



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

PAMELA WANESSA GODOI

**A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DA VIRGEM
ENTRONIZADA:
MARIA DAS ILUMINURAS DE REIMS E CAMBRAI NO FINAL
DO SÉCULO XI E COMEÇO DO SÉCULO XII**

Londrina
2016

PAMELA WANESSA GODOI

**A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DA VIRGEM
ENTRONIZADA:**

**MARIA DAS ILUMINURAS DE REIMS E CAMBRAI NO FINAL
DO SÉCULO XI E COMEÇO DO SÉCULO XII**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Letras e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Londrina – UEL, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História, área de concentração em História Social – Linha de pesquisa: Práticas Culturais, Memória e Imagem.

Orientadora: Angelita Marques Visalli

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Godoi, Pamela Wanessa.

A construção imagética da Virgem entronizada : Maria das iluminuras de Reims e Cambrai no final do século XI e começo do século XII / Pamela Wanessa Godoi. - Londrina, 2016.
187 f. : il.

Orientador: Angelita Marques Visalli.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2016.
Inclui bibliografia.

1. História Medieval - Teses. 2. Imagens - Teses. 3. Iluminuras - Teses. 4. Virgem Maria - Teses. I. Visalli, Angelita Marques. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

PAMELA WANESSA GODOI

**A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DA VIRGEM ENTRONIZADA:
MARIA DAS ILUMINURAS DE REIMS E CAMBRAI NO FINAL DO
SÉCULO XI E COMEÇO DO SÉCULO XII**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Letras e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Londrina – UEL, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História, área de concentração em História Social – Linha de pesquisa: Práticas Culturais, Memória e Imagem.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora Profa. Dra. Angelita Marques Visalli
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dra. Maria Cristina Coreia Leandro Pereira
Universidade de São Paulo - USP

Prof. Dr. Richard Gonçalves André
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 10 de novembro de 2015.

AGRADECIMENTOS

É chegada a hora de agradecer, e como ser justa em apenas algumas linhas? Então, mais que com justiça, que longe passou desse trabalho, agradecerei com o amor. Esse sim foi o sentimento que regeu a construção dessas páginas.

Agradeço o amor desmedido de meu marido, Marcelo Henrique Cabral Ariza, que ouvia minhas análises dando suas opiniões, e que foi apoio e companhia em todas as horas, do brinde da aprovação ao brinde da entrega. Ao amor e paciência de minhas filhas, Luiza Gabriela Godoi Ariza e Julia Fernanda Godoi Ariza que me dividiam e que me imitavam trabalhando, ora com sorrisos, ora com desânimos, mas sempre interessadas nas imagens e nos livros.

Agradeço o amor de meus pais, Wander Godoi e Loide de A. L. Godoi, que auxiliaram nos momentos de construção desse trabalho, e muito antes dele, me incentivaram a ser estudiosa e a valorizar o amor pelo conhecimento. As amigas de graduação, Helen, Lucimara e Litiane que sonharam anos atrás, junto comigo, com a conclusão desse trabalho. E aos amigos de pesquisa, André e Alisson, companheiros de eventos, de temas e de dores, leitores e críticos atentos do que digo e escrevo.

Aos professores que ao longo do desenvolvimento dessa pesquisa puderam inspirar minha carreira acadêmica, em especial a professora Edméia Ribeiro, exemplo de companheirismo, a professora Terezinha Oliveira, exemplo de dedicação, e também à professora Maria Cristina C. L. Pereira, que me acolheu e muito me ensinou, incentivando ainda mais o meu amor pelo tema da pesquisa.

E por fim, ao amor, dedicação e profissionalismo imensos de minha orientadora e amiga, Angelita Marques Visalli, que me ensinou a pesquisar com atenção, a ser professora com dedicação e a crescer como pessoa e como historiadora, sempre priorizando o amor.

Obrigada a todos vocês pelo amor dispensado a mim, nos tempos difíceis de decepções e angústias que envolveram esse trabalho, e nos bons momentos proporcionados pela satisfação de fazer aquilo que aprendi a amar. Que o meu Deus possa confortá-los e guiá-los sempre, possibilitando tão boa companhia como as que eu tive durante a construção desse trabalho.

*“Louvo e admiro todas estas coisas, mas é de quem as fez
que tenho sede.”*

(Santo Agostinho, Confissões II, 5)

GODOI, Pamela Wanessa. **A construção imagética da Virgem entronizada: Maria das iluminuras de Reims e Cambrai no final do século XI e começo do século XII.** 2016. 188 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

No final do século XI e início do século XII, duas importantes obras foram feitas para as Abadias de Reims e Cambrai; nos textos sobre a Virgem, em livros litúrgicos, iniciais foram iluminadas figurando Maria entronizada. Três miniaturas desses códices foram analisadas por nós, como imagem-objeto, as relações entre as suas funcionalidades e sua materialidade foram apresentadas na comparação com outras miniaturas da obra que as continham. Quando cotejadas entre si nos abriram caminho para compreender como essa temática figurou nos manuscritos litúrgicos medievais. Sem se distanciar da identificação de imago, as miniaturas foram localizadas no universo da devoção mariana, e apresentadas junto as várias outras possibilidades encontradas no período, nesse tipo de suporte. Fazendo parte de um momento de possibilidades, notamos como as miniaturas da Virgem entronizadas, nas obras de Reims e Cambrai, localizam os diversos elementos possíveis em um tipo mariano ainda em construção.

Palavras-chave: Iluminuras. Virgem entronizada. Reims e Cambrai.

GODOI, Pamela Wanessa. **The imagistic construction of the enthroned Virgin: Maria from the illuminations of Reims and Cambrai at the end of the eleventh century and twelfth century beginning.** 2016. 188 f. Thesis (MA in History) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

At the end of the eleventh century and the beginning of the twelfth century two important works were made to the Abbeys of Reims and Cambrai; liturgical books were illuminated with Initials of texts about the Virgin where Mary appearing enthroned. Three miniatures of these codices were analyzed by us as object-image, the relationship between its features and its materiality were presented in comparison with other work's miniatures that contained. When collated together opened the way to understand how this issue has figured in medieval liturgical manuscripts. Without distancing the imago identification miniatures were located in the Marian devotion's universe and submitted to the various other possibilities found in the period in this type of support. As part of a time of possibilities, we see how the enthroned Virgin miniatures at the works of Reims and Cambrai, locate the various possible elements in a Marian type still under construction.

Keywords: Illuminations. Enthroned Virgin. Reims and Cambrai.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – BM Reims Ms 293, fólio 109v. Detalhe.	50
Figura 2 – BM Reims 294, fólios 4v e 5r. Exemplo dos fólios inseridos posteriormente.....	51
Figura 3 – BM Reims Ms 294, fólio 14r.	52
Figura 4 – BM Reims Ms 294, fólio 11r. Detalhe.....	53
Figura 7 – Inicial T, Crucificação de Santo André - BM Reims Ms 295, fólio 215r.	56
Figura 6 – inicial I. BM Reims Ms 295, fólio 175r. Detalhe.	57
Figura 9 – Inicial M. BM Reims Ms 295, fólio 24v.....	58
Figura 8 – Inicial Q. BM Reims Ms 295, fólio 98v.	59
Figura 9 – Inicial S. BM Reims Ms 295, fólio 180r.....	59
Figura 10 – Inicial D. BM Reims Ms 295, fólio 05r.	59
Figura 11 – Inicial G. BM Reims Ms 295, fólio 18v.	59
Figura 12 – Inicial L. BM Reims Ms 295, fólio 61r.	59
Figura 13 – Inicial G. BM Reims Ms 295, fólio 54v.	59
Figura 14 – Inicial I. BM Reims Ms 295, fólio 126v.....	60
Figura 15 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 28r.....	60
Figura 16 – Detalhe. BM Reims Ms 295, fólio 109v.....	61
Figura 17 – Inicial O. BM Reims Ms 295, fólio 52v.	61
Figura 18 – Inicial N. BM Reims Ms 295, fólio 141v.	61
Figura 19 – Inicial F. BM Reims Ms 295, fólio 41r.....	61
Figura 20 – Inicial O. BM Reims Ms 295, fólio 11v.	61
Figura 21 – Inicial D. BM Reims Ms 294, fólio 192v.	63
Figura 22 – Inicial D. BM Reims Ms 295, fólio 05r.....	63
Figura 23 – Inicial T. BM Reims Ms 295, fólio 67v.....	63
Figura 24 – Inicial L. BM Reims Ms 295, fólio 175r.	63
Figura 25 – Inicial O. BM Reims Ms 295, fólio 136r.....	64
Figura 26 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 083v.....	67
Figura 27 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 139v.....	67
Figura 28 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 144v.....	67
Figura 29 – Inicial Q. BM Reims Ms 294, fólio 185v.	67
Figura 30 – Iniciais I e E. BM Reims Ms 294, fólio 188r.....	67

Figura 31 – Inicial Q. BM Reims Ms 294, fólio 190v.	67
Figura 32 – Inicial T. BM Reims Ms 294, fólio 213v.	68
Figura 33 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 223v.	68
Figura 34 – Inicial O. BM Reims Ms 294, fólio 230v.	68
Figura 35 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 238v.	68
Figura 36 – Inicial Q. BM Reims Ms 294, fólio 240v.	68
Figura 37 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 240v.	68
Figura 38 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 243v.	69
Figura 39 – Inicial O. BM Reims Ms 295, fólio 26v.	69
Figura 40 – Inicial V. BM Reims Ms 295, fólio 46v.	69
Figura 41 – Inicial L. BM Reims Ms 295, fólio 148r.	69
Figura 42 – Inicial H. BM Reims Ms 295, fólio 230v.	69
Figura 43 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 109v.	71
Figura 44 – Inicial D. BM Reims Ms 294, fólio 227v.	71
Figura 45 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 244v. Detalhe.	71
Figura 46 – Inicial A. BM Reims Ms 294, fólio 252r. Detalhe.	71
Figura 47 – Inicial G. BM Reims Ms 295, fólio 1r. Detalhe.	71
Figura 48 – Inicial O. BM Reims Ms 295, fólio 30v.	71
Figura 49 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 89v.	73
Figura 50 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 158r.	73
Figura 51 – Inicial A. BM Reims Ms 294, fólio 252r.	73
Figura 52 – Inicial G. BM Reims Ms 295, fólio 1r.	73
Figura 53 – Inicial U. BM Reims Ms 295, fólio 32r.	74
Figura 54 – Lombada inferior. BM Cambrai Ms 0528.	76
Figura 55 – Costura lateral. BM Cambrai Ms 0528.	77
Figura 56 – Furo. BM Cambrai Ms 0528.	78
Figura 57 – Pontos laterais. BM Cambrai Ms 0528.	79
Figura 58 – Espaço raspado. BM Cambrai Ms 0528.	80
Figura 59 – Texto reescrito. BM Cambrai Ms 0528. Detalhe.	80
Figura 60 – Inicial B. BM Cambrai Ms 0528, fólio 10r.	81
Figura 61 – Iniciais. BM Cambrai Ms 0528, fólio 163r.	81
Figura 62 – Inicial P. BM Cambrai Ms 0528, fólio 163v.	81
Figura 63 – Dragão. BM Cambrai Ms 0528, fólio 33r.	82

Figura 64 – Máscara. BM Cambrai Ms 0528, fólio 191r. Detalhe.....	82
Figura 65 – Dragão. BM Cambrai Ms 0528, fólio 219v.	82
Figura 66 – Inicial L. BM Cambrai Ms 0528, fólio 200v.	83
Figura 67 – Ascensão de Cristo. BM Cambrai Ms 0528, fólio 38v.	86
Figura 68 – Inicial Q. Cristo e Zaqueu. BM Cambrai Ms 0528, fólio 258v.	88
Figura 69 – Inicial D. Conversão de Paulo. BM Cambrai Ms 0528, fólio 135v.....	88
Figura 70 – Inicial Q. Jeremias sobre Jerusalém. BM Cambrai Ms 0528, fólio 002v.	89
Figura 71 – Inicial Q. Vigília Pascoal. BM Cambrai Ms 0528, fólio 004v.	90
Figura 72 – Inicial H. Apedrejamento de Santo Estevão. BM Cambrai Ms 0528, fólio 120v.	90
Figura 73 – Inicial P. Martírio. BM Cambrai Ms 0528, fólio 227r.....	91
Figura 74 – Inicial S. Massacre dos inocentes. BM Cambrai Ms 0528, fólio 128v.....	92
Figura 75 – Inicial H. Degolação de São João. BM Cambrai Ms 0528, fólio 185v.....	92
Figura 76 – Intervenção da imagem da degolação de São João. BM Cambrai Ms 0528, fólio 185v. Detalhe.	93
Figura 77 – Inicial D. Martírio de santa Inês. BM Cambrai Ms 0528, fólio 132v.....	93
Figura 78 – Inicial T. Heraclius levando a verdadeira cruz a Jerusalém. BM Cambrai Ms 0528, fólio 195r.	94
Figura 79 – Inicial M. São Miguel e o dragão. BM Cambrai Ms 0528, fólio 198v.....	95
Figura 80 – Inicial F. São Pedro entronizado e a corrente. BM Cambrai Ms 0528, fólio 165v.	95
Figura 81 – Banquete do mau rico. BM Cambrai Ms 0528, fólio 71v.....	96
Figura 82 – Inicial D. Rei Davi tocando harpa. BM Cambrai Ms 0528, fólio 086v.....	96
Figura 83 – Inicial S. Apresentação no templo. BM Cambrai Ms 0528, fólio 136v.....	96
Figura 84 – Copista. BM Cambrai Ms 0528, fólio 1r.	99
Figura 85 – BM Cambrai Ms 0528, fólio 2r.....	100
Figura 86 – Copista. BM Cambrai Ms 0528, fólio 2r. Detalhe.	100
Figura 87 – Inicial I. Cristo. BM Cambrai Ms 0528, fólio 11r.	101
Figura 88 – Inicial Q. Missão universal dos apóstolos. BM Cambrai Ms 0528, fólio 164r.....	102
Figura 89 – Inicial I. BM Cambrai Ms 0528, fólio 208v.	102
Figura 90 – Inicial O. BM Cambrai Ms 0528, fólio 239r.	103
Figura 91 – Inicial A. BM Cambrai Ms 0528, fólio 234v.....	103

Figura 92 – Inicial I. São João. BM Cambrai Ms 0528, fólio 125r.....	104
Figura 93 – Inicial S. Salomão. BM Cambrai Ms 0528, fólio 249v	104
Figura 94 – Inicial I. São Pedro. BM Cambrai Ms 0528, fólio 141r.....	104
Figura 95 – Inicial Q. Virgem entronizada com o menino entre anjos. BM Reims Ms 295, fólio 109v. Detalhe.....	107
Figura 96 – Inicial A. Virgem como rainha. BM Cambrai Ms 0528, fólio 169v.....	111
Figura 97 - Inicial U. Maria entronizada com o Menino entre duas personagens coroadas. BM Cambrai Ms 0528, fólio 244v.	112
Figura 98 – BM Reims Ms 295, fólios 109v-110r.	115
Figura 99 - BM Cambrai Ms 0528, fólio 169v – 170r.	118
Figura 100 – BM Cambrai Ms 0528, fólio 244v-245r.	120
Figura 101 - Inicial Q. BM Reims Ms 295, fólio 109v.	122
Figura 102 – Maria. BM Reims Ms 295, fólio 109v. Detalhe.	123
Figura 103 – São Marcos. BM Reims Ms 295, fólio 89v. Detalhe.....	124
Figura 104 – Inicial C. BM Reims Ms 295, fólio 74v. Detalhe.	124
Figura 105 – Tronos. BM Reims Ms 295, fólio 109v e BM Reims Ms 294, fólio 252r.....	125
Figura 106 – Mãos em mandorla. BM Reims Ms 294, fólio 252r e BM Reims Ms 295, fólio 1r.	128
Figura 107 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 74r.....	129
Figura 108 - Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 79r.	129
Figura 109 - Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 118v.....	129
Figura 110 - Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 120r.	129
Figura 111 - Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 137r.	130
Figura 112 - Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 146r.	130
Figura 113 - Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 275r.	130
Figura 114 - Virgem como rainha. BM Cambrai Ms 0528, fólio 169v.....	133
Figura 115 – Maria entronizada com o Menino entre duas personagens coroadas. BM Cambrai Ms 0528, fólio 244v	136
Figura 116 – Inicial G. BM Cambrai Ms 0528, fólio 193r.	137
Figura 117 - Inicial T. BM Cambrai Ms 0528, fólio 259v.....	137

Figura 118 – As três Marias – BM Reims Ms 295, fólíio 109v; BM Cambrai Ms 0528, fólíio 169v; BM Cambrai Ms 0528, fólíio 244v.....	141
Figura 119 – Coroas. BM Cambrai Ms 0528, fólíio 244v; BM Cambrai Ms 0528, fólíio 169v e BM Reims Ms 109v.	142
Figura 120 – Menino Jesus. BM Reims Ms 295, fólíio109v; BM Cambrai Ms 0528, fólíio 244v.	143
Figura 121 - Menino Jesus. BM Reims Ms 295, fólíio109v; BM Cambrai Ms 0528, fólíio 244v. Detalhes.	144
Figura 122 - Menino Jesus. BM Reims Ms 295, fólíio109v; BM Cambrai Ms 0528, fólíio 244v. Detalhes.	144
Figura 123 – Anjos. BM Reims Ms 295, fólíio109v; BM Cambrai Ms 0528, fólíio169v. Detalhes.	146
Figura 124 – Coroadas. BM Cambrai Ms 0528, fólíio 244v. Detalhe.	147
Figura 125 – Catacumba de Priscila, Maria, o Menino e um profeta (?), Roma, século II.	156
Figura 126 – Catacumba de Priscila, Adoração dos reis magos (?), Roma, século II.....	157
Figura 127 – Ícone Nossa Senhora do Perpétuo Socorro.	159
Figura 128 – Tapeçaria ícone da Virgem	160
Figura 129 – Evangeliário de Lorsch. Cristo em majestade, folio 18v. Biblioteca Apostolica Vaticana (Pal. lat. 50), século IX.	164
Figura 130 – Evangeliário de Godescalc, Cristo em majestade, folio 3r, Paris: BnF, Manuscrits, Nouv. acq. nal.1203, século VIII.....	164
Figura 131 – <i>Vierge à l'Enfant</i> , BM Clermont-Ferrand – ms 0145, fólíio 130v. França, século X ou XI.....	166
Figura 132 - Maria (?). BM Clermont-Ferrand 0145, Fólíio 006r.	173
Figura 133 – Inicial U. BM Rouen, fólíio 103.	174
Figura 134 – Inicial C. BM Amiens 0142, fólíio 115v.	176
Figura 135 – BM Amiens - Ms Lescalopier 002, fólíio 019,5.	177
Figura 136 – Paris, BNF, Latin 12584, fólíio 322v.....	178
Figura 137 – BM Dijon Ms 0130, fólíio 104r.	179
Figura 138 – BM Vêndome Ms 0115, fólíio 112.	180
Figura 139 – Paris, BNF, Nouvelle acquisition latine 2246, folio 22v.....	180
Figura 140 – Inicial U. BM Tours Ms 0193, fólíio 098.	182

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Cabeças humanas	62
Tabela 2 – Homens sem identificação.	66
Tabela 3 – Cristo, a Virgem e a mão de Deus Pai.	72
Tabela 5 – Imagens narrativas.	84
Tabela 6 – Imagens ostensivas	97

LISTA DE SIGLAS

BM	Biblioteca Municipal
BNF	Biblioteca Nacional da França
BVMM	Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux
CNRS	Centre National de la Recherche Scientifique (Centro Nacional de Pesquisa Científica)
IRHT	l'Institut de recherche et d'histoire des textes (Instituto de Pesquisa e de História dos Textos)
Ms	Manuscrito

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – OLHANDO PARA CONHECER: A IMAGEM MEDIEVAL, AS ILUMINURAS E OS MANUSCRITOS DE REIMS E CAMBRAI	20
1.1 IMAGO E A EXPRESSÃO DA IMAGEM MEDIEVAL	22
1.2 ILUMINURAS: A IMAGO DOS LIVROS	28
1.3 MANUSCRITOS DE REIMS E CAMBRAI.....	41
1.3.1 LECIONÁRIO DE REIMS	48
1.3.2 HOMILIÁRIO DE SAINT-ANDRÉ-DU-CÂTEAU OU DE CAMBRAI	75
CAPÍTULO 2 – MARIAS: RAINHAS DAS ILUMINURAS DE REIMS E CAMBRAI	106
2.1 MARIAS E SEUS TEXTOS	114
2.2 MARIAS E AS ILUMINURAS DE SEUS MANUSCRITOS	121
2.2.1 REIMS – MS 294 E MS 295	122
2.2.2 CAMBRAI	132
2.3 AS TRÊS VIRGENS	140
CAPÍTULO 3 – OLHANDO EM VOLTA: CULTO MARIANO E AS REPRESENTAÇÕES MARIANAS NOS MANUSCRITOS DOS SÉCULOS XI E XII	151
3.1 MARIA: DEVOÇÃO À MÃE DE CRISTO.....	151
3.2 MARIA DAS ILUMINURAS.....	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
FONTES PRIMÁRIAS	185
REFERÊNCIAS	186

INTRODUÇÃO

Este trabalho apontou as escolhas iconográficas para a formação de um tipo imagético específico: A Virgem entronizada. A imagem que apresenta Maria, mãe de Deus, sentada em um trono é uma das imagens mais comuns do período medieval, e mesmo posteriormente foi muito retratada na arte religiosa.

Pesquisamos esse tipo mariano em iluminuras, imagens em manuscritos, para verificar as escolhas feitas para esse suporte, procurando entender como a relação específica com o livro se destacou na construção desse tipo de imagem mariana.

Ao trabalharmos com manuscritos medievais, as datas que cercam seu uso são o que chamam a nossa atenção. Foi próximo ao século IV, exatamente em um intenso momento de modificação política sofrida pela Europa, que o uso do material que vinha de longe e era conhecido como papiro começou a ser dificultado e o códice (livro encadernado) de pele de animal ganhou espaço como suporte para produção escrita, começando aí, então, a Idade Média dos livros.

Seu fim pode ser claramente indicado com a invenção da imprensa. Mas não é a data de 1439, normalmente usada para definir o fim da Idade Média, que define o epílogo dos manuscritos; próximo a ela, apenas tem-se o início do fim, já que daí em diante sua produção ganhou novas técnicas e participou de novos simbolismos, perdendo o valor prático de objeto de transmissão de conhecimento. Os antigos manuscritos foram sempre revisitados sem constrangimentos, até a Revolução Industrial, pelo menos; a Idade Média dos livros sugere um tempo longo, mas em nenhum momento imóvel.

O uso, as técnicas e as preferências na produção dos livros, fazem parte intimamente desse período cheio de renascimentos e que procurou atribuir características de tradição, mesmo às suas inovações. No caso das iluminuras, incorporando modificações em um escopo visual já existente, ou utilizando-se de novos elementos visuais a partir de técnicas já bem desenvolvidas.

Outro elemento importante na periodização desses objetos é o que diz respeito ao universo religioso. Longe de estar separado de outras categorias da sociedade, como cultura, economia ou política, é nesses séculos que o cristianismo foi, sobretudo, a base da produção dos livros.

Em livros litúrgicos do norte da atual França, já próximo ao ano 1100, Maria entronizada foi pintada dentro das iniciais de textos da liturgia. Essas iluminuras têm muito a nos dizer sobre a forma com que a representação da Virgem Maria se desenvolveu e

como as opções iconográficas para a representação dessa personagem foram se construindo ao longo dos séculos medievais.

Principalmente nessa região, a produção de manuscritos se destacou, devido às boas condições das bibliotecas e conventos já bem experientes, que se dedicavam à cópia de livros desde o Renascimento Carolíngio entre os séculos VIII e IX. Técnicas importantes de escrita e pintura saíram do *scriptorium*¹ de bibliotecas do norte do Império, herança de Carolíngios e Otonianos (séc. X). O contato singular com Bizâncio também fez dessa região um local ímpar na produção das imagens dos códices.

Copiados nesse ambiente, no fim do século XI, duas importantes obras foram estudadas em nossa pesquisa. Uma delas, feita pela abadia Beneditina de Saint-Remi, foi entregue ao bispo Manassès de Châtillon antes do ano de 1096; a cópia deu-se em um conjunto de três encadernações, sendo que duas delas, muito luxuosas, apresentam imagens. Chamados de *Lectionnaire de l'office de la cathédrale de Reims*, foram numerados pela Biblioteca Municipal de Reims como manuscritos 294 e 295.

A outra obra é o livro catalogado como BM Cambrai Ms 0528. Hoje, conservado pela Biblioteca Municipal de Cambrai; não encontramos seu local de produção, mas sua destinação foi a Abadia de *Saint-André-du-Câteau*, inscrita sobre a diocese de Cambrai. Sua datação é situada na segunda metade do século XII, segundo consta em uma lista de datas no final da cópia, e também pela comparação com outros livros do período.

Nessas obras, encontramos três iluminuras que apresentam Maria do tipo entronizada. Primeiro a imagem produzida no Ms 295 em Reims, uma inicial Q que tem em seu interior a figura de Maria entronizada com dois anjos ao redor e Cristo Menino ao colo; um tipo exemplar que apresentou imagneticamente os principais elementos para a representação da imagem de Maria entronizada.

As outras duas iluminuras, pintadas no códice Ms 0528 de Cambrai, são imagens de Maria entronizada que apresentam variações importantes em comparação ao modelo encontrado em Reims. Em uma delas, Maria figura em uma inicial A sem o Menino Jesus, e, em outra inicial, U, ela e seu Filho foram representados no meio de duas personagens coroadas.

Essas imagens puderam nos indicar as possibilidades para a representação da maneira escolhida para visualizar a Virgem nesse tipo de suporte. Maria foi a mulher escolhida para encarnar o divino, gerá-lo para o mundo humano. As imagens dessa mulher,

¹ *Scriptorium* em latim significa lugar para escrever. Assim eram chamados os locais em que os copistas, geralmente monges, usavam para produzir os manuscritos.

tão importante para a história dos homens cristãos, carregam indícios importantes sobre o comportamento, a fé e as escolhas do período.

Somente há poucas décadas os estudos históricos têm se voltado a essa personagem do cristianismo. Segundo Georges Rupalio (1996), os estudos marianos se iniciam na história, primeiro a partir de uma perspectiva da história das mulheres, mas têm ganhado fôlego nas pesquisas imagéticas para além de seu perfil feminino. Muito se discutiu sobre ela na Teologia, já que se trata de uma das personagens mais importantes da história Cristã, e foi também pela arte que ela se destacou nos estudos históricos (VISALLI, 2004, p. 202).

Foi no campo imagético que esse trabalho se desenvolveu. A partir de minha inclusão no projeto de pesquisa “Devoção Mariana e a morte na Idade Média: estudo sobre a religiosidade laica através das Laudas”, e no “Laboratório dos Estudos dos Domínios das Imagens”, ambos coordenados pela professora doutora Angelita Marques Visalli, no ano de 2008, que o interesse pelas imagens da Virgem Maria foi agregado ao encanto, existente desde a adolescência, pelos assuntos relacionados com a religião cristã e a arte.

A pesquisa, que se iniciou como um trabalho de iniciação científica, possibilitou a catalogação de imagens disponíveis na *internet*. Nossa curiosidade nos levou a busca de imagens feitas em séculos anteriores à chamada explosão mariana: momento de grande êxito da devoção mariana na Europa, o século XII trouxe aos olhos dos fiéis uma gama elevada de imagens da Virgem. No suporte livresco, as iluminuras de Maria ganharam ainda mais espaço, nesse período, com a apresentação de um tipo de livro, que se tornou muito popular, dedicado as Horas da Virgem, o Livro de Horas. No entanto, o que procurávamos era o que existia antes disso.

No movimento da curiosidade inicial, e com o conhecimento introdutório sobre o tema, apresentado pelos estudos da professora Angelita M. Visalli (2004), a pesquisa desenvolvida com as iluminuras de Maria como fontes para a escrita da história do período medieval, proporcionou o Trabalho de Conclusão de Curso: “Para iluminar a alma: representação e devoção em iluminuras Marianas do século XI e XV”, de minha autoria, defendido em 2011, na Universidade Estadual de Londrina.

Dando continuidade a essa pesquisa, esse trabalho de dissertação de mestrado, realizado na mesma instituição, buscou dialogar com os estudos da arte e da imagem medieval, assim como da história e da história das religiões e religiosidades, olhando como a representação mariana se desenvolveu, para, assim, compreender ainda mais como a iconografia de Maria figurou dentro do universo medieval, na produção de livros.

Com a possibilidade de olhar para essas imagens, nosso trabalho procurou encarar a relação das três imagens destacadas, norteando a nossa pesquisa por meio das relações com o culto mariano dessa região; suas diferenças e similaridades apontaram para importantes escolhas que procuramos desenvolver nesta dissertação.

Como dito anteriormente, as imagens de Maria pós século XII são abundantes na maioria dos suportes: livros, esculturas, murais, vitrais. No entanto, anteriores ao século XII poucas imagens marianas podem ser encontradas; no que diz respeito às iluminuras esse número é ainda menor, e notamos pela busca feita em bancos de dados de iluminuras e por estudos relacionados ao tema como o de Daniel Russo (1996) que a temática da Virgem entronizada teve um privilégio singular.

Diante disso, optamos pela imagem de Reims, sendo uma das poucas imagens encontradas que apresentava uma espécie de modelo, proporcionando a representação da maioria dos elementos variantes encontrados desse tipo mariano – o trono, Maria coroada, o Menino Jesus, os anjos, o sermão da Assunção – e comparamos as iluminuras de Cambrai, mais próximas temporalmente e regionalmente, e capazes de esclarecer os padrões importantes e as variações singulares.

Outras imagens, que se enquadram nos padrões identificados nessas três imagens, também foram encontradas e serão analisadas no capítulo 3, para melhor compreensão do recorte e do ambiente de produção das iluminuras, no entanto identificamos na seleção dessas três imagens a abrangência dos principais elementos visuais encontrados no tipo mariano em questão.

Portanto, dividimos nosso trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo, discutimos a importância da natureza da fonte. Nossa pesquisa se desenvolveu a partir de imagens medievais feitas em manuscritos. As figurações visuais têm sido muito debatidas por medievalistas atuais, como Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt, e apresentaram ferramentas importantes para o trabalho com esse tipo de evidência.

Tendo como dado a importância das imagens e as características do período, apresentamos a documentação utilizada: as iluminuras e os manuscritos. As imagens que estudamos aderem aos seus livros, fazem parte de um conjunto produzido concomitantemente. E é nessa aderência que elas ganham funções.

Assim, apresentamos as singularidades que os estudos recentes mostram para as iluminuras e, após isso, os manuscritos que iremos trabalhar. Partindo de uma análise

codicológia² desenvolvida a partir das imagens em alta resolução disponibilizadas na *internet*: os livros completos foram fotografados em preto e branco e as iluminuras em colorido, e auxiliados pelo trabalho desenvolvido pessoalmente, em outubro de 2014, durante visitas às bibliotecas.

No segundo capítulo, analisamos as três imagens escolhidas que apresentam Maria, destacando seus símbolos, apresentando suas conformidades, e também aquilo que é particular a cada uma. Perceber os textos que as acompanham é outro ponto relevante de nosso trabalho. A relação entre texto e imagem é de fundamental importância nesse tipo de objeto que agregou essas duas linguagens. Maria Cristina C. L. Pereira demonstrou que a relação da imagem com um texto pode variar muito e apresentou algumas dessas variações ao falar sobre as iniciais figuradas dos textos:

[...] imagens que fazem referência direta ao texto; outras que se afastam do texto e se aproximam mais da lógica das margens; imagens que são narrativas; outras que são ostensivas. Há também aquelas que jogam com a própria estrutura da letra, reforçando a passagem desta para o domínio do figurativo, do imagético (PEREIRA, 2011, p. 143).

Na observação da variedade de relações, podemos perceber que a imagem, mesmo quando diretamente associada ao texto, tem sua dinâmica própria de apreensão de sentidos. Observar o que diz o texto não é identificar nele o que as imagens tinham a testemunhar, pelo contrário, pois a lógica pode se estabelecer como parte da possibilidade de variação da linguagem. Também no que diz respeito a produção dessas, identificamos possibilidades de vários homens trabalhando em um manuscrito, assim, nem sempre imagem e texto são feitos pela mesma copista. Discutiremos essas relações ao longo desse capítulo.

Além da sua relação com texto, é importante o destaque de suas relações com as outras imagens do códice. Apresentamos algumas delas que se integram e que auxiliam na explicação de itens iconográficos importantes encontrados das iluminuras de Maria.

Nesta pesquisa identificamos que as iluminuras, feitas em locais de produção e em período muito próximos, dizem-nos muito sobre as escolhas feitas para a apresentação visual desse tema, já que notamos uma variação pequena em relação a elas.

² Análise codicológica diz respeito à Codicológia, que é o estudo dos documentos encadernados em forma de livro: o códice. Tivemos como objetivo principal o estudo do manuscrito em sua materialidade, identificando possíveis modificações e intervenções, assim como a identificação de textos e de elementos visuais.

Formas e cores que se repetem, assim como símbolos e personagens, são o que mereceram nossa especial atenção para identificação de padrões e desvios na construção da imagem iluminada. Em comparação, as iluminuras que apresentam a Virgem também nos apontam para caminhos importantes do desenvolvimento da relação entre esses homens e a mãe de Deus.

Nesse sentido, um terceiro capítulo ampliará ainda mais a discussão. Nele apresentamos um item sobre o desenvolvimento da devoção mariana, localizando as imagens de Maria, e, depois, identificamos outras iluminuras de Marias produzidas em períodos próximos. A localização das imagens dentro do universo do culto e também no interior das possibilidades imagéticas encontradas é o que nos leva a conclusão do trabalho.

Dessa relação entre as imagens, seus textos, seus objetos, e seus ambientes, procuramos oferecer um estudo de caso sobre imagens Marianas medievais com o tema da Virgem Maria entronizada que tiveram como suporte os manuscritos.

CAPÍTULO 1 – OLHANDO PARA CONHECER: A IMAGEM MEDIEVAL, AS ILUMINURAS E OS MANUSCRITOS DE REIMS E CAMBRAI

Percebemos que o estudo de representações visuais como as iluminuras pode responder a indagações feitas por um contexto que as tem diariamente e que mesmo inconscientemente é muito movido por elas: o nosso. Em nosso momento histórico, a imagem tem importância cotidiana. Olhando para o passado, essa importância não diminui, mas se localiza dentro de seu ambiente e permite a nós historiadores evidências não verbais de como os homens no passado se relacionavam e se entendiam.

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

Martine Joly (1996, p. 47) afirma que os registros visuais ganharam ainda mais importância, pois “[...] a análise da imagem, inclusive da imagem artística, pode desempenhar funções tão diferentes quanto dar prazer ao analista”. Para Peter Burke (2004, p. 16-17), as relações não verbais de uma sociedade podem ser mais bem compreendidas quando analisamos a documentação imagética existente nessa sociedade: “Pinturas, estátuas, publicações e assim por diante permitem a nós, posteridade, compartilhar as experiências não-verbais ou o conhecimento de culturas passadas”.

Esses tipos de relacionamento humano que utilizaram de outras linguagens, além da falada ou da escrita, apontam para importantes caminhos sobre os sentimentos e os sentidos que os seus ambientes atribuíam a algo ou a alguém. A partir das imagens produzidas, conseguimos perceber com maior número de especificidades os simbolismos, as importâncias e os desprazeres, entre outras tantas expressões existentes nessas sociedades.

Segundo Mircea Eliade (1952, p. 25), é possível perceber o encaminhamento dos sentidos que uma sociedade dá ao movimento religioso, ainda que ela não seja de todo consciente. Ou seja, quando um indivíduo, inserido em sociedade, produz algo, expressa nessa produção vários dos sentidos que seu ambiente social atribuiu à produção

e ao tema ali encontrado, ainda que não seja sua intenção primeira, ele permite à posteridade encontrar em sua obra muitos dos sentidos de seu tempo.

É ainda mais importante perceber que a imagem, independentemente do período em que foi produzida, é expressão de um “feixe de significações” (ELIADE, 1952, p. 16). Ela não é apenas uma verdade, nem se constrói a partir de um único referencial, mas tem à sua disposição tantas referências quanto o seu produtor pôde ter. Portanto, Eliade (1952, p. 16) alerta: “Traduzir uma imagem numa terminologia concreta, reduzindo-a a um só dos seus planos de referência, é pior que mutilá-la: é aniquilá-la, anulá-la como instrumento de conhecimento”.

Ainda que existam dificuldades a serem superadas, o trabalho da história com as imagens tem sido fundamental para a construção do conhecimento sobre a sociedade. Peter Burke (2004, p. 18) adverte: “Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho”. No campo do medieval, essa dificuldade tem sido enfrentada a partir da interdisciplinaridade com áreas como a Teologia, a Arte e a Antropologia.

Já próximo ao começo do século XX, historiadores como Émile Mâle deslocaram seu olhar para as imagens feitas no período. Sua importância na sensibilidade dos problemas da imagem medieval não pode ser descartada, ainda que hoje o trabalho de Mâle tenha muitos pontos que não satisfazem o trabalho da História.

Nesse período, quando as culturas letradas e iletradas do medieval pareciam tão distantes e diferentes, nos estudos de Mâle, intensificou-se o uso da fórmula para as imagens medievais como sendo “Bíblia dos iletrados”. Com base em uma importante correspondência do Papa Gregório Magno escrita no ano 600 (GREGORIUM MAGNUM, Ep. ad Serenus, XI, 10), Mâle propôs três principais funções da imagem, destacadas pelo documento: ensinar, lembrar e comover, sendo que a primeira delas ganhou muito mais ênfase, ainda que não tenha sido diretamente citada pelo Papa, como as outras duas.

No entanto, não pode ser negligenciado que essa carta escrita ao bispo Serenus dava conta de um episódio específico ocorrido na igreja de Marselha: com medo da idolatria, o bispo Serenus mandou que destruíssem todas as imagens da igreja. Quando o Papa soube do acontecido, viu a necessidade de combater a iconoclastia do bispo lembrando-o de funções importantes da imagem.

Nesse momento determinado, essas funções foram evocadas, mas os escritos do Papa não pretendiam encerrar a discussão enumerando e simplificando todas as imagens medievais; o texto foi localizado para a circunstância de Marselha.

Ainda assim, esse texto foi longamente usado durante o medievo ao se falar do uso de imagens. Por isso, também, por muitos anos, a historiografia se ancorou nesse recurso para simplificar a imagem medieval. Porém, nas últimas décadas, essa posição tem sido amplamente discutida. Segundo Jérôme Baschet (1996, p. 9, tradução Maria Cristina C. L. Pereira), ao renunciar “à facilidade da Bíblia dos iletrados, um campo imenso e bastante complexo se abre à reflexão sobre as funções das imagens”.

No campo de devoção e expressão religiosa, a imagem medieval teve papel fundamental. Para o historiador, ela possibilita compreender um pouco mais da relação entre os universos culturais, sendo uma evidência das formas de interpretação da religiosidade dos homens. Nesse capítulo, concentramos na especificidade da evidência histórica que utilizamos: primeiro apresentamos a imagem medieval, depois sua expressão na iluminação e por fim apresentamos os manuscritos que usaremos.

1.1 IMAGO E A EXPRESSÃO DA IMAGEM MEDIEVAL

A imagem apresentou-se como opção importante para o estudo da história; ela é uma linguagem que desdobra ainda mais possibilidades no processo de construção do conhecimento histórico. No campo da história medieval, ela tem feito parte de trabalhos que procuraram entender suas especificidades.

Esses estudos apontaram a necessidade de se perceber a importância dessa linguagem como elemento para o entendimento não só da dinâmica em que ela estava inserida, mas também do sentido que ela atribui, nesse momento, a temas ligados a diversas áreas, entre elas, a religiosa.

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

O que oferecemos nesse item é a apresentação das especificidades atribuídas pela historiografia à imagem medieval. Compreender seu significado, perceber suas funções, seus destinos e os objetos a que aderem são pontos significativos e essenciais para o trabalho que desenvolvemos nesta dissertação. Queremos olhar para as construções visuais que os medievais elaboraram abrindo a possibilidade de perceber suas escolhas. Uma dessas escolhas

diz respeito ao sentido atribuído a essas construções. A imagem medieval foi definida pela historiografia, tanto pelo o que ela foi, como também pela sua negação: o que ela não foi. Esse reconhecimento apresentou a possibilidade de identificar, ainda, o seu caminhar na história, suas transformações e as posições, que ao longo do medievo, desfrutou.

Assim como o campo de estudos da imagem tem se ampliado, tem se ampliado também as perspectivas que o norteiam. Percebemos que hoje há muitas maneiras de se utilizar da fonte imagética na construção de um trabalho histórico. O estudo da imagem medieval também pode ampliar os estudos das imagens, mesmo quando não produzidas no recorte temporal em questão, assim como a interlocução de outros historiadores de imagens tem auxiliado no trabalho com a imagem medieval.

Estudos de imagens contemporâneas, baseados na semiótica, em fotografia ou mesmo em críticas da história da arte, puderam auxiliar em nossa pesquisa, com um alargamento no campo metodológico que permitiu um olhar diferenciado do material analisado. Contudo, um trabalho que procurou compreender um fenômeno localizado no período medieval, a partir do estudo da imagem produzida e vista nesse momento, pôde ser largamente norteado por medievalistas como Jérôme Baschet, Jean-Claude Schmitt, Jean-Claude Bonne, Michel Pastoureau e outros que formaram um grande grupo de estudos, orientados principalmente, pelas pesquisas de Jacques Le Goff, medievalista francês.

Fruto de trabalhos desenvolvidos por Marc Bloch e Lucien Febvre, principalmente na revista *Annales*, as pesquisas desses medievalistas apresentaram análises de novas fontes, como as imagens, partindo de novos paradigmas. Em um esforço conjunto das disciplinas de ciências humanas, como a antropologia e a sociologia, foi possível ampliar os horizontes da história e acrescentar aos estudos medievais um campo destinado ao tema imagético, sem perder de vista todos os outros domínios da sociedade.

É possível, então, partir de estudos específicos para analisar as iluminuras medievais. Esses estudos puderam nortear e balizar este trabalho, com recursos teóricos desenvolvidos por meio dos estudos especificamente medievais, permitindo que as iluminuras analisadas aqui fossem entendidas a partir de outros estudos de objetos que se encontraram no mesmo ambiente.

Ao estudar as iluminuras, consideramo-las como imagens medievais, e elas foram delimitadas por Jean-Claude Schmitt como *imago*. A palavra “imagem”, que já tanto usamos neste trabalho, proveio desse termo latino que era usado pelos medievais para definir a imagem. Contudo, o autor alerta:

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

No latim antigo, a palavra *imago* pode ser traduzida como: imagem, retrato, aparência; mas sua construção em relação à aparência é o mais destacado (ERNOUT; MEILLET, 1985, p. 309).

