

A Maria dos livros: comparação de duas iluminuras marianas do medieval

Pamela Wanessa Godoi¹

Angelita Marques Visalli²

RESUMO: As imagens têm sido usadas em pesquisas recentes como evidências históricas que possibilitam a compreensão do passado. Utilizamos as iluminuras medievais, imagens pintadas em manuscritos, para compreender as formas de vivência e interpretação da mensagem cristã, e as formas de representações dessas no que diz respeito ao culto, prestado no medieval, à personagem feminina mais importante do cristianismo: Maria. As imagens de Maria pintadas no século XI em um Lécionario da Catedral Reims e do século XV em um Livro de Horas usado em Reims são comparadas. Seguindo um método que reparte e separa os símbolos, identificamos seus significados e comparamos com a outra imagem. Notamos que nesta comparação encontramos permanências e ausências em relação aos objetos, formas e cores usados nas pinturas, e através desses resultados percebemos o desenvolvimento do culto Mariano, nesta região.

Palavras-chave: iluminuras; culto mariano; espiritualidade.

ABSTRACT: The images have been used in recent research as historical evidence to enable the understanding of the past. We use the illuminated medieval manuscripts painted images, to understand the ways of experiencing and interpreting the Christian message, and the ways these representations with respect to the service, provided in the Middle Ages, the most important female character of Christianity: Maria. Images of Mary painted in the eleventh century in a lectionary of Reims Cathedral and the fifteenth century in a Book of Hours used in Reims are compared. Following a method that divides and separates the symbols, their meanings and identify comfrontamos with another image. We note that this comparison we find permanence and absences in relation to objects, shapes and colors used in the paintings, and through these results we see the development of the Marian cult in this region.

Keywords: illuminations; Marian devotion; spirituality.

¹ Aluna do programa de Mestrado da UEL, e-mail: pamelawanessa@gmail.com.

² Professora do Departamento de História da UEL, orientado do trabalho apresentado, e-mail: visalli@sercomtel.com.br.

Eixo Temático: Imagem e religião

Neste trabalho desenvolvemos um estudo a partir da análise de duas imagens da Virgem Maria com o menino Jesus. Buscamos compreender, através das imagens pintadas em manuscritos da época como a devoção mariana se desenvolveu no período medieval. Entendemos que estas imagens podem nos dar indícios de como a Virgem foi vista e cultuada por aqueles que utilizavam desse instrumento tão valioso: o livro, para estudar, meditar e também para divulgar a palavra de Deus.

Desta forma, buscamos nos inserir no campo de pesquisas de imagens religiosas, apresentando um estudo de caso a respeito das iluminuras marianas da região de Reims, nordeste da França, entre os séculos XI e XV.

1. Os Livros

O suporte utilizado nesta pesquisa são os livros manuscritos, a relação da produção e da utilização desses objetos tem direta relação com as imagens. A primeira imagem cronológica, identificada por nós como *Virgem com o menino na inicial* está, no livro denominado *Lectionnaire de l'office de la cathédrale de Reims*, esse que se encontra conservado ainda hoje no gabinete da catedral. É um dos 104 manuscritos iluminados que a biblioteca de Reims possui atualmente, este um livro litúrgico foi entregue pelo *scriptorium* da catedral de Reims, juntamente com outro manuscrito que tinha a mesma função.

Eles foram utilizados para auxiliar nas missas realizadas na catedral, mais especificamente na liturgia da palavra, momento em que se proclama, escuta e reflete a palavra de Deus através da leitura de alguns trechos bíblicos, criteriosamente escolhidos para aquela pregação.

As informações disponibilizadas pela biblioteca onde o manuscrito está conservado são de estudos feitos após a metade do século XX pelos responsáveis pela catalogação dos documentos existentes. Essas informações, assim como as imagens dos fólios do manuscrito, foram disponibilizadas na internet por volta do ano de 2009.

O manuscrito é enumerado como MS295 e é considerado o livro C da coleção de lecionários de Reims. O livro B é o MS294, também preservado em Reims. Na parte de trás do pergaminho há o número 6, acreditando-se que esse número pode indicar a existência de

outros manuscritos que faziam parte dessa possível coleção, ou mesmo que estes dois existentes estavam mais divididos antes da encadernação.

A data de sua produção é de fins do século XI, anterior a 1096. Ele contém anotações do século XIV e XV e sua última encadernação data do século XVI. Tem 343 fólios feitos de pele de carneiro, no formato retangular de 42,5 cm de altura por 32 cm de largura cada fólio.

A segunda imagem, que chamamos de *Virgem com o menino*, foi pintada no Livro de Horas catalogado como *Livre d'Heures à l'usage du diocèse de Reims*, pela Bibliothèque Mazarine, em Paris, na França, onde o manuscrito se encontra atualmente. Ele tem sua datação, ainda que não muito certa, no século XV.

