a Eva. Parece usar um tipo de chapéu (ou é o desenho dos cabelos?) e sua representação na cena dá idéia de que sofre um certo desconforto, se escondendo. Sobre sua cabeça está representado um cacho de uvas,

²⁶ VOGADE, F., *Vézelay*. Vézelay, Scop-Sadag, 1990, p. 45.

²⁷ STRATFORD, e SAULNIER, *op.cit.*, p. 110.

²⁸ SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 123.



como antecipando a cena não representada onde ele comerá das uvas oferecidas por Eva. No centro da cena, separando o casal, está um tronco de árvore reto, sem folhagens, no qual se enrola a serpente representada com escamas (talvez para se diferenciar da árvore). Não está bem visível a cabeça da serpente, e vemos o outro cacho de uvas já na mão de Eva, que o segura na altura da cabeça do animal.

Eva está do lado direito, também representada em pé, mas não tão curvada como Adão (estaria mais à vontade?), e também tem seu umbigo desenhado. Com a mão esquerda segura uma folha que parece de parreira na altura dos genitais, os seios são grandes e os cabelos longos e soltos. Há ramos de vinha e decorações geométricas dos lados e os ângulos superiores estão quebrados.

O fato do primeiro casal ter sido representado com o umbigo pode ser explicado pelo humanismo cristão que começava a se desenvolver no início do século XII, quando da confecção deste capitel. Como decorrência do crescimento demográfico verificado na sociedade feudal e de certa valorização da mulher, somados à Reforma Gregoriana, que estimulava a ação sobre o mundo, desenvolveu-se uma espiritualidade centrada na faceta humana de Deus²⁹. Os progressos do culto à Virgem, as crescentes representações do Cristo sofredor na Cruz, a atração pelo Jesus menino, testemunharam tal espiritualidade. As Cruzadas foram, em certo sentido, a busca deste Deus-Homem nos locais onde ele nascera, vivera e morrera. Ora, esse novo interesse pelos homens, pelo Deus feito homem, significava redescobrir a figura do primeiro deles, e nesse contexto são várias as representações de Adão que enfatizam seu lado humano, de um filho de Deus.

Dom Nesmy³⁰ se surpreende pelo fruto representado: um cacho de uvas. De fato, como a origem do autoconhecimento, e portanto da expulsão do Paraíso, estava no fruto proibido, especulou-se muito sobre sua natureza. A iconografia não ficava obviamente imune a isso. Muitas vezes representava um fruto indefinido, como faz o texto bíblico (Gen. III, 6). Algumas vezes essa indefinição levava a uma mistura de características: a Eva de Autun tem sua nudez coberta por folhas de uva, embora colha um fruto parecido

²⁹ FRANCO JR., H., "A iconografia de Adão. A autobiografia do homem medieval". *Revista de História* 136, 1997, p. 9.

³⁰ NESMY, *op.cit.*, p. 84.

com uma maçã. Mais comumente, a iconografia cumpria seu papel exegético e propunha uma solução ao enigma. Em função do simbolismo de certas frutas e de dados culturais locais, hesitava-se principalmente entre o figo, a uva e a maçã. Se a uva não foi representada como fruto proibido na Itália e pouco aparece nesse papel na Espanha, ela tem vários exemplos na França além de Vézelay: Deuil, Notre-Dame-du-Port, Saint-Germain-des-Près. A indecisão quanto à fruta revela interessantes dados socioeconômicos-culturais, como se pode ver aqui em Vézelay. No capitel 65, do século XI, Adão e Eva comem uvas, enquanto o 93, esculpido no segundo quarto do século XII, depois do incêndio que destruiu grande parte da basílica, o fruto pecaminoso passa a ser a maçã. Essa mudança atesta uma evolução no simbolismo do fruto, provavelmente relacionada à crescente valorização da eucaristia e às novas condições agrícolas do século XII: a importância que a uva passava a ter naquele momento para o cristianismo e para a Borgonha não se coadunava com o caráter negativo do fruto proibido bíblico³¹.

Vemos em seguida a face central do capitel 63, pondo em cena dois seres demoníacos, alados e ameaçadores, que seguram pelas vestimentas um monge imóvel, possivelmente Santo Antônio, e o ameaçam com o punho (demônio da esquerda) e com um objeto contundente (demônio da direita). A seguir, o capitel 62 pode ser visto como a visão de Santo Antônio ou como um monge assistindo a uma cena de tortura. À esquerda um eremita, curvado e descalço, os ombros cobertos por um manto, une as mãos e parece horrorizado com o que vê à direita: um demônio voando nos ares martela o crânio de um monge com seu punho e, com a mão esquerda, arranca a barba do infeliz que, de ponta-cabeça no topo de uma torre ou de uma coluna canelada, é torturado por dois demônios, um pendurado em seus cabelos, o outro lhe puxando a perna e o braço.

Dom Nesmy baseou sua interpretação da cena como sendo a visão de Santo Antônio num trecho de sua vida escrito por Santo Atanásio: “Os demônios sacodem às vezes a minha célula, mas eu, eu rezo, permanecendo imóvel em minha alma. É uma arma potente contra eles a vida regrada, e a fé em Deus, o jejum, as vigílias, as orações, a doçura, a

³¹ FRANCO JR., *op.cit.*, p. 18.

calma, o desprezo do dinheiro e da glória vã, a humildade, o amor aos pobres, as esmolas, a bondade, e acima de tudo a piedade para com o Cristo que nos prometeu: Eu vos dei o poder de andar sobre serpentes, escorpiões, e sobre todo o poder do Inimigo”³². Neste capitel o monge curvado que assiste a cena de tortura que se desenrola na face central, tem atrás de si uma outra cena de tortura que antecedeu: a da tentação de Santo Antônio. Este monge parece então observá-la. Sabendo que em matéria de funcionamento da imagem medieval não lemos os acontecimentos de forma cronológica, não poderíamos então pensar que trata-se do próprio Santo Antônio que assiste ao seu suplício pelas forças demoníacas, figurando a eterna observação de si próprio, própria do combate espiritual ?

O circuito proposto ao peregrino o conduz a seguir a pousar o olhar sobre o capitel 76 (a luta do Bem e do Mal), situado contra a parede do colateral norte e iluminado, contrariamente aos outros capitéis dos colaterais, por causa de sua proximidade do coro. É importante analisarmos aqui o tratamento particular a que são submetidas em Vézelay as figuras do Bem e do Mal. A *Psychomachia* de Prudêncio³³ mostrava a fórmula maniqueísta do Bem e do Mal sob a aparência de Vícios e de Virtudes, motivos presentes em inúmeros edifícios românicos. O tratamento deste tipo de assunto em Vézelay é inovador, pois longe de serem sumariamente condenados, os demônios sofrem com seu estado de anjos decaídos. Percebe-se na abadia a presença de inúmeros capitéis pondo em cena estes demônios de cabelos arrepiados como chamas, ilustrando a luta contra as forças do Bem que são sempre vitoriosas. Além disso, alguns capitéis indicam claramente qual tipo de atitude permite anular os efeitos de seus ataques. Tais são os capitéis testemunhando o comportamento de Santo Antônio (nº 63), de São Bento, ou ainda deste outro monge que assiste a uma cena de tortura mas que é na realidade o espectador de seu próprio sofrimento (nº 62).

Em seu *De miraculis*, Pedro o Venerável escreveu a respeito dos diabos que “Deus se serve deles como um prudente pai de família usa seus maus servos; não é o amor que os

³² NESMY, *op.cit.*, P. 83.

³³ PRUDÊNCIO, *Psychomachia*. Trad. de M. LAVERENNE, Paris, Flammarion, 1948.

faz agir mas eles obedecem as ordens do Senhor com um terror servil. Involuntariamente eles concorrem para a salvação dos homens.³⁴” Vemos aí um traço da forte influência augustiniana: o Mal não é senão um afastamento do Bem e tem uma finalidade redentora, já que seu objetivo é sempre a salvação da alma humana. Segundo a tradição augustiniana o verdadeiro erro residiria não no erro em si, mas na incapacidade em que nos encontramos de dominá-lo. Portanto, é a *intentio* que importa. Assim como o fez no caso de Madalena, Deus não avalia os gestos mas a intenção do fiel. Agostinho insiste que “a existência do Mal é um bem, pois que dele também Deus faz bom uso.”

Pensamos que há uma mensagem nos capitéis destinada a tranquilizar o fiel, pois os únicos erros verdadeiros que são mostrados punidos são os de cupidez, blasfêmia e a perda de esperança em Deus. Ora, é o conhecimento que tornará possível esta identificação e esta avaliação da *intentio*. Só ela poderá permitir ao homem chegar a este estado supremo que é a Sabedoria, acessível sómente após a identificação dos diferentes aspectos do Demônio, e pela prática de uma atitude de ordem e justiça. Ela requer então o recurso a uma conversão permanente.

A seqüência põe perfeitamente em evidência o funcionamento do pensamento românico. Este não se organiza em função de uma sintaxe, mas justapõe elementos que assim irão estabelecer entre eles diversos tipos de relação. Nós temos aqui uma oposição de elementos narrativos. A uma primeira cena de tentação à qual sucumbirá Adão se opõe uma tentação que não terá nenhum efeito sobre o monge. Esta oposição tem por finalidade chamar a atenção sobre a atitude incorruptível de Santo Antônio, apresentado aqui como modelo de comportamento. As informações transmitidas concernem agora o combate espiritual que devem empreender o peregrino e o monge. Serão as forças do Bem (as forças espirituais) que, serenas, vencerão. Além disso, o capitel 76 que está de frente aos outros três não viria assim reforçar um discurso já posto em evidência?

Como já notamos, uma vez que Adão sucumbe à tentação, Santo Antônio sai vencedor da provação a que Deus o submete. Atanásio, biógrafo de Santo Antônio, vê na impassibilidade o sinal da vitória sobre os demônios. Convém observar o conjunto que nos

³⁴ Citado por HUYS-CLAVEL, *op.cit.*, p. 60.

rodeia com serenidade: questionar o importunador afim de identificá-lo e sobretudo não reagir a seus ataques. O monge que assiste a cena de tortura poderia, dessa forma, figurar a observação de si próprio e dos demônios própria ao combate espiritual que Santo Antônio é capaz de realizar, seu comportamento servindo assim de modelo.

O segundo capitel que retrata o Pecado Original é o no. 93, que data da campanha de reconstrução da nave, entre 1120-1135. Está no quarto pilar da face norte, de frente para a nave, no segundo andar (a 16,50m.). Nas outras três faces do pilar as esculturas estão na parte de baixo, e representam: o assassinato do Egípcio por Moisés (no.49) à esquerda, Davi e Golias (no.50) de frente para o colateral, e folhagens (no.51) à direita. No alto do terceiro pilar da face norte há o capitel no.92 com folhagens, e vemos o Sacrifício de Caim e Abel no capitel no.94, à esquerda, no alto do quinto pilar. Diante do capitel no.93, na parte sul da nave, está o capitel no.82 com folhagens, a Construção da Arca (no.81) à esquerda no alto do quarto pilar e o Martírio de São Andoche à direita (no.83).

Os capitéis altos da nave de Vézelay não têm sido alvo de interpretações por parte dos estudiosos, alegando que “sua posição e seu funcionamento requerem a elaboração de um outro sistema de leitura.³⁵” Cremos poder identificar uma seqüência de leitura formada pelos capitéis 93, 49, 50, 81 e 84 que comporta a mesma mensagem de Esperança e Conversão existente em todo o programa iconográfico dos capitéis da nave.

O capitel 93 do Pecado é um dos mais bonitos da nave de Vézelay, e sua confecção posterior ao primeiro capitel do Pecado faz desaparecer de alguma maneira a sensação de culpa de Adão e Eva. (**fig. 5**) Os gestos do casal são cheios de *courtoisie*: Adão, atrás de uma árvore, põe receoso a mão esquerda sobre o fruto (redondo desta vez) que recebe da mão esquerda de Eva, curva-se e leva a mão ao peito. Diríamos que está agradecendo. A árvore ocupa toda a face direita do capitel, repleta de grandes frutos redondos e com a

³⁵ HUYS-CLAVEL, *op.cit.*, p. 15. Com respeito ao argumento desfavorável ao estudo das imagens colocadas em lugares de difícil visibilidade, vimos na Introdução (nota 46) que as imagens litúrgicas não foram concebidas só para serem vistas, mas também para que estejam *presentes* na igreja no momento da liturgia, contribuindo para espelhar e completar o sentido desta.



serpente enrolada (não se vê a cabeça). No ângulo, Eva está em pé, nua e com as pernas cruzadas; com a mão direita colhe um outro fruto. Este poderia ser um recurso de simultaneidade (o mesmo fruto que ela colhe é o que dá a Adão) ou um indício de culpa compartilhada, cada um comendo o seu.

Esta impressão causada pela cena, de que aqui se trata não de um pecado prestes a ser cometido, mas de um jogo do amor cortês, com a anuência de ambos os participantes, tem sua explicação na valorização feminina que começa a existir no mundo feudal a partir do século XII, época da confecção deste capitel. Franco Jr.³⁶ diz que se os medievais sempre viram no Pecado Original o ponto de partida de todas as limitações e fraquezas humanas, físicas e morais da sociedade, ele também servia para justificar o ponto de vista erudito sobre a inferioridade da mulher, que fora enganada pela serpente. Entretanto, esse papel de pecadora, ao ser afetado pela revalorização social feminina, termina por ser minimizado, ressaltando o caráter inconseqüente de sua culpa. Tal como mostrado magnificamente na Eva de Autun, a mulher tornava-se uma pecadora quase sem querer, e até sem saber. É o que nos mostra o capitel 93 ao colocar Eva de costas para a árvore, de forma que sem olhar para o fruto, talvez desaprovando sua própria conduta, ela o colhe com uma mão e com outra entrega-o a Adão.

As imagens sobre o Pecado Original seguiam na sua estrutura básica o relato bíblico, e onde este se mostrava pouco claro ou omissivo, os comentários exegéticos e as tradições orais forneciam os detalhes, permitindo interessantes variações iconográficas. Por exemplo: notamos que embora a cena do capitel do Pecado esteja carregada de representações vegetais, não existe árvore entre os dois personagens. O arranjo da cena mais difundido punha a árvore separando o casal: de um lado Eva, próxima à serpente e com o fruto na mão, de outro Adão, afastado e passivo. A participação do homem no Pecado é denunciada apenas pelo fruto em sua mão. Sob a ótica folclórica, a imagem da árvore entre Adão e Eva lembrava a ruptura da unidade inicial, existente ao menos no plano psicológico, e que era rompida exatamente pela árvore, isto é, pelo conhecimento que revelava a presença de traços contraditórios naquele ser andrógino, traços específicos a

³⁶ FRANCO JR, *op.cit.*, p. 18.

cada uma de suas metades. Assim, ao pecar, eles tomaram consciência daquela divisão: *sexus* vem de *sectio* (“corte”), termo derivado de *secare* (“cortar”), que na Idade Média ganha a acepção sexual “castrar”.³⁷ Ora, o fato de não ter sido representada a árvore separando o casal, aumentando a proximidade física (e de interesses?) entre ambos, pode ser mais um indício desta nova atmosfera de humanismo e de gradual promoção da mulher na sociedade feudal.

Os capitéis próximos ao capitel do Pecado que formam a seqüência de leitura evocam cenas de violência como o assassinato do egípcio por Moisés (no.49), a cena de decapitação de Golias (no.50) e, sobre a face lateral direita, visível neste sentido de circulação, Davi segurando a cabeça de seu inimigo vencido; vêm em seguida a morte de Absalom (no.53) e o combate entre dois demônios (no.55).

O episódio retratado no capitel no.49 está narrado em Ex. II, 11-15. O jovem Moisés não suporta ver um escravo hebreu sendo ferido por um capataz egípcio, olha em torno de si, não vê ninguém, e então mata o agressor e o enterra na areia. Mas seu gesto se torna conhecido pela comunidade dos hebreus, que o reprovam. Temendo a vingança do Faraó, Moisés foge para o deserto. Esta é a tentativa inicial de Moisés para liberar o povo hebreu. Mesmo sendo um gesto anti-heróico, visto que termina em fracasso e leva somente à sua fuga, o jovem justo vê o ambiente de opressão em que vivia o seu povo, e acha que deve fazer algo. Quando Moisés matou o egípcio, ele não tinha ainda qualidade para vingar seu compatriota. Ele é antes de tudo um líder espiritual, um tipo de mediador profético entre o povo e Deus, sem nenhuma outra forma de autoridade ou legitimação. A Bíblia sempre o retrata como alguém totalmente dependente da palavra de Deus para cada ação que toma, talvez ressaltando aqui que aqueles com quem Deus fez alianças não eram seres sobre-humanos, mas homens comuns de fé inabalável.

Moisés foi o supremo profeta, revelador das palavras de Deus e iniciador de uma sucessão de profetas. Rei durante a estadia no deserto, será depois sucedido pelo verdadeiro rei Davi. O fato de ambos serem lembrados nos capitéis em seu “começo de

³⁷ FRANCO JR., *op. cit.*, p. 17.

carreira” pode estar salientando a boa intenção e a retidão de espírito que possuíam desde jovens, e que lhes valeu mais tarde o mérito de terem celebrado alianças com Deus. Além disso, Moisés, Davi, Noé (e também Abraão) são freqüentemente mencionados na Bíblia como prefigurações do Cristo e da Nova Aliança através de Jesus.

O capitel 50 retrata a decapitação de Golias por Davi. Se o jovem escudeiro e músico do rei Saul vence o gigante, captura Jerusalém e mais tarde vai se tornar o maior legislador de Israel, é porque “Deus está com ele”. Bravo, magnânimo e fiel a Deus, é a ele que Deus promete uma dinastia eterna. No Novo Testamento Jesus é idealizado como o Messias, e recebe o título de “Filho de Davi”, mesmo se repudiasse a conotação política da designação. A fé na messianidade de Jesus era expressa no grito : “Filho de Davi!” (Mc. X, 48; XI, 10).

No alto à direita, o capitel 94 traz os Sacrifícios de Caim e de Abel (Gen, IV, 4): À direita, Caim apresenta o feixe de trigo com uma só mão; à esquerda, Abel oferece um cordeiro. Ao centro da corbeille, no alto, a mão abençoadora de Deus sai de um céu representado por linhas onduladas. O assassinato de Abel por Caim é o primeiro crime social registrado na Bíblia, e complementa em nível externo a tentação interna e o mau uso da vontade mostrados em linguagem similar no Gen. III. O tema de Caim e Abel é recorrente nos Mistérios medievais, e o assassinato de Abel foi um motivo iconográfico freqüente na arte cristã e judaica. Pelo ódio e o fratricídio, é o primeiro exemplo da desordem moral derivada do Pecado de Adão.

Não se sabe por que a oferta de Caim foi rejeitada por Deus. O episódio tem sido justificado pelo contraste das intenções dos dois ofertantes e pela natureza e qualidade de suas doações. Possivelmente referindo-se à forte inveja e sentimentos hostis de Caim é que tem lugar o aviso divino para resistir à tentação do Pecado (Gen.. IV, 6-7): “Por que está abatido o teu semblante? Se praticares o bem, sem dúvida alguma poderás reabilitar-te. Mas se praticares o mal, o pecado estará à tua porta, espreitando-te; mas tu deverás dominá-lo.”

Há um reemprego deliberado da linguagem da tentação e punição de Adão e Eva na seqüência da tentação e punição de Caim. Este teria escondido de Deus a sua culpa pelo

acontecido, mas é acusado pela voz do sangue derramado que vinha do chão. Como sua convicção no erro era mais profunda que a de Adão, a maldição de Deus sobre a terra, instrumento de punição, é também agravada. Adão é expulso do Eden, Caim da terra de cultivo.

A tradição cristã primitiva focaliza Abel como o cabeça de uma linha de profetas que foram mortos (Mt. XXIII, 25), e enfatiza seu sangue inocente derramado (Heb. XII,24); assim desenvolve-se uma tipologia que relaciona a morte inocente de Abel com a de Jesus. Para Agostinho, Caim foi além disso identificado com os judeus, “assassinos” de Cristo.

No alto do terceiro pilar da face sul da nave, diante do capitel no. 93, vemos o capitel no.81 que mostra a Construção da Arca: na face esquerda, Noé corta com o machado os galhos de uma árvore, enquanto um de seus filhos, com o corpo dentro de uma janela, monta a arca. Nascido na décima geração depois de Adão, Noé é claramente ligado a ele. Sua posição como um Adão “redimido” é mais expressamente indicada na etimologia popular de seu nome (Gen. V,29): “aquele que nos trará, em nossas fadigas e no duro labor de nossas mãos, um alívio tirado da terra mesma que o Senhor amaldiçoou.” A tradição bíblica lembraria Noé como herói do Dilúvio e como um dos três homens mais corretos da Antigüidade (Ez XIV, 14-20). Seus méritos principais eram seu sentimento fraternal, sua preocupação com todos os animais e espécies vivas e com o arrependimento dos pecados de sua geração.

Na Cristandade, Noé foi uma das mais importantes figuras tipológicas por simbolizar a pessoa justa que, num mundo pecaminoso, submeteu-se a Deus na fé. O Dilúvio, a Arca, o pombo também servem de prefigurações do Cristo, pois tal como Noé foi salvo da morte pela água, Jesus e os cristãos derrotam Satã e a morte pelo batismo (I Pe III, 18-21). Também em outras tradições Noé prefigura Jesus por anunciar um julgamento e salvar a humanidade da destruição completa. O pensamento consolador que se tira desse símbolo era a certeza de que, na ruína geral, a salvação é obtida pela ajuda miraculosa de Deus. Noé, o segundo pai do gênero humano, é o símbolo da vida triunfante sobre a morte. A pomba lhe traz a promessa da libertação, o ramo de oliveira, anunciando o retorno da vida,

o renascimento do mundo. Por sua vez, a arca por meio da qual Noé foi salvo com sua família da ruína do gênero humano é um dos símbolos mais antigamente empregados pelos fiéis. Ela é identificada com a Igreja, na qual o cristão achava a salvação que não poderia encontrar fora dela.

Uma idéia central do Antigo Testamento é a da Aliança, um acordo formal juramentado que existe entre Deus e certos indivíduos ou com o povo escolhido, Israel. Não contente em reconhecer Deus revelado na natureza, ou através de metáforas da vida familiar (como um pai ou uma mãe), Israel buscou captar e expressar a estabilidade da relação divina com os homens através desta figura de uma experiência política ou legal. No Antigo Testamento as alianças concluídas por Deus com Israel irão determinar para sempre sua religião e sua nação, e o distinguem de todos os outros povos: aliança com Noé depois do Dilúvio; aliança com Moisés e o povo eleito selada no Sinai; aliança com Davi.

Um dos tipos de aliança é uma dádiva divina e incondicional a um homem ou um grupo. A promessa divina a Noé (Gen IX, 8-17) depois do Dilúvio é chamada de Aliança e tem como símbolo o arco-íris. Se examinarmos o relato, veremos que só a divindade tem obrigações; Noé e seus descendentes não estão envolvidos. A aliança com Davi é desta linha e é similar nas intenções (2 Sm VII). É dito a Davi que Deus garantiu continuar sua posteridade para sempre, e iria manter Sua palavra mesmo se os descendentes de Davi o desobedecessem. A aliança com Abraão (Gn 15:17) é também uma garantia unilateral divina. É garantido a Abraão ser o escolhido divino e de ter a eterna posse da terra de Canaã, sem dever assumir nenhuma obrigação em retorno.

Nos capitéis da seqüência, Davi, Moisés e Caim ameaçam sua “vítima” com uma arma levantada. Assim o enviado de Deus, o que participa do arquétipo das “guerras de Deus” (Moisés) e aquele que aparece, no Antigo Testamento, como o tipo mesmo da violência (Davi) são aqui aproximados, até assimilados, explicitando a significação da seqüência. O Antigo Testamento é aqui fortemente representado por episódios que constituem os fundamentos essenciais da lei hebraica. Estamos aqui no centro do que é comum a ela e ao

dogma cristão. A noção básica a reter é a certeza que Deus mantém suas promessas, tanto de manter suas alianças com Noé, Moisés e Davi, quanto as de execução de suas vinganças, como fez com Caim.

Ora, toda a teologia da Esperança é centrada sobre a Promessa divina. Só ela é a garantia de uma fé que não perece. A promessa divina feita a Noé, Davi, Abraão e Moisés - todos prefigurações de Cristo - haveria de ser renovada para toda a cristandade através da Nova Aliança que se realiza plenamente em Jesus. Durante a Ceia, Jesus diz, tomando o cálice: “Bebei todos pois este é o meu sangue, o sangue da Nova Aliança” (Mt XXVI, 27-28). É então claro que o discurso teológico mostrado aqui subentende que só o anúncio da Boa Nova permite ter esperança na chegada de um mundo de paz e, por outro lado, que ela inaugura novas formas de combates dos quais os Pais da Igreja são os dignos representantes. Retratados nos capitéis em numerosas lendas hagiográficas, os Pais da Igreja aparecem como exemplos de domínio e de conhecimento de si. Resta saber qual direção cada peregrino deverá tomar para imitar seu exemplo.

Acreditamos que as seqüências de capitéis sobre o Pecado que estudamos se articulam com as outras esculturas da nave de Vézelay em torno das noções de Esperança e Conversão. Essas noções se impõem primeiramente em razão da padroeira de Vézelay: quem, com efeito, poderia melhor simbolizar a Esperança e a Conversão, a passagem da sombra à luz, que Madalena, a grande pecadora, primeira testemunha da Ressurreição? Mesmo ausente da iconografia, ela está indiretamente onipresente. No século X, de acordo com o sermão de S. Odon, abade de Cluny desde 927, o culto dedicado à Maria Madalena se desenvolve no Ocidente de maneira considerável, principalmente pelo fato da nova observância dos costumes realizada na mesma época no seio das comunidades monásticas. Quem, com efeito, melhor que a grande pecadora, podia incitar os monges à recusa de toda união carnal?

Sabemos que as perversões sexuais estavam efetivamente no centro dos problemas preocupando o clero e o encadeamento das faces de capitéis na nave de Vézelay o indica claramente. Convém ao monge (e a todos os outros) temer as tentações carnis, sobretudo

quando são “contra a natureza”. Pedro o Venerável, no capítulo XIV do livro I do *De Miraculis*³⁸, põe em cena, no episódio do senhor levado por demônios a seduzir seu aluno, um tal exemplo de perversão sexual. Não podemos nos esquecer de que Pedro era o prior claustral de Vézelay no momento da elaboração do programa iconográfico da abadia.

Mas podemos dizer que o alcance teológico da mensagem esculpida nos capitéis é ainda maior. O Pecado, as tentações de santos e os vários demônios que representam a luxúria adquirem todo seu sentido se identificarmos sua origem: o orgulho. Ora, o orgulho é o sentimento que afeta aquele que não sabe reconhecer a hierarquia no mundo, que confunde ainda o vegetal, o animal e o humano. Tal é o resultado do Pecado Original cometido por Eva, (retratada aqui como a irmã gêmea da mulher que simboliza a Luxúria no capitel no.15) que lançou o homem, que Deus tinha criado à sua imagem, na confusão e na violência. Situação na qual ele só sofre (sonhando com o paraíso perdido) e que certamente o conduz ao desespero (como vemos sua face torturada entre as folhagens do capitel 93).

Mas não era só contra a tentação carnal que deviam se precaver os monges. Quando se fez o balanço dos abades de Vézelay no século XIII³⁹, os que mereceram ser vistos como bons foram a exceção, pois a maioria foi medíocre. Deve-se então perguntar qual era o valor da própria comunidade de monges no seio da qual era tão difícil achar um bom abade. Para Mons. Saxer, a comunidade monástica de Vézelay não parece jamais ter sido nem particularmente fervente nem especialmente unida. Para nos atermos só ao século XIII, devemos lembrar a intervenção de Inocêncio III destituindo em 1207 o abade Hugo, acompanhada de uma verdadeira depuração da comunidade: o prior, esmoleiro, deão, celeiro, terceiro prior, capelães do abade e do prior são objeto de acusações monstruosas, revoltam-se contra o abade e são expulsos de Vézelay. Monges que possuíam bens próprios e os administravam foram excomungados, pois o Papa se deu conta de que havia total falta de regularidade monástica.

³⁸ Citado por HUYS-CLAVEL, *op.cit.*, p. 91.

³⁹ SAXER, V., *Le dossier vézélien de Marie-Madeleine. Invention et translation des reliques en 1265-1267*. Bruxelas, Société des Bollandistes, 1975, p. 215.

Portanto, os capitéis da abadia de Vézelay aconselham o monge e o peregrino que se deve ser convertido, profundamente impregnado por uma fé sem cessar renovada, para resistir aos assaltos do demônio escondido em cada um. A fé é a condição primordial da esperança. É ela que deve prevalecer além de todo raciocínio. Esse discurso se dirige mais particularmente ao monge, cuja conversão deve ser permanente, já que constantemente questionada pelos demônios que habitam sua alma ou que assombram seus sonhos. No centro desta luta eterna, testando quotidianamente sua própria resistência, longe de se abandonar ao desespero de não poder alcançar a perfeição desejada, o monge deve, se quiser fazer parte deste combate espiritual, se remeter a Deus num ato de fé infinito.

A conversão constitui neste ponto uma verdadeira mutação existencial. Ato em si de conversão, a peregrinação, tal como a partida do eremita para o deserto, comporta esta dimensão iniciática que não se pode negligenciar num edifício como Vézelay. João Batista e Maria Madalena representam este tipo de iniciativa. João Batista, encarregado de acolher os convertidos, figura no *trumeau* do portal central da fachada da nave. Quanto a Maria Madalena, por ser a penitente por excelência, permanece um verdadeiro *exemplum* para o peregrino e o monge. Seu ato de conversão é único e arquetipal.

Ausente do programa iconográfico, a pecadora convertida, perfumando e banhando os pés do Cristo, depois uma eremita no deserto, não faz eco a João Batista no *trumeau*? Modelo de conversão, apóstolo dos apóstolos, foi ela quem converteu os outros na manhã seguinte à Ressureição, pelo testemunho que dá aos doze. Não poderíamos considerar que a basílica inteira é uma imagem da pecadora convertida e de seu exemplo de comportamento e que, por causa disso, não seria então necessário representá-la?

CAPÍTULO 3

AUTUN: A CONSCIÊNCIA DIVIDIDA

No museu Rolin, em Autun, encontra-se um relevo esculpido de 1.32m por 0.72m, encontrado durante a demolição de uma casa em 1866. Ele fazia parte das alvenarias, e foi vendido como material de construção em 1769 pelos padres da Catedral de São Lázaro¹. Nele vemos Eva se arrastando em meio às folhagens, apoiada no cotovelo direito e nos joelhos, colhendo atrás de si com o braço esquerdo um fruto de um galho aproximado por uma garra. (fig. 6)

Há nos arquivos da *Société Éduenne* uma descrição do portal norte da catedral, feita em 1482 quando as esculturas eram ainda visíveis². Nela vemos que o portal tinha 5.06 m de largura e seu tímpano trazia a história da ressurreição de Lázaro e no lintel as imagens de Adão e Eva; no *trumeau* via-se uma pequena imagem de um bispo com a mitra representando São Lázaro, e abaixo outras imagens esculpidas.

O fragmento de lintel está cortado verticalmente do lado esquerdo, ao lado da cabeça de Eva, e devia ser sustentado pelo *trumeau* neste ponto. Como a pedra está cortada à direita, podemos estimar que faltam 1.21m à metade do lintel representado com a Eva. Além disso, como a descrição de 1482 menciona Adão, estimamos que estivesse situado na outra metade do lintel, retratado de maneira similar. A ação é orientada horizontalmente: atrás de Eva, uma garra cujas proporções são as mesmas de sua mão curva um galho de árvore de onde ela pega um fruto. Deve ter pertencido ao corpo de um diabo, cujo braço também estava estendido horizontalmente. Pensamos que ele estava atrás de Eva, igualmente deitado, retratado nas mesmas proporções.