É no período medieval que o termo *imago* tomou formas cristãs e ganhou importância, segundo os sentidos encontrados nos textos bíblicos. E é já nas primeiras linhas da Bíblia que encontramos a *imago* em uma importante função, designar o homem: “Então disse Deus: façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança” (Gênesis 1, 26).

Para Schmitt (2007, p. 13), a “*imago* é o fundamento da antropologia cristã”. Em um período em que o ideal cristão foi base para todas as relações, a palavra que na Bíblia destacou-se para identificar o homem é também a que foi preferida para denominar as produções visuais.

Mas não só as produções visuais foram chamadas de *imago*:

[...] no centro da concepção medieval do mundo e do homem: ela remete não somente aos objetos figurados (retábulos, esculturas, vitrais, miniaturas, etc.), mas também às “imagens” da linguagem, metáforas, alegorias, *similitudines*, das obras literárias ou da pregação. Ela se refere também à *imaginatio*, às “imagens mentais” da meditação e da memória, dos sonhos e das visões (SCHMITT, 2006, p. 593).

Ao se preocupar como era chamada a imagem medieval, Schmitt se deparou com um termo que significava também muitas coisas. Perceber a relação de tais coisas foi o que definiu o termo *imago* como sendo o ideal para identificar os elementos figurativos produzidos no medievo.

A *imago* pode se definir como uma representação visual de algo real, simbólico ou mesmo imaginário; ela procurou tornar visíveis os sentidos humanos. Nela, tinha-se a oportunidade de expressar não só o visual já existente, mas também as construções mentais que enchem de sentidos as narrativas medievais. Assim, as imagens produzidas no período medieval têm suas características articuladas em meio à ambiguidade que a palavra *imago* nos oferece.

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

Assim, acreditamos que a expressão “representação” vem carregada de sentidos que, para o período medieval, não foram colocados como sendo preponderantes, como a dicotomia entre presença e ausência. Carlo Ginzburg (2001) apresentou um ensaio que procurou identificar a ideia de representação ao longo de vários séculos. Usando essa palavra como título, ele ressaltou que ainda que a relação entre a ausência e a presença seja o ponto de partida, a historicidade da ideia de representação tornou possível identificar como o medievo trabalhou com a representação dentro de suas referências ambíguas oferecidas pela *imago*.

De Eusébio de Cesaréia a Tomás de Aquino, passando por Agostinho e Bernardo de Claraval, ele nos apresentou como a imagem esteve presente nas reflexões medievais, ora sendo defendida, ora sendo rechaçada, ora seguindo a interpretação dos gregos, ora participando das inovações sociais (GINZBURG, 2001).

No plano teórico, durante o medievo, muito se discutiu sobre a imagem. Ainda que, em comparação à modernidade, sejam poucas, muitas imagens medievais foram produzidas e tiveram uma lógica própria. Lógica essa que se submeteu intimamente à importância, ou não, da imitação.

Segundo o autor, a representação passou de identificação de imitação para uma relação de superpresença, tendo a meio caminho a ideia de substituição. Para Ginzburg (2001, p. 85-105), o sentido da imagem passou por modificações no papel da representação que ocorreram exatamente durante os períodos que chamamos de Idade Média.

Assim, nem a imitação, nem a substituição foram palavras de ordem prática para a produção medieval. Ainda que sejam passíveis de serem percebidas em algumas das imagens medievais, essas duas preocupações estavam envolvidas no turbilhão de sentidos que a antropologia cristã deu à visualidade.

Diante de tantos sentidos, o medievo não se preocupou amplamente com a mimética, pelo contrário, muitas vezes a lógica estava na fuga da representação. Encontramos também pinturas de seres antropomórficos, anjos, monstros e outras construções que só a complexidade de *imago* podia permitir. Uma imagem podia ser tudo aquilo que fosse possível

imaginar ou sentir; seus limites, suas regras estavam inseridos no ambiente específico da produção e relacionados ao que a tradição manteve.

Desse modo, a imagem medieval não se ateve a um referencial único de sentido. Ela tornou-se evidência de vários elementos sobrepostos, o que trouxe para a ideia de representação ainda mais camadas de entendimento, permitindo que nos dias atuais o visual seja ainda mais do que apenas a representação de uma realidade. Enquanto no período antigo a imitação era importante, a superpresença da modernidade só foi possível por conta do desenvolvimento dessa categoria de imitação, a qual se iniciou com a Antiguidade, mas que ganhou muitos elementos diferentes no medievo.

É aqui que encontramos o diferencial da *imago* medieval em relação a imagem contemporânea: a construção da superpresença, hoje já bem definida, se deu na Idade Média a partir de aspectos variados, como a inserção de movimento a imagem, e durante os estudos de caso das varias possibilidades da *imago* notamos esse desenvolvimento, sendo que alguns aspectos, como sua relação íntima com o objeto tornaram-se localizados e são perceptíveis em camadas. Dessas camadas de elementos sobrepostos durante o medievo, foi possível perceber também as funcionalidades e as ambiguidades da imagem medieval, que não se revelavam apenas mensagem, mas ainda mais sentidos, imaginação e presenças.

Dentro desse ambiente, em que o visual era mais do que uma imitação do concreto, um desenho de Maria não pôde ser apenas uma mulher, tratada concretamente como matéria de um corpo. A imagem medieval não era somente uma representação, ela também era personificação de uma personagem representada, evocando, inclusive, sua presença corpórea.

A ideia de “presentificação” nos cabe aqui muito bem, já que, quando trabalhamos com a imagem de Maria, a relação entre a possibilidade de uma presença no objeto estudado e a produção de um elemento visual nesse objeto teve singular relevância para o entendimento do desenvolvimento do culto a essa personagem.

Desenvolvida por Jean-Claude Schmitt, em seu livro *O Corpo das imagens* (2007), e trabalhada por vários outros medievalistas, como Jérôme Baschet, Daniel Russo e Michel Pastoureau, a “presentificação” é a idealização de um dos sentidos que a imagem medieval deu para o universo visual. Assim, o que foi representação no medievo estava inserido no campo de sentido da presença, sem notadamente dar valor à ausência. Isto é: a “presentificação” tornava visual uma presença que já existia, dava materialidade a algo imaterial, como as imagens da Virgem.

A imagem no medievo tornou-se uma forma de visualizar Deus. Em nosso trabalho, isso implicou nas possibilidades de se aproximar da forma visível de Maria, pensada pelos produtores dos objetos estudados. Os elementos escolhidos nessa produção se relacionavam com os acontecimentos políticos, sociais e culturais que ocorreram durante o medievo.

Nesse ambiente de disputas de poder e controle, a demanda sobre as imagens também se intensificou. Schmitt parte desse momento para refletir como “presentificar” aquele – ou mesmo aquilo – que está desenhado, ganhando espaço no mundo medieval.

Nesse momento, a via média ganhou, no Ocidente, um espaço especial. O Concílio de Nicéia II (787) atestou, segundo os escritos do papa Gregório Magno, “ser lícito fazer imagens e mantê-las nas igrejas, desde que não fossem adoradas; em contrapartida, era proibido quebra-las” (SCHMITT, 2007, p. 56).

Schmitt (2007) nos oferece o caminho histórico que esse termo percorreu nos séculos medievais. Isso permite perceber como a construção do significado da imagem passou por intensas discussões e que as escolhas feitas por esses homens foram definindo os sentidos da produção visual. Mas, ainda que cada período tenha tido uma relação própria com a produção visual, é importante ressaltar, segundo Schmitt, que

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

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

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

Também no interior do debate acerca da imagem medieval e de sua relação com a ideia de presença, o historiador da arte francês Daniel Russo considera a imagem-presença como conceito fundamental, apresentado entre os anos de 1950 a 2000. Segundo ele,

o estudo sobre essa relação é resultado de uma interdisciplinaridade entre a Arte, a Antropologia e a Filosofia. É nesse frutífero encontro entre tais disciplinas que se percebem as bases teóricas e historiográficas do conceito (RUSSO, 2011, p. 37-72).

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

Assim como Schmitt (2007) nos apresentou, as imagens que Russo (2011) analisou se identificam com o sentido que a imagem tem para aquele tempo. As imagens produzidas entre o ano mil e o século XV são exemplos de produções visuais que identificaram o papel da presença na imagem a partir do seu tempo.

É só no fim do século XV que em determinadas imagens é possível perceber a presença, antes tão necessária, diluindo-se a ponto de não ser mais fundamental para a produção visual; a imagem é a forma e se torna a própria presença em alguns casos, como das estatuas de santos.

Os dois estudos citados anteriormente acompanharam as modificações da presença na imagem, caracterizando objetos e períodos nos quais a forma de apresentação da presença se modifica ou se mantém. Ou seja, a partir desses estudos conseguimos perceber momentos específicos da presença na imagem medieval; é nesses momentos que procuraremos localizar as imagens estudadas neste trabalho.

1.2 ILUMINURAS: A IMAGO DOS LIVROS

Na definição contemporânea, a iluminura é uma imagem feita em um manuscrito, assim como a miniatura. No entanto, no medievo, o verbo latino *iluminare* definia a ação de pintar, e não a produção das imagens dos livros em si. Já o termo *miniare* vem de um verbo mais usado nesse ambiente, servindo de base para designar aquele que pintava os livros, o *miniator*. Os termos *miniare* e *miniator* são derivados da palavra *minium*, empregada para nomear uma substância vermelha, obtida a partir da esmagadura de um inseto, e que era largamente usada nos desenhos das bordas e no contorno das iniciais (WALTHER; WOLF, 2014, p. 21).

No entanto, esse verbo não era tão claramente usado para definir a profissão daquele que pintava os livros até pelo menos o século XII. Antes disso, não encontramos um

nome exato que distinguísse o pintor de iluminuras (WALTHER; WOLF, 2014, p. 21). Mesmo pensando o uso das palavras no medievo, sendo que os termos derivados de iluminação dizem mais respeito à técnica; e o termo miniatura, mais à imagem em si, definimos, neste trabalho, tratar miniatura e iluminura como sinônimos, já que contemporaneamente os dois nomes são usados para definir as imagens que investigamos.

Se antes do final do século XII não encontramos um termo específico para o iluminador, é porque a produção até bem próximo desse momento estava ligada à produção do objetivo suporte: o livro; o mesmo produtor do livro, chamado de escriba ou copista, era também quem desenhava e pintava as imagens. Ainda que se tratasse de técnicas bem diferentes, escrever e iluminar eram partes do trabalho da construção de um manuscrito.

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

A escrita sempre foi parte de um universo elitizado, e o domínio dela é relacionado ao poder (ZUMTHOR, 1993). Em Roma, o ato de ler e escrever era restrito a alguns poucos homens e servia principalmente ao controle político; com a chegada de povos nômades como os Hunos, e posteriormente as tribos conhecidas como Vândalos, Ostrogodos, Visigodos³, os quais, em sua maioria, não tinham uma cultura letrada bem desenvolvida, a produção escrita perdeu sua força como elemento de controle do Estado, principalmente no Norte do continente europeu, e se tornou cada vez mais de domínio da Igreja, que já desenvolvia uma estrutura ligada ao texto; uma religião baseada no texto se encobriu da necessidade de dominar a escrita para se desenvolver.

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

³ As diversas tribos que chegaram à Europa entre os séculos IV e IX, ora sobre lutas, ora sobre acordos, são bastante variadas entre si, com especificidades importantes que não destacamos aqui. Buscamos apenas salientar que o envolvimento político com esses novos líderes enfraqueceu a escrita.

Em sua grande maioria, os manuscritos eram bíblias, textos litúrgicos e livros cristãos, mas também foram muitas as cópias de literatura antiga que serviam para aprender melhor as regras do “bom latim” e que acabaram por chegar até nós por intermédio desses copistas (BASCHET, 2006, p. 69-78).

Apesar de serem artigos necessários, os livros não existiam em quantidades expressivas, como observamos após a invenção da imprensa. Em geral, eram cópias de textos antigos que iam sendo acrescidos de correções e interpolações. Mesmo as cópias acabavam sendo diferentes. E para os livros com iluminuras a quantidade e diversidade era ainda menor.

Copiar ou fazer um manuscrito era bastante oneroso, pois, por mais simples que ele fosse, necessitava de muito tempo de trabalho, de técnicas específicas para a obtenção das tintas usadas e dos fólhos – as folhas –, feitos principalmente com couro de animais, e também de um grande investimento financeiro. Os monges podiam consumir um rebanho todo para fazer os fólhos: em geral, a pele do animal, depois de retirada, era longamente tratada, limpa, raspada, esticada e levava dias para ficar pronta, para só então ser cortada. Depois ia para o *scriptorium* e ali começava a ganhar a forma de livro. As linhas eram marcadas, e o texto começava a ser copiado; normalmente o modelo era outro códice, mas podia ser também uma tábua de cera,⁴ na qual o texto era escrito primeiramente. Por fim, as imagens eram desenhadas, e, uma a uma, as cores iam sendo colocadas nos espaços já anteriormente destinados a elas. Só então eram costuradas as páginas, tomando forma próxima à dos livros que conhecemos hoje (AUGUSTE, 2007).

Processo longo, cuidadoso e dispendioso, a produção dos livros era, até bem próximo do século XII, de incumbência somente dos clérigos, os quais os guardavam e conheciam seus textos, detendo também as técnicas e os preceitos dessa atividade. No caso das iluminuras, no que diz respeito à técnica, é ainda mais raro encontrarmos documentações do período medieval. Em parte, pelo estudo das imagens que ficaram inacabadas na Idade Média que identificamos as etapas do processo, sendo possível perceber o que foi preferível fazer primeiro e o que ficou para depois, sendo que essa parte não foi feita. Em algumas iluminuras, é possível notar a cor que foi pintada antes, já que uma cor sobrepõe a outra; também, mediante um estudo completo do códice, é possível identificar formas e traçados de diferentes artistas e até imagens feitas em diferentes períodos (ALEXANDER, 1979).

⁴ As tábuas de cera eram objetos feitos de madeira, cobertos com cera de abelhas, geralmente eram usadas para escrever o texto, que só depois eram copiados nos códices. Poucos objetos como esses nos restaram, contudo, eles são citados em textos que tratam da produção e também foram representados em algumas imagens demonstrando o trabalho dos copistas (ALEXANDER, 1979).

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

Ainda que não tenhamos um trabalho técnico mais geral que apresentou a técnica durante o medievo, é possível perceber uma lógica, mais ou menos coesa, seguida em todos os manuscritos: primeiro a cópia do texto, depois o desenho do contorno das imagens e então a coloração. Aqui também é importante ressaltar o processo de obtenção e as especificidades do pigmento. Pigmento é uma substância que quando dissolvida serve para colorir determinado suporte. No caso dos manuscritos medievais, os pigmentos eram feitos, em geral, da mistura de um ligante com um tipo de planta, um mineral ou um inseto que proporcionava a cor (AUGUSTE, 2007).

O preto geralmente era feito com pó de carvão: o carvão era moído, misturando com algum tipo de óleo vegetal e armazenado em um corno, que servia também de suporte para que o copista usasse o líquido. Já os pigmentos coloridos podiam ser extraídos de substâncias diversas, o que possibilitava a obtenção de muitas cores e tons diferentes. Como a mistura não era feita em grande quantidade, normalmente se preparava um tanto suficiente para o uso de um manuscrito, era comum ser armazenada em uma concha. A saturação da substância definia o tom da cor. Por exemplo, um pigmento muito usado era o verde, que podia ser obtido a partir das pétalas de plantas como salsa, erva-moura, arruda e madressilva. A planta era esmagada e misturada a um ligante, um tipo de cola, que, em geral, era o ovo. Essa mistura definia o tom de verde que seria obtido, quanto mais planta, mais saturado, fazendo a cor ficar mais forte e o líquido mais denso (AUGUSTE, 2007).

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

cortada conforme as linhas do desenho. O ouro, usualmente, ficava reservado para códices de grande importância.

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

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

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

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

No caso da iluminura, muitas influências insulares podem ser notadas, e a luxuosidade das produções iluminadas não diminuiu muito. A opção por imagens de página inteira é uma de suas características mais marcantes, além da inclusão de muitos elementos bizantinos, como a preferência pela imagem frontal (GAEHDE, 2002, p. 155-158).

Comumente, os títulos dos textos eram escritos em letras capitulares⁵ e pintados com o *minium* vermelho; essas letras começaram cada vez mais a serem utilizadas para a iluminação, e a inventividade carolíngia trouxe ainda mais elementos à miniatura, que ficaria conhecida como inicial (GAEHDE, 2002, p. 155-158).

Segundo Gaehde (2002, p. 166):

Não obstante a grande variedade dos estilos desenvolvidos por cada artista nos diferentes centros carolíngios de iluminura de livros, percebe-se uma concordância: nada menos do que a união da expressão mediterrânea e a do Norte, para se alcançar uma nova linguagem artística, a da Idade Média. O fim da dinastia carolíngia interrompeu a produção artística por cerca de três gerações, mas os donativos reais, bem como as trocas diplomáticas e eclesiásticas, permitiram divulgar os manuscritos iluminados através e além das fronteiras do império, fornecendo assim objetos de valor para o futuro. Esses livros foram estudados e copiados integralmente ou em parte, tornando-se assim fontes do desenvolvimento artístico dos séculos X e XI, em particular na Inglaterra e na Alemanha otôniana.

Não é possível perceber uma grande ruptura do estilo carolíngio. A iluminação otôniana seguiu padrões muito próximos aos dos *scriptoria* anteriores. Contudo, nesse período, é possível se perceber uma expansão de centros antes marginais e a confirmação da variação de estilos, permitindo aqui uma disseminação da técnica e da produção manuscrita (KUDER, 2002, p. 180). Essa variação iniciada com os carolíngios e confirmada durante o reinado otôniano permitiu que a época românica, entre os séculos XI e XIII, apresentasse tradições e influências muito diversas e que a regionalização se tornasse sua característica mais marcante. Nesse movimento de especializações locais, notamos também uma secularização da produção, e alguns ateliês laicos começam, então, a funcionar. Artistas em busca de trabalhos viajavam até importantes centros, e a decoração de manuscritos passou a ser vista como uma profissão relativamente independente da Igreja, permitindo ainda mais a abertura a novas práticas e a novos estilos (BASCHET, 2006).

Seria com o gótico que a iluminura ganharia influências da arquitetura, da escultura e também de outras pinturas. Temas religiosos, ainda que predominassem, começaram a dar espaços a imagens laicas nos livros de cavalaria e de medicina. A aquarela começou a ser usada como opção aos pigmentos, e o desenvolvimento das técnicas de produção das imagens chegou também à iluminação (WALTHER; WOLF, 2014, p. 21). Um

⁵ A letra capitular, também chamada de letra capital, é um tipo de letra que foi amplamente usada na escrita feita em pedras e muros, durante a Antiguidade. As letras tinham como característica as linhas retas e angulosas, nos manuscritos, elas mantiveram a característica retilínea e se destacavam por serem feitas em dimensões maiores que as outras letras (BISCHOF, 1993).

dos elementos de decoração preferidos passou a ser a borda com flores. A grisalha, pintura feita em tons de cinza e preto, também foi uma das novas técnicas aplicadas.

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

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

Os esforços crescentes na área de disponibilização dos materiais também precisam ser ressaltados. As imagens selecionadas para este trabalho foram pesquisadas em três principais catálogos franceses, disponíveis na *internet*. São eles: 1) *Mandragore*, banco de dados do departamento de manuscritos da Biblioteca Nacional da França (BNF), no qual se encontram cerca de 80 mil registros de manuscritos, que vão desde escritos do antigo Egito faraônico até impressos franceses do século XX; 2) *Enluminures*, banco de dados com as iluminuras catalogadas nas bibliotecas francesas pelo l'Institut de recherche et d'histoire des textes (IRHT), vinculado ao Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), com apoio do Instituto de Ciências Humanas e Sociais, disponibilizando atualmente mais de 120 mil imagens de 5 mil manuscritos; 3) *Liber floridus*, também desenvolvido pelo IRHT, esse banco de dados possui as imagens dos manuscritos contidos nas bibliotecas Mazarine e Sainte-Geneviève e têm 1.600 manuscritos e 31 mil imagens disponibilizadas. As três bibliotecas digitais estão em constante atualização, sendo que as duas últimas estão sendo unificadas desde o segundo semestre de 2011.

Esta pesquisa foi iniciada no ano de 2013, e, por conta das atualizações, que têm sido mais intensas, estivemos acompanhando a estruturação das bases de dados francesas, inclusive com a disponibilização da Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux (BVMM), a qual possibilitou de forma mais didática com pesquisas mais refinadas e aplicativo de comparação de fólios, o acesso a vários manuscritos desses bancos de dados.

O que percebemos é que esse movimento tem intensificado a possibilidade de pesquisa e de acesso aos manuscritos já catalogados, pela *internet*; caminho pelo qual vários outros países também têm optado. Outras bibliotecas europeias, inglesas, alemãs e espanholas também têm intensificado e melhorado a possibilidade de acesso aos seus acervos de manuscritos medievais por meio da *internet*. Com essa possibilidade de se acessar imagens dos manuscritos pela *internet*, percebemos que a pesquisa com manuscrito ganhou uma ferramenta importante. Isso agrega ainda mais valor no sentido de possibilitar a visualização dos documentos de qualquer lugar do mundo, e também porque as imagens produzidas têm uma boa qualidade. Sendo assim, revelam ainda maiores detalhes do códice, os quais pessoalmente seriam difíceis de serem percebidos, até mesmo pela fragilidade do material. Não consideramos que isso substitua a importância do acesso pessoal à fonte, já que a questão material do códice pode ser explorada pessoalmente de outras maneiras. Contudo, a disponibilização por meios virtuais é uma ferramenta interessante, até por que possibilita também o acesso a vários documentos de diferentes lugares ao mesmo tempo.

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

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

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

Segundo Didi-Huberman (1996, p. 59-89), a função excede em seu funcionamento. O conceito de funcionalidade ultrapassa também a ideia proposta por Freud de trabalho e encargo. Portanto, ainda que em alguns momentos a palavra *função* seja usada, sua relação com um único uso é descartada. O termo no plural: funções, assim como a ideia de funcionamento ou de funcionalidade, é mais adequado ao trabalho com as iluminuras.

No entanto, dizer que sua funcionalidade é múltipla não encerra a questão. Constatada essa pluralidade, resta-nos um imenso universo de trabalho para a identificação do papel, ou melhor, dos papéis que podem ter exercido dentro da sociedade. Alguns elementos foram indicados por estudiosos da Idade Média a partir de seus trabalhos sobre imagens: o valor do ornamental, do simbólico e da materialidade.

Foi de estudos da arte que Jean-Claude Bonne retirou importantes itens sobre as formas para identificar uma das funcionalidades das imagens do medieval: a de ornamentalidade. Aqui, é importante destacar que, ainda que o conceito seja muito propício ao uso dos estudos de iluminuras, sua construção se deu também com o olhar para outros suportes.

É difícil encontrar uma imagem medieval, principalmente nos primeiros séculos, que não apresente motivos geométricos ou vegetais, formais ou cromáticos sem valor semântico claro; fez parte da visualidade medieval a incorporação desses motivos na produção de uma imagem. Eles trabalharam em conjunto com os signos sem estar ligados diretamente a eles, causando, inclusive, motivos de tensão entre a mensagem e suas ambiguidades (BONNE, 1996a).

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

O ornamento está mais para o decorativo, enquanto o ornamental se relaciona à construção do sentido da imagem. A hierarquia do valor dos elementos da imagem tendeu a renegar esse estrato de produção a um lugar marginal na imagem, até por que estava muito ligada aos estudos da história da arte, anteriormente abdicados por historiadores. Mas ao analisarmos os casos da Idade Média sem descartar seu valor estético, é possível perceber que o ornamental fez parte da dinâmica de construção de sentido, e não ficou apenas na camada decorativa da imagem (BONNE, 1996a, p. 207).

Durante a construção do sentido pejorativo que denominou a Idade Média como idade das trevas, foi também sugerida a abolição de uma estética medieval. No nascimento da disciplina de história da arte, a estética encontrada na Idade Média foi vista como medíocre, indicando que os homens desse período não tinham sensibilidade estética (ECO, 2010, p. 13). Mas um olhar mais atento por parte de Umberto Eco apresenta a identificação de uma estética da Idade Média com as particularidades e as especificidades que o período proporcionou.

Segundo Eco (2010), as formas e técnicas encontradas por historiadores da arte, no começo do século XX, foram vistas como “bizarrices” de homens que não sentiam a beleza visual. Entretanto, muito se tinha de sensibilidade, ainda que, em meio a todo o sistema de beleza, tenha havido também a identificação de vários elementos estranhos à beleza (ECO, 2010, p. 38). Em seu estudo, o autor revela que, ao deixar de lado a necessidade de encontrar a noção de estética existente hoje, foi possível perceber o cruzamento de problemas da estética, da forma e da técnica em relação aos comportamentos sociais do medieval. Ou seja, ao renegar a necessidade de se encontrar uma estética moderna nas produções medievais, foi possível encontrar lógicas de apresentação artísticas que não diziam respeito somente à beleza, mas que se usavam dela como categoria fundamental (ECO, 2010).

Os elementos ornamentais faziam parte da imagem dentro da ideia de beleza medieval, que, segundo Umberto Eco (2010), conferiu à visualidade do período uma necessidade de proporção e harmonia. Espaços vazios, formas incompletas, usaram-se do ornamental para construir, junto a todos os outros elementos, uma beleza visual e entregaram-se assim ao campo de identificação da estética, que uniu a beleza à utilidade e que aproximou o belo do bom. Assim, a estética medieval conciliou uma tradição inserida principalmente por Santo Agostinho – que indicou a necessidade de uma proporção para que a beleza esteja presente – à sua identificação de bondade com beleza. Só é belo aquilo que se aproxima de Deus, só é bom o que é feito Dele, por Ele e para Ele, e tudo isso não podia estar incompleto ou disforme (ECO, 2010).

O recuso do ornamental inseriu-se na lógica estética da Idade Média e possibilitou à imagem uma “transversalidade que conferiu a ela uma verdadeira dimensão antropológica” (BONNE, 1996a, p. 209, tradução nossa). Manifestando-se principalmente em caracteres abstratos, o ornamental não fechou em si mesmo a lógica da imagem, pelo contrário, funcionou como um recurso que abriu o sistema semântico, permitindo claramente a imagem fazer-se *imago*.

Segundo Schmitt (2006, p. 598):

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

O ornamental teve seu papel de medida, fez parte da organização da ordem da imagem, ordem essa tão cara ao período medieval (BONNE, 1996a, p. 238). Ele está entre as funcionalidades que a imagem medieval pode apresentar e foi percebido na análise feita nas imagens estudadas nesta dissertação.

Dentro desse universo estético, ser belo também era ser útil, e a utilidade esteve intimamente ligada ao valor simbólico dos elementos produzidos visualmente. O símbolo é um objeto físico ao qual se dá uma significação abstrata. Ou seja, o conteúdo de sentido é fundamental para identificar o objeto com seu símbolo. Essa relação de interdependência, na Idade Média, não foi a única inserida na imagem, porém, ela teve papel importante para a produção do visual, principalmente porque fazia parte dela quase de modo “natural”. Segundo Michel Pastoureau (2006, p. 495):

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

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

O símbolo no medievo trabalhou no campo da analogia; essa era a forma que os medievais usavam para expressar seu pensamento, com aproximações e comparações. O símbolo esforçou-se para passar uma mensagem que vinculava, no mais das vezes, uma ideia que estava oculta e que passava a ser aparente. Dessa forma, temos um esforço que procurou estabelecer uma relação entre o invisível e o visível. É nesse esforço que Schmitt (2006, p. 595) encontra o essencial da *imago*.

É importante para o historiador perceber que, como diz Pastoureau (2006, p. 504), o símbolo é sempre uma construção, elementos que se sobrepõe em camadas e que procuravam indicar uma verdade, a qual, no período medieval, estava fora da realidade vivida, ela estava em um nível superior, em uma realidade transcendente. Até porque, para o momento, a atração do “mundo dos símbolos” estava na ideia de que “sugerir é frequentemente mais importante que dizer, sentir que compreender, evocar que provocar” (PASTOUREAU, 2006, p. 508).

É assim também que a estética funcionou. Diante de uma crítica a uma suposta falta de inovação visual na Idade Média, Umberto Eco (2010, p. 14) afirma que “Não é verdade; a cultura medieval tem o sentido da inovação, mas procura escondê-la sob as vestes da repetição”. Uma sociedade que procurou se basear na tradição como autoridade fundamental relegou a ela também sua identidade visual.

Sem um tratado ou uma regra clara de como se fazer imagens, em um universo cheio de necessidade de autorização da tradição, é notável que a variedade tenha sido elemento fundamental da construção de imagens no medievo. Para que tal variedade pudesse operar, elementos narrativos e ornamentais, que em síntese parecem se opor, fizeram parte intimamente e ao mesmo tempo da construção da imagem no medievo. Esses tipos de oposição dão à *imago* um caráter ainda mais ambíguo. Distingui-los não é tarefa fácil, pois em muitos casos eles não se separam, são complementares e fazem parte de um todo que adere a um objeto, com datação e localização específicas.

É nesse sentido que Jérôme Baschet (2008) apresentou o conceito de *imagem-objeto*. Em seus estudos sobre imagem medieval, foi fundamental perceber que as funções atribuídas a uma imagem tinham especial relação com a materialidade visível nelas:

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

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

Importante também é perceber que a adesão de uma segunda palavra no termo imagem não propõe a caracterização de dois aspectos diferentes; ela é visual e material sem deixar de ser uma unidade. Isto é, a imagem-objeto é tanto imagem como objeto, caminha em um eixo que de um lado apresenta a materialidade fortemente valorizada, “objeto que produz a imagem”, e de outro, o polo no qual a imagem é o essencial do objeto (BASCHET, 1996, p. 6, tradução de Maria Cristina C. L. Pereira).

É entre esses dois extremos ideais que as imagens do período medieval são encontradas, de um lado objeto puro, de outro somente imagem. O polo onde a imagem ganha mais autonomia é dificilmente constatado no medievo, pois nesse local ela tenderia a perder suas funções rituais. Já o lado inverso, ainda que não seja maioria, abarca melhor a preferência medieval; ele é exemplificado por Baschet (1996, p. 6, tradução de Maria Cristina C. L. Pereira) por “uma vela do tamanho do indivíduo levada ao túmulo de um santo”.

Localizar a iluminura nesse eixo pressupõe localizá-la em suas funções, em seu tempo e em seu espaço.

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

Isso não quer dizer que a imagem se torna imóvel; pelo contrário, sua aderência a um objeto a torna integrante das mutabilidades que o objeto permitiu. Durante um ritual, a imagem constantemente se transforma, ganhando valores em diferentes aspectos, como os simbólicos ou os ornamentais, os narrativos ou didáticos, permitindo a construção de novas experiências.

Nesse ponto também pode-se incluir as imagens mentais; ainda que não tenham materialidades ligadas a um objeto diretamente, elas proporcionam fenômenos materialmente particulares, como o esmagamento que levou à morte Catarina de Siena. No

momento em que olhava para o mosaico de Giotto a Navicella, o qual narrava o episódio de Jesus acalmado o mar revolto, a imagem tornou-se tão importante materialmente que pesou sobre o corpo da santa, levando-a à morte (BASCHET, 1996, p. 3).

O conceito de *imagem-objeto* envolve conjuntamente as funcionalidades com a materialidade da imagem. Caracteriza assim a possibilidade múltipla dos usos e dos lugares de imagens no medievo. A imagem-objeto deixa de ser apenas uma figuração visual de algo, ou alguém, para ser expressão humana. Explicar o mundo estava tangente à produção da imagem medieval; ela não visava a uma didática simples de transmissão de informações somente. Seu papel como representação ou como retrato era redutor, assim também como é redutor se ater apenas às funções enumeradas por Gregório Magno em carta já citada.

É preciso dizer que as três atribuições elencadas pelo documento do Papa: ensinar, lembrar e comover, são importantes e fundamentais para a grande maioria das imagens, mas integram-se a outros elementos simbólicos, estéticos, ornamentais e materiais. Segundo Schmitt (2006, p. 600), para se eleger as funções das imagens, “é preciso sobretudo evitar a pretensão de identificar de maneira unívoca a função de uma imagem”. É preciso considerar suas várias possibilidades.

E as possibilidades das funções da iluminura se relacionam diretamente às possibilidades de seu objeto. Ainda que as iluminuras sejam uma das técnicas empregadas na produção de um códice, e suas especificidades sejam relevantes, a caracterização dentro do conceito de uma imagem-objeto se aplica às iluminuras de forma bastante íntima, já que o suporte foi o que definiu sua localização.

1.3 MANUSCRITOS DE REIMS E CAMBRAI

Os objetos a que as imagens aderem são também parte delas. Dessa forma, apresentamos, neste item, os manuscritos medievais utilizados nesta pesquisa. Como já ressaltamos, o século XI foi um período de regionalização dos estilos da iluminação, e o norte do continente teve um papel bastante atuante.

Nos códices que apresentaremos aqui, encontramos tipos marianos que possibilitam um estudo de caso sobre a iluminura de Maria entronizada. Ou seja, ao pesquisar as imagens de Maria, encontramos nessas duas obras tipos interessantes da representação de Maria entronizada, os quais podem auxiliar na compreensão do desenvolvimento da imagem mariana nas iluminuras. Acreditamos que as imagens marianas aparecem nesses manuscritos não por acaso. O norte foi uma região de efervescência marial desde muito cedo, com a

devoção mariana dos imperadores carolíngios e dos principais líderes da Igreja, como veremos no terceiro capítulo.

Foi também nessa região que a possibilidade de inovações na iluminação se colocou mais abertamente. Já com uma tradição de importantes escolas, desde o período carolíngio, as técnicas e as possibilidades de materiais diversos eram abrangentes. Assim como as possibilidades de construções imagéticas com avais locais, já que as abadias eram mais fortes localmente do que a influência papal. Dentro desse ambiente, no qual a maioria das regras sociais foram ditadas pelos poderes locais, é possível perceber como as opções imagéticas podem também ser indícios na confirmação desses poderes e como eles escolheram, dentro de um repertório possível, representar as imagens da Virgem Maria.

Importantes *scriptoria* se consolidaram nessa região. Abadias como as de Reims, Amiens e Rouen, além de centros locais como Cambrai e Corbie, hoje possuem uma considerável lista de manuscritos produzidos nesse período, sendo que pelo menos 600 deles são iluminados e já estão disponíveis na *internet*. Muitos deles passaram por avarias e, mesmo hoje, ainda não têm um tratamento de conservação totalmente adequado. No entanto, os poucos estudos desses manuscritos oportunizam um campo de pesquisa em aberto, com grande potencial de identificação da construção imagética iluminada dessa região.

Uma das obras que estudaremos foi feita no *scriptorium* de Reims, que fazia parte do mosteiro beneditino de Saint-Remi, localizado atualmente ao lado do prédio da catedral. A catedral de Reims é considerada um dos exemplos de construção gótica mais belos da Europa. Foi inteiramente reconstruída no século XIII e nada sobrou da construção antiga. Já a igreja de Saint-Remi foi remodelada na segunda metade da década de 70 do século XII; nesse momento, o edifício antigo foi em partes mantido, dando a sensação de uma igreja velha dentro de uma igreja nova, como afirma Rolf Toman (2000, p. 37).

Os séculos XII e XIII foram cheios de modificações nas construções das igrejas, principalmente no Norte da Europa; uma melhora na qualidade de vida, anos consecutivos de boas colheitas e poucas guerras tornaram propício o desenvolvimento humano e material da região. Em Reims não foi diferente, e sua participação em um tipo de concurso arquitetural desse momento destacou-se pela decoração no edifício, principalmente com esculturas (KURMANN, 2002, p. 227). É possível visualizar um projeto para ligar o edifício de Reims ao reino do céu; os anjos esculpidos desempenham um importante papel, rodeando toda a catedral e identificando o espaço como sendo a própria Jerusalém celeste (KURMANN, 2002, p. 236).

Localizada no Nordeste da França, a 131 km de Paris, Reims hoje faz parte da região de Champanha-Ardenas, do departamento Marne. Teve sua fundação como condado datada próximo a 451, mesma época da construção de uma igreja dedicada à Virgem feita pelo bispo da Gália, Nicásio, que logo foi morto pelos soldados de Átila, o Huno (KURMANN, 2002).

Os religiosos da escola de Reims tiveram grande influência na conversão dos pagãos germânicos. Clóvis, o rei merovíngio que começou a unificação dos francos quando se converteu ao cristianismo, foi batizado em Reims. Nessa ocasião, 496 ou 499, a pequena igreja consagrada a Nossa Senhora de Reims foi reformada pela primeira vez. Em 816, em meio ao Renascimento Carolíngio, ela foi reconstruída novamente para abrigar a cerimônia de coroação do rei franco. Somente durante o século XIII foi lançada a pedra fundamental de um grandioso projeto para a sua reconstrução, seguindo o estilo gótico. Trezentos anos depois, a construção conseguiu chegar próximo do projeto inicial, devido a conflitos, como a Guerra dos Cem Anos, e a incêndios, como o de 1481, que arrasou todo o prédio (KURMANN, 2002).

No século XI, sabemos que a abadia de Saint-Remi era considerada uma das mais importantes escolas da região, destacando-se desde o início do século IX como uma das mais ricas do Ocidente, por ter uma grande movimentação econômica, cultural e política (KURMANN, 2002, p. 227-237).

A comunidade de Reims participou ativamente da movimentação que levaria às Cruzadas. O movimento dos Cruzados pode ser visto em vários períodos ao longo dos anos dos séculos XI e XII, aquele chamado de Primeira Cruzada foi incitado, principalmente, por Urbano II, Papa muito próximo da comunidade de Reims, já que tinha sido aluno ali. O que nos é pertinente é que o ambiente de produção dos livros que iremos analisar estava cheio de uma sensibilidade que envolveu esses homens, que iriam trespassar de alguma forma sua fé para os movimentos dos Cruzados.

Manassès II foi o comitente do Lecionário de Reims; ele estava também ocupado com afazeres e problemas que giravam em torno da organização da guerra e das decisões que direcionaram a violência para o Oriente. Saint-Remi foi uma das abadias beneditinas que passaram pela reforma cluniacense no século X. Poucos anos antes da produção do manuscrito, o ambiente estava envolvido também nessas discussões sobre o papel dos monges no mundo: sendo que uma das pautas da reforma versava sobre o papel dos monges na vida secular, além de seu lugar no cuidado com o espiritual.

O outro manuscrito que estudaremos não tem o *scriptorium* de produção definido, mas sabe-se que ele foi feito para a também Abadia beneditina de *Saint-André-du-Câteau*. Segundo Caroline Roudet (1994), esse manuscrito pode ter sido o inaugurador da biblioteca dessa abadia, que foi fundada em 1021 e consagrada em 1025 pelo bispo de Cambrai, Gerard de Florines.

Sobre o *scriptorium* e a biblioteca pouco sabemos, e apenas dois manuscritos chegaram até nós: o que estudaremos, BM Cambrai Ms 0528, e o BM Cambrai Ms 466, mais tardio. A manutenção da abadia foi efêmera, e acredita-se que durante a Guerra dos Cem Anos (1337-1437) ela tenha sido completamente destruída. Segundo o escritório de turismo da região de Câteau-cambrésis, houve várias reconstruções, e atualmente acredita-se que o local antes da Abadia, hoje abriga a Igreja de São Martin, construída em 1634.

Ela foi uma abadia beneditina do Norte da atual França, consagrada pelo bispo de Cambrai, Gerard, em torno do ano de 1020 e confirmada pelo imperador Henrique III em 1048. Gerard de Cambrai, ou Gerard de Florennes, foi um importante bispo do século XI, que ativamente esteve envolvido com as discussões a respeito da “Paz de Deus”.⁶ Foi aluno em Reims e mantinha forte contato com essa região. Possivelmente, não chegou a ver o Lecionário de Reims, pois faleceu em 1056; também não viu o códice de Cambrai, porém, como aluno de Reims e posterior fundador da abadia de Cambrai, destacou uma importante relação entre as duas regiões.

Seu sucessor Gerard II continuou a manter fortes relações com Reims, ainda que essas relações tenham se tornado mais tensas, já que Gerard II, diferentemente de muitos religiosos de Reims, defendia ardentemente o celibato e esteve intimamente ligado à “questão das investiduras”⁷ (ROUDET, 1994).

A cidade de Cambrai, que está a 160 km de Paris, foi, durante a Antiguidade, chamada de *Camaracum*, aparecendo como ponto militar importante nos mapas do século IV. Durante o século VII, o poder imperial, da casa dos merovíngios, estabeleceu o cristianismo na região e desenvolveu a aldeia rural ali instalada com a construção de igrejas e

⁶ A “Paz de Deus” é um movimento instituído no final do século X pela Igreja, regulava os combates violentos entre cristãos. Ela estipulou a existência de um período em que as guerras ficavam proibidas. Esses dias foram principalmente durante a quaresma e o Advento, em que aconteciam festas religiosas. Esse movimento teve ligação com a regulamentação da guerra pela Igreja no ambiente medieval.

⁷ A questão das investiduras foi um conflito entre a Igreja e o Estado, no qual alguns religiosos lutaram contra a intromissão do Estado nas nomeações de cargos importantes da Igreja. Gerard II, de Cambrai, era extremamente contra e acreditava que cabia apenas aos próprios religiosos decidirem quem seria papa, abades e bispos da Igreja. Já em Reims havia um grupo de religiosos que era favorável ao Estado e aceitava a interferência do poder leigo durante a escolha de superiores. A questão se alongou pelos anos até que em 1122, na Concordata de Worms, chegou-se a um acordo que ao papa cabia a investidura espiritual e ao imperador a investidura temporal. Na prática, pouco resolveu, e as discussões de poder voltaram a aparecer.

de um castelo. Já durante o período Carolíngio, a região ficou no meio das disputas dos filhos de Carlos Magno. Lotário II e Carlos, o Calvo, brigaram por essa região até que os normandos, em 850, e os húngaros, em 953, destruíram a cidade e se estabeleceram na região (ROUDET, 1994).

Diante dessas disputas envolvendo o poder político mais distante, com deslocamentos do centro de irradiação do poder, os governantes locais tomaram-se fortes e foram criando redes de relações, instituindo preceitos sem se alinharem diretamente ao poder de imperadores e de bispos. A população se formou na coexistência de várias tribos que ali foram se instalando em meio a essas disputadas de poder ocorridas desde o fim do século IV. Pessoas que descendiam dos que chegaram à região no tempo do Império Romano, outras que chegaram com as migrações de grupos que viviam mais ao norte, outras ainda vindas de grupos oriundos do sul, juntas, fortaleceram-se enquanto comuna, criando um grupo heterogêneo, mas que procurava inibir os excessos dos senhores. Houve várias revoltas populares no século XI nessa região. Em 1077, o bispado reprimiu fortemente uma dessas revoltas, que, no entanto, iriam continuar com um forte poder comunal até o século XII (ROUDET, 1994).

