

PERMANÊNCIAS CLÁSSICAS NA IDADE MÉDIA A PARTIR DE UM MANUSCRITO DO OVÍDIO MORALIZADO

ELZA HELOISA FILGUEIRAS *

A Idade Média não desconhecia a herança clássica, ao contrário do que pensavam os homens do Renascimento, que por essa razão nomeavam esse período de "Idade das Trevas". No entanto, a exemplo do que foi demonstrado por estudiosos como Panofsky e Saxl, sabe-se que justamente os artistas do Renascimento deviam aos dados mantidos pelos medievais a possibilidade da reinterpretação dos cânones clássicos².

Esses dados constituem o ponto de partida para nossa pesquisa, que se dedicou à análise de um conjunto de imagens de um manuscrito medieval produzido em Flandres no século XV, que retoma as Metamorfoses do poeta clássico Ovídio (c.43 a.C. - c.17 d.C.)³. Esta obra, anônima, como era comum no período medieval, reunia e recriava, cristianizando-as, as fábulas do poeta romano. Trata-se, pois, de uma obra conhecida como "Ovídio Moralizado", que tem várias versões em prosa (como é o caso de nosso objeto de estudo) e também em verso.

Segundo Bernard Ribémont, textos como o "Ovídio Moralizado" faziam parte da tradição enciclopédica medieval e tinham como função preservar a memória, além de, como nesse caso, promover a edificação moral dos leitores, mostrando aspectos bons e proveitosos das fábulas⁴. Eles atendiam a um crescente reforço das tendências didáticas dos escritores a partir desse período e faziam parte de um conjunto de obras compiladas, traduzidas ou vulgarizadas. Eram direcionados a um público mais largo que os monges, e visavam, além de educá-lo, distraí-lo. Porém, os comentários com notas nas margens das páginas, muitas vezes em latim, indicam uma recepção particular no meio clerical. Neste ambiente, a teologia era prioridade, de forma que obras como essa também serviam para a leitura e exegese das Sagradas Escrituras⁵.

Esse é o caso do manuscrito com o qual trabalhamos, que era, como de costume para essas obras, iluminado. Suas miniaturas podem ser classificadas dentro do estilo Gótico Internacional, ainda em voga nos círculos flamengos do século XV, como se pode perceber, entre outros fatores, pelas cores e pela presença de flores e de nuvens⁶. Mas grande parte delas (73 de 119) também se relaciona com outra moda parisiense recente, introduzida por Jean Pucelle no século XIV, a *grisaille*. Trata-se de imagens predominantemente monocromáticas, e que neste manuscrito contrastam com as demais não só pela cor como também pelo tamanho, sendo menores e ocupando o corpo de letras iniciais.

As imagens do manuscrito ora em estudo mostram bem a época de transição em que se encontram, exibindo características tipicamente medievais, como a simultaneidade figurativa e o distanciamento das proporções naturalistas - favorecendo mais uma disposição dos personagens em decorrência de sua importância na figuração - além do uso concomitante da perspectiva linear, ainda que parcial.

Neste artigo analisaremos apenas cinco imagens desse manuscrito, através das quais pretendemos examinar o processo de reapropriação cristã da temática mitológica clássica, a partir do seguinte questionamento: como as personagens da mitologia romana eram aproximadas às personagens da mitologia cristã? Para tanto, iremos proceder à análise de aspectos iconográficos e formais dessas imagens, já que forma e conteúdo são intimamente ligados e, segundo Jean-Claude



Figura 1: Imagem do fólio 6v, "Deucalião e Pirra salvos do Dilúvio"

* Estudante de Artes Plásticas, UFES

¹ Esta comunicação apresenta algumas das conclusões obtidas por nossa pesquisa como bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-CNPq), intitulada "A retomada clássica na Idade Média: imagens de um manuscrito cristão das Metamorfoses de Ovídio", orientada pela Profa. Dra. Maria Cristina C. L. Pereira.

² PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. La mythologie classique dans l'art médiéval. Saint-Pierre-de-Saleme: Gérard Monfort, 1990, p. 8.