Esse tipo de literatura foi criada por volta do século XI, condensando vários outras, como os saltérios e os breviários. Segundo Faillace:

[..] os livros de horas são também chamados de Horas, devido à palavra latina *Horae* que assinala o momento em que se iniciam os Ofícios, neste caso, o de Nossa Senhora, ou seja, as Horas da Virgem Maria – *Incipiunt horae Beatae Mariae Virginis*. A palavra Horas deve ser sempre empregada no plural porque designa o livro no seu conjunto. O tema central dos livros de horas é o culto à Virgem Maria. (FAILLACE, 2009).

Esses livros tinham um formato bem definido, eram normalmente menores que os grandes e luxuosos manuscritos utilizados nas Igrejas; portáteis, podiam ser carregados e utilizados até mesmo por crianças. Além da função no auxílio dos ritos de orações cotidianos, também foram grandes auxiliares na aprendizagem da leitura no interior das casas.

Os saltérios – livros que contêm normalmente uma série de 150 salmos encontrados na bíblia – tinham sua produção mais voltada para uma leitura oral, em voz alta e um maior controle da igreja. Esses livros, usados nos ritos de oração principalmente por religiosos, aos poucos foram sendo incorporados ao cotidiano de pessoas não religiosas. Porém, eles ainda tinham sua produção feita exclusivamente pelas igrejas. Tornaram-se aos poucos um dos meios mais usados para a divulgação da Sagrada Escritura durante o período medieval (FAILLACE, 2009).

Com o desenvolvimento da espiritualidade, que se tornou um pouco mais individual, percebeu-se também um novo clima para esses ritos da oração

(VAUCHEZ, 1995, p. 90-111). Os livros de horas tornaram-se um dos tipos de materiais que vieram com as mudanças ocorridas no século XIII.

Com as modificações na espiritualidade, notou-se a necessidade de um livro que estivesse mais de acordo com os novos sentimentos que os leigos estabeleciam para com a divindade. Tendo por modelo os livros usados pelo clero, os livros de horas compreendem um calendário, os Salmos e outros trechos das Escrituras e também hinos, ofícios dos mortos e orações especiais para os santos. Podiam ser usados tanto no âmbito particular, como nos ritos realizados na Igreja (FAILLACE, 2009).

O *Livre d'Heures à l'usage du diocèse de Reims* tem sua datação ligada ao mestre carpinteiro de Reims, Jehant Pussot, e sua localização ao calendário litúrgico que apresenta no início: o de Reims. Foi feito entre os séculos XV e XVI, possivelmente entre o fim de 1490 e início de 1510, para ser usado em Reims. Atualmente ele está em bom estado de conservação na biblioteca de Paris, acredita-se que tenha sido levado para lá durante a Revolução Francesa.

O livro é escrito em latim, tem aproximadamente dezoito centímetros de altura por 12 de largura, 156 fólios, dos quais 13 têm miniaturas, e quatro destas estão como a imagem da Virgem estudada, juntas ao texto, as outras são imagens que ocupam toda a página.

2. Imagem e texto, suporte escrito e imagético

Os livros usados nesta pesquisa ainda não têm uma tradução completa e publicada, também não existem trabalhos comentados sobre os manuscritos. Para o melhor desenvolvimento da análise, pedimos ao professor Fidel Pascua Vilchez, estudioso de manuscritos latinos antigos, orientação para tradução do texto e análise das imagens microfilmadas dos códices.

Em discussões realizadas em conjunto, percebemos que a relação da imagem com o seu objeto trouxe ainda mais elementos ao objetivo da pesquisa. Perceber como o objeto, ou seja, o manuscrito se relaciona com seu ambiente permitiu a compreensão da função das imagens que esse objeto apresenta.

Os livros estudados têm uma dinâmica de produção que se relaciona diretamente com a produção das imagens analisadas. Assim, para compreender algumas das perguntas

feitas às imagens marianas, foi primordial compreender também os seus suportes, com a ajuda do professor Pascua Vilchez.

O *Lectionnaire de l'office de la cathédrale de Reims* foi escrito em latim, como a grande maioria do século XI. Sua escrita é derivada da letra carolina que possui um traço mais arredondado (BISCHOFF, 1993, p. 128). Essa letra foi uma das invenções para facilitar o uso da escrita.

No texto, porém, notamos também algumas correções feitas posteriormente, que indicam a utilização da escrita gótica. Nas imagens a seguir, podemos notar que a segunda figura, uma letra gótica, mostra um “m” com um desenho um pouco menos arredondado que a primeira:



Figura 1: Letra “m” derivada na minúscula carolíngia. Ms 295, fólio 110.



Figura 2: Letra “m” gótica. Ms 295, fólio 112. Correção posterior

As letras são desenhadas com muito cuidado e não ultrapassam o limite de seu espaço, assim não há confusão entre as elas. Apresentam alguns símbolos, como por exemplo, a letra “e”, que em seu prolongamento, também característica carolina, tem um desenho que é uma espécie de agulha. Isso ocorre com outras letras, como o “m”, o “p”, o “t”, que têm imagens de uma chave, de agulhas, cruzes, variando de acordo com a criatividade do copista e a possibilidade de espaço no texto.