Terret reconstituiu a composição do lintel de maneira diversa, com o diabo estando no centro, Eva à esquerda e Adão à direita, ambos olhando para fora do lintel em direções opostas³. A reconstituição de Jalabert⁴, aceita por Grivot⁵, mostra que a composição

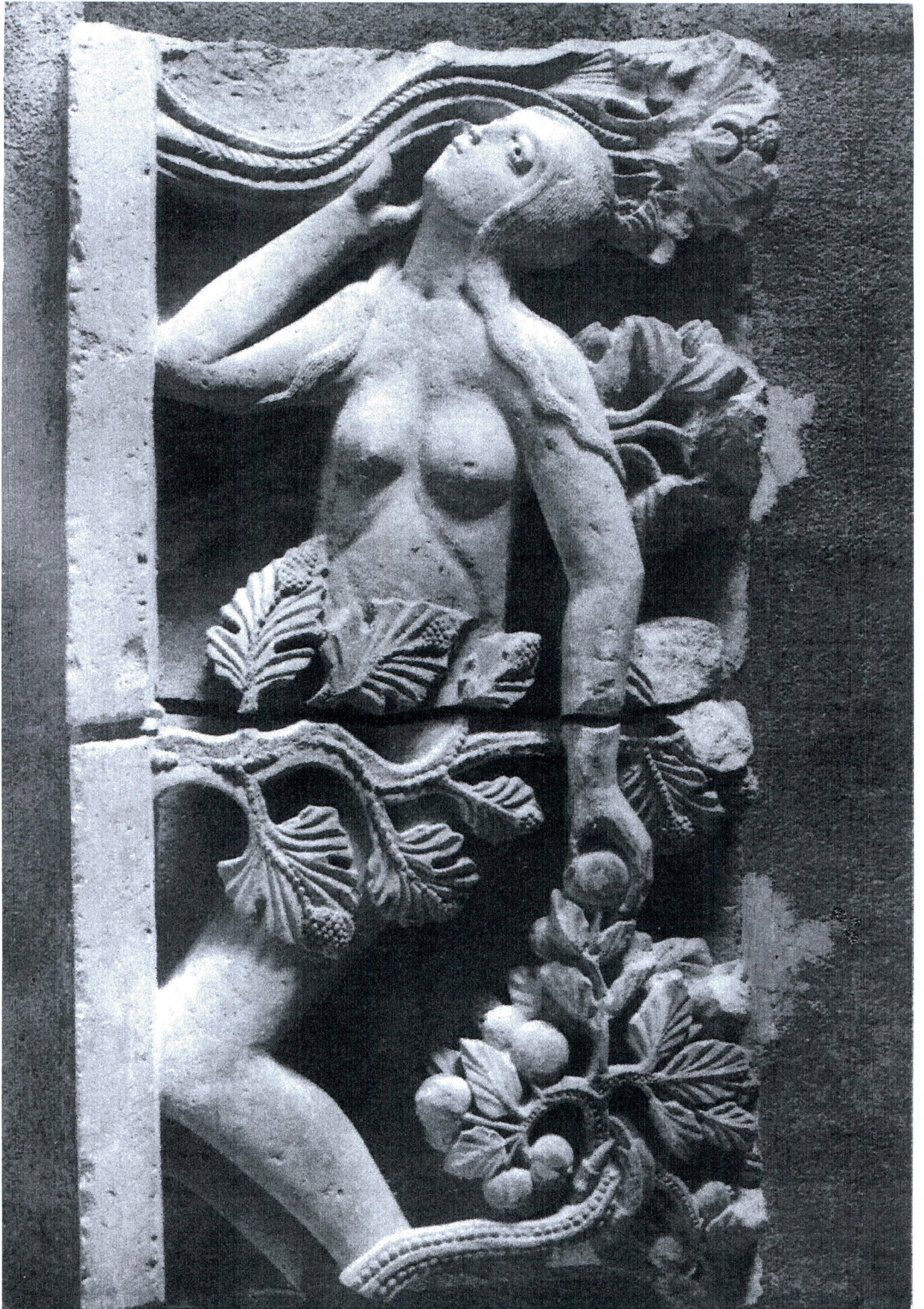
¹ JALABERT, D., "L'Ève de la cathédrale d'Autun. Sa place dans l'histoire de la sculpture romane". *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1949, p.250

² JALABERT, *op. cit.*, p. 248, nota 2.

³ TERRET, V., *La sculpture bourguignonne aux XIIe et XIIIe siècles. Ses origines et ses sources d'inspiration*. Autun, Ed. do autor, 1925, p. 47.

⁴ JALABERT, *op.cit.*, p. 252.

⁵ GRIVOT, D., *Le monde d'Autun*. La-Pierre-Qui-Vire, Zodiaque, 1965, p. 150.



simétrica das figuras de frente uma para a outra iria requerer uma figura similar atrás de Adão, pois o comprimento total do lintel acomodaria quatro figuras aproximadamente do tamanho de Eva.

A figura horizontal de Eva, retratada de maneira sinuosa, parece ser iconograficamente única. Ela colhe o fruto da árvore do Conhecimento, momento narrado em Gen. III,6, e normalmente representado na iconografia medieval com Eva em pé ou sentada. Essa escolha de representação tem sido explicada pelos historiadores da arte como um expediente do artista que permitiu “virar” a figura ereta da cena de forma a adaptá-la ao espaço de um lintel⁶. A outra particularidade da composição é a mão direita de Eva, que toca seu rosto com a ponta dos dedos, sendo interpretada como uma ingênua invenção temática do artista.

Para interpretar o lintel do Pecado original do portal norte da catedral de Autun iremos primeiramente resumir o mais completo estudo já realizado sobre ele, feito por O.K. Werckmeister⁷. Em seguida, com dados fornecidos por outros autores, iremos debater suas conclusões e apontar suas limitações.

O autor começa expondo⁸ as semelhanças existentes entre as iluminuras dos manuscritos de *Aelfric* e *Caedmon*, e do apócrifo *Caverna do Tesouro* e o lintel de Autun, sugerindo que a maioria dos elementos iconográficos deste são derivados de uma tradição pictórica inglesa. Há um precedente iconográfico da figura-tipo da Eva deitada numa ilustração da paráfrase anglo-saxônica do Pentateuco de Aelfric⁹, do segundo quartel do século XI. Este recobre as passagens do Gênesis III, 7 a 20, e nele vê-se Adão agarrando três galhos com folhas, Eva agarra um menor com a mão direita, e estes parecem esconder os corpos das personagens. A cena então retratada seria a do Gênesis III,8, onde normalmente se via o casal escondendo em pé atrás de uma ou mais árvores. No relevo de Autun a posição deitada, a mão que toca o rosto e a combinação da nudez revelada e escondida são similares a esta iluminura, mas a seqüência de eventos representados pelo

⁶ JALABERT, *op.cit.*, p. 253; GRIVOT, *op.cit.*, p.149.

⁷ WERCKMEISTER, O.K., “The lintel fragment representing Eve from Saint Lazare, Autun”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 35, 1972, pp. 1-30.

⁸ WERCKMEISTER, *op.cit.*, p. 5.

⁹ Londres, British Museum, Cotton MS Claudius B. IV, fol. 7v. Citado em WERCKMEISTER, *op.cit.*, p.5.

lintel é mais complexa. Ele compreende uma versão condensada da Queda, a conseqüente vergonha e o ocultamento, além do posterior arrependimento (mão no rosto), numa demonstração simultânea de causa e efeito.

A seqüência de ações mostrada no lintel estaria mais em conformidade com o relato apócrifo *Caverna do Tesouro*¹⁰, onde se lê que Eva pegou o fruto, comeu e então se descobriu nua, indo se esconder atrás de outra árvore. Chamou então Adão e deu-lhe um pouco do fruto que tinha provado. Em ambas representações, Eva continua a transgressão mesmo depois de ter se escondido, e o autor considera o relato como “uma versão literal de uma particular transição de eventos retratados como uma cena contínua”.¹¹

No poema inglês *Genesis B*, contido no manuscrito *Caedmon*¹² de poesia bíblica anglo-saxônica do começo do século XI, o casal é mostrado com as mãos no rosto, em pé atrás de árvores, escondendo-se de Deus, numa composição simétrica similar à das figuras de Autun, bem como na forma com que Eva segura seu rosto. Aqui, como em Autun, é o próprio diabo e não a serpente que induz à Queda, sendo para o autor um forte indício para afirmar que o poema é uma das fontes da representação do lintel.

A seguir, o autor estabelece que o significado da representação de Eva que irá propor baseia-se nos pressupostos fornecidos pela descrição de 1482: havia um diabo deitado logo atrás de Eva, de mesmas proporções e que a induz a cometer o pecado; - a combinação do lintel assim configurado com a representação da Ressurreição de Lázaro no tímpano.

A tradição exegética patrística e medieval do Gênesis III,6, versículo do Pecado, não explica a peculiar composição do lintel. De forma geral, a figura deitada do diabo corresponde à exegese medieval da maldição de Deus sobre a serpente. A partir de Santo Agostinho, essa maldição foi considerada como dirigida ao diabo tanto quanto à serpente¹³,

¹⁰ *La Caverna dei Tesori*, 20, ed.-trad. A Battista e B. Bagatti. Jerusalém, Franciscan Printing Press, 1979.

¹¹ WERCKMEISTER, *op.cit.*, p.7.

¹² Oxford, Biblioteca Bodleiana, MS Junius II. Citado em WERCKMEISTER, *op.cit.*, p. 7.

¹³ SANTO AGOSTINHO, *De Genesi ad litteram*. Biblioteca agustiniana, 49. Paris, Desclée de Brouwer, 1972, Livro XI,36, 49, p.310: Nunc ergo quod serpenti dicitur ad eum, Qui per serpentem operatus est, utique refertur, procul dubio figuratum est; nam his verbis temptator ille describitur, qualis genero humano futurus esset, quod genus humanum propagari tunc coepit, quando haec in diabolum est tamquam in serpentem prolata sententia”.

pois se esta agiu como instrumento do diabo, como justo castigo¹⁴ ele adquiriu sua natureza rastejante. Além disso, sua assimilação física à serpente era entendida como caracterizando sua aproximação das vítimas: “ele rasteja em direção daqueles a quem quer enganar”.¹⁵

Aí reside para o autor o nível alegórico no qual a configuração do lintel pode ser entendida, pois a tradição exegética¹⁶ estende a maldição do rastejamento aos pecadores que sucumbiram à dominação do diabo, fazendo do Adão e da Eva do lintel imagens exemplares do pecador. Assim, a configuração “serpente-pecadores” é colocada em antítese ao elo espiritual do cristão com Cristo, e com o significado espiritual da estatura ereta do homem, imagem de Deus.

Quanto à relação estabelecida pelo portal entre a ressurreição de Lázaro e o Pecado Original, o autor afirma que foi a catequese dos Pais e dos autores eclesiásticos que forneceu o sentido simbólico que une essas composições: Lázaro, morto e enterrado durante quatro dias no sepulcro e ressuscitado por Jesus é o símbolo da Humanidade, morta espiritualmente e mergulhada na corrupção pelo erro de Adão e Eva, mas ressuscitada por Jesus através da Redenção. Para ele a escolha desses temas retratados no lintel é particularmente devida a Honorius Augustodunensis, por ter presenciado a construção da igreja e exposto essa alegoria mística em seu *Speculum ecclesiae*.

O texto básico que trata a relação entre Pecado Original e ressurreição de Lázaro é uma obra do começo do Cristianismo, a *Moralia in Job* de Gregório Magno, que relaciona especificamente¹⁷ o versículo Gen. III, 8, o que mostra Adão e Eva se escondendo, com a ressurreição de Lázaro.

Assim, a combinação da Ascensão de Lázaro no tímpano com Adão e Eva se escondendo no lintel esclareceria o significado da cena principal: além de uma narrativa de

¹⁴ CLAUDIO DE TURIM, *Com. In Gen.*, I, PL, 1, col. 913 CD; RUPERT DE DEUTZ, *De Trin. et op. eius*, in *Gen.*, III, 18. PL, CLXVII, col. 303f. Citado em WERCKMEISTER, *op.cit.*, p.10.

¹⁵ BEDA, *In Gen.*, I, 3, 14, C.C.L., CVIII, p. 65. Citado em WERCKMEISTER, *op.cit.*, p. 10.

¹⁶ “ Se a sabedoria do diabo é comparada a do mais bestial dos animais, que tem o peito entre as pernas, também os homens, que têm coisas terrenas na mente e não mantêm a alma ereta em direção ao céu, parecem rastejar em seu ventre no solo... Esta punição da serpente foi estendida também a Adão, que pecou menos gravemente”. SANTO AMBRÓSIO, *De Paradiso*, citado em WERCKMEISTER, *op.cit.*, p. 11.

¹⁷ GREGORIO MAGNO, *Moralia in Job*, XXII, 15, 31, PL, LXXVI, col. 231f. Citado em WERCKMEISTER, *op.cit.*, p.13.

um evento da vida do santo patrono, trata-se de uma alegoria da Confissão. A Confissão é o ato espiritual decisivo do pecador no sacramento da Penitência, e a exegese alegórica da Ressurreição de Lázaro era citada na literatura penitencial do século XII.

Baseando-se nestes pressupostos, o autor afirma que as imagens do lintel de Autun parecem ser alegorias bíblicas da Penitência e da Confissão, reunidas num programa iconográfico coerente. Ele lança então a hipótese do portal estar especificamente relacionado com o sacramento da Penitência representado na igreja, baseado num missal que era usado na catedral . Mas, analisando a descrição deste ritual nos penitenciais, ele percebe que a postura que deveriam exibir os fiéis arrependidos não é a mesma da Eva no lintel. Então ele abandona a hipótese¹⁸, pois crê que a posição em que Eva está retratada tem um sentido estrito de punição. É a humilhante assimilação ao estado bíblico de punição que caracteriza o penitente, e este iria se identificar visualmente à figura no lintel retratada dessa forma.

Gregório Magno formulou nas *Moralia in Job* o conflito mental existente por trás da perda da postura ereta¹⁹, e a inabilidade física de ficar em pé que denota este estado de espírito aparece na Eva de Autun. O artista deve ter simbolizado este conflito interno em sua postura rastejante. Esta postura tornou possível que ele representasse a figura engajada em ações contraditórias: um imediato e desesperado lamento pelo pecado recém cometido e a obsessiva persistência no pecado apesar do remorso coexistente. A consciência dividida que o corpo simboliza é diretamente expressa no desvio da cabeça da ação. A constante variação entre um estado e outro limita a inútil consciência da desgraça do pecado, que não é transcendida pelo arrependimento voluntário.

Para Werckmeister a imagem da Eva de Autun pode ser interpretada a partir dos escritos de Gregório Magno, que contém as afirmações básicas usadas na exegese da ressurreição de Lázaro e do ocultamento de Adão e Eva. Isso enfatiza o significado espiritual da figura, pois era sobre o sentido espiritual ou moral das Escrituras para os quais Gregório era consultado e citado na primeira metade do século XII.

¹⁸ WERCKMEISTER., *op.cit.*, p.19.

¹⁹GREGORIO MAGNO, *Moralia in Job*, VIII, 9, 19, PL, LXXV, col. 813 AB. Citado em WERCKMEISTER, *op.cit.*, p.25, n. 125.

Em sua opinião, Gislebertus era um artista letrado que concebeu as imagens consultando a citação de Gregório na exortação à confissão do *Ordo L* no contexto da *Moralia in Job*, e desenvolveu a afirmação sobre a imagem de Deus conectando o Genesis I, 26 e o salmo XLVIII, 13 no penitencial *Decretum* de Ivo de Chartres em seu sentido espiritual.

Mesmo tendo realizado um trabalho minucioso de pesquisa de fontes escritas e mostrando um bom domínio dos textos dos Pais da Igreja e dos liturgistas da Idade Média, não estamos de acordo com a atribuição de um arsenal de fontes unicamente escritas na concepção do programa escultórico das igrejas românicas.

Werckmeister concebe a obra de arte da mesma maneira que Emile Mâle, como se artistas cultos tivessem contado em imagens as verdades do Dogma, sob o ditado paternal do teólogo, simplificando-as para a fé popular e ingênua. Assim, ele faz do sistema iconográfico uma mera ilustração dos textos, realizada por um artista submisso por encomenda de uma Igreja todo-poderosa. Essa concepção revela uma visão social paternalista, que busca sua caução num passado idealizado.

Ao contrário do que pensa Werckmeister, o artista encarregado de desenhar uma iluminura ou de esculpir uma imagem encontrava-se influenciado tanto pelos textos teológicos com os quais teve contato quanto pela cultura popular presente ao longo de sua vida.

Os diferentes tipos de representação durante a Idade Média provém de uma mesma definição da forma como uma entidade espiritual que se realiza numa matéria. Mas, antes de serem produzidas, as imagens são concebidas, e aí entram os dados presentes no imaginário de seu autor, muitas vezes de longa duração. As obras de arte não foram feitas para servirem de documentos históricos; elas mesmas são realidades históricas: assim, não podemos interpretá-las como fontes de arquivo, mas como produtos do momento histórico e das ansiedades psicológicas de sua época.

Se a imagem adorada possui uma forma gráfica que a aparenta à Escritura, e a Igreja quer fazer dela o signo de uma realidade espiritual em direção à qual transita a adoração, não podemos esquecer que tanto o artista como o fiel não estavam imunes à cultura

intermediária, substrato comum do arsenal cultural de ambos. Pensamos que a imagem é assim o elemento sintetizador da cultura intermediária, aquela “praticada por quase todos os elementos de uma dada sociedade, independente de sua condição social”²⁰.

Além disso, sabemos que no programa artístico de uma catedral não influi somente o capítulo, mas também o mestre de obras e os doadores (habitantes, senhores estrangeiros, mercadores e peregrinos), de onde vinha a maior parte do financiamento. Todos tinham sua parcela de influência no sistema iconográfico, sendo impossível reduzi-lo ao texto escrito.

Como expusemos na introdução metodológica, pensamos que um bom método de análise de imagens não deve se restringir a uma tentativa de fazer da imagem a tradução visual das fontes primárias. Aquele historiador parece ter levantado várias fontes *a priori* e depois verificado a correlação possível entre estas e o lintel de Autun. Se a posição de Eva não correspondesse exatamente àquela descrita numa fonte, ele a abandona e parte para a análise de uma outra. Ora, não só dessa forma ele deixa de aproveitar boas sugestões vindas deste aporte parcial das fontes escritas, como não admite a validade de uma hipótese de interpretação até que ela encontre total respaldo numa ou mais obras da Tradição. Na verdade, ele não olhou para a Eva, como também não pesquisou possíveis correspondências entre ela e outras figuras similares das quais constatou a existência na Espanha.²¹

Procuraremos debater com a interpretação proposta pelo autor, e apresentar a hipótese segundo a qual as representações cênicas que se desenrolavam diante do portal norte, e os rituais de penitência pública, foram provavelmente as principais fontes para a confecção da escultura de seu tímpano.

Começaremos por mostrar como Werckmeister experimenta a correspondência entre as fontes escritas que levanta e a Eva do lintel, terminando por reconhecer que não se adaptam completamente a este. A possível influência exercida na decoração do lintel pelas

²⁰ FRANCO JR., H., “A Eva barbada de Saint-Savin: Imagem e folclore no século XII”, *A Eva barbada. Ensaio de mitologia medieval*. São Paulo, Edusp, 1996, p. 72.

²¹ Na igreja paroquial de Rebolledo de la Torre, em Valência, sobre o arco semi-circular de uma janela estão esculpidos Adão e Eva deitados, datando de 1186. Citado em WERCKMEISTER, *op.cit.*, p.3, nota 10: “However, due to numerous iconographic differences and specific motifs which would require an extensive treatment of their own, the meaning of the relief at Rebolledo de la Torre will not be discussed in this paper”.

iluminuras dos dois manuscritos escolhidos pelo autor é logo descartada, pois a combinação de ações condensada no lintel é muito mais complexa que a dos exemplos, não bastando afirmar a filiação deste a uma tradição pictórica inglesa. Também o relato apócrifo *Caverna do Tesouro* não se “encaixa” como fonte para a composição do lintel pois mesmo que nos dois exemplos Eva continue a transgressão ainda depois de ter se escondido, no apócrifo o fruto que ela dá a Adão foi colhido em outro lugar, além de não haver nele menção à posição dos personagens.

Quanto à influência de Honorius Augustodunensis na confecção do portal, esta pode se aplicar às suas obras, mas não à sua presença no *atelier*, pois sabe-se²² que Honorius, chamado também de Honorius de Autun, não era nativo de Autun e não viu a construção da igreja. Se não fosse pelo nome *Augustodunensis* sua identificação seria relativamente simples, pois a análise de seus manuscritos²³ o apontam como originário do sul da Alemanha. Seu nome é de origem insular, e a teoria segundo a qual ele viveu numa comunidade irlandesa no sul da Alemanha é amplamente aceita, embora alguns estudos mais antigos defendam que *Augustodunum* só pode se referir a Autun²⁴. De fato, o nome seria a única razão para ligá-lo à França, pois sabemos que em suas obras de cunho histórico seu único interesse era o Império, nunca mencionando a Borgonha ou os reis franceses; além disso, dos 500 manuscritos existentes de suas obras, a grande maioria encontra-se na Alemanha e na Áustria. Mesmo que Honorius tenha feito uma pequena estadia em Autun, parece improvável que tivesse homenageado em seu nome o período passado num modesto centro de estudos, como era Autun na época.

Mâle acreditava que Honorius era nativo de Autun²⁵ e viu provas da influência de suas obras na escultura e nos vitrais de várias igrejas francesas. Sua opinião provavelmente foi endossada por Werckmeister, sem considerar, à época em que escreveu seu artigo, que essa

²² Verbete “Honorius Augustodunensis” em STRAYER, J.R. (ed.), *Dictionary of the Middle Ages*. Nova York, Charles Scribner’s sons, 1987, vol.6, p.285. Verbete “Honorius” em FAVIER, J. (ed.), *Dictionnaire de la France Médiévale*. Paris, Fayard, pp.499 –500. MATTHEWS SANFORD, E., “Honorius, presbyter and scholasticus” em *Speculum* 23, 1948, pp. 397-425.

²³ MATTHEWS SANFORD, *op.cit.*, p. 397.

²⁴ Verbete “Honorius Augustodunensis” em VACANT, A, e MANGENOT, E., (dirs.) *Dictionnaire de Théologie catholique*. Paris, Letouzey et Ané, 1922, t.7, pp. 140-158; JALABERT, *op.cit.*, p.47.

²⁵ MÂLE, E., *L’art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris, Armand Colin, 1919, p. 307, n.1, sugere que deve ter existido um manual para uso dos artistas traduzindo a iconografia de Honorius.

já era uma questão datada.

Na iconografia medieval do Gênesis, diferentes momentos da Queda são com frequência representados simultaneamente, de forma a apresentar numa narrativa condensada a complexa progressão da narrativa. Em várias iluminuras da Idade Média que mostram o Pecado²⁶, enquanto come o fruto proibido o casal reconhece sua nudez e cobre o sexo.

No capitel mais antigo que retrata o Pecado em Vézelay²⁷, reempregado na nave do século XII, vimos que Eva cobre seu sexo e Adão toca seu rosto em atitude de arrependimento, apresentando numa mesma cena o pecado, a vergonha e o subsequente remorso combinados. Em esculturas posteriores as duas cenas separadas da Queda e do Ocultamento atrás de árvores aparecem juntas. No capitel do deambulatório de Cluny III, as personagens se escondem enquanto Deus as chama. Em outro capitel de Vézelay²⁸ e no tímpano de Anzy-le-Duc²⁹, ambos contemporâneos do lintel de Autun, não aparece a figura de Deus, e as duas cenas estão justapostas. O tímpano de Anzy mostra Adão e Eva segurando o rosto com as mãos, parcialmente cobertos por árvores pequenas, de frente um para o outro. Todas estas representações estão englobadas no lintel de São Lázaro, que pode ser uma variante com as figuras deitadas. A combinação dos dois gestos de pecado e de arrependimento mostrados na Eva de Autun pode ter se desenvolvido a partir das duas cenas da narrativa justapostas.

No capitel 93 de Vézelay, Eva também alcança o fruto enquanto olha para Adão, e oferece a ele, possibilitando uma seqüência natural de eventos. Mas em Autun, em vez de dar o fruto a Adão, o gesto da mão direita de Eva não continua a ação, mas denota arrependimento. Certamente essa nova significação do gesto do braço direito de Eva dá um significado próprio ao motivo da cabeça desviando da ação feita pela mão esquerda. Enquanto Eva evita olhar para o pecado que está prestes a cometer, ela simultaneamente o deplora. Esta aparente contradição torna possível as duas ações coexistirem.

²⁶ GREEN, R.B., "The Adam and Eve Cycle in the Hortus Deliciarum" em WEITMANN, K., (ed.), *Late classical and Medieval Studies in honor of Albert Mathias Friend*. Princeton, PUP, 1955, pp. 340-347.

²⁷ Correspondendo ao capitel no. 65 na catalogação proposta por F. Salet.

²⁸ Capitel no. 93.

²⁹ OURSEL, R. e A.-M., *Les églises romanes de l'Autunnuois et du Brionnais*. Mâcon, 1956, p. 156.

Analisando separadamente cada particularidade da figura de Eva a partir da “linguagem das imagens” medievais decifradas por Garnier³⁰, podemos compor um sentido global para a figura traduzindo as ações contraditórias de pecar e arrepende-se. Vejamos: essa é uma mulher de cabelos longos bem penteados, figurando a provocação carnal das sereias e das cortesãs, podendo a cabeleira flutuante estar associada à dança lúbrica, como vemos na Salomé que dança para Herodes num capitel de Toulouse.

A mão que sustenta sua cabeça inclinada com olhos abertos traduz o sofrimento moral. Esta figuração difere de outras figurações da dor, pois corresponde a um sentimento, um sofrimento durável, não a uma dor aguda e passageira. Jó é o arquétipo do homem confrontado com a adversidade, e é freqüentemente representado assim. A dor ligada à culpa se exprime também dessa forma. No tímpano do portal ocidental de Autun há, entre os danados, uma mulher nua de cabelos compridos que segura a cabeça inclinada com sua mão esquerda, enquanto a direita sustenta o cotovelo, reforçando o sentido da figuração.

Outro aspecto a ser ressaltado é sua nudez. Ele deve ser conjugado com as posições estáveis ou instáveis da figura, pois constituem uma correlação fundamental para a apreciação de um comportamento. Quando a personagem nua está desarticulada, como Eva, ela é considerada má. O fato de estar disposta na horizontal acrescenta sem dúvida um caráter pejorativo à figuração, pois os seres bons, como Cristo, são dispostos nas iluminuras no eixo vertical das letras iniciais do texto. A mulher nua dando sinais de desespero é a imagem típica da luxúria punida pelo castigo eterno, tendo sido mais freqüentemente esculpida do final do século XI ao XII.³¹

Queremos nos deter um pouco no estudo da posição horizontal de Eva. Garnier diz³² que a posição deitada de uma personagem pode derivar de sua vontade pessoal ou de um peso moral que se abate sobre ela. A Virgem nas Natividades dos séculos XII e XIII é retratada repousando numa cama, de lado e de olhos abertos. A mesma posição pode

³⁰ GARNIER, F., *L langage de l'image au Moyen Âge. T.I: Signification et symbolique. T.II: Grammaire des gestes*. Paris, Le Léopard d'Or, 1982.

³¹ GARNIER, *op. cit.*, T. II, p. 260.

³² Idem, T.I, p. 120.

denotar que o personagem tem uma visão, como é mostrado na figuração de Ezequiel. Mas após uma queda, ou como símbolo de uma tristeza moral, as personagens são representadas alongadas, mas não de forma regular e harmoniosa. Normalmente aparecem em posições instáveis que testemunham seu desespero.

Como regra geral, a figuração de personagens em posições estáveis corresponde aos seres bons, de natureza transcendente, nível social elevado ou alta função hierárquica. A desordem dos movimentos e os desequilíbrios do corpo, como os observados na Eva, manifestam a incapacidade de adaptação, as tristezas, as angústias, as más inclinações de consciência e a perversidade. A harmonia do comportamento de uma personagem está de acordo com a harmonia existente em seu pensamento e em seu coração, mas as dissonâncias sociais, morais e religiosas aparecem como um *charivari* gestual. Nas representações medievais, a queda desordenada é uma das figurações simbólicas do orgulho: a personagem cai de cabeça, numa posição desvantajosa onde perde toda a dignidade. O desequilíbrio e as contorções podem ser identificados aos vícios, como dissemos acerca da dança da luxúria.

A orientação e a atividade dos braços indicam freqüentemente o sentido do movimento: as figuras inativas que abaixam os braços estão abandonadas à própria sorte. O tímpano de Autun é um bom exemplo entre dinamismo e inércia, pois os eleitos se levantam, olham para o céu e levantam as mãos, enquanto os danados se deixam abater, com a cabeça baixa e os braços caídos.

Quanto ao ângulo de vista da Eva, sabemos que uma rotação mais ou menos pronunciada da cabeça, do busto ou de toda a parte superior do corpo em relação à bacia e as pernas engendra posições complexas e significativas. A posição frontal corresponde a um estado durável e perfeito, e é reservada a Deus, à Virgem e aos santos. O movimento de rotação do busto implica um esforço que se pode interpretar de três formas: ou a personagem se vira intencionalmente em direção a algo ou alguém- como nas representações da Cobiça, onde a figura se vira mostrando a atenção dada a um objeto e o desejo de possuí-lo -; ou a parte inferior do corpo fica de frente para mostrar sua qualidade enquanto sua atividade pede que esteja de perfil; ou, como no caso da Eva, o tronco está

de frente, podendo sugerir tratar-se de uma personagem com boas qualidades, mas a bacia e as pernas de perfil desqualificam essas mesmas qualidades, enfatizando também o desprezo conferido às partes baixas do corpo.

Resta estudar a cabeça de Eva de perfil. Sabemos que nenhuma personagem importante é mostrada de perfil, sendo reservada essa posição aos servos, loucos, judeus e também à mulher de má fé, que incita o homem ao pecado. O fato de estar desviando a cabeça da ação denota aversão ao gesto executado. Nesse caso, quando os gestos dos braços e das mãos não indicam uma fuga para longe da pessoa ou do objeto diante dela, o fato de olhar para trás marca o caráter irracional de uma conduta. Essa posição é o símbolo mais forte da incoerência do comportamento de Eva.

Ela é um indivíduo passivo, seu comportamento é resultante de forças exteriores, físicas e espirituais, não possuindo iniciativa nem controle sobre seu destino. Seus gestos marcam o caráter imposto, passivo de sua conduta: joelhos fletidos, posição desequilibrada horizontal, mão no rosto traduzindo o sofrimento moral, enfim, ela nos mostra o desespero que sente ligado à impotência diante da desgraça irremediável que seu pecado acarretaria à raça humana.

Pensamos que o portal norte da catedral de Autun, que combina a ressurreição de Lázaro com o Pecado Original tem como principal mensagem a alegoria da Confissão e da Penitência. Desde o começo da era Cristã o milagre da ressurreição de Lázaro tem sido entendido como a mais importante alegoria do Evangelho para o sacramento da Penitência, administrada pela igreja. A ressurreição do homem morto era interpretada como uma ressurreição espiritual do pecador, através da Confissão e da absolvição dos pecados.

Lázaro, *amicus Christi*, que Jesus tinha ressuscitado dentre os mortos, era venerado como um santo na Idade Média. Não há acordo entre os estudiosos sobre a origem de seu culto na Borgonha³³. É uma questão complexa, certamente ligada à veneração de Madalena em Vézelay. Uma vez estabelecido o culto à santa, por volta de 1050, o de seu irmão teria

³³ Verbete "Lazare" em CABROL, Dom F., e LECLERC, Dom H. (eds), *Dictionnaire d' Archéologie Chrétienne et Liturgie*. Paris, Letouzey et Ané, 1929, t. 8, pp. 2045.

naturalmente florescido em Vézelay e nas regiões vizinhas que se relacionavam com a abadia. Sabemos³⁴, entretanto, que o santo já era venerado em Autun no século X, muito antes que fosse reconhecido o culto de Maria Madalena em Vézelay. O culto de São Lázaro se dirigia ao mesmo tempo ao mendigo da parábola, de quem os cães lambiam as chagas (Lc XVI, 19-31), e ao homem ressuscitado por Cristo, tendo se tornado o patrono dos leprosos na Idade Média.

Vários autores estabeleceram uma relação tipológica entre a Queda e a Ressurreição de Lázaro, como Isidoro de Sevilha³⁵ e Honorius Augustodunensis³⁶. Já Santo Agostinho, em seu Comentário sobre João³⁷, comparava a pergunta de Cristo às irmãs de Lázaro (“Onde o pusestes?”) àquela feita por Deus: “Adão, onde estás?” Sua exegese foi abraçada por Gregório Magno, e com frequência citada literalmente ou parafraseada na literatura medieval. Daí podemos afirmar que há um significado antitético na combinação do Velho e do Novo Testamentos no portal norte da catedral, e seu sentido, de Pecado e Remissão, converge com o de Confissão e Penitência. A Confissão é simbolizada pela emergência de Lázaro de seu túmulo, contrariamente às cenas do Pecado Original, onde vemos o casal escondido de Deus, não atendendo a seu chamado para não confessar seu erro. O mesmo sentido transparece na Eva de Autun, que permanece escondida e continua a pecar. O gesto de sua mão parece de algum modo querer renunciar ao pecado, mas permanece uma mera consciência de sua desgraça, um lamento em relação à punição que se segue.