³ Essa fonte é o manuscrito BNF Fr 137. OVIDIUS. Metamorphoseom libri XV. As miniaturas estão digitalizadas e disponíveis no site da Biblioteca Nacional da França: <<http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100128>> (Acesso em 10/04/2008). Esse manuscrito, em forma de códice, tem 119 imagens organizadas pela ordem de 235 fólhos.

⁴ RIBÉMONT, Bernard. "L'Ovide moralisé et la tradition encyclopédique médiévale. Une approche générique comparative". Cahiers de recherches médiévales (XIIIe - XVe siècles) 9, 2002, p. 13-25. Disponível em : <<http://perso.orange.fr/bernard.ribemont/OM1.pdf>>, acesso em 15/06/2007.

⁵ Ibidem.

⁶ LOBRICHON, Guy. "Aurora e crepúsculo de uma arte internacional (1320-1420)". In: DUBY, Georges (org). A Idade Média. História artística da Europa. São Paulo: Paz e Terra, 1998. p. 367.



Figura 2: Imagem do fólio 79v, "Suplício de Mársias"

Bonne, indissociáveis⁷.

Tomemos as imagens de nosso corpus. A primeira imagem, situada no fólio 6v foi intitulada pelos conservadores da Biblioteca Nacional da França (BNF) "Deucalião e Pirra salvos do Dilúvio" (Fig. 1). Na imagem em *grisaille*, há uma barca sobre águas, com um camarote com duas janelas. Em seu interior estão representadas duas pessoas, Pirra à esquerda e Deucalião à direita. Ela usa um penteado de coque e roupa de gola arredondada, ele possui barbas e porta um chapéu. Há também um personagem alado acima da embarcação que veste uma túnica amarrada na cintura e tem cabelos esvoaçantes acima dos ombros. A imagem não produz ilusão de planos tridimensionais, como já era comum no período, e a pintura do fundo em forma de manchas escuras nos causa uma dúbia impressão de céu com nuvens ou montanhas em perspectiva aérea. Também foram utilizados pigmentos coloridos, sendo que o amarelo foi aplicado no interior da letra capital, diretamente na representação de céu da imagem e o vermelho na própria letra.

Nessa imagem há a associação da história do Dilúvio cristão ao mitológico, contado nas *Metamorfoses*: Deucalião era marido de Pirra e filho de Prometeu. Sob o seu reinado na Tessália, desabou o dilúvio. As justificativas para o acontecido são semelhantes às cristãs: Júpiter resolve afogar os humanos para dar fim à sua malícia. Na mitologia também esse casal, cujo homem era o mais justo e a mulher, a mais virtuosa entre todos, sobreviveu à grande inundação em uma barca. Buscando sobre os significados medievais do Dilúvio, vimos que este alude à mortalidade inevitável da humanidade pecadora: somente a arca, prefigurando a Igreja, salva.

Percebemos já aqui o mecanismo cristão medieval usado em todo o manuscrito, de aproximação dos personagens pagãos aos cristãos, sobretudo a partir de temáticas que se assemelham. Em ambas as imagens, mais do que associações de elementos cristãos aos pagãos, trata-se de sobreposições ou, no termo usado por Juan Carmona Muela, de apropriações. Para os cristãos, não se tratava de equipará-los numa escala de valores similar, mas de *substituir* antigos padrões, moralizando as imagens do manuscrito. Vemos, assim, um exemplo tardio daquilo que o cristianismo já vinha fazendo desde suas origens, ao ampliar seus campos filosóficos e culturais de forma a incorporar as culturas pagãs, agregando, assim, os seguidores dessas tradições mais antigas. E as imagens foram elementos importantes nesse processo, até mesmo considerando a importância delas para a cultura clássica.

Seguimos com a imagem situada no fólio 79v, "Suplício de Mársias" (Fig. 2). Mársias está deitado próximo do centro da imagem, amarrado, e dois homens ajoelhados esfolam sua perna e seu braço. No braço ficam visíveis as partes descamadas, delineadas e pintadas em tons mais escuros. Mársias está nu, enquanto seus algozes vestem túnicas e portam chapéus. Há representada na parte inferior, ao centro, uma lira, e à esquerda, uma aljava com flechas. O solo em que se dispõem esses personagens é diferenciado do céu por ter pigmentação mais escura, sem detalhamentos com manchas de tinta. Há o pigmento azul na decoração da letra capital, mas nesse interior descrito prevalece a monocromia.