Em meio a tantas discussões e mudanças no poder, é difícil afirmar quem pode ter sido o mandatário do manuscrito de *Saint-André-du-Câteau*. Em alguns casos era feito uma dedicatória na qual o comitente oferecia o manuscrito a alguém, como Manassès II fez no Lecionário de Reims, mas no Homiliário de Cambrai o copista não deixou identificado a quem se destinava o manuscrito.

Seu nome vem do seu local de conservação atual, que hoje é feito pela Biblioteca Municipal de Cambrai, a qual ficou responsável, após a Primeira Guerra Mundial, por vários dos documentos relacionados às abadias inscritas nas proximidades de Cambrai, como a Abadia de *Saint-André-du-Câteau* e a de *Saint-Sepulcro*, à qual deve também ter pertencido o manuscrito que estudamos, já que no segundo fólio consta uma inscrição, posterior: “*Biblioth S Sepulchri Camerai*”. A Abadia do Santo Sepulcro, consagrada em 1064 na cidade de Cambrai, fica no Nordeste da França. O mosteiro não sobreviveu ao passo do tempo, mas a igreja da permanece até hoje, junto à Catedral da Nossa Senhora da Graça de Cambrai (1703).

Devastada pela Primeira Guerra Mundial, e por várias disputas de poder posteriores, essa região guarda marcas de destruição e de reconstrução por toda a parte. Esses acontecimentos nos impedem de uma identificação mais exata dos locais e das produções medievais ali encontradas. A dificuldade não está só por ter havido a destruição de muitas das

construções, como o prédio, mas também pela destruição de muitos materiais produzidos sobre e nesses locais; muito foi queimado, e muitos outros documentos transferidos às pressas para outros lugares sem a devida identificação se perderam. Os manuscritos dessas regiões que iremos estudar são livros litúrgicos. A produção desse de livros para a liturgia foi muito acentuada, sendo que hoje há um número bastante grande de códices com textos litúrgicos no Norte da França. É difícil defini-los como uma única categoria de manuscritos, mas em geral o livro litúrgico é a complicação de vários textos, organizados pela ordem de leitura do ano. Na Idade Média, a liturgia ficou mais conhecida por *divina officia*, ou ofício divino, que pressupõe um ritual organizado de celebração (PALAZZO, 2000).

Hoje, o termo mais usado é liturgia, no entanto, a palavra liturgia tem origem grega, significando “obra do povo”, e não foi uma palavra muito usada durante o período medieval. Só a partir do século XVI encontramos o uso dela para designar a missa, principalmente entre os protestantes. Atualmente, o sentido da palavra liturgia é trabalhado em dois níveis: um diz respeito mais ao sentido antropológico, e o outro se trata estritamente do âmbito religioso (PALAZZO, 2000, p. 11-16):

“a liturgia não aparece somente como uma manifestação da Fé da Igreja, é nela que permanece o olhar dos cristãos, e também uma série de ações simbólicas, reflete uma realidade espiritual, plena de sentido social e digna do maior interesse para sociólogos”. (PALAZZO, 2000, p. 12, tradução nossa)⁸

O movimento litúrgico funciona em relação ao movimento do rito, ou seja, a liturgia é parte organizadora do ritual, ainda que nem todo ritual tenha uma liturgia, não há um espaço litúrgico que não faça parte de um ritual. No interior do ritual cristão, a liturgia medieval se confirmou como o caminho para a organização do tempo, dos gestos e das palavras, não só da Igreja e da religião, mas de todo o fenômeno social (PALAZZO, 2000).

Os ritos dos primeiros cristãos foram baseados, principalmente, na liturgia judaica. O papel do livro já era bem consolidado nesse ambiente, sendo que a Torá – livro que continha o que hoje são os primeiros cinco textos bíblicos: Gêneses, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio – deveria ser lida em um momento determinado da celebração aos sábados. Com o cristianismo, novos textos foram apresentados para serem estudados, inclusive com a formação de um novo cânon, que se tornaria a Bíblia atual. Também as

⁸ No original: *la liturgie n'apparaît plus seulement comme la manifestation de la Foi de l'Église, ce qu'elle reste aux yeux du croyant, mais aussi comme une série d'actions symboliques, reflet d'une réalité spirituelle, pleines de sens social et dignes du plus grand intérêt pour les sociologues* (PALAZZO, 2000, p. 12).

homilias e os sermões, escritos principalmente pelos chamados pais da Igreja, como Agostinho, Jerônimo e Ambrósio, foram copiados e exaustivamente estudados pelos religiosos, que no desenvolvimento dos primeiros séculos tomaram para si a responsabilidade do conhecimento religioso.

Com o ganho de prestígio desses textos, e um espaço específico da missa destinado à apresentação deles, a compilação de vários textos em um único códice passou a ser uma prática comum. É importante ressaltar que os textos dos livros litúrgicos não eram necessariamente lidos durante a missa, os textos para a apresentação do ofício em geral eram decorados pelos celebrantes (ZUMTHOR, 1993). Assim, a utilidade de um livro litúrgico medieval, com vários textos usados na liturgia, não era necessariamente baseada na prática da leitura no momento da missa.

Nesse caso, podemos destacar duas características principais para esse tipo de livro: primeiro, o uso para o conhecimento e o estudo dos textos ali copiados; e, segundo, a necessidade simbólica do uso de um livro como objeto legitimador da apresentação do conhecimento religioso. A partir dessas duas utilidades, destacamos dois momentos distintos do uso do livro litúrgico: o momento da missa, no qual ele foi usado pelo celebrante, muito mais como objeto simbólico do que como suporte útil; e o momento do estudo, aí sim com uma utilidade prática destinada à leitura daquilo que estava escrito, lembrando que mesmo a leitura era considerada um afazer de devoção pelos religiosos (LITTLE, 2006, p. 225-241).

Destacamos também que nem todo livro litúrgico foi usado nesses dois momentos. Desse modo, o estudo de cada códice apresenta a possibilidade das funções próprias exercidas a cada um deles. Os manuscritos que iremos estudar apresentam sinais desses usos, como objeto útil de estudo e como objeto para simbolizar a leitura, e, partindo desses indícios, podemos sugerir a localização e as funções exercidas por eles, enquanto objetos, e também pelas imagens escolhidas para serem figuradas.

Os livros litúrgicos são uma grande categoria de livros cristãos que ainda hoje são usados durante a missa e também para estudos. No período medieval, suas características foram se construindo, e, em alguns casos, é difícil definir um códice como um único tipo de livro. Alguns dos livros mais comuns são: o evangeliário, que tem copiado o texto dos evangelhos; o gradual, livro que reúne os itens musicais da missa; os livros de horas, com a coleção de textos, orações e salmos, os quais aparecem principalmente no final do século XIII; o sacramentário, livro que continha as orações que deveriam ser recitadas pelo sacerdote na missa; o saltério, livro contendo os Salmos; o homiliário, com uma coleção de

homilias; o lecionário, que apresentava uma coleção de sermões para serem lidos durante a liturgia da palavra (ROPA, 1996).

No Ocidente, o primeiro registro de um lecionário é do fim do século V, mencionado por Gennado, referindo-se a um exemplar composto por um padre de Marselha. O *Lectionarium missae* ou *Comes* foi o primeiro a copilar textos e apresentá-los independente do texto da Bíblia. Mas o mais antigo lecionário é o de Wolfenbüttel (século VI), em uso na Gália merovíngia. Nele, são feitas três leituras na missa: textos do Antigo Testamento, Cartas Paulinas e dos Evangelhos (ROPA, 1996, p. 33).

As categorias anteriormente citadas são apenas alguns dos tipos de livros encontrados, e o que notamos é que essas funções se confundem em vários manuscritos; um conjunto de homilias pode ser também copiado com um conjunto de sermões e com textos dos salmos ou mesmo dos evangelhos. A categorização como livros litúrgicos torna mais abrangente a posição dos livros utilizados nesta pesquisa. Ainda que sejam chamados pelos nomes que foram usados no catálogo, esclarecemos que tanto o Lecionário de Reims como o Homiliário de Cambrai são livros que possuem sermões e homilias para liturgia e para os estudos.

Para tanto, os itens a seguir apresentam as obras em suas particularidades, ainda que o objetivo da pesquisa seja a comparação das imagens marianas contidas neles; optamos por apresentar os códices de maneira a esclarecer suas lógicas internas particulares primeiramente. Para isso, as imagens são apresentadas também através de categorias, criadas por nós, que não se relacionam nas obras estudadas; ou seja, para cada obra foram criadas categorias distintas, que se afirmaram como possibilidades encontradas na observação das imagens. Essas apresentações particulares visam situar as imagens marianas dentro das lógicas do manuscrito ao qual pertencem. Portanto, os itens a seguir foram fundamentais no processo da pesquisa, localizando as imagens marianas que nos próximos capítulos são analisadas.

1.3.1 Lecionário de Reims

A primeira obra que estudaremos é chamada hoje de *Lectionnaire de l'office de Reims*. Três códices fazem parte desse projeto, possivelmente, foram produzidos juntos, são eles: BM Reims Ms 293, BM Reims Ms 294 e BM Reims Ms 295. Referente a eles, a forma de escrita, o tipo de letra e a data, assim como o nome dos códices hoje, indicam que eles podem ter sido feitos simultaneamente. Os três códices foram chamados de *Liber*

lectionum et homiliarum, ad usum ecclesiae Beatae Mariae Remensis e atualmente são catalogados sob o nome já citado.

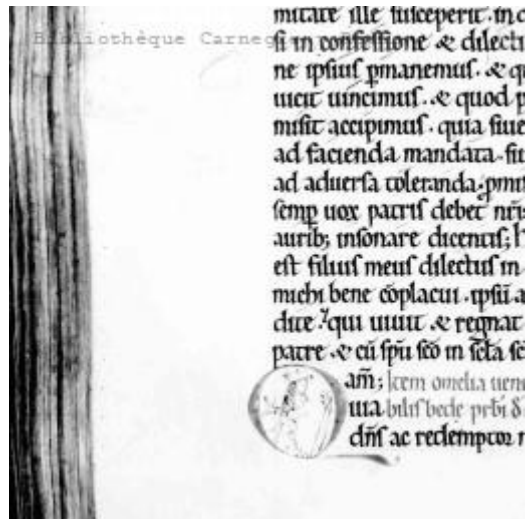
Contudo, não há nenhum estudo específico sobre os textos, e mesmo sobre a materialidade dos três manuscritos, que confirme a associação dos três exemplares como sendo com conjunto. Alguns textos foram copiados em mais de um códice, como é o caso do “Sermão da Assunção”, o qual está presente no códice BM Reims Ms 293 a partir do fôlio 261r e também no códice BM Reims Ms 295 a partir do fôlio 109v.

Sem necessariamente excluir a hipótese de uma produção concomitante, ou mesmo um projeto conjunto de três ou mais códices com o mesmo nome, a repetição do mesmo texto em dois deles, pode indicar um uso diferente para cada um. Essa hipótese pode ser enriquecida quando observamos o estado de conservação dos manuscritos: o Ms 293 não apresenta imagens e apresenta muitas glosas laterais, assim como os nomes de possuidores diversos, enquanto os outros dois códices (Ms 294 e Ms 295), mais luxuosos, devem ter permanecido guardados por um tempo maior. Por se tratar justamente de códices iluminados, a hipótese de terem sido preservados para ocasiões especiais é ainda mais plausível; as imagens eram caras financeiramente e moralmente aos religiosos, sendo assim, poucos códices iluminados eram destinados ao uso cotidiano.

Acreditamos então em uma produção concomitante dos três manuscritos, mas o códice Ms 293, sem imagens, foi mais usado para estudo e trabalho cotidiano, sendo inclusive entregue a outras bibliotecas para servir de modelo de cópia, enquanto os códices Ms 294 e Ms 295 foram destinados à liturgia e a momentos específicos, como missas solenes.

Para distinguir os três livros, além da catalogação atual, temos outra indicação: letras gravadas nos fôlios finais. O Ms 293 tem escrito *liber B*; feito em pergaminho, sua última encadernação data de 1535. Ele mede 40,5 cm por 31,0 cm e contém 290 fôlios feitos no século XI e mais dois fôlios inseridos no século XVI. Todo o seu texto está em latim, dividido em duas colunas, ele foi pintado de preto com alguns títulos e letras iniciais pintadas de vermelho. O códice está em condições bastante precárias de conservação e tem muitas marcas de uso. No fôlio 5r temos uma inscrição que indica que o manuscrito, além de pertencer à catedral de Reims, pertenceu também a Jean Charpentier e a Pierre Chusset; como não há nenhuma referência a datas, é difícil indicar corretamente quem eram esses homens. Também não há nenhuma indicação de imagens do período medieval, mas em algumas de suas letras iniciais foram inseridas figuras do século XVI, como um desenho no fôlio 190v (Figura 1).

Figura 1 – BM Reims Ms 293, fólio 109v. Detalhe.

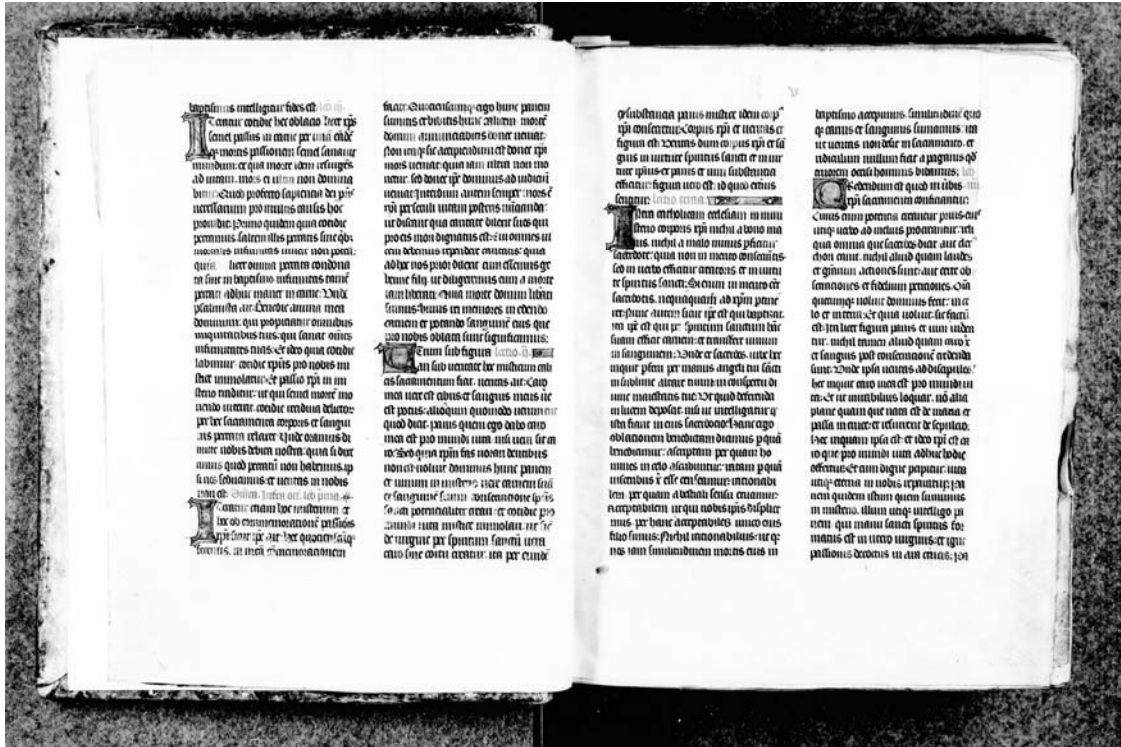


Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

O segundo códice do conjunto é o BM Reims Ms 294, chamado de *liber F*. Também com os fólhos de pergaminho, mede 42,8 cm por 33,3 cm e tem a encadernação atual de pele de bezerro feita próximo ao século XVI. Nesse momento, acredita-se que foram inseridos outros 10 fólhos iniciais, de tamanho menores e com imagens iluminadas com folhas de ouro. Ainda que a contagem tenha início a partir desses fólhos e continue sequencialmente até o final do manuscrito, esses primeiros 10 fólhos estão escritos em letra gótica, feitos posteriormente. Além do texto escrito em gótico, temos as iniciais também no estilo gótico, que atestam uma produção posterior.

Na ocasião da última encadernação, os fólhos originais podem ter sido substituídos por esses, existentes hoje, devido a algum tipo de desgaste ou mesmo com a intenção de modificação do texto original. Outra hipótese pode ser de que esses 10 fólhos iniciais inseridos posteriormente não existiam, e, assim como eles foram inseridos, também foram inseridos os números romanos da contagem, feita na parte de cima das páginas. Não nos parece uma correção, mas é difícil de haver qualquer confirmação, já que nem mesmo a Biblioteca possui a documentação sobre essa inserção.

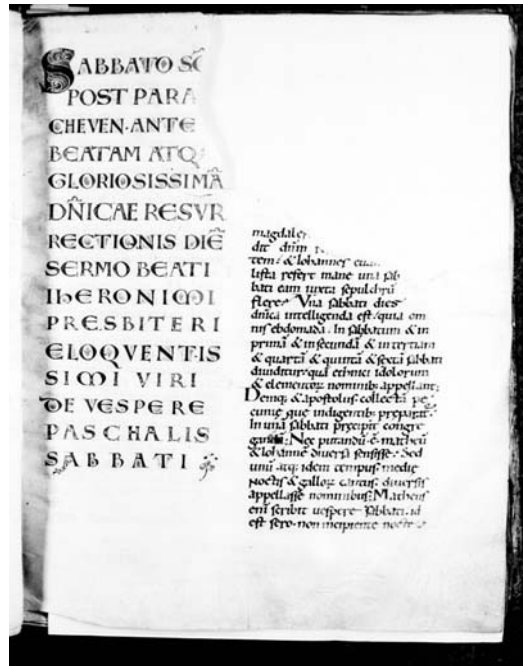
Figura 2 – BM Reims 294, fólhos 4v e 5r. Exemplo dos fólhos inseridos posteriormente.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

O manuscrito possui outros fólhos deteriorados, como, por exemplo, o fólho 14r, que tem, por conta de um pedaço partido, cerca de 30% do texto perdido, e trata-se de um título (Figura 3). Se as primeiras páginas foram substituídas, por danos, esses fólhos não entraram no processo, ou foram danificados após essa primeira encadernação. No entanto, o que parece mais plausível é não haver uma ligação direta entre os fólhos danificados, os substituídos, ou inseridos no século XVI.

Figura 3 – BM Reims Ms 294, fólio 14r.



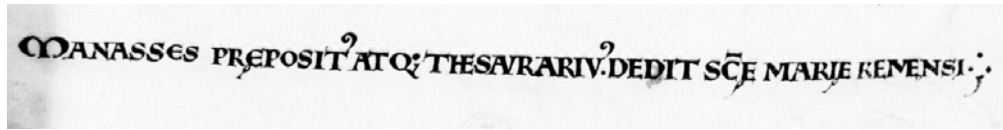
Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Em 1965 ele foi restaurado, mantendo-se o conjunto de fólios e também a encadernação antiga. Dessa forma, apresenta condições de conservação um pouco melhores que o Ms 293, no entanto, ainda assim há vários fólios cortados, como o fólio 14r, e marcas de queimado, principalmente os últimos. Não há muitas marcas de uso cotidiano, como glosas, alterações ou resquícios de vela. Há somente algumas notas escritas nas bordas do texto, indicando as mudanças do ano litúrgico. Nos fólios do século XI, o texto foi escrito em latim com tinta preta; foram divididos em duas colunas, e os títulos dos textos foram feitos em vermelho com letras romanas derivadas da escrita carolíngia.

O códice Ms 294, considerado um dos tesouros da Biblioteca Municipal de Reims, possui 281 fólios. Na margem baixa do fólio 11r, existe uma grande inscrição indicando o possuidor e a oferta do manuscrito: *MANASSES PREPOSITUS ATQUE THESAURIUS, DEDIT SANCTA MARIE REMENSI* – “MANASSES É O PRIOR QUE DEDICA ESSE TESOURO A SANTA MARIA REMENSIS”⁹ (Figura 4).

⁹ A partir desse ponto, onde não houver indicação de tradutor, a tradução de expressões em latim foi feita por nós.

Figura 4 – BM Reims Ms 294, fólio 11r. Detalhe.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Manassès de Châtillon (?-1106), também conhecido por Manassès II, foi arcebispo de Reims entre 1096-1106. Desde muito cedo, ele participou do cotidiano de Reims, foi aluno na escola da cidade e teve como mestre Bruno, fundador da ordem dos Cartuxos.¹⁰ Ao assumir o bispado, destacou-se pela participação ativa na Primeira Cruzada, trocando inúmeras correspondências com o papa Urbano II, com quem tinha relações de parentesco.

Aqui cabe destacar o homem que foi o comitente e também destinatário dos códices. O recém-arcebispo de Reims mandou fazer e recebeu os manuscritos, possivelmente como comemoração de sua eleição ao bispado de uma das mais importantes regiões do Império. Por ser um pedido de uma pessoa de grande influência e que assumia um papel de poder na catedral, acreditamos que não se mediu esforços para que os manuscritos fossem produzidos com grande luxo, usando os melhores materiais e também os melhores profissionais que havia à disposição.

O terceiro códice do conjunto é o BM Reims Ms 295, conhecido como *liber C*. Seus fólios estão, na maioria, em bom estado de conservação, contendo alguns restauros onde houve pequenas fissuras. A encadernação também goza de boas condições, ele foi reencadernado pela última vez no século XVII, e neste momento mantiveram-se o conjunto de fólios já existentes.

No total, a encadernação atual conta com 348 fólios e mede 42,5 cm de altura por 32,0 cm de largura. Os fólios são todos de pergaminho, muito bem cortados e com tonalidade bastante clara, sendo que alguns poucos apresentam manchas escurecidas, e a maioria deles apresenta um desgaste na parte inferior direita, onde normalmente a mão encosta para virar o fólio.

O primeiro fólio é um pergaminho com um grande corte na parte interna da folha. Na frente, um texto escrito em letra cursiva, e, no verso, um grande brasão pintado em

¹⁰ A Ordem dos Cartuxos, existente ainda hoje, é uma ordem religiosa católica semieremítica de clausura monástica e de orientação puramente contemplativa. Surgida no século XI, foi fundada em 15 de agosto de 1084, por Bruno e mais seis companheiros (quatro clérigos e dois leigos). Esse nome teve origem porque os primeiros religiosos se situaram próximo a uma montanha ao norte de Grenoble Chartreuse, na comuna francesa de Saint-Pierre-de-Chartreuse.

outro pedaço de pergaminho colocado sobre a página. Linhas curvas parecem o início de um desenho, talvez o que seria uma cabeça coberta, e encontram também um texto em francês listando o número de páginas do códice.

Somente na quinta folha do códice inicia-se a contagem dos fólhos, no centro, entre as colunas de texto, na parte superior, assim como nos fólhos seguintes, vemos os números romanos. O texto começa com uma grande inicial G da palavra Glória e segue formando uma partitura que se intercala com linhas de texto, até o verso do fólho 3, no qual um novo texto começa partindo de outra inicial.

A partir desse fólho I até o fólho CCCXXIII (323), notamos que a cópia segue o mesmo padrão. Foram copiados no fim do século XI, e é nesses textos que as iniciais iluminadas são apresentadas, entre elas, a de Maria, que estudaremos em particular. Já os fólhos numerados 324-337 são do século XV, e os últimos fólhos das páginas 338-343 são do século XVII e não apresentam nenhuma iluminura. Nos fólhos do século XI, foi usada a cor preta na maioria das partes do texto, que está dividido em duas colunas, e a cor vermelha para destacar os títulos ou as iniciais dos sermões.

Tanto o manuscrito Ms 295 como o Ms 294 são exemplos de grande habilidade de organização do texto. As linhas tem a mesma dimensão e as laterais estão justificadas. No começo de cada texto, consta uma inicial maior, ornada ou destacada em vermelho. Os textos são principalmente sermões e homilias tendo como autores: Beda, Gregório, Agostinho, Papa Leão, Jerônimo, além da cópia de um sermão de João e de um sermão do Beato Maximi. A organização dos códices é notável, como bem observou Houssaye (2002). No início de cada texto, há a Inicial I na frase “*In Illo*” (naquele tempo), que definia a leitura de um texto do Antigo Testamento (ROPA, 1996, p. 32).

Atualmente não existe versão fac-símile¹¹ de nenhum dos três códices desse conjunto. Desde 2009, eles têm suas imagens em alta resolução, pretas e brancas, disponibilizadas por completo no *site* da Biblioteca Municipal de Reims – recentemente essas imagens também foram inseridas no BVMM (*Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux*). As imagens foram feitas em abril de 1991 pelo Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) a partir de um trabalho do Instituto de Pesquisa e de História dos Textos (IRTH).

¹¹ Um fac-símile (ou edição fac-similar) é uma nova edição, frequentemente de um livro antigo, que apresenta uma reprodução exata da edição original, incluindo fontes de letras, escala, ilustrações, diagramação e paginação. Essas edições são comuns no caso de manuscritos medievais bastante conhecidos, além de serem artigo de luxo para colecionadores, facilitam também o estudo do códice, já que lidar diretamente com o manuscrito pode prejudicar muito seu material.

Já as iluminuras podem ser encontradas em alta resolução, coloridas, no *site* do Instituto, catalogadas a partir do projeto *Enluminures*. No entanto, apenas o Ms 294 e o Ms 295 são referenciados neste projeto, já que apenas eles possuem imagens. Sendo assim, nossa pesquisa em relação a obra de Reims, se deteve nesses dois códices. Também é importante ressaltar que o trabalho feito pelo projeto *Enluminures* apresenta lacunas importantes: como se trata apenas de uma catalogação das iniciais, não houve uma grande preocupação com o estudo ou a identificação de temas e personagens das imagens, assim como também há algumas iniciais que não foram fotografadas em colorido. Portanto, o estudo atento do códice completo, apresentado nas imagens em preto e branco, assim como o contato pessoal com os manuscritos, foram importantes para identificar as faltas que há no *Enluminures*.

As imagens desses dois códices foram estudadas por Lora Houssaye (2002) em seu trabalho de *Máster: Un homélaire roman de la cathédrale de Reims: étude iconographique et stylistique des manuscrits 294 et 295*, de La Bibliothèque Municipale de Reims. Houssaye apresenta um estudo estilístico dos códices Ms 294 e Ms 295, indicando que foram produzidos, em conjunto, como acreditamos, e a partir de um modelo cluniassence (HOUSSAYE, 2002, p. 21). Porém, segundo ela, são uma exceção entre os livros litúrgicos, por se tratar de um dos primeiros Lecionários/Homiliários a apresentarem imagens (HOUSSAYE, 2002, p. 31).

A autora também sugere três mestres principais e outros três auxiliares que participaram do trabalho de iluminação dos códices. Segundo a autora, todas as personagens humanas ficaram restritas ao mesmo mestre, com exceção do Cristo triunfante do folio 030v do Ms 295 (HOUSSAYE, 2002). Ainda que várias mãos possam ser identificadas, notamos que o traço fino, assim como o uso das cores e da ornamentação, obedece, em todas as imagens, um programa iconográfico coeso internamente, podemos por exemplo, identificar que a variação das cores foi um item fundamental em todas as imagens.

No caso de Reims, as cores são, também, definidoras para confirmar a relação de produção existente entre os códices Ms 294 e Ms 295; além das iluminuras terem traços estilísticos muito próximos e uma grande coesão ornamental, sendo que as opções iconográficas usadas aparecem nos dois códices, também apresentam a mesma saturação na maioria dos pigmentos usados.

O azul claro, o vermelho, o amarelo, o verde e o roxo são as cinco cores bases usadas, e pelo menos uma delas sempre está presente nas imagens dos códices, sendo que na maioria das imagens todas elas foram usadas. No caso do Ms 294, além das cores encontradas no Ms 295, notamos também o uso de tons um pouco mais escuros de verdes e

um azul mais brilhante, assim como o acréscimo de cores como o marrom e um tom alaranjando que não encontramos no Ms 295.

Percebemos que durante a pintura, os espaços reservados às cores têm uma padronização: a cor pintada ao lado não se repete; por exemplo, se já foi usado o verde, o espaço ao seu lado tem outra cor. Essa alternância no uso das cores cria um ritmo que prestou pelo contraste, mesmo não tendo exatamente uma ordem, possibilita-nos perceber a construção de um sentido e de um padrão. Isso ressalta que as cores não são escolhidas aleatoriamente, mas fazem parte de um projeto que optou por criar espaços com cores intercaladas.

O folio 215r do Ms 295 (Figura 5) é um bom exemplo do cuidado com a separação das cores: podemos observar que apesar de haver pequenos espaços de encontros, como o do final da cruz verde e o fundo vermelho, no lado esquerdo, onde uma começa, a outra termina, elas não se encobrem:

Figura 5 – Inicial T, Crucificação de Santo André - BM Reims Ms 295, fólio 215r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

O contraste das cores, além da saturação, é também significativo. Notamos que, na maioria das imagens, as cores ficaram destinadas a organizar o fundo. Assim como a

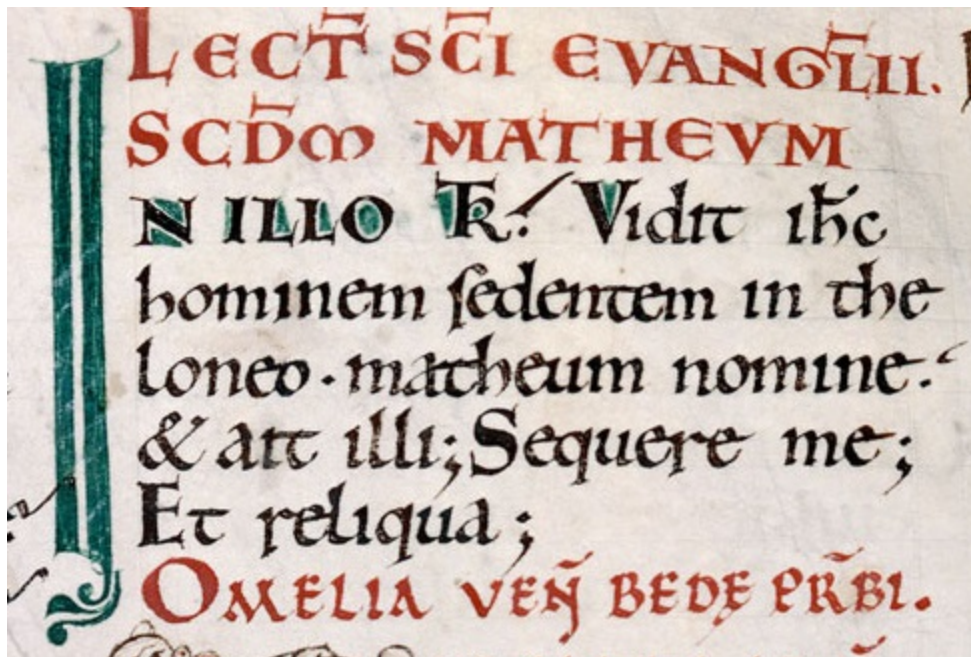
imagem da inicial T acima, as outras figuras humanas, animais ou vegetais representadas quase nunca têm seu interior preenchido com pigmentos. A cor desempenha o papel de emoldurar a letra, aplicando a ela uma ornamentação e limitando a sua espacialidade.

Segundo Bonne (2002, p. 361, tradução de Eduardo H. Aubert):

A cor não é um ornamento adicionado à imagem a partir do exterior, ela desempenha um papel manifestamente rítmico e construtivo, notadamente nas bandas do fundo, ela comanda a articulação geral do campo, sua divisão em níveis. [...] A cor permite, ademais, valorizar as figuras.

No que diz respeito ao uso das cores, notamos também a concordância com o valor do códice, ou seja, ele era um códice de prestígio, pois nele foram usadas muitas cores diferentes, além de apresentarem uma forte saturação, o que pressupõe um grande investimento em pigmentos. Algumas letras foram totalmente feitas com cores, como o I do fólio 175r do Ms 295 (Figura 6).

Figura 6 – inicial I. BM Reims Ms 295, fólio 175r. Detalhe



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

O verde é um pigmento muito instável, sua composição, em geral, oxida, fazendo o local pintado mudar de cor, perder o colorido e até corroer o fólio. Nesses códices de Reims, essa corrosão pode ser claramente verificada em todos os fólhos nos quais foram usados o verde. Alguns estão mais finos, e alguns já apresentam uma rachadura na região verde que foi pintado bastante saturado.

Todas as iluminuras dos códices são iniciais, ou seja, as imagens encontradas nesses códices são invariavelmente a primeira letra de uma frase. Nelas, notamos uma preferência iconográfica por linhas que se entrelaçam e que foram finalizadas com formatos de folhagens e alguns animais, principalmente pássaros, como no fôlio 24v do Ms 295 (Figura 7)

Figura 7 – Inicial M. BM Reims Ms 295, fôlio 24v.

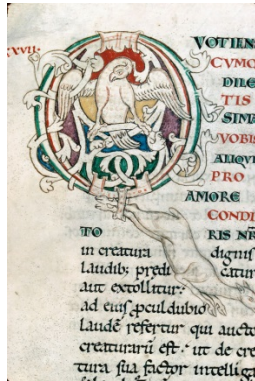


Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Nos códices de Reims, animais e vegetais, junto com as cores, são itens significativos dentro do universo imagético apresentado pelas suas imagens. Apresentaremos brevemente os padrões de animais e vegetais encontrados.

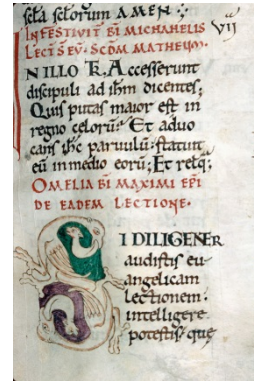
Os animais estão presentes na maioria das letras, e dividimos a apresentação deles em quatro categorias distintas. Temos: a) animais que formam a letra (Figura 8); b) animais que são a letra (Figura 9); c) animais sobre a letra (Figura 10); d) animais que participam da ornamentação das letras. A categoria “d” é a maior, em quantidade, presente no códice, e essa participação se dá em vários níveis: os animais estão entre os entrelaços vegetais, formando-os (Figura 11), finalizando-os (Figura 12) ou mesmo aglutinando-os (Figura 13):

Figura 8 – Inicial Q. BM Reims Ms 295, fôlio 98v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 9 – Inicial S. BM Reims Ms 295, fôlio 180r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 10 – Inicial D. BM Reims Ms 295, fôlio 05r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 11 – Inicial G. BM Reims Ms 295, fôlio 18v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 12 – Inicial L. BM Reims Ms 295, fôlio 61r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 13 – Inicial G. BM Reims Ms 295, fôlio 54v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

As particularidades dos animais nos códices de Reims, assim como suas participações na construção das letras e dos sentidos, mereceriam um trabalho exclusivo e exaustivo, que não é possível fazer neste trabalho que visou as imagens marianas, no entanto

acreditamos que traria importantes elementos para a compreensão da ornamentação por meio de temas animais, já que sua variedade é significativa e extensa.

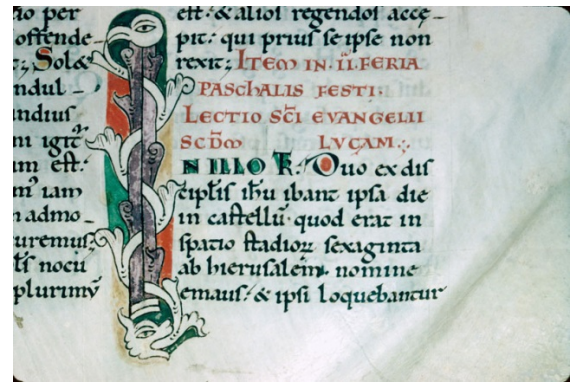
Sobre vegetais, variações complexas podem ser observadas na maioria das letras dos códices, com as exceções exclusivas em algumas iniciais I do “*In illo*”, que foram feitas a partir de formas de animais ou de pessoas e não apresentam vegetação. Em geral, os vegetais são desenhados em linhas duplas, com alguma coloração feita por uma linha no interior, o que sugere certo volume aos caules. Formam variações circulares que passam entre si criando uma espécie de circuito. Ora são formadores das letras (Figura 14), ora as circundam (Figura 15).

Figura 14 – Inicial I. BM Reims Ms 295, fôlio 126v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 15 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fôlio 28r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Às vezes também saem da letra, como se dali brotassem (Figura 16). Misturam-se às formas animais e às linhas que formam a inicial, criando trançados circulares que não tem fim (Figura 17), ou que são finalizados por diferentes tipos de folhas (Figura 18) ou por cabeças de animais (Figura 19). Elas também prendem ou servem de suporte a algum personagem (Figura 20).

Figura 16 – Detalhe. BM Reims Ms 295, fólho 109v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 17 – Inicial O. BM Reims Ms 295, fólho 52v.



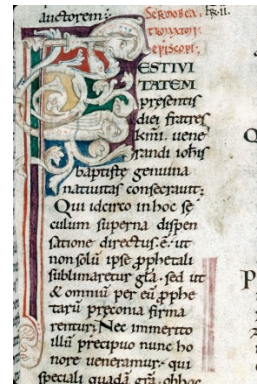
Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 18 – Inicial N. BM Reims Ms 295, fólho 141v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 19 – Inicial F. BM Reims Ms 295, fólho 41r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 20 – Inicial O. BM Reims Ms 295, fólho 11v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Procuramos apenas apresentar os temas principais, animais e vegetais, para um melhor entendimento quando da análise da imagem mariana. Constatamos que esses

elementos são características do estilo empregado na produção dos códices de Reims, suas especificidades corroboram para a construção dos sentidos da imagem.

Já os personagens encontrados nas imagens desses manuscritos nos são mais caros; primeiro, porque iremos analisar uma delas, e, depois, porque notamos que pela pequena quantidade, a representação de pessoas foi uma opção bastante restrita nessa produção, principalmente as que contêm uma identificação. Em seguida, apresentaremos os tipos de figuras humanas que encontramos nos códices de Reims, divididas por tabelas temáticas, que foram criadas a partir da observação do próprio códice, procurando obedecer sua lógica de apresentação.

Tabela 1 – Cabeças humanas

Inicial	Fólio/manuscrito	Descrição	Figura
D	192v/Ms 294	Cabeça como final do vegetal	21
D	05r/Ms 295	Duas cabeças no interior do vegetal	22
T	67v/Ms 295	Cabeça sem cabelo como final do vegetal	23
L	175r//Ms 295	Cabeça como final do vegetal	24
O	136r/Ms 295	Inicial do Cântico dos Cânticos	25

Fonte: Manuscritos BM Reims 294 e BM Reims 295. 2015.

Temos poucas imagens onde foram representadas cabeças humanas, apenas cinco iniciais, sendo uma delas do Ms 294 e as outras quatro do Ms 295 e em quatro delas, as figuras não tem uma identificação de um personagem específico que estaria sendo representado.

Figura 21 – Inicial D. BM Reims Ms 294, fôlio 192v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 22 – Inicial D. BM Reims Ms 295, fôlio 05r.



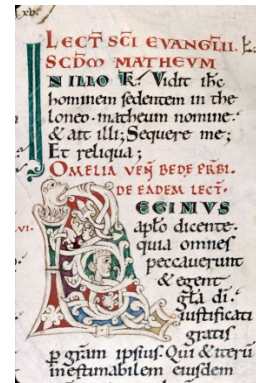
Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 23 – Inicial T. BM Reims Ms 295, fôlio 67v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 24 – Inicial L. BM Reims Ms 295, fôlio 175r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Uma das iniciais apresenta a figura de quatro cabeças juntas à imagem de uma mulher, representação da Igreja, e do Cristo (Figura 25):

Figura 25 – Inicial O. BM Reims Ms 295, fólio 136r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Essa letra é a inicial do texto do Cântico dos Cânticos; ainda que ela nos provoque muitas perguntas particulares, nos interessa agora a representação das cabeças: no lado esquerdo da inicial, olham para a mulher ao centro. Há um texto entorno dele: "Noli timere, filia syon" (Não tema, filha de Sian) palavras do evangelho de João 12,15. O primeiro homem, a partir de cima, tem uma coroa, o segundo uma grande barba e cabelo, o terceiro também barbado não tem cabelo na parte de cima da cabeça, já o último, mais deteriorado e também menor, parece ser tonsurado; o texto acima da cabeça da mulher identifica como a Igreja que retorna o olhar para os homens à sua frente, intermediária entre eles e o Cristo.

A representação é bastante diferente das outras quatro imagens, aqui ainda que os homens não estejam obviamente identificados, são personagens que participam da cena e confirmam a indicação do intermédio da Igreja, entre Cristo e esse grupo, representado por quatro homens particulares. Nas outras imagens, as cabeças não constroem um sentido narrativo direto; suas particularidades estão ligadas a semântica da ornamentação do manuscrito.

A segunda tabela, com a maior quantidade de figuras humanas, apresenta o rol de homens sem uma identificação. De modo geral, podemos verificar que todos são homens por suas vestimentas, estão, na maioria, localizados no códice Ms 294, no qual encontramos também, a maior diversidade nos traços: cabelos diferentes, alguns temas como do cavaleiro (Figura 29) ou de um rei (Figura 35):

Tabela 2 – Homens sem identificação

Inicial	Fólio/manuscrito	Descrição	Figura
I	083v/Ms 294	Segura uma coluna	26
I	139v/Ms 294	Toca um corno	27
I	144v/Ms 294	Segura uma coluna	28
Q	185v/Ms 294	Cavaleiro	29
E	188r/Ms 294	Entre vegetais	30
I	188r/Ms 294	Segura um livro	30
Q	190v/Ms 294	Servente e mestre	31
T	213v/Ms 294	Forma a letra	32
I	223v/Ms 294	Subindo entre arbustos	33
O	230v/Ms 294	Entre vegetais	34
I	238v/Ms 294	Rei	35
Q	240v/Ms 294	Ataca um animal entre vegetais	36
I	240v/Ms 294	Segura a coluna que é a letra	37
I	243r/Ms 294	Segura os vegetais e um instrumento de corte	38
O	11v/Ms 295	Entre vegetais	20
O	26v/Ms 295	Entre vegetais	39
V	46v/Ms 295	Segura a letra	40
N	141v/Ms 295	Entre vegetais	18
L	148r/Ms 295	Segura a letra	41
H	230v/Ms 295	Segura a letra entre os vegetais	42

Fonte: Manuscritos BM Reims 294 e BM Reims 295. 2015.