Os quatro capitéis que sustentam a arquivolta do portal se ligam também ao ensinamento dogmático da imagem figurada no tímpano. À esquerda vemos o mendigo Lázaro, que é revestido da roupa nupcial, símbolo da caridade e do Espírito Santo, a fim de ser admitido no festim eterno. No capitel direito correspondente, vemos Maria-Madalena, a penitente

³⁴ Idem, p. 2056.

³⁵ “Lázaro, que o senhor tirou de seu túmulo depois de quatro dias, é a imagem do gênero humano que, corrompido pelo hábito do pecado, foi tirado da morte no quarto dia. O primeiro dia de sua morte é a sentença de morte incorrida pela prevaricação de Adão; o segundo, é a transgressão da lei natural; o terceiro é a desobediência da lei escrita; o quarto, enfim, é o desprezo à pregação evangélica. É nesse dia que o senhor, olhando com misericórdia a obra de suas mãos, decidiu tirá-lo do túmulo.” ISIDORO DE SEVILHA, *Alegorias sobre o Novo Testamento*. PL, LXXXIII, col. 128. Citado em JALABERT, *op.cit.*, p. 46

³⁶ HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Speculum Ecclesiae*. PL, CLXXII, col. 918. Citado em JALABERT, *op.cit.*, p. 47.

³⁷ SANTO AGOSTINHO, *Tract. In Jo.*, XLIX, 20, C.C.L., XXXVI, p. 430. Citado em WERCKMEISTER, *op.cit.*, p. 15.

por excelência, ajoelhada aos pés de Jesus. Atrás dele está Lázaro, sem a mortalha, simbolizando o pecador ressuscitado da morte do pecado, e também a alma humana que "se distancia dos vícios da carne por não mais viver no corpo"³⁸.

Alguns autores, como Faillon³⁹ e Dévoucoux⁴⁰, sugerem que houve uma peregrinação de leprosos a Autun, mas não citam nenhuma fonte ao afirmarem: "*Eram principalmente os doentes de lepra, então comum na França, que faziam a peregrinação a Autun. Pois os leprosos sempre consideraram esse santo homem como seu protetor. Os leprosos iam solicitar sua cura em Autun sobretudo na festa do 1º. de setembro, dia em que se celebrava na Borgonha o martírio de São Lázaro.*" De acordo com Dévoucoux, o nartex de São Lázaro foi mesmo construído para os leprosos na época. Grivot e Zarnecki⁴¹ afirmam que a igreja de São Lázaro foi construída para desviar os leprosos da antiga catedral de São Nazário, diante dela. Mas é pouco provável que os leprosos – que nos séculos XI e XII eram legalmente barrados de todas as comunidades – tivessem sido acolhidos em massa no centro da cidade. Além disso, o relato da translação das relíquias de São Lázaro da catedral de São Nazário para a de São Lázaro em 1146⁴² claramente mostra como suas relíquias atraíam a devoção de todo o público, não se restringindo sua veneração aos leprosos.

Pensamos que o portal norte da catedral de Autun tinha como idéia básica de seu programa escultórico a encenação litúrgica do sacramento da penitência. A hipótese levantada por Werckmeister segundo a qual o portal seria um portal penitencial, diante do qual se realizariam ritos de penitência pública, baseia-se num missal utilizado em Autun na época em que a catedral foi construída⁴³. Nele aparece transcrito um ritual de penitência

³⁹ FAILLON, E.M., *Monuments inédits sur l'apostolat de Sainte Marie-Madeleine*. Paris, 1848, p. 1189. Citado em WERCKMEISTER, O K., *op.cit.*, p. 22, n.113.

⁴⁰ DÉVOUCOUX, Ab., "Du culte de Saint Lazare à Autun" em *Annales de la Société Éduenne*, 1853-57, Autun, 1858, pp. 249-360. Citado em WERCKMEISTER, *op.cit.*, p. 22, n.113.

⁴¹ GRIVOT, D., e ZARNECKI, G., *Gislebertus, sculpteur d'Autun*. Paris, Trianon, 1960, p. 17.

⁴² Verbete "Lazare" em CABROL e LECLERC (eds), *op.cit.*, pp. 2042.

⁴³ Autun, Biblioteca Municipal, MS 40, *Collectarium cum canone missal*, fols. 73r a 74v: "Orationes super penitentes". Citado em WERCKMEISTER, *op. cit.*, p. 18.

pública baseado no *Ordo L*⁴⁴ do século X e amplamente utilizado na Europa Ocidental nos séculos X, XI, XII. O ingresso na e a saída da condição de penitente ocorriam diante do portal da igreja, marcando dois momentos de importância vital para o cristão medieval⁴⁵.

Quanto à catedral de Autun, sabemos que sua consagração ocorreu em 1130, e nesta data o coro e o transepto estavam terminados. Numa carta de 1132⁴⁶ onde estão especificados os limites do terreno oferecido por Hugo II para a construção da catedral é dito que a estrada que ia do castelo ao claustro passava diante da porta da igreja. Esta porta é a do transepto norte, diante da igreja de São Nazário, e não a do portal central da fachada ocidental, diante da qual estava localizado o cemitério. Desse modo, podemos pensar que o portal norte serviu durante muito tempo como entrada principal da catedral⁴⁷, não tendo seu uso restringido à liturgia da Quarta-feira de Cinzas e da Quinta-feira santa. Esse dado reforça a hipótese da idéia penitencial ter sido programática nesta igreja. Pensamos que o destaque incomum do ritual na decoração da catedral de Autun sugere que este teve importância especial dentro da liturgia desta igreja, e pode ser significativo que em dois sermões de Bernardo de Clairvaux⁴⁸ - para quem o bispo Etienne Bagé de Autun cedeu o terreno para a construção da abadia de Fontenay - a interpretação penitencial da Ressurreição de Lázaro tivesse sido desenvolvida a ponto de Lázaro simbolizar a Penitência.

Werckmeister diz⁴⁹ que é comumente assumida a existência de portais penitenciais na arquitetura medieval, mas que até o presente seu número permanece inexpressivo, sendo o de Autun provavelmente o único exemplo. Mas, como veremos no capítulo quatro, não

⁴⁴ ANDRIEU, M., *Les Ordines Romani du Haut Moyen Âge*, V, Louvain, 1961, pp. 108ss. Citado em WERCKMEISTER, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁵ A escolha do portal norte da igreja para a realização do ritual de penitência se devia, além da simbologia negativa conferida ao norte, a uma homilia de Gregório Magno (*Hom. In Ez.*, II, 7, 13, PL, LXXVI, col. 1021): "Uma porta deve ser aberta para o norte de forma que aqueles que, depois do começo da iluminação, tivessem recaído no frio e na escuridão de seus pecados, pudessem retornar ao perdão através da penitência, e conhecer a verdadeira alegria do arrependimento interior".

⁴⁶ GRIVOT, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁷ GRIVOT, *op. cit.*, p. 146: "puisque le portail central occidental faisait face au cimetière".

⁴⁸ BERNARDO DE CLAIRVAUX, *Gallia Christiana*, 2ª ed., IV, Paris e Bruxelas, 1876, p. 391. Citado em WERCKMEISTER, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 21.

distante de Autun está localizada a igreja Santa Maria Madalena de Neuilly-en-Donjon, cujo lintel do tímpano tem um claro caráter penitencial e onde provavelmente aconteciam representações de rituais de penitência pública. Para o autor, a existência de poucos portais penitenciais esculpidos era devida à pequena freqüência com a qual o ritual de penitência pública era encenado na França do século XII. Nessa época o ritual era prescrito àqueles pecadores cujos crimes foram publicamente notórios, enquanto aos outros era dado o sacramento na forma menos onerosa da confissão pública e absolvição, ministradas por qualquer padre. Mas tal regra deu margem a muitas variedades de aplicação, e sabemos que nas pequenas cidades as decisões da Igreja acerca das formas de confissão e penitência não chegavam tão rápido como nos grandes centros ou nos mosteiros. O baixo clero nestas cidades era mais tradicionalista⁵⁰, e devia recorrer a encenações de penitência tanto como estratégia de ensinamento aos fiéis, como uma resposta às formas de religiosidade da população destas cidades.

Antes de analisar as formas de representação cênica que podem ter influenciado a confecção do lintel do portal norte de Autun, gostaríamos de nos deter no estudo das formas de penitência prescritas pela Igreja na Idade Média.

A matriz fundamental pela qual passam na Idade Média todas as formas de reparação da honra é a da penitência pública da igreja. Este *sacramentum reconciliationis* é o conjunto de iniciativas às quais estão obrigados os pecadores que querem estar em graça com Deus e se reconciliar com a Igreja⁵¹. A penitência pública é o pedido de perdão e de reconciliação que o pecador dirige a Deus, modelo de reconciliação que se oferece às partes em conflito situadas numa relação de forte desigualdade. Ela iria paulatinamente entrar em declínio com o advento da confissão privada a partir do Concílio de Latrão em 1215, ficando o sistema penitencial oficialmente dividido em: penitência privada, penitência pública não

⁵⁰Verbetes “Pénitence” em VACANT e MANGENOT, *op.cit.*, t.12, p. 918: “É notável que no final do século X, os liturgistas da região renana, preocupados em construir um pontifical, dêem um peso tão grande ao ritual de exclusão e de reconciliação dos penitentes. Tal preocupação não seria compreendida se a prática da penitência pública não fosse de uso corrente. Não somente estes liturgistas constituíram um ritual complexo, como copistas do século XI transcreveram-no com ampliações.”

⁵¹ MOEGLIN, J.-M., “Pénitence publique et amende honorable au Moyen-Âge”, em *Révue Historique*, 604, out/dez 1997, p.231, n. 19.

solene, penitência pública solene.

A escolha de um ritual, ou seja, de uma seqüência ordenada de gestos e de ritos, como forma para um pedido de *receptio in misericordiam* é tão importante quanto o próprio pedido. Os dois aspectos são rigorosamente indissociáveis⁵². Isso se deve ao fato que os gestos terem na sociedade medieval um significado particular. Primeiramente porque se trata de um significante polissêmico que autoriza a coexistência de vários significados que deveriam *a priori* ser excludentes: no caso de penitências públicas de caráter leigo, as pessoas que se apresentam descalças, vestidas com uma camisa e com uma corda no pescoço podem representar a imagem do criminoso humilhado conduzido à forca como castigo por seus crimes; mas podem também ser considerados como uma réplica do Cristo carregando a cruz, ou então como penitentes que se arrependem publicamente de seus erros e que obtêm misericórdia. Em segundo lugar porque *os gestos de um ritual contém um valor de performance* : eles envolvem aqueles que os realizam e aquele que é o destinatário e autorizou sua representação; mas é um engajamento implícito, da ordem do não-dito.

Desde a época carolíngia se atribuem a pecados privados, penitência privada, e a pecados públicos, penitência pública., tipo de resposta adaptada a um pecado que é um *scandalum*: nele, o corpo da Igreja foi ofendido, e é a honra de Deus que foi atingida. Contrariamente aos pecados privados, aqui sua expiação não é suficiente: é preciso a ajuda de toda a Igreja. Que o pecador então se jogue no chão como se estivesse morto, que proclame em público que está morto, que mostre em público os frutos de sua penitência (flagelação) para que a população chore e mostre como sofre por ele. O pecador por *scandalum*⁵³ deverá reparar seus pecados numa expiação pública; assim, a comunidade cristã, escandalizada com seus pecados, se curvará ao presenciar sua conversão, e Deus será induzido a perdoar.

⁵² MOEGLIN, *op. cit.*, p. 226: “Um ritual, no sentido antropológico, é a realização por um indivíduo ou um grupo, de uma seqüência de gestos que provoca uma transformação, produz um efeito. Os ritos de passagem provocam a mudança de estatuto jurídico ou social daqueles que o realizam: coroação, funerais.... Uma cerimônia é ao contrário a realização por um indivíduo ou grupo de uma seqüência de gestos graças aos quais o sujeito representa o fato de possuir um estatuto e de reivindicar suas prerrogativas: entrar numa cidade, etc.”

⁵³ VOGEL, C., *Le pécheur et la pénitence au Moyen Âge*. Paris, Cerf, 1969, p. 170.

Quanto às formas da penitência pública, o ritual elaborado nos primeiros séculos da Igreja e tal como o encontramos no sacramentário gelasiano de meados do século VII, foi transmitido sem grandes alterações nos séculos posteriores e incorporado no século X ao *De synodalibus causis* de Regino de Prüm e ao Pontifical Romano-Germânico, que conheceu um grande sucesso junto ao clero na Idade Média⁵⁴. Essas obras precisam que a entrada em penitência se faz na Quarta-feira de cinzas e que a cerimônia de reconciliação se dá na Quinta-feira santa. No final do século XII, os autores deram a esse ritual o nome de penitência pública solene, para diferenciar da outra não-solene que era a peregrinação penitencial⁵⁵. Mas em todo o caso, a penitência pública conheceu várias outras formas além da quadragesimal.

Desde que chegasse ao conhecimento de um padre um pecado grave, homicídio, adultério, perjúrio ou qualquer outro crime perpetrado em público, ele deveria convocar o pecador, sob pena de excomunhão, a se apresentar ao deão. Este redige um relatório à cúria episcopal, e em quinze dias o pecador era enviado ao bispo e dele recebia a penitência canônica pública com a imposição das mãos. O penitente deve em seguida ir para sua cidade, onde será posto sob supervisão do padre. Em suas conferências mensais, os padres devem informar ao deão, e este ao bispo, a maneira como têm se comportado os penitentes, afim que este possa apreciar a duração da penitência antes de conceder a reconciliação.

Os penitentes não podem participar da comunhão, e talvez ficassem num lugar reservado na igreja. A duração desta exclusão, acompanhada de boas obras, jejuns e também peregrinações, varia com o tamanho do pecado e com as diversas circunstâncias que o acompanham, podendo atingir vários anos ou ser encurtada mediante bom comportamento do pecador. Quando a expiação fosse considerada suficiente, o penitente era convocado à cidade episcopal para o começo da Quaresma; aí, são-lhe impostas as

⁵⁴ verbete "Penitence" em VACANT e MANGENOT, *op.cit.*, t.12, p. 867.

⁵⁵ Uma forma usual de penitência pública na Idade Média é a peregrinação, chamada de penitência pública não-solene. Podia ser aplicada por qualquer padre e repetida quantas vezes fosse necessário. Faziam-se peregrinações por várias razões, mas para que ela fosse considerada como uma penitência pública, devia ser acompanhada de uma cerimônia pública na partida, detalhes de vestimenta e acessórios, como um bastão ou um chapéu.

cinzas e o cilício numa cerimônia solene; ele é em seguida recolhido durante quarenta dias, e solenemente reconciliado na Quinta-feira santa.

O ritual de penitência pública, tal como constava no missal de Autun, dizia que era na Quarta-feira de Cinzas que os penitentes deveriam se reunir na sede da diocese para se submeter à penitência pública. Estes se apresentam na frente da igreja, vestidos de mortaldas e descalços, prostram-se diante do bispo e proclamam sua culpa. Depois que os padres da paróquia determinassem suas penas, o bispo os conduzia para o interior da igreja. Lá eles deveriam se prostrar no chão novamente, mas não de bruços, e sim apoiados “sobre os joelhos e cotovelos”. Nesta posição os penitentes recebiam cinzas em suas cabeças enquanto parte da sentença divina do Gênesis III,19 era recitada: “Lembra-te, homem, que és pó e retornarás ao pó”. Então eles rezavam, recebiam a benção final e ouviam: “Como Adão foi expulso do Paraíso, também vocês o são da igreja por causa de seus pecados”. A expulsão ritual era encenada pelos padres que entoavam o resto da citação do Gênesis III,19: “Comerás o teu pão com o suor de teu rosto...” Depois, no fim do período da Quaresma, na Quinta-feira santa, os penitentes eram apresentados pelo deão ao bispo diante da porta da igreja. Uma longa cerimônia se desenrola primeiro no adro⁵⁶ com os apelos reiterados do bispo: *Venite, venite, venite, filii* aos quais os penitentes respondem avançando progressivamente em direção a ele; depois de cada avanço, prostram-se no chão. Depois do terceiro avanço, enquanto o coro entoava o salmo *Benedicam Domino in omni tempore*, os padres conduzem os penitentes ao deão e este ao bispo que, de mãos dadas com eles, entra na igreja, onde a cerimônia de reconciliação vai se realizar. Cantam então o *Miserere*, durante o qual o bispo se prostra no chão com os penitentes. Então ele se levanta e recita sobre os penitentes uma longa série de versículos e orações. A cerimônia se termina com uma aspersão de água benta. O bispo então diz: *exurge qui dormis, exurge a mortuis et illuminabit te Christus*, e os penitentes são readmitidos para a comunhão⁵⁷.

⁵⁶ verbete “Penitence” em VACANT e MANGENOT, *op.cit.*, t.12, p. 904.

⁵⁷ Devemos nos perguntar as razões pelas quais a penitência pública tenha sido ao mesmo tempo uma forma de penitência religiosa para os pecados graves, e um modelo de reconciliação adaptável a diferentes tipos de desentendimentos na sociedade. Aos olhos da Igreja, a instituição da penitência pública é um instrumento de controle e de orientação dos comportamentos individuais e coletivos a fim de conduzir os homens para a salvação eterna. Neste âmbito, o pecado é concebido como uma ofensa a Deus e a Igreja. Essa agressão só pode ser apagada pela ação da graça, do perdão e da misericórdia de Deus, desde que o pecador mostrasse

Acreditamos que além dos rituais de penitência pública que ocorriam na catedral de Autun, a encenação dramática de temas da liturgia foram as principais fontes do artista para a concepção do portal norte desta catedral. Emile Mâle já tinha levantado a hipótese de uma influência do drama litúrgico sobre certos programas iconográficos⁵⁸: ele tinha tomado como exemplo a peça *Peregrinus* (o encontro de Jesus vestido de peregrino e dos companheiros de Emaús que o convidam para partilhar de sua mesa) e sua influência em determinadas esculturas da catedral Notre-Dame-la-Grande de Poitiers. A relação estreita da iconografia e do drama litúrgico se verifica ainda em outros casos: por exemplo, nas imagens baseadas no *Visitatio Sepulchri* em que Madalena vem anunciar aos apóstolos que Jesus ressuscitou, ou então quando Tomás, incrédulo, coloca sua mão na chaga do Cristo.

No caso da Eva de Autun, Streignart⁵⁹ tentou relacionar sua posição com a cena da tentação do *Mystère d'Adam* onde ela estaria se escondendo atrás das árvores. Werckmeister descarta⁶⁰ essa sugestão de abordagem do lintel, pois, interpretando literalmente o texto do *Mystère*, diz que nele a Eva não é descrita deitada nem com a mão no rosto em nenhuma passagem. Como não encontra a descrição exata da posição de Eva no texto- o que é normal visto não ser habitual na Idade Média a existência de indicações de cena – ele não dá crédito a essa rica fonte de influências recíprocas entre o teatro e a iconografia.

Por outro lado, Schmitt pensa⁶¹ que seria errôneo querer reduzir os gestos figurados num portal à *influência única* do drama litúrgico, pois os dois tipos de representação têm sua própria lógica, suas próprias significações e funções, construindo de maneira singular o espaço de sua representação. Para ele, as vias de uma possível influência do drama sobre a iconografia estão por ser demonstradas, mesmo que reconheça nos dois registros a existência de um sentido novo do gesto e da voz. Estes, motivados pela redescoberta das

seu arrependimento em manifestações de auto-humilhação e de mortificação voluntárias (jejuns, abstinência sexual, flagelação). Atrás do exercício da misericórdia divina, há a satisfação dada à honra ferida de Deus, da Igreja e de seus membros.

⁵⁸ MÂLE, E., *L'art religieux du XIIe siècle en France*. Paris, Armand Colin, 1940, p. 143.

⁵⁹ STREIGNART, "L'Eve de la cathédrale Sant-Lazare d'Autun et le Jeu d'Adam et Ève". *Les études classiques* 18, 1950, pp. 452-456.

⁶⁰ WERCKMEISTER, *op.cit.*, p. 4, n.15.

⁶¹ SCHMITT, J.-C., *La raison des gestes dans l'Occident Médiéval*. Paris, Gallimard, 1995, p. 277.

letras clássicas, da tradição retórica, tinham adquirido renovada força demonstrativa e eficácia simbólica, respondendo às necessidades de uma nova pregação destinada a auditórios mais diversificados e majoritariamente leigos. Isto pode ter levado os padres a reformular a questão da relação dos gestos, antes condenados, e das palavras, colaborando para a difusão do teatro diante das igrejas.

Se é impossível definir com precisão a influência do teatro religioso na obra de Gislebertus, artista de Autun, lembraremos que um grande número de temas de sua escolha tiveram sua origem nos Mistérios encenados no interior das igrejas. O ciclo da Infância do Cristo esculpido em Autun lembra o *Officium Stellae* que relatava a vinda dos Magos a Belém, e que era encenado no dia da Epifania. O capitel dos Peregrinos de Emaús, onde vemos o Cristo com sua vestimenta de peregrino foi certamente inspirado no *Peregrinus*. Este é um caso interessante: Grivot nos diz⁶² que este Mistério era amplamente conhecido na Borgonha, sendo encenado na Segunda-feira de Páscoa, durante as vésperas. O vilarejo de Emaús, sumariamente reconstituído, ficava perto do altar, e a peça era encenada no coro. Não poderíamos dizer que o artista, inspirado não só na encenação deste espetáculo e nos costumes dos atores, mas também na sua representação no próprio coro, teria intencionalmente colocado este capitel neste lugar?

Há ainda o exemplo das rodas sobre as quais repousa o asno do capitel da Fuga ao Egito. Há um consenso entre os autores que elas estariam imitando as rodas dos asnos de madeira que desfilavam nas igrejas no Domingo de Ramos. Grivot afirma⁶³ que o próprio Juízo Final do tímpano do portal ocidental teria sido inspirado no teatro medieval, dada a popularidade do tema nos dramas litúrgicos regionais na Idade Média tardia.

Pensamos que a originalidade da concepção da Eva de Autun, compreendendo as ações contraditórias de colher o fruto e segurar seu rosto, reside na combinação dos sentimentos de Pecado / Arrependimento encenados nos *Jeux, Mystères e Moralités* tão populares num grande centro como Autun, sede de diocese. Assim, devemos nos deter no estudo do teatro medieval, para em seguida relacioná-lo com o lintel do portal norte.

⁶² GRIVOT e ZARNECKI *op.cit.*, p. 157.

⁶³ *Idem*, p. 58.

O teatro no Ocidente medieval não é uma renovação do teatro clássico. É um novo teatro, uma criação que não deve nada aos *auctores* latinos. Nele os temas de predileção relacionam-se com o destino do homem, do Gênesis ao Apocalipse, é onde o espectador percebe seu lugar na Criação divina. Sendo um gênero de representação essencialmente oral, ele recorre ao movimento, aos gestos, e se realiza num meio social onde os atores fazem com que o público participe das emoções que eles evocam. Como nos ritos de iniciação, são as pessoas que agem, é dentro delas que a performance acontece.

A introspecção, enfatizada desde o século XII pela pregação e pela literatura vernácula, suscita uma moral da responsabilidade individual e uma interiorização da vida pessoal. Esse retorno do homem sobre si mesmo fez com que percebesse a grandeza de sua alma e a miséria de seu corpo. De acordo com a tradição bernardina e cisterciense em voga, o homem é a imagem divina desfigurada, tão bem demonstrada pela Eva de Autun. O teatro medieval deu sua contribuição a esse movimento de interiorização, aprofundando-o: através dos Mistérios, gêneros de grande difusão na época, aprende-se a medir os sofrimentos do Cristo, cuja Paixão é representada no palco. Dessa forma, o espectador crê que a encenação lhe ensina algo além daquilo que ele vê, como se cada pessoa pudesse tirar do espetáculo uma mensagem dirigida só a ela. Nessa hora, o texto não é mais espetáculo, ele configura o inacessível em cada uma de suas inflexões de tonalidade.

O drama religioso responde somente por uma fração da atividade dramática medieval. Peças folclóricas, mímicas, danças com espadas, torneios e rituais litúrgicos eram abundantemente encenados. Cada ocasião era motivo para se usar fantasias e máscaras, para a atuação de oradores, dançarinos, atores, músicos e jograis. A poesia floresceu no adro da igreja e em seus arredores, em grandes centros de peregrinação que abrigavam relíquias sagradas. Também o teatro nasceu dentro da igreja, a partir de textos litúrgicos cantados (*tropos*), num diálogo entre as duas partes do coro⁶⁴. Karl Young aponta⁶⁵ sua

⁶⁴ JODOGNE, O., "Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France". *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 8, 1965, p. 1.

⁶⁵ YOUNG, K., *The Drama of Medieval Church*. Oxford, Clarendon Press, 1953, 2 vols. Citado em JODOGNE, *op. cit.*, p. 2.

existência desde 856 em Limoges, Moissac e Saint-Benoît-sur-Loire. Os dramas litúrgicos anteriores a 1200, compostos e encenados na França e que chegaram até nós foram o *Officium stellae* de Nevers (século XI), o *Sponsus* de Angoulême (século XI), o *Ordum ad peregrinum* e o *Daniel* de Beauvais (século XII) e os três dramas de Hilário: *Suscitatio Lazari*, *Daniel*, *Iconia Sancti Nicolai* (anteriores a 1150). Todas as obras são totalmente musicadas e relacionam-se com as comemorações do calendário litúrgico. Desde o fim do século XI, o interesse se estende às parábolas e aos milagres evangélicos, depois ao Antigo Testamento, e à biografia dos santos. Houve assim uma prospecção maior da matéria pia, que gradualmente iria por em cena elementos mais próximos da Terra que do Céu. O drama em latim encenado na igreja estava então bem constituído no século XI, saindo de lá pela ação freqüente de *mises-en-scène* que ocupavam o espaço externo da igreja. Desde então a paisagem circundante e a maior liberdade cênica permitiriam aos autores dar livre curso à sua imaginação.

O primeiro drama inteiramente falado em francês encenado fora da igreja foi o *Jeu d'Adam*, que fazia parte do gênero de representação denominado *Moralités*. Estas mobilizavam as consciências dos espectadores ao procurarem responder à questão universal: “O que é o homem?” e ao encenarem a aventura espiritual humana utilizando os grandes temas do Dogma: a Queda e a Redenção. Nas *Moralités* o homem é espreitado pelo Mal, e sua condição no mundo é precária. Essa situação inspira uma dramaturgia feita de retrocessos, oscilações e equilíbrios. O par Queda / Redenção garante a ação sobre a emoção do público, que se conforta ao ver que o ciclo sempre se completa. Este encadeamento é a mola dramática de todas as *Moralités*: dentre as causas da Queda está a tentação que toma conta do homem, mas ele pode se livrar desta armadilha pela contrição, confissão, penitência e remissão. Mesmo que a peça crie um clima de tensão, é importante para o espectador perceber que não está condenado à perdição, que pode retornar para casa com esperança renovada.

Analisando o *Jeu d'Adam* podemos perceber como seu autor usou os recursos cênicos

para fazer da peça o símbolo de uma esperança transcendental. O manuscrito de Tours⁶⁶, que nos legou a obra, é tardio – meados do século XIII, sendo que o original é do século XII – e incompleto, faltando o final da terceira parte. Quanto à forma, trata-se de um *Ordo* com didascálias em latim, aparentando-o aos dramas encenados nas igrejas, e compreende três partes: o erro do Primeiro Casal, o crime de Caim, e o desfile dos Profetas (*Ordo prophetarum*). As partes cantadas pelo coro correspondem a momentos onde a encenação dramática se aproxima mais do texto da Bíblia, como para apoiar a veracidade dos episódios. O tablado era montado em praça pública ou diante do portal da igreja, como acreditamos que ocorria em Autun na área chamada de *parvis*, de forma que um grande número de pessoas pudessem assistir sem ter a visão truncada pelos pilares da igreja, além da performance contar com uma iluminação dificilmente conseguida no interior de uma nave românica.

O espírito que o drama de Adão quer suscitar no público é o da conquista do demônio sobre as primeiras criaturas humanas e também sobre o mundo atual. O artifício de cena utilizado para tanto certamente impressionava :os diabos, antes de se dirigirem a Adão para tentá-lo⁶⁷, percorrem a praça onde está o público, seguindo a didascália: *discurrant per plateas, gestum facientes competentem*. Mesmo que pudessem provocar o riso da platéia, essas investidas não eram desprovidas de significado: o autor queria alertar o público mostrando que os diabos não cessam de rodar pelo mundo. O diabo se empenha na perda das almas e quer a infelicidade dos homens. Entretanto, aquele que sucumbiu ao pecado não deve se desesperar, pois a salvação virá de um Deus piedoso que prevalecerá sobre Satã.

Constatamos na análise do *Jeu d'Adam* que não há indicação de cena que detalhe a postura de Eva logo após ter pecado, como observou Werckmeister. Mas cremos poder identificar no texto outros dois momentos em que as didascálias indicam a posição de desespero e remorso que o casal deveria representar depois de ter provado o fruto. O primeiro momento situa-se após o verso 386, em que Deus (*Figura*) pergunta: *Adam, ubi*

⁶⁶ *Le Mystère d'Adam (Ordo representacionis Ade)*. Texto completo do manuscrito 927 da Biblioteca Municipal de Tours. Ed. P. AEBISCHER, Genebra, Droz e Paris, Minard, 1964.

⁶⁷ ACCARIE, M., "Féminisme et antiféminisme dans le *Jeu d'Adam*". *Le Moyen Âge* 2, 1981, t.87, p.210.

es? Vem então uma didascália : *tunc ambo surgent, stantes contra fuguram, non tamem omnino erecti, sed ob verecondiam sui peccati aliquantulum curvati et multum tristes, et respondeat⁶⁸*. Mais adiante há uma didascália após o verso 518⁶⁹, no qual Deus se dirigiu ao anjo para que guardasse com sua espada a entrada do Paraíso: *cum fuerint extra paradisum. Quasi tristes et confusi, incurvati erunt solo tenus super talos suos, et Figura manu eos demonstrabit versa facie contra paradisum.... interim venient diabolus et plantabit in cultura eorum spinas et tribulos, et abscedet. Cum venerint Adam et Eva ad culturam suam et viderint ortas spinas et tribulos, vehementi dolore percussi prosternent se in terra et residentes percucient pectora sua et femora sua, dolores gestum fatentes*. Constatamos⁷⁰ que a expressão *percucient* pode tanto significar “golpear” como também “se abater por um pesado golpe da sorte”. Dessa forma, podemos tanto interpretar que na peça os atores deveriam se golpear no peito e na coxa para demonstrar seu desespero frente ao campo de espinhos, ou então que, ao depararem-se com o terreno árido, se jogaram no chão e aí permaneceram, abatidos. Mesmo que deste trecho não se possa inferir que o casal estivesse apoiado no chão sobre os joelhos e o cotovelo, estaria reforçada a correlação entre a iconografia do lintel, com a Eva deitada, e a representação cênica do Pecado.

Se o teatro, a poesia, as danças, os *fabliaux* eram representados diante da igreja, devemos estar atentos ao meio arquitetural que os circunda e às influências recíprocas que existiam entre eles. Em harmonia com as pinturas, os vitrais e as esculturas da igreja, os *Jeux* que encenavam as páginas da Bíblia também eram uma espécie de ensinamento aos fiéis, um tipo de “escultura móvel” por um instante. Acabada a encenação, permanecem no local as “esculturas imóveis”, como uma lembrança do dogma representado. Encontramos no *Jeu d’Adam* várias similaridades entre a encenação e a iconografia, mais evidentes na segunda parte: Deus (*Figura*) se coloca entre os irmãos Caim e Abel, que se preparam para

⁶⁸ *Le Mystère d’Adam, op. cit.*, p. 58.

⁶⁹ *Idem*, p. 65.

⁷⁰ Verbete “percutio” em SARAIVA, F.R., *Novissimo diccionario latino-portuguez*. Rio de Janeiro, Garnier, 1924, p. 867.

fazer suas oferendas. Notamos aí o simbolismo direita (Abel)/ esquerda (Caim), presente na cena do Juízo Final esculpida no tímpano. Também o Paraíso é disposto à direita dos atores, e o Inferno (simbolizado por uma boca enorme, como no tímpanos de Conques e Bourges) à sua esquerda. Além disso na cena do assassinato de Abel, Caim não o mata no meio do palco, mas dirige-se a um local “quase secreto” (*ad locum remotum et quasi secretum*). Jodogne⁷¹ interpreta essa cena como sendo uma tentativa de Caim para esconder de Deus o que fez, da mesma forma com que são esculpidos vários capitéis do Pecado Original, com Adão e Eva em meio às folhagens (Cluny, Vézelay, Neuilly-en-Donjon).