Observamos nessa figuração a representação de São Bartolomeu se sobrepondo à de Mársias. Este, na mitologia clássica, era um músico de grande habilidade que desafiou Apolo, e tendo perdido o desafio, seu castigo foi ser esfolado vivo. Porém, o suplício que a imagem mostra é semelhante ao mostrado pela iconografia medieval do santo cristão. É importante lembrar a hagiografia de São Bartolomeu: este é associado a Natanael, que o Evangelho de João situa como um dos doze apóstolos (João 1, 45). Ele teria evangelizado, depois da morte do Cristo, a Arábia, a Mesopotâmia e a Armênia, onde, segundo a martirologia romana, ele havia sido esfolado vivo sob ordens do rei Astyage, furioso por suas conversões ao cristianismo⁸.

Nesta imagem, não podemos dizer que Mársias seja "promovido" a um status de santo. A reapropriação cristã da mitologia pagã nunca é automática e nem apenas de ordem temática. O que

⁷ Jean-Claude Bonne dá vários exemplos desse pensamento, temos um deles no trecho em que ele comenta a dobra ou os drapejados dos panejamentos medievais: "(...) a dobra, ou o drapejado, foi precisamente para a arte medieval um dos mais importantes lugares da sua reflexividade e da representação de suas operações. E a estética que ela engaja, então na dobra é irreductível à imagem de uma dobra". No original: "le pli, ou le drapé, fut précisément par l'art medieval un des hauts lieux de sa réflexivité et de la mise en scène de ses opérations. Et l'esthétique qu'il engage alors dans le pli est irréductible à l'image d'un pli". BONNE, Jean-Claude. À la recherche des images médiévales. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Année 1991, Volume, Numéro 2. Disponível em: <http://www.persee.fr/showPage.do?um=ahess_0395-2649_1991_num_46_2_278951> Acesso em 10/02/2007. p. 355.

⁸ REAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Tome III, *Iconographie des saints I*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958. p. 181.

percebemos aqui é uma espécie de "tradução" plástica: o suplício do primeiro foi assemelhado ao martírio do santo cristão, que lhe serviu como modelo.

Passemos à miniatura situada no fólio 100v, "Assassinato de Niso" (Fig. 3). A imagem policromada se localiza na parte superior do fólio, que é margeado por ornamentos fitomórficos. Há um acampamento militar com tendas brancas ornadas com azul e dourado sobre três planos representados pela sobreposição dos solos. Estes são verdes e há neles detalhes de plantas e pequenas pedras. A partir do segundo plano, também estão soldados com armaduras e armas, enfileirados. Ao fundo há um castelo e céu com estrelas. Há dois focos de interesse principais na representação, nas personagens da tenda e do castelo que descrevemos a seguir. Os primeiros são duas mulheres com vestidos nobres. A da esquerda usa um vestido vermelho e porta chapéu preto. O movimento do panejamento indica que se dirige à porta da tenda, onde está a outra mulher, de vestido verde e chapéu com véu: Cila, assim identificada pela BNF. Ela segura a cabeça decapitada de Niso e está mais próxima à porta da tenda, onde há três soldados. Um deles tem as duas mãos voltadas para a cabeça que ela segura. O castelo, com pináculos, tem uma janela que ocupa grande parte da sua parede. O que podemos entrever por ela é uma mulher vestida da mesma maneira daquela que segura a cabeça no primeiro plano, atacando uma pessoa deitada numa cama vermelha, envolta em lençóis brancos e vermelhos. Ela tem uma mão levantada e com a outra segura sua vítima. Seria a primeira cena, quando Cila decapita Niso.