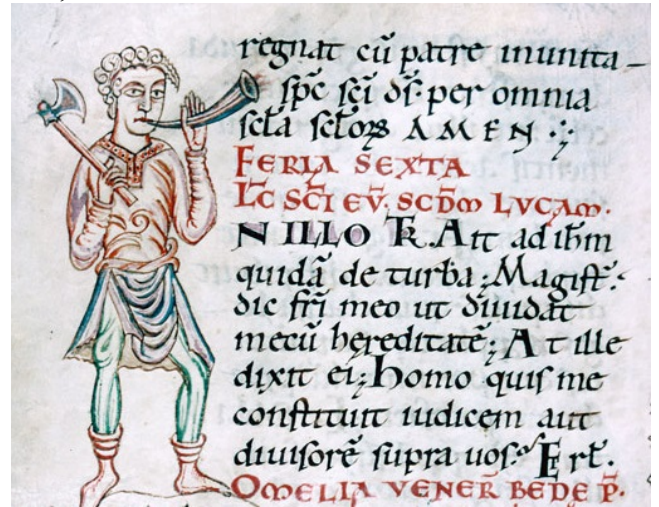
Observamos que as imagens humanas em predominância não são identificadas diretamente, e poucas apresentam uma cena específica, como no caso do fólio 190v no Ms 294 (Figura 31). Acreditamos que essa característica atribui às imagens humanas um caráter mais simbólico e ornamental, ou seja, são homens que entrelaçados entre os vegetais e os animais constroem o sentido das letras, dando aos manuscritos uma coerência imagética que estava mais no campo do simbólico do que no da figuração de cenas.

Figura 26 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 083v.



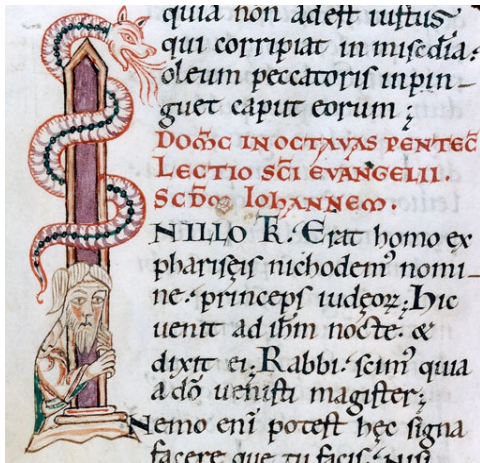
Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 27 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 139v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 28 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 144v.



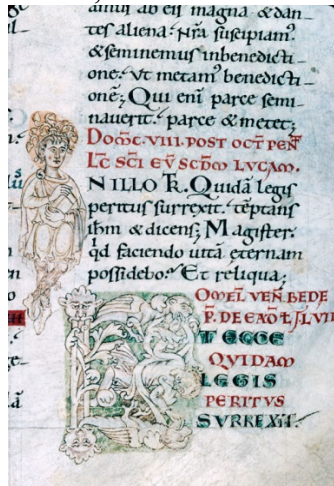
Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 29 – Inicial Q. BM Reims Ms 294, fólio 185v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 30 – Iniciais I e E. BM Reims Ms 294, fólio 188r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 31 – Inicial Q. BM Reims Ms 294, fólio 190v.



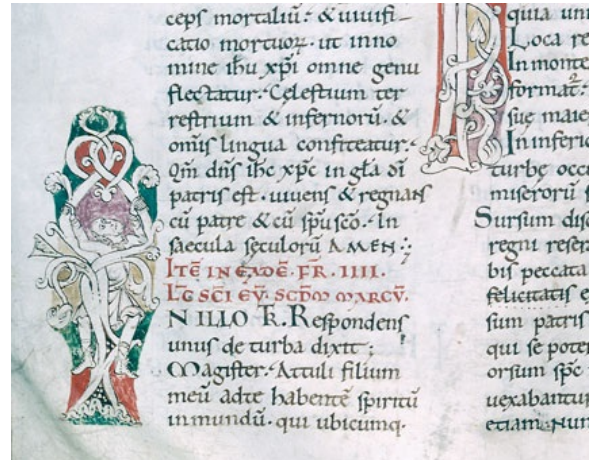
Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 32 – Inicial T. BM Reims Ms 294, fólio 213v.



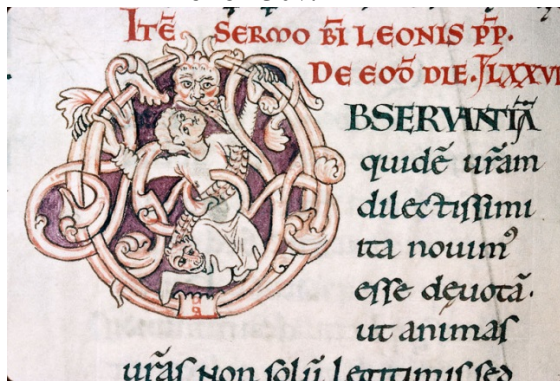
Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 33 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 223v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 34 – Inicial O. BM Reims Ms 294, fólio 230v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 35 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 238v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 36 – Inicial Q. BM Reims Ms 294, fólio 240v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 37 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 240v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 38 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 243v.



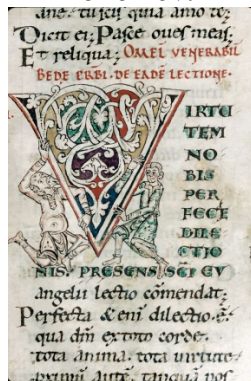
Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 39 – Inicial O. BM Reims Ms 295, fólio 26v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 40 – Inicial V. BM Reims Ms 295, fólio 46v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 41 – Inicial L. BM Reims Ms 295, fólio 148r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 42 – Inicial H. BM Reims Ms 295, fólio 230v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

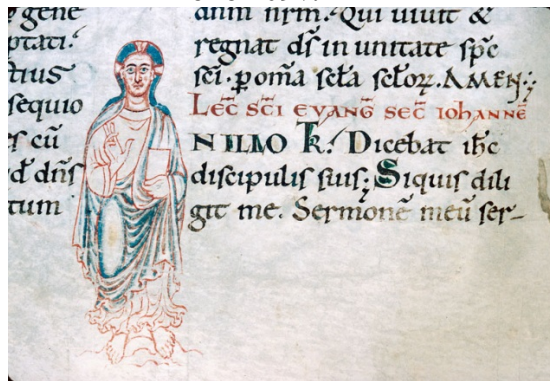
A terceira tabela foi destinada à identificação das figuras divinas. Aqui, indicamos as imagens em que Deus, tanto o Pai quanto o Cristo, foram apresentados, além da Virgem, que iremos analisar no segundo capítulo, portanto, optamos por detalhá-la junto ao item da análise da iluminura mariana, mais adiante.

Tabela 3 – Cristo, a Virgem e a mão de Deus Pai

Inicial	Fólio/manuscrito	Descrição	Figura
I	109v/Ms 294	Cristo abençoando	43
D	227v/Ms 294	Cristo, uma mulher e vegetais pintados	44
I	244v/Ms 294	Cordeiro em um medalhão no centro da letra	45
A	252r/Ms 294	Mão de Deus Pai	46
G	1r/Ms 295	Mão de Deus Pai	47
O	30v/Ms 295	Triunfante	48
Q	109v/Ms 295	Virgem entronizada com o menino entre anjos	95

Fonte: Manuscritos BM Reims 294 e BM Reims 295. 2015.

Figura 43 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 109v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 44 – Inicial D. BM Reims Ms 294, fólio 227v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 45 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 244v. Detalhe.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 46 – Inicial A. BM Reims Ms 294, fólio 252r. Detalhe.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 47 – Inicial G. BM Reims Ms 295, fólio 1r. Detalhe.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 48 – Inicial O. BM Reims Ms 295, fólio 30v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

A quarta tabela relaciona as outras figuras humanas mais claramente identificadas. Eles são personagens importantes dentro do universo dos santos.

Tabela 4 – Outras figuras humanas.

Inicial	Fólio/manuscrito	Descrição	Figura
I	89v/Ms 294	São Marcos	49
I	158r/Ms 294	São Lucas	50
A	252r/Ms 294	Gregório entronizado	51
G	01r/Ms 295	Abrão com três anjos	52
U	32r/Ms 295	Zacarias e um anjo	53
T	215r/Ms 295	Santo André crucificado	5

Fonte: Manuscritos BM Reims 294 e BM Reims 295. 2015.

Percebemos que no manuscrito Ms 294 temos os dois evangelistas: São Marcos (Figura 49) e São Lucas (Figura 50).

Os dois estão aureolados, sendo que a auréola de São Marcos tem uma linha avermelhada que faz o contorno interno; suas mãos têm a mesma forma, e os dois seguram um livro; suas roupas se diferenciam em poucos detalhes, seguem linhas muito próximas e também as mesmas cores. São Marcos está descalço, enquanto São Lucas aparece calçado. Os dois são a inicial I, e os textos à sua frente são leituras dos evangelhos escritos por eles. A principal característica que os diferencia são as linhas do rosto e as do cabelo, que formam desenhos que dão aspectos pessoais à face de cada um.

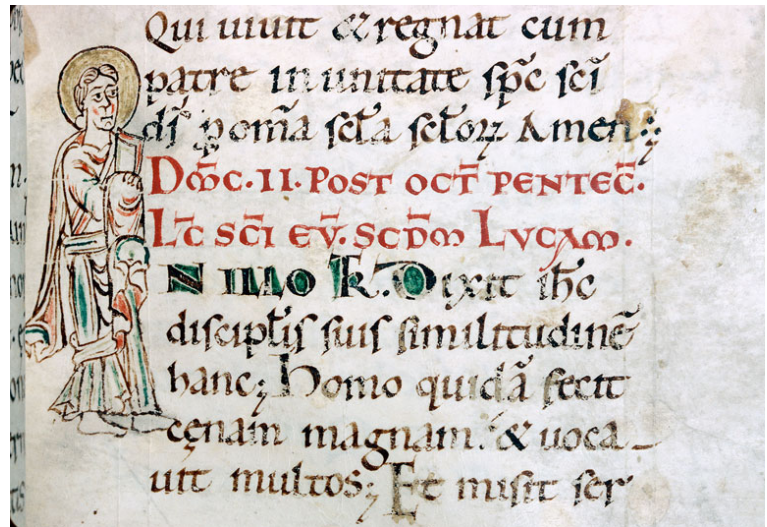
O que queremos destacar, no entanto, é que nenhum dos dois tem uma identificação na imagem que possa claramente ligá-los aos evangelistas citados nos textos. Mas parece claro que a inicial destacada com um homem aureolado segurando um livro ao lado do texto evangélico é seu próprio autor, porém categoriza-los como figuras identificadas claramente tem o sentido de chamar a atenção para sua colocação em um lugar particular, ao lado do texto e para os traços que buscaram uma diferenciação entre eles, ainda que pequena.

Figura 49 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 89v.



Fonte:
<http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 50 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 158r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 51 – Inicial A. BM Reims Ms 294, fólio 252r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 52 – Inicial G. BM Reims Ms 295, fólio 1r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 53 – Inicial U. BM Reims Ms 295, fólio 32r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Essa também é a lógica dos outros personagens possíveis de identificação. Ao olhar a imagem, pouco se pode afirmar sobre a identidade do personagem pintado, como no caso nas imagens da tabela 2, seu reconhecimento pode funcionar a partir da identificação com o texto. No entanto nessas figuras, a identificação não se dá na leitura propriamente, mas na visualização.

Tomemos por exemplo a imagem de Santo André (Figura 5). Sua crucificação é narrada em forma de X, já na iluminura inicial do texto sobre seu cântico a Santa Cruz, sua Cruz é um T, como a de Cristo. Poderia então o homem, com barba, amarrado a uma cruz ser o próprio Cristo? Sim, mas não nesse manuscrito, já que o programa iconográfico traz outra lógica: primeiro, porque o Cristo é feito com auréola cruciforme envolta da cabeça e, segundo, principalmente, porque as outras iniciais identificam a imagem a partir da relação delas com o texto copiado em seguida.

Assim, assinalamos que por meio da observação e análise das imagens e da temática dos textos apresentados a partir das iniciais, podemos identificar um importante elemento da lógica de produção imagética desses códices: a relação imagem-texto tem fundamental importância. E como podemos observar através das primeiras imagens assinaladas nas categorias sobre animais e vegetais, a ligação com o texto, ainda que fundamental não as define somente, uma lógica de produção e ornamentação também se deu a partir do uso de cores, linhas e formas específicas, trazendo coerência as imagens e refletindo uma produção bastante equilibrada e coesa além de cheia de requintes conscientes.

1.3.2 Homiliário de Saint-André-du-Câteau ou de Cambrai

O outro manuscrito que vamos estudar tem duas imagens marianas a serem destacadas. Cerca de 50 a 70 anos depois da produção do Lecionário de Reims, esse códice foi feito para a Abadia de *Saint-André-du-Câteau*, e, como já sabemos, seu local de produção é desconhecido. Entretanto, a hipótese de Roudet (1994) é de que sua produção tenha ocorrido nas proximidades da Abadia, já que o estilo das imagens segue o padrão das iluminuras da região, talvez até no próprio *scriptorium* de Cambrai.

Ainda que não haja uma precisão da localização de sua produção, sua datação é mais certa: foi copiado e iluminado na primeira metade do século XII. Essa estimativa foi feita a partir da lista encontrada na última página do códice, em que há a relação de vários Papas, com a identificação das datas de seus respectivos mandatos, sendo que o último nome é de Alexandre III, nomeado Papa em 1159 e morto em 1181.

Outros elementos importantes de identificação são a escrita em letra derivada carolíngia e as iluminuras com traços marcados, como os grandes olhos dos personagens, em geral, feitos frontalmente, além do uso de dragões, serpentes e entrelaços, comumente encontrados nos manuscritos dessa região ao longo dos anos do século XII.

Feito em pergaminho, o livro mede 44,5 cm de altura por 33,8 cm de largura. Sua encadernação é de madeira e possivelmente passou por modificações, uma vez que muitos dos fôlios apresentam um corte que exclui parte do texto ou de imagens, principalmente na parte superior. Isto é, em algum momento entre a sua produção e os dias de hoje, as folhas foram cortadas para ficarem uniformes, sem muito cuidado, o que fez com que se perdesse, na porção superior do documento, parte do que estava copiado e, na inferior, ficassem marcas de cortes inacabados:

Figura 54 – Lombada inferior. BM Cambrai Ms 0528.



Fonte: a própria autora, 2014.

Esse manuscrito, assim como o Lecionário de Reims, não tem *fac-simili* e também não há trabalhos sobre ele em publicações no Brasil, nem mesmo na França há estudos significativos; algumas iluminuras foram estudadas pela historiadora da arte Caroline Roudet (1994), no desenvolvimento de seu *Máster*, durante o ano de 1994, defendido na Paris X com o título: *Le lectionnaire ms. 528 de la Bibliothèque Municipale de Cambrai*.

Nos bancos de dados, ele é referenciado geralmente em francês, *Homélaire*, ou em latim, *Homeliarium*. Suas imagens coloridas estão disponíveis no catálogo *Enluminuras*, também estão no BVMM junto à reprodução completa de seus fólios em preto e branco, feito pelo CNRS em 1994.

O códice está em condições bastante precárias de conservação e é guardado com muito zelo pela Biblioteca Municipal de Cambrai, que não permite o manuseio do manuscrito, a não ser com uma autorização do bibliotecário. Conseguimos essa autorização em outubro de 2014, e o contato pessoal com o códice trouxe novas inquietações e importantes elucidações, já que suas diversas avarias causam certa dificuldade na análise apenas partindo das fotografias, mesmo em alta resolução. Assim, sua materialidade foi bastante influente na análise do códice: fissuras, cortes, pingos de vela, pequenas glosas e vários riscos sobre o pergaminho só foram possíveis de entender com clareza quando vistos de perto. Infelizmente, a biblioteca não conta com uma estrutura adequada para o armazenamento, e, assim como o Homiliário, outros códices estão guardados em uma pequena sala, sem controle de temperatura ou de umidade, no setor de manuscritos.

Esse manuscrito contém 274 fólios, todos da produção original; neles, é particularmente interessante notar que a pele tem muitas indicações singulares: há várias

fissuras que podem ser encontradas nos fólhos, algumas têm uma espécie de costura para tentar minimizar o furo, em outras, há apenas o rasgo.

Figura 55 – Costura lateral. BM Cambrai Ms 0528.

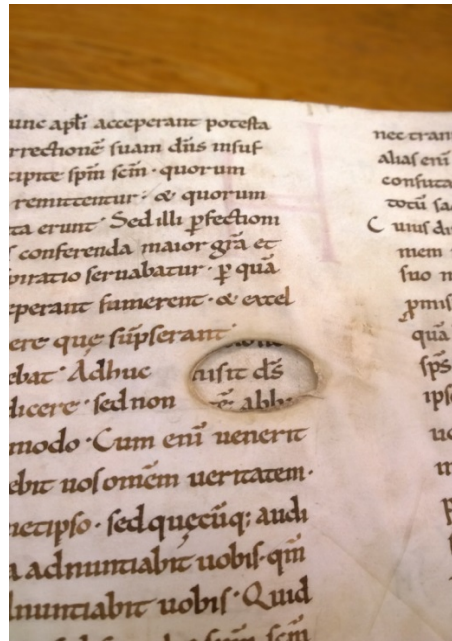


Fonte: a própria autora, 2014.

Isso acontecia principalmente quando a pele estava sendo tratada para ser usada como fólho. Durante o período que se esticava e secava a pele, podia acontecer de ela rachar. Como era comum ter muitas dificuldades para a obtenção do material, como o preço e o tempo de trabalho, era comum também que mesmo as peles que rachavam fossem usadas em manuscritos de menor importância.

Algumas fissuras eram costuradas, e hoje é possível ver a emenda feita, que ficou parecida com uma cicatriz, outras fissuras, com ou sem a costura, acabam deixando um buraco aberto na pele, e outras ainda não tinham nem como ser costuradas.

Figura 56 – Furo. BM Cambrai Ms 0528.



Fonte: a própria autora, 2014.

Apesar de haver muitas dessas fissuras, não identificamos nenhuma sendo aproveitada diretamente na das imagens, ou mesmo na escrita do texto. São apenas “defeitos” que, em alguns casos, tiveram a tentativa de serem concertados com a costura, a qual pode ter sido feita durante a preparação da pele ou mesmo posteriormente, e onde não foi possível corrigir, o texto ao a imagem, desvia da brecha aberta sob a pele.

Outro elemento particular que pode ser visto nos fólios são pequenos furos sequenciais em suas laterais. O livro é costurado no canto direito das folhas, levando em consideração a frente do texto. Porém, nesse manuscrito há alguns pequenos furos na parte externa, e também na interna, que lembram os furos de costura, mas que na verdade foram usados como medidas para a linha.

Figura 57 – Pontos laterais. BM Cambrai Ms 0528.



Fonte: a própria autora, 2014.

Não é muito comum encontrar marcas laterais usadas para determinar o traçado reto das linhas, mas no Homiliário de Cambrai todos os fólhos têm esses pequenos furos, que, ao nos aproximarmos, podemos perceber que são as medidas da linha.

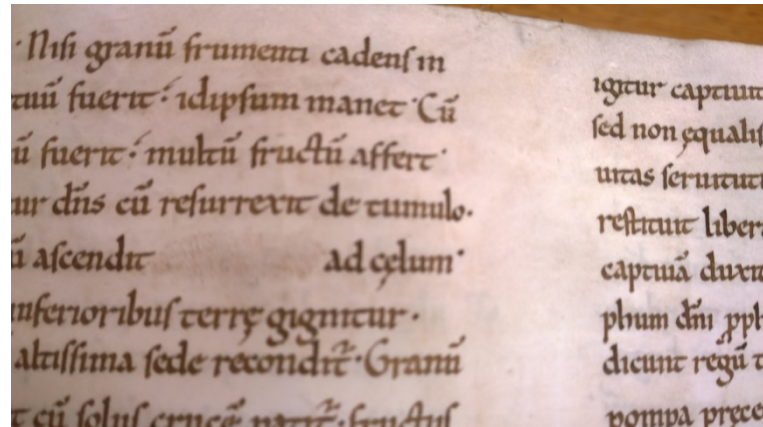
Nessa mesma imagem (Figura 57), podemos observar um desenho feito ao lado. Não há qualquer pintura, o que se tem é apenas o traçado. Esse traçado é forte, e o desenho parece completo, mas existem outras várias imagens feitas dessa forma, nas laterais internas e nas bordas, que estão incompletas e que, em alguns casos, são tão leves que a fotografia, mesmo em alta resolução, não consegue capturar com exatidão.

A pele tem uma cor bastante escura, várias manchas ainda mais fortes e muitas dobras. Em alguns fólhos, há uma espécie de pequenas bolhas na pele, as quais estalam ao serem dobradas, há também muitos sinais de queimaduras e um forte de cheiro de pele queimada, que confirma que o códice passou por situações de incêndios.

Os textos, como no Lecionário de Reims, são várias homilias e sermões dos Pais da Igreja: Agostinho, Jerônimo, Ambrósio, e estão todos em latim, dividido em duas colunas, seguindo um padrão de tamanho e cor, em geral preto, com títulos em vermelho. Há muitas abreviações em alguns textos, o que indica um conhecimento grande de latim, mas em outros quase não encontramos sinais de uma escrita clássica, indicando que houve a participação de mais de um copista para o texto, com conhecimento e técnicas diferentes.

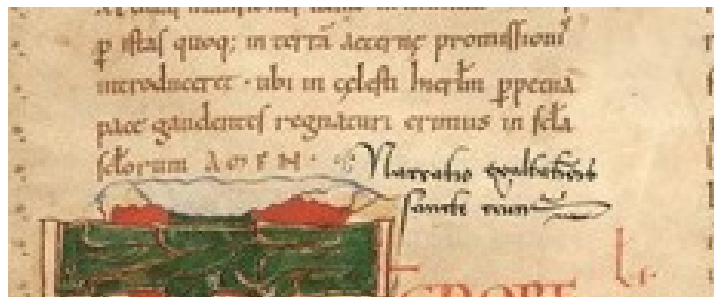
Também há lugares em que o texto foi alterado: raspado deixando um lugar vazio (Figura 58), raspado e reescrito em outra época (Figura 59) e até mesmo acrescido de algumas palavras entre as linhas.

Figura 58 – Espaço raspado. BM Cambrai Ms 0528.



Fonte: a própria autora, 2014.

Figura 59 – Texto reescrito. BM Cambrai Ms 0528. Detalhe.



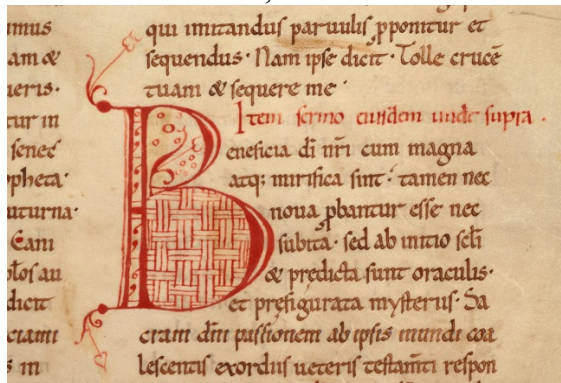
Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

As imagens, na maioria, foram feitas nas letras iniciais, mas há também a iluminação de imagens de página toda e de imagens entre os textos. Para a apresentação das imagens, optamos por dividi-las em duas categorias principais: iluminuras historiadas e iniciais ornadas. Um primeiro grupo, bastante extenso, são as iniciais ornadas. Todas são letras destacadas no início do texto, algumas apresentam elementos ornamentais e outras foram apenas coloridas. Para as letras com ornamentação, apresentamos quatro subgrupos: a) iniciais ornadas com formas geométricas; b) iniciais com uso de animais; c) letras nas quais há uma mistura dos elementos; d) elementos vegetais que formam a inicial.

As letras ornadas com elementos geométricos formam o primeiro grupo e estão em 6 fôlios diferentes; variam bastante: umas são grandes e vermelhas, como a do fôlio 10r (Figura 60); outras, como no fôlio 163r, são menores, foram pintadas de vermelho e preto

e dividem o espaço da página (Figura 61); um grande P lateral no fólio 163v é a exceção na utilização da cor, única, foi desenhada em verde e vermelho e conta com pequenos detalhes de ornamentação (Figura 62).

Figura 60 – Inicial B. BM Cambrai Ms 0528, fólio 10r.



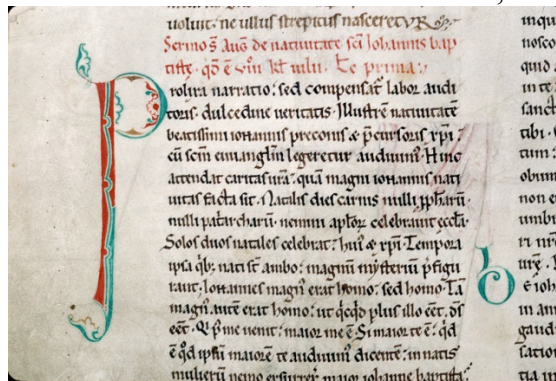
Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 61 – Iniciais. BM Cambrai Ms 0528, fólio 163r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

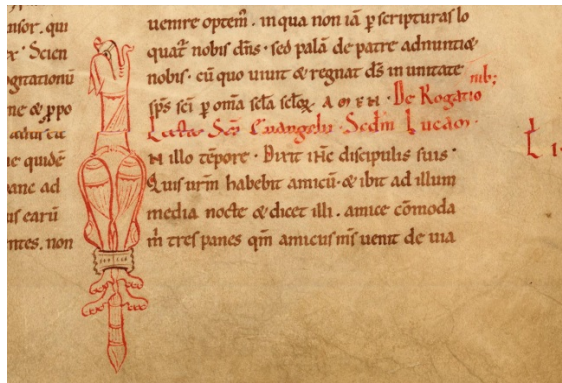
Figura 62 – Inicial P. BM Cambrai Ms 0528, fólio 163v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

No segundo grupo, temos as iniciais ornadas com formas de animais. São apenas três letras: duas letras I, uma no fólio 33r com um dragão (Figura 63), outra no fólio 191r com uma máscara (Figura 64); e uma letra O, também com dragão no fólio 219v (Figura 65).

Figura 63 – Dragão. BM Cambrai Ms 0528, fólho 33r.



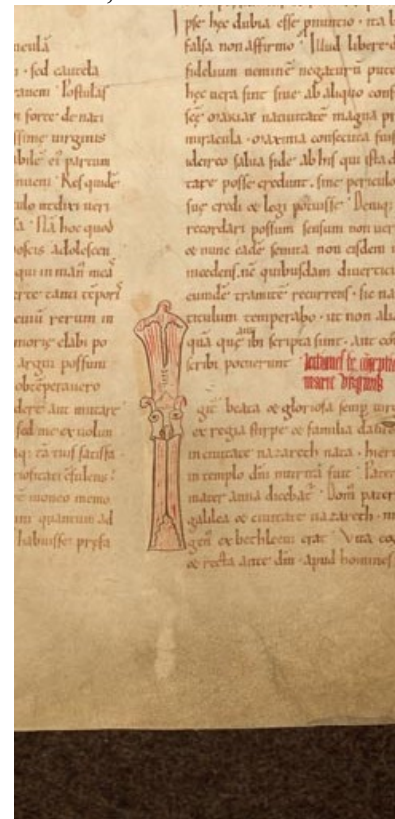
Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 65 – Dragão. BM Cambrai Ms 0528, fólho 219v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 64 – Máscara. BM Cambrai Ms 0528, fólho 191r. Detalhe.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

No terceiro grupo, o maior deles, temos 8 fólhos, em que separamos as letras ornadas com a mistura de elementos geométricos e, principalmente, vegetais e animais. Nesse grupo, também encontramos um grande número de imagens de dragão: das 8 imagens, 5 têm imagens de dragão, as outras 3 são apenas cabeças de animais, que podem ser uma cobra, um dragão, uma espécie de lagarto. A preferência pelo dragão é vista, por nós, como uma das características do copista de Cambrai, já que em diversas ocasiões usou-se dessa forma animal para ornamentar a letra.

No último grupo de iniciais ornadas, temos a ornamentação apenas de tipo vegetal, como no exemplo do fólho 200v (Figura 66). O grande L da palavra *Legimus* foi desenhado em preto, ornado em vermelho, com linhas e pequenos pontos característicos da ornamentação do manuscrito, e teve seu espaço usado para apresentar um emaranhado de nós com o fundo pintado em duas cores: azul e verde.

Figura 66 – Inicial L. BM Cambrai Ms 0528, fôlio 200v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Essa letra apresenta, em síntese, a ornamentação vegetal preferida pelo produtor do códice para as letras em que não foram figuradas personagens. A opção pelos desenhos vegetais se desdobra em um longo rool de folhagens e caules diferentes que se entrelaçam de maneiras variadas. Um estudo específico, assim como em Reims abriria um leque bastante interessante sobre o uso do vegetal para a construção dessas letras, características também encontradas em Reims e que comum ao período da produção dessas obras, que ainda é pouco explorada na historiografia sobre as iluminuras.

Outra característica muito marcante desse códice: ainda que vários elementos ornamentais sejam usados nas diversas iniciais, aquelas que contêm o desenho de personagens perdem um pouco a elaboração ornamental que as letras sem personagens têm. Isso aparentemente porque sem personagens ganha-se espaço para o desenho; mas só isso não é um argumento que explique a preferência por essa organização, já que mesmo com personagens era possível criar espaços ornamentados. Acreditamos que esse fato tenha relação com as escolhas que o copista fez no programa das iniciais desse códice, que indicam uma mensagem, ou seja, a escolha por ornamentar letras com esses elementos e outras com personagens, sem perder de vista um padrão de formas específicas, mas separando a quantidade.

As imagens nas quais aparecem personagens são uma segunda categoria de figuras do manuscrito: as iluminuras historiadas. Nós a dividimos em outros dois grupos principais: a) imagens narrativas; b) imagens ostensivas. Primeiro, lembramos que, nessas imagens, encontramos também os ornamentos geométricos, vegetais e animais descritos no grupo das iniciais ornadas acima.

Nesse caso, é preciso identificar os critérios usados para definir cada grupo: as imagens narrativas são compostas por iluminuras que procuraram contar visualmente uma

narrativa já conhecida. São 16 imagens que, ora figuram em iniciais, ora aparecem como divisoras do texto, por isso também preferimos chamar de iluminuras além de iniciais, já que se trata de um grupo de imagens que além das letras que iniciam uma frase, apresentam também imagens independentes do texto, no que diz respeito a forma. Apresentamos primeiramente esse grupo de iniciais a partir de uma tabela para melhor visualização.

Tabela 5 – Imagens narrativas

Inicial	Fólio	Descrição	Figura
Q	2v	Jeremias chora sobre Jerusalém	70
Q	4v	Vigília Pascoal	71
-	38v	Ascensão de Cristo	67
-	71v	Banquete do mau rico	81
D	86v	Rei Davi tocando harpa	82
H	120v	Apedrejamento de Santo Estevão	72
S	128v	Massacre dos inocentes	74
D	132v	Martírio de santa Inês	77
D	135v	Conversão de Paulo	69
S	136v	Apresentação no templo	83
F	165v	São Pedro entronizado e a corrente	80
H	185v	Degolação de São João	75
T	195r	Heraclícus levando a verdadeira cruz a Jerusalém	78
M	198v	São Miguel e o dragão	79
P	227r	Martírio	73
Q	258v	Cristo e Zaqueu	68

Fonte: Manuscrito BM Cambrai Ms 0528.

Dessas imagens, apenas 2 não são iniciais: uma delas está ao lado do texto que se baseia (Figura 67), enquanto a outra aparece em seu início (Figura 81). Não percebemos uma clara relação entre essas imagens, nem mesmo um motivo aparente para esses dois temas, a Ascensão de Cristo e o Banquete do mau rico, serem pintados em espaços diferentes dos da maioria, que estão dentro das letras iniciais. A Ascensão de Cristo se destaca por seu tamanho, tomando quase o fólio todo, e por sua divisão em dois momentos principais.

Figura 67 – Ascensão de Cristo. BM Cambrai Ms 0528, fólio 38v.



Abaixo, os 11 personagens aureolados representam os discípulos, e um único homem, ao fundo da página, tem apenas seu rosto aparente. Todos os 12 concentram o olhar para o alto apontando os dedos para locais variados, suas auréolas têm uma variação de cores, uma verde, duas azuis e a maioria amarela com uma linha vermelha. Com uma pequena linha ondulada vermelha, esse primeiro momento da imagem: da Ascensão, divide-se em dois espaços marcadamente com uma linha ondulada vermelha, abaixo os discípulos na terra; e acima, no céu, estão alguns anjos e o Cristo.

Os anjos apontam para sua Ascensão e olham para baixo, segurando as ondulações que rodeiam o Cristo. O fundo azul destaca outro espaço, o céu, que tem no centro desenhado em escala maior e com o olhar voltado para cima, o Cristo sentado. Sua cabeça e sua auréola cruciforme entram na imagem que divide o segundo momento da iluminura, aqui o espaço não fica delimitado, o Cristo adentra o grande círculo segurado por dois anjos, muito maiores que as outras personagens e que equilibram visualmente a imagem, olhando um para cada lado. Confirmando a materialidade dos espaços, que precisam ser segurados e separados.

Na parte de cima, no círculo central, está o Cristo abençoando com sua aureola cruciforme e um livro, no mesmo fundo azul de Sua imagem em Ascensão abaixo. E um segundo espaço, há anjos que olham e apontam para o último círculo, no qual estão homens, alguns com auréola, que apontam e interagem com a cena do momento abaixo.

As narrativas de Lucas 24,50-53 e de Marcos 16,19 não detalham imagetivamente a subida de Cristo, e, aqui, a inserção de anjos e de ornamentação permitiu uma divisão em momentos e uma localização espacial de cada um, além de uma complexidade de relações criadas pela iluminura, que tornou a narrativa cheia de detalhes possíveis de serem explorados.

Outra imagem com Cristo é a inicial Q do fólio 258v (Figura 68). Uma pequena letra apresenta Cristo fazendo o gesto de bênção e olhando para Zaqueu, que parece subir na letra, como subiu na árvore, para ver Cristo, narrado no texto ao lado de Lucas 19,1-10.

Figura 68 – Inicial Q. Cristo e Zaqueu. BM Cambrai Ms 0528, fôlio 258v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Outra letra que serve de suporte para a personagem é a inicial D do fôlio 135v (Figura 69). Paulo monta na letra enquanto limpa os olhos, que, segundo a narrativa de Atos 22,3-16, foram cegados por uma forte luz. A luz não aparece, mas a mão, localizada na outra extremidade da letra, aponta para ele uma cruz, e em gesto de bênção identifica a presença de Deus. O detalhe da construção da letra que une dois círculos com a imagem de um animal é bem elaborado e define a necessidade de diferenciar o espaço ocupado por Paulo e por Deus.

Figura 69 – Inicial D. Conversão de Paulo. BM Cambrai Ms 0528, fôlio 135v.

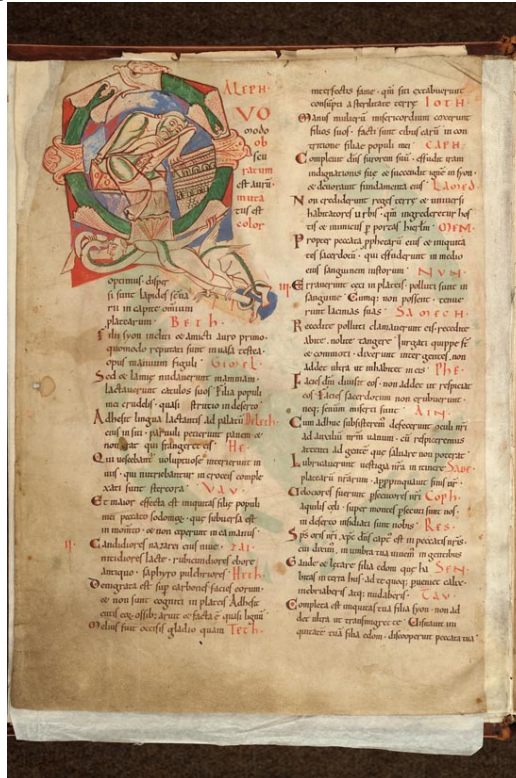


Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Já a inicial Q do fôlio 2v é a primeira inicial do códice, ela apresenta a imagem de Jeremias recurvado olhando para uma construção um nível abaixo (Figura 70). O texto ao lado, do livro de Lamentações, contém cantos fúnebres, escritos por Jeremias ao ver a destruição de Jerusalém por Nabucodonosor. Em geral, esses textos são usados na liturgia por ocasião da Semana Santa, para lembrar o sofrimento de Jesus. A imagem desperta interesse na

relação estabelecida entre o homem e o animal que formam o prolongamento da letra, eles se entrelaçam, não fazem parte da narrativa, mas com sua mão o homem segura a letra e apoia a cena da narrativa.

Figura 70 – Inicial Q. Jeremias sobre Jerusalém. BM Cambrai Ms 0528, fólio 002v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Na próxima inicial do códice, também um Q, o prolongamento é feito apenas pelo animal, que segura com a boca o tecido que envolve a letra. Em seu interior, a narrativa é do encontro do anjo com as três mulheres, no túmulo vazio de Cristo (Figura 71). Descrito em Marcos 16,1-8, Mateus 28,1-10, Lucas 24,1-8 e João 20,1-13, o relato dos evangelistas tem poucas diferenças, e todos indicam o episódio para falar sobre a ressurreição de Jesus, ainda que em Marcos isso esteja implícito.

Quanto às mulheres, não há uma concordância nos textos: em Marcos, elas são Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago, e Maria Salomé; já em João, apenas Maria Madalena é identificada, mas parece estar acompanhada; em Mateus, Maria Madalena aparece com Maria, mãe de Tiago; por fim, em Lucas, diz-se que visitaram a tumba de Cristo, Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago, Joana e outras mulheres da Galiléia.

Figura 71 – Inicial Q. Vigília Pascal. BM Cambrai Ms 0528, fólio 004v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Na imagem, são três mulheres e foram representadas aureoladas, com suas cores criando um jogo ornamental. A mulher do meio é toda vermelha, enquanto as duas das laterais foram desenhadas de vermelho e tiveram as roupas pintadas de verde; elas também seguram um objeto em uma das mãos e apontam para a tumba sobre a qual está o anjo.

Se a ausência de Cristo é destacada na inicial Q do fólio 4v, na inicial H do fólio 120v sua presença é evidenciada, ocupando a parte de cima da letra (Figura 72), Ele está triunfante em gesto de bênção no interior de um mandorla.

Figura 72 – Inicial H. Apedrejamento de Santo Estevão. BM Cambrai Ms 0528, fólio 120v.



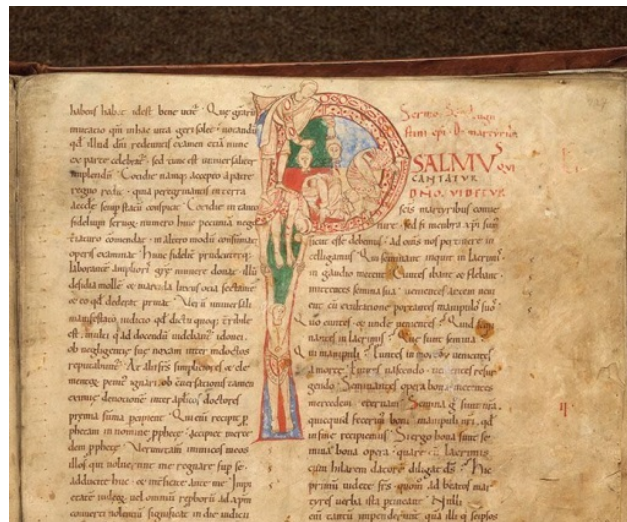
Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Essa narrativa é do apedrejamento de Santo Estevão, descrita em Atos 6 e 7. Considerado o primeiro mártir cristão, sua festa é celebrada em 26 de dezembro. Na imagem,

amarrado a coluna, da parte baixa da letra H, ele olha para cima em direção ao Cristo enquanto três homens dirigem pedras em sua direção.

Outra cena de martírio pode ser vista na inicial P do fôlio 227r, ainda que não seja possível identificar nenhum personagem na inicial (Figura 73). O texto sobre martírio escrito por Santo Agostinho não evidencia nenhuma personagem, mas o destaque da imagem é o homem que sem camisa forma a haste da letra, segurando pelos braços um corpo que apoia outro homem, este participa da letra com seu corpo enquanto segura a cabeça dos dois corpos que caem no interior.

Figura 73 – Inicial P. Martírio. BM Cambrai Ms 0528, fôlio 227r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

A imagem das cabeças separadas do corpo, e o uso do vermelho para destacar o sangue, também podem ser vistas em outras cenas: no S que narra o massacre dos inocentes (Figura 74) e na letra H que narra a degolação de São João (Figura 75).

Figura 74 – Inicial S. Massacre dos inocentes. BM Cambrai Ms 0528, fôlio 128v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 75 – Inicial H. Degolação de São João. BM Cambrai Ms 0528, fôlio 185v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

No fôlio 185v, temos uma importante intervenção posterior, que muito nos diz sobre a sensibilização causada pelas iluminuras: o carrasco de João tem muitos pequenos cortes feitos sobre sua face. Esses furos indicam golpes desferidos sobre a imagem, que além do rosto e mãos do degolador, chegaram a agredir o fôlio anterior.

Figura 76 – Intervenção da imagem da degolação de São João. BM Cambrai Ms 0528, fólio 185v. Detalhe.



Fonte: a própria autora, 2014.

Esse tipo de intervenção também pode ser observado na imagem que narra o martírio de santa Inês (Figura 77). O soldado que perfura o pescoço da santa com uma espada tem um corte na altura de sua garganta, o que indica ter sido feito propositalmente para agredir a imagem.

Figura 77 – Inicial D. Martírio de santa Inês. BM Cambrai Ms 0528, fólio 132v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

A narrativa de santa Inês não é um texto bíblico e identifica uma festa inserida na liturgia dessa região. Isso nos apresenta as escolhas por um acontecimento considerado importante para a comunidade. Assim como o martírio de santa Inês, a narrativa, que não é bíblica, da volta da verdadeira cruz a Jerusalém, empreendido pelo imperador

Heraclius em 628, também é lembrada em uma inicial T, em que a letra é a própria cruz pintada de verde (Figura 78).

Figura 78 – Inicial T. Heraclius levando a verdadeira cruz a Jerusalém. BM Cambrai Ms 0528, fólio 195r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Outras iniciais que apresentam a imagem de santos são o M do fólio 198v, em que são Miguel ataca o dragão, e o F no início do texto de Atos 12,5-10, em que São Pedro é representado entronizado, com uma corda no pescoço.

Figura 79 – Inicial M. São Miguel e o dragão. BM Cambrai Ms 0528, fólio 198v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 80 – Inicial F. São Pedro entronizado e a corrente. BM Cambrai Ms 0528, fólio 165v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Outras três imagens ainda podem ser encontradas nesse grupo. São elas: a imagem no início do texto sobre de Lázaro e o banquete do mau rico (Figura 81), parábola narrada em Lucas 16, 19-23, e que tem a representação bastante fiel ao texto – Lázaro tem suas feridas lambidas por cachorros, enquanto o rico, vestido de púrpura, aproveita de seu banquete; a imagem de Davi tocando harpa, narrado em Samuel 16,14; e, por fim, a imagem da apresentação de Jesus no templo (Figura 86).