A punição no ritual de penitência pública era representada com os penitentes em posição horizontal. Estes deviam estar apoiados nos joelhos e cotovelos, com as costas voltadas para cima⁷² e as cabeças abaixadas ou escondidas pelas mãos. Werckmeister nega que a Eva do lintel estivesse reproduzindo a posição ritual dos penitentes⁷³ porque seu braço esquerdo não está tocando a cabeça, paralelamente ao braço direito; assim, diz que ela não está em atitude de penitência, mas de punição. Ora, a não concordância absoluta com o conteúdo de uma fonte escrita não é motivo para descartar as várias evidências a favor da influência mútua que existiu entre a escultura desse portal e as representações cênicas.

Participando da liturgia para qual o portal norte de São Lázaro pode ter servido um dia de palco, o pecador, a quem a mensagem espiritual dessas imagens era dirigida, via-se espelhado nas duas figuras nuas do lintel, arrastando-se pelo chão como a serpente com quem foram identificados em sua punição. Sua postura horizontal, como expressão de seu depravamento, deveria ser vista em contraste com o significado espiritual da postura ereta, como definido no Gênesis I,26: “Então Deus falou: façamos o homem à nossa imagem e semelhança. Que ele reine sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais

⁷¹ JODOGNE, *op.cit.*, p. 163.

⁷² ANDRIEU, *op. cit.*, *Ordo L*, xviii, 43-44.

⁷³ WERCKMEISTER, *op.cit.*, p. 19: “If Eve’s left arm were raised to her head parallel to the right arm instead of reaching back, the figure would display the penitent’s ritual posture; as it is, the action of continuing sin makes all the difference. Eve is not in the state of penance”.

domésticos e sobre toda a terra, e sobre todos os repteis que se arrastam pela terra”. Dessa forma, a semelhança do homem com Deus era refletida na posição ereta de seu corpo, que o diferenciava de todos os outros animais sobre os quais ele deveria reinar: estes olhavam para o chão na procura apenas de comida, enquanto o homem é capaz de contemplar o céu e reconhecer Deus. Depois da Queda, a imagem de Deus no homem tornou-se obscura, ficando este escravo de seus instintos, semelhante aos outros animais⁷⁴.

Em oposição ao significado espiritual da postura ereta, a idéia da Queda do homem foi elaborada em metáforas de depressão desesperada e perda de equilíbrio. Tal interpretação era freqüentemente sustentada por uma citação do salmo XLVIII, 13: “Pois não permanecerá o homem que vive na opulência, ele é semelhante ao gado que se abate⁷⁵. Ambrósio, na passagem do *De paradiso* que vimos, opõe a assimilação de Adão com a serpente à postura ereta. Reforçando mais diretamente nossa hipótese, no tratado penitencial *Decretum* de Ivo de Chartres a oposição exegética entre o Gênesis I,26 e o salmo XLVIII,13 é usada para definir o estado espiritual de depravação que deve ser remediado pela penitência⁷⁶. Esta posição pode ter sido difundida na comunidade cristã como aquela a ser reproduzida pelo penitente.

Werckmeister aponta os termos *erigere* e *lubrica*, existentes no formulário de penitência individual de acordo com o Pontifical Romano-Germânico, como referindo-se respectivamente ao estado de graça inexistente na Eva e à instabilidade que a figura sinuosa sugere⁷⁷. Na liturgia, esses termos têm um inequívoco sentido de direção, da depravação à salvação, assim como os termos “ascensão” e “Queda”, freqüentes na teologia penitencial. Entretanto, para Gregório Magno⁷⁸, esses termos sugerem a ambigüidade de uma condição humana permanente. Os teólogos da penitência dos séculos XI e XII sabiam dessa condição, e por isso enfatizaram a repetição do sacramento de penitência pública.

⁷⁴ JAVELET, R., *Image et ressemblance au XIIIe siècle. De Saint Anselme a Alain de Lille*. Paris, Letouzey et Ané, 1967, I.

⁷⁵ CROUZEL, H., *Théologie de l'image de Dieu chez Origène*. Paris, Gallimard, 1955, p. 197.

⁷⁶ WERCKMEISTER, *op.cit.*, p.24, n. 122.

⁷⁷ *Idem*, p. 27

⁷⁸ GREGÓRIO MAGNO, *Moralia in Job*, VIII, 9, 19, pl, LXXV, col. 813 AB. Citado em WERCKMEISTER, *op.cit.*, p.25, n. 125.

O observador contemporâneo ao deparar-se com a escultura de Eva do lintel de Autun impressiona-se com a imagem plástica do corpo, como deve ter impressionado o fiel que a via no portal norte na Idade Média. Este impacto visual imediato tem sido a base das numerosas interpretações do relevo na história da arte⁷⁹. O apelo erótico do nu feminino foi observado na modelagem contínua do corpo e nos seios avantajados. Pensamos que ela foi concebida para realmente testar a convicção do fiel em seu arrependimento pelos seus pecados durante a celebração do ritual de penitência. Mas é uma imagem que nega a si mesma. De fato, na parte superior de seu corpo, a modelagem de pescoço, ombros e seios é arredondada, realista. Mas esse apelo termina no ventre, que aparece de perfil, achatado sob o tórax. Abaixo, ele é unido às pernas numa abrupta distorção retangular. Assim, bem no lugar onde o sexo é escondido, o corpo parece quebrado na humilhante postura ajoelhada.

Mesmo assim, a ruptura não aparece. Não há articulação corpórea aqui, só uma superfície convexa sob a árvore, conectando as metades desmembradas do corpo numa transição abstrata. O próprio corpo é apagado juntamente com o sexo, no ponto em que são forçados a submissão. Várias figuras medievais de Adão e Eva são construídas de forma a esconder o sexo, mas em nenhuma a área toda é tão desarticulada. A superfície convexa atrás da árvore e os seios arredondados ressaltam por contraste o impacto visual um do outro. Este contraste é de significado: sexualmente sugerido e imediatamente condenado. Pensamos que ele materializa o conflito de opostos condensados na figura, em cujo sentido sua sexualidade devia ser entendida.

As interpretações da história da arte refletem a ambigüidade que aparece na figura, caracterizando-a como “enganadora”, “dissimulada”, “felina”, “furtiva” e até “demoníaca”.

⁷⁹ “...la plus féminine des femmes du monde roman” (AUBERT, M., *La sculpture française du Moyen Âge et de la Renaissance*. Paris e Bruxelas, 1926, p.42); “... la plus féminine des sculptures du Moyen Âge roman, le nu le plus séduisant...” (FOCILLON, H., *L’art d’Occident*, Paris, 1938, p.102); “... la pose, l’inclinaison du col et de la tête, le regard, expriment la plus capiteuse lascivité...” (OURSEL, C., *L’art roman de Bourgogne*. Dijon, 1928, p. 61); “... la sensualité lascive du corps nu..., l’inquietante volupté qui en émane...” (OURSEL, R., “Autun, cathédrale Saint-Lazare”, *Dictionnaire des Églises de France II*, 1966, p. All); “... one of the most sensual of all Romanesque sculptures. Nowhere else is the female body treated with such disturbing beauty” (idem, em *Romanesque Bourgogne*, p. 229)

Mas se analisarmos as mulheres nuas que aparecem no lintel do portal ocidental na parte dos condenados, incluindo uma personificação da luxúria, vemos que seu desespero foi retratado de forma caricata, com a boca aberta e os cabelos eriçados. A Eva do portal norte, pelo contrário, com sua beleza física distorcida, adquire um sentido de dignidade humana preservada. Expressando o remorso pelo pecado que ao mesmo tempo comete, sua figura evoca a piedade em relação a sua condição de pecadora, uma condição à qual nem ela é capaz de enfrentar e se opor.

Foi ainda apontado na composição da Eva uma certa “agitação”, “tensão sufocante”, “conflito interno”, “vontade dominada” e “tragédia”⁸⁰. A análise que faremos sobre a mistura, na figura, das representações conflitantes de pecado e arrependimento, ocultamento e punição, se propõe a esboçar o sentido geral desta interpretação.

Vejamos. A cabeça levantada que se apóia contra o arbusto confere uma particularidade interessante ao mecanismo do movimento da garganta e permite ao mesmo tempo à cabeleira lisa e repartida ao meio envolver com uma curva harmoniosa o crânio, a nuca e os ombros. O pescoço estendido e a bochecha apoiada displicentemente sobre a palma da mão direita parecem denotar a inquietude, a perplexidade, a luta interior. Irá Eva se decidir a colher o objeto de sua cobiça, fruto ainda ligado a um ramo que estende a garra do diabo? Tal deve ter sido a impressão dramática que o escultor desejou ressaltar aos olhos de seus contemporâneos. Para Terret ela lhe foi sugerida por São Bernardo que, analisando os sentimentos de Eva nesta hora, diz:

“Por que, ó Eva, pensas sobre tua morte com tanta persistência? Por que lanças tão freqüentemente sobre o fruto proibido um olhar furtivo? Por que te delicias em contemplar aquilo que te é proibido comer? Eu olho, dirás, mas eu não toco. Aliás, não me é proibido olhar. Esses olhos, que Deus colocou em meu poder, posso levá-los onde quiser. É

⁸⁰ “un enchantement mêlé d’inquiétude, d’hésitation, de perplexité... A t-elle conscience de ce qu’elle fait? En tout cas, elle ne voit pas”. (JAMOT, P., “La cathédrale d’Autun et l’art roman. *Revue de l’art*, 64, 1933, pp. 97-116); “... l’hésitation, l’inquiétude, la perplexité, la lutte intérieure. Va t-elle se décider à cueillir le fruit? Instant solennel, moment terrible...” (TERRET, V., *op.cit.*, p.48); “... d’un côté elle s’éloigne du fruit et du démon avec sa main, de l’autre côté sa main gauche va prendre le fruit. C’est impressionnant comment l’artiste représente la grandeur de l’homme et cette tragédie. La contradiction entre les gestes du regard et celui de prendre le fruit, entre liberté et chute, entre réveillée et endormie, est représentée de façon monumentale. Cela représente la contradiction entre raison et volonté” (SCHADE, *op.cit.*, p.381)

verdade, te responde o apóstolo, isto não é um erro, mas uma ocasião de erro. Tua inteligência estando assim ocupada, a serpente se insinua furtivamente em teu coração e te fala de uma maneira insinuante. Com seus elogios ela contém teu raciocínio; com suas mentiras ela apaga teus temores. Ela te diz que não hás de morrer, aumentando assim tua perplexidade, enquanto excita teu apetite sensual. Ela te propõe enfim a desobediência e te tira os dons que Deus te deu. Ela te apresenta a maçã e te tira o Paraíso”⁸¹.

Parece que a concepção da Eva foi calcada mais em vista do sentimento íntimo, da representação simbólica e do efeito cênico que da expressão minuciosa das realidades exteriores e da precisão anatômica nos detalhes do corpo. É notável que este efeito cênico tenha se imposto para a maioria dos autores modernos, embora todos assumam que o momento representado seja o da Queda, e só ocasionalmente observam sua mais imediata expressão visual, Eva desviando o olhar do pecado que comete. Entretanto a estrutura antagônica completa da figura não pode ser diretamente visualizada como uma ação ou um estado de espírito do personagem bíblico representado. É a maneira de conceber a representação que é antagônica: como deveria a figura, na qual a sexualidade aparece como a qualificação particular, ser vista no portal penitencial, por aqueles que deviam se identificar com ela como sendo o protótipo bíblico de sua condição de pecadores?

A sexualidade parece ter sido um dos pontos vitais onde a existência humana se prestou a total regulamentação. Foi a idéia patrística da concupiscência sexual como causa do Pecado Original, mantida através do século XII, o equivalente teológico desta ambição regulamentadora. Autores de penitenciais nos séculos XI e XII como Burchard de Worms e Ivo de Chartres definiram sanções canônicas para uma incrível variedade de práticas sexuais⁸² e sua disciplina espiritual interferia diretamente na atividade sexual sancionada pelo sacramento do casamento.

A Eva de Autun é a imagem perfeita dessa sujeição dos costumes. Enquanto o Lázaro morto no tímpano, apenas um cadáver ereto envolt

⁸¹ Bernardi opera, *De gradibus humilitatis*. Paris, Picard, 1632, col. 973. Citado em TERRET, *op.cit.*, p.49.

⁸² Citado em WERCKMEISTER, *op.cit.*, p.30, n.150.

o em bandagens, devia proclamar uma vida de renovação espiritual, o corpo vivo de Eva, abaixo, é enquadrado no lintel para traduzir a desgraça de um conflito moral interminável. Através de sua beleza, Eva afirma a persistência da vida física que deve ser curvada e quebrada de maneira a se sujeitar a um controle espiritual. A figura bíblica do homem primordial sendo punido espelha a submissão do pecador medieval, imbuído da consciência do pecado, a um severo cerimonial de humilhação litúrgica. Além disso, Eva foi transformada numa alegoria em que cada movimento justifica tal submissão e legitima a autoridade que a exercia.

Sabemos que toda mobilidade, para a cultura cristã da Idade Média, participa do transitório, do instável, do terrestre, da história: ela caracteriza o homem de carne, a tentação do pecado e a agitação do vício; ela contrasta com o movimento celeste, regular, de ciclos imutáveis, e no limite com a ausência completa de movimento: tais são os signos da eternidade e do próprio Deus⁸³. Entre a mobilidade e seus opostos, existe então não só uma oposição mas uma hierarquia que organiza as crenças e a ideologia e que contribuía para moldar os julgamentos feitos sobre os gestos: o gesto suspenso, a imobilidade da majestade divina ou real não seriam signos de perfeição e de soberania, face aos quais todos os gestos dão a impressão de agitação e são a confissão de uma sujeição moral ou social?

Assim, poderíamos supor que na forma com a qual Eva foi retratada, as dúvidas que pesam sobre a mobilidade se aliam àquelas que visam o corpo, para reforçar o julgamento *a priori* desfavorável dirigido aos gestos. O movimento serpentino de seu corpo era considerado uma “forma negativa da temporalidade⁸⁴”, e como tal, expressão de um movimento desordenado, estéril e portador de confusão. Inaceitável repetição do mesmo, ele manifesta assim a dupla idéia de eternidade e de aprisionamento que é a essência do destino dos condenados.

Compreendemos assim muitos dos rituais medievais onde a simulação de imobilidade, o hieratismo, a “ostentação” dos corpos e dos objetos rituais, as procissões lentas e solenes

⁸³ SCHMITT, *op.cit.*, p.29.

⁸⁴ BASCHET, J., *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263): thèmes, parcours, fonctions*. Roma, École Française de Rome, 1991, p. 73.

são atributos do poder e signos de sacralidade, como os de um bispo, de um rei ou de um papa. Mais freqüentemente, a Idade Média valorizou tudo aquilo que nos gestos indica postura mais que movimento, por exemplo, a imobilidade na oração, sinal de recolhimento e de escuta do divino. A imagem medieval, fixa por natureza, pôde servir e até reforçar a primazia ideológica da imobilidade; um gesto que por definição é só movimento, como o gesto de benção feito pelo padre, dá lugar nas iluminuras a uma “imagem congelada”.

A visão cristã sobre o corpo é dominada simultaneamente de um lado pela noção da “carne” marcada pelo Pecado Original, e de outro pelos mistérios da Encarnação e da Redenção. A natureza do corpo não é tão radicalmente má, como pensavam os maniqueus, mas ele permaneceu o lugar por excelência do pecado da luxúria, identificado com o Pecado Original pela tradição cristã. O corpo é o vetor desse pecado, transmitido pela geração humana. Além da luxúria, outros vícios, tais como a gula ou a cólera, com suas manifestações físicas de violência, são antes de tudo vícios corporais. Mas se o corpo está na origem da Queda, ele é também portador de uma promessa de Salvação, podendo tornar-se um meio de Redenção. O Verbo “se fez carne” e assumiu plenamente sua humanidade, até a tentação, o sofrimento e a morte.

Nas epístolas de São Paulo as descrições anatômicas do corpo têm conotações fortemente negativas, pois os membros do corpo são o lugar e os instrumentos do pecado: “Eu vejo em meus membros uma outra lei que contradiz a lei de meu espírito e me mantém cativo da lei do pecado que está em meus membros” (Rom VII, 23). A oposição da carne e do espírito é assim um dos fundamentos da leitura cristã da gestualidade. Os gestos vêm ilustrar o conceito cristão da natureza pecadora do homem, diferente do conceito antigo de natureza. Este novo conceito impede uma interpretação puramente “objetiva” do corpo e de seus gestos; ele é ao contrário o ponto de partida de uma moralização do corpo alimentada pelas “autoridades” da Bíblia.

Durante o século XII e XIII a reflexão sobre o corpo e os gestos foi da alçada do clero. Seja primeiro o tema do gesto como expressão dos movimentos da alma, dos sentimentos, da vida moral do indivíduo. No Ocidente, este tema faz parte de uma longa tradição, e

ainda hoje não cessamos de nos perguntar o que exprime tal ou tal gesto sem separar os valores psicológicos dos julgamentos morais: o gesto é “bom” ou “deslocado”? Falamos também de “expressão corporal” para designar as técnicas do corpo postas a serviço de um aprofundamento psicológico da personalidade. A Idade Média também definiu uma forma de “psicologia”, entre a teoria médica dos humores e o discurso moral, que lhe permitiu pensar a função expressiva de certos gestos (notadamente os da oração). Seu princípio elementar é o de que os gestos devem exprimir as realidades ocultas, o interior da pessoa (a alma, seus vícios e suas virtudes) enquanto que no exterior do corpo a “disciplina” dos gestos pode contribuir para reformar o homem interior. Daí também, face aos gestos, a atenção privilegiada dada às partes mais expressivas do corpo: o rosto e o olhar – designados na Idade Média por *vultus*⁸⁵ - e também às mãos, que parecem falar.

Paralelamente a esse esforço de “codificação” dos gestos, nos séculos XII e XIII a arte representativa, especialmente a escultura, começa a magnificar a figura humana, impulsionada pela tendência de uma certa laicização do saber, acarretando também o aparecimento de formas mais elaboradas de poesia em língua vulgar. Sabemos que no francês antigo, *escrire*⁸⁶ queria dizer tanto desenhar como pintar ou traçar letras, sendo a escrita uma figuração. A escrita permanecia ainda mal dissociada do desenho, parecendo servir para ilustrá-lo. Mas a imagem requer uma explicação a todo instante, uma explicação ao longo dos séculos, que será mais oral que escrita. Não somente a imagem assim substitui a leitura para pessoas pouco afeitas a ela, mas pode fornecer ao leitor matéria para exibição ou comentário, como fazia o teatro com as verdades bíblicas. Podemos dizer que a imagem, assim como a voz, só se comunica através da performance, sendo importante para o público reforçar sua crença no Dogma dramatizado no *parvis* e esculpido logo adiante no portal da igreja. Dessa forma, podemos dizer que um laço funcional liga a voz ao gesto: como a voz, o gesto projeta o corpo no espaço da performance e visa conquistá-lo, saturá-lo de seu movimento. O gesto tem a capacidade

⁸⁵ SCHMITT, op.cit., p. 26.

⁸⁶ ZUMTHOR, P., “ Litteratus / illiteratus: remarques sur le contexte vocal de l’écriture médiévale”. *Romania* 106, 1985, p. 6.

de simbolizar, contribuindo com a voz para fixar e para compor um sentido.

As codificações tênues adotadas pelos diferentes gêneros poéticos em língua vulgar detinham (até mesmo em razão de sua visualidade) a “língua das imagens” picturais e esculturais, que foram estudadas por Garnier⁸⁷. Na época carolíngia, os homens da Igreja condenavam globalmente o uso desses códigos, declarando-os pagãos ou diabólicos. Sem dúvida, farejariam aí a manifestação de uma profunda necessidade de sacralização do vivido. Mas os teólogos perceberam, desde a primeira metade do século XII, uma pressão cultural que não os deixava ignorar a teatralidade da poesia nem o conjunto de técnicas, efeitos e gesticulações que ela mobilizava. Eles entenderam que o corpo não é só o lugar e o instrumento da penitência, legitimando um maior recurso aos gestos na pregação. Uma mímica do rosto, capaz de exprimir todas as paixões da alma, e um gestuário que mobilize as possibilidades de comunicação corporal, são às vezes mais eficazes que as palavras e o conteúdo doutrinal dos sermões.

Para Hugo de São Vítor, as artes agiam como remédios dados por Deus à raça de Adão, depois do Pecado, a fim de permitir-lhe restaurar sua inteligência do mundo, sua virtude e seu poder sobre as coisas⁸⁸. Assim como o campo de ação da Queda é o corpo corrompido do Homem, o espetáculo do *Jeu d'Adam* anulava os efeitos da Queda e lembraria ao homem que há uma Salvação esperando por ele.

Vimos que pelo teatro e pela iconografia, o corpo forneceu à sociedade medieval os seus principais meios de expressão. Le Goff vê a sociedade medieval como uma sociedade do gesto⁸⁹, onde todos os contratos e juramentos que fundavam as relações sociais se faziam acompanhar de gestos, e até as práticas devocionais tinham seus gestos ditados. Toda a realidade devia ser um espetáculo, um ritual operando como um elo nas incessantes correspondências entre o homem e Deus, entre o Universo sensível e a Eternidade. A liturgia significava as verdades da fé. A cerimônia de prestação de vassalagem, por exemplo, constitui uma performance teatral, e desde a época merovíngia, a rotina dos reis

⁸⁷ GARNIER, F., *op.cit.*

⁸⁸ ZUMTHOR, P., *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1995, p. 257.

⁸⁹ LE GOFF, J., *A civilização do Ocidente Medieval*. Lisboa, Ed. Estampa, 1984, p. 123.

desenvolve-se como uma parada emblemática. Também para a arte medieval, o gesto terá uma importância capital, pois através dele a arte ganha vida: “as igrejas são gestos de pedra. E a mão de Deus sai das nuvens para dirigir a sociedade medieval”⁹⁰.

No discurso que faz o intérprete de poesia na praça do mercado, na corte senhorial, no adro da igreja, o que se revela àqueles que o escutam é a unidade do mundo. Os ouvintes precisam de tal percepção para sobreviver. Apenas ela faz sentido, torna interpretável o que se vive. É só no dizer poético que a linguagem se torna verdadeiramente signo das coisas. É como se os homens que viveram na Idade Média percebessem de alguma forma que sua época agonizava e se recusassem a deixar o tempo passar. Então, pela ritualização dos hábitos, das cerimônias, e pela dramatização constante da história humana eles procurariam se apegar e fazer prolongar esse passado glorioso e sem sofrimentos. Para que atingissem esse objetivo, o ordenamento da sociedade deveria ser interpretado com rigor e um formalismo que garantissem sua perenidade.

Assim, nos séculos XII e XIII, seja num texto estritamente litúrgico, vagamente religioso ou abertamente profano, é graças à encenação, sempre o mesmo texto que fala, um texto não feito de palavras, mas de espetáculos, de efeitos visuais repetidos. É sempre o mesmo texto-espetáculo que propõe a mesma bipartição ao público medieval: de um lado o Paraíso, de outro o Inferno, e entre os dois, o homem. A cada representação imprimem-se literalmente as estruturas de uma visão de mundo e de um comportamento ao público. A forma cênica tem ela mesma uma significação, onde a bipartição esquemática corresponde à bipolarização na mentalidade medieval (Bem/Mal) leiga, que a cena se encarrega de refletir e de reforçar.

Rey-Flaud afirma⁹¹ que no final da Idade Média a corte francesa mais “teatral” era justamente a da Borgonha, onde mesmo os grandes acontecimentos como o luto e o nascimento, seguiam um ritual minucioso que não deixava o menor espaço para a espontaneidade dos sentimentos. Caberia ao teatro fazer reviver no espetáculo uma sociedade de sonho, livre dos sofrimentos decorrentes do Pecado Original, ao mobilizar

⁹⁰ ZUMTHOR, P., “Litteratus / illiteratus...”, p. 6

⁹¹ REY-FLAUD, H., *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*. Paris, Gallimard, 1973, p. 263.

todas as energias da cidade para recriar, mais do que algum aspecto particular da sociedade, toda a civilização cristã desde o começo da Humanidade.

Quando analisamos o modo de representação de cenas do passado na pintura ou na escultura da Idade Média, percebemos que freqüentemente as personagens aparecem vestidas como se vivessem na mesma época que o artista, e a paisagem onde se movem é familiar ao pintor que a retrata. É como se os artistas representassem em suas obras cenas que lhes fossem contemporâneas. Le Goff, ao comentar a função preenchida pela arte dramática no seio da mentalidade medieval⁹², diz que os cruzados no século XI não achavam que estavam indo castigar os descendentes dos carrascos de Cristo, mas os próprios carrascos. Como na arte, o anacronismo dos costumes no teatro mostra não só a mistura de épocas, mas sobretudo o sentimento que para os medievais tudo que é fundamental é contemporâneo⁹³. A liturgia fazia reviver a cada ano um extraordinário resumo de mil anos de história santa, numa mentalidade mágica que faz do passado o presente. É então repetindo os atos que estão na origem da sociedade cristã, encenando a Criação do Homem e o Pecado Original, que os *Mystères* pretendem abolir o tempo e relançar os homens nesse tempo primitivo, quando as estruturas sociais e os valores morais tinham pleno vigor. Os *Mystères* assim apresentam diversos quadros exemplares de um círculo de onde não se pode escapar. A exemplo das formas esculpidas na fachada das igrejas, na representação teatral o tempo é abolido e é recriada a Eternidade de Deus. Teatro e escultura abrangem todas as idades da Humanidade, neles os espectadores se abrigam de um mundo exterior sujeito ao acaso e a morte.

⁹² LE GOFF, *op. cit.*, p. 222.

⁹³ REY-FLAUD, *op. cit.*, p. 275.

CAPÍTULO 4

NEUILLY-EN-DONJON: UMA MENSAGEM DE ESPERANÇA

O vilarejo de Neuilly-en-Donjon está situado nos confins da Borgonha meridional, entre o vale do Loire e o do Besbre. Após a Revolução, a unidade natural do relevo foi dividida artificialmente, e três departamentos passaram a partilhar a região: a extremidade oriental do Allier possui a parte norte, enquanto que os departamentos do Loire e Saône-et-Loire partilham a porção sul. Havia na Idade Média três dioceses nesta região; Neuilly estava ligada à diocese de Autun, que se estendia até Chenay-le-Chatel, no seio de uma região iluminada pela reforma monástica que se deu nos séculos XI e XII em torno de Cluny.

O portal da igreja Santa Maria Madalena de Neuilly-en-Donjon já foi mencionado por eruditos locais por volta de 1900¹, e deve sua celebridade ao livro de Mâle². Desde então, ele foi reproduzido e comentado dentre as esculturas românicas de primeiro plano em várias obras sobre a escultura e a iconografia da época. As contribuições mais recentes são as de W. Cahn³, Carol Pendergast⁴ e N. Stratford⁵.

A igreja é mencionada pela primeira vez num catálogo de bens da diocese de Autun, anterior a 1312⁶, como paróquia sob patronagem do priorado de Marcigny. Mas, como a igreja não aparece no cartulário de Marcigny entre os bens do priorado citados numa bula de 1120, pode ser que não existisse igreja em Neuilly-en-Donjon antes do segundo quartel do século XII. Além disso, não parece que a região tenha erguido igrejas em pedra antes do século XII.

A igreja de Neuilly-en-Donjon tem uma planta muito simples: uma abside coberta por um *cul-de-four*, um segmento direito de coro coberto por uma abóbada de berço, uma nave

¹ MORET, J.-J., *Notes pour servir à l'histoire des paroisses bourbonnaises*, t.1, Moulins, 1902, p. 332. Citado em STRATFORD, N., "Le portail roman de Neuilly-en-Donjon", *Congrès Archéologique de France*, 146, 1991.

² MÂLE, E., *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris, Armand Colin, 1922, p. 430.

³ CAHN, W., "Le tympan de Neuilly-en-Donjon", *Cahiers de Civilisation Médiévale* 8, 1965, pp. 351-364.

⁴ PENDERGAST, C.S., "New romanesque capitals from Anzy-le-Duc", *Gesta* 14, 1975, pp. 47-57.

⁵ STRATFORD, *op. cit.*

⁶ CHARMASSE, A. de., *Cartulaire de l'évêché d'Autun*, Autun/Paris, 1880, p. XVIII, LXV-LXVI, 364. LOGNON, A., *Pouillés de la province de Lyon*, Recueil des historiens de la France, Pouillés, t.1, Paris, 1904, p. 74. Citado em STRATFORD, *op. cit.*, p. 311.

única iluminada por uma série de pequenas janelas colocadas no alto dos muros laterais. A maioria dessas janelas está coberta e foi substituída por grandes vãos abertos no século XIX; o lambri que cobre a nave é de 1944/46. Nos anos 60, o interior da igreja foi desfigurado pela cobertura do revestimento no coro e na abside.

O tímpano do portal da igreja de Neuilly está rodeado por um arco saliente em forma de moldura arredondada que parte de máscaras de animais existentes nas duas extremidades, e sobre o qual há uma decoração de motivos vegetais. Sobre um arco externo menos saliente, vemos uma faixa de ornamento oval. O lintel se situa entre dois capitéis historiados e se apóia sobre as colunas que enquadram o portal. (fig. 7)

No tímpano o escultor representou os três Reis Magos acompanhados pela estrela,⁷ que avançam para oferecer presentes ao Menino Jesus no colo de sua mãe. As personagens estão representadas de perfil. O trono da Virgem foi instalado diante de uma estrutura semi-circular como um dossel ou um cibório. Um anjo está atrás do trono, segurando um volume sobre o qual ele escreve ou aponta o conteúdo. Todos esses personagens se apóiam no dorso de dois animais enormes, cuja dimensão e volume preenchem facilmente a zona inferior do relevo.⁸ Quatro anjos soprando chifres mobiliam o espaço nas laterais da superfície e enquadram o centro da composição. Cahn propôs⁹ identificar esses quatro anjos como aqueles que retém os quatro ventos nos quatro cantos do mundo, tema às vezes associado no simbolismo medieval aos quatro Evangelistas, portadores da nova Lei, encarnada aqui pelo menino adorado pelos Magos.

⁷ Este anjo se apresenta em outras representações da Adoração dos Magos, como um “guia” dos Magos até Belém. Há uma outra tradição iconográfica centrada na personificação da estrela por um anjo, presente nos Evangelhos apócrifos. Esta tradição é ilustrada na cena da Adoração do trono de Maximiano de Ravena, e nos tímpanos das catedrais de Laon e Freiberg, em Saxe. O anjo é representado indicando a Mãe e o Menino aos Magos e portando uma cruz num mastro.

⁸ O hábito de apoiar figuras humanas sobre uma base zoomorfa é encontrado na arte românica do Languedoc, em Valcabrère e na porta Miègeville da igreja Saint-Sernin de Toulouse, no Museu des Augustins dessa cidade. Ele aparece também na arte românica provençal, em particular na igreja Saint-Trophime de Arles. Para Stratford, tratam-se de um leão e um touro, símbolos de São Marcos e São Lucas. O abade Terret via o tímpano como a representação do salmo XC, que menciona um basilisco e uma serpente, ou um leão e um dragão. Cahn provou ser insustentável esta hipótese, pois os animais de Neuilly estão de costas um para o outro e são quadrúpedes e alados, enquanto a iconografia dos animais do salmo permitiria atribuir asas só ao dragão. Assim, o animal à esquerda da Virgem é de tipo leonino, como vemos no capitel direito do lintel, e o da esquerda é um boi, fazendo de fato do par a representação dos evangelistas Marcos e Lucas. Se pensarmos assim, compreendemos porque os dois têm asas, e sua posição de costas, pois era assim que o símbolo dos evangelistas era retratado nas representações do Cristo em Majestade.

⁹ CAHN, *op. cit.*, p. 361-362.



Duas cenas estão representadas no lintel: o Pecado Original, e, ocupando a maior parte do espaço, a Ceia na casa de Simão. O bloco do lintel é mal cortado em suas extremidades pelo ábaco e capitéis. À esquerda, Adão e Eva, entre as duas árvores do Conhecimento e da Vida, experimentam o fruto proibido. À direita, o Cristo e os apóstolos estão sentados atrás de uma mesa na casa de Simão o leproso, enquanto Maria Madalena se ajoelha para untar os pés do Cristo.