Segundo a lenda antiga, Niso, irmão de Egeu, reinava em Nisa, cidade vizinha de Atenas, cidade que foi assediada por Minos na guerra de Ática. A sorte de Niso dependia de um cabelo de púrpura que ele usava. Mas Cila, sua filha, apaixonada por Minos, que ela vira do alto dos baluartes, cortou esse cabelo fatal a seu pai, durante o sono, e o ofereceu ao príncipe amado. Minos, horrorizado com uma ação tão indigna, aproveitou-se da traição, mas expulsou de sua presença a pérfida princesa⁹. Essa lenda remete-nos a duas narrativas cristãs, a de Judite e a de Salomé, pois nas duas um homem é decapitado depois de ter sido seduzido por uma mulher. Dado que nas imagens medievais eram prezadas associações de várias idéias, podemos pensar nessa imagem se reportando às duas personagens cristãs ao mesmo tempo. Maria Cristina Pereira, ao criticar uma característica da História da Arte de analisar as obras em busca de encaixe de sentidos por apenas uma lógica, de modo a não admitir outras concepções de pensamento, produção e mesmo ordenação das imagens, comenta sobre a possibilidade de ambivalência das imagens medievais, citando justamente um conhecido estudo de caso de Panofsky que trata dessas personagens:

Panofsky não leva nem mesmo em consideração a hipótese de que o artista tenha desejado criar uma imagem ambivalente, uma Salomé-Judite. Afinal, não necessariamente tem-se que tomar partido por uma delas. A imagem não deixa de "significar bem" por não "representar bem"¹⁰.

Como nesse caso, é possível que a imagem que estudamos pudesse conter ao mesmo tempo as representações da mulher que salva seu povo e da traidora da passagem de Marcos.

Além disso, comparando as referidas narrativas de decapitação ao texto de Kaplisch-Zuber, vemos como no período medieval o homem, enquanto portador da razão era comparado à cabeça, a mulher era associada ao corpo¹¹. Deduzimos aqui uma das moralizações possíveis da imagem - era uma referência aos perigos que a mulher pode trazer ao homem, através do pecado da luxúria, de modo que isso o levaria a perder sua razão, o que é mostrado na figura do decapitado. Paralelamente era uma alusão à Igreja/cabeça e aos fiéis/corpo, também uma analogia comum do período.

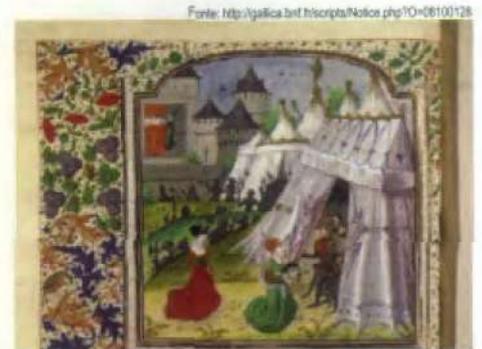


Figura 3: Imagem do fólio 100v, "Assassinato de Niso"

⁹ COMMELIN, Mitologia grega e romana. Tradução de Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d., p. 215.

¹⁰ PEREIRA, Maria Cristina C. L. "Uma arqueologia da história das imagens". In: GOLINO, William (org). A importância da teoria para a produção artística e cultural. Vitória, 2006. Disponível em: <<http://www.tempodecritica.com/link020122.htm>>.

¹¹ Christiane Kaplisch-Zuber explica a associação medieval da mulher com o corpo segundo a teoria de Santo Agostinho: "(...) A mulher que será objeto de tantas críticas (essência separada da totalidade humana), e o natural feminino que será alvo de tantas gozações, resultam destas assimilações da parte superior do humano - o espírito, a razão - com o masculino, e de sua parte inferior - os sentidos, e portanto o corpo, a carne que a razão deveria controlar - com o feminino". KAPLISCH-ZUBER, op. cit., nota 12, p. 141.



Figura 4: Imagem do fólio 147v, "Morte de Orfeu"

A quarta imagem de nosso corpus está no fólio 147r, intitulada "Morte de Orfeu" (Fig. 4). Ela é policromada como a anterior e se localiza na parte superior do fólio, que é margeado por ornamentos fitomórficos. Há uma lapidação: quatro mulheres na porção esquerda da imagem, duas de vestidos verdes e duas de vermelho, atacam um homem de túnica azul e chapéu vermelho, identificado pela BNF como Orfeu. Ele segura uma harpa com a mão esquerda. Sua mão direita tem gesto de defesa, levantada na direção das mulheres. Ele está sentado, recostado numa pequena montanha formada por rochas menores ovais, às quais se sobrepõem pinturas verdes representativas de vegetação e pequenas árvores. Há uma flecha voando em sua direção, próxima do pescoço. O fundo é detalhado, indicando vários planos e Perspectiva Aérea. Nele, ladeando uma outra montanha, vemos um rio, identificado como o Hebro. Próximo dele, uma mulher vestida de vermelho segura a cabeça decapitada de Orfeu.