Uma inicial S que apresenta Maria segurando o Menino Jesus sobre uma mesa, onde há pássaros pousados, enquanto José, à sua frente, é abençoado pelo Menino. Há leves características orientais na figura mariana dessa imagem: grandes olhos amendoados, que apesar de comuns nas figuras do período, não são tão acentuados nos outros personagens do códice, a cabeça totalmente coberta pelo tecido que desce e se alonga além do ombro e é segurado na cabeça por uma faixa com um círculo central, que também a difere das representações femininas encontradas, como por exemplo na figura 71. Trataremos mais dos detalhes dessa iluminura ao analisarmos as outras imagens marianas do códice de Cambrai, ainda que ela não esteja entronizada, tema que aqui define o recorte de nosso estudo, sendo a imagem de Maria identifica também um representação pertinente para a pesquisa.

Figura 81 – Banquete do mau rico. BM Cambrai Ms 0528, fólio 71v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 82 – Inicial D. Rei Davi tocando harpa. BM Cambrai Ms 0528, fólio 086v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 83 – Inicial S. Apresentação no templo. BM Cambrai Ms 0528, fólio 136v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Queremos destacar nesse grupo de iluminuras a sua relação com o texto, ora se aproximam em demasia, como no caso da imagem de Lázaro, ora são apenas uma visualização da narrativa, como no caso da cena de martírio do fólio 227r. Suas funções partem de uma intencionalidade relativa à visualização de uma cena normalmente encontrada no texto.

Já no outro grupo de imagens que apresenta personagens separamos aquelas iluminuras que chamamos de imagens ostensivas. Não que as imagens narrativas também não tenham a intenção de mostrar algo, ou que essas imagens ostensivas se excluam totalmente de uma intenção narrativa. Contudo, nesse próximo grupo, as imagens apresentam características narrativas mais diluídas e estão muito mais no campo da mostraçãõ do que no campo narrativo: é o caso das imagens marianas, em que, apesar de uma relação entre a imagem e o texto existir, não há a intenção clara de descrever a história narrada por um texto.

A apresentação de personagens é uma das características mais relevantes dessas imagens. As figuras humanas representam algo e geralmente não têm uma atuação na cena, estão ali e não é possível identificar uma ação clara.

Tabela 6 – Imagens ostensivas

Inicial	Fólio	Personagens	Tema (quando há)	Figura
-	1r	Copista		84
-	2r	Cristo Santo André Maximiliandre Rainerus		85
I	11r	Cristo	Ceia de Emaús	87
I	125r	São João		92
I	141r	São Pedro	São Pedro entronizado	94
Q	164r	Cristo 12 apóstolos Homem	Missão universal dos apóstolos	88
A	169v	Maria Dois anjos	Assunção da Virgem Maria	96
I	208v	Cristo 12 apóstolos		89
A	234v	Santo confessor		91
O	239r	6 santos confessores		90
U	244v	Maria, o Menino; Duas personagens coroadas		97
S	249v	Salomão		93

Fonte: Manuscrito BM Cambrai Ms 0528. 2015.

Apenas duas são imagens que não figuram em inicial, são imagens que ocupam toda a página, interessante notar que as duas iluminuras são as primeiras imagens do códice, e que o uso do pigmento azul, com essa saturação, só é possível de encontrar nelas, ou seja, tudo indica que foram feitas ao mesmo tempo, e possivelmente separadas das outras imagens.

Um das imagens nos inquieta bastante: temos uma identificação peculiar, o próprio copista se pintou no primeiro e no segundo fólhos do manuscrito (Figuras 84 e 86). No fólho 1 temos no reto (lado da frente da folha) a imagem do copista; e, no verso, um caligrama. O Caligrama é um texto onde as palavras em diversas orientações, vertical e lateral formam frases que finalizado tem uma forma; é uma técnica bastante apurada do uso da grafia e ficou conhecido como um tipo de poema visual. Não iremos analisar o texto aqui, já que nossa intenção é a apresentação das imagens do códice, no entanto salientamos a importante desse tipo de escrita aqui apresentada, ainda que ainda que não seja rara na Idade Média, indica uma habilidade bastante específica.

Convém também uma informação importante quanto à contagem dos fólhos: essa primeira página não entrou na contagem de produção do códice como o fólho I, o fólho III, primeiro em que o número romano aparece, identifica que a contagem começa na imagem do Cristo, catalogado atualmente como fólho 2. Optamos por seguir a numeração catalogada atualmente, considerando essa primeira imagem como fólho 1, já que nem todo fólho apresenta a numeração romana visível – as folhas estão cortadas na parte superior – optar pela contagem romana pode ocasionar um erro em algum outro fólho, que não conseguimos identificar a numeração, por ter sido cortado.

Era muito comum um primeiro fólho em branco para proteger o início do códice, coisa inexistente nessa encadernação. Defendemos a hipótese de que essa primeira imagem tenha sido pintada nesse fólho, normalmente deixado para proteção do códice. Quando o iluminador foi pintar a imagem de abertura do códice, o Cristo do fólho 2, aproveitou-se do espaço para se apresentar na imagem do copista. No entanto a hipótese não se confirma facilmente já que trabalhamos apenas com a tradição observada.

Difícil de confirmar como foi que se deu a construção dessa imagem nesse local, ainda que claramente há particularidades interessantes, mas fato é que se trata de uma imagem bastante inovadora para o período: há um homem tonsurado, portanto, religioso, sentado sobre um banco, com os pés apoiados. No seu colo, uma mesa com objetos para a cópia de um livro, que ele, curvado, parece começar a fazer: o fólho em branco é segurado pelo estilete e pela pena, e ao seu lado há um corno para armazenar a tinta.

Figura 84 – Copista. BM Cambrai Ms 0528, fólio 1r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

O copista não olha para sua produção, mas para o livro ao lado, apoiado em um púlpito formado por dois corpos e uma cabeça de leão. É dali que viriam as primeiras palavras: ele não escreve, não cria, ele observa para copiar. O livro observado tem as palavras ditadas por Deus ao salmista: “Bem-aventurado o homem que não anda segundo o conselho dos ímpios, nem se detém no caminho dos pecadores, nem se assenta na roda dos escarnecedores” (Salmo 1:1).

Outro elemento identificado que pode ampliar nossa discussão sobre essa figura é a imagem no fólio seguinte. No fólio 2r (Figura 85), o religioso figurado tem os cabelos e os sapatos pintados de forma diferente do primeiro, mas foi pintado com o mesmo tipo e cor de vestimenta que o copista, e o nome Rainerus está escrito ao seu lado. Ele é o prolongamento da mandorla que abriga o Cristo, com Santo André e Santa Maxilimiandre. Rainerus, inserido na parte baixa da mandorla, beija os pés de Cristo, em gesto de devoção (Figura 86).

Figura 85 – BM Cambrai Ms 0528, fólio 2r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

A saturação da túnica de Rainerus e a do copista são singulares, e apenas essas duas imagens do manuscrito, além da túnica de Cristo, no mesmo fólio 2r, partilham desse azul tão forte. A legenda do catálogo francês de iluminuras, que disponibilizou as miniaturas desse códice, o *Enluminures*, assim como o estudo de Roudet (1994), identificam o copista como sendo uma imagem do mesmo Rainerus.

Figura 86 – Copista. BM Cambrai Ms 0528, fólio 2r. Detalhe.

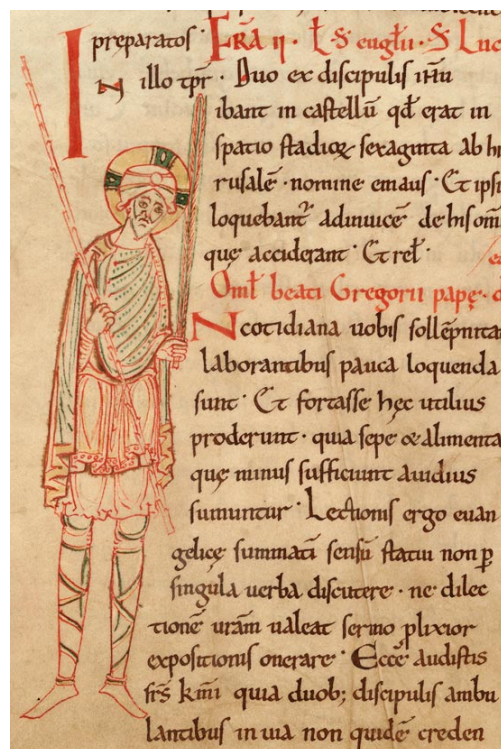


Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Esse foi um nome comum na região nesse período. Encontramos documentação do período medieval com pelo menos seis homens diferentes, religiosos que assinaram algum tipo de documento da Igreja, como atas de reuniões ou doação de terras, que se chamavam Rainerus e que estavam ligados a região de Cambrai, no século XII. Assim, pouco se pode afirmar sobre esse Rainerus especificamente, pois sua relação com os documentos encontrados é ainda incerta. O certo é que sua relação com a figura do copista, nesse códice, foi propositalmente acentuada.

A imagem de um Cristo no fólio 11r também nos traz indagações importantes. Sua espada forma a inicial I, mas essa figura é ainda mais singular por ter um traço um pouco diferente das outras imagens, uma vez que apresenta características árabes bem marcadas (Figura 87). Ele tem em sua cabeça um turbante, no rosto possui barba, e está trajando vestes muito características das dos homens turcos.

Figura 87 – Inicial I. Cristo. BM Cambrai Ms 0528, fólio 11r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Sua auréola cruciforme revela sua clara identidade, como já citamos antes – apenas o Cristo era desenhado com a auréola preenchida por uma cruz –, aqui, ela tem o amarelo ao fundo e a cruz é verde, com pequenos ornamentos e finos traços em vermelho.

Nas mãos Ele tem uma vara e uma longa espada, características de armas árabes. Suas roupas também lembram a vestimenta árabe; curtas, mostram seus joelhos. Ainda

mais interessantes são seus pés: calçados; em geral, Cristo é apresentado descalço, como símbolo de humildade, nesse caso os dedos não aparecem, pois ele está de sapatos.

Outra imagem com características orientais é a inicial S, que apresenta a Virgem Maria na narrativa da Apresentação no Templo (Figura 83). Como já destacamos, apenas Maria tem leves marcas orientais, ainda assim são traços bem diferentes dos das outras imagens do códice, a opção por essas características pode indicar que um mesmo copista fez apenas essas duas figuras.

No caso do Cristo, sua relação com o texto pode explicar sua aparência. A leitura ao lado é de Lucas 24, 13, quando Jesus, após ter ressuscitado, aparece a dois homens que iam para Emaús, e eles não O reconhecem.

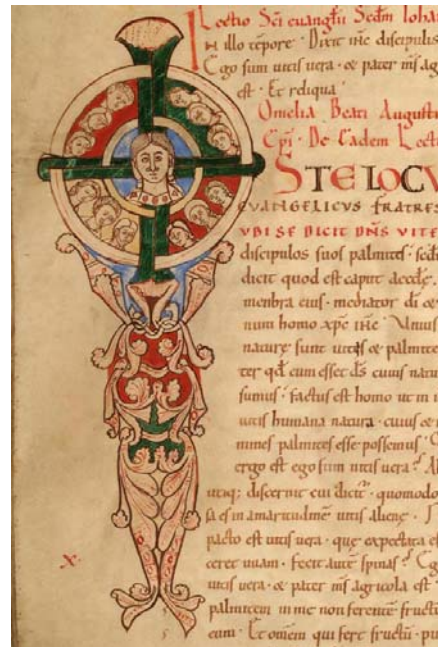
Já nas iluminuras dos fólhos 164r (Figura 88) e 208v (Figura 89), Cristo tem suas características muito tradicionais e seu rosto é circulado pela auréola cruciforme. Na inicial Q, os 12 apóstolos são abençoados circundando o Cristo, agrupados de dois em dois. Já na inicial I, a cruz ultrapassa o Cristo e divide os apóstolos em quatro grupos de três.

Figura 88 – Inicial Q. Missão universal dos apóstolos. BM Cambrai Ms 0528, fólho 164r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 89 – Inicial I. BM Cambrai Ms 0528, fólho 208v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

A iluminura do fólho 239r é a inicial O do texto sobre santos confessores. Em seu interior, figuram seis homens. A imagem que divide o O ao meio apresenta simetricamente três santos acima e três religiosos abaixo (Figura 90).

Outro santo confessor é apresentado na imagem A do fólio 234v (Figura 91).

Figura 90 – Inicial O. BM Cambrai Ms 0528, fólio 239r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 91 – Inicial A. BM Cambrai Ms 0528, fólio 234v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Acreditamos que seja a imagem de Máximo, o Confessor, também conhecido como Máximo, o Teólogo, e reconhecido como um dos pais da Igreja. O título do texto ao lado apresenta seu nome, e, ainda que não haja um trabalho específico desenvolvido na relação dessa iluminura com esse texto, a relação parece concordar com a lógica encontrada em outras iluminuras, nas quais o texto serve de base para o tema iconográfico a ser representado.

É essa relação que encontramos na iluminura de São João, representado no interior do I que inicia seu nome (Figura 92), e também na de Salomão, representado sobre o S no início do texto de 1 Reis 8, 23 (Figura 93).

Figura 92 – Inicial I. São João. BM Cambrai Ms 0528, fólio 125r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 93 – Inicial S. Salomão. BM Cambrai Ms 0528, fólio 249v



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 94 – Inicial I. São Pedro. BM Cambrai Ms 0528, fólio 141r



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Por fim, a imagem de São Pedro entronizado (Figura 94). A tabela 6 apresenta também as duas imagens marianas que trabalharemos em detalhes nos próximos capítulos. Elas se inserem dentro da lógica de apresentação que podemos perceber nas outras iluminuras desse grupo chamado de imagens simbólicas. Essas iluminuras têm uma relação próxima com o texto copiado, há um personagem principal, comum no texto e na imagem, contudo, a iluminação optou por uma imagem que expressa mais um tipo ideal do personagem, do que por uma representação do episódio narrado no texto.

Finalizamos assim a apresentação dos manuscritos e, principalmente, das imagens encontradas neles. Essas informações nos auxiliarão a compreender as relações que iremos evidenciar nos próximos capítulos deste trabalho. Uma iluminura, frequentemente, é uma imagem inserida em uma produção pensada em conjunto, ou seja, as imagens de um mesmo códice, mesmo quando produzidas por pessoas diferentes, costumam fazer parte do mesmo ambiente de produção, que tem em comum as opções iconográficas disponíveis, assim como materiais, técnicas e também a doutrina, a cultura e a fé.

CAPÍTULO 2 – MARIAS: RAINHAS DAS ILUMINURAS DE REIMS E CAMBRAI

Neste capítulo, indicaremos as relações estabelecidas entre as imagens marianas destacadas para essa pesquisa. Essas imagens, quando cotejadas entre si, criaram um caminho para entender a apresentação visual da personagem de Maria, além de apresentarem modos singulares de definir o espaço e as opções iconográficas para representar aquilo que era divino.

É importante perceber que cada inicial participa primeiramente de uma dinâmica de produção vinculada ao seu códice. Dessa forma, temos um primeiro item com as análises das imagens marianas a partir das relações estabelecidas entre elas e os códices em que elas estão colocadas, exprimindo a relação com o texto copiado junto a elas e também os vínculos estabelecidos entre elas e as outras iluminuras da obra.

Após apresentá-las e inseri-las nas dinâmicas de cada produção, trabalharemos as três imagens como um conjunto. Particularizando as iluminuras por seu tema principal – a figura mariana entronizada –, indicaremos as similaridades e as especificidades de cada imagem, para compreender as opções encontradas nessas representações.

Segundo Daniel Russo (1996), a imagem de Maria entronizada, ou Maria tronando¹² tornou-se um tipo iconográfico mariano estável durante a passagem do século IV ao século VI. É também esse tipo mariano que os Papas vão preferir ao serem representados como devotos, auxiliando no sucesso da iconografia e na elaboração do papel político do Papa. No longo período do século VII ao XII:

“O tipo Maria reinando caracteriza cada vez mais frequente os pedidos feitos pelos pontífices à Roma, com forte presença entre o meio do século VII e o meio do século VIII e, mais tarde, no curso da segunda metade do século XII (RUSSO, 1996, p. 204, tradução nossa)¹³.

Contudo, ao olhar as imagens entronizadas da Virgem, muitas características não foram representadas de maneira contínua ao longo desses cinco séculos (RUSSO, 1996, p 203-109). Assim, esse estudo das iluminuras entronizadas da Virgem, em

¹² A diferença entre entronizada e tronando é sutil, na primeira, o adjetivo segue o verbo entronizar, que supõe uma elevação até o trono daquele que está sendo entronizado. Já no caso do verbo tronando, pressupõe-se uma ação que remete a estar sentado no trono. Nos estudos desse tema, como no de Daniel Russo (1996), as duas palavras são usadas como sinônimos para se referir às imagens da Virgem com um trono.

¹³ No original: *le type de la Marie reine caractérise de plus en plus souvent les commandes passés par les pontifes à Rome, avec forte présence entre le milieu du VII^e et le milieu du VIII^e siècle et, plus tarde, au cours de la deuxième moitié du XII^e siècle.* (RUSSO, 1996, p. 204).

Reims e em Cambrai, procurou adicionar as especificidades encontradas nas imagens, no estudo desse momento de crescimento e alargamento das estruturas iconográficas marianas. Apresentaremos, então, as iluminuras da Virgem Maria entronizada: a letra Q do Ms 295 de Reims e as iniciais A e U do Homiliário de Cambrai.

A imagem do Lecionário de Reims é chamada por nós de “Virgem entronizada com o Menino entre anjos” (Figura 95).

Figura 95 – Inicial Q. Virgem entronizada com o menino entre anjos. BM Reims Ms 295, fólio 109v.

Detalhe.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

A iluminura pintada no verso do fôlio 109 participa da figuração da letra Q. No lado superior da letra, há ornamentos florais que partem do meio das linhas e se entrecruzam, assim como também na parte de baixo saem ramos vegetalizados dos dois lados

da letra. O prolongamento foi feito com um dragão que olha em direção ao texto e tem forma da letra amendoada no interior de sua boca.

A cena retratada é da Virgem sentada em um trono; em seu colo está o Menino Jesus, ele não senta sobre suas pernas, mas entre elas. Ao lado, em menor proporção, há dois anjos; os dois estão de pé, apoiados por ornamentos florais que se prolongam partindo do braço do assento da Virgem. Desenhados lateralmente, os anjos olham o centro da imagem, um a Virgem, o outro o Menino. O anjo do lado direito tem a cabeça abaixada, com uma das mãos erguidas e a outra segurando um orbe,¹⁴ enquanto o anjo da esquerda olha, com a cabeça reta, diretamente para o ombro da Virgem, ele também tem seu orbe que está preso à sua roupa na altura de sua cintura. Há nos anjos um interessante jogo ornamental, que inclui também suas asas: enquanto a auréola do anjo da esquerda tem pequenos pontos, a do anjo da direita tem a auréola vazia, e os pontos estão em suas asas.

No meio superior, no qual encontramos o ângulo da forma amendoada da letra, foi pintada uma grande auréola vermelha. Dentro dela está a cabeça de Maria e a coroa que repousa sobre ela. A coroa teve sua base desenhada a partir de duas linhas horizontais paralelas, ornada com nove pontos simétricos: quatro para cada lado e um no meio. Desse ponto central partem as linhas para uma haste em destaque na forma de uma flor; mesma forma das outras duas hastes laterais. Posicionada na altura da testa, a coroa sobrepõe seu capuz, que cobre totalmente seus cabelos, suas orelhas e sua testa, e chega até a linha das suas marcadas sobrancelhas.

Seu rosto arredondado repousa sobre linhas de um longo pescoço, que encontra os ombros e o colo cobertos por um manto, preso com um grampo em formato de flor aberta. Além do capuz e da capa, Maria veste também uma longa túnica com traços abaulados, dando forma a seus seios e também a seus cotovelos e joelhos, indo embaixo até as suas canelas e tendo mangas largas até os pulsos. Nessas extremidades é possível notar uma quarta vestimenta, mais rente ao corpo, um tecido que chega até o fim de seus punhos, e, embaixo, apresenta ainda outra cor cobrindo até seus tornozelos.

Seus pés estão sobre a cabeça do dragão, virados um para cada lado, e têm pontos que acompanham a linha superior e a altura dos tornozelos, e mais uma linha reta de pontos que parecem formar um desenho. Suas mãos têm longos dedos; a esquerda repousa sobre os joelhos do Menino, a direita está no ombro do personagem e tem uma pequena contorção dos dedos anelar e mínimo.

¹⁴ O orbe é geralmente representado como uma esfera com uma cruz, e representa a autoridade de Cristo sobre o mundo (RUSSO, 2007).

Já Cristo está posicionado centralmente na imagem, seguindo as mesmas linhas de sua mãe: a cabeça está logo abaixo da dela, e seus pés levemente acima; está descalço e só é possível ver seus pequenos dedos; suas mãos seguem o padrão dos outros personagens, são grandes com longos dedos: a mão direita faz um gesto de imposição de bênção, levantada com a palma à mostra, e tem todos os dedos esticados; na esquerda, um livro, ornamentado nas bordas pelos pontos percebidos também em outros locais da imagem.

Sua túnica parece ser igual à dos anjos, um tecido fechado frontalmente com um cinto na altura da cintura; seu rosto, que sai de um longo pescoço, tem linhas menos arredondadas que as da Virgem; suas orelhas ganham destaque com os cabelos passando atrás, separados no meio da cabeça e marcados com linhas da altura dos olhos. Nos olhos, tem uma terceira linha entre o círculo preto da pupila e a sobrancelha, o que faz com que sua feição fique ainda mais séria. Sua boca, uma pequena linha quase totalmente horizontal, parece ter uma certa mancha, possivelmente do tempo ou da pele do fólio. Atrás de sua cabeça, envolve-o uma grande auréola com o formato da cruz no interior, alternando as cores: vermelho no fundo e na cruz, e amarela nas partes ao redor da cruz.

A segunda imagem trabalhada é a “Virgem como rainha”, essa é a legenda usada pelo banco de dados *Enluminures* para a iluminura da inicial A do fólio 169v (Figura 96).

Figura 96 – Inicial A. Virgem como rainha. BM Cambrai Ms 0528, fôlio 169v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

A imagem não é muito grande e ocupa o começo da segunda coluna, extrapolando apenas no lado interno da coluna em questão. Não vemos linhas de um móvel em que Maria se senta, mas pela flexão de seus joelhos ela está sentada em um elemento que forma o corte da letra A, lembra um tecido vegetalizado, que se enrolada na lateral da letra. Ela tem os pés cobertos e, embaixo, um suporte em forma retangular que os sustentam, ornados com pequenos círculos; em sua mão esquerda há um cetro, que termina na parte superior com uma base em forma de flecha e uma pequena flor; a outra mão aparece aberta, com os dedos esticados na direção do lado esquerdo e bem alongados (passando em cima da coluna da letra), em posição de louvor.

Os anjos, nas laterais das letras, oferecem a Maria tecidos pintados de verde. O anjo da direita toca com o tecido na letra, mas não a ultrapassa, e o tecido também parece fazer parte de suas vestimentas. Suas asas são disformes, parecem vir de trás de suas costas; a asa esquerda sai exatamente do meio das costas curvadas, e, por conta do corte da página, termina junto com o fôlio; já a direita sai do seu lado, fazendo uma curva na parte de cima,

parecendo mais que ali deveria ser desenhado uma cabeça, e nela encontramos algumas linhas em ondas e a cor vermelha indicando as texturas.

O outro anjo tem suas mãos escondidas pelo tecido verde que oferece a Maria, e seus pés flutuam, assim como os de seu companheiro do outro lado da imagem, sendo que um dos pés está reto e o outro levantado encostando-se a uma fina linha diagonal que parte da base da letra; não seria um suporte para os seus pés, mas uma linha que procurou ligá-los à letra.

A inicial A tem no interior um fundo azul, entrecortado por sua linha horizontal, suas linhas laterais são formadas por duas colunas com cortes arredondados e uma base ornada com linhas finas.

Nessa imagem, não encontramos o Menino Jesus que o Lecionário de Reims traz na inicial desse texto sobre a Assunção. Mas o códice de Cambrai apresentou o Menino junto a Maria entronizada em outra iluminura.

A imagem do fólio 244v foi pintada no interior da inicial U (Figura 97).

Figura 97 - Inicial U. Maria entronizada com o Menino entre duas personagens coroadas. BM Cambrai Ms 0528, fólio 244v.



Fonte: a própria autora, 2014.

Chamaremos de “Maria entronizada com o Menino entre duas personagens coroadas”. Ainda que as iniciais A e U estejam no mesmo códice é difícil afirmar que as duas

figuras tenham sido feitas pelo mesmo iluminador, no entanto, seus detalhes as aproximam, sem as diferenciarem do restante da obra como veremos. Na letra U, as duas personagens coroadas são enquadradas pela inicial. A letra tem do lado esquerdo uma coluna mais arredondada, partindo dela folhagens, terminando com uma forma que mistura identificação das folhas e de uma boca de animal; já o lado direito é uma coluna ereta dividida em três partes: a superior tem uma linha vertical que a divide no meio até um ornamento floral que modela a parte superior; a segunda é dividida horizontalmente e de maneira irregular; e, por fim, a última é a base que dá continuidade à letra. Todas elas com linhas e círculos vermelhos formando um encontro de formas.

No interior da inicial, o fundo é dividido em quatro, pintadas de cores diferentes: no lado superior esquerdo temos o amarelo; abaixo, o vermelho; no lado superior direito, o azul; e abaixo, o verde.

Jesus tem acima da cabeça a auréola cruciforme, com as partes pintadas de amarelo; seus pés descalços mostram-se abaixo da túnica e suas mãos têm longos dedos, a esquerda segura o orbe, a direita faz o gesto de bênção. Sentado entre as pernas de sua mãe, é menor que ela, que parece segurá-lo com as mãos em seus joelhos.

Os pés de Maria ficam frontalmente sobre a base da letra e estão calçados com sapatos cheios de ornamentos em forma de pontinhos. A túnica que veste revela suas canelas, as quais formam duas colunas, retas e uniformes, e que sustentam lado a lado o Menino, como um verdadeiro trono.

De cada um dos lados de Maria, encontramos as personagens coroadas. Sem identificação, é difícil dizer quem são, mas usam vestes iguais às de Maria. Trazem nas cabeças coroas, como a da Virgem. Suas mãos, juntas para baixo, indicam um gesto de devoção. A imagem da direita flutua por sobre a pintura verde do fundo da inicial, a da esquerda se apoia na base da letra, indicando que os espaços que ocupam são diferentes: uma fora, outra dentro da letra.

Essas personagens são singulares e podem indicar mudanças importantes na visualidade do tema, já que, diferentemente das outras duas imagens, as quais têm anjos ao redor da Virgem entronizada, apresentam uma outra opção para figurar como adoradores de Maria.

Apresentados as formas e os objetos contidos nas imagens, iniciamos agora o trabalho de análise de maneira comparativa, para, no final, agregá-las às suas unidades e possibilitar o desenvolvimento de caminhos para a pesquisa que este trabalho visou desenvolver.

2.1 MARIAS E SEUS TEXTOS

Nosso primeiro movimento após olhar a imagem foi lembrar que ela é também parte constituinte de um texto. No entanto é importante salientar que a ligação entre a mensagem da iluminura diretamente com a mensagem do texto, sendo ela uma inicial ou não, não é sempre evidente e nem sempre é coerente. A imagem pode funcionar sem uma correlação com o texto em um manuscrito.

Em Reims a ligação da mensagem do texto com a mensagem da imagem é confirmada pela percepção da lógica de produção das imagens de todo o livro; em todas elas notamos algum tipo de conexão entre o texto copiado e a imagem iluminada.

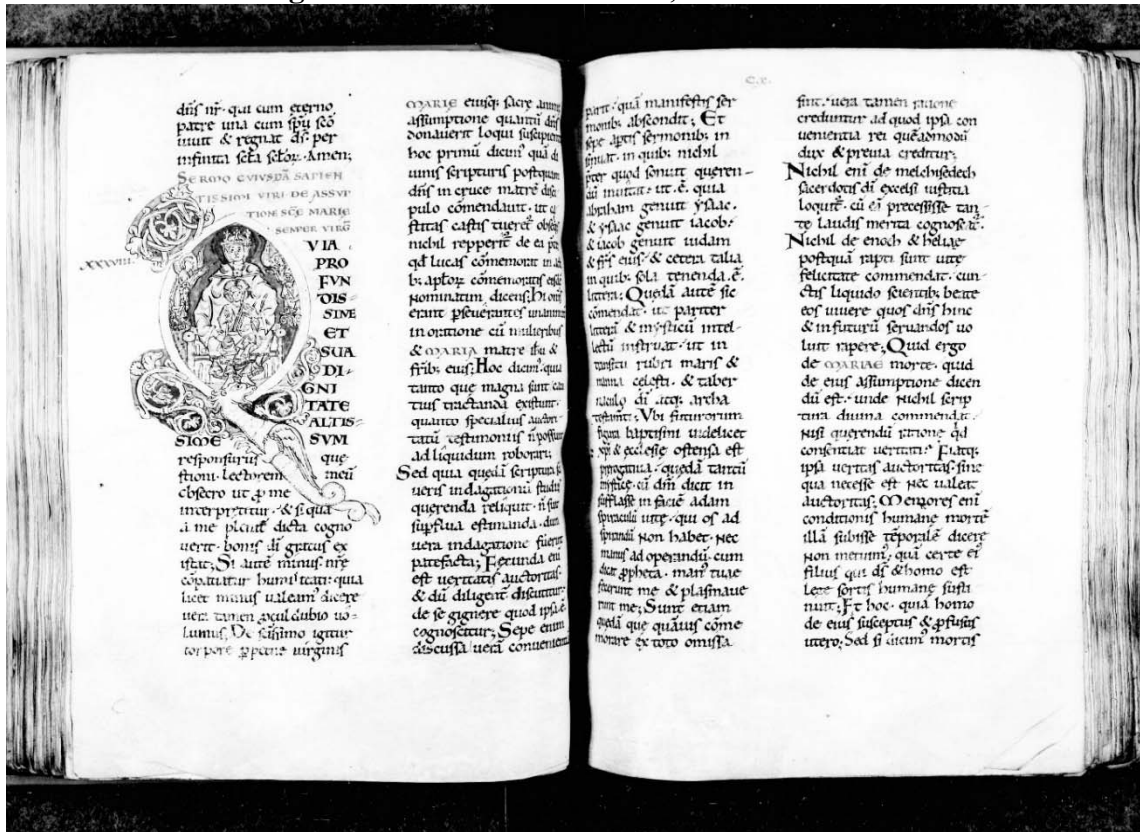
A letra Q foi escolhida para, em seu interior, figurar uma imagem sobre o texto do qual ela participa. O texto, escrito em minúscula carolíngia,¹⁵ tem as letras bem desenhadas, sem identificação de manchas ou problemas ligados à cor e à forma.

O título em vermelho, pintado em letras capitais, anuncia: *SERMO CUIUSDAM SAPIENTISSIMI UIRI DE ASSUMPTIONE SANCTAE MAERIAE, SEMPER VIRGINIS* - SERMÃO DE UM CERTO HOMEM MUITO SÁBIO ACERCA DA ASSUNÇÃO DA SANTA MARIA, SEMPRE VIRGEM. Está distribuído pelas quatro linhas acima da inicial.

A inicial está na primeira coluna, no verso do fôlio, ocupa um grande espaço na página e inicia o texto copiado em preto: *QUI PROFUNDISSIMAE ET SUA DIGNITATE ALTISSIMA SUM responsurus questioni* – “O QUÃO PROFUNDA E ELEVADA PELA SUA DIGNIDADE É a questão que vou responder”.

¹⁵ A minúscula carolíngia foi uma caligrafia desenvolvida em meio às modificações do Império Carolíngio no século IX. Teve o intuito de, além de outras coisas, padronizar o uso das letras no império e facilitar a compreensão da leitura. Apesar de ser efêmero, o Império Carolíngio conseguiu que esse tipo de letra ganhasse bastante relevância, e ela foi usada, com poucas variações, até pelo menos o século XII (BISCHOFF, 1993).

Figura 98 – BM Reims Ms 295, fôlios 109v-110r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Ao lado da imagem, na borda do fôlio, tem-se a marcação de um número romano: XXXVIII; ele serve para a identificação do sermão dentro do manuscrito, ou seja, esse é o sermão 38 do manuscrito 295.

O tema do texto, como indica o título, é a Assunção da Virgem Maria. Esse sermão é uma cópia de um texto escrito por Santo Agostinho: *Tractatum de Assumptione beatæ Mariæ virginis*. Apesar de, ao fazer a tradução da cópia do manuscrito, percebermos que o texto é o mesmo, não há nenhuma referência ao nome de Santo Agostinho no Lecionário de Reims; sua autoria é indicada como sendo apenas de um homem muito sábio.

Isso era muito comum no período medieval, pois a autoria não era algo fundamental, uma vez que quando o texto foi escrito ele foi inspirado por Deus e apenas buscava explicar aquilo que já era de Deus. Ligar a pessoa que escreveu a ele era algo que não tinha importância fundamental. Ainda que em muitos casos os textos sejam relacionados a seus autores, principalmente para lhe conferir autoridade, a questão de uma identificação da autoria não foi fundamental nesse caso de Reims.

O sermão oferece uma reflexão sobre a elevação ao céu do corpo e da alma da Virgem Maria por Jesus após a sua morte. Segundo o autor, ainda que a Bíblia diga pouca

coisa sobre Maria, após a entrega que Jesus faz dela a um de seus discípulos, é importante procurar em outros textos da Bíblia as verdades sobre as coisas do mundo e sobre a continuidade de Maria na história cristã. Ele continua afirmando que algumas coisas da Bíblia devem ser tomadas com o sentido literal, para outras, é preciso se pensar a partir de um conhecimento mais místico, e dá o exemplo de Elias e Enoch, que depois que foram levados para glória, não houve mais nada acerca da felicidade deles, ainda que todos saibam que estão felizes.

Ao iniciar o escrito, sua primeira frase atesta que Maria sofreu a morte temporal, como Cristo, mas, se após sua morte ela tivesse sofrido a corrupção do corpo como todos os outros, colocaria um problema no tamanho de sua santidade, ou seja, para ele, Maria morreu, mas após a morte sua carne não poderia voltar ao pó, como a de Cristo não voltou.

A relação com Eva também é destacada. À Eva foi dado o castigo de sofrer a dor de ter filhos e ser subjugada por toda a vida a um homem, mas, segundo o autor, à Maria foi dada uma sorte diferente: ela não sofreu a dor do parto para conceber seu único filho e não passou sua vida submetida a um marido. Ainda que a dor da “espada da paixão” que atravessou a alma de Maria sempre seja lembrada.

A questão levantada é que, se Jesus, que pode todas as coisas, quis manter sua mãe pura, por que não iria querer também que sua carne fosse preservada? Argumenta o autor: se então o filho é da natureza da mãe, podia Cristo, que não sofreu a corrupção, usar da mesma natureza para preservar sua mãe. Após longa reflexão sobre os vermes e a decomposição do corpo, o autor conclui que de fato a morte de Maria ocorreu, mas sua relação carnal com Cristo deu-lhe condições privilegiadas, e se seu corpo não voltou ao pó, como deverá ser o destino de todos os outros homens, onde ela estaria?

Se houve um cuidado com a natureza carnal de Maria, sendo que ela é “Trono de Deus, tálamo do Senhor e morada de Cristo”, como destaca o autor com o acréscimo do adjetivo de “tesouro precioso”, a ela só seria digno ser conservada o lado de Cristo.

Essa discussão levou séculos para se tornar um dogma da Igreja. A Assunção de Maria só foi tornada dogma em 1º de novembro de 1950, quando o Papa Pio XII, na Constituição Apostólica *Munificentissimus Deus*, a confirmou; isso abordaremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

Importante também é que não há nenhuma referência a esse acontecimento nos evangelhos, e o próprio autor destaca isso, atribuindo ao texto do sermão o caráter de

reflexão, cheia de argumentos, que levam ao final, com aquilo que é para ele uma verdade encontrada a partir de seu estudo.

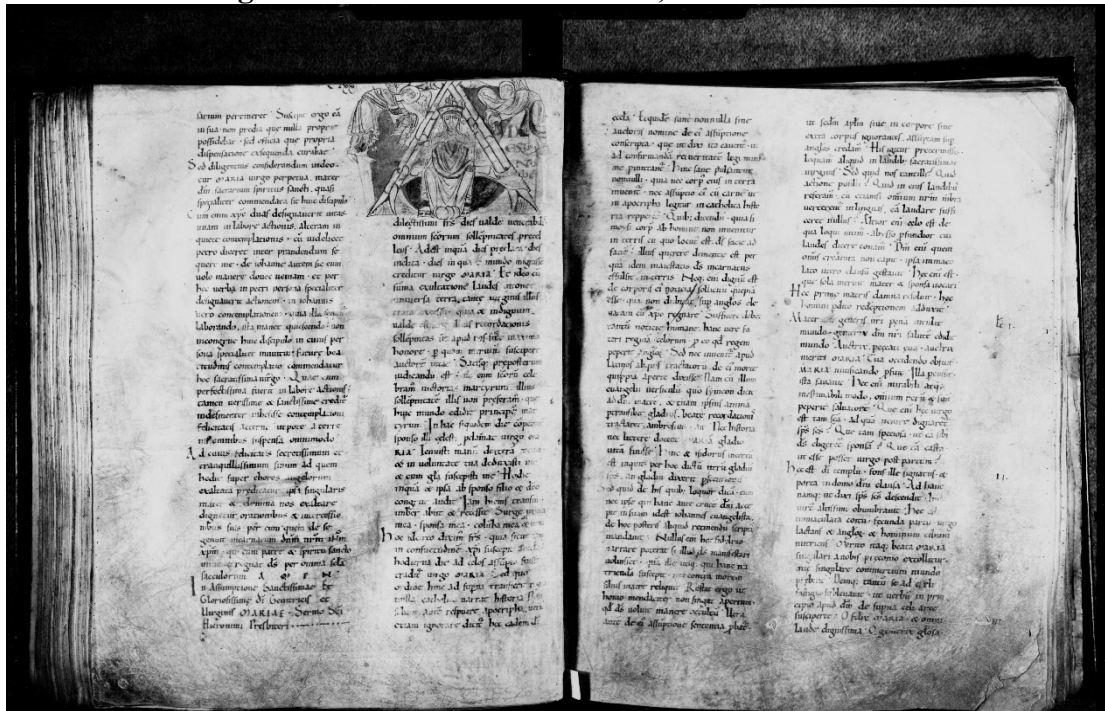
Primeiro, isso nos mostra como a reflexão acerca das afirmativas marianas se colocou em Reims: um texto copiado, sem uma devida atribuição de autoria que lhe conferiria autoridade, e para ser lido durante a cerimônia de uma das mais importantes festas do calendário mariano. Isto é, a afirmativa já estava posta, mas, ao utilizar o texto, a argumentação e a reflexão apresentam e eliminam os pontos de dúvida sobre o assunto abordado.

Já na imagem, fundamentalmente afirmativa, para apresentar a discussão exposta no texto era preciso eleger elementos que corroborassem visualmente com o assunto abordado. Notamos então que um elemento imagético importante foi citado, muito claramente no texto: Maria como trono de Deus. Quando observamos a imagem, vemos que o trono está presente, e Maria parece se misturar com ele. Seu corpo ereto destaca-se como sendo o encosto do Cristo.

No entanto, outros elementos, como os anjos da imagem, ou mesmo o movimento de morte e elevação do texto, não se definem por essa relação. Ou seja, a imagem não é apenas uma iluminura feita com base no texto, ainda que dele tenha sido tirado o tema principal.

É como Rainha dos céus que vemos a outra opção iconográfica utilizada para iniciar o tema da Assunção no códice Ms 0528 de Cambrai.

Figura 99 - BM Cambrai Ms 0528, fôlio 169v – 170r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Nessa iluminura, Maria está sentada sobre o A de *AD*, sozinha, ereta. O título do texto anterior à inicial, escrito em derivada carolíngia na cor vermelha, toma as quatro linhas finais da primeira coluna: *In Assumptione Sanctissima et gloriosissime di genitricis et virginis MARIAE · Sermo Sanct Hieronimi Presbiteri* – “Sobre a Assunção Santíssima e gloriosíssima da geratriz e virgem MARIA · Sermão de São Jerônimo Presbítero”.

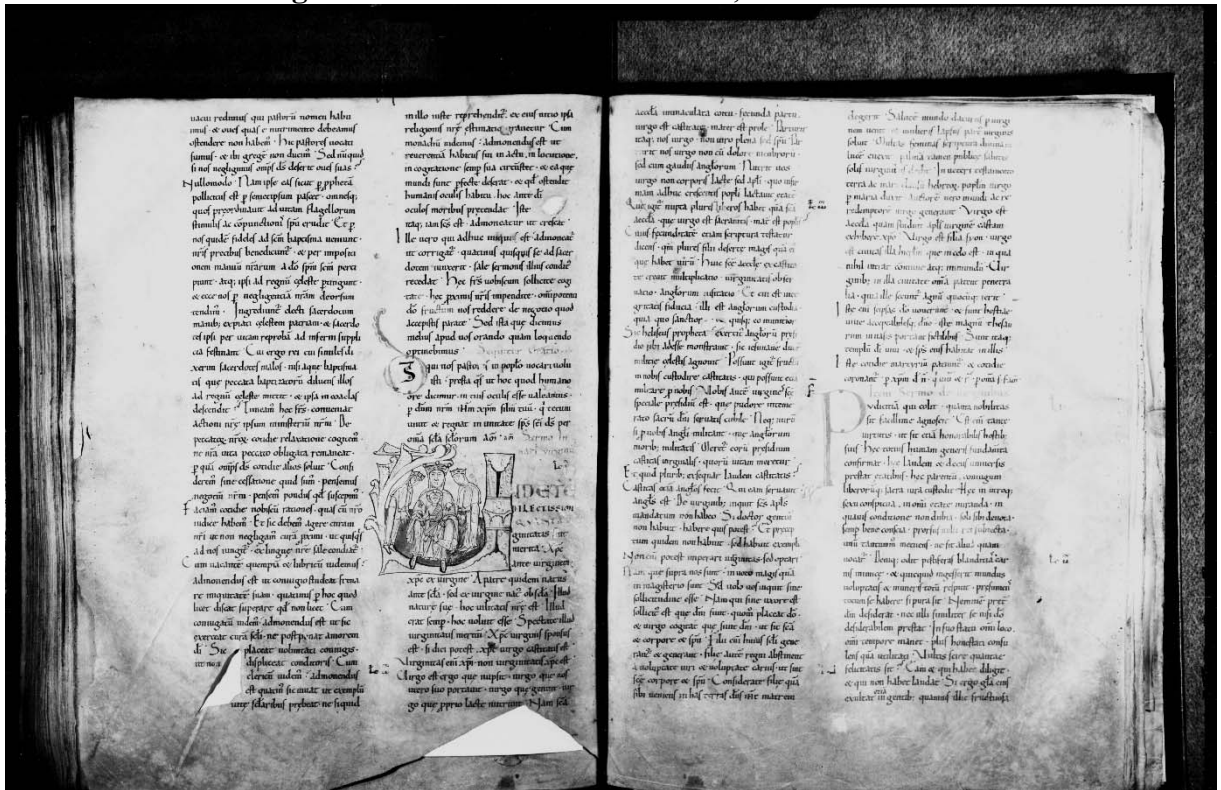
Na coluna seguinte, o A toma o espaço superior para formar a frase: *ADEST NOBIS* – “AQUI ESTAMOS NÓS”. O texto segue até o fôlio 172r sem nenhuma glosa ou intervenção posterior, com exceção de um corte no fôlio 170, que acreditamos ser uma rachadura da pele, ocasionada pelo tempo. Já os fôlios 169v e 170r estão bem escurecidos, há uma mudança em relação à cor da pele quando comparado a todos os outros fôlios do livro; isso indica ter sucedido algo a essas páginas, talvez algum tipo de tecido ou outro objeto esquecido ou deixado nessa página por um longo tempo tenha modificado a cor da pele, ou mesmo o livro tenha ficado aberto nessa página, em exposição a algum tipo de luz ou substância que pode ter causado o escurecimento da pele. É difícil afirmar como ocorreu o escurecimento da pele, o que destacamos é que algumas das manchas da página dificultam a leitura. Mas é possível notar ao longo de todo o sermão que *MARIA* é uma palavra sempre destacada, escrita em capital.