A identificação dos temas expostos nos capitéis é menos certa, e voltaremos a eles adiante. Mesmo tendo sido chamados de “demoníacos”¹⁰, vemos que o capitel de direita mostra uma personagem com auréola que pode representar Daniel entre os leões e, sobre a face esquerda, Habacuc levado pelo anjo à fossa dos leões.

O capitel da esquerda traz na face direita uma figura sentada, que puxa pelos cabelos e vai atingir com um machado um homem vestido de uma armadura, pendurado de cabeça para baixo. Na face esquerda foi representado o castigo da Mentira pela Verdade. Cahn viu aí a execução e a danação do mensageiro dos Amalecitas que traz a coroa de Saul para Davi¹¹, baseando-se num capitel de Vézelay. Como sabemos que na iconografia medieval há vários exemplos de vícios figurados em pares, pensamos que a face direita está representado o castigo da Avareza.

O portal esculpido de Neuilly não contou com a simpatia dos autores, que o julgaram medíocre e entulhado¹². A composição do tímpano de Neuilly é de ordem narrativa onde, embora seja axial o caráter do espaço de que dispõe o escultor, a ação se desenvolve de maneira progressiva de um lado a outro da superfície, sem ser interrompida por um destaque maior no centro. O mesmo tipo de Adoração dos Magos com personagens de perfil existe em Saint-Bertrand-de-Comminges, Pompierre, Saillac, Avallon, Anzy-le-Duc. A cena de Anzy se parece muito com a Adoração de Neuilly, mas ela faz parte de uma confrontação tipológica onde a homenagem dos Reis e o Pecado Original ocupam partes

¹⁰ TERRET. V., *La sculpture bourguignonne aux XIIe et XIIIe siècles. Ses origines et ses sources d'inspiration. Cluny*. Autun / Paris, Ed. do autor, 1914, p. 36.

¹¹ II Sam. 1, 15-16

¹² FOCILLON, H., *L'art des sculpteurs romans*. Paris, PUF, 1931, pp. 206, 207, 268.

iguais de cada lado do eixo central do tímpano. Em Neuilly, onde uma só cena ocupa o centro da composição, não há disposição simétrica, mas não se pode dizer que o escultor foi insensível com relação ao espaço que devia tratar. A simetria heráldica dos dois animais, que constituem uma plataforma para a cena da Adoração, tende a marcar o eixo vertical do espaço. Os pares de anjos de cada lado também contribuíram para dirigir o olhar para o centro da composição, e o movimento ascendente realizado pelos chifres parece ter sido calculado também com a intenção de acentuar a zona central do relevo.

A tradição de esculpir frisas herdada da Alta Idade Média deixou traços na Borgonha¹³. Em Neuilly essa tradição é confrontada ao desafio que constituem para o artista os novos elementos do portal historiado, tímpano e lintel, o que pode confundir o estudioso que tenta interpretar o significado desse tímpano: ele pode ser tanto vítima da estética do escultor quanto testemunha de uma mensagem espiritual complexa. Basta olhar a forma com a qual as figuras da Adoração foram inclinadas com relação à vertical e seus corpos alongados para se adaptar à superfície semi-circular do tímpano, para ver que as necessidades da composição venceram sobre todas as outras considerações.

Ao contrário do tímpano, a composição do lintel é estática. As personagens estão proporcionadas em função dos limites da superfície que preenchem. Todas estão apoiadas na mesma linha de base composta por um motivo de escamas, e à esquerda do tímpano não existe superposição de formas, o que reduz ainda mais qualquer sugestão de profundidade. Os corpos dos apóstolos, divididos ao meio pela mesa, dão a impressão de estarem deslocados, pois o tronco e os membros de uma mesma personagem não coincidem. Estes membros são representados de frente e de forma idêntica. Mas a grande expressão das cabeças e dorsos marca a importância dada à observação do gesto e das expressões individuais.

À esquerda, o Pecado Original compreende duas árvores: a do Conhecimento, de onde Eva pega o fruto na presença aprovadora da serpente. A segunda árvore é a árvore da Vida, cujo papel na composição é o de separar as duas cenas do lintel.

¹³ FOCILLON, *op. cit.*, pp. 123-132.

A iconografia do portal foi objeto de muitas hipóteses por parte da crítica, mas desenvolvidas de maneira sucinta. Para Mâle¹⁴, a obra seria a expressão do triunfo sobre as potências do Mal, personificadas pelos dois animais, enquanto o tímpano e o lintel se inspirariam no tema que São Bernardo expôs em um de seus sermões: a relação tipológica de Eva decaída resgatada por Maria.

M. Aubert via nos animais os símbolos dos evangelistas Marcos e Lucas, enquanto o anjo em pé seria o símbolo de Mateus. Sua presença neste contexto se justificava em razão da narração da história da Natividade por estes evangelistas, mesmo que a Adoração dos Magos só estivesse presente no Evangelho de Mateus¹⁵. Ele não retomou essa interpretação no seu estudo sobre a escultura francesa da Idade Média¹⁶, onde o tímpano de Neuilly é tratado conforme a opinião de Terret: “Os Magos, guiados por uma grande estrela, apresentam suas oferendas ao menino carregado pela Virgem, sentada sobre um leão e um dragão, segundo as palavras do salmista”.

A primeira opinião de Aubert foi rejeitada em um artigo de Beaudequin¹⁷, mas sem que tenha contribuído com novas idéias para a resolução do problema. O autor diz que, se para Aubert o boi e o leão alados e o anjo em pé atrás de Maria seriam os três evangelistas Marcos, Lucas e Mateus, então São Mateus estaria pisoteando São Marcos, o que não faz sentido. E os Magos apoiariam os pés sobre o Evangelista Lucas, o que constituiria uma contradição na iconografia cristã¹⁸.

Para o abade Terret¹⁹ o tímpano representa ao mesmo tempo a Adoração dos Magos e o triunfo de Maria sobre o diabo. Para ele, a Virgem põe seus dois pés sobre um leão e um

¹⁴ MÂLE, E., *op. cit.*, p.430.

¹⁵ AUBERT, M., *Les richesses de l'art en France. La sculpture. La Bourgogne*. Paris/Bruxelas, Flammarion, 1927, p. 72.

¹⁶ AUBERT, M., *La sculpture française au Moyen Âge*. Paris, Flammarion, 1946, p. 95.

¹⁷ BEAUDEQUIN, G., “Les représentations sculptées de l'Adoration des Mages dans l'ancien diocèse d'Autun à l'époque romane”, *Cahiers de Civilisation Médiévale* 3, 1960, p. 483.

¹⁸ Segundo WIRTH, J., (*L'image à l'époque romane*. Paris, Cerf, 1999, p. 57), alguns casos como o de Neuilly intrigaram os estudiosos, pois a Virgem em Majestade está representada junto ao tetramorfo, privilégio reservado ao Cristo. Essa iconografia não é incoerente se considerarmos a Virgem como um atributo ao qual podem-se substituir o trono ou a cruz, e se relacionarmos o tetramorfo ao Menino. A representação da Virgem sem o Menino é rara no Ocidente; é a presença deste que dá à Virgem uma Majestade divina permitindo a adoração. Sobre as representações da Virgem em Majestade, ver também WIRTH, J., “L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen- Âge”, em DUNAND, F., SPIESER, J.-M.; WIRTH, J., (dirs.), *L'image et la production du sacré*. Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991, p. 146-148.

¹⁹ TERRET, *op.cit.*, p. 35.

dragão alados “estendidos por terra sem movimento e sem vida”. Esses animais são o emblema do diabo, vencido e abatido. O anjo em pé atrás do trono de Maria apóia também seus pés sobre o corpo do dragão. E os anjos, mensageiros divinos, tocam as trombetas para celebrar a vitória de Maria sobre Satã. É a realização total da profecia divina feita à serpente depois da queda: “Chegará o dia em que a mulher te esmagará a cabeça.”, o que explicaria a representação da desobediência no lintel abaixo. O combate contra Satã, a Queda, a cena da Ceia na casa de Simão são aproximados intencionalmente. A mulher, por quem o mal entrou no mundo, e que por tanto tempo o perpetuou, está para sempre reabilitada pela Virgem: “Regozija-te, Eva”, diz São Bernardo num sermão célebre, “o opróbio será apagado, e não se poderá mais acusar a mulher”²⁰.

Enfim, as interpretações do tímpano de Neuilly que resumimos foram desenvolvidas seja a partir de aspectos em evidência na composição, ou de considerações doutrinárias regendo a escolha dos temas e sua mútua relação, mas nenhuma tentativa deu conta de interpretar a relação do lintel com o tímpano. Queremos mostrar que a mensagem passada ao fiel que contemplava o portal de Neuilly traduz um “guia” para a Redenção: o Pecado Original, a redenção do homem pelo envio do filho de Deus e a penitência necessária a esta redenção, simbolizada pelo gesto da pecadora Madalena.

Nossa proposta de interpretação baseia-se na escolha dos temas representados no lintel de Neuilly e nos dois capitéis que o ladeiam, e sua relação com a escultura do tímpano. Este lintel se distingüe por vários aspectos pouco comuns. Em primeiro lugar, as cenas não constituem uma seqüência narrativa ininterrupta que se refere ao texto do Evangelho, como é o caso em um grande número de composições de lintéis. Tímpano e lintel não fazem parte de uma composição única, como a Ascensão do Cristo no tímpano em presença dos apóstolos no lintel. Este era um tipo de arranjo que se observa na quase totalidade das obras. Encontramos exemplos comparáveis da coexistência de cenas descontínuas do Antigo e do Novo testamentos num mesmo relevo no portal da capela de

²⁰ S.BERNARDO, *Super “Missus est” homelieae*, PL, CLXXXIII, 62. Citado em MÂLE, *op.cit.*, p. 430.

São Gabriel em Saint-Rémy, onde o Pecado está ao lado de Daniel na fossa dos leões, ou então nas fachadas de Notre-Dame-La-Grande em Poitiers e de Leire (Navarra).

Na iconografia dos séculos XII-XIII, a antítese Eva/Maria era comum nas representações ligadas à Redenção²¹. Relacionava-se a Anunciação com o Pecado Original (Puebla de Sanábria, em Castela, e Verdun, em Lorena), a Majestade divina com o Pecado Original (estátua do altar de Chartres), e até com cenas do Juízo Final, como num mosaico de Murano, e a Adoração dos Magos com o pecado Original, como é o caso em Neuilly e em Anzy. Nestas cenas freqüentemente a Virgem aparece esmagando a serpente com os pés - lugar-comum da exegese, relação tipológica entre a Queda do homem e a Redenção²² - como em Saint Jouin-de-Marnes (Poitou), Turégano (Castela), Santa Maria da Paróquia (Arezzo) e Anzy-le-Duc.

Antes de passarmos à análise detalhada da escultura do lintel, achamos importante deter-nos um instante na relação tipológica entre Eva e Maria.

Segundo Isidoro de Sevilha, cujas sábias *Etimologias* constituem uma das chaves essenciais da visão dos clérigos medievais, Eva é vae, a desgraça, mas também vita, a vida. Desde o século II os Pais da Igreja sustentam claramente: Maria é a “Nova Eva” encarregada por sua pureza de reparar a antiga desobediência. São Justino no Oriente e São Irineu no Ocidente já afirmavam no século II: “O nó formado pela desobediência de Eva só foi desfeito pela obediência de Maria”²³, passando a ver em Genesis III,15 um sentido marial. O tema de Maria, “Nova Eva”, é freqüente na época medieval. Há mais de oitenta textos latinos referentes ao paralelo de Eva e Maria entre o fim do século IV e o do século VIII, de Zenão de Verona a Santo Ambrósio. Este, junto com São Jerônimo, Santo Agostinho, São Pedro Crisóstomo, Santo Cesário de Arles e o Venerável Beda ressaltam esse aspecto do mistério da Nova Eva.

²¹ FRANCO JR., H., “Ave Eva! Inversão e complementaridade de um mito medieval” *Revista USP* 31, 1996, p. 56.

²² Gn III, 15.

²³ SÃO IRINEU, *Adversus haereses / Contre les heresies*, III, 22, 3-4. Ed.-trad. F. Sagnard, Paris, Cerf, 1952, pp. 378-82. Citado em FRANCO JR., *op. cit.*, p. 56.

Na liturgia, a primeira referência a Maria como sendo a nova Eva é do século V²⁴. No século VII ou VIII, aparece pela primeira vez num texto litúrgico a inversão, que depois se tornaria célebre, entre Eva e Ave (Maria). O efetivo desenvolvimento desse tema no Ocidente deu-se apenas a partir do século XI, com a revalorização cultural de Adão e Eva, atestada na teologia, literatura, e sobretudo na iconografia.

Cluny, pela voz de seu grande abade Pedro o Venerável, canta Maria Nova Eva numa prosa para o Natal. No fim da época patrística, é então sobretudo sobre esse paralelo Eva-Maria que se dirige progressivamente a atenção. Ele continua a se desenvolver quase essencialmente de forma antitética, o que inclina igualmente a insistir na oposição fundamental: “*Mors per Evam, vita per Mariam*”²⁵.

Nos séculos XI e XII o tema da Nova Eva se mantém sobretudo na poesia litúrgica e, aparentemente, a interpretação marial do tema parece a mais freqüente. No século XI o hino Salve Rainha chamava as devotas de Maria de “filhas de Eva”, opondo a mãe pecadora à mãe redentora. A oração Ave Maria também insiste na oposição Eva / Ave, ao se referir ao “bendito é o fruto de vosso ventre”, opondo-o ao “maldito fruto” ingerido por Eva. Mais tarde, no século XIII, apogeu do marianismo medieval, seriam produzidas 37 peças litúrgicas dedicadas ao tema Eva/ Maria²⁶.

Se evocar Eva é já invocar Maria e significar com Agostinho: “Pela mulher a morte, pela mulher a vida”²⁷, para os autores eclesiásticos não existe vínculo algum entre elas. A uma Eva que encarnava Deusas-mães da Antigüidade²⁸ a Igreja opôs uma Maria inacessível, modelo inimitável para as mulheres mortais. “Única, sem exemplo, virgem e mãe Maria”, como afirmam diversas recolhas carolíngias,²⁹ significa imediatamente que

²⁴ SEDELIO, “Hymnus Prior”, in *Analecta Hymnica*, vol 50, no. 52, e.3, p. 54. Citado em FRANCO JR., *op. cit.*, p. 55.

²⁵ BARRÉ, H., *La nouvelle Ève dans la pensée médiévale d’Ambroise Autpert au pseudo-Albert*. Paris, Flammarion, 1950, p. 17-18

²⁶ FRENAUD, G., “Ève dans les liturgies latines du Vie au XIIIe siècles”, *Études mariales*, 13, 1955, pp. 116-9, citado em FRANCO JR., *op. cit.*, p. 55.

²⁷ S. AGOSTINHO, *PL* 38, col.118. Citado em DALARUN, J., “Olhares de clérigos” em DUBY, G., e PERROT, M. (dirs), *História das mulheres no Ocidente. V.2- Idade Média*. Lisboa, Afrontamento, p. 39.

²⁸ FRANCO JR., *op. cit.*, p. 17; WIRTH, J., *L’image à l’époque romane*. Paris, Cerf, 1999, pp. 57-58.

²⁹ BARRÉ, H., *Prières anciennes de l’Occident à la Mère du Sauveur, des origines à Saint Anselme*. Paris, 1963, p. 75. Citado em DALARUN, *op. cit.*, p. 50.

louvar a Virgem-Mãe não é de maneira alguma prestar homenagem ao conjunto de suas co-irmãs.

Essa enorme reticência da Igreja com relação a Maria evidencia-se na especulação que se deu sobre a sua natureza, identidade, e virtudes específicas. Dos quatro grandes dogmas pelos quais a Igreja a aborda (maternidade divina, virgindade, Imaculada Conceição e Assunção), os dois últimos não foram promulgados senão bem depois da Idade Média (1854, 1950), ainda que tenham desencadeado as paixões desde o século XI, ou mesmo do século VIII. A idéia de que Cristo, plenamente homem e plenamente Deus, tenha sido gerado por Deus na carne de uma mulher e que esta mereça em conseqüência o título de “Mãe de Deus” fixou-se em época remota, nos debates sobre a natureza do Filho que, da gnose ao arianismo, envenenaram o cristianismo do século II ao V. Na Idade Média ninguém põe em dúvida estas verdades de fé, proclamadas pelo Concílio de Éfeso em 431, e retomadas pelo Concílio de Calcedônia, em 451.

Se a maternidade original não é discutida, a sua formulação precisa ainda agita os espíritos. A virgindade de Maria, no Novo Testamento, não é afirmada senão na concepção e apenas por dois Evangelistas: Mateus, por ocasião das reticências de José: “E sem que ele a tenha conhecido, ela deu à luz um filho”³⁰; Lucas, no diálogo de Maria com o anjo Gabriel: “Como se fará isso, se eu não conheço homem?”³¹. É o proto-Evangelho de Tiago que avança claramente, no século II, a idéia de uma virgindade intacta após o nascimento. Mesmo se a Deus tudo é possível, o nascimento virginal é contudo o ponto mais difícil de admitir. De todo modo, a concepção de virgindade mariana da cultura clerical parece fechar-se ainda em relação às épocas anteriores, o que tem por efeito não fazer de Maria um modelo próximo das mulheres, mas projetá-la no céu inacessível de uma maternidade virginal sem a menor ferida.

Maria, que dá a luz mantendo-se virgem e que pode ser exaltada precisamente porque seu corpo não conhece a união do matrimônio, constitui o modelo que cada mulher deve procurar imitar, segundo uma proposta que nega acima de tudo o corpo feminino e as suas

³⁰ Mt I, 25.

³¹ S. GREGÓRIO MAGNO, *PL* 76, col. 1197. Citado em DALARUN, *op.cit.*, p. 41.

funções. É assim natural que dos três estados em que a Igreja dividiu a humanidade – as pessoas casadas, as viúvas e as virgens – estas últimas ocupem sempre o primeiro lugar.

Sua história torna-a ainda mais não-humana. Maria nasce de genitores velhíssimos, como João Batista. Ana e Joaquim, Isabel e Zacarias nunca serão um modelo de casal que funda com suas núpcias a própria descendência. Não formam uma família que se constitui segundo o ritmo da vida humana, mas de um acontecimento independente, estranho e tardio. Mesmo seu casamento parece incomum: na iconografia da Natividade, José é obrigatoriamente velho e é representado, quando muito, de costas ou adormecido³².

Devemos portanto constatar a complexidade do sistema de representação da mulher na alta cultura clerical. Os clérigos pensam através de modelos fornecidos pela Escritura. É através dela que encaram a realidade e projetam uma idéia da mulher. De imediato estabelecem uma antítese irredutível: Eva, Maria; uma simbolizando mais as mulheres reais e a outra a mulher ideal. Por razões de estratégia eclesial, de disciplina clerical, de promoção de uma nova moral, Eva é na virada dos séculos XI, XII mais sobrecarregada que o habitual: ela é a mulher de quem o clérigo se deve afastar, a mulher de pouca condição de quem se devem purificar as uniões principescas, a filha do Diabo.

Nesta abertura agudizada entre as duas figuras maiores vai se inscrever a Madalena. Vimos no capítulo 2 que os séculos XI-XII marcam o grande desenvolvimento de seu culto. Este se inseria numa mudança maior que ocorria na fé do Ocidente medieval: a humanização do Cristianismo, sendo dado maior acento à Encarnação, ao Novo Testamento, ao arrependimento, à confissão e à penitência, ao contrário da Alta Idade Média, onde se privilegiavam o Verbo, o Deus-Pai do Juízo Final e o Antigo Testamento. Esse movimento, entre avanços e retrocessos, acarretou também a revalorização da mulher.

³² J. WIRTH, em *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-Xve siècle)*. Paris, Méridiens-Klincksieck, 1989, p, 308-310, analisou a representação de José na iconografia da Natividade: "Dans les représentations de la Nativité, Joseph est depuis longtemps tenu à l'écart du groupe central, formé par la Vierge et l'Enfant, afin qu'on ne le prenne pas pour le père géniteur de Jésus. On lui donne l'aspect d'un homme endormi ou mélancolique la main sous la mâchoire. Il soigne les bêtes, et son costume de travailleur, souvent de paysan, s'oppose à la robe royale de sa jeune épouse. Parfois il fait la cuisine, ce qui le désigne ostensiblement comme un mari soumis".

Às mulheres terrenas, às mulheres casadas, que já não têm acesso à serenidade virginal e que no entanto devem e querem ser salvas, os teólogos oferecem o exemplo da Madalena. A exaltação nos textos e sermões é dirigida a favor da boa esposa, uma defesa tímida que reabilita a mulher na sua função social.

Já no século IX, os moralistas carolíngios inspirados em Agostinho tinham conseguido, na literatura dos Espelhos dos Cônjuges, propor um modelo valorizador do casamento para os casais principescos em que a grande dama tinha toda a disponibilidade de conciliar os deveres do seu cargo, a maternidade e mesmo da sua santificação, se se mantivessem castas. Começa a ser ressaltada aí uma imagem positiva da mulher e mesmo da feminilidade. A figura de Eva em vez de ser apagada, era compensada pela da Virgem-Mãe, mais ainda pela de Maria-Madalena penitente. Mas, sob o impulso de Cluny, depois da reforma gregoriana, se afirmava a primazia da virgindade; para os clérigos com certeza, mas, por contágio, para os leigos também, para as mulheres sobretudo. A hagiografia do século XI propõe o exemplo de mulheres nobres, como Ida, para explicar que uma vida santa pode acontecer a uma mulher casada³³.

Na iconografia, vimos que era comum, desde o século IV (sarcófago de Layos, em Barcelona)³⁴ se associar Adão e Eva aos magos que presenteavam o Menino Jesus colocado no colo da Mãe. Essa relação iconográfica pode provir de relatos apócrifos, onde vemos que ao deixar o Éden Adão e Eva levaram consigo ouro, incenso e mirra, que esconderam numa Caverna dos Tesouros. Lá foi onde os Magos obtiveram as oferendas levadas ao Menino Jesus recém-nascido³⁵.

³³ G. DUBY, comentando a obra que relata a vida de Ida, condessa de Boulogne (*Acta sanctorum*, Avril I, 141-144): "Parmi les saints on trouve des femmes, et jusqu'à des femmes mariés. A condition évidemment que celles-ci soient mères. Il leur arrive dans ce cas d'être inscrites au livre de vie en raison de leurs mérites et de ceux de leurs fils". Suit un éloge du bon mariage: il est le remède à la luxure; 'selon la loi', la prolificité le bénit; il faut le vivre dans la chasteté: 'Certes la virginité est bonne, mais, c'est prouvé, la chasteté après l'enfantement est grande'. Ayant disposé ces principes en garde-fou, un bénédictin peut se risquer à démontrer la sainteté d'une épouse. Il le fait discrètement, à la clunisienne, avec un sens aigu de l'opportunité sociale, ajustant l'enseignement de l'Évangile et de Saint Augustin aux valeurs profanes que l'on exaltait dans les maisons de la plus haute noblesse". Em *Le chevalier, la femme et le prêtre*. Paris, Hachette, 1981, p. 148.

³⁴ Citado em FRANCO JR., *op.cit.* p. 56.

³⁵ *La caverna dei Tesori*, 20, ed.-trad. A Battista e B. Bagatti, Jerusalém, Franciscan Printing Press, 1979, p.45: "Adamo ed Eva, quindi, abitarono sul monte santo su cui poggiarono le fondamenta del Paradiso, posto

No tímpano de Anzy, o espaldar do trono de Maria divide o espaço escultórico em dois: à esquerda estão os Magos e à direita, de costas para o trono, o Pecado Original. Na porta da catedral de Pisa, na cena da Expulsão, Eva tem sua cabeça coberta pela cena superior, na qual os Reis Magos vão em busca do Menino.

Em Neuilly, a escolha da ceia na casa de Simão como par da Queda, mesmo que possa ter sido influenciada pela dedicatória da Igreja à Madalena, não parece esclarecer suficientemente essa demonstração tradicional da exegese. A ceia está presente nos portais de Avallon e no nartex de Vézelay³⁶ fazendo parte de ciclos narrativos da vida do Cristo, e não é especialmente alvo de uma elaboração exegetica.

Esta justaposição pouco comum das cenas do lintel de Neuilly reflete um paralelo estabelecido por Santo Ambrósio, e retomado por Odon de Cluny³⁷ e Honório Augustodunensis³⁸, segundo o qual a penitência da Madalena é considerada como tendo reparado o erro de Eva³⁹, inscrevendo-a também no movimento que revalorizava Eva e Maria nos séculos XI-XII.

Passemos à observação mais detalhada da escultura do lintel de Neuilly. A cena do Pecado Original está situada no lado esquerdo, carregado de simbologia negativa. Sabemos que na Bíblia, olhar para a direita⁴⁰ é olhar do lado do defensor, é lá o seu lugar; como será este o lugar dos eleitos no Julgamento Final, indo os condenados para a esquerda. Esta é também a direção do inferno, ficando o Paraíso à direita.

conosciuto col (nome) di Matarimon. Dimorarono lì in una grotta sopra il monte. Vi stavano contenti, rivestiti di misericordia. Erano allora due virgini pure. Poi Adamo pensò di aver commercio con Eva e dalle fondamenta del Paradiso prese oro, mirra e incenso, e li santificò dentro la grotta que fece il luogo della sua preghiera. L'oro, preso dalle fondamenta del Paradiso, che consisteva in statue in numero di settantadue, la mirra e l'incenso, li consegnò ad Eva e disse: "Questo è per te un dono, conservalo perchè senza dubbio tutto sarà offerto al Figlio di Dio quando verrà nel mondo. L'oro sarà un simbolo del suo regno, l'incenso fumigherà davanti a lui e la mirra (servirà) per imbalsamare il corpo che prenderà da noi. Ciò sarà testimone tra me e te presso il nostro Salvatore quando verrà al mondo". Adamo chiamò quella grotta, la Grotta dei Tesori. "

³⁶ SALET, F. e ADHÉMAR, H., *La Madeleine de Vézelay*. Melun, Librairie d'Argences, 1948, p. 119.

³⁷ *Sermones Quinque*, 2, PL 133, col 721. Citado em FRANCO JR, *op.cit.*, p. 56

³⁸ *Speculum Ecclesiae*, PL 172, col 981. Citado em FRANCO JR, *op.cit.*, p. 56

³⁹ S. AMBRÓSIO, *Expositio evangelii secundum Lucam*, PL XV, 1936-1937. ODON DE CLUNY, *In veneratione sanctae Mariae Magdalенаe*, PL CXXXIII, 721. Citado em FRANCO JR., idem.

⁴⁰ Salmo CXLII, 5

As duas mulheres do lintel são dispostas à esquerda não por coincidência, visto que este é também o lado feminino, noturno e satânico, segundo tradições antigas, além de ser o lado feminino do Adão andrógino, antes de ter sido separado em duas metades por Deus.⁴¹

A cena mostra a árvore do Conhecimento à esquerda de Eva, com a serpente enrolada em seu tronco e olhando para ela. Eva encontra-se nua, com os cabelos soltos, de costas para a árvore, (estaria já arrependida ?) de onde pega o fruto. Considerada mais culpada que Adão pela Queda, ela foi representada mais próxima da serpente. O escultor teve a preocupação de inserir um umbigo em sua figura (no Adão a localização do umbigo é encoberta por sua mão esquerda), tal como representado nos capitéis de Vézelay, visto a obra datar do período do movimento do humanismo cristão, cuja espiritualidade era centrada na faceta humana de Deus. Assim, era com mais detalhe que se representaria a figura do primeiro homem, do primeiro filho de Deus.

Mesmo seguindo o ponto de vista erudito que enfatizava a culpabilidade de Eva, o escultor, provavelmente tocado pelo movimento de revalorização social feminina que começava a surgir no século XII, não interpôs a árvore entre o primeiro casal, talvez para marcar sua cumplicidade na decisão de pecar. Ainda assim, é nítida a intenção de mostrar Eva dando a Adão com a mão esquerda o mesmo fruto que apanhara com a direita.

Adão é representado à direita de Eva, nú, olhando para ela e recebendo com o braço esquerdo o fruto (a mão está mutilada). Sua mão direita agarra seu pescoço, já arrependido pelo que fez. À sua esquerda foi representada a Árvore da Vida, a quem ele dá as costas, pois perdeu a imortalidade no momento em que preferiu olhar para Eva e segui-la em seu erro.

A árvore da Vida marca a divisão dos temas representados no lintel. A seguir, vemos representada a cena descrita em Mateus XXVI, 6-7; Marcos XIV, 3; João XII, 1-3; e, mais detalhadamente, em Lucas VII, 36-50: Madalena lavando e unguindo os pés de Cristo durante a ceia na casa de Simão Fariseu. Vemos uma mesa que divide ao meio os corpos dos doze apóstolos e de Cristo. Este encontra-se à esquerda da mesa, e abaixo vê-se Maria

⁴¹ verbete "droite" em GHEERBRANT, A e CHEVALIER, J., *Dictionnaire des symboles*. Paris, R. Laffont e Jupiter eds., 1982, p. 370.

Madalena vestida de uma túnica, pegando seus cabelos para secar os pés de Jesus. Há uma grande semelhança entre os rostos e os cabelos de Eva e de Madalena, como se esta fosse aquela vestida. Madalena é descrita como a “pecadora da cidade”⁴²: portanto seu pecado, tal como o de Eva, é o da carne. Em meio ao banquete animado (vemos a diversidade de expressão com que foram representados os apóstolos), ela é a única que tem uma atitude de respeito e reverência para com o Cristo, como se fosse ela Sua real anfitriã. Por essa atitude de humildade e penitência, Cristo perdoa a Eva / Madalena os pecados, dizendo: ” Tua fé te salvou; vai em paz”⁴³.

Eis aí uma figura que interessa essencialmente às mulheres. Madalena, então inserida na lista dos pecadores arrependidos sob influência de uma homilia de Gregório Magno e venerada no Ocidente, não existe como indivíduo nos Evangelhos. Distinguem-se aí três personagens femininas, que darão nascimento a Madalena: Maria de Magdala, da qual Cristo expulsa sete demônios, que O segue até o Calvário e que é a primeira testemunha de Sua ressurreição; Maria de Betânia, irmã de Marta e Lázaro; e a pecadora anônima que, na casa de Simão Fariseu, banha os pés de Cristo com suas lágrimas, enxuga-os com seus cabelos, cobre-os de beijos, unge-os de perfume.⁴⁴ Se o Oriente absteve-se de ligar essas mulheres, Gregório Magno fundiu-as definitivamente numa única; Maria Madalena tinha nascido. Victor Saxer delineou as etapas de sua ascensão⁴⁵: a sua aparição no século VIII nos martirólogos e na liturgia, e as primeiras menções de suas relíquias na abadia de Nossa Senhora de Chelles na mesma época. Mas o verdadeiro desenvolvimento do culto está ligado ao santuário de Vézelay. Por volta de 1050-1075 a abadia borgonhesa, originalmente dedicada à Virgem, é colocada sob a proteção da Madalena. E sobretudo nesse tempo em que a piedade tem uma tal necessidade de apoios sensíveis, os monges de Vézelay descobriram tardiamente que detinham a relíquia da santa desde sempre. Foi forjada uma narrativa para dar conta da vinda de seu corpo do Oriente para a Borgonha. De todo jeito, funcionou, e a peregrinação à basílica desenvolveu-se espantosamente nos

⁴² Lc VII, 37.

⁴³ Lc VII, 50.

⁴⁴ MARBODE DE RENNES, PL 171, col. 1599. Citado em DALARUN, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁵ SAXER, V., “Maria Maddalena santa” in *Bibliotheca sanctorum*, vol. 8. Roma, 1967, col 1089. Citado em DALARUN, *op. cit.*, p. 58.

séculos XI e XII, sendo eclipsada no século XIII por outros lugares ciosos de anexarem as relíquias da santa: Sainte-Baume e Saint-Maximin de Provença.