Segundo a lenda, Orfeu era um músico virtuoso, cujas melodias amansavam mesmo os animais ferozes, mudavam os cursos dos rios e toda a natureza. Era representado com frequência na Antiguidade com uma lira e os animais ferozes apaziguados por sua música, ao seu redor¹². Segundo Muela, Orfeu era associado ao Cristo como alegoria da sua Descida ao Inferno, a Anastasis¹³. O canto dele prefigurava a predicação de Cristo que atrai as almas à nova doutrina¹⁴. Nesse aspecto podemos pensar na força do encantamento desse personagem mitológico como uma prefiguração do poder do Cristo. Mas surge um questionamento. Por que ele está representado numa cena de lapidação? Lembramos que o primeiro santo que sofreu tal martírio na Igreja Cristã foi Santo Estevão. Essa narrativa está em Atos dos Apóstolos, 7, 55-59. Para o cristianismo, ele foi perseguido e morto pelos judeus por difundir a doutrina do Cristo. Dessa forma, supomos nessa imagem os significados de Cristo, da sua Igreja como doutrina, juntamente com o do santo, numa acumulação de sentidos muito comum nas imagens medievais.

Finalmente, analisamos a imagem do fólio 235v "Adoração dos Magos" (Fig. 5). Nela está representada a Virgem, sentada com o Menino Jesus em seu braço esquerdo, posicionada também à esquerda da imagem. Na porção direita da imagem há três homens, os reis magos. Um está ajoelhado, com as mãos postas como no gesto de oração cristã, olhando a Virgem e o Menino. Os outros dois estão de pé e se entreolham. Por serem os reis magos, os três possuem barbas e vestem trajes mais ricamente omados que a maioria dos encontrados nas imagens do manuscrito. O fundo é subdividido em um interior arquitetural e sua área externa mais imediata. Sendo feito sem muito detalhamento, sugere um portal, estando a Virgem na entrada, já que pisa o chão com revestimento e está sob a cobertura. Os reis magos pisam o exterior desse lugar e estão sob o céu. Encontram-se pigmentos azuis nas representações de céu e do solo onde pisam os reis. O vermelho está presente na decoração da letra capital que abriga a imagem.

Esta imagem se diferencia das demais porque não teve como fonte as *Metamorfoses*, de Ovídio, e sim a Bíblia. Isso confirma ainda mais a apropriação cristã do mito, já que o manuscrito todo faz referência às histórias pagãs de Ovídio. No entanto, ao fazer uma pesquisa em sentido inverso, isto é, em lugar de procurar pela história cristã correspondente a um mito clássico, mas buscando um mito clássico "apropriado" pelo cristianismo, curiosamente encontramos seu paralelo mitológico para os medievais. Encontramos na obra de Muela a Virgem Maria associada à mitológica Dánae, pelo aspecto da maternidade virginal e divina¹⁵. Em busca do mito, descobrimos que ela era a mãe de Perseu: "Acrísio, pai de Dánae, prendera a filha em um aposento de ferro, quando um oráculo predisse que ele seria morto pelo neto. Júpiter, apaixonado pela moça, entrou na prisão sob a forma de uma chuva de ouro, e engravidou-a"¹⁶. Dessa forma, nesta também há uma associação de uma história cristã a um mito clássico de uma forma mais indireta. Mas, ressaltamos o fato de ter sido inserida diretamente na obra clássica uma imagem cristã, o que supomos, seria uma evidência da apropriação cristã de Ovídio. Destacamos ainda que seriam necessários mais estudos

¹² Ibidem, p. 240, 241.

¹³ MUELA, Op. Cit., nota 6, p. 206.

¹⁴ Texto original desse autor: "El canto de Orfeo es la predicación de Cristo, que atrae a las almas a la nueva doctrina". MUELA. Ibidem.

¹⁵ MUELA, op. cit., nota 6, p.207.