Em seu conteúdo, Jerônimo, como Agostinho, argumenta que, se o Cristo não se permitiu ter o corpo corrompido pela morte, então teria ele respeitado o mandamento de honrar pai e mãe, e também não teria permitido que Maria, ao morrer, tivesse o corpo corrompido. Ele acrescenta que ela teria sido elevada à glória dos Céus, como João também foi; e como João, Maria não teria ido junto com Cristo, pois após a ascensão de Jesus ela ficou na Terra para dar o exemplo da verdadeira fé aos que ficaram.

Outra missão de Maria era a de testemunhar a vida de Jesus, já que como mãe ela teve um contato privilegiado com o Cristo. Então, ela teria permanecido mais algum tempo para falar das experiências que apenas ela presenciou. Esse é o elemento do texto de Jerônimo que mais se destaca na imagem: Maria sem o Menino; o tipo entronizado, como Rainha dos céus, tinha o Menino Jesus no colo de Maria como símbolo da união desses personagens no céu. Mas ao destacar seu papel autônomo, ao argumentar a necessidade de Maria esperar para ir aos céus, e ir somente um tempo depois do Cristo, o texto de Jerônimo pode ter aberto o espaço para que Maria fosse representada sozinha.

Já a outra imagem mariana entronizada desse códice é a figurada na inicial U. Aqui, o texto traz, no meio da segunda coluna, um pequeno título: *Sermo In natali uirginum* – “Sermão No aniversário das virgens” –, abaixo, inicia-se com a letra U iluminada: *UIDETE, DILECTISSIMI, QUANTA uirginitatis sint merita* – “VEJA, CAROS, QUANTOS são os méritos das virgens”.

Figura 100 – BM Cambrai Ms 0528, fólio 244v-245r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Há uma pequena introdução com várias referências de textos de Santo Ambrósio de Milão, do século IV, que tratam sobre a virgindade. Segue-se a essa introdução outros tratados sobre virgindade que ressaltam a castidade da Mãe de Deus como uma das mais importantes virtudes a serem copiadas.

Acrescenta-se também a parábola das Dez Virgens narrada em Mateus 25,1-13: dez mulheres preparam-se para o casamento, à maneira judaica, esperando seu noivo com candeias de óleo. Na demora do noivo, cinco delas precisam buscar mais óleo para que a chama não se apague em suas candeias, as outras cinco, mais prudentes, tinham óleo reserva e, com a chegada do noivo, entraram para o banquete nupcial; ao voltarem as cinco virgens insensatas, que não trouxeram óleo a mais e tiveram que ir buscar, ficam trancadas para fora e mesmo chamando não são reconhecidas.

Dessa lição é preciso valorizar a importância de vigiar até que o Senhor volte. E por essa parábola a legenda do banco de dados *Enlumineures* atribuiu a identificação das personagens coroadas ao lado da Virgem: seriam elas duas das virgens do texto.

Ainda que a relação direta entre imagem e texto seja sempre elemento a ser questionado, a nós parece pertinente afirmarmos que duas das 10 personagens citadas no texto

foram representadas na imagem. Não diretamente ilustrando o texto, mas imagetivamente representando um ideal, percebido nas mulheres da parábola.

Já Maria foi representada, no texto, como referência de virgindade e modelo a ser seguido. Seu papel como Rainha não é claramente destacado no texto escrito, sendo então possível de perceber que houve espaço para se escolher qual tipo mariano poderia ser representado nessa iluminura.

2.2 MARIAS E AS ILUMINURAS DE SEUS MANUSCRITOS

Neste item, iremos analisar as imagens marianas anteriormente apresentadas relacionadas às outras iluminuras de seus manuscritos. Retomaremos algumas das descrições feitas no primeiro capítulo para identificar as opções iconográficas marianas dentro das obras onde foram iluminadas.

Dividimos o item em dois para demonstrar, primeiramente, a relação entre a Maria entronizada de Reims e as iluminuras dos manuscritos Ms 294 e Ms 295 produzidas em conjunto, e, depois, o segundo item apresentará as relações entre as imagens marianas contidas no Ms 0528 de Cambrai com as outras iluminuras feitas nesse códice.

Essas relações são importantes para identificar as imagens marianas como parte de um conjunto, que, nesse caso, mostra uma coesão de produção. Nem todas as iluminuras de um códice foram feitas ao mesmo tempo, ou pela mesma pessoa, mas nos casos analisados aqui encontramos uma importante harmonia entre as imagens de cada códice que auxilia nas explicações de alguns dos itens apresentados nas iluminuras marianas.

Optamos por expor a imagem de Reims primeiro, porque, além de ser a produção mais antiga, é também a imagem que contém mais itens a serem relacionados, assim como um maior número de imagens de produção concomitante, já que se tratam de dois códices.

Já as imagens de Cambrai, ainda que tenha sido necessária uma divisão, foram analisadas dentro de um conjunto menor, procurando destacar apenas os itens que se diferenciam. A análise em conjunto das imagens de Maria entronizada de Cambrai, assim como a imagem de Reims, será mais bem desenvolvida no próximo item.

2.2.1 Reims – Ms 294 e Ms 295

Neste item, apresentamos algumas relações da imagem da Virgem pontuadas por elementos de outras iluminuras do Lecionário. Como já citado, a Virgem entronizada com o Menino entre anjos (Figura 95 e 101) é uma iluminura feita a partir da inicial Q de um texto sobre a Assunção Mariana.

Figura 101 - Inicial Q. BM Reims Ms 295, fólio 109v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Sua primeira identificação foi feita relacionando a imagem ao texto, seguindo a mesma lógica que pode ser observada nas outras imagens do manuscrito, e é a partir dessa observação que foi possível, primeiramente, confirmar a associação da mulher figurada como Maria. No entanto, a relação com o texto não é a única que define a identidade mariana da imagem, pois observamos que outros itens foram usados para representar Maria nessa inicial.

A auréola é um desses itens importantes de se perceber na imagem: a palavra auréola vem do latim “*aurea*” que quer dizer dourada. Bastante comum nas figuras cristãs, as auréolas são símbolos que remetem a tempos muito anteriores. Proveniente da Ásia, o círculo feito em volta da cabeça da personagem indicava uma espécie de iluminação solar, por isso era dourado, e mostrava o domínio sobre todo o universo (HEINZ-MOHR, 1994, p. 44). No Império Romano, esse tipo de símbolo também foi usado na representação do poder dos imperadores.

No século II, começamos a encontrar nas catacumbas afrescos que têm a figura de Cristo com esse círculo, geralmente acompanhado de outros símbolos. No caso dos santos, apóstolos e patriarcas, notamos que a utilização da auréola foi mais próxima ao século V (HEINZ-MOHR, 1994, p. 44). Já a imagem de Maria quando apresentada nas catacumbas nunca está aureolada. No século VI, já encontramos imagens Marianas aureoladas, mas a constância da auréola mariana se deu muito mais tarde, e ainda no século XII é possível encontrar imagens de Maria sem auréola.

Nessa imagem, sua auréola ficou ainda mais destacada pelo contraste de cores usadas: o vermelho para o círculo, e o azul ao fundo; ainda que o círculo não seja dourado, o contraste é o que revela grande importância da auréola de Maria nessa imagem.

Figura 102 – Maria. BM Reims Ms 295, fólio 109v. Detalhe.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

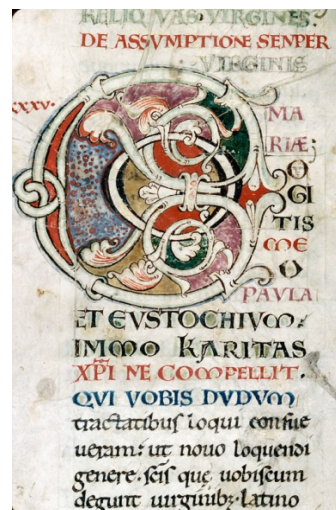
Essa é uma das únicas sobreposições de cores que identificamos no Lecionário. Outras duas podem ser observadas: na imagem da auréola de São Marcos (Figura 103), uma fina linha vermelha foi pintada em cima da pintura amarela; e em uma inicial C (Figura 104), em que pequenos pontos foram feitos em vermelho em cima de um fundo azul.

Figura 103 – São Marcos. BM Reims Ms 295, fólio 89v. Detalhe



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 104 – Inicial C. BM Reims Ms 295, fólio 74v. Detalhe



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

No caso da auréola mariana, notamos que não parece se tratar de uma ornamentação proposital, como nos outros dois casos, mas sim de uma extrapolação do espaço delimitado anteriormente pela linha que define a auréola. Não acreditamos que tenha sido uma falta de cuidado do iluminador, já que se trata de uma auréola da Virgem, e, também, porque essa técnica foi muito bem empregada em todo o manuscrito, como ressaltamos anteriormente, as cores não se sobrepõem mesmo em locais de encontro entre elas.

Acreditamos que, aqui, o esplendor que a auréola mariana precisava representar foi pouco diante da linha traçada, e, depois de pintar o azul do fundo, o vermelho só representaria toda a divindade da Virgem se ultrapassasse a linha e se sobrepusesse ao fundo. Esse jogo de cores na imagem é algo que diferencia a auréola e também que chama a atenção para outros pontos importantes, os quais analisaremos a seguir.

As cores que contornam e que preenchem a inicial seguem o mesmo padrão usado para a maioria das imagens do códice: o verde e o vermelho, aparecem na parte de baixo dos anjos. Nas roupas, as cores são apenas sombreadas, a túnica do Menino Jesus apresenta um tom roxo, não muito forte. Já nas vestimentas de Maria foram usadas cores para

reforçar as extremidades, o tecido mais próximo do corpo tem um acabamento roxo, próximo aos pés a túnica tem, nos torneados, marcas de uma cor vermelha, quase marrom, e embaixo uma faixa pintada de verde. É verde também sua capa, presa pela flor amarela.

Nas outras vestimentas das iluminuras desses códices, notamos poucos padrões. Temos personagens com roupas sem preenchimento, sendo que a maioria são os homens sem identificação, com a exceção de Santo André (Figura 5); temos roupas com uma iluminação feita com cores bastante saturadas, como o Cristo triunfante (Figura 48); algumas que têm características únicas, como a roupa toda azul do Cristo abençoador (Figura 43), ou a túnica em um tom marrom avermelhado bastante saturado do mestre representado na inicial do fôlio 190v no Ms 294 (Figura 31).

Alguns seguem um tipo de pintura parecido com o que encontramos na Virgem, como os evangelistas do Ms 294 (Figuras 49 e 50), e algumas com a opção de apenas uma cor, em geral o verde, como encontramos em Zacarias, que também tem a auréola pintada de verde (Figura 53).

Se as roupas seguem uma variedade no manuscrito, notamos que o assento usado pelos personagens na inicial Q tem a mesma técnica da pintura usada nas roupas dessa imagem, apenas as linhas são levemente reforçadas com a cor; o uso de vermelho para as linhas mais centrais, roxo para as bases laterais e amarelo para o braço circular, tornando o uso da cor singular um elemento que aproxima a roupa e o trono.

Quanto ao trono, é o único do códice Ms 295; já no Ms 294, temos a imagem de Gregório sentado em um trono. Interessante perceber a semelhança dos objetos:

Figura 105 – Tronos. BM Reims Ms 295, fôlio 109v e BM Reims Ms 294, fôlio 252r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Os dois têm as mesmas linhas laterais, uma almofada no assento e a ornamentação em forma de círculos e bastões. As semelhanças da imagem não param nas

linhas: observamos que, nas laterais, foram pintadas as cores verde e vermelha, enquanto o fundo avermelhado faz contraste com a roupa azul de Gregório; na imagem mariana, as opções pelas cores laterais foram mantidas, já o contraste entre o fundo e a roupa foi invertido.

Enquanto os pés de Gregório estão sobre um apoio, o apoio mariano é a cabeça de um dragão. O dragão tem as asas verdes e linhas no prolongamento de sua calda, também verdes, enquanto suas escamas foram pintadas do mesmo vermelho que a túnica de Maria. Existem muitos dragões nas imagens desses manuscritos de Reims. São híbridos, cabeças, formam as letras, participam nos entrelaços vegetais, ora mordendo-os, ora com eles na boca, engolindo/cuspindo. Também é um constante dessas iniciais a opção por um animal, na maioria das vezes um dragão, como o prolongamento da letra Q.

É bastante comum na arte cristã a forma animalesca, principalmente de dragões e de serpentes, retratando o mal, mas não necessariamente o diabo. Maria, aqui, pisa sobre a cabeça desse dragão, que pode ser uma representação da serpente do paraíso que tentou Eva. É a presença, na imagem, da relação de Maria como segunda Eva, bastante comum nos textos medievais (PELIKAN, 2000, p. 61-81). Assim como sua relação com o Salmo 91,13, “Pisarás o leão e a cobra; calcarás aos pés o filho do leão e a serpente”.

Outros animais pisados aparecem na inicial O do folio 30v (Figura 48). Aqui não são necessariamente dragões, mas híbridos. Um com a boca fechada e outro com a boca aberta, estão com as patas apoiadas na borda da letra e olham para baixo, enquanto em suas cabeças estão os pés de Cristo.

É também a partir dessa inicial O que percebemos uma discussão interessante sobre a ornamentação vegetal dos códices: os temas vegetais são muito complexos nesses manuscritos; poucas imagens não apresentam algum tipo de vegetal, mas notamos que as imagens que apresentam vegetais, em geral, criam trançados complexos no interior das iniciais. No entanto, como podemos perceber, a inicial Q exhibe os vegetais no lado de fora. No exterior da letra, os vegetais ganham destaque pelo fundo colorido, partes em azul, vermelho, verde, roxo e amarelo se separam pelas linhas que constituem a vegetalização das formas: folhas, ramos. É também a única letra na qual a vegetação sai, ou seja, parece que os ramos crescem do corpo da letra, sendo que nas outras iniciais, em geral, os vegetais formam o contorno da letra.

Ao analisar atentamente esse detalhe vegetal e as relações desse inicial com a inicial O, notamos que o que o define como item exterior à letra é a forma de mandorla, ou seja, a variação se apresenta devido à forma escolhida para a inicial Q. Essa forma que se

define como o espaço destinado a Maria com o Menino Jesus é aquela que não se define como um lugar, mas como a intercessão de dois mundos, onde apenas esses seres especiais podem ser figurados: o vegetal não entra.

Segundo Daniel Russo (2007), a mandorla é um signo antigo que, junto a um globo, foi identificado como símbolo imperial de dominação. Nos primeiros séculos, as imagens de Cristo, principalmente nos ícones, reuniram esses dois signos para apresentar o papel de imperador relegado ao Cristo. Mas o autor lembra também que:

Os principais elementos da composição são encontrados na arte cristã e arte bizantina, do século IV^e. A relação entre todos esses objetos não estava realmente estabelecida: eles poderiam se ordenar em um grupo mais ou menos homogêneo; eles podiam variar de um caso para outro; mas eles mantiveram a sua identidade como objetos independentes capazes de se dissociar uns dos outros (RUSSO, 2007, p. 60, tradução nossa).¹⁶

Com o desenvolvimento da imagem do Cristo em majestade, os elementos inseridos, ainda que não tenham sido uniformes, foram se modificando e se resignificando, e a representação de um Cristo em majestade, principalmente para o cluniacenses, tornou-se a imagem do Cristo da Ascensão no interior de uma mandorla (RUSSO, 2007, p. 68-69).

A Ascensão de Cristo, que imagetivamente foi ligada pelos monges ao espaço da mandorla, sugeriu a essa forma a identificação de lugar celestial, ocupado por Jesus após sua subida ao céu. Essa Ascensão também foi um dos elementos que justificava a Assunção Mariana, possibilitando que Maria também ocupasse o espaço da mandorla após sua subida ao céu.

Contudo, a definição do espaço que o vegetal não pode ocupar não está na relação com o divino ali pintado. O Cristo triunfante pode ser a chave da questão (Figura 48): Ele está em uma inicial O, redonda, que esteticamente poderia suportar o formato amendoado sem problemas, mas a opção por fazer um O simetricamente redondo e que permita um espaço para a entrada do vegetal nos parece a indicativa da definição do espaço no projeto iconográfico dos manuscritos.

O Cristo triunfante luta contra o mal, pisa nos animais e triunfa. Essa luta é no mundo, pois é aqui que há a maldade, e é também no mundo que a vegetação, assim como os animais e os homens constroem o sentido das coisas. No manuscrito, vegetais, animais e

¹⁶ No original: *Les principaux éléments de la composition se trouvaient dans l'art chrétien et dans l'art byzantin, dès le IV^e siècle. Les rapports entre tous ces objets n'étaient pas vraiment établis: ils pouvaient s'ordonner en un ensemble plus ou moins homogène; ils pouvaient varier d'un cas à autre; mais, ils gardaient leur identité en tant qu'objets indépendants susceptibles d'être dissociés les uns de autres* (RUSSO, 2007, p. 60).

homens constroem a estrutura das letras. Mas, quando houve a necessidade de representar o divino em seu espaço diferenciado, ele se definiu a partir da mandorla.

Não apresentamos o formato como uma clara definição do céu, mas muito mais no sentido de uma definição imagética de um local que se diferencia do mundo. E não só o pequeno Menino Jesus com Maria reinando podem estar nesse espaço, está nele também a mão que desce do céu.

Em geral, a representação de uma mão localizada no alto da imagem é Deus Pai. Nos códices do Lecionário de Reims, essa representação também está sempre em mandorla (Figura 106). Mas a mão que abençoa Gregório e a mão que abençoa Abraão têm uma sutil, mas importante, diferença: na imagem com Abraão há uma cruz atrás da mão no interior da mandorla, já Gregório tem a bênção apenas da mão, talvez porque a promessa de vencer a cruz já esteja cumprida no tempo de Gregório.

Figura 106 – Mãos em mandorla. BM Reims Ms 294, fólio 252r e BM Reims Ms 295, fólio 1r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

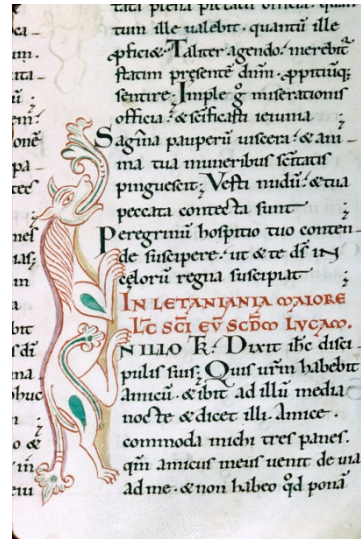
Outras três imagens de Cristo não aparecem em mandorla, mas diferentemente do Cristo triunfante, o espaço ocupado não é um elemento determinante na imagem: o Cristo como inicial I (Figura 43) intriga-nos em sua cor, seu contorno, todo em vermelho, é preenchido em azul. Ele é a inicial do texto de João 14,23, que diz: “Respondeu Jesus: ‘Se alguém me ama, obedecerá à minha palavra. Meu Pai o amará, nós viremos a ele e faremos morada nele [...]’”, Cristo estava, segundo o texto bíblico, em um momento de despedida do mundo, sendo que suas últimas palavras foram de explicação de seu papel na continuidade da fé que ele pregara até ali. Suas cores correspondem ao mesmo padrão usado para outras iniciais: elas foram desenhadas em vermelho e coloridas com uma outra cor, em geral o verde (Figuras de 107 a 112).

Figura 107 – Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 74r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 108 - Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 79r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 109 - Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 118v.



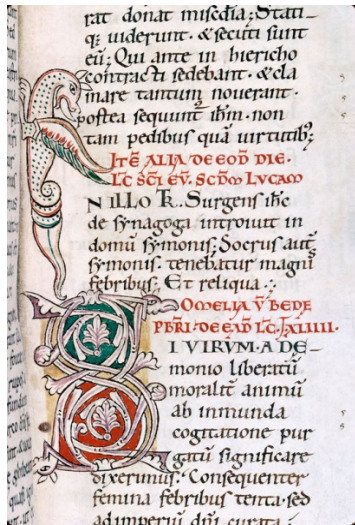
Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 110 - Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 120r.

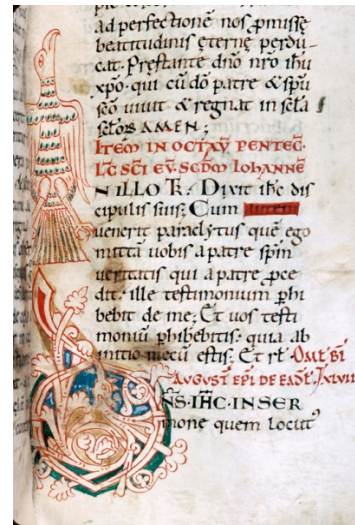


Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 111 - Inicial I. BM Reims Ms 294, **Figura 112** - Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 137r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 113 - Inicial I. BM Reims Ms 294, fólio 275r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Já a outra representação de Cristo é bastante cheia de simbolismo: o cordeiro (Figura 45). Em um medalhão no centro da inicial I, o Cristo representado como um animal de auréola cruciforme é a imagem de seu papel de sacrificado.

A última das representações de Cristo dispensou a auréola (Figura 44). O homem sentado que abençoa a mulher à frente da figueira não tem o signo de Jesus, a auréola cruciforme presente em todas as outras imagens. No entanto, a inicial D é de um texto escrito por Gregório, que, ao estudar a parábola da figueira escrita em Lucas 13,6-9, falou do dever de pedir perdão a Deus.

A relação de texto e inicial se deu na maioria das personagens representadas. Essa poderia ser uma exceção, mas a identificação do homem que abençoa também apresenta dificuldades quando o caminho tomado é negar essa relação, isto é, dizer que o homem é Cristo, por se tratar de um texto que apresenta Cristo abençoando, é mais indicado dizer que é o Cristo do que dizer que não é, pois ainda mais difícil dizer então quem seria o homem que abençoa ao lado de uma narrativa do Cristo.

Um outro item que gostaríamos de destacar na iluminura mariana é a presença dos anjos. Os anjos são figuras amplamente representadas no período medieval. Segundo Philippe Faure (2006, p. 69), sua “[...] onipresença é, sem dúvida alguma, uma das características maiores do cristianismo medieval”. Sua função esteve sempre ligada ao estabelecimento de uma relação com o universo celestial e com os homens.

Santo Agostinho foi o primeiro a refletir sobre a criação angélica, e atribui a esses seres a servidão ao rei dos céus; criados por Deus, como os homens, são sua imagem, no entanto, Santo Agostinho separa-os como criação espiritual, enquanto os homens seriam criações corporais (FAURE, 2006).

Quando a Maria foi atribuído o título de Mãe de todas as criaturas, homens e anjos se tornam irmãos, e a subserviência dos segundos para com o Rei dos céus é diretamente ligada também à Rainha: Maria. Suas representações até então, principalmente de adultos alados, ganham, no século XIII, feições mais femininas e mais infantilizadas, chegando aos pequenos bebês roliços e rosados que tiveram grande espaço nas imagens do século XVI (FAURE, 2006).

Nas imagens de Reims, a apresentação de anjos ainda é a imagem de adultos alados; sua presença junto a Maria é para “representar a vigilância celeste” (FAURE, 2006, p. 76). Percebemos também que, em Reims, sua apresentação mais ereta, suas vestes sem cores, seu apoio para os pés e, principalmente, os orbes que seguram são elementos que os ligam muito mais a um ambiente que prezava um valor mais espiritualizado ao anjo.

O Ms 295 apresenta anjos em três iluminuras diferentes: o G, representando Abraão (Figura 52); o U do Anúncio a Zacarias (Figura 53); e os anjos do Q na imagem mariana (Figura 95 e 101). Em todas as iluminuras, eles têm as mãos grandes e participam com elas de uma narrativa da cena: no texto da Assunção Mariana, Miguel e Rafael são mencionados achando-se em estado de adoração à Maria, como na imagem: dois anjos glorificam a mãe de Deus enquanto esta governa os céus. Já no anúncio a Zacarias, Gabriel é o arcanjo escolhido como mensageiro, que foi ao templo onde Zacarias oferecia incenso, anunciar o nascimento de João, narrado em Lucas.

Os três anjos da inicial com Abraão não estão aureolados. A narrativa encontrada em Gênesis 18 relata esse possível encontro, entretanto, é bastante complexa: no caminho de Sodoma, Abraão teria encontrado três homens, ele fala com eles no singular, e em alguns momentos indica serem eles “o Senhor”. O ícone da trindade também é representado a partir da figura de três anjos; é no texto de João que a figura de três pessoas únicas é relatada por Jesus, no discurso de Cenáculo, mas é com base nesse encontro de Abraão que a exegese trinitária teve sua base estabelecida. Em Reims, a imagem repercute a ideia já bem estabelecida da Trindade como três anjos, que Abraão encontrou. A inicial do texto é um G que deseja Glória a Trindade.

Notamos que a imagem mariana segue o mesmo padrão das outras iluminuras analisadas do códice, ainda que seja uma imagem importante dentro do manuscrito, não se diferenciou do seu conjunto de produção, seguindo a mesma lógica, os mesmos traços e as mesmas cores. Inserir a imagem dentro da coesão de sua produção nos auxiliou a perceber alguns elementos importantes que foram escolhidos para figurar junto a Maria e que serão melhores debatidos no próximo item.

2.2.2 Cambrai

Agora, apresentaremos as relações entre as imagens marianas encontradas em Cambrai. Primeiro, a imagem do fólio 169v (Figura 96 e 114). Uma inicial A nos apresentou uma Maria imponente, ereta e autônoma, a seu lado, anjos que apresentam a relação de submissão e de adoração necessárias à presença da Rainha, que está centralizada.

Figura 114 - Virgem como rainha. BM Cambrai Ms 0528, fólio 169v.



Fonte: a própria autora, 2015.

Os anjos do fólio 169v estão em posições reclinadas; a cor de suas roupas indica uma maior aproximação de elementos humanos. Para o copista de Cambrai, os anjos, ainda que fossem seres do ambiente celeste, tinham uma aproximação maior com os homens, participando do processo que levou a uma mudança na representação dos anjos no final do período medieval: “À ‘angelidade’ do homem sucedeu progressivamente a humanidade do anjo” (FAURE, 2006, p. 80).

No entanto, sua posição de guardiões e adoradores de Maria ainda os identificam intimamente com o ambiente celeste. A dupla angélica é um elemento de identificação celestial e também do poder mariano. Um de cada lado da imagem, eles equilibram a inicial, assim como representam o equilíbrio do mundo celestial.

Outros anjos podem ser encontrados na obra de Cambrai; na imagem do fólio 38v (Figura 67); eles participam da cena da Ascensão de Cristo. Dois deles informam apontando o acontecimento, enquanto outros dois, maiores, seguram o espaço onde Cristo já está. Mais quatro anjos estão nessa imagem, próximos ao Cristo abençoador, apontando para os homens e para o Cristo – eles estão em conjunto de dois. Parece relevante que os anjos

estejam sempre em dupla, entre eles, há um esquema ornamental que procura variar a cor da roupa e a posição das mãos, criando uma dinâmica de equilíbrio.

A cena do fôlio 4v traz o anjo que anuncia – assim como os anjos da Ascensão do Cristo –, este aponta e revela a ausência de Cristo (Figura 71). Já o anjo do fôlio 195r, sentado sobre Jerusalém, aponta para a cruz que está sendo levada para lá (Figura 78). E, por fim, o anjo de destaque é São Miguel arcanjo, que na inicial M luta com o dragão (Figura 79). Anjos bem diferentes assinalam um papel ainda mais importante dos anjos na imagem mariana.

Na imagem da Assunção Mariana, a ação dos anjos não está indicando uma cena. A posição lateral da dupla cria o equilíbrio da imagem, fazendo com que o A esteja exatamente no centro e assinalando sua presença ao caráter devocional necessário ao simbolismo que engrandece ainda mais a Virgem.

O espaço da imagem é delimitado pela forma da letra, as linhas diagonais que se encontram, centralizam Maria e separam um anjo de cada lado. O fundo azul tem sobreposto um espaço oval verde e vermelho. A representação anuncia a Rainha dos céus, os anjos, a corte celestial que a adora, mas o fundo azul não pode ser o definidor do local. É sem dúvida uma cor importante: todas as imagens em que Cristo aparece destacado por uma cor ao fundo, essa cor é o azul. Mas afirmar que o azul define o espaço como o céu não é prudente, pois há outras imagens com o fundo azul que não são identificadas pela sua espacialidade, ou seja, o azul não é a representação do espaço celestial, mas é a cor usada para destacar os personagens celestiais.

Se a cor não define a espacialidade, a estrutura da letra também não. Essa inicial segue o mesmo traçado da maioria das letras do códice: linhas duplas pouco angulosas que finalizam em uma espécie de ornamentação vegetal fluída. É comum também a escrita em preto com a ornamentação em linhas ou pequenos círculos no interior da estrutura da letra. Com um espaço que não expõe elementos de identificação, o que podemos perceber é que a letra foi usada como objeto para designar o lugar de Maria: ela está sentada em um trono, a letra A é seu trono.

Outra letra A usada como trono é a do fôlio 234v (Figura 91). O santo confessor, que acreditamos ser São Máximo, também é entronizado na inicial A, as linhas superiores da letra não se encontram como na inicial mariana, elas foram feitas em forma de animais híbridos que seguram uma haste. O homem é maior que Maria, mas a posição de seus braços, encolhidos, não atribui a mesma imponência encontrada na figura mariana. Seu trono tem a mesma letra que o de Maria, mas seu lugar foi diferenciado pela estrutura em que está

inserido. Com a posição de braços que lembram os braços marianos, São Pedro está entronizado no fólio 141r. Mas a letra não é o seu trono, apenas um I que forma a coluna lateral de seu assento (Figura 94).

Outro trono que Cambrai nos apresenta é o trono do Cristo (Figura 85). No interior da mandorla, o assento não está ligado a nenhuma letra, e sua estrutura em nada lembra o trono mariano. Assim, esse objeto se construiu no manuscrito seguindo uma coerência própria em cada iluminura.

Mas, se Maria tem um destaque em sua altivez, seu trono não é um objeto luxuosamente ornamentado. Como letra, ele identifica a importante relação da imagem da Virgem com o texto, não necessariamente com o conteúdo em si, mas a relação implícita entre sua representação e a representação do objeto que serve como seu suporte e afirmação de seu poder.

A outra imagem mariana está no fólio 244v. A letra U enquadra uma Maria com o Menino Jesus no colo e duas personagens coroadas ao redor. A letra segue o mesmo padrão da inicial A anteriormente analisada, com a inserção de uma cabeça animal na finalização da lateral (Figuras 97 e 115).

Figura 115 – Maria entronizada com o Menino entre duas personagens coroadas. BM Cambrai Ms 0528, fólio 244v



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

A identificação do espaço também não está colocada, mas uma delimitação importante é feita a partir da letra: uma das personagens está dentro do espaço circunscrito pelo U, a outra está sobre a letra. A utilização do recurso em que o personagem se apoia sobre a letra é bastante comum nas imagens desse manuscrito. A própria Maria também tem seus pés sobre essa inicial. Assim como São Pedro (Figura 94), Davi (Figura 82), santa Inês (Figura 77) e o anjo que anuncia a ressurreição (Figura 71).

Outro padrão do manuscrito claramente colocado nessa imagem é a divisão do fundo em quadros, com cada quadrante pintado de uma cor: verde, azul, amarelo e vermelho. Essa divisão acontece em quase todas as iniciais; o uso das quatro cores cria um ritmo que ora circula o fundo da iluminura, ora a divide em linhas diagonais, ora a divide em espaços desformes, como nas imagens dos fólhos 128v (Figura 74), 193r (Figura 116) e 259v (Figura 117).

Figura 116 – Inicial G. BM Cambrai Ms 0528, fôlio 193r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 117 - Inicial T. BM Cambrai Ms 0528, fôlio 259v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Ainda que não encontremos um padrão com um sentido para o uso das cores do fundo, essa divisão com a preferência por essas cores localiza a imagem mariana dentro da construção de ornamentação do códice, ou seja, o fundo escolhido para essa imagem mariana seguiu o projeto de construção das iluminuras como um todo. Tanto o fôlio 169v como o fôlio 244v apresentam o tipo mariano entronizado, mas a construção de ornamentação deles não destoia da coerência encontrada nas outras iluminuras do códice.

A outra imagem mariana do códice não apresenta qualquer relação com as duas iluminuras (Figura 83). A mulher, com características orientais, na inicial S, segura o Menino Jesus junto com José. A cena, como já citamos, é a de Apresentação no Templo, quando Jesus é levado, ainda menino, para o ritual de Apresentação e de Purificação de sua

mãe após o parto. A narrativa desse episódio pode ser encontrada em Lucas 2,22-40 e segundo o evangelista, após completado o período de 40 dias de purificação de Maria, ela e José levaram o Menino Jesus até o Templo de Jerusalém para o ritual de consagração do primogênito homem ao Senhor. O texto também diz que os pais sacrificaram “um par de rolas ou dois pombos”.

Na imagem, optou-se por desenhar os quatro pássaros, logo abaixo de Jesus. O Menino é a representação de um homem pequeno, que é segurado por Maria e pelo homem à sua frente, que tanto pode ser José, que o levou ao templo, como Simeão, que, segundo o texto, ao ver a criança tomou-a em seus braços e louvou a Deus. Cristo, em gesto de bênção, aponta para o homem à sua frente, o qual o segura pelos joelhos.

A cena apresenta uma interação entre Cristo e o homem, mas a Maria cabe segurar o Menino próximo à cintura. Sua postura ereta e seu olhar lateral indicam ainda menos uma interação com o episódio à sua frente. Além de estar de pé, representada como personagem de uma cena narrada em um texto bíblico, a Maria dessa imagem, diferentemente das imagens entronizadas, tem uma auréola. No códice de Cambrai, a auréola é um recurso bastante usado. Todos os anjos estão aureolados, muitos santos também, mas algumas exceções chamam a nossa atenção.

Primeiro, as imagens entronizadas de Maria, em que nenhuma das duas figuras tem auréola. Além delas, temos também: São Paulo (Figura 69), que na inicial D tem em sua cabeça um chapéu; São Estevão (Figura 72), que durante seu apedrejamento foi representado apenas tonsurado; e São João no momento de sua degolação (Figura 75).

No caso desses personagens, notamos que a relação com a santidade que a auréola simboliza ainda não foi estabelecida, isto é, Paulo ainda era Saulo, e só depois daquele momento que a sua relação celestial se coloca, sendo possível ver sua auréola. Assim como Santo Estevão, que até o momento de seu apedrejamento, ainda que tivesse vivido uma vida de santidade, era apenas um religioso, só após o seu martírio que a auréola lhe foi concedida. São João, também só se encheu da santidade após a sua morte carnal.

Nos casos marianos, a falta de auréola não é definida pelo tempo, já que nem mesmo elas estão em uma cena de narrativa. As imagens de Cambrai identificam Maria a partir de sua realeza, sua santidade já estava explícita, até porque sua imagem se tratou de um emblema de santidade, e não apenas de uma mulher santa. Já a Maria aureolada, da iluminura da Apresentação no Templo, é a imagem, de fato, da mulher que deu à luz a Deus em santidade, portanto, ela tem sua auréola, precisa dela para se diferenciar dos outros seres humanos.

As Marias entronizadas não têm auréolas, e em suas cabeças foi preferido a representação apenas das coroas. Outras personagens coroadas, além das não identificadas no U do fólio 244v, são importantes reis: Davi (Figura 82), Salomão (Figura 93), Heraclius (Figura 78).

Em Heraclius – imperador bizantino que no século VI disse ter encontrado a verdadeira cruz e a levado de volta a Jerusalém –, a identificação da coroa refere-se à sua posição de imperador. Davi e Salomão têm suas coroas sempre como objetos de identificação, em qualquer imagem, já a auréola quase nunca aparece em imagens de Davi, e é uma opção, principalmente bizantina, para Salomão. Em Cambrai, os verdadeiros reis têm coroas, é isso que os define.

Auréola e coroa não são figuradas juntas na cabeça de nenhuma personagem nesse manuscrito. Para as imagens marianas entronizadas, as coroas foram mais importantes, já que as relações celestiais estão colocadas em outros elementos, como os anjos ou o próprio Cristo. Quando Maria foi representada em estado carnal, em uma das cenas a auréola era a opção por simbolizar sua santidade, já nas imagens entronizadas, a auréola não faria falta, pois a posição celestial já estava conferida à iconografia que procurou representar Maria Rainha.

Concluimos, assim, que elementos identificados nas figuras marianas estão inseridos dentro da lógica da produção do manuscrito. Elementos destacados das figuras marianas e identificados em outras imagens ressaltam, pelas correspondências, como os itens figurados em Maria são pertinentes a ela, ou são parte do universo imagético que definiu a criação das imagens dos códices, como o fundo colorido das imagens de Cambrai.

Inseridas nas relações de seus manuscritos, as imagens marianas analisadas aqui apresentam elementos que as definiram como iluminuras pertencentes aos seus conjuntos. Ainda que importantes itens possam ser analisados como inovadores, acreditamos que as técnicas, assim como as opções iconográficas usadas para a produção dessas iluminuras, fazem parte intimamente desse universo. O que queremos destacar é que, mesmo apresentando diferenças entre elas, nenhuma dessas imagens é definida, por nós, como singular dentro do universo da iluminação, nem mesmo como inovação para a imagética mariana. No que diz respeito à sua produção, elas são inerentes a seu tempo e aos projetos nos quais se inserem.

2.3 AS TRÊS VIRGENS

Na relação com o texto e/ou com as imagens de seus manuscritos, podemos observar que as figuras marianas entronizadas pouco se diferem da produção iluminada de sua época. Como imagem-objeto, elas estão mais próximas do eixo da imagem, mas se localizam enquanto parte do projeto ornamental de um objeto.

Buscaremos analisá-las como um conjunto de imagens que fazem parte de um mesmo padrão de *imago* medieval e que se aproximam ainda mais por serem iluminuras com a mesma temática. Em seus manuscritos, elas confirmam seu lugar no projeto de produção de cada local, mas quando optamos por olhá-las em comparação, notamos que o tema mariano ganhou variações importantes nessas imagens.

Neste item, faremos uma análise em conjunto das três iluminuras marianas entronizadas, destacando elementos, relacionando-os e apresentando hipóteses para algumas das lacunas encontradas. Dessa forma, retiramos partes das imagens para pensar isoladamente em relação às outras partes das outras imagens. Nesse processo, foi possível encontrar importantes diferenças entre elas que podem evidenciar possibilidades de variações na representação da Virgem entronizada.

Iniciamos a análise pelas personagens principais: primeiramente a Virgem, depois analisaremos as imagens do Menino Jesus e a sua ausência em uma das imagens, e, por fim, as personagens laterais representadas. Durante esse processo, percebemos a importância dos objetos agregados aos personagens, assim como o uso de cores, as separações e as linhas, para a identificação dos espaços, permitindo colocá-las em um papel de evidência imagética mariana para a construção do conhecimento sobre o tema.

Maria é o centro das três imagens:

Figura 118 – As três Marias – BM Reims Ms 295, fólio 109v; BM Cambrai Ms 0528, fólio 169v; BM Cambrai Ms 0528, fólio 244v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

As três são representações da Virgem, mulher escolhida para que o Filho de Deus encarnasse e vivesse como homem. Ainda que as imagens sejam muito próximas, seus itens de identificação se diferenciam nos detalhes. Elas figuram no centro da imagem, sentadas em um trono. Segundo Daniel Russo, essa posição é atribuída a Maria já no século VI, quando é representada tronando em uma pintura na catacumba de Commodille:

Marie tem por emblema um trono monumental colocado sobre um estrado e incrustado com pedras preciosas. Ela ocupa o centro da pintura e olha para a frente com seus olhos bem abertos. Ela não tem nem coroa nem tiara, e tem um véu que cobre completamente a cabeça. Maria, assim, aparece com decoro mais modesto do que o concedido aos *Theotokos*. O espaço que delimita o trono em forma de torres rodeia a figura inteira e acentua a sua solidez: Oferece a visão dos cristãos em sua "integridade" [...] (Russo, 1996, p 199, tradução nossa).¹⁷

É interessante notar que as imagens do códice de Cambrai não apresentam as personagens aureoladas, em Reims, contudo, a auréola é destacada pelo contraste e pela extrapolação da cor. Já indicamos como esse elemento condiz com uma lógica encontrada nas outras iluminuras dos manuscritos, a santidade de Maria é identificada de outras maneiras.

¹⁷ No original: *Marie a pour attribuit un trône monumental placé sur une estrade et incrusté de pierreries. Elle occupe le centre de la peinture et regarde droit devant elle des yeux grands ouverts. Elle ne porte ni couronne ni diadème, et n'a pour toute coiffure que le voile qui recouvre entièrement la tête. Marie apparaît donc dans un decorum plus modeste que celui réservé à la Theotokos. L'espace que délimitent les montants du trône en forme de tours environne la figure entière et accentue son aspect massif: offerte à la vue des chrétiens dans son "intégrité" [...] (RUSSO, 1996, p. 199).*

Em Cambrai, ainda que não haja auréola, a cabeça é um ponto estratégico para um importante objeto de identificação; um item comum na representação mariana das três imagens é a coroa. Ela é um objeto crucial de qualquer realeza, e no caso das Marias entronizadas a coroa reforça sua posição de Rainha. No entanto, um detalhe importante diferencia uma delas: a flor-de-lis, que não finaliza a ornamentação da coroa de Maria do fólio 244v de Cambrai.