Em 1105, Godofredo de Vendôme compõe em honra da bem-aventurada Maria-Madalena um sermão que reúne a maior parte dos elementos disponíveis sobre a santa. Comentando a Ceia conforme o relato de Lucas, ele a descreve dividida entre esperança e temor, tornando-se “acusadora dos seus pecados”, e é essa confissão que a salva. Além disso, torna-se por sua vez agente de redenção, ela que “curou não apenas suas feridas, mas a de numerosos pecadores, e não cessa de as curar em cada dia que passa.”⁴⁶

Num sermão de Odon de Cluny, redigido por volta do ano 1000. lê-se: “Isto fez-se para que a mulher que trouxe a morte ao mundo não permanecesse no opróbio; pela mão da mulher a morte, mas pela sua boca o anúncio da Ressureição. Tal como Maria sempre Virgem nos abre a porta do Paraíso, do qual nos excluiu a maldição de Eva, também o sexo feminino se desembaraçou do seu opróbio por Madalena.”⁴⁷ Godofredo inscreve-se neste movimento, mas para dar ainda mais força à santa: é a sua “língua piedosa “que se torna “porteira do céu”; é ela, já não Maria, que abre as portas do Paraíso a qualquer penitente, contanto que consinta no arrependimento.

Deve-se no entanto relativizar esse triunfo da Madalena, e essa reabilitação da mulher e da feminilidade. Esse sermão, como outros, não se dirige de forma alguma a auditoras, mas sim exorta os seus monges e dá-lhes em exemplo “esta mulher gloriosa” para que eles lhe recomendem “as suas almas e os seus corpos”. Tal como Madalena, no sermão de Odon de Cluny, é antes de mais metáfora da Igreja militante, ela é essencialmente para outros abades o símbolo da não-mulher, mas da parte feminina presente em todo homem e que atrai para baixo, para o sensível, a sua alma. Dirigidos a um público masculino, esses escritos, ao falarem da fragilidade feminina, querem falar da fragilidade humana; e é a suas almas que eles recomendam a confissão e o modelo de “Maria Madalena penitente”.

Mesmo assim, esse movimento retórico começa a se encontrar com a realidade das mulheres primeiramente pela hagiografia. São redigidas vidas em verso de Taís, de Maria

⁴⁶ GODOFREDO DE VENDÔME, PL 157, col 270-272. Citado em DALARUN, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁷ ODON DE CLUNY, PL 133, col 721. Citado em DALARUN, *op. cit.*, p. 48.

Egipcíaca, pecadoras da carne. A mulher é pecadora, e a salvação não vem para ela senão pelo arrependimento e pela penitência, no castigo de sua carne culpada. O movimento de reabilitação começado pelo discurso hagiográfico estende-se mais tarde ao ponto de Roberto de Arbrissel acolher prostitutas e mulheres rejeitadas pelos seus maridos em sua nova ordem e consagrar-lhes um priorado : o de Madalena de Fontevraud⁴⁸.

Tanto a teologia como a piedade popular creditavam agora a inversão Pecado / Redenção também à Madalena, que mais tarde continuaria a ter um papel relevante na Paixão, pois preparou o corpo de Cristo, foi a primeira testemunha da Ressureição, e foi aquela que anunciou a Ressureição aos apóstolos⁴⁹. Dessa forma, passou-se a unir simbolicamente Maria e Madalena, a ponto de substituir-se aquela por esta na patronagem de diversas igrejas e mosteiros, inclusive Vézelay⁵⁰. No que diz respeito à iconografia da Redenção, a polissemia dos símbolos é ainda maior⁵¹, pois podia-se associar quase infinitamente personagens de épocas diferentes e estórias diversas. Assim, era indiferente associar Madalena e Eva, como no portal norte do transepto de Autun, ou Maria e Eva, como em Neuilly.

Passamos agora ao estudo da escultura dos capitéis, para então analisarmos o conjunto do portal. Nas laterais do lintel há dois capitéis esculpidos, perfazendo a base horizontal de sustentação do tímpano. O capitel da esquerda, ao lado do Pecado Original, traz na face dianteira um diabo com os cabelos eriçados e pele de escamas que se debruça sobre uma pequena figura nua deitada e de boca aberta. Há um capitel em Bois-Sainte-Marie (Saône-et-Loire) com a mesma cena, mas onde se vê nitidamente o diabo arrancando com uma pinça a língua do infeliz, tipo tradicional de representação do castigo da Mentira.

⁴⁸ DALARUN J., *Robert d'Arbrissel, fondateur de Fontevraud*. Paris, Cerf, 1986, pp. 80-91; 101-113.

⁴⁹ Mt XXVIII, 1-7; Jo XIX, 25 e XX, 18.

⁵⁰ SAXER, V., *Le culte de Marie Madeleine en Occident des origines à la fin du Moyen Âge*. Auxerre / Paris, Société des fouilles archéologiques, 1959, vol. 1, pp. 67-68.

⁵¹ Um outro exemplo da valorização de Maria Madalena verificado na iconografia é sua representação no afresco da parede direita da nave da capela de San Pellegrino, em Bominaco. A cena representa a Descida da Cruz, e vemos a personagem sobre uma escada, ficando mais elevada que os outros participantes da cena, seu rosto tocando o de Cristo, e seu manto envolvendo o corpo deste. Maria aparece abaixo da cruz, com pequenas dimensões, beijando a mão de Cristo. Em BASCHET, *op. cit.*, p. 58.

A face direita deste capitel traz uma figura sentada, vestida de uma túnica semelhante a de um monge, que segura pelos cabelos com a mão esquerda uma personagem vestida com uma armadura, pendurada de cabeça para baixo, mas que mesmo assim não solta o volume que tem nas mãos. Ele está prestes a ser atingido pelo outro com um machado. Acreditamos tratar-se do castigo da Avareza, e seu estado de pecado é enfatizado por sua posição de ponta-cabeça. Um homem nesta posição⁵² verdadeiramente anti-humana, perdeu além da posição ereta tudo o que ela simboliza como esforço em direção ao alto, ao céu, ao espiritual. O pecador não vê mais o pólo celeste, nem Deus; ele mergulha no sub-mundo animal e nas tenebrosas regiões inferiores. Tal é a condição em que lhe deixou o duplo fardo de descendente de Adão e Eva, além de ser avaro. É só através do socorro do Cristo, simbolizado no outro capitel por Daniel, que recolocaria em posição ereta a natureza humana decaída por causa do Pecado Original.

O capitel da direita, portanto do lado dos eleitos e do Paraíso, traz na face esquerda um anjo que segura pelos cabelos uma pequena figura que carrega uma trouxa. Esta cena provavelmente se relaciona com a seguinte, e cremos tratar-se do profeta Habacuc que é levado pelos cabelos à fossa de Daniel para lhe dar de comer. A cena na face dianteira mostra uma personagem com auréola, que tem as mãos amarradas, e é lambido por um leão. Esta é uma representação frequente de Daniel na fossa dos leões. Como sabemos, Daniel simboliza o Cristo que tornou inofensiva a morte, aqui na figura do leão que o lambe em vez de matá-lo. Além disso, como os leões são também um símbolo tradicional da luxúria, a cena pode também estar relacionada com o lintel numa alusão à virgindade que só Deus pode preservar; seja a virgindade do corpo e da alma, como no caso da maternidade de Maria; ou só a virgindade da alma, por preservação do Pecado e da morte que ele acarreta. Portanto, o capitel com Daniel e os leões se opõe à cena do Pecado Original, preparando a era da cidade celeste sintetizada pelos outros animais.

Há ainda uma oposição constante entre leões e dragão⁵³. Um texto de São Cesário parece estar na raiz: “Mais vale ser vítima do leão que da serpente”. Com efeito, a Virgem

⁵² Verbete “chute”, em CHAMPEAUX, G., e STERCKX, S., *Introduction au monde des symboles*. La-pierre-qui-vire, Zodiaque, 1989, p. 361.

⁵³ Verbete “Lion” em BEIGBEDER, O., *Lexique des symboles*. La-pierre-qui-vire, Zodiaque, 1989, p. 294.

no tímpano de Neuilly repara o erro de Eva, preparando a vinda do Cristo do Retorno sob a forma do tetramorfo.

Analisando a seqüência das quatro faces dos dois capitéis, lida da esquerda para a direita do tímpano, percebemos o percurso que deve percorrer o penitente para alcançar a Redenção. Nela observamos: o suplício do danado; o pecador segurado pelos cabelos; o Pecado Original; seu resgate pelo gesto de arrependimento e penitência da Madalena; o profeta transportado pelo anjo; Daniel / Cristo vencedor da morte, e, atrás do leão, a folhagem do Paraíso que lembra a vida eterna concedida aos eleitos.

A função de um lintel num portal é barrar o acesso à igreja para aqueles que não se apresentam com a disposição de espírito desejada. Ora, um lintel que represente a Lavagem dos Pés está convidando mais enfaticamente à contrição, pois como os pés carregam a marca da caminhada – boa ou má – efetuada pelo fiel, os ritos de lavagem de pés são considerados ritos de purificação.

Há uma inscrição que acompanha o lintel representado com a Ceia e a Lavagem dos Pés em vários portais, tais como Saint-Julien-de-Jonzy e Savigny. Mâle traduziu⁵⁴: “Quando o pecador se aproxima da mesa do Senhor, é preciso que ele peça de todo seu coração o perdão do Senhor”. Assim, não sómente o fiel penetrando na igreja devia considerar com temor o fato de se aproximar do Senhor, mas sobretudo mostrar respeito praticando o sacramento da penitência antes de participar no sacramento da Eucaristia. Como Cristo lavou os pés de São Pedro, o fiel deve se consagrar, como fez Madalena, à purificação pedida pelo Senhor.

Primeiramente, o local onde a Lavagem dos Pés foi representada põe em evidência o valor da porta como a passagem que o cristão efetua para encontrar o Senhor. A porta não marca somente o acesso ao edifício, mas também o ingresso do fiel na história santa, com a Lavagem associando a entrada na igreja ao acolhimento no Paraíso. A porta contribui assim para ativar o valor simbólico da igreja como imagem do reino celeste.

⁵⁴ BEIGBEDER, O., *op. cit.*, p. 232.

O estudo de E. Kantorowicz sobre o batismo dos apóstolos já permitiu evocar o simbolismo da cena da Lavagem dos Pés⁵⁵. Mas, mesmo que a conotação batismal permaneça subjacente, o episódio da Lavagem dos Pés é mais freqüentemente comentado, na Idade Média, em relação com o sacramento da penitência. Batismo e penitência são associados no comentário que a *Glosa Ordinaria* faz da Lavagem dos Pés (João XIII, 8): *Qui non lavatur per baptismum et confessionem poenitentiae non habet partem cum Jesu.*⁵⁶ O elo estabelecido entre a cena da Lavagem dos Pés e o versículo de Isaías I, 16 sugere que não se deve opor batismo e penitência, pois esta é freqüentemente apresentada como uma repetição daquele: em virtude dos dois ritos, o homem é lavado da mancha do Pecado, regenerado, pronto para ser recebido no seio de Deus.

Evocando o batismo ou a penitência, o tema da Lavagem dos Pés encontra na porta uma localização pertinente. Pois o batismo, materialmente associado à fachada ocidental das igrejas⁵⁷, é comparado pelos autores medievais a uma porta que dá acesso à Igreja, à comunidade de fiéis. Como vimos no capítulo 3, os penitentes, primeiro expulsos da igreja como Adão e Eva do Paraíso, participam na Quinta-Feira santa do rito de reconciliação que associa sua reintegração na comunidade e seu retorno ao edifício de culto. Como o batismo, a penitência é um rito de passagem, associado a um obstáculo material – a porta da igreja - bem como o é a imagem da Lavagem dos Pés. A lavagem dos pés e as diferentes formas de purificação sacerdotal que ela evoca é assim a chave que dá acesso ao Reino de Cristo. Dessa forma, devemos considerar a hipótese de que o portal da igreja de Neuilly tenha também sido palco de rituais ligados ao sacramento da penitência, onde a Lavagem dos Pés marcaria o retorno dos penitentes no seio da Igreja⁵⁸. A cena estaria

⁵⁵ “The King’s Advent and the enigmatic panels in the doors of Santa Sabina”. *Art Bulletin* 26, 1944, pp. 207-231. Citado em BASCHET, *op. cit.*, p. 163.

⁵⁶ *Glosa Ordinaria*, PL 114, c. 405. Citado em BASCHET, *op. cit.*, p. 163.

⁵⁷ No rito primitivo do batismo, o catecúmeno se vira para oeste para pronunciar sua renúncia à Satã e depois para o leste para proclamar sua fé. Em SAXER, V., *Les rites de l’initiation chrétienne du IIe au VIe siècle. Esquisse historique et signification d’après leurs principaux témoins*. Spoleto, 1988. Citado em BASCHET, *op. cit.*, p. 166.

⁵⁸ O ritual oficial de penitência pública medieval, conforme descrito em VOGEL, C., *Le pécheur et la pénitence au Moyen Âge*. Paris, Cerf, 1969, mostra (p. 210) a associação estabelecida entre o batismo e a penitência no ritual da Quinta-feira santa, diante do portal da igreja: “Bien qu’il n’y ait pas d’époque où Dieu ne dispense les trésors de sa bonté, les jours présents sont plus propices que d’autres à la rémission des péchés et à la grâce du baptême. Notre assemblée va s’accroître aussi de tous les pécheurs qui lui reviennent. Les eaux baptismales purifient, comme purifient les larmes de la pénitence..”.

disposta no lintel para lembrar que vir do mundo profano é renunciar ao pecado; atravessar a porta, é ter acesso aos meios de Salvação; entrar na igreja, é penetrar no reino de Deus.

O lintel de Neuilly se inscreve nessa “pedagogia do arrependimento”, apresentando três cenas intimamente relacionadas, que juntas perfazem um resumo da história da Salvação: Queda, arrependimento e Redenção. A fé e a penitência, como vistas na história da Madalena, são claramente mostradas como sendo o ponto de partida da redenção do homem, assim como a fé dos Magos representa a proclamação de Deus tornando-se homem, e fazendo portanto a Redenção possível.

A figura da Madalena é de capital importância na mensagem do lintel, seja para homens ou para mulheres. Para os homens, em especial os clérigos, que a investiram do sentimento novo da consciência, que percebem como sentimento de culpabilidade. Para as mulheres, sobretudo, para quem as vias da Salvação são bem íngremes. Entre a via da morte e a da vida, a pecadora arrependida é uma via entreaberta para a Redenção possível, mas ao preço da confissão, do arrependimento, da penitência.

Unindo o lintel ao tímpano, cujo tema central é a Adoração dos Magos, percebemos que a função de interdito do lintel culmina com o acento dado ao Julgamento: no primeiro, os capitéis completam o lintel e, sobre o capitel da esquerda, a Adão e Eva são associados danados nus e agitados, simbolizando a via da danação, enquanto aos apóstolos da cena da direita são associados Daniel entre os leões, imagem do eleito. Os apóstolos sentados à mesa junto de Cristo simbolizam os eleitos, recompensados com a Adoração, e ao mesmo tempo representam os assistentes do Juiz.

Passando por fim a observar o portal como um todo, a idéia-mestra que ressalta é a de Redenção obtida pela fé e pela penitência. O tímpano é ocupado pela Adoração dos Magos e sua composição incomum, com as bestas enormes simbolizando os Evangelistas e acima destas a cena da Adoração dos Magos apoiada de forma um tanto instável, termina por revelar a intenção do artista em mostrar a junção do Céu e da Terra que opera a Encarnação. Pela transposição da porta, ele indica ao fiel que o clero é, aqui embaixo, o

depositário do poder celeste, e a garantia da comunicação com este poder. Assim, ao mesmo tempo em que celebra a Encarnação, o tímpano ilustra a função do edifício sagrado, ponto de encontro entre o humano e o divino e lugar das trocas entre clérigos e leigos.

O lintel exprime a economia da Salvação. À esquerda, o Pecado Original que afastou o homem da árvore da Vida; à direita, Nosso Senhor, nova árvore de vida, na ceia oferecida por Simão. À esquerda, Eva pecadora colhe a maçã; à direita, embaixo da mesa do banquete, a pecadora arrependida, em nome de toda a humanidade, banha com suas lágrimas os pés de Cristo e os seca com seus cabelos. A oposição se segue nos dois capitéis que enquadram a porta. À esquerda, portanto do lado em que é cometido o Pecado, um demônio enfurecido pisoteia um condenado deitado de costas. À direita, Daniel lambido pelo leão que devia lhe devorar: figura do Cristo que tornou a morte inofensiva. Atrás do Cristo, o anjo que, segundo o relato bíblico, transporta Habacuc pelos cabelos até a fossa de Daniel para lhe dar de comer.

De frente para essa cena, à esquerda, atrás da tortura do condenado, um homem de ponta-cabeça cai (réplica perfeita do cavaleito danado que cai no inferno do tímpano de Conques) : é a imagem do pecador tal como o deixou o Pecado Original; tal como cai por seu próprio pecado. Instintivamente o homem sabe que o grande desejo de ascender a uma condição restaurada, liberta do mal, do pecado e da morte, deve ser conquistado numa luta onde ele deverá enfrentar as forças do Mal agindo no mundo e mais ainda nele mesmo.

Mas ele não é abandonado à seu triste destino: uma personagem sorridente e tranquila segura o infeliz pelos cabelos e se apressa em lhe tirar desse lugar maldito e a lhe recolocar em pé; ele balança uma bela folhagem, símbolo de vida. Como num sermão de São Bernardo: “É impossível que os homens não tombem nunca enquanto vivem nesse mundo, mas uns se machucam ao cair, e outros não, porque Deus estendeu a mão para lhes receber em sua queda”.⁵⁹

⁵⁹ S. BERNARDO, *Segundo sermão sobre o Salmo XC, no. 1*, Citado em BEIGBEDER, O., *op. cit.*, p. 294

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de termos concluído o estudo de nossas imagens do Pecado Original na Borgonha, observamos que o aspecto comum que lhes confere coerência e sentido é o acento dado à penitência, verificado na iconografia e reforçado pela presença da figura de Maria Madalena.

O fiel, que vem ao mundo em peregrinação para purgar seus pecados enquanto espera o dia do Juízo Final, refaz simbólicamente esse percurso ao percorrer o deambulatório de Cluny, com sua série de dez capitéis historiados. O percurso penitencial que cada um aí realizava em seu íntimo começava pelo capitel do Pecado, origem do sofrimento físico e moral dos seres humanos. Ao contemplá-lo, ele se lembra que também é um descendente de Adão, mortal e contaminado por seu Pecado. Passando pelos oito capitéis com as séries quaternárias, ele via desenrolar-se diante de si o mistério da Criação, onde todas as coisas possuem um lugar nesse Universo ordenado. Então, ao se deparar no final do percurso com o capitel do sacrifício de Abraão, o fiel compreende a mudança que deve se operar no íntimo daqueles que desejam ser salvos do Pecado e entrar na Jerusalém celeste. Este capitel amarrava assim o sentido da mensagem dirigida ao fiel que começava sua peregrinação a Compostela pela abadia de Cluny III: a Redenção estaria reservada àqueles que permanecessem cegamente fieis a Deus, como Abraão, e não desobedecessem seus ensinamentos, como Adão e Eva.

No capítulo sobre as imagens do Pecado em Vézelay vimos que essa peregrinação simbólica - realizada no caminho percorrido pelo fiel na igreja enquanto reflete sobre as imagens com as quais se depara - é um percurso pessoal onde cada fiel percorre nas igrejas de peregrinação um itinerário que lhe é próprio e que só se justifica pela experiência particular que ele aí vivencia. Toda concepção espacial e toda a decoração desses edifícios obedecem a esse caráter dinâmico: a trajetória do observador. Nas imagens percebidas pelo fiel dá-se a revelação ao mesmo tempo das verdades da fé que preencheriam seu pensamento ao longo do caminho que o levaria a Compostela, e da imagem de si mesmo à qual ele seria confrontado em sua solidão. A exemplo do eremita -

e é bem esta interiorização da peregrinação que, segundo Dom Jean Leclerc¹, caracteriza o século XII -, esta peregrinação remete o participante a seus sonhos mais assustadores, suas mais diversas tentações, seja a luxúria, a cupidez, o desespero ou a dúvida a respeito de Deus. À cena de tentação mostrada no capitel 65 do Pecado, corresponde a atitude impassível de Santo Antônio diante da tentação, apresentado aqui como modelo de comportamento, e a vitória do Bem na luta contra o Mal. Aqui, como em Cluny, há uma mensagem destinada a tranquilizar o fiel: é possível ao homem chegar à sabedoria, após a identificação dos diferentes aspectos do Diabo. A sabedoria requer então o recurso a uma conversão permanente.

A conversão constitui uma verdadeira mutação existencial. Ato em si de conversão, a peregrinação, tal como a partida do eremita para o deserto, comporta essa dimensão iniciatória que não se pode negligenciar num edifício como Vézelay. Maria Madalena, por ser a penitente por excelência, permanece um verdadeiro exemplo para o peregrino e o monge. Seu ato de conversão é único e arquetipal, e toda a basílica é uma imagem de seu modelo de comportamento.

Em Autun, o aspecto enfatizado na iconografia de Eva é o drama interior vivido pelo pecador, retratado na instabilidade sinuosa da Eva deitada no lintel do portal norte. Ela sugere a ausência do estado de graça no pecador, e lembra a ambigüidade de uma condição humana permanente. Os teólogos da penitência dos séculos XI e XII sabiam disso, e enfatizaram a repetição do sacramento de penitência que acontecia diante deste portal. Mas, mesmo sendo uma imagem ao mesmo tempo sedutora e humilhada, ela não foi retratada de forma caricata, pejorativa, como o foram as mulheres pecadoras retratadas no tímpano e nos capitéis da nave. Sua beleza preservada adquire um sentido de dignidade, em que a pecadora evoca a piedade por uma ação que ela repele mas à qual não tem condições de se opor ou de apagar os efeitos. A luta interior que é travada na alma de Eva traduz a luta permanente entre o desejo e a razão a que se vê confrontado o peregrino a cada dia, na espera de sua Salvação. Então, por que não ver retratada na Eva de Autun a

¹ LECLERCQ, D. J., "Monachisme et pérégrination du IXe au XIIe siècle". *Studia Monastica*, vol. III, Abadia de Montserrat, 1961, pp. 33-52.

imagem de Madalena, tal como Godofredo de Vandôme a descreve num sermão²: “dividida entre esperança e temor, tornando-se acusadora de seus pecados, e é essa confissão que a salva. Mais: torna-se por sua vez agente de Redenção, ela que curou não apenas suas feridas, mas as de numerosos pecadores, e não cessa de curá-las a cada dia que passa.” ?

De maneira mais explícita que nas outras imagens - talvez por tratar-se de uma pequena igreja paroquial nos confins do Allier que contava com fiéis menos instruídos - a mensagem passada ao fiel que contemplava o portal da igreja de Neuilly era a de um guia para a Redenção: aí vemos o Pecado Original, a Redenção do homem pelo envio do filho de Deus e a penitência necessária a esta Redenção, simbolizada pelo gesto da pecadora Madalena. A fé e a penitência são claramente mostradas pelo gesto da Madalena como sendo o ponto de partida para a Redenção do Homem, ao preço da confissão, do arrependimento, da penitência, da mesma forma que a fé dos Magos representa a proclamação de Deus tornando-se homem, e tornando possível a Redenção.

Nesta abertura agudizada entre as duas figuras maiores de Maria e de Eva, que a alta cultura clerical fazia questão de separar, a teologia e a piedade popular vão inscrever a Madalena, começando a ser ressaltada aí uma imagem positiva da mulher e mesmo da feminilidade. A figura de Eva, em vez de ser anulada, era compensada pela Virgem-Mãe e pela penitência de Madalena, a ser repetida por todos os pecadores terrenos que aspiravam a Salvação. No imaginário dos cristãos medievais passou-se a unir Maria e Madalena, a ponto de substituir-se aquela por esta na patronagem de diversas igrejas e mosteiros, inclusive Vézelay.

Segundo Franco Jr³, é característica do pensamento mítico a existência de pares de personagens nos quais um deles só cumpre totalmente suas funções graças ao outro, seu oposto e complementar. Não há necessidade em insistir na capacidade que têm as imagens

² GODOFREDO DE VANDÔME, *PL* 202, col. 387. Citado em DALARUN, J., “Olhares de clérigos”. Em DUBY, G., e PERROT, M., *História das Mulheres no Ocidente. Vol. 2-A Idade Média*. Lisboa, Afrontamento, 1990, p. 48.

³ FRANCO JR. H., “Ave Eva! –Inversão e complementaridade de um mito medieval”. *Revista USP* 31, 1996, p. 64.

em condensar significações múltiplas⁴. As imagens medievais apresentam numerosos casos de figuras ambivalentes associando várias identidades (Abraão e o Deus Pai, por exemplo), ou vários tipos de identidade (o tipo genérico do eremita e ao mesmo tempo tal personagem histórica). Também a imagem pode ser ambivalente, associando significações contraditórias.⁵ Essa capacidade de reunir múltiplos sentidos torna a imagem apta a operar associações típicas do pensamento medieval, que se manifestam notadamente nos elos tipológicos estabelecidos entre o Velho e o Novo Testamento, ou na estratificação das leituras literais e alegóricas da Escritura. Sendo ambivalente, a imagem põe em cena os paradoxos fundamentais do cristianismo, particularmente a junção do humano e do divino que realiza a Encarnação. Dessa forma, podemos dizer que devido à função mítica que assumiram nos séculos XI-XIII, a figura de Maria completa o sentido da de Eva e vice-versa, existindo entre as duas a intermediação de Madalena, num encadeamento de significações.

Nesse processo de emancipação religiosa, a difusão da espiritualidade penitencial atuou em favor das mulheres, na medida em que ligava a salvação ao amor e à contrição, mais do que a um estado de vida dado. O Ocidente irá se familiarizar com uma nova concepção de santidade que, longe de identificar-se com uma perfeição inata ou herdada, constituía o ponto de chegada de uma procura de Deus, inaugurada por uma conversão. Esta era aberta e acessível a todos aqueles que, deixando-se tocar por um verdadeiro arrependimento, chegavam ao perdão divino e a uma vida renovada por uma “revolução” completa de sua existência. Através da figura de Madalena, transgressora em tantos aspectos, ficava derrotado o tema tradicional na espiritualidade monástica da assimilação entre virgindade e perfeição: Madalena não mostrava, com seu exemplo, que a integridade física tinha menos importância, na perspectiva da santificação, do que a virgindade espiritual reconquistada pela prática da penitência ?

⁴ BONNE, J.-C., “Entre ambigüité et ambivalence. Problématique de la sculpture romane”. *La part de l’oeil*, 8, 1992, pp. 147-164.

⁵ Ver a análise da postura do Cristo no tímpano da catedral de Autun, ao mesmo tempo se sentando e se levantando, a fim de materializar o elo entre sua Ascensão e seu retorno no Julgamento Final. Em BONNE, *op. cit.*, p. 151.

É nesse contexto espiritual que se deve compreender um dos fenômenos mais importantes do século XIII: a entrada maciça das mulheres na vida religiosa, sob formas institucionalmente diversas.

Para demonstrar a presença determinante do ideal penitencial nas imagens do Pecado que estudamos, resta analisar o caso de Cluny, pois não há uma alusão explícita à penitência e à figura da Madalena no programa iconográfico do deambulatório da abacial. Quando este foi confeccionado, o culto à santa ainda não tinha sido difundido em Vézelay, mas podemos perceber o alto grau de comprometimento da Ordem com o ideal penitencial se analisarmos a presença da ordem cluniacense na Espanha. Esta respondia a dois importantes fenômenos da época, a Reforma Gregoriana e a expansão demográfica, trabalhando como um instrumento de fortalecimento do Papado e de alargamento da Cristandade, além de ter sido a principal incentivadora do desenvolvimento da peregrinação a Santiago de Compostela.

A presença de Cluny na Península Ibérica deu-se de quatro formas, a primeira delas como produtora ideológica, sistematizando a idéia de Guerra Santa. Devido ao caráter belicista e expansionista da ordem, a ideologia cluniacense revelava-se atraente para os monarcas ibéricos, ao contribuir para reconquistar e repovoar os territórios dominados há muito pelos muçulmanos. Depois, em função do sentimento religioso comum aos dois lados dos Pirineus, os monarcas, como representantes da sociedade cristã, precisavam promover uma reforma monástica da qual Cluny era a própria encarnação.

O segundo motivo que atraiu religiosos de Cluny para a região foram, como vimos no capítulo 1, as doações em terras e em espécie feitas por reis e particulares, o que representava uma crescente riqueza que atraía mais e mais indivíduos de além-Pirineus para as casas peninsulares ligadas à Ordem. No caso ibérico isso ocorreu especialmente com os reis-imperadores de Leão, Fernando I (1037/1065) e Afonso VI (1072/1109), principais responsáveis na Península pelo progresso material da ordem, a quem pediam orações e ofícios litúrgicos a favor do reino e de seus soberanos.

De um lado, o Feudalismo francês beneficiava-se com a chegada de recursos econômicos e a saída de excedentes demográficos. Graças ao ouro espanhol a grande abadia da Borgonha podia em princípios do século XII despender altas somas na compra de trigo e vinho, deixando em segundo plano a exploração direta de seu domínio. De outro lado, as monarquias ibéricas recebiam os contingentes necessários à Reconquista e ao repovoamento. Por isso, a Espanha havia se tornado, antes mesmo do período abacial de São Hugo, “a terra prometida do monasticismo cluniacense”⁶.

A terceira forma através da qual se consolidou a aliança entre as monarquias ibéricas e Cluny foi uma política matrimonial que unia dinastias peninsulares com as casas de Borgonha e Aquitânia, ou seja, regiões da órbita cluniacense. Como exemplo mais notável, temos Afonso VI (1072-1109), que se casou de início com Inês, filha de Guilherme VIII da Aquitânia, depois com Constança, filha do duque de Borgonha e sobrinha do abade Hugo de Cluny, assim como foram francesas sua terceira e quinta esposas. Duas de suas filhas casaram-se com sobrinhos de Constança: uma, Urraca, com Raimundo de Borgonha (daí nascendo o futuro Afonso VII) e outra, Teresa, com Henrique de Borgonha (de cuja união nasceu Afonso Henriques de Portugal). O próprio São Luís era filho de Branca de Castela com o rei Luís VIII da França.

Por fim, a quarta forma pela qual se manifestou a influência de Cluny na Península foi a peregrinação a Compostela, utilizada como uma fonte a mais de prestígio e de recursos. Não se pode negar o interesse de Cluny em incentivar aquela manifestação da sensibilidade religiosa da época, da qual ela própria era expressão e sinceramente pretendia desenvolver. É notório o empenho de Cluny em estimular a peregrinação e colher os seus frutos, espirituais e materiais, a ponto de, em fins do século XI, ter levado diversas relíquias para a Espanha, procurando atender à natural tendência dos peregrinos em se sacralizarem ao máximo durante uma romaria.

⁶ FRANCO JR., H., *Peregrinos, monges e guerreiros. Feudo-clericalismo e religiosidade em Castela medieval*. São Paulo, Hucitec, 1990, p. 121.

Como prova da existência de uma área de intersecção comum de sensibilidades e de valores estéticos que se refletia na identidade de temas retratados nos programas iconográficos da Borgonha e da Galícia, constatamos a existência do único outro caso conhecido de uma imagem do Pecado sobre um portal penitencial. Este se encontrava na própria catedral de Santiago de Compostela, conforme citado no *Liber Sancti Jacobi*⁷, uma obra de orientação para o peregrino. A ênfase dada pelo guia aos vários corpos santos e relíquias existentes na rota, a ser visitados pelos peregrinos, revela o interesse em canalizar o fluxo deles para um certo sentido e para certos locais. E neles encontramos sobretudo a presença cluniacense. Dos quatro corpos santos presentes ao longo do caminho, todos se encontravam em locais de influência da Ordem: Santiago de Compostela, São Martinho de Tours, São Leonardo de Limoges e Saint- Gilles.

O capítulo 9 do guia aborda as características da cidade e da basílica de Santiago, e o ítem 7 dá a descrição do portal setentrional⁸ :

Après ce parvis, on trouve le portail septentrional de la Basilique, appelé Porte de France. Il y a deux entrées qui sont l'une et l'autre ornées de belles sculptures. Chaque entrée compte à l'extérieur six colonnes, les unes de marbre, les autres de pierre, trois à droite et trois à gauche, soit six à une entrée, six à l'autre, ce qui fait en tout douze colonnes. Au-dessus de la colonne qui est entre les deux portes à l'extérieur, sur le mur, le Seigneur est assis, en Majesté, donnant sa bénédiction de la main droite et tenant dans la gauche un livre. Tout autour de son trône et semblant le soutenir, on voit les quatre Évangelistes. A droite, les sculptures représentent le Paradis où le Seigneur figure une autre fois reprochant à Adam et à Ève leur péché⁹; et à gauche il s'y trouve encore sous une autre effigie, les chassant du Paradis¹⁰.

⁷ A edição bilingüe do livro V do *Liber* encontra-se em *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques-de-Compostelle*, ed. J. Vielliard, Mâcon, Protat, 4^e ed. 1969.