¹⁶ OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983. Coleção Universidade de bolso. p.87.

acerca dessa imagem. Seria necessário analisar essa mudança de colocação, já que ela implica uma transformação importante do sentido. Temos na representação dos reis que se curvam à Maria e o Cristo, figurados na cena da Natividade, uma moralização: os reis que são pagãos e reverenciam as divindades cristãs, assim como o manuscrito todo propõe-se a fazer, submetendo o paganismo através da sua mitologia ao cristianismo.

Podemos concluir, assim, que essas imagens auxiliariam na tarefa de moralizar e nutrir o imaginário dos leitores do manuscrito, integrantes da elite intelectual. Ressaltamos que esses intelectuais eram necessariamente cristãos: então, não temos aqui propriamente um instrumento de conversão religiosa, mas de sustentação e reforço do culto, de maneira a agregar para si também os valores da cultura clássica.

Por outro lado, ao contrário do texto que tende à circunscrição das idéias, as imagens medievais deixam o ato interpretativo mais aberto. Suas possibilidades de entendimento são múltiplas, nunca fechadas – assim como os intelectuais da época, que prezavam a múltipla associação de significados. Também por isso, nossas análises não pretenderam abarcar todas as suas significações, mas apenas apresentar algumas perspectivas.

Um dos mecanismos do pensamento medieval que supomos também arraigado na elaboração dessas imagens é uma interpretação de elementos históricos conhecida como "figuração": a forma de interpretar os fatos de modo que "o primeiro significava não apenas a si mesmo, mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro". Para refleti-las, nos baseamos em Erich Auerbach¹⁷. Trata-se da idéia de que certos acontecimentos ou personagens também prefiguravam outros que lhes sucediam, que lhes preenchiam e ao mesmo tempo apontavam para uma promessa no futuro. Um exemplo disso é o pensamento de que o Velho Testamento prefigura o Novo Testamento: este o explica e substitui e ao mesmo tempo aponta para a vida futura na salvação, numa relação de eternidade e atemporalidade simultâneas¹⁸. Percebemos isso especialmente em duas imagens em relação às sobreposições dos Evangelhos nas figuras do Velho Testamento, na do fólio 4v que mostra o mito da Vênus e na do fólio 6v, que trata de Deucalião e Pirra, ambas possuidoras de temáticas exemplificadas por Auerbach¹⁹.

Ao avaliar esses temas relacionados aos aspectos formais detalhados anteriormente, refletimos sobre as funções e utilizações dessas imagens. Elas complementam o texto, tornando visíveis aspectos que a linguagem escrita não poderia mostrar. Todas as imagens estudadas funcionariam para mostrar o poder da Igreja Cristã e auxiliariam na tarefa de moralizar e nutrir o imaginário dos leitores do manuscrito. As imagens em grisaille, assim como as policromadas, tinham a função de sustentar a crença cristã e eram utilizadas de modo muito similar, com associações de idéias e alegorias de maneira a se apropriar ou substituir os valores das histórias pagãs narradas por Ovídio. Através de imagens em grisalha ou policromadas, o manuscrito inteiro funcionaria como um conjunto, um mecanismo integral no qual todas as partes são importantes e interligadas, se comunicando através de temáticas que se interrelacionam na tarefa final de enaltecer o Cristianismo.



Figura 5: Imagem do fólio 235r, "Adoração dos Magos"

¹⁷ AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997. 86p.

¹⁸ "Esse tipo de interpretação tinha como objetivo mostrar que todas as pessoas e acontecimentos do Velho Testamento eram prefigurações do Novo Testamento e de sua história de redenção" *Ibidem*, p.28. Também em outro trecho do seu texto há: "(...) O confronto entre os dois pólos, o da figura e o do preenchimento, é às vezes substituído por um desenvolvimento em três estágios: a Lei ou a história dos Judeus como uma figura profética do surgimento de Cristo; a encarnação como preenchimento desta figura e ao mesmo tempo como uma nova promessa do fim do mundo e do Juízo Final; e por último, a ocorrência futura destes acontecimentos como o preenchimento derradeiro" *Ibidem*, p.36.

¹⁹ *Ibidem*, p. 28 cita a prefiguração de Adão e Eva e 34, a de Noé.