O texto foi escrito em um latim bastante rebuscado, tem muitas abreviaturas, o que torna as margens dos fólhos justificadas, não há sobra de espaço no final das linhas ou mesmo excesso de texto, isso indica grande conhecimento de latim pelo copista.

Interessante notar que o uso do nome de Maria aparece nas várias formas de flexão do latim: Maria, Mariam, Mariae e em todas às vezes a palavra está destacada com um tipo de desenho diferente, sempre tendo um símbolo junto a alguma das letras. Outra nota percebida no texto é o uso das iniciais do nome de Cristo vindo do grego:



Figura 3: “XPI”. Ms 295, fólio 113. Letras do nome de Cristo em grego. A segunda letra é na verdade um r, porém o desenho do r grego é bastante parecido com o p latino.

Na pintura das letras, foi usada a cor vermelha para destacar o título, que também é escrito com um desenho um pouco mais espaçado, e tinta preta para o restante do texto. Ao lado da figura que analisamos está copiado um sermão sobre a Assunção do corpo e alma de Maria intitulado “Comentário de certo homem muito sábio acerca da assunção de santa Maria, sempre virgem” (*SERMO CVIVSDĀ SAPIEN TISSIMI VIRI DE ASSUP TIONE SCĒ MARIE SEMPER VIRĠ*).

Pela tradução do texto do Lecionário, percebemos grandes semelhanças com o texto do século IV de Santo Agostinho: *Tractatum de Assumptione beatae Mariae virginis*, sendo então este uma possível cópia do mesmo que não está diretamente referenciado.

No segundo manuscrito, o *Livre d'Heures à l'usage du diocèse de Reims*, a análise do livro foi dificultada em virtude de não termos o microfilme do códice completo. Contudo, podemos notar que o texto copiado no manuscrito não tem uma boa definição de estilo de letra, isso também por sua datação já bastante tardia. Foi feito, possivelmente, por um copista pouco profissional, já que contém inúmeros erros de latim, como a utilização de artigos incorretos, e mesmo palavras que deveriam ser escritas separadas e estão juntas.

Sua estética também é bastante simples. Devido ao não conhecimento do latim, o copista teve problemas para finalizar o texto no espaço correto, sobrando, assim, muitos espaços. Nesses casos o copista tende a utilizar um recurso para melhorar a estética. Uma espécie de complemento da linha:



Figura 4: Ms. 0510, fólio 144. Detalhe do recurso para finalizar a linha.

Esse tipo de recurso também pode ter sido usado para esconder palavras copiadas erradas ou mesmo anotações em língua vernácula que podem ter sido deixadas para facilitar a ilustração ou a cópia.

O texto tem poucas ornamentações, quase não há abreviações, outro indício de pouco ou nenhum conhecimento do latim. Muitas palavras têm letras trocadas, indicando uma oralidade: por exemplo, há palavras cuja escrita correta é com a letra T, porém, na pronúncia, o som é próximo ao da letra C, e no manuscrito elas estão escritas com o C, letra da pronúncia, não da gramática correta.

O nome de Maria aparece apenas na flexão: Maria, em geral com letras minúsculas, sem nenhum destaque. Cristo tem sua escrita com misturas da palavra em latim e em grego, como por exemplo, no fólio 144v, onde está escrito “*xprifto*”. O copista usou

letras latinas para a palavra escrita próximo às letras do grego, como o já citado “p”, que parece o “r” grego, e mesmo assim ele colocou o “r”.

Na pintura do texto foi utilizada apenas a tinta preta, com uma pequena ornamentação na inicial das orações como a seguir:



Figura 5: Ms. 0510, fólíio 144. Detalhe da inicial O decorada no começo da oração.

Ao lado da imagem que analisamos há um texto de uma oração que tem seis páginas e meia. Foi escrita na segunda pessoa do singular, o que para o latim desse período é bastante comum. Há no fólíio 148 um “N” onde, na oração, identificamos o local de o leitor falar seu nome. Durante a oração o leitor pede a proteção da Virgem para os seus bens materiais e para sua vida, invocando o poder de mediação da mãe entre ele e o filho Cristo.

3. As Marias

As imagens são os suportes centrais de nossa pesquisa. Suas análises são feitas separando símbolos e identificando alguns possíveis significados. Como Ginzburg (1989), traçamos os caminhos separados de “pedaços” das imagens para por fim juntá-los e identificarmos suas funções dentro do culto mariano.

A imagem que acompanha o texto do primeiro livro citado acima é a iluminação pintada no verso do fólíio 109 do *Lectionnaire de l’office de la cathédrale de Reims* e que representa Maria entronizada com o menino Jesus no interior da inicial Q.



Figura 6