⁸ *Le guide, op. cit.*, p. 97. Esse portal desapareceu, sendo substituído pela atual porta em estilo clássico (*Puerta de la Azabacheria*) na segunda metade do século XVIII.

⁹ *Le guide, op. cit.*, p. 97, n.1 informa que o baixo-relevo foi reempregado, e hoje se encontra acima da porta de uma propriedade particular no bairro de Pitelos em Santiago.

¹⁰ *Idem*, p. 97, n.2, diz que a imagem da Expulsão do Paraíso foi transportada para a fachada meridional e pode-se vê-la sobre a porta esquerda do Portail des Orfèvres.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

SIGLAS:

HSS Annales. Histoire. Sciences Sociales. Paris, 1929 ss.

CCM Cahiers de Civilisation Médiévale. Poitiers, 1958 ss.

PL Patrologia Latina. Ed. J.-P. Migne, Turnhout, Brepols, 1956 ss, 222 vols.

I. FONTES PRIMÁRIAS:

Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament. CHARLES, R.H., (ed.), Oxford, 1913, 2v. (reimp. 1963-1966).

Biblia Vulgata. Ed. A. Colunga e L. Turrado, Madri, BAC, 1985.

HUGO DE POITIERS, *Histoire du monastère de la Madeleine.* Trad. de F. Guizot, La-Charité-sur-Loire, Bernadat, 1969.

Il combattimento di Adamo. Ed.-trad. A. BATTISTA e B. BAGATTI, Jerusalém, Franciscan Printing Press, 1982.

La Caverna dei Tesori. Ed.-trad. A. BATTISTA e B. BAGATTI, Jerusalém, Franciscan Printing Press, 1979.

Le guide du pèlerin de Saint-Jacques-de-Compostelle, ed. J. VIEILLARD, Mâcon, Protat, 4^a ed. 1969. (ed. bilíngüe do livro V do *Liber Sancti Jacobi*)

Le Mystère de Adam. (*Ordo representacionis Ade*), ed. P. AEBISCHER, Genebra-Paris, Droz-Minard, 1964.

Libro de los secretos de Henoc. Trad. A.S. Santos Otero. DIEZ-MACHO *et alii* (dir.), *Apócrifos del Antiguo Testamento*. Madrid, Cristiandad, 1987, vol. 4.

PRUDÊNCIO, *Psichomachia*. Trad. de M. LAVERENNE. Paris, Flammarion, 1948.

Patrologiae cursus completus. Series latina, ed. J. P. Migne, 221 vols, Paris, Garnier, 1844-1864 (reed. Turnhout, Brepols, 1956 ss., com Supplementum, ed. A Hamman, 18 v.)

RAUL GLABER, *Les Histoires*. LEFEVRE, L.-R. (dir.), *Mémoires du passé pour servir au temps présent*. Paris, Gallimard, s/d.

SANTO AGOSTINHO, *De bono conjugali* I,1. Paris, Desclée de Brower, Bibliot. Augustinienne, t.2., 1948.

SANTO AGOSTINHO, *De civitate Dei - La Ciudad de Dios*. Ed. S. Santamarta del Rio e M. Fuertes Lanero, 2 vols. Madrid, BAC, 1977.

SANTO AGOSTINHO, *De Genesi ad litteram*. Paris, Desclée de Brower, Bibliot. Augustinienne t.49, 1972.

SANTO AGOSTINHO, *Les confessions*. Trad. de J. TRABUCCO. Paris, Flammarion, 1964.

II. FONTES SECUNDÁRIAS:

II. 1 OBRAS DE REFERÊNCIA:

BALARD, M., *Bibliographie de l'Histoire médiéval en France (1965-1990)*. Paris, Publ. de la Sorbonne, 1992.

BEAULIEU, M., e BEYER, V, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*. Paris, Picard, 1992.

BEIGBEDER, O, *Lexique des symboles*. La-Pierre-Qui-Vire, Zodiaque, 1989.

BONNEFOY, Y., *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Paris, Flammarion, 1981, 2 vols.

CABROL, F.e LECLERC, H. (dirs.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. 15 vols., Paris, Letouzey et Ané, 1924 -1953.

CHAMPEAUX, G. e STERCKX, S., *Introduction au monde des symboles*. La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1980.

CHEVALIER, J., e GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1982.

CHEVALIER, U., *Dictionnaire Encyclopédique de la Bible*. Turnhout, Brepols, 1987.

COCAGNAC, M., *Les symboles bibliques*. Paris, Cerf, 1994.

DE LUBAC, H., *Exegèse médiévale*, 4 vols., Paris, Aubier, 1959-1964.

ELIADE, M., (ed.), *The encyclopedia of Religion*. Nova York, Mac Millan Publishing Company, 1987, 10 vols.

FAVIER, J., (ed.), *Dictionnaire de la France Médiévale*. Paris, Fayard, 1990.

FOUILLOUX, D., *et alii*, *Dictionnaire culturel de la Bible*. Paris, Cerf / Nathan, 1990.

JOUBERT, F., *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*. Paris, Picard, 1992.

HASTINGS, J., (Ed.), *Dictionary of the Bible*. Nova York, Charles Scribner's Sons, 1900.

Monumenta Vizeliacensia. Textos relativos à história da abadia de Vézelay. Ed. R.B.C. HUYGENS. Turnhout, Brepols, 1976.

STRAYER, J.R. (Ed.), *Dictionary of the Middle Ages*. Nova York, Charles Scribner's Sons, 1987, 15 v.

ROMANINI, A. M (Dir.), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, 13 vols.

VACANT, A, MANGENOT, E. e AMANN, E. (eds.), *Dictionnaire de théologie catholique*, 15 vols., Paris, Letouzey et Ané, 1903-1950.

II. 2. OBRAS GERAIS:

ALEXANDRE-BIDON, D., “Une foi en deux ou trois dimensions”. *Annales H.S.S.* 6, 1998, pp. 1155-1190.

ALEXANDRE-BIDON, D., e CLOSSON, M., “Scènes de la vie d’artiste au Moyen Âge : outils de travail et vie professionnelle”. BARRAL Y ALTET, X., (Ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Vol. III: Fabrication et consommation de l’oeuvre. Paris, Picard, 1990, pp. 557-566.

AUBERT, M., *La sculpture française du Moyen Âge et de la Renaissance*. Paris e Bruxelles, Flammarion, 1926.

AUBERT, M., *Les richesses de l’art en France. La sculpture. La Bourgogne*. Paris/Bruxelas, Flammarion, 1927.

AUBERT, M., *La sculpture française au Moyen Âge*. Paris, Flammarion, 1946.

AUBERT, M., *Vitraux des cathédrales de France – XIe et XIIIe siècles*. Paris, Plon., 1951

AUBERT, M., *Art roman en France*. Paris, Flammarion, 1961.

AUBAILLY, J.C., *Le théâtre médiévale profane et comique. La naissance d’un art*. Paris, Larousse, 1975.

BAGGLEY, J., *Doors of perception: Icons and their spiritual significance*. Cristwood, Nova York, St. Vladimir’s Seminary Press, 1988.

BAKHTIN, M., *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec-UNB, 1987.

BALDWIN, J., "Five discourses on desire: sexuality and gender in Northern France around 1200". *Speculum* 4, 1991, pp. 797-819.

BALDWIN, J., *The language of sex: five voices from Northern France around 1200*. Chicago e Londres, UCP, 1994.

BALTRUSAITIS, J., *Le moyen Âge fantastique*. Paris, Champs-Flammarion, 1981.

BALTRUSAITIS, J., *Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*. Paris, Flammarion, 1986.

BALTRUSAITIS, J., *Aberrations. Essai sur la légende des formes*. Paris, Champs-Flammarion, 1996.

BARRAL i ALTET, X., *Histoire de l'art*. Paris, PUF, 1989.

BARRAL i ALTET, X.,(ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Paris, Picard, 3 vols.: Vol. 1: Les Hommes (1986), Vol. 2: Commande et travail (1987), Vol. 3: Fabrication et consommation de l'oeuvre (1990).

BASCHET, J., "Images ou idoles?". *Annales E.S.C.*, 46, 1991, pp. 347-352.

BASCHET, J., "Fécondité et limites d'une approche systématique de l'iconographie médiévale". *Annales E.S.C.* 46, 1991, pp.375-380.

BASCHET, J., *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions.* Paris/ Roma, Ed. La découverte / École Française de Rome, 1991.

BASCHET, J., "Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie." *Annales HSS* 1, 1996, pp. 93-133.

BASCHET, J., "Introduction: l'image-objet". Em SCHMITT, J.-C., e BASCHET, J.,(dir.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval.* Paris, Le Léopard d'Or, 1996, pp. 7-37.

BATTANY, J., "Pour une approche pragmatique des Moralités" em AUBAILLY, J.C, e DUBRUCK, B., (eds.), *Le Théâtre et la Cité dans l'Europe Médiévale. Actes du Ve Colloque International de la Société Internationale pour l'étude du théâtre médiéval.* Stuttgart, Akademischer Verlag, 1988, pp. 163-75.

BAZIN, G., *História da história da arte.* São Paulo, Martins Fontes, 1989.

BEAULIEU, M. A, "Le 'lundi des trépassés'. Création, difusion et reception d'un rituel". *Annales HSS* 6, 1998, pp. 1191-1127.

BEC, P., *Burlesque et obscenité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Âge.* Paris, Stock, 1984.

BEGOTTI, P.C, "Sulle origini medievali della cultura popolare". *Quaderni Medievali* 3, 1997, pp. 87-102.

BERGER, P., *The Goddess Obscured: Transformation of the Grain Protectress from Goddess to Saint.* Boston, Beacon Press, 1988.

BERLIOZ, J., "Le récit efficace: l'exemplum au service de la predication (XIIIe - XVe siècle). Atas do Colóquio *L'exemplum et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval*. *Mélanges de l'École Française de Rome* 92, 1980-1981, pp. 113-146.

BERLIOZ, J., *Saints et damnés. La Bourgogne du Moyen Âge dans les récits d'Étienne de Bourbon Inquisiteur (1190-1261)*. Paris, Les Éd. du Bien Public, 1989.

BERNOS, M., LÉCRIVAIN, P., *et alii, O fruto proibido*. Lisboa, Afrontamento, 1985.

BOGLIONI, P.(org.), *La culture populaire au Moyen Âge*. Montreal, Univers, 1979.

BONNE, J.-C., *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*. Paris, Cerf, 1984.

BONNE, J.-C., "À la recherche des images médiévales". *Annales E.S.C.* 46, 1991, pp. 353-373.

BONNE, J.-C., "Entre ambigüité et ambivalence. Problématique de la sculpture romane." *La part de l'oeil* 8, 1992, pp. 146-164.

BOUCHARD, C.B., "Merovingian and Cluniac monasticism : reform and renewal in Burgundy." *Journal of Ecclesiastical History* 3, 1990, pp. 365-388.

BROWN, P., *Society and the holy in Late Antiquity*. Londres, Faber and Faber, 1982.

BROWN, P., *Corpo e sociedade- o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

BOURDIEU, P., "Sur le pouvoir symbolique". *Annales ESC* 3, 1977, pp.405-411.

BOZÓKY, E., "Les apocryphes bibliques" em RICHER, P. e LOBRICHON, G.,(eds.) *Le Moyen Âge et la Bible*. Paris, Beauchesne, 1984, pp. 429-448.

BRUNDAGE, J.A., "Prostitution in the medieval Canon Law". *Signs*, 1, 1976, pp. 825-845.

BRUSEGAN, R., "Culte de la Vierge et origine des pays et Confréries en France au Moyen Age". *Révue de Langues Romanes* 95, 1991, pp. 31-58.

BUC, P., *L'ambigüité du livre. Prince, pouvoir et peuple dans les comentaires de la Bible au Moyen Âge*. Paris, Beauchesne, 1994.

BULLOUGH, V.L., e CAMPBELL, "Female longevity and diet in the Middle Ages", *Speculum*, 21, 1980, pp. 317-325.

BUC, P., "Pouvoir royal et commentaires de la Bible". *Annales E.S.C.* 44, 1989, pp. 691-713.

BUSCH, J., "The ressources of locus and platea staging: the Digby Mary Magdalene." *Studies in Philology* 86, 1989, pp. 139-165.

BYNUM, C.W., *Fragmentation and Redemption. Essays on gender and the woman body in medieval religion*. New York, Zone Books, 1991.

BYNUM, C.W., *Jêunes et festins sacrés. Les femmes et la nourriture dans l'spiritualité médiévale*. Paris, Cerf, 1994.

CADDEN, J., *The meanings of sex difference in the middle Ages: Science, Medicine and Culture*. Cambridge, CUP, 1993.

CAHN, W., *La Bible romane*. Friburgo, Office du livre, 1982.

CAHN, W., *Romanesque sculpture in American Collections*. Nova York, Burt Franklin, 1979.

CAHN, W., "Heresy and the interpretation of Romanesque art". *Romanesque and Gothic*. STRATFORD, N. (ed.) Suffolk, Boydell and Brewer, 1987, pp. 27-33.

CAMILLE, M., "Seeing and reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy". *Art history* 8, 1985, pp. 26-49.

CAMILLE, M., "Mouths and meanings: towards an anti- iconography of medieval art." *Iconography at crossroads: papers from the colloquium sponsored by the Index of Christian Art*. Princeton, PUP, 1993, pp. 43-57.

CAMILLE, M., *The gothic idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*. Cambridge, C.U.P., 1989.

CARDINI, F., "Lo spettacolo medievale come fonte storico-antropologica". *Schede Medievale. Rassegna dell'Oficina di studi medievali* 6-7, 1984, pp. 19-24.

CARDINI, F., *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medioevale*. Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1979.

CARIANI, G., "Autorité et théâtre à la fin du Moyen Âge. Conflits et enjeux". *Révue de l'histoire du théâtre*, out/dez 1993, pp. 35-44.

CASARTELLI NOVELLI, S., "Documento, monumento, testo artistico: orizzonte epistemologico della escultura altomedievale tra "corpus" e "corpora". *Arte medievale* 5, 1991, pp. 1-48.

CHANDÈS, G., *Le serpent, la femme et l'épée: recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval, Chrétien de Troyes*. Amsterdam, Rodopi, 1986.

CHARTIER, R., "Le monde comme représentation". *Annales E.S.C.* 6, 1989, pp. 1514-1515.

CHRISTE, Y., *Les grands portails romans. Étude sur l'iconographie des théophanies romanes*. Genebra, Droz, 1969.

CLARK, E.A., "Foucault, the Fathers and Sex". *Journal of the American Academy of Religion* 56, 1988. Pp. 619-641.

CLARK, E.A. "Sex, shame and rhetoric: Engendering Early Christian Ethics". *Journal of the American Academy of Religion* 59, 1991, pp. 221-245.

CLIER-COLOMBANI, F., *La fée Mélusine au Moyen Âge. Images, mythes, et symboles*. Paris, Le Léopard d'Or, 1991.

COHEN, G., *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*. Paris, Champion, 1951.

CROUZEL, H. *Théologie de l'image de Dieu chez Origène*. Paris, Gallimard, 1955.

DAVY, M., "La mentalité symbolique au XIIIe siècle", *Diogène*, 32, 1960, pp. 114-115.

DAVY, M., *Initiation à la symbolique romane*. Paris, Champs/ Flammarion, 1977.

DAVY, M., "Le mariage dans la société féodale". *Annales ESC* 36, 1981, pp. 1050-1055.

D'ALVERNAY, M.-T., "Comment les théologiens et les philosophes voient la femme". *C.C.M.* 20, 1977, pp. 105-130.

DAHAN, G., "L'interprétation de l'Ancien Testament dans les drames religieux (XIe-XIIIe siècles)". *Romania* 100, 1979, pp. 71-103.

DALARUN, J., "Olhares de clérigos". DUBY, G., e PERROT, M., (dirs), *História das mulheres no Ocidente*. Vol. 2: A Idade Média. Lisboa, Afrontamento, pp. 28-63.

DAMISCH, H., *Le jugement de Pâris. Iconologie analytique, I*. Paris, Flammarion, 1993.

DAVIDSON, C., *Visualizing the Moral Life: Medieval Iconography and the Macro Morality Plays*. Nova York, AMS Press, 1989.

DAVIDSON, C., e STROUPE, J., *Iconographic and Comparative Studies in Medieval Drama*. Kalamazoo, Mich.: Medieval Institute Publications, Western Michigan Un., 1991.

DAVIDSON, C., e STROUPE, J. *Medieval Drama on the continent of Europe*. Kalamazoo, Mich.: Medieval Inst. Public., 1993.

DE BRUYNE, E., *L'Ésthetique du Moyen Âge*. Louvain, Institut Supérieur de Philosophie, 1947.

DEFORNEAUX, M., *Les français en Espagne aux XIe et XIIIe siècles*. Paris, PUF, 1949.

DELPECH, F., "Culture folklorique et rapports de pouvoir". *Annales E.S.C.* 42, 1987, pp. 687-695.

DEMIANS D'ARCHIMBAUD, G., *Histoire Artistique de l'Occident médiéval*. Paris, A. Colin, 1992.

DENNY, D., "The Last Judgement Tympanum at Autun: Its sources and Meaning". *Speculum* 3, 1982, pp. 532-547.

DRONK, P., "Laments of the Maries: from the begginings to the Mistry plays." *Idee, Gestalt, Geschichte* (Fest.):89-116.

DUBY, G., "La vulgarisation des modèles culturels dans la société féodale, 1967". *Nuova Rivista storica* 55, 1971, p. 228.

DUBY, G., *O Tempo das catedrais*. Lisboa, Estampa, 1979.

DUBY, G., *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*. Paris, Hachette, 1981.

DUBY, G., *L'Europe au Moyen Âge: art roman, art gothique*. Paris, Flammarion, 1985.

DUBY, G., *Mâle Moyen Âge*. Paris, Flammarion, 1988.

DUBY, G., e BARRAL y ALTET, X., *Historia de un arte: la escultura- el testimonio de la Edad Media desde el siglo V ao XV*. Barcelona, Skira-Carrogio, 1990.

DUBY, G., (org.), *Images de femmes*. Paris, Plon, 1992.

DUBY, G., *Dames du XIIIe siècle. Le souvenir des Aïeules*. Paris, Gallimard, vol. 2, 1995.

DUBY, G., *Medieval art. Foundations of a new humanism (1280-1440)*. Geneva, A Skira, 1995.

DUBY, G., *Dames du XIIIe siècle. Ève et les prêtres*. Paris, Gallimard, vol. 3, 1996.

DUBY, G., (coord.), *História artística da Europa. T. I e II- A Idade Média*. São Paulo, Paz e Terra, 1998.

DUCHET-SUCHAUX, G. (ed.), *Iconographie Médiévale: Image, texte, contexte*. Paris, CNRS, 1990.

DU COLOMBIER, P., *Les chantiers des cathédrales: ouvriers, architectes, sculpteurs*. Paris, Picard, 1973.

DUPRONT, A., *Du sacré. Croisades et pèlerinages. Images et langages*. Paris, Gallimard, 1987.

DUNAND, P.; SPIESER, J.-M., WIRTH, J., (dirs.), *L'image et la production du sacré*. Paris, Méridiens-Klinsieck, 1991.

DURAND, G., *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris, Hatier, 1994.

DURAND, G., "L'homme religieux et ses symboles". RIES, J., (org.), *Traité d'anthropologie du sacré*. Paris, Desclée de Brower, 1988, vol. 1, pp. 77-91.

DURLIAT, M., *L'art roman*. Paris, Citadelles, 1982.

ECO, U., *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*. Paris, Bernard Grasset, 1987.

EDWARDS, R., "Techniques of transcendence in Medieval Drama". *Comparative Drama*, 8, 1974, pp. 157-171.

ELIADE, M., *Naissances mystiques: Essai sur quelques types d'initiation*. Paris, Gallimard, 1959.

ELIADE, M., *Images et Symboles*. Paris, 1962.

ELIADE, M., *O sagrado e o profano*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

ELIADE, M., *Tratado de história das religiões*. São Paulo, Vozes, 1995.

ELIADE, M., *La nostalgie des origines*. Paris, Gallimard / Folio, 1997.

ENDERS, J., *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*. Nova York, Ithaca e Londres, Cornell UP, 1992.

ERLANDE-BRANDENBURG, A, " Observations sur la technique de la sculpture".

BARRAL y ALTET, X., (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Vol. III: Fabrication et consommation de l'oeuvre. Paris, Picard, 1990, pp. 265-267.

EVANS, J., *Cluniac art of the Romanesque period*. Cambridge, 1950.

EVANS, J., *The Romanesque architecture of the Order of Cluny*. Farnborough, Gregg International, 1972.

FARMER, S., "Persuasive voices. Clerical images of Medieval Wives". *Speculum* 61, 1986, pp. 517-543.

FERRANTE, J.M., "Public postures and Private manoeuvres: roles Medieval Women play".
ERLER, M. e KOWALESKI, M., (Ed.) *Women and power in the Middle Ages*. Athens, University of Georgia Press, 1988.

FERRANTE, J.M., "Usi e abusi della Bibbia nella letteratura medievale". BARBLAN, G., (ED.), *Dante e la Bibbia*. Firenze, 1988, pp. 213-215.

FERRANTE, J.M., *Woman as image in medieval literature from the twelfth century to Dante*. Nova Iorque, Columbia University Press, 1975.

FLANDRIN, J.L., "Contraception, mariage et relations amoureuses dans l'Occident chrétien", *Annales E.S.C* 24, 1969, pp. 1370 e ss.

FLANDRIN, J.L., "Sex in married life in the early Middle Ages: the Church's teachings and behavioural reality" em ARIÈS, P., e BÉJIN, A., (eds.) *Western Sexuality. Practice and precept in past and present times*. Oxford, Basil-Blackwell, 1985, pp. 114-129.

FREEDBERG, D., *The power of images. Studies in the history and theory of response*. Chicago, University of Chicago Press, 1989.

FOCILLON, H., *A vida das formas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1975.

FOCILLON, H., *L'art des sculpteurs romans*. Paris, PUF, 1964.

FOCILLON, H., *L'art de l'Occident*. Paris, PUF, 1938.

FRANCASTEL, P., *Pintura e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

FRANTZEN, A., "When women aren't enough". *Speculum* 68, 1993, pp. 445-471.

FRAZER, J.-G., *Folk-lore in the Old Testament*. Londres, Macmillan, 1923.

FRYE, N., *The Great Code: the Bible and Literature*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981.

GARCIA TERVEL, G., "Les opinions sur la femme dans quelques récits du XII et du XIIIe siècle". *Le Moyen Âge* 1, 1995, pp. 23-39.

GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen-Âge. T.I: Signification et symbolique. T.II: La grammaire des gestes*. Paris, Le Léopard d'Or, 2 vols., 1982.

GEARY, P., "L'humiliation des saints". *Annales E.S.C.*, 34, 1979, pp. 27-42.

GILBERT, P., *Bible, mythes et récits de commencement*. Paris, Seuil, 1986.

GINZBURG, C., "Représentation: le mot, l'idée, la chose". *Annales E.S.C.* 46, 1991, pp. 1219-1234.

GOMBRICH, E.H., *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

GOSS, V.P., "Art and politics in the High Middle Ages: Heresy, Investiture Contest, Crusade". BARRAL y ALTET, X., (Ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Vol. III- Fabrication et consommation de l'oeuvre. Paris, Picard, 1990, pp. 525-545.

GRABAR, A., *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris, Champs-Flammarion, 1994.

GRAF, A., *Miti, leggende e superstizioni nel MedioEvo*. Milão, Mondadori, 1984.

GRÉVY-PONS, N., *Célibat et nature. Une controverse médiévale*. Paris, CNRS, 1975.

GUERBER, H.A., *Myths and Legends of the Middle Ages: Their Origin and Influence on Literature and Art*. Singing Tree Press, Detroit, 1974.

GUERREAU- JALABERT, A., "Sur les structures de parenté dans l'Europe médiévale". *Annales ESC* 36, 1981, pp. 1028-1049.

GUREVICH, A., *Historical Anthropology of the Middle Ages*. Cambridge, Polity Press, 1992.

GUREVICH, A. *Medieval popular culture. Problems of belief and perception*. Cambridge, Paris, CUP-Maison des Sciences de l'Homme, 1988.

HARDISON, O.B., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*. Baltimore, John Hopkins, 1965.

HARF-LANCNER, L. e BOUTET., D., (dirs) *Pour une mythologie du Moyen Âge*. Paris, E.N.S.J.F., 1988.

HASKELL, F., *L'historien et les images*. Paris, Gallimard, 1996.

HASKELL, F., "Michelet et l'utilisation des arts plastiques comme sources historiques". *Annales E.S.C.* 48, 1993, pp. 1403-1420.

HAUSER, A., *Histoire sociale de l'art et de la littérature*. Paris, Le sycamore, 1984.

HEARN, M.F., *Romanesque sculpture: The revival of Monumental Stone Sculpture in the 11th and 12th Centuries*. Ithaca, Nova York, Cornell UP, 1981.

HERLIHY, D., *"Opera muliebra": Women and work in medieval Europe*. Temple University Press, Philadelphia, 1990.

HOLLOWAY, T., WRIGHT, C., e BECHTOLD, J., (eds), *Equally in God's Image: Women in the Middle Ages*. Nova York, Peter Lang, 1990.

HUBERT, J., *Arts et vie sociale de la fin du Monde Antique au Moyen Age*. Genebra, Droz, 1977.

HYMAN, B., "Dimensions of affective meaning in late-medieval religious art". *Studies in Religion* 14, 1985, pp. 321-332.

IOGNA-PRAT, D., "La femme dans la perspective pénitentielle des ermites du bas-Maine (fin XI-début XIIe siècle)", *Révue d'histoire de la spiritualité*, 53, 1977 pp. 47-64

ISAMBERT, F. A., "Religion Populaire, Histoire et folklore", em *Archives de sciences sociales des religions*, 43, 1977, pp. 161-184 e 46, 1978, pp. 111-113.

JACOB, R., *“Les époux, le seigneur et la cité. Coutume et pratiques matrimoniales des bourgeois et paysans de France du Nord au Moyen Âge.”* Bruxelles, Publ. des Fac. Univ. Saint Louis, 50, 1990.

JACQUART, D., “Medical explanations of sexual behavior in the Middle Ages.” *Homo Carnalis. The carnal aspect of medieval Human life.* Binghamton: Center of Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1990, pp. 1-21.

JAVELET, R., *Image et ressemblance au XIIe siècle. De Saint Anselme a Alain de Lille.* Paris, Letouzey et Ané, 1967.

JODOGNE, O, “Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France”. *CCM* 1, 1965, pp. 1-26.

-----, “Le théâtre français du Moyen Âge: recherches sur l’aspect dramatique des textes” in STICCA, S., (ed.), *The Medieval Drama.* Albany, State Univ. of N.Y. Press, 1972.

JOMARON, J. (dir.), *Le théâtre en France.* 2 vols, Paris, Armand Colin, 1989.

KAHN, D., *The Romanesque Frieze and its spectator.* Oxford UP, 1992.

KARRAS, R.M., “Holy Harlots: prostitute saints in medieval legend”. *Journal of the History of Sexuality* 1, 1990, pp. 3-32.

KATZENELLENBOGEN, A., “Allegories of the virtues and vices in medieval Art. From Early Christian times to the thirteen Century”. *Studies of the Warburg Institute*, 10, Londres, 1939.

KEMPF, J.P., "L'économie et la société en Bourgogne aux XIIe et XIIIe siècles d'après le cartulaire de l'abbaye de Cherlieu en comté de Bourgogne II- la société." *Bull. soc. d'agr., lettres, sciences et arts Haute-Saône*, 10, 1975, pp. 57-121.

KENAAN-KEDAR, N., *Marginal Sculpture in Medieval France*. Aldershot, Scholar Press, 1995.

KIMMINICH, E., "The way of vice and virtue: a medieval psychology" em DAVIDSON C. e STROUPE, J., (Eds) *Iconographic and Comparative Studies in Medieval Drama*. Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 1991, pp. 77-86.

KLINGENDER, F., *Animals in Art and thought to the end of the Middle Ages*. Cambridge, MIT Press, 1971.

KONIGSON, E., *L'espace théâtral médiéval*. Paris, Éd. du CNRS, 1975.

KOWZAN, T., *Littérature et spectacle dans les rapports esthétiques, thématiques et semiologiques*. Éd. Scientifique de Pologne, Varsovie, 1970.

KÜNZEL, R., "Paganisme, synchrétisme et culture religieuse populaire au Haut Moyen Âge - réflexions de méthode". *Annales E.S.C.* 47, 1992, pp. 1055-1069.

LADNER, G., "Images and Ideas in the Middle Ages". *Selected Studies in History and Art*, 2. Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.

LADNER, G., "Medieval and Modern understanding of Symbolism: a comparison". *Speculum* 54, 1979, pp. 223-256.

LALOU, E., "Le théâtre et les spectacles publics en France au Moyen Âge: état des recherches ". *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui: Moyen Âge et Renaissance*. Actes du 115e Congrès National des Sociétés Savantes (Avignon, 1990). Paris, Éd. du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 1991, pp. 9-33.

LEACH, E., "La Genèse comme mythe." *L'unité de l'homme et autres essais*. Paris, Gallimard, 1980, pp. 143-159.

LECLERCQ, J., *Le mariage vu par les moines au XIIe siècle*. Paris, Cerf, 1983.

LECLERCQ, J., "Monachisme et pérégrination du IXe au XIIe siècle". *Studia Monastica*, vol. 3, Abadia de Montserrat, 1961, pp. 33-52.

LE GOFF, J., *A Civilização do Ocidente Medieval*. 2 vols, Lisboa, Ed. Estampa, 1984.

LE GOFF, J., *Pour un autre Moyen Âge*. Paris, Gallimard, 1977.

LE GOFF, J., *The medieval imagination*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1985.

LÉVI-STRAUSS, C., *O pensamento selvagem*. Campinas, Papyrus, 1989.

LOMBARDI SATRIANI, *Il folklore come cultura di contestazione*. Messina, Peloritana, 1966.

LOOPMANS, J., *Le théâtre des exclus au Moyen Âge*. Paris, Imago, 1997.

LORCIN, M.-T., "Le corps a ses raisons dans les fabliaux". *Le Moyen Âge 3-4*., 1984, pp. 433-453.

MACEDO, J.R., *A mulher na Idade Média*. São Paulo, Contexto, 1999.

MAERTENS, G., “Augustine’s image of Man “ in *Images of Man in Ancient and Medieval Thought. Studia Gerardo Verbeke ab Amicis et Colleges dicata*. Leuven, UP, 1976, pp. 175-198.

MAKOWSKY, E.M., “The conjugal debt and medieval Canon Law” em HOLLOWAY, J; WRIGHT, C., e BECHTOLD, J., (Eds.) *Equally in God’s Image. Women in the Middle Ages*. New York, Peter Lang, 1990, pp.129-143.

MÂLE, E., *L’art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l’iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d’inspiration*. Paris, Armand Colin, 8^e ed., 1948.

MÂLE, E., *L’art religieux du XIIe siècle en France*. Paris, Armand Colin, 1940.

MANSELLI, R., *La religion populaire au Moyen Âge. Problèmes de methode et d’histoire*. Montréal-Paris, Institut d’études Médiévales-Vrin, 1975.

MARCHELLO-NIZIA, C., “Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir.” *Annales* 36, 1981, pp. 969-982.

MARILIER, J., *Histoire de l’église en Bourgogne*. Dijon, Les Éditions du Bien Public, 1991.

MATTHEWS SANFORD, E., “Honorius. Presbyter and scholasticus”. *Speculum* 23, 1948, pp. 397-425.

MATHON, G., *Le mariage de chrétiens. Des origines au Concile de Trente*. Paris, Desclée de Brouwer, 1993.

MEREDITH, P. e TAILBY, J., (eds), *The staging of religious Drama in Europe in the late Middle Ages: Texts and documents in English Translation*. Kalamazoo, Medieval Inst. Publ., 1983.

MILIS, L., “Pureté et sexualité “ em DUVOSQUEL, J.-M., e DIERKENS, A, (Eds.), *Villes et Campagnes au Moyen Âge. Mélanges George Despy*. Liège, Ed. du Perron, 1991, pp. 503-514.

MONET, P., “Adam, Rome et la compréhension du monde. Origine et légitimation au Moyen Âge.” *Le Moyen Âge*, 3-4 , 1995, pp. 495-500.

MORRISON, K., *History as a Visual Art in the 12th Century Renaissance*. Princeton UP, 1990.

MUIR, L., “Aspects of form and meaning in the Biblical Drama.” em TROTTER, D.A, (Ed), *Littera et Sensus: Essais on form and meaning in medieval French Literature presented to John Fox*. Exeter, University of Exeter, 1989, pp.109-123.