Figura 119 – Coroas. BM Cambrai Ms 0528, fólio 244v; BM Cambrai Ms 0528, fólio 169v e BM Reims Ms 109v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Segundo Michel Pastoureau (2004, p. 110-111), os estudos acerca da flor-de-lis são bastante simples e pouco aprofundados. Mesmo os especialistas em heráldicas do final do século XIV se aproximam pouco do valor simbólico da flor, ainda que nesse momento a flor-de-lis tenha se consolidado como o símbolo da monarquia francesa e aparecido em vários brasões, de importantes famílias da nobreza europeia.

A flor de três pétalas, que ora é identificada como lírio, ora com a flor de lótus, foi desde a antiguidade usada como símbolo do poder real, e no século XI ganhou uma forte vinculação à cristologia, pela importância que o livro bíblico do Cântico dos Cânticos ganhou. O livro do Antigo Testamento é uma bela poesia atribuída ao rei Salomão. No segundo capítulo, a noiva, que é descrita pelo autor, compara-se a um lírio: “sou a rosa de Sarom, o lírio dos vales. Qual o lírio entre os espinhos, tal é meu amor entre as filhas” (Cânticos 2,1-2).

[...] foi analisada a Noiva do Cântico dos Cânticos, o mais longo e generoso retrato de uma mulher em toda a Bíblia. O processo de apropriação desse material para justificar o culto a Maria e a doutrina marista, que pode ser descrito como uma metodologia de amplificação, de certo modo foi parte de um processo muito mais amplo de interpretação alegórica e figurativa da Bíblia [...] (PELIKAN, 2000, p 46).

Essa mulher do Cântico dos Cânticos foi associada a Maria, e o lírio como símbolo de virgindade e pureza tornou-se um emblema mariano (PASTOUREAU, 2004, p.

111-114). No caso das imagens de Reims e de Cambrai, a flor-de-lis aparece nos elementos reais, tornando-a ainda mais simbólica, ao ligar a pureza de Maria à sua força e à soberania real. Nesse momento, o culto mariano estava fortemente ligado à ideia de proteção que Santo Ambrósio atribuiu a Maria no século IV (RUSSO, 1996, p. 184).

O que ressalta o momento da produção dessas iluminuras como um período de utilização de possibilidades, sem que uma regra única servisse de imposição para a criação das iluminuras marianas, é o uso da flor-de-lis na coroa mariana. Ela está presente, tanto em Reims como em Cambrai, no entanto, outra imagem de Cambrai, a inicial U, permitiu que a coroa fosse identificada apenas por pequenos círculos. A flor-de-lis não estava, ainda, totalmente ligada à figura mariana, mas se apresentou como uma possibilidade.

Outra referência importante a Maria entronizada é a imagem no Menino Jesus em seu colo. Contudo, novamente notamos a ausência desse elemento em uma das figuras. Nas imagens em que Jesus é identificado, tanto em Reims como em Cambrai, ele é desenhado em tamanho menor, e sua auréola é cruciforme:

Figura 120 – Menino Jesus. BM Reims Ms 295, fólio109v; BM Cambrai Ms 0528, fólio 244v.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Elemento equivalente nas duas imagens do Menino Jesus é o gesto de bênção: em Reims, ele apenas levanta toda a mão, enquanto em Cambrai, ele tem dois dedos esticados e os outros flexionados, há representação visual de gestos diferentes, mas que indicam a mesma coisa:

Figura 121 - Menino Jesus. BM Reims Ms 295, f61io109v; BM Cambrai Ms 0528, f61io 244v. Detalhes.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Figura 122 - Menino Jesus. BM Reims Ms 295, f61io109v; BM Cambrai Ms 0528, f61io 244v. Detalhes.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Já na mão esquerda, em Reims, Jesus segura um livro, ao passo que, em Cambrai, ele segura o orbe. O livro é como o símbolo da doutrina da fé, indicando que Cristo guarda os estudos dos livros que inspirou e, assim, legitima-os (CHEVALIER, 1996, p. 555). O cristianismo, que tem suas raízes no judaísmo, fundamenta-se nas Escrituras; desse modo, o livro passou a ser o suporte para se obter o conhecimento que Jesus veio ensinar. Quanto ao orbe, ele identifica o universo, controlado por Cristo, e como já destacamos, é um dos elementos iniciais da representação imperial de Cristo. Sentados entre as pernas de suas mãos, eles apresentam-se frontalmente ao expectador, estão ali, também, para consolidar a imagem de poder e realeza de Maria (Figura 118).

Assim, a singularidade da ausência de Jesus no f61io 169v de Cambrai nos possibilita ver, nessa iluminura, uma tentativa visual que permitiu a mudança. Ressaltamos, então, que a figuração de Maria baseada em uma tradição teve alguns elementos preferidos para a sua identificação, contudo, eles não são uma regra e podem variar. Isso torna a referência mariana singular, ou seja, em cada imagem, é possível identificar Maria por uma referência que pode ser mais comum ou inovadora. Dessa maneira, a presença mariana é atestada a partir de uma base imagética que permitia variações.

Assim, nas três imagens (Figura 118), notamos que os elementos que identificam a mulher como Maria encontram-se ou distanciam-se dentro do universo das possibilidades do uso de formas visuais para a identificação de uma personagem. Algumas diferenças importantes foram citadas, mas algo as une, e isso também é muito representativo: além de serem Marias, elas estão sentadas, têm coroas e estão entronizadas.

A representação da realeza na Idade Média esteve em meio às discussões sobre o poder. A coroa sempre figurou como elemento fundamental, essa joia que ganhou ainda mais luxo com o desenvolvimento das monarquias no final dos séculos medievais era a distinção do poder real.

Maria é a Rainha dos céus; em Reims, sua realeza iconográfica preferiu os elementos régios do poder ainda com a íntima relação entre o imperial e o divino, a auréola, e a indicação de um ambiente de poder celeste, além do trono. Ao retratar a realeza, Reims apresentou as ligações ainda mantidas com o poder real de um passado carolíngio; é importante lembrar que essa foi a catedral na qual vários reis foram ungidos. Nesse momento, final do século XI, ainda que houvesse certa indefinição dinástica, Reims tinha suas atribuições como espaço disseminador do poder real. A importância da realeza humana, que nesse caso era simbólica, aqui foi transferida para Maria concretamente.

Já a realeza das imagens de Maria em Cambrai trabalhou em um campo mais simbólico; o caráter real de Maria não a aproximava de um rei conhecido no momento. No fólio 169v de Cambrai, sua realeza é identificada por uma coroa, mas altiva, extremamente ereta, ela segura em sua mão esquerda o cetro, também objeto real. Sua realeza é o que ganhou maior importância e é ainda mais explicitada na imagem.

No folio 244v, as referências régias ficam pouco visíveis, mesmo a coroa é um tanto mais simples. A identificação de Maria como Rainha é atenuada, não por sua importância, mas por sua função dentro da imagem, que não queria destacar seu papel de Rainha, ainda que ele conste ali. A realeza era importante, mas coadjuvante à figura mariana.

Uma clara variação nos papéis desenvolvidos pela figura de Maria apresenta-se na análise dessas três iniciais pintadas no Norte da atual França. Ao que tudo indica, a variação encontrada nas iluminuras nos permite ver que a iluminação incluía camadas iconográficas que participavam do desenvolvimento e da construção da imagem como um todo. Ao mudar o papel mariano, muda-se também o espaço em que Maria foi pintada.

Uma maneira importante de perceber as redefinições desses espaços está nos personagens pintados ao redor de Maria: nas duas primeiras imagens, temos os anjos:

Figura 123 – Anjos. BM Reims Ms 295, fólíio109v; BM Cambrai Ms 0528, fólíio169v.
Detalhes.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

Se os anjos estão ali representados, é para lembrar que aquele é o ambiente sagrado, não necessariamente o céu, mas a definição de um espaço onde a adoração dos anjos a Maria lhe confere o *status* de Rainha da corte celestial. Nos dois casos, a imagem inicia um texto sobre a Assunção, e é importante remeter o papel do anjo nesse momento. Em algumas das narrativas da Assunção, os anjos elevam Maria ao céu, no entanto o movimento não é claro, já que não se trata, de fato, da representação da narrativa da Assunção. Maria, já no céu, reina sobre a corte celestial. Nos textos de Santo Agostinho e de São Jerônimo ali copiados, os arcanjos Miguel e Rafael são citados como guardiões que adoram a Virgem. Nas imagens, os anjos marcam imgeticamente a posição celestial da rainha de todos e equilibram o ambiente, um de cada lado da personagem principal.

Outro motivo imagético de indicação de equilíbrio é percebido por nós na posição dos anjos em relação à letra. Tanto em Reims quanto em Cambrai, um anjo está atrás e outro na frente. Em Reims, essa posição aparece mais claramente: de um lado, o anjo cobre a letra, sem sair dela, do outro, o anjo mais ao fundo é encoberto pelo contorno do Q, e apenas uma de suas asas fica visível. No A do manuscrito de Cambrai, o posicionamento pode ser percebido por uma observação mais atenta, pois se apresenta de maneira bem mais sutil: de um lado, o anjo toca e encobre a inicial A, apenas com a ponta de sua asa, enquanto o outro tem a reta da letra marcada como limite visual do tecido que oferece à Virgem.

Na imagem do fólíio 244v, notamos esse equilíbrio representado pelas personagens coroadas, mas não é a adoração celestial a Maria que a inicial U quis representar. As personagens coroadas ao lado de Maria são pessoas coroadas:

Figura 124 – Coroadas. BM Cambrai Ms 0528, fólio 244v. Detalhe



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>

As duas personagens, que segundo o catálogo *Enluminures* são duas mulheres, são exatamente iguais: vestem-se como Maria e usam coroa como a cora da Virgem. Uma de cada lado da Virgem entronizada, harmonizam a imagem, permitindo um equilíbrio visual, estando uma sobre a letra e outra em seu interior. Preenchendo a circularidade do U com o movimento de suas cabeças, elas olham para baixo, com as cabeças curvadas e as mãos juntas e esticadas, uma variação do gesto de prece.

[...] e inscreve em um contexto litúrgico e no espaço da igreja [...] aquele que ora de pé, mas de cabeça baixa diante do altar, durante a recitação do Credo e mais especialmente durante a consagração do pão e do vinho, ou em frente de uma imagem de Cristo ou de um santo (SCHMITT, 1990, p. 306, tradução nossa).¹⁸

Elas adoram Maria e o Menino Jesus na Terra; é no mundo que essa imagem está inserida. Maria, que segura seu filho, não é mais a mulher que está no céu junto aos anjos, ela é a imagem da Mãe por excelência, que por sua maternidade foi elevada à Rainha, mas seu lugar não é um trono no céu, ela se transforma para se adequar ao ambiente proposto, ela torna-se objeto, ela é o trono que se assenta a figura do Menino Jesus.

Maria nem mesmo pode ser chamada de personagem, nessa iluminura ela é o próprio objeto, não uma representação simbólica, como no fólio 169v, mas objeto que

¹⁸ No original: [...] s' inscrit davantage dans um contexte liturgique et dans l'espace de l'église [...] celui qui prie est debout, mais la tête inclinée, devant l'autel, durant la récitation de Credo et plus spécialement pendant la consécration du pain et du vin, ou encore devant une image du Christ ou d'un saint (SCHMITT, 1990, p. 306).

apresenta a realeza divina da maternidade, é a imagem que, materializada em uma figura humana de mulher, serve para ser adorada e copiada pelas personagens que rezam ao seu lado.

A relação com o trono também é fundamental para entender as diferentes funções de Maria nessas imagens. Em Reims, Maria é uma mulher poderosa que senta em um trono junto ao seu Filho, apoia-o e auxilia-o no difícil trabalho de reinar nos céus. No fôlio 169v, de Cambrai, Maria não é a mãe e a auxiliadora, torna-se ela Rainha autônoma e poderosa que emana e simboliza seu lugar na realeza celeste; e na inicial U ela não é a figura humana que foi elevada ao céu e lá reina, mas uma representação dela, que é adorada na Terra; ela não chega a ser uma imagem de culto, já que toda a cena é simbólica, as mulheres em adoração também não são personagens, são o símbolo das possibilidades de adoração e imitação da Virgem.

As variedades nas funções de Maria são o que nos permite perceber suas possibilidades dentro da representação mariana. Em Reims, com um desenvolvimento ainda inicial, a devoção mariana relegou à Virgem, nessa inicial, um papel de acompanhante, não secundária, devido em muito à própria altivez da imagem, porém, a ela coube apoiar seu Filho no trono. Já na inicial A de Cambrai, ao tratar da Assunção, cerca de 50 ou 70 anos depois do iluminador de Reims, o copista de Cambrai não se apegou à necessidade imagética de apresentá-la com seu Filho, preferindo destacar muito mais a altivez da realeza a ela legada como Rainha dos céus.

Contudo, a inicial do fôlio 244v confirma que a relação de Mãe e trono não foi completamente deixada de lado em Cambrai. Ela apenas ganhou outros espaços, permitindo, inclusive, que, Maria fosse trono do Menino Jesus; representação de uma imagem modelar que as personagens em prece admiram e devem copiar.

As relações da iluminura de Reims com as imagens de Cambrai nos possibilita indagar sobre o quanto essas imagens poderiam estar próximas no momento de sua produção. Procurar de onde possam ter vindo as referências usadas em Reims não é objetivo deste trabalho, no entanto, é uma possibilidade bastante interessante a ser examinada.

A iluminura de Maria entronizada, encontrada em Reims, figurou como uma imagem modelo do tipo da Virgem Rainha, caracterizada por Daniel Russo (1996). Nela, foi possível perceber as principais características atribuídas à intenção de representação de Maria como Rainha, como sua posição sentada em um trono, com o Menino Jesus ao colo.

Ainda que não possamos afirmar que o códice de Reims tenha sido usado como modelo para o códice de Cambrai, notamos que os elementos marianos podem ter sido transferidos, repetindo-se também nas imagens de Cambrai, ora em uma, ora em outra. Dentro

de um universo imagético possível, não só os elementos básicos das imagens se aproximam, mas também a sua relação com o texto. Notamos que alguns detalhes são equivalentes, como o uso das coroas, à posição central marcada pela dupla de personagens ao redor.

Elementos importantes na figura de Reims ganharam espaço no fólio 169v: além da relação entre a opção de ornamentação de uma inicial do texto da Assunção, os anjos ao redor e a preferência pelo azul ao fundo; enquanto outros estão presentes no fólio 244v: o movimento de segurar o Menino Jesus; os sapatos ornados com pequenos pontos e apoiados na letra; a relação entre dentro e fora que se estabeleceu nos personagens ao redor.

Por questões de estilo, preferências ou até mesmo influências, os miniaturistas desses dois códices se aproximaram ao pintar imagens de Maria, contudo, sem perder suas identidades, buscando estabelecer novos valores visuais. Assim, sugerimos que, ao pintar as Marias de Cambrai, o miniaturista optou por apresentar Maria a partir dos elementos de Reims, mas em funções diferentes, mesmo que ele não tenha se quer conhecido a obra de Reims. A mudança de espaço de adoração no fólio 244v sugere que a mudança também acontecia no ambiente, ou seja, se o copista de Cambrai pôde reproduzir Maria em espaços diferentes, é por que ele, de alguma forma, já lidava com essa possibilidade; Maria não era só vista como a Rainha no céu, e nesse momento o copista de Cambrai relatou iconograficamente essa forma de adoração.

Ao optar por relatar a possibilidade de adoração a Maria como Rainha em um outro espaço, o copista precisou modificar algumas identificações, para esclarecer sua opção. Sendo assim, os vários elementos diferentes do fólio 244v de Cambrai podem ter sido as ferramentas que o copista usou para diferenciar os espaços de adoração de Maria. Para nós, essas opções diferentes são indícios de que também o movimento de devoção a essa personagem estava se modificando, permitindo a inserção de Maria em outros espaços.

Com isso, foi possível criar Maria Rainha sendo adorada por outras pessoas a partir de elementos da Maria Rainha adorada por anjos, sem nos esquecermos que a Maria Rainha dos anjos também é apresentada no códice. A partir de um tema iconográfico: a adoração de Maria Rainha, temos o desdobramento em três opções claramente diferentes e que misturam elementos encontrados na tradição imagética mariana dessa região nesse período.

As análises das três imagens marianas apresentaram indícios importantes de variação nas opções da representação visual mariana, feitas nesse começo de século XII. Essas variações serão comparadas às estruturas da devoção mariana nesse momento para

identificarmos como as representações marianas se relacionam com o movimento de devoção a essa personagem.

CAPÍTULO 3 – OLHANDO EM VOLTA: CULTO MARIANO E AS REPRESENTAÇÕES MARIANAS NOS MANUSCRITOS DOS SÉCULOS XI E XII

Neste capítulo, iremos localizar as iluminuras marianas aqui estudadas. Primeiro por meio de uma apresentação do desenvolvimento das representações marianas e de como essas imagens de Maria se inseriram nesse culto. Buscamos, assim, perceber que as influências encontradas nas análises marianas vão ao encontro do movimento da devoção mariana.

Junto à exposição de alguns itens importantes de como se colocou a devoção mariana na região, identificaremos as fases da representação de Maria, que Daniel Russo (1996) desenvolveu. Ainda que a cronologia de Russo não seja satisfatória do ponto de vista das particularidades, ela é hoje uma referência importante nos estudos marianos e pode nos ajudar a localizar as iluminuras analisadas anteriormente. A partir da identificação de momentos importantes do papel mariano na sociedade, relacionaremos os elementos analisados das iluminuras no capítulo anterior.

Elas não são as únicas iluminuras marianas desse momento, então, apontamos outras opções marianas encontradas que ora se aproximam, ora se afastam dos itens analisados nas iniciais de Reims e Cambrai, confirmando a variação iconográfica mariana do período, sem, no entanto, entrar nas particularidades de cada imagem apresentada nos itens a seguir. Lembramos então que o estudo se destinou a análise das três iluminuras marianas apresentadas, nesse capítulo optamos por localizadas em seu contexto e no interior das possibilidades que a iluminação apresentou.

Já indicamos que o século XI e o começo do século XII, principalmente na região em que estudamos, foram períodos de importante efervescência da iluminura. Dessa forma, apresentamos uma perspectiva que envolveu a produção iluminada mariana desse período, acrescentando ainda mais elementos no estudo mariano deste trabalho.

3.1 MARIA: DEVOÇÃO À MÃE DE CRISTO

Se o culto a Cristo parece claro já nos primeiros séculos, o culto à sua mãe não estava tão bem definido assim. Mas se, há duzentos anos atrás, Michelet pôde dizer que: “no século XIII Deus mudou de sexo” (*apud* BASCHET, 2006 p. 473), foi devido a inúmeras

transformações na relação dos homens com aquela intitulada no século IV *Teotokos* (mãe de Deus), que envolveram clérigos, leigos, imagens, textos e práticas.

Na bíblia, Maria é uma personagem coadjuvante. Segundo Pelikan (2000, p. 24), “o relato sobre Maria é desesperadamente breve no Novo Testamento”. Aparece sem alardes no texto de Lucas 1,26-38, no qual, em poucas linhas, o anjo Gabriel anuncia a gravidez da mulher, que diz ainda não conhecer homem algum. O episódio da Anunciação foi representado inúmeras vezes em iluminuras, em afrescos, em pinturas e nas esculturas das igrejas. A ênfase no texto de Lucas é clara nas imagens, que optaram prioritariamente por representar o diálogo entre Maria e o anjo.

A vida de Maria anterior a esse diálogo é completamente ignorada pelo texto bíblico. E mesmo após o contato com o anjo sua participação na bíblia está sempre relacionada aos acontecimentos do Cristo. As citações diretas a Maria estão todas no Novo Testamento. Cronologicamente, o livro mais antigo é Marcos, data de 64-74 d.C. (BROWN, 2004). Maria aparece em apenas duas narrativas: Marcos 3,31-35 e 6,1-6. O caráter simples da escrita traz uma narrativa que evoca o segredo messiânico (BROWN, 2004). As discussões marianas suscitadas pelo livro de Marcos se atêm especialmente sobre a virgindade de Maria, já que em uma das passagens fala-se dos irmãos de Jesus.

O Evangelho mais recente, aquele escrito por João, data aproximadamente do ano 100 d.C. e já traz referências mais elaboradas da Mãe de Jesus, como, por vezes, é chamada Maria; aparece nas passagens sobre as Bodas de Canã, em João 2,1-12, e na morte de Jesus, em João 19,25-27. Duas importantes narrativas muito usadas para o desenvolvimento do papel mariano no cristianismo. Em Canã, Maria exerceu seu papel de intercessora, avisando Jesus que o vinho havia acabado e orientando os empregados a fazerem aquilo que o Cristo mandasse. Já durante a crucificação, Maria é apresentada como mãe do discípulo amado; a exegese medieval leu aí o papel de mãe de todos, levando Maria a desempenhar o mesmo papel que a Igreja: cuidadora dos amados por Cristo.

Em Mateus e em Lucas, o papel mariano fica mais explícito enquanto personagem histórica. Mateus, que possivelmente escreveu seu evangelho no ano de 70 d.C. (BROWN, 2004), ressalta especificamente os atributos marianos relacionados à vida pública de Jesus. Após elencar a descendência de Jesus, o evangelista narrou o encontro entre José e o anjo e, após isso, o encontro dos reis magos: mais uma importante referência às primeiras imagens que apresentarão a Virgem.

O evangelho de Lucas é o que contém a maior quantidade de narrativas sobre Maria. Nele é possível encontrar ao menos 90 versículos que falam sobre Maria; sua

participação na infância de Cristo é mais acentuada nesse evangelho, e, ali, encontramos detalhes sobre a Anunciação, a Natividade e a Apresentação no Templo.

Ainda que algumas referências principais sejam encontradas nos textos desses quatro evangelhos, o culto mariano se desenvolveu também a partir de tradições, de textos apócrifos e mesmo das relações feitas pelos teólogos que usaram o Antigo Testamento para atribuir a Maria o caráter de mulher da profecia. Das relações entre o Antigo e o Novo Testamento, inúmeras figuras de linguagem foram se adaptando para melhor definir Maria. Partindo do texto canônico, as referências ditas indiretas à Virgem foram aumentando ao longo dos desenvolvimentos teológicos e da devoção a essa mulher.

Segundo Pelikan (2000, p. 58), “A reivindicação das Escrituras judaicas como parte da Bíblia cristã coincidiu não só cronológica como logicamente com essa imagem de Maria”; a imagem que o autor fala é a de referenciar Maria às várias personagens no Antigo Testamento, ou seja, é nesse período de reivindicação do Antigo Testamento pelos cristãos que esse texto foi usado também para construção das características marianas.

Maria, que recebeu o anjo na narrativa em Lucas, passou a ser também aquela que recebeu os elogios do Cântico dos Cânticos. Toda figura feminina que professasse a Sabedoria se tornou uma descrição da mulher escolhida para encarnar em seu ventre o Filho de Deus; pela “metodologia de amplificação”, como chamou Pelikan (2000, p. 45), os escritos dos teólogos, nos primeiros séculos, usaram muitos versículos do Antigo Testamento para caracterizar Maria. Já para a prática, permitiu-se ampliar a figura histórica da mulher, única, para uma sobreposição de personagens diversas que pudessem dar conta de atender a todas as demandas devocionais, que em cada período, ou região, mostraram-se diferentes.

Mas não somente partindo de textos canônicos que as características marianas foram moldadas, também foram se consolidando baseadas em evangelhos apócrifos, como o Protoevangelho de Tiago. Lembrando que o apócrifo teve, em alguns momentos, tanta importância ou mais do que o texto canônico, já que vários desses textos ainda não tinham sido definidos pela Igreja como livros não inspirados, ou seja, sua utilização não era vista como complementar ou marginal.

O texto de Tiago era reconhecido como a narrativa da história de Maria. Ainda que a autoria tenha sido dada a ele, muitos estudos afirmam que, pela falta de conhecimento do judaísmo, percebida no texto, não teria sido Tiago quem escreveu o livro. O consentimento é de que tal texto deve ter sido escrito entre os séculos I e II (CARTER, 2003). O texto narra o nascimento de Maria e fala sobre seus pais, sua entrega ao templo aos 3 anos, seu casamento com José e a Natividade de Cristo, enfatizando a manutenção de sua

virgindade mesmo após o parto; descreve também a adoração dos reis magos e a matança das crianças a pedido de Herodes (EVANGELHOS..., 2004).

Se textos canônicos e apócrifos foram grandes bases para estabelecer padrões na devoção a Maria, assim como a liturgia, que veremos mais à frente, a imagem também exerceu o seu papel de suporte nos diálogos entre Igreja, estudiosos e devotos envolvidos na construção de uma figura mariana. As iluminuras estudadas no capítulo anterior não presaram por uma identificação visual real da imagem de Maria. A construção de um símbolo feminino, ancorado na mulher que deu à luz ao Filho de Deus e que definiu a encarnação foi mais cara aos produtores das imagens do século XI do que a imagem particular de Maria.

No trabalho apresentado por Daniel Russo (1996), a lógica da construção de uma devoção mariana, ancorada tanto em imagens como em textos apócrifos, canônicos ou litúrgicos, acrescenta a relação com o ambiente como fundamental para entender os principais tipos iconográficos marianos.

Segundo o autor, a formação de uma tradição iconográfica mariana se desenvolve ao longo dos anos medievais, mas não de maneira uniforme; as discussões acerca do papel mariano nas imagens estão intimamente ligadas às relações de poder estabelecidas, seja entre Igreja e laicos, seja dentro da própria Igreja (RUSSO, 1996).

Russo (1996, p 175) determinou três principais momentos fundamentais na formulação de uma visualidade mariana: entre os séculos V e VI, que ele chama de um período romano; o período imperial, que vai até o final do século XI; e, por fim, os séculos XII e XIII, estendendo-se também ao início do século XIV, como um momento gregoriano.

É dentro dessa lógica, apresentada por Russo, que percebemos as relações entre o desenvolvimento do culto mariano e as escolhas iconográficas das iluminuras aqui analisadas. A mulher que deu à luz ao Filho de Deus foi incorporando as necessidades do ambiente e se encontrando com as escolhas de representação daquilo que era o divino, em cada período. Ela foi a fonte carnal de Cristo, e a ligação do divino com o humano se fez por meio dela; a construção de suas características sempre esteve ligada a esse papel, que a definiu como intercessora entre humanos e Deus. Contudo, a conexão com o personagem de Cristo oscilou, dependendo do suporte e do período, como veremos adiante.

Nos textos bíblicos apresentados, a relação com Cristo é sempre muito próxima, e Maria é especial por ser escolhida para abrigar Jesus. E se nos primeiros textos cristãos o papel mariano esteve conectado ao papel de Cristo, nas imagens dos primeiros séculos, o culto mariano figurou ainda mais associado ao culto a Cristo.

No início do primeiro período que Daniel Russo abordou, ele insiste na relação maternal de Maria com o divino.

As representações de Maria segurando um menino que possui traços de um adulto se colocam nesse projeto e vem ilustrar o dogma do deus feito homem, do verbo feito carne e corpo por ela. A iconografia marial se inscreve na retórica utilizada para fazer valer a cristologia [...] A figura marial não podia ser o suporte de uma representação autônoma; ela não tinha o valor se não pôr e para a maternidade que, no entanto, era contestado por algumas heresias (RUSSO, 1996, p. 176-177, tradução nossa).¹⁹

As mais antigas imagens que temos de Maria são afrescos na Catacumba de Priscila.²⁰ Essa catacumba foi usada para sepultamentos dos séculos II ao IV (CARLETTI, 1981) e ficava na Via Salaria, antiga estrada romana. Uma das câmaras, chamada de “capela grega” por conter várias inscrições em grego, abriga dois afrescos marianos do século II:

¹⁹ No original: *Les représentations de Marie portant un enfant qui a les traits d'un adulte entrent dans ce projet et viennent illustrer le dogme du dieu fait homme, du verbe prenant chair et corps par elle. L'iconographie mariale s'inscrit dans la rhétorique qu'on utilise pour faire valoir la christologie. [...] La figure mariale ne peut pas être le support d'une représentation autonome; elle n'a de valeur que par et pour la maternité que lui contestent cependant certaines hérésies* (RUSSO, 1996, p. 176-177).

²⁰ As catacumbas eram abrigos subterrâneos usados como cemitérios na Antiguidade; foram encontradas muitas imagens pintadas nas paredes das catacumbas, e entre elas estão muitas imagens com símbolos cristãos.

Figura 125 – Catacumba de Priscila, Maria, o Menino e um profeta (?), Roma, século II.

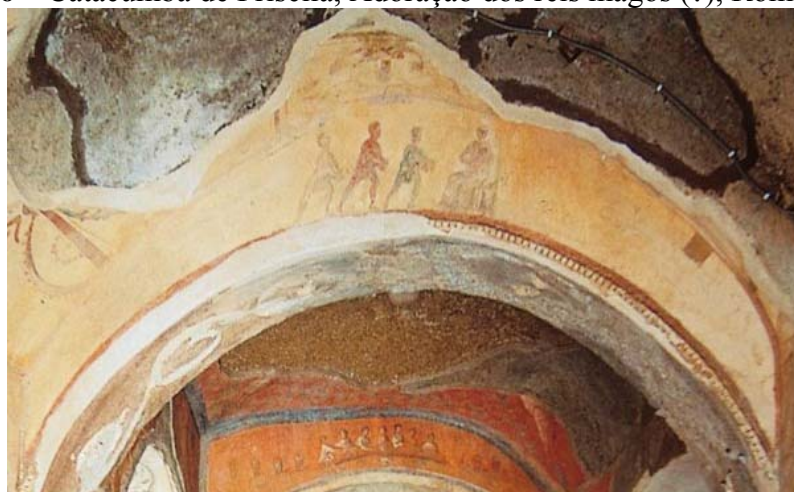


Fonte: www.vatican.va.

A primeira imagem apresenta uma mulher com uma criança no colo, e, em sua frente, há um homem que aponta para uma estrela situada acima da mulher. Segundo Daniel Russo (1996, p. 176), se não fosse a figura pintada acima da cena, seria apenas uma cena de maternidade, no entanto, a estrela indica que a imagem representava a estrela de Jacó, anunciada em Números 24,17, sendo ela o sinal que Deus daria da sua vinda, descrito no texto de Isaias 7,14.

A outra imagem dessa mesma catacumba, também foi atribuída como uma representação de Maria:

Figura 126 – Catacumba de Priscila, Adoração dos reis magos (?), Roma, século II.



Fonte: www.vatican.va.

Situada na parte central do arco superior, foi pintada a partir de caracteres visuais que apresentam Maria segurando o Menino Jesus entre os joelhos, com três personagens à sua frente que parecem oferecer algum tipo de objeto. Seria a narrativa da Adoração dos três reis magos. Tanto a narrativa bíblica quanto as imagens atestam a participação mariana, ainda que coadjuvante, na prática de adoração ao Cristo.

Assim, no século II no século III, a iconografia marial seguiu os evangelhos quase à letra, com a exclusão de todo texto apócrifo. Maria foi representada no coração da história divina, na grandeza e na ação como maternidade, muito longe da abstração teológica que utiliza a arte bizantina (Russo, 1996, p. 178-180, tradução nossa)²¹.

Para Russo (1996, p. 180), a imagem mariana inicial tem relação com a grandeza da ação da maternidade de Maria. E não foi preciso nada que distinguisse Maria, pois o Cristo já estava lá: “é por sua maternidade que Maria adquire uma posição de primeiro plano ao lado de Cristo-Deus que fez dela a intercessora mais escutada na hierarquia dos santos” (RUSSO, 1996, p. 180, tradução nossa).²²

A construção dessas imagens das catacumbas está mais relacionada aos textos bíblicos, como afirma Russo. É a partir desses esquemas que os dogmas marianos começam a ser articulados, e as discussões teológicas apontam para uma atenção cada vez

²¹ No original: *Ainsi au II^e siècle, au III^e siècle, l’iconographie mariale suit les évangiles presque à la lettre, à l’exclusion de tout texte apocryphe. Marie y est représentée au coeur de sa divine histoire, dans la grandeur et l’action de sa maternité, très éloignée de l’abstraction théologique à laquelle recourt l’art byzantin* (RUSSO, 1996, p. 178-180).

²² No original: *C’est que par sa maternité Marie acquiert une position de tout premier plan auprès du Christ-Dieu qui fait d’elle l’intercesseur le plus écouté de la hiérarchie des saints* (RUSSO, 1996, p. 180).

maior sobre a personagem da mãe de Deus. O primeiro dogma mariano estabelecido não fugiu da relação de Maria com Cristo: em 431, no Concílio de Éfeso, Maria ganhou o título de *Teotokos* (aquela que deu à luz a Deus). As discussões que levaram à confirmação desse dogma são muito mais antigas que a data do Sínodo. Já em 319, como afirma Pelikan (2000, p. 86), encontramos documentação que se refere a Maria como *Teotokos*:

Aparentemente, o termo “Teotokos” era uma criação originariamente cristã, que nasceu na linguagem da devoção cristã a Maria como mãe do divino Salvador e que, finalmente, recebeu justificativa teológica pelos esclarecimentos da Igreja contidos nos testemunhos ortodoxos relacionados a esse assunto.

São também de período anterior ao dogma, importantes textos repetidamente copiados sobre a doutrina mariana. Nas correspondências entre Jerônimo e Agostinho, muito se encontrou sobre o papel de Maria na construção do cristianismo, e Pelikan (2000, p. 157) afirma que Jerônimo pode ser considerado o pai da doutrina mariana.

Se até o século V constata-se muitas discussões sobre o papel mariano nos textos, nas imagens, após o período das catacumbas, elas estão mais presentes na arte bizantina. Para Pelikan (2000, p. 140), “[...] o culto a Maria foi mais proeminente e mais efetivo nos ícones”. Para Russo (1996, p. 175), a situação política instável do Ocidente também colaborou para que hoje houvesse poucas imagens Marianas produzidas entre os séculos III e VI; ele também concorda que a principal inspiração Ocidental, desse momento, veio da arte estabelecida no Oriente.

O processo mariano nos ícones ainda hoje não está bem definido. Três tipos principais foram estabelecidos como sendo os iniciais: *Kyriotissa*, aquela que reina em Majestade, é a primeira representação de Maria; depois surgiu a *Hodigitria*, aquela que mostra o caminho; e a *Éléousa*, virgem da Ternura (SEDLER, 1992, p. 83-164).

As duas últimas se tornaram mais comuns e são as mais associadas à lenda de São Lucas: segundo a tradição, bastante difundida, Lucas seria o primeiro a pintar a Virgem. Ele teria começado a pintá-la e durante a pintura ele teria adormecido, quando acordou, o rosto da mulher já estava pronto. Em algumas narrativas, o evangelista teria feito visitas a Maria depois da morte de Cristo para coletar dados sobre a infância e escrever sobre eles, em outras, afirma-se que Lucas teria pintado Maria com Jesus no colo durante a infância de Cristo, e que ambos haviam gostado muito da pintura, que teria sido entregue como presente a um amigo pessoal de Lucas.

A Lucas é atribuído o terceiro Evangelho, assim como o livro de Atos dos Apóstolos. São nessas narrativas que temos maiores informações canônicas sobre a infância de Jesus, e mesmo sobre a participação de Maria. Contudo, não há neles, e em nenhum outro documento, a confirmação da lenda da pintura da Virgem pelo evangelista. Ainda assim, o tema de Lucas pintando a Virgem tornou-se um clássico (PELIKAN, 2000, p. 37).

Muitas imagens feitas dizem-se cópias fieis do primeiro quadro, feito por Lucas. Dessas cópias, vários ícones foram criados seguindo o padrão da *Hodigitria* e da *Éléousa*; um dos mais lembrados é a de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, que teria sido produzido como cópia do quadro original, quando este teria sido encontrado no século V, em Constantinopla:

Figura 127 – Ícone Nossa Senhora do Perpétuo Socorro.



Fonte: domínio público.

Vários nomes foram dados a essa tipologia iconográfica das imagens de Maria: Virgem da Paixão, Madona de Ouro, Mãe dos Missionários Redentoristas, Mãe dos Lares Católicos. O mais difundido no Ocidente é Mãe do Perpétuo Socorro.

Uma outra imagem, uma das mais antigas que segue o padrão descrito como quadro pintado por Lucas, também foi encontrada na Tapeçaria conhecida como Ícone da Virgem, produzida no Egito, no século VI, e hoje em exposição no The Cleveland Museum of Art:

Figura 128 – Tapeçaria ícone da Virgem, Egito, período bizantino, século VI. © 1996 The Cleveland Museum of Art, legado de Leonard C. Hanna Jr.,



1967.

Fonte: <http://www.clevelandart.org/>.

O padrão de apresentar Maria com o menino foi seguido na maioria das imagens marianas mais antigas. Notamos que, assim como nos textos, as discussões sobre Maria estavam sempre ligadas às discussões sobre Cristo; nas primeiras imagens, Maria não foi dissociada de seu Filho. Segundo Daniel Russo (1996, p. 243), esse esquema imagético se consolidou como o tipo mariano por excelência. Na Idade Média, em uma imagem religiosa, uma mulher que segura uma criança tem grandes chances de ser uma representação de Maria.

Seguindo o primeiro momento da arte mariana – que Russo, como citamos anteriormente, definiu como romano –, o século VI teve um padrão de apresentação mariana comum. Mas é nesse momento também que as imagens de Maria com o Menino Jesus começaram a ganhar outros elementos simbólicos, e a relação entre a mãe humana e o filho divino passou a ser usada para a construção da figura de Maria mais amplamente.

Na teologia, Ambrósio de Milan (337-397) já tinha estabelecido, para a personagem mariana, uma exegese que a definiu como um espaço. O corpo de Maria foi habitado por Cristo, e o local habitado pelo Filho de Deus se torna santo e especial.

Ambrósio acreditava que Maria permaneceu perpetuamente virgem e estava intacta no momento que ela concebeu o Cristo pelo Espírito Santo, e também não sofreu as dores do parto normal. Maria aparece

revestida com um grande manto cobrindo-a porque ela é o corpo intacto, a matriz que simboliza tudo o que é indestrutível e sagrado para a própria Igreja, entendida no sentido da comunidade dos fiéis. (RUSSO 1996, p. 184, tradução nossa).²³

Assim, a figura mariana em construção agregou outros elementos ao seu papel de *Teotokos*, já bem estabelecido, eles foram se colocando à medida que os estudos acerca do papel mariano também foram sendo desenvolvidos. A incorporação das festas Marianas à liturgia ocidental trouxe ainda mais elementos para esse papel mariano. Segundo Éric Palazzo e Ann-Katrin Johansson (1996, p. 16), até o século VII apenas uma festa era destinada a Maria na liturgia romana: no dia 1º de janeiro; e seu ritual estava diretamente ligado ao nascimento de Cristo.

Já no ano de 687 é possível identificar quatro festas diferentes na liturgia: a Anunciação, a Assunção, a Natividade e a Purificação. Na maioria delas, os ritos ainda estavam muito ligados à devoção a Cristo; a Purificação, por exemplo, é uma festa que faz parte do ciclo do Natal, e o personagem principal é sempre o Cristo.

No entanto, segundo Palazzo e Johansson, é possível perceber que o ciclo marial, depois de já penetrado e consolidado no espaço do Ocidente, participou de uma importante renovação litúrgica iniciada por Carlos, o Calvo (PALAZZO; JOHANSSON, 1996, p. 25), o que possibilitou ainda mais sua autonomia em relação ao Cristo. Isso foi ainda mais evidenciado com a festa que se tornou uma das mais importantes do calendário medieval: a festa da Assunção Mariana, comemorada no dia 15 de agosto.

Assim como as outras comemorações Marianas, a Assunção veio de uma tradição oriental; no Oriente, é chamada de *Dormição da Virgem*. A festa se consolidou em Roma junto a uma já conhecida vigília papal, do dia 14 de agosto. Já na Gália, a festa teve caráter especificamente mariano, já que a vigília romana não era tão comum (PALAZZO; JOHANSSON, 1996, p. 32).

No Oriente, a tradição confirmou o fim carnal da mãe de Jesus como a *Dormição da Virgem* enfatizando o fato de que Maria não teria morrido, mas sim dormido e chegado ao céu. Já no Ocidente, o nome dado à festa teve relação com como Maria teria chegado ao céu: assunta. Fato é que nos dois casos Maria vai de corpo e alma para o céu, e,

²³ No original: *Ambroise pense donc que Marie est demeurée perpétuellement vierge et resté intact au moment où elle conçoit le Christ par le Saint-Esprit, mais aussi qu'il ne subit pas la rupture de la matrice propre à l'infantement normal. Marie apparaît revêtue d'un large drapé qui la recouvre parce qu'elle est ce corps intact, la matrice qui symbolize tout ce qui est infrangible et sacré jusqu'à l'Église elle-même entendue au sens de la communauté des fidèles* (RUSSO, 1996, p. 184).

diferentemente dos outros seres humanos, não sofre a corrupção do corpo depois de findado seu tempo na Terra. Isso indica o caráter especial ocupado por Maria.

A partir do estudo dos textos litúrgicos dessa festa, Simon C. Mimouni (1996) apresentou a possibilidade de distinguir três categorias doutrinárias sobre o fim humano de Maria: 1) Dormição sem a ressurreição, mais antiga, essa opção foi comum no século VI entre os teólogos orientais; 2) Dormição e depois a Assunção, em que se percebeu duas festas separadas, principalmente nas igrejas egípcias e etíopes; 3) Assunção, mais comum no Ocidente, e também mais recente, e que conta com duas categorias divergentes: a) Assunção sem Ressurreição, em que Maria teria sido elevada ao céu sem morrer, e b) Assunção com Ressurreição, a qual definiu que Maria primeiro morreu e depois foi elevada ao céu.

A questão nem sempre é muito clara nos textos. Como isso só se definiu dogma no século XX, a instabilidade dos textos medievais é bastante acentuada, já que esse foi um momento de construção do papel mariano, e é possível perceber a dúvida, principalmente da ressurreição mariana.

A opção por se apresentar imagetivamente uma questão não definida é interessante do ponto de vista do historiador. Se não é possível afirmar, com anuência da Igreja, de maneira dogmática como Maria chegou ao céu, ao produzir uma imagem, a afirmativa ficaria por conta daquilo que é possível dizer, ou seja, a representação ligada à Assunção Mariana se deu no âmbito daquilo que a tradição preferiu afirmar primeiro: o espaço ocupado, ela foi para o céu.

Assim, notamos que as discussões litúrgicas se mesclaram com as formas de representação da Assunção Mariana. Tanto textos como práticas e imagens não apresentam a afirmativa do acontecimento em si, mas muito mais da simbologia que ele procurou apresentar ao ser colocado em questão, no cristianismo medieval. No momento em que a liturgia abriu espaço para uma comemoração exclusivamente mariana, percebemos também que as imagens apresentaram a possibilidade da autonomia de Maria. A imagem da Virgem como Rainha permitiu definir o lugar mariano.