MUIR, L., “Audiences in the French medieval theatre”. *Medieval English Theatre* 9, 1987, pp. 8-22.

MUIR, L., “Woman on the medieval stage: the evidence from France”. *Medieval English Theatre* 7, 1985, pp. 107-119.

MUIR, L, *Literature and Society in Medieval France: the mirror and the Image. 1100-1500*. NY, St. Martin’s Press, 1983.

NAGLER, A.M., *The medieval religious stage. Shapes and phantoms*. New Haven e Londres, Yale U.P., 1986.

NICHOLS, S.G., *Romanesque signs: Early Medieval Narrative and Iconography*. New Haven and London, Yale UP, 1983.

NORMAN, J., “Les confréries et l’iconographie populaire des sept pechés capitaux”. *Renaissance and Reformation* n.s. 13, 1989, pp. 89-114.

O’LOUGHLIN, T., “Adam’s rib and the equality of the sexes: some medieval exegesis of Genesis 2: 21-22”. *The Irish Theological Quarterly*, 1, 1993, pp. 44-54.

OLSON, D.R. e TORRANCE, N. (orgs.), *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo, Ed. Ática, Série Princípios, 1996.

OPPEL, J., “Saint Jerome and the history of sex”. *Viator* (Berkeley) 24 , 1993, pp. 1-22.

OURSEL, C., *L’art de Bourgogne*. Paris, Arthaud, 1953.

OURSEL, R., *Itinéraires romans en Bourgogne*. La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1988.

OURSEL, R., *Terres de Bourgogne*. La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1995

OURSEL, R., *La Bourgogne romane*. La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1996.

PACAUT, M., *L’Ordre de Cluny (909-1789)*. Paris, Fayard, 1986.

PAGELS, E., *Adão, Eva e a serpente*. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

PALAZZO, E., "Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd'hui: une éclairage méthodologique". *C.C.M.*, 41, 1998, pp. 65-69.

PALAZZO, E., "Foi et croyance au Moyen Âge. Les médiations liturgiques." *Annales HSS*, 6, 1998, pp. 1131-1154.

PANOFSKY, E., *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1967.

PANOFSKY, E., *La perspective comme forme symbolique*. Paris, Ed. de Minuit, 1975.

PARTNER, N., "No sex, no gender". *Speculum* 68, 1993, pp. 419-443.

PARTNER, N., "Studying medieval women: Sex, gender, feminism". *Speculum* 68, 1993, pp. 305-308.

PASTOREAU, M., "Bonum, malum, pomum- une histoire symbolique de la pomme". *L'arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen-Âge*. Paris, Cahiers du Léopard d'Or no. 2, 1993, p. 190-200

PAYER, P.J., *Sex and the Penitentials: The development of a Sexual Code.550-1150*. Toronto, UTP, 1984.

PELIKAN, J., *Maria através dos séculos. Seu papel na história da cultura*. São Paulo, Cia. Das Letras, 2000.

PENCO, G., "Il peccato e la paura tra MedioEvo ed età Moderna: un'eredità del monachesimo?" in DELUMEAU, J., *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII-XVIIIe siècles)*. *Benedictina* 36, 1989, pp. 199-210.

PEREIRA, M., *Né Eva né Maria. Condizione femminile e immagine della donna nel MedioEvo.*, Zanichelli, Bolonha, 1981.

PIAZZA, R., *Adamo, Eva e il serpente*. Palermo, La Luna, 1988.

PILOSU, M., *A mulher, a luxúria e a igreja na Idade Média*. Lisboa, Estampa, 1995.

PIZARRO, J.M., *A rhetoric of the scene: dramatic narrative in the Early Middle Ages*. Toronto-Buffalo-Londres, UTP, 1989.

POWER, E., *Les Femmes au Moyen Âge*. Paris, Aubier-Montaigne, 1979.

PRACHE, A., *L'art roman en France*. Paris, Éd. Mame, 1989.

RACINET, P., *Les maisons de l'ordre de Cluny au Moyen Âge: évolution et permanence d'un ancien ordre bénédictin au nord de Paris*. Bruxelles, Nauwelaerts, 1990.

RADCLIFF-UMSTEAD, D., (ed), *Human sexuality in the Middle Ages and Renaissance*. Pittsburgh, UPC, 1978.

RADDING, C.M., e CLARK, W., *Medieval architecture, medieval learning. Builders and masters in the age of romanesque and gothic*. New Haven/ Londres, Yale Un. Press, 1994.

RÉAU, L., *L'Art Religieux du Moyen Âge: la sculpture*. Paris, Nathan, 1946.

RÉAU, L., *L'iconographie de l'art chrétien*. Paris, 1955-1959, PUF, 6 vols.

RÉGNIER-BOHLER, D., "Le corps mis à nu. Perception et valeur symbolique de la nudité dans les récits du Moyen Âge". *Europe* 61, 1983, pp. 51-62.

ROCACHER, J., "L'image de la femme dans la sculpture romane du Midi de la France" em VICAIRE, M., (Ed.), *La femme dans la vie religieuse du Languedoc. (XIII-XVe siècles)*. Toulouse, Centre d'Études Historiques de Fanjeau, 1988, pp. 113-125.

REY-FLAUD, H., *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen âge*. Paris, Gallimard, 1973.

REY-FLAUD, H., *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*. Paris, PUF, 1980.

RIBARD, J., *Le Moyen Âge. Littérature et Symbolisme*. Paris, Honoré Champion, 1984.

RIFFATERRE, M., "The mind's eye: memory and textuality". *Romanic Review* 1, 1988, pp. 7-21.

ROCHER, D., "L'amour, transgression du couple" em BUSCHINGER, D., e CRÉPIN, A., (Eds), *Amour, mariage et transgression au Moyen Âge. Actes du Colloque des 24-27/03/1983*. Göppingen, Kümmerle Verlag, 1984, pp. 359-367.

ROSENBERG, B., "Folkloristes et médiévistes face au texte littéraire: Problèmes de méthode". *Annales ESC*, 34, 1979, pp. 943-955.

ROSENWEIN, B., *Rhinoceros Bound: Cluny in the Tenth Century*. Philad, Un. of Pennsylvania Press, 1983.

ROY, B., e ZUMTHOR, P., *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale.* Montréal-Paris, 1985,

RUNNALS, G.A., "Form and meaning in medieval religious drama" em TROTTER, D.A., (Ed.) *Littera et Sensus: Essais on form and meaning in medieval French Literature presented to John Fox.* Exeter, University of Exeter, 1989, pp.95-107.

SAPIN, C., "Notes à propos de quelques chapiteaux inédits du haut Moyen Âge en Bourgogne". *Bull. Monum.*, 136, 1973, pp. 49-53.

SAPIN, C., "Deux chapiteaux Moutiers-Saint-Jean: contribution à l'étude de la sculpture romane en Bourgogne, à propos de 2 chapiteaux découverts près de Moutiers-Saint-Jean." *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'Or* 32, 1982, pp. 315-325.

SAULNIER, L., e STRATFORD, N., *La sculpture oubliée de Vézelay: catalogue du Musée Lapidaire.* Genebra, Droz, 1984.

SCHMITT, J.-C., "Religion Populaire et culture folklorique." *Annales E.S.C* , 31, 1976, pp. 945-946.

SCHMITT, J.-C., "Le geste, la cathédrale et le roi." *L'arc*, 72 , 1978, pp. 9-11.

SCHMITT, J.-C., "Les traditions folkloriques dans la culture médiévale. Quelques questions de méthode". *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 52, 1981, pp. 5-20.

SCHMITT, J.-C., "L'Occident, Nicée II et les images du VIIIe au XIIIe siècle" em BOESPFLUG, F. e LOSSKY, B. (eds.) *Nicée II. (787-1987). Douze siècles d'images chrétiennes.* Paris, Cerf, 1987, pp. 271-301.

SCHMITT, J.-C., “Les superstitions”, em LE GOFF, J., e REMOND, R., (dirs.), *Histoire de la France religieuse*. Paris, Seuil, 1988, pp. 417-554.

SCHMITT, J.-C., “Les images classificatrices”. *Bibliothèque de l’Ecole de Chartes*, 147, 1989, pp. 311-341.

SCHMITT, J.-C., *La raison des gestes dans l’Occident Médiéval*. Paris, Gallimard, 1990.

SCHMITT, J.-C., e BASCHET, J., “La ‘sexualité’ du Christ”. *Annales E.S.C.* 46, 1991, pp. 337-346.

SCHMITT, J.-C. “La notion de sacré et son application à l’histoire du christianisme médiéval”, em *Cahiers du Centre de recherches historiques*, 9, 1992, pp. 19-29.

SCHMITT, J.-C., “Le miroir du canoniste. Les images et le texte dans un manuscrit médiéval”. *Annales E.S.C.*, 48, 1993, pp. 1471-1496.

SCHMITT, J.-C., “La culture de l’*imago*”. *Annales HSS*, 1, 1996, pp. 3-36.

SCHAPIRO, M., “On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art” in *Romanesque Art, Selected Papers*. New York, Braziller, 1977, pp. 1-27.

SCHUCHARD, B., “Architecture, littérature et art figuratif dans la France du XIIe siècle.” *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 4, 1973, pp. 48-67.

SCLAFER, J., *Jean Gobi senior. Livre des miracles de sainte Marie-Madeleine*. Paris, CNRS, Coll. sources d’histoire médiévale, 1996.

SCOBELTZINE, A, *L’art féodal et son enjeu social*. Paris, Gallimard, 1973.

SINDING-LARSEN, S., "Créer des images. Remarques pour une théorie de l'image". Em DUNAND, F., SPIESER, J.-M., WIRTH, J., *L'image et la production du sacré*. Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991, pp. 35-76.

STRATFORD, N., "Romanesque sculpture in Burgundy. Reflections on its geography, on patronage, on the status of sculpture and on the working methods of sculptors." BARRAL y ALTET, X., (Ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Vol. III. - Fabrication et consommation de l'oeuvre. Paris, Picard, 1990, pp. 235-263.

STUART, D.C., *Stage decoration in France in the Middle Ages*. Nova York., Columbia U.P., 1910.

TARALON, J., "La majesté d'or de Sainte Foy du trésor de Conques", *Révue de l'Art*, 40-41, 1978, pp. 9-22.

TATARKIEWICZ, W. " 'Theatrica', the science of entertainment from the XII to the XVII century". *Journal of History of ideas*, 1965, pp. 263-272..

THOMASSET, C., "La représentation de la sexualité et de la génération dans la pensée scientifique médiévale", in VAN HOECKE e WELKENHUYSEN, *Love and marriage in the twelfth century*, Louvain, 1981, pp. 1-17.

The theatre in the Middle Ages. Ed. H. BRAET, J. NOWÉ, G. TOURNOY. Louvain, Leuven U.P., 1985.

Thesaurus des Images Médiévales. Pour la constitution des bases de données iconographiques. Groupe d' Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval du C.R.H., Paris, E.H.E.S.S., 1983.

TREXLER, R. D., *Public life in Renaissance Florence*. Nova York, Academic Press, 1980.

TREXLER, R.D., “Habiller et déshabiller les images; esquisse d’une analyse”. Em DUNAND, F., SPIESER, J.-M., WIRTH, J., (dirs.), *L’image et la production du sacré*. Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991, pp. 195-231.

TRIGG, J.W., “What do the Church Fathers have to tell us about sex?” *Anglican Theological Review* 1, 1992, pp. 18-24.

VAINFAS, R., *Casamento, amor e desejo no Ocidente Cristão*. São Paulo, Ed. Ática, Série Princípios, 1996.

VAUCHEZ, A., “Iconographie et histoire de la spiritualité” in *Le Moyen Âge* 1, 1989, pp. 142-144.

VAUCHEZ, A, *Les laïcs au Moyen Âge. Pratiques et expériences religieuses*. Paris, Cerf, 1987.

VAUCHEZ, A, “Le peuple au Moyen Age: du populus Christianus aux ‘classes dangereuses’”. *Studies in History and Social Sciences* 100, 1986, pp. 9-18.

VAUCHEZ, A, *A espiritualidade na Idade Média Ocidental. Séculos XI a XIII*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

VELAY-VALLANTIN, C., “Conte et récit hagiographique : le recit marseillais de Marie-Madeleine”, *Medieval Folklore*, 1, 1991, pp. 94-118.

VERDON, J., *Les femmes en l' An Mille*. Mesnil-sur-l'Éstrée, Soc. Nouvelle Firmin-Didot, 1999.

VINGTAIN, D., *Cluny- Centre de l'Occident Médiéval*. Paris, CNRS/ CNMHS, Coll. Patrimoine au Présent, 1996.

YARZA-LUACES, J., *Formas artísticas de lo imaginário*. Barcelona, Anthropos, 1987.

YOUNG, K., *The drama of the Medieval Church*. Oxford, Clarendon Press, 1953, 2 vols.

ZEVI, B., *Apprendre a voir l'architecture*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1959.

ZIAS, J., "Lust and leprosy: confusion or correlation?". *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 275, 1989, pp. 27-31.

ZUMTHOR, P., "Jonglerie et langage". *Poétique*, 2, 1972, pp. 321-336.

ZUMTHOR, P., *La poésie et la voix dans la Civilisation médiévale*. Paris, PUF, 1984.

ZUMTHOR, P., "Poésie et théâtralité. L'exemple du Moyen Age". AUBALLY, J.C., e DUBRUCK, E. *Le Théâtre et la Cité dans l'Europe Médiévale. Actes du Ve Colloque International de la Société Internationale pour l'étude du théâtre médiéval*. Stuttgart, Akademischer Verlag, 1988, pp. 3-12.

ZUMTHOR, P., *Le Masque et la lumière*. Paris, 1978.

ZUMTHOR, P., *A Letra e a Voz. A "literatura" medieval*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1995.

ZUMTHOR, P., "Litteratus / illiteratus: remarques sur le contexte vocal d l'écriture médiévale". *Romania* 106, 1985, pp. 1-18.

WICKHAM, G.W.G., *The medieval théâtre*. Londres, Weidenfeld/ Nicolson, 1974.

WHITAKER, E., "The intertextuality of late-medieval art and literature : the current state of research". *Century Studies* 1, 1991, pp. 301-313.

WIRTH, J., "La représentation de l'image dans l'art du Haut Moyen Âge", *Revue de l'Art* 1988, PP. 15-30.

WIRTH, J., *L'image médiévale. Naissance et développements. (Vie- Xve siècles)*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

WIRTH, J., *L'image à l'époque romane*. Paris, Cerf, 1999.

WIRTH, J., "L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Âge". DUNAND, F., SPIESER, J.-M., WIRTH, J., (dirs.), *L'image et la production du sacré*. Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991, pp. 139-164

YARZA LUACES, J., *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona, Anthropos, 1987.

II. 3 OBRAS ESPECÍFICAS:

ACCARIE, M., "La légitimation de la société féodale dans le Jeu d'Adam". *Mélanges Jeanne Lods*, I 1-18. Paris, 1978, coll. de l'École Nationale Supérieure de Jeunes Filles.

ACCARIE, M., "Le sens moral du mystère: Le personnage de Marie-Madeleine" in ACCARIE, M., *Le théâtre sacré de la fin du Moyen Âge: Étude sur le sens moral de la "Passion de Jean Michel"*. Genebra, Droz, 1979.

ACCARIE, M., "L'unité du 'Mystère d'Adam'". *Mélanges P. le Gentil* 8, 1980, pp. 1-12.

ACCARIE, M., "Féminisme et antiféminisme dans le 'Jeu d'Adam'" in *Le Moyen Âge* 2, 1981, pp. 207-226.

ARMY, E., "The context of Cluny III sculpture". *Gesta* 1-2, 1988, pp. 39-50.

ARMY, E., *Masons and sculptors in romanesque Burgundy*. Pennsylvania University, 2 vols., 1983.

AUBERT, M., "Cluny". *Congrès archéologique de France*, Lyon-Mâcon, 1935, pp. 503-522.

BARRE, H., *La nouvelle Ève dans la pensée médiévale d'Ambroise Autpert au Pseudo-Albert*. Paris, Flammarion, 1950.

BAUDÉ, C.H., *Découvrir la Bourgogne romane*. Verviers, Marabout, 1974.

BEAUDEQUIN, G., "Les représentations sculptées de l'Adoration des Mages dans l'ancien diocèse d'Autun à l'époque romane." *C.C.M.* 3, 1960, pp. 479-489.

BEAUDEQUIN, G., "Images de pierre: les mains du diable au tympan de la cathédrale d'Autun". *Pays de Bourgogne*, 25, 1959, pp.16-20.

BECK, J., "Adam, ubi es ?". Le thème de l'espoir dans le Mystère de Adam." *Studi medievali* 2, 1987, pp. 801-10.

BECK, J., "Genesis, sexual antagonism and the defective couple of the twelfth-century Jeu d'Adam". *Representations* 29, 1990, pp. 122-144.

BERNABÒ, M., "La cacciata dal Paradiso e il lavoro dei progenitori in alcuni miniature medievali". WALDENBURG, G.V.S., (org.), *La miniatura italiana in età romanica e gotica*. Firenze, Leo Olschki, 1979, pp. 269-281.

BIBOLET, J.C., "Les descendants d'Adam et Ève dans trois *Mystères* du XVe siècle". *Les relations de parenté dans le monde médiéval*. XIVe Colloque du Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches médiévales d'Aix. Aix-en-Provence, CUERMA, 1989, pp. 425-436.

BONNE, J.-C., "Organisation architectonique et composition plastique des tympans romans: les modèles de Conques et Autun". BARRAL y ALTET, X., (ed.) *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. Vol. II: Commande et travail. Paris, Picard, 1987, pp. 185-202.

BONNE, J.-C., "Depicted gesture, Named gesture: Postures of the Christ on the Autun Tympanum". SCHMITT, J.-C., (ed.), *History and Anthropology*, vol.1, 1984, pp. 77-95.

BORDIER, J.P., "Le fils et le fruit: Le 'Jeu d'Adam' entre la théologie et le mythe" in H. BRAET, J. NOWÉ e G. TOURNOY (eds), *The theatre in the Middle Ages*. Leuven, Leuven UP, 1985, pp. 84-102.

BELTRAMI, P.G., "Il 'Jeu d'Adam', Auerbach, e un' osservazione sullo stile elevato". *Studi Mediolatini e volgari*, 22, 1974, pp. 35-41.

- BRÉHIER, L., "Questions d'art roman bourguignon". *Révue Archéologique* 1, 1929, pp. 291-316.
- CAHN, W., "Le tympan de Neuilly-en-Donjon". *CCM* 8, 1965, pp. 351-364.
- CAMERON, J.B., "Cluny III, Notre Dame at Beaujeu and the Chronology of Burgundian Romanesque Sculpture". *Gesta* 1-2, 1988, pp. 63-71.
- CHRISTE, Y., "Saint Odilon, précurseur de Suger". *Genava* 15, 1967, pp. 102-105.
- CONANT, K., "Medieval Academy. Excavations at Cluny: the season of 1929". *Speculum* 1, 1930, pp. 77-94.
- CONANT, K., "The iconography and the sequence of the ambulatory capitals at Cluny", *Speculum*, 1, 1930, pp. 278-287.
- CONANT, K., *Medieval studies in memory of A K. Porter*. Cambridge, 1939, pp. 327-357.
- CONANT, K., "Medieval Academy. Excavations at Cluny: the season of 1953". *Speculum* 1954, pp. 3-12.
- CONANT, K.J., "La chronologie de Cluny III, d'après les fouilles". *CCM.*, 56, 1971, pp. 341-7.
- CONANT, K., "Cluny studies, 1968-1975", *Speculum* 3, 1975, pp. 383-388.
- COOK, W.R., "A new approach to the tympanum of Neuilly-en-Donjon". *Journal of Medieval History* 4, 1978, pp. 333-346.

CRIST, L.S., "Le 'Jeu d'Adam et l'exegèse de la chute". *Mélanges Labande* 1, 1953, pp. 175-183.

CRIST, L., "La chute de l'homme sur la scène dans la France du XIIe et du XVe siècles". *Romania* 99, 1978, pp. 207-219.

DALARUN, J., "Ève, Marie ou Madeleine ? La dignité du corps féminin dans l'hagiographie médiévale (VI-XIIe siècles)". *Médiévales* 8, 1985, pp. 18-32.

DE BASTARD. L., "Recherches sur l'insurrection communale de Vézelay au XIIe siècle". *Bibliothèque de l'École des chartes* 2, 1851, pp. 340-365.

DESCHAMPS, P., "Notes sur la sculpture romane en Bourgogne", *Gazette des Beaux-Arts* 2, 1922, pp. 61-80.

DESCHAMPS, P., "L'âge des chapiteaux du choeur de Cluny", *Revue de l'Art* 4, 1930, pp. 4-22.

DESHOULIÈRES, "La date des chapiteaux du choeur de l'église abbatiale de Cluny" *Bulletin Monumental*, 1931, pp. 85-90.

DRUON, M., *Vézelay, coline éternelle*. Paris, Albin Michel, 1987.

EDMUNDS, M.M., "La sainte Baume and the iconography of Mary Magdalene". *Gazette des Beaux-Arts* 7, 1989, pp. 11-28.

EVANS, J.M., "Microcosmic Adam". *Medium Aevum*, 35, 1966, pp.38-42.

EVANS, J.M., *The romanesque architecture of the Order of Cluny*. Cambridge, C.U.P., 1938.

FAU, J.-C., “Découverte à Saint Antonin d’un chapiteau roman consacré à Adam et Ève”. *Bull. Monum.*, 135, 1977, pp. 231-235.

FRANCO JR. H., *Peregrinos, monges e guerreiros. Feudo-clericalismo e religiosidade em Castela medieval*. São Paulo, Hucitec, 1990.

FRANCO JR., H., “Ave Eva! – Inversão e complementaridade de um mito medieval”. *Revista USP* 31, 1996, pp. 52-67.

FRANCO JR., H., *a Eva barbada. Ensaio de mitologia medieval*. São Paulo, Edusp, 1996.

FRANCO JR., H., “A iconografia de Adão, autobiografia do homem medieval”. *Revista de História*, 136, 1997, pp. 9-24.

FRENAUD, G., “Eve dans les liturgies latines du VIe au XIIIe siècles”. *Études Mariales* 13, 1955, pp. 116-119.

GALLAHER, E.J., “The Visio Lazari, the cult and the Old French life of Saint Lazarus: an overview”. *Neuphilologische Mitteilungen* 3, 1989, pp. 331-339.

GARTH, H. M., “Saint Mary Magdalene in Medieval Litterature”, in *The J. Hopkins Univ. Studies in Historic and Political Science*, 67, 3, 1950.

GREEN, R.B., “The Adam and Eve Cycle in the Hortus Deliciarum”. WEITMANN, K., (ed.), *Late classical and medieval studies in honor of Albert Mathias Friend*. Princeton, PUP, 1955.

GREFFIER, M., "L'introduction du culte de Saint Lazare à Autun". *Mém. Soc. Éduennes* 50, 1964/65, pp. 329-350.

GRIVOT, D., *Le tympan de la cathédrale d'Autun*. Autun, Ed. do autor, 1949, 2 éd.

GRIVOT, D. e ZARNECKI, G., *Gislebertus, Sculpteur d'Autun*. Ed. Trianon Press, 1960.

GRIVOT, D., *Le monde d'Autun*. La Pierre-Qui-Vire, Zodiaque, 1960.

GRIVOT, D., *Autun. Histoire de la ville*. Autun, Ed. do autor, 1967.

GRIVOT, D., *Bestiaire d'Autun*. Ed. A. Michel, 2 éd. 1973.

GRIVOT, D., *L'étrange aventure de la cathédrale d'Autun*. La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1980.

GRIVOT, D., *Eglises romanes de Bourgogne*. Rennes, Ouest-France, 1986

GRIVOT, D., *Aimer l'art roman en Bourgogne*. Rennes, Ouest-France, 1986.

GRIVOT, D., *Autun*. La-Pierre-Qui-Vire, Zodiaque, , 5e. éd., 1987.

GRIVOT, D., *La Bourgogne mystique*. Précy-sous-Thil, Ed. de l'Armançon, 1995.

GRIVOT, D., *La sculpture du XIIIe siècle de la cathédrale d'Autun*. S.A.E.P., Ingersheim, 1990.

GUREVICH, A., "The west portal of the church of Saint Lazare in Autun: the paradoxes of the medieval mind". *Peritia. Journal of the Medieval Academy of Ireland*, 4, 1987, pp. 251-260.

HARRIS, M., "Flesh and spirits: the battle between virtues and vices in medieval drama reassessed". *Medium Aevum* 1, 1988, pp. 56-64.

HÉLIOT, P., "Remarques sur la cathédrale d'Autun et sur l'architecture romane de la région bourguignonne". *Bull. Soc. Nat. Antiq. de France*, 1965, pp. 182-199.

HIGGINS, J.M., "The myth of Eve: The Temptress", *Journal of the American Academy of religion*, 44, 1976, pp. 639-647.

HUNT, T., "The unity of the "Play of Adam." *Romania*, 96, 1975, pp. 368-88 e 497-527.

HUYS-CLAVEL, V., *La Madeleine de Vézelay. Cohérence du décor sculpté de la nef*. Chambéry, Ed. Comp'act, 1996.

JALABERT, D., "L'Ève de la cathédrale d'Autun. Sa place dans l'histoire de la sculpture romane." *Gazette des Beaux-Arts* 35, 1949 , pp. 247-274.

JAMOT, P., "La cathedrale d'Autun et l'art roman". *Révue de l'art* 64, 1933, pp. 97-116.

JUSTICE, S., "The authority of ritual in the Jeu d'Adam". *Speculum* 4 , 1987, pp.851-864.

KANE, J.R., "Mary of Magdala: the evolution of her hole in medieval drama." *Studi Medievali*, 26, 1985, pp. 677-684.

KEMENY, P.C., "Peter Abelard: an examination of his doctrine of Original Sin". *Journal of religious History* 4, 1991, pp. 374-386.

LUKKEN, G.M., *Original Sin in the Roman Liturgy: Research into the Teology of Original Sin in the Roman Sacramentaria and the Early Baptismal Liturgy*. Leiden, E.J. Brill, 1973.

LYNN, Th. B., "Pour une réhabilitation d'Ève". *French Review* 48, 1975, pp. 871-877.

MAZURE, A. *Adam et Ève*. Paris, Mazenod, 1962.

MISRAHI, J., "A 'Vita Sanctae Mariae Magdaleneae (BHL 5456)' in an eleventh century manuscript", in *Speculum*, 18, 1943, pp.335- 339.

MOEGLIN, J.-M., "Penitence publique et ammende honorable au Moyen Âge". *Révue historique*, 604, 1997, pp. 231- 257.

MUIR, L., *Liturgy and drama in the anglo-norman "Adam"*. Oxford, Blackwell, 1973.

MURDOCH, B., "An Early Irish Adam and Eve: 'Saltair na Rann' and the traditions of the Fall". *Mediaeval Studies*, 35, 1973, pp. 146-177.

MURDOCH, B., *The Irish Adam and Eve Story from 'Saltair na Rann', II: Commentary*. Dublin, Dublin Inst. for Advanced Studies, 1976.

NESMY, D. C., *Vézelay*. La-Pierre-Qui-Vire, Zodiaque, 1991.

NEVINS, M.M., *The 'Jeu d'Adam': its unity and complexity*. Medford, Tufts Univ., 1973.

NOOMEN, W., "Le 'Jeu d'Adam'. Étude descriptive et analytique". *Romania*, 89, 1968, pp.145-193.

NYKROG, P., "Le Jeu d'Adam: une interpretation". *Mosaic*, 8, 1975, pp. 7-16.

POUZET, "Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny". *Révue de l'art chrétien*, 1912, pp. 1-17.

QUARRÉ, P. "La date des chapiteaux de Cluny et la sculpture romane de Bourgogne". *Annales. de Bourgogne*, 39 1967, pp.156-162.

RONDET, H, *Le Péché Originel dans la tradition patristique et théologique*. Paris, Fayard, 1967.

SAGE, A, "Péché Originel. La naissance d'un dogme." *Révue des "Études Augustiniennes"* 13, 1967, pp. 211-248.

SALET, F., *La Madeleine de Vézelay*. Méluin, Librairie d'Argences, 1948.

SALET, F., "Chronologie de l'ancienne abbatale de Cluny", *Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1968, pp. 30-41.

SALET, F., *Cluny et Vézelay. L'oeuvre des sculpteurs*. Paris, Société Française d'Archéologie, 1995.

SAXER, V., *Le culte de Marie Madeleine en Occident dès les origines à la fin du Moyen Âge*, Paris, Lib. Clavreuil et Auxerre, Soc.Archéologique.,1959, 2 vols.

SAXER, V., *Le dossier vézélien de Marie Madeleine. Invention des reliques en 1265-67.* Bruxelles, Société des Bollandistes, 1975.

SCHOELL, K., "L'amour, le vasselage et la solidarité dans le Mystère d'Adam". *Tréteaux* 2, 1981, pp. 68-79.

SEBASTIAN, S., "La iconografía del Genesis y su interpretación emblemática." *Goya* 220, 1991, pp. 194-201.

STRATFORD, N., "Autun and Vienne". STRATFORD, N., (ed.) *Romanesque and Gothic.* Suffolk, Boydell and Brewer, 1987, pp.193-200.

STRATFORD, N., "Le portail roman de Neuilly-en-Donjon". *Congrès Archéologique de France.* 146 for 1988 (1991), pp. 311-338.

STRATFORD, N., e SAULNIER, L., *La sculpture oubliée de Vézelay. Catalogue du musée Lapidaire.* Genebra, Droz, 1984.

STREIGNART, "L'Ève de la cathédrale d'Autun et le Jeu d'Adam et Ève". *Les études classiques* 18, 1950, pp. 452-456.

TERRET, V., *La sculpture bourguignonne aux XII et XIIIe siècles, ses origines et ses sources d'inspiration: Autun.* Autun, Ed. do Autor, 1925.

URWIN, K., "The 'Mystère d'Adam': two problems". *Modern Language review*, 34, 1939, pp. 70-72.

VERGNOLLE, E., "Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny". *Révue de l'art* 15, 1975, pp. 95-101.

VOGEL, C., *Le pécheur et la pénitence au Moyen Âge*. Paris, Cerf, 1969.

VOGADE, F., *Vézelay*. Vézelay, Scop-Sadag, 1990.

WARNER, M., *Alone of all her sex: the myth and the cult of the Virgin Mary*. Londres, Weinfeld and Nicolson, 1976.

WERCKMEISTER, O.K., "The lintel fragment representing Eve from Saint Lazare, Autun". *Journal of the Warburg and A. Courtauld Institute*, 35, 1972, pp.1-30.

WERCKMEISTER, O K., "Cluny III and the pilgrimage to Santiago". BARRAL y ALTET, X., (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Vol. II-Commande et travail. Paris, Picard, 1987, pp. 135-142.

RESUMO

Análise de quatro imagens românicas do Pecado Original esculpidas em quatro igrejas da Borgonha, na França. As imagens são: um capitel do deambulatório da abacial de Cluny III, que hoje se encontra no *Farinier* da abadia; dois capitéis da abacial de Vézelay; um fragmento do lintel do portal norte da catedral de Autun, hoje no Museu Rolin na cidade, e o lintel da fachada da igreja Santa Maria Madalena, em Neuilly-en-Donjon.

Estudamos o imaginário ligado ao Pecado e à moral sexual, onde as figuras de Eva – Maria - Madalena interagiam no processo de Pecado/ Salvação dos fiéis. Vimos como as imagens esculpidas participavam da liturgia que se desenrolava nessas igrejas, e como todas estão relacionadas com o ideal penitencial difundido pela ordem cluniacense.

RESUMÉ

Analyse de quatre images du Péché Originel qui faisaient partie du décor sculpté de quatre églises romanes de Bourgogne. Les images sont: un chapiteau du déambulatoire de l'abbatiale de Cluny III, aujourd'hui au Farinier de l'abbaye; deux chapiteaux de l'abbatiale de Vézelay; le linteau du portail nord de la cathédrale d'Autun, au Musée Rolin, et le linteau de la façade occidentale de l'église Sainte-Marie-Madeleine de Neuilly-en-Donjon.

Nous avons étudié l'imaginaire lié au Péché et à la morale sexuelle, où les figures d'Ève - Marie - Madeleine s'inscrivaient dans le processus Chute / Salut des fidèles. Nous avons observé la façon dont les images participaient à la liturgie qui avait lieu dans ces églises, et leur relation avec l'idéal pénitentiel diffusé par l'ordre clunisienne.