Se é Maria quem pôde simbolizar a encarnação de Cristo, e sua imagem que lembrava aos cristãos que o dogma da encarnação já estava definido e confirmado, é “ela a viva imagem da fé católica” (RUSSO, 1996, p. 194). Como a mulher especial escolhida para transferir a humanidade ao Cristo, ela foi colocada em um espaço privilegiado, de protetora e de poder: ela é Rainha, e não do espaço privado, mas rainha de todos, em um espaço público.

É nesse espaço de transformações da liturgia, em que a Assunção é tema relevante, que o papel mariano se ligou à iconografia da realeza. No final do século VIII, a

imagem da Virgem Rainha se consolida também em meio a um momento importante de confirmação política do papado (RUSSO, 1996, p. 203). Quando o regente maior da Igreja procurou se confirmar como político importante e ativo, ter Maria como ferramenta visual de confirmação do poder da Igreja foi melhor que ter o próprio Cristo (RUSSO, 1996, p. 205). Ela se torna um sistema simbólico de confirmação na mediação entre o humano e o divino (IOGNA-PRAT, 1996, p. 95).

É nesse momento também que se acentuam as forças imperiais. Se ao Papa era bom ter a imagem da Virgem como Rainha, ao império carolíngio, a posição imperial mariana, igualmente, coube muito bem. É no ano 1000 que a figura das *majestas* afirmam-se e consolidam-se (GOULLET; IOGNA-PRAT, 1996, p. 402). Russo (1996, p. 215, tradução nossa) localizou esse período como o imperial da representação da Virgem: “A partir do século IX as transformações envolvidas são as que não modificam completamente as representações mariais. Elas continuaram ainda até o século XI”²⁴.

Ainda que tenha sido anos de poucas modificações da imagem de Maria, a opção pela Virgem Rainha não figurou como única opção. A Virgem em oração (de pé com as mãos elevadas ao céu) foi preferida na maioria das representações carolíngias, já que a majestade mariana ainda estava repleta de reminiscências bizantinas, combatidas pontualmente pelos carolíngios. É preciso lembrar também que o Renascimento Carolíngio foi um momento de dificuldade para as questões das imagens, notamos que as imagens de Cristo em majestade foram as que se tornaram mais comuns, principalmente na iluminação de livros.

O Evangeliário de Godescalco, de 731, e o Evangeliário de Lorsch, produzido em 810, aproximadamente, contêm importantes e conhecidas imagens de Cristo em majestade:

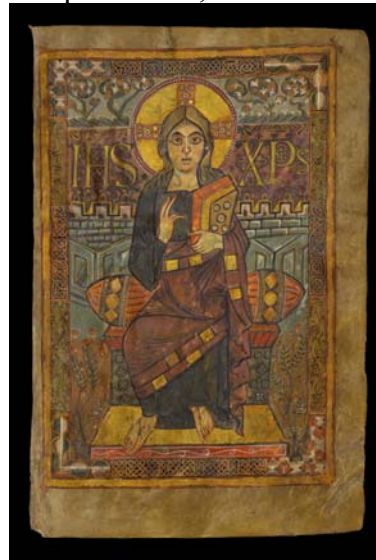
²⁴ No original: *À partir du IX^e siècle des changements interviennent qui ne modifient pas de fond en comble les représentations mariales. Elles vont se poursuivre là encore jusqu'au XI siècle.* (Russo, 1996, p. 215)

Figura 129 – Evangeliário de Lorsch. Cristo em majestade, folio 18v. Biblioteca Apostolica Vaticana (Pal. lat. 50), século IX.



Fonte: www.vatlib.it.

Figura 130 – Evangeliário de Godescalc, Cristo em majestade, folio 3r, Paris: BnF, Manuscrits, Nouv. acq. nal. 1203, século VIII.



Fonte: bnf.fr.

Visualmente, as majestades se atestam como um sistema de valor e de confirmação do poder. E, ainda que Cristo seja o preferido para estar entronizado, e a Virgem orante tenha sido mais utilizada como representação de Maria, a majestade mariana não foi deixada de lado. Para Carlos, o Calvo, a Virgem passou a ser também uma majestade de confirmação dinástica. Segundo Iogna-Prat (1996, p. 68), ele usa da figura da Virgem como modelo de ordem e como instrumento de reflexão do poder por genealogia. Enquanto seus filhos e netos brigavam pela continuidade do poder estabelecido, Carlos se aproximou da Igreja e se interessou pelas questões doutrinárias marianas, para definir a dimensão da ordem no mundo e confirmar sua dinastia (BOFF, 2006, p. 162).

É nesse período que em um mármore carolíngio datado de 795-805 Maria se apresenta tronando sem o Menino, ela se distancia do dogma para se aproximar da sua compreensão política. O tipo conhecido como *Virgo militans* é apresentado como uma figura associada à Virgem-Igreja, que luta para defender seu império. Segundo Russo (1996, p. 223, tradução nossa), “Um modelo marial particular se esboça na corte carolíngia que tendeu a afastar-se nos detalhes do modelo mais propriamente eclesial. Mais o quadro de referência nos levou a ver, que sempre permanece o mesmo”.²⁵

Ainda que a Virgem entronizada apareça sozinha pela primeira vez nos séculos do domínio carolíngio, seria apenas com os Otonianos, poucas décadas depois, que a majestade mariana voltaria a reinar como figura de ordem.

O período otoniano é caracterizado pela política interpretação bastante restrita da personagem de Maria. A escolha se explica pela estreita colaboração dos bispos e da Igreja, em geral pela administração do império [...] O entrelaçamento de poderes, a mistura das esferas de competências e o controle exercido sobre um espaço menos vasto, pode explicar a elaboração de uma figura marial mais reduzida e muito próxima do soberano que a arte imperial constituiu na época (RUSSO, 1996, p. 224, tradução nossa).²⁶

Para Russo, é nesse momento que se coloca uma importante dissociação da tradição iconográfica da figura da Virgem Rainha. Ela se divide em duas: uma imagem da Virgem entronizada e uma imagem da Virgem da Adoração. As duas refletem a construção da *Teotokos*, são Marias que seguram seus filhos, no entanto, a definição do local em que foram representadas era o que definia sua função.

A Adoração ganhou um carácter interior, a Virgem entronizada figura sobre um trono e apresenta seu filho para ser adorado pelos magos ou por imperadores e/ou religiosos, tendo como fundo uma arquitetura elaborada, representação de um palácio onde a Virgem acolhe os adoradores. Já a imagem da entronizada se consolida no exterior: “Dissociada dos magos, Maria *Teotokos* afirma-se em majestade” (RUSSO, 1996, p. 229,

²⁵ No original: *Um modele marial particular s'esquisse donc à la cour carolingienne qui tend à s'éloigner dans les détails du modele plus proprement ecclésial. Mais le cadre de référence, nous l'avons vu, demeure toujours le même* (RUSSO, 1996, p. 223).

²⁶ No original: *Le moment ottonien se caractérise plutôt par l'interprétation politique restreinte du personnage de Marie. De choix s'explique par la collaboration étroite des évêques et de l'Église em general à l'administration de l'empire. [...] L'intrication des pouvoirs, le mélange des sphères de compétences et le controle exercé sur un espace moins vaste, peuvent rendre compte de l'élaboration d'une figure mariale plus réduite et trèsproche de la figure du souverain telle que l'art impérial la construit à l'époque* (RUSSO, 1996, p. 224).

tradução nossa). Para Gouillet e Iogna-Prat (1996, p. 397, tradução nossa), esse é um período em que “há no ar uma grande sensibilidade marial”.

É também quando se iniciou o momento gregoriano, apontado por Russo. Houve a consolidação da Virgem em majestade, sendo que a emergência figurou de maneira bastante individualizada na majestade de Clermont:

Figura 131 – *Vierge à l'Enfant*, BM Clermont-Ferrand – ms 0145, fólio 130v. França, século X ou XI.



Fonte: *Enluminures*.

A iluminura do manuscrito de Clermont é a representação da estátua do relato copiado no texto ao lado: *Visio monachi Rotberti* (GOULLET; IOGNA-PRAT, 1996, p. 385-390). O texto afirma, mediante um relato da visão do monge Robert, a autorização para a produção de uma Virgem em majestade com o seu Filho no colo, pedida por Étienne II; não é apenas mais uma das muitas visões relatadas na Idade média:

O Milênio do nascimento ou da Paixão de Cristo, no qual emerge os tipos de "majestades" que representa a Virgem de Clermont, ela parece o protótipo, sugere toda uma chegada a um plano eclesial da visão do monge Robert. É um sonho socialmente fundador "(GOULLET; IOGNA TARP, 1996, p. 404, tradução nossa).²⁷

²⁷ No original: *Le Millenium de la naissance ou de la Passion du Christ, dans lequel émerge le types de "majestés" dont la Vierge de Clermont represente, semble-t-il, le prototype, sugere tout l'arrière plan ecclésial de la vision du moine Robert. C'est un rêve socialement fondateur* (GOULLET; IOGNA-PRAT, 1996, p. 404).

No relato, a Virgem é a ativa, é ela quem fala com o monge, sua autonomia e sua individualização não desassociam o Menino da imagem da *majesta* mariana, ele estava ali sobre seus joelhos, contudo, o movimento não é mais dele, nesse caso, ele nem interfere, e a personagem principal é Maria.

Russo (1996) chama essa fase, da representação mariana, de período gregoriano, pois, com o fim do Império e com o fortalecimento do poder monástico, a figuração de Maria exerceu um importante papel na Reforma Gregoriana. Segundo ele: “Durante a primeira fase da reforma gregoriana, nos anos de 1050 aos primeiros decênios do século XII, as representações mariais ganham uma importância sem precedentes” (RUSSO, 1996, p. 137, tradução nossa).²⁸

Com a querela das investiduras, quando os bispos reclamam sobre as interferências leigas nas nomeações eclesiásticas, a transformação da iconografia mariana ganhou localização geográfica; enquanto o Norte do continente preferiu a manutenção das imagens imperiais, o Sul, do papado romano, apresentou uma ruptura iconográfica e procurou resgatar imagens marianas dos primeiros séculos com temas políticos-religiosos.

A Virgem e o Menino entronizados, vieram qualificar seu ideal de reforma e seu estilo de vida em toda a marcação da sua área de influência. É também *Mater Ecclesia*, o Trono da Sabedoria, mas cede, de mais a mais, o lugar para uma formulação mais humana, que inspirada pela *Hodigitria* bizantina, ela também derivada do protótipo pintado por São Lucas e constantemente reproduzida posteriormente. Essa Virgem sentada ou em busto apresentando o menino Cristo em suas mãos e em uma atitude que combina devoção e humildade que são virtudes que os monges gostam de atribuir a Rainha do céu (RUSSO, 1996, p. 236- 237, tradução nossa).²⁹

Mas, segundo Russo (1996, p. 238), foi no território com influência gregoriana, de Roma, que se deu a elaboração de uma iconografia mariana original. Enquanto no Norte a opção iconográfica mariana permanece com as bases imperiais estabelecidas no

²⁸ No original: *Durant la première phase de la réforme grégorienne, des années 1050 aux deux premières décennies du XII siècle, les représentations mariales reçoivent une importance sans précédent* (RUSSO, 1996, p. 137).

²⁹ No original: *La Vierge à l'enfant, trônant, em vient à qualifier leur idéal de réforme et leur mode de vie tout en marquant leur aire d'influence. Elle est aussi Mater Ecclesia, trône Sagesse, mais cede de plus en plus la place à une formulation plus humaine, celle qu'inspire la Hodigitria byzantine elle aussi dérivée du prototype peint par saint Luc et sans cesse reproduit par la suite. Cette Vierge assise ou en buste présente l'enfant Christ de la main em une attitude où se mêlent la dévotion et l'humilité qui sont les vertus dont les moines se plaisent à parer la Reine des cieux* (RUSSO, 1996, p. 236-237).

período anterior, no Sul a figura marial ganha outros atributos e, mesmo partindo da base comum, é reelaborada. Ela destaca-se do plano geral de elaboração do poder político e religioso como vinha sendo apresentada e ganha espaço nos círculos de devoção privada (RUSSO, 1996, p. 248). Possibilitando a afirmação, como a de George Duby (1996, p. 4), de que o século XI seria o período culminante de emergência do culto marial.

Nesse período, o desenvolvimento de todas as imagens também foi percebido por Jean-Claude Schmitt (2007); o autor explorou como a passagem da caixa-relicário para a estátua relicário é importante para a confirmação de uma presença na imagem. As imagens da Virgem participaram integralmente desse momento. Desse modo, a imagem mariana também ganha novas configurações e engloba-se no processo crescente de aumento das imagens, tornando suas referências cada vez mais diversificadas. Segundo Mimouni (1996, p. 482), no Ocidente, o culto mariano se desenvolveu regionalmente considerando as circunstâncias políticas e monásticas. Daniel Russo (1996, p. 243) concorda, afirmando que a transformação que ocorreu no papel mariano durante o período medieval varia nos níveis local, eclesial e global.

Essas novas configurações não são possíveis de localizar nas iluminuras estudadas aqui, muito mais ligadas ao período imperial e ao início do período gregoriano. Elas são indícios dos momentos apontado por Russo (1996) e apresentam as particularidades de suas regiões e das devoções a elas empregadas. Contudo, ainda que este trabalho não tenha visado ao estudo da continuidade das representações iluminadas marianas, é importante saber que, em meio a uma maior abertura para a devoção laica, o papel da Virgem e as suas sobreposições são novamente incorporados a um movimento geral que apresenta o Cristo como personagem principal. A humanidade de Cristo e a busca pela leitura do Novo Testamento, principalmente por meio dos movimentos mendicantes, apresentou novamente Maria em seu papel de mãe. Aqui, ela não é a mãe que definiu a encarnação do divino, mas é a representante da humanidade de Cristo, sua humanidade e seu caráter de intercessora afloraram nas imagens marianas, e seu papel de intercessora coube muito bem ao movimento, que buscava por canais mais próximos de contato com o Cristo.

Na “busca pelas formas mais adequadas para pedir auxílio celestial, maneiras possíveis e mais eficientes para estabelecer contato entre os que neste mundo habitavam e os que com eles poderiam contribuir” (VISALLI, 2004, p. 1), Maria, mãe de Deus que habita os céus, é a escolhida prioritária para chefiar os santos e interceder pessoalmente pelos homens. Como um sistema de valor já bem consolidado (RUPALIO, 1996, p. 6), as imagens da Virgem participaram intensamente no movimento de abertura dos

leigos, e consideramos, como Russo (1996), que o século XIII se torna um período de explosão e de consolidação do caráter especial de Maria. Ela sempre esteve envolvida em um movimento que a separava dos homens e a aproximava de Cristo, e é no século XIII que esse movimento se estabiliza, e a continuidade de seu culto ganha cada vez mais novas sobreposições em seu papel de *Teotokos* (RUSSO, 1996).

No período renascentista, nos séculos XIV e XV, não há um só pintor de destaque que não tenha pintado uma Madona. A opção da mulher com o menino ganha características cada vez mais humanas, e o “tipo mariano por excelência” (RUSSO, 1996) torna-se também um tema em busca da realidade da imagem.

Depois de passar por inúmeras transformações, as imagens marianas ganham elementos diversos, caminham de elemento coadjuvante ao Cristo à Rainha autônoma, à representação da humanização. Suas características etéreas se adaptaram ao que cada período buscou enxergar. A personagem real foi cada vez mais ficando restrita no tempo do cristianismo primitivo, e o que prevaleceu foi o sistema de valor apresentado pelo papel mariano, ou seja, “[...] a importância de Maria não era relacionada apenas à sua moralidade e à sua vida [...]” (PELIKAN, 2000, p. 298).

Entre os séculos XVI e XIX, suas características globais a tornaram grande representante das políticas nacionais que se fortaleciam, sua imagem ganhou ainda mais espaço político e participou ativamente da construção de identidades. A Virgem apareceu aqui e ali por todos os lados do globo, e, segundo René Laurentin (*apud* PELIKAN, 2000, p. 17), houve mais de duzentas aparições desde a década de 1930. “É impossível julgar a história da espiritualidade e da devoção ocidentais sem levar em conta o lugar ocupado pela Virgem Maria” (PELIKAN, 2000, p. 291). Ao pensar em Maria, hoje – claramente definida como intercessora entre seu Filho e os homens, mas com suas diversas facetas e em posição privilegiada –, podemos não nos dar conta de como a grandiosidade de seu culto foi sendo construído. De forma irregular e descontínua, a mulher que deu à luz, no século I, a um Menino chamado de Filho de Deus tornou-se a imagem da relação entre o divino e o humano.

O que gostaríamos de evidenciar é que a construção da representação dessa personagem esteve sempre associada aos movimentos do tempo. Ao analisar as iluminuras de Reims e de Cambrai, localizamo-las dentro dos períodos apontados por Russo (1996) e percebemos que as configurações das iluminuras apresentam também as opções que envolviam o ambiente de produção, no que diz respeito ao papel mariano na devoção. Assim, notamos que o culto mariano ao longo dos séculos medievais pode também ser localizado a partir das opções imagéticas encontradas, ou seja, quando Russo salienta que as imagens das

catacumbas antigas preferiram a figuração da Virgem com o Menino porque nesse momento o papel mariano estava ligado à construção do dogma da encarnação, ele possibilita percebermos que as imagens, mais do que representarem a personagem da narrativa cristã, participaram da construção da devoção a ela.

As imagens marianas também apontam para as relações estabelecidas entre os poderes imperiais e eclesiásticos, como as *majestas* ottonianas, apresentando opções iconográficas à figura de Maria que iam ao encontro das interpretações do poder e das particularidades de cada instituição ali colocada. Sem se afastar do papel designado a Maria no início do cristianismo, o de Mãe de Deus, as imagens marianas foram sendo construídas e participando da construção a partir de uma alternância de elementos que possibilitaram uma grande variedade de representações e tipos marianos. Essa ligação entre imagem e ambiente foi importante para entendermos as opções encontradas nas iluminuras estudadas.

3.2 MARIA DAS ILUMINURAS

Ao percebermos que a imagem foi um elemento atuante na construção de uma devoção à personagem de Maria, entendemos que a iluminação aqui estudada esteve inserida em um ambiente de constituição de tradição e se mostrou como uma possibilidade marcante do período. Já ao procurar imagens marianas na iluminação do século XI, poucas imagens nos foram apresentadas, e é possível destacar uma preferência pelas Virgens entronizadas, como iremos expor a seguir.

No entanto, não afirmamos que o tipo da Virgem entronizada é o único a figurar nas iluminuras desse período, outras opções são também encontradas, e, neste item, iremos apresentar algumas das possibilidades marianas nesse tipo de suporte para melhor localizar as Marias entronizadas de Reims e de Cambrai, inserindo-as em um ambiente de produção bastante diversificada.

Ao percebermos a importância desse tipo mariano na região, como destacou Russo (1996), para a iluminação, como é possível perceber nas pesquisas de imagens, salientamos que o fólio 109v de Reims é um exemplo modelar da constituição da personagem de Maria entronizada na iluminação. Na inicial, a imagem foi representada com os principais elementos do conceito que envolveu esse tipo mariano: o trono, o Menino Jesus e os anjos como localização de um espaço celestial de adoração à Virgem. Esse tipo retratou opções iconográficas claramente encontradas nos temas das catacumbas, principalmente a posição sentada com o Menino Jesus no colo.

No entanto, o período que separa a imagem das catacumbas das imagens estudadas aqui é grande, cerca de cinco séculos, nos quais o desenvolvimento das imagens e da devoção a Maria estiveram ligadas ao ambiente. No que diz respeito à iluminação, a produção das imagens pode ser observada apenas de maneira inicial, já que poucos trabalhos significativos destacam esse tipo de suporte. Esse trabalho visou acrescentar a essa discussão as iluminuras marianas encontradas nesse período, apresentando, neste item, algumas das possibilidades encontradas. As iluminuras aqui selecionadas ora se aproximam do tipo mariano estudado, ora se distanciam, indicando um grupo bastante heterogêneo de sentidos e de opções iconográficas para a representação mariana na iluminação.

A região do Norte, entre o final do século XI e o começo do século XII, foi uma região de importante representação mariana, como destacou Daniel Russo (1996), e ao mesmo tempo apresentou grandes possibilidades de inovações imagéticas na iluminação. Percebemos que a união desses dois elementos permitiu um propício ambiente para o estudo de possibilidades envolvidas na construção da visualidade ligada ao tema mariano.

Longe de ser um tipo único, a Virgem entronizada é apenas uma das maneiras que Maria foi figurada no período medieval. Mas na iluminação se mostra como um tipo privilegiado, e ainda que sejam poucas opções, as referências estiveram sempre muito próximas. Ao pesquisar as iluminuras, demos preferência aos bancos de dados franceses, citados anteriormente, que apresentam uma maior quantidade de imagens de iluminuras e permitem uma amostragem significativa. Em nossa pesquisa, a dificuldade se deu em encontrar uma legenda apenas para as imagens entronizadas, sendo assim, recorreremos a uma busca mais abrangente, que localizou todas as imagens com a legenda “*vierge*”.

Depois de observar todos os resultados, filtramos a pesquisa selecionando os séculos mais distantes e, por fim, separamos apenas as imagens que eram relativas à Virgem Maria. Notamos que nesses bancos de dados há pouquíssimas imagens marianas catalogadas anteriores ao século XI. Ainda que haja um número bem grande de manuscritos europeus entre os séculos X e XI, a sua grande maioria apresenta poucas imagens e ainda menos imagens da Virgem. Acreditamos que a maioria das imagens que apresentam a Virgem Maria foi catalogada com essa legenda em pelo menos um dos critérios de pesquisa, já que se trata de uma personagem de grande importância. Além disso, quando pesquisamos apenas por “*Marie*”, todas as imagens referentes a Maria mãe de Deus tinham acrescido a legenda “*vierge*”. Não descartamos que possam existir outras iluminuras as quais podem ser capazes de ampliar a discussão do tipo mariano entronizado – inclusive na França – que podem ainda estar sendo catalogadas ou que estejam localizadas em outros países.

Segundo Clotilde Herbert, responsável pelo serviço de livros antigos do patrimônio da biblioteca de Cambrai, aliado a uma já pequena produção pós-carolíngia que restou na França, houve também o desenvolvimento de políticas de transferência de produção, principalmente no começo do século, fazendo com que bibliotecas como a de Cambrai conseguissem a autorização para armazenar os manuscritos produzidos em sua região.

No entanto, essa possibilidade de guardar os raros livros manuscritos nas Bibliotecas Municipais causou uma dispersão de alguns manuscritos que não eram considerados de grande valor, mas que estão sendo revisitados atualmente e novamente incluídos no catálogo do IRHT.

Ainda assim, destacamos que o tipo mariano aqui estudado compreende variações importantes, e que este estudo localizado das imagens de Reims e de Cambrai acrescenta elementos para entender as figuras marianas. Ao olharmos para as imagens de Maria entronizada anteriores à imagem de Reims, encontramos a imagem de Clermont-Ferrand (Figura 131), que já apresentamos no item anterior.

Ainda que ela não seja uma inicial de um texto mariano, ela foi representada ao lado de um texto que fala da figura da Virgem sendo esculpida em seu trono. Ela é uma representação da Virgem entronizada autorizada pela própria Virgem. Nesse mesmo manuscrito de Clermont-Ferrand, uma hagiografia do século X, outra imagem mariana é apresentada, fugindo do padrão daquela que teria se tornado a imagem marial por excelência, como afirmou Russo (1996). O fólio 006 do manuscrito BM Clermont-Ferrand 0145 apresenta uma inicial M da palavra Maria com uma mulher sentada sobre o encontro central das letras segurando dois pássaros (Figura 132).

Figura 132 - Maria (?). BM Clermont-Ferrand 0145, Fólio 006r.



Fonte: <http://bvmm.irht.cnrs.fr>

Segundo Iogna-Prat (observação no catálogo *Enluminures*), seria a imagem da Virgem, no entanto, não temos nenhuma clara identificação: não há auréola, anjos, o Menino Jesus ou qualquer outro elemento que identifique a mulher à figura mariana. Não rejeitamos a identificação mariana feita por Iogna-Prat, mas questionamos o motivo da falta de identificação, já que o mesmo manuscrito apresenta essa identificação, cheia de elementos, em outra imagem. O silêncio do iluminador é também revelador: uma imagem em construção não apresenta um preceito finalizado e claro, assim, é possível representá-la apenas ao lado de seu nome. Acreditamos que, caso se confirme a identidade mariana aqui colocada, sua representação não procurou identificá-la por não ser necessário.

Como esse livro não é um livro litúrgico, sua inclusão direta em nossa pesquisa destoaria da intenção de verificar o tipo mariano entronizado em livros da liturgia, nos quais ela ganhou mais espaço no decorrer do século XII. Ainda assim, é importante destacar que essa apresentação inicial das figuras marianas em Clermont-Ferrand indica um esforço preliminar de inserir a imagem da Virgem entronizada em manuscritos.

Em um período próximo à produção de Reims, na região da abadia de Rouen, Noroeste da atual França, outra imagem mariana foi pintada. Ainda que haja certa distância entre as regiões para inferir uma ligação direta, apontamos que a escolha de iluminar a inicial do texto da Assunção nos livros litúrgicos que estavam sendo produzidos indica que a iniciativa de Reims não era exceção.

A imagem de Rouen apresenta uma pequena letra U, desenhada com tinta vermelha e ornada com um fundo verde. Em seu interior, dois anjos carregam o trono da Virgem, que está sentada, sozinha, segurando em sua mão uma palma (Figura 133).

Figura 133 – Inicial U. BM Rouen, fólio 103.



Fonte: *Enluminures*.

Os traços da imagem sugerem um movimento, e o tipo escolhido é bem próximo daquele que será repetido em Cambrai (Figura 96 e 114). Aqui, a Virgem sozinha é acolhida pelos anjos e segura em sua mão uma folha de palma, símbolo da sua vitória sobre a morte.

Seus traços vermelhos, longos e levemente ondulados lembram muito o tipo de iluminura encontrada em Cambrai, até mesmo a estrutura da letra, desenhada a partir de uma forma vegetal que ganha ornamentações animais e circulares. Seu rosto em forma de gota e o gesto de suas mãos também são características encontradas em Cambrai.

Se no final do século XI houve um estímulo para iluminar a inicial do texto da Assunção nos livros litúrgicos com imagens da Virgem, a continuidade desse movimento pode ser observada na produção de Cambrai, poucos anos depois, com a apresentação das duas imagens marianas entronizadas: uma ainda no texto da Assunção, mas com mais aspectos que caracterizam sua autonomia; outra, em um texto diferente, que apresentou Maria como uma imagem modelar a ser seguida.

Em uma outra abadia próxima, na segunda metade do século XII, também encontramos mais um investimento na iluminação do texto da Assunção com um tipo de Virgem entronizada: em uma inicial C do sermão da Assunção, Maria foi representada entronizada, sozinha, não há anjos, nem outros personagens em adoração, nem mesmo o Menino Jesus.

Figura 134 – Inicial C. BM Amiens 0142, fólio 115v.



Fonte: *Enluminures*.

A inicial ornamentada com vegetais e pintada com uma pigmentação bastante saturada apresenta Maria, coroadada, segurando um orbe em uma mão e com a outra apontando para ele e ao mesmo tempo para o texto. O ambiente não está inscrito, a identificação mariana também não se coloca claramente, e essa opção iconográfica tornou um tipo descartado entre as imagens entronizadas. Seu caráter de exceção fez com que não considerássemos um tipo mariano característico da região, mas muito mais uma tentativa que não atingiu êxito ou acrescentou elementos diferentes ao ambiente de construção do tipo mariano entronizado.

Um elemento distinto dessa imagem foi encontrado em uma imagem anterior, feita em um Livro de Salmos usado em Angers no final do século XI.

Figura 135 – BM Amiens - Ms Lescalopier 002, fôlio 019,5.



Fonte: *Enluminures.*

A imagem de página inteira apresenta a Virgem entronizada com o Menino Jesus ao colo, os dois têm suas auréolas, suas roupas são escuras e parecem se abençoar mutuamente. Eles têm em comum com a imagem de Amiens o trono em forma de animal. Duas cabeças, uma para cada lado, assim como suas patas servem de assento às Marias entronizadas das duas iluminuras.

Notamos, então, que houve um impulso para as imagens da Virgem entronizada na iluminação que apresentaram alguns elementos principais. Temos as imagens de Clermont-Ferrand – que, mesmo não estando em iniciais de textos litúrgicos, apresentam

elementos que encontraremos logo depois nas iniciais –, temos as três imagens trabalhadas aqui e, além delas, a iluminura da Assunção de Rouen, que segue um tipo bastante próximo ao da iluminura do fôlio 169v de Cambrai, e ainda a de Amiens que se colocou como uma exceção.

É importante também indicar que não apenas as Marias entronizadas foram pintadas; dentro desse movimento de representação mariana do período, encontramos outros tipos de iluminações Marianas nos manuscritos.

Há um Gradual, o qual contém partituras para serem usadas na liturgia, que, no final do século XI, na região de Saint-Maur-des-Fossés, próxima a Paris, apresentou a imagem da Virgem aureolada segurando uma folha de palma.

Figura 136 – Paris, BNF, Latin 12584, fôlio 322v.



Fonte: bnf.fr.

Ainda que seja uma pequena inicial, indica que esse estímulo que levou a produção mariana das iluminuras se deu também em outros tipos de manuscritos. Maria não está entronizada, é apenas pintada do busto para cima, mas, aureolada e em gesto de bênção, ilumina a página em um fundo azul, que contrasta com sua auréola vermelha.

A imagem de página inteira que encontramos em um comentário do Livro de Jeremias, escrito por Jerônimo e copiado em Arras no início do século XII, apresenta a Virgem coroada e aureolada em um nível acima de dois personagens que oferecem maquetes de igrejas a ela. Ainda mais abaixo na imagem, um religioso, possivelmente o copista, oferece

o manuscrito. Imponente, ela está de pé abençoando com uma das mãos e segurando um livro com a outra.

Figura 137 – BM Dijon Ms 0130, fólio 104r.



Fonte: *Enluminures*.

É de pé, também, que a Virgem representada em um epistolário de Verdôme, antes de 1125, aparece no interior de uma inicial I:

Figura 138 – BM Vêndome Ms 0115, fólio 112.



Fonte: *Enluminures*.

Essas outras representações de Maria confirmam ainda que a escolha pela imagem mariana permitiu ao copista uma variedade de temáticas, que ora apresentam Maria em pé, ora apenas de busto; e outras, ainda, entronizada.

Notamos que é bastante característico que os sermões da Assunção tenham preferência pela imagem entronizada, no entanto, no final do século XII, encontramos esse sermão sendo iluminado de outra maneira.

Em um lecionário de Cluny, o fólio 122v inicia o sermão de Jerônimo sobre a Assunção de Maria. A partir da referência do episódio que se aproxima mais da ideia da *Dormição da Virgem*, a iluminura foi feita com a iniciativa de apresentar uma narrativa do acontecimento.

Figura 1390 – Inicial U. BM Tours Ms 0193, fólio 098.



Fonte: *Enluminures*.

Se, ao procurarmos as imagens marianas nas iluminuras do Norte da França, encontramos poucas iluminuras feitas nos séculos XI e XII, não é apenas a sorte do tempo que nos permite inferir que esse tipo de imagem não era comum na iluminação. Indicamos aqui um período de considerações, ou mesmo de adequações, que com o passar do século XII culminou em uma grande explosão das imagens marianas, não só nas iluminuras.

O que apresentamos neste item é como a representação mariana se prestou a uma diversidade imagética de construção, durante o fim do século XI e o início do século XII. Ainda que muitas variações possam ser encontradas, identificando um perfil regional que adaptou vários elementos globais da figura mariana. Esse caminho indica também um importante momento de construção, em que o tipo entronizado ganhou elementos importantes e se adaptou a ambientes diferentes, ainda que tenha sido preferido nos textos sobre a Assunção.

A apresentação de outras figurações marianas do período, assim como um breve desenvolvimento do culto e das imagens marianas, pôde nos localizar dentro do ambiente que estava inserido a produção dos códices de Reims e de Cambrai.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No fim do século XI e início do século XII, período de produção das imagens analisadas neste trabalho, notamos que há um impulso na iluminação mariana que elegeu elementos globais para construir imagens que localmente caracterizassem o modo como Maria era vista. Ainda que a aparência da Virgem não seja descrita nos textos, o que importou nesse período foi a identificação de uma mulher que permitiu por sua obediência a encarnação do Filho de Deus.

A iluminação desse período não buscou mediante a imitação apresentar o corpo mariano em suas particularidades, mas identificou por meio de símbolos o poder dessa personagem da narrativa cristã que esteve intimamente associada a seu Filho e ligada a seu lugar na sociedade celeste e terrestre. Notamos que a identificação de iluminuras Marianas nessa região primeiro nos coloca um período de silêncio, poucas imagens Marianas são encontradas nos manuscritos até o século XI. Ainda que, nesse período, as festas Marianas existissem e a região tivesse outras identificações imagéticas Marianas presentes, como as estátuas relicários, sua presença nos livros se deu principalmente pelos textos.

Quando a iluminação apresentou a Virgem, em um texto sobre a Assunção, claramente não havia uma definição simbólica visual para esse episódio. A preferência pela Virgem entronizada resolveu a inquietação sobre o local que a Virgem deveria ocupar, afirmando seu papel de Rainha dos céus. Entretanto, a temática do trono e da realeza não ficou somente destinada a iluminar o conhecimento litúrgico relativo ao fim carnal de Maria. A Virgem entronizada ganhou novos espaços, assim sendo, notamos que as opções para as miniaturas também se relacionam à maneira com que a devoção mariana foi vivenciada nessa região.

Dizer que as iluminuras seguem o desenrolar do texto é enganoso. Enquanto no suporte textual claramente se percebe uma discussão colocada, as imagens apresentam as várias opções escolhidas. E ainda que essa variedade possa nos induzir à conclusão de uma discussão colocada, ela também permite perceber a liberdade de criação lícita à iluminura. Quando se decidiu pintar Maria em um texto da Assunção, as escolhas puderam nos definir um campo imagético permitido, ou seja, se os monges de Reims optaram por uma imagem de Maria entronizada com o Menino Jesus para o livro litúrgico de sua abadia e que ao seu lado deveriam haver anjos, em um espaço com definições celestes, é um forte indício de que nessa

região a ligação com a figura de Maria definia, ou queria definir, a posição mariana de Rainha dos céus.

Notamos que as iluminuras analisadas neste trabalho identificam uma parte do desenvolvimento da devoção, que tratou da sorte final do corpo mariano e que apresentou na iluminação perspectivas que concluem um mesmo final, mas que definiram a possibilidade de um movimento pautado imageticamente em outras narrativas possíveis.

A identificação encontrada também não se prestou apenas a um espaço, ou a uma única relação, abrindo, desse modo, caminho para uma possibilidade de escolhas, sendo que as identificações encontradas no século XI e no século XII tinham direta relação com o que era permitido e com o que foi desejado.

Quando olhamos para um tipo mariano já consolidado, como a imagem de Maria Rainha, é difícil perceber que o momento de sua construção permitiu elementos diferentes e relações distintas, e que alguns tiveram sucesso, enquanto outros foram preteridos. Se a imagem de Reims apresenta um modelo da imagem mariana entronizada, expondo os principais motivos desse tipo mariano, percebemos que as imagens de Cambrai utilizam-se de uma base comum e variam esses motivos, ora mostrando uma imagem com conotações diferentes para o mesmo texto, ora retratando uma imagem próxima para um texto diferente, diversificando a identificação dos personagens para variar também a decodificação do tipo de representação.

Com a exposição das possibilidades visuais marianas, as análises das relações entre textos e imagens e as análises das figuras marianas de Reims e de Cambrai, buscamos identificar como essas apresentações inserem-se dentro das discussões que têm sido feitas acerca da devoção mariana e como suas singularidades acrescentam ainda mais elementos visuais para o estudo da imagética mariana, assim como da iluminação mariana, no período medieval.

FONTES PRIMÁRIAS

1) Manuscrito BM Reims Ms 294

Enluminures:

Disponível em:

<http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/reims_080-01.htm>.*BVMM:*<http://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?COMPOSITION_ID=3960&corpus=manuscrit>.

2) Manuscrito BM Reims Ms 295

Enluminures:<http://www.culture.gouv.fr/documentation/enlumine/fr/BM/reims_081-01.htm>.*BVMM:*<http://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?COMPOSITION_ID=3961&corpus=manuscrit>.

3) Manuscrito BM Cambrai Ms 0528

Enluminures:<http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/cambrai_629-01.htm>.*BVMM:*<http://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?COMPOSITION_ID=5060&corpus=decor>.

REFERÊNCIAS

- À DESCOBERTA da Cor na Iluminura Medieval – step by step. *Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia na Universidade Nova de Lisboa.*
- ALEXANDER, Jonathan James Graham. *La lettre ornée.* Paris: Editions du Chêne, 1979.
- AUGUSTE, Catherine. *Lettres ornées à connaître et créer.* Rennes: Editions Ouest-France, 2007.
- BASCHE, Jérôme. Introduction: l’image-objet. In: _____; SCHMITT, Jean-Claude. *L’IMAGE: Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval.* Paris: Le Léopard d’Or, 1996. p. 7-26. v. 5.
- _____. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América.* São Paulo: Globo, 2006.
- _____. *L’iconographie medieval.* Paris: Gallimard/Folio Histoire, 2008.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém.* São Paulo: Paulus, 2002.
- BISCHOFF, Bernhard. *Paléographie: de l’Antiquité romaine et du Moyen Âge Occidental.* Paris: Picard, 1993.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O ofício de historiador.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOFF, Clodovis. *Mariologia Social, o significado da Virgem para a sociedade.* São Paulo: Paulus, 2006.
- BONNE, Jean-Claude. Formes et fonction de l’ornemental dans l’art médiéval (VIII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire. In: BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude. *L’IMAGE: Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval.* Paris: Le Léopard d’Or, 1996a. p. 207-250. v. 5.
- _____. Penser em couleurs: I propôs d ‘um image apocalyptique du X^e siècle. In: HÜLSEN-ESCH, Andrea Von; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). *Die Methodik der Bildinterpretation: Les méthodes de l’interprétation de l’image.* Göttingen: Wallstein, 2002. p. 355-379. v. 2.
- _____. Le végétalisme de l’art Roman: naturalité et sacralité. In: BAGLIANI, Agostino P. (Org.). *Le monde vegetal. Médecine, botanique, symbolique.* Firenze: Sismel/Edizioni del Galluzzo, 2009.
- BROWN, Raymond Edward. *Introdução ao Novo Testamento.* São Paulo: Paulinas, 2004.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular – história e imagem.* Bauru: Edusc, 2004.
- CARLETTI, Sandro. *Guida delle Catacombe di Priscilla.* Citta del Vaticano: Pontificia Commissione de Archeologia Sacra, 1981.

CARTER, Joseph. *Os Evangelhos Apócrifos*. São Paulo: Isis, 2003.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

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

DUBY, Georges. Préface. In: IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel. *Marie, Le Culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: Beauchesne, 1996.

_____. (Org.). *História Artística da Europa: Idade Média*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. Tomo I e II.

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

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

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. *Dictionnaire de la étymologique Latine*. Paris: Klincksieck, 1985.

EVANGELHOS apócrifos. Introdução e tradução de Urbano Zilles. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

FAURE, Philippe. Anjos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc, 2006. p. 69-81.

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

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

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

GOULLET, Monique; IOGNA-PRAT, Dominique. La Vierge em 'Majesté' de Clermont-Ferrand. In: IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel. *Marie, Le Culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: Beauchesne, 1996. p. 383-406.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994.

HOUSSAYE, Lora. *Un homélie roman de la cathédrale de Reims: étude iconographique et stylistique des manuscrits 294 et 295 de la Bibliothèque Municipale de Reims*. Paris: Université de Paris X, 2002.

IOGNA-PRAT, Dominique. Le culte de la Vierge sous le règne de Charles le Chauve. In: _____; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel. *Marie, Le Culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: Beauchesne, 1996.

_____; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel. *Marie, Le Culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: Beauchesne, 1996.

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

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

KUMANN, Peter. A catedral de Reims. In: DUBY, Georges (Org.). *História Artística da Europa*: Idade Média. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. Tomo II. p.227-237.

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

LITTLE, Lester K. Monges e religiosos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc, 2006. p. 225-241.

MIMOUNI, Simon. De l'ascension du Christ à l'ascension de la Vierge. Les Transitus Mariae: representations anciennes et médiévales. In: IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel. *Marie, Le Culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: Beauchesne, 1996. p. 471-512.

PALAZZO, Éric. *Liturgie et société au Moyen Age*. Paris: Aubier, 2000.

_____; JOHANSSON, Ann-Katrin. Jalons liturgiques pour une histoire du culte de la Vierge dans l'Occident latin (IX-XI siècles). In: IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel. *Marie, Le Culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: Beauchesne, 1996. p. 15-45.

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

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

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

PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PEREIRA, Maria Cristina Correia L. Sobre criação e autoria: as "assinaturas" epigráficas no Ocidente medieval. In: JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS, 10., 2011, Maringá. *Anais...* Maringá: UEM, 2011. CD-Rom.

ROPA, Giampaolo. La trasmissione nella liturgia. In: CREMASCOLI, G.; LEONARDI, C. (Org.). *La Bibbia nel medioevo*. Bologna: Dehoniane, 1996.

ROUDET, Caroline. *Le lectionnaire ms. 528 de la Bibliothèque municipale de Cambrai*. Paris: Université de Paris X, 1994.

RUPALIO, Georges. La vierge comme ‘système de valeurs’. In: IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel. *Marie, Le Culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: Beauchesne, 1996. p. 5-10.

RUSSO, Daniel. Les représentations mariales dans l’art d’Occident: Essai sur la formation d’une tradition iconographique. In: IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel. *Marie, Le Culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: Beauchesne, 1996. p. 173-294.

_____. De l’icône à l’image du Christ, entre Orient et Occident (IX- XIII siècles): une image “paradoxe”. *Domínios da Imagem*, Londrina, Ano I, n. 1, p. 55-79, nov. 2007.

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

SENDER, Egon S. J. *Les icônes byzantines de la Mère de Dieu*. Paris: Desclée de Brouwer/Bellarimin, 1992.

SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes, dans l’Occident medieval*. Paris: Editions Gallimard, 1990.

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

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

TOMAN, Rolf. *O Gótico: Arquitetura, Escultura, Pintura*. Lisboa: Konemann, 2000.

VISALLI, Angelita Marques. *Cantando até que a morte nos salve: estudo sobre laudas italianas dos séculos XII e XIV*. 2004. Tese (Doutorado em História social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

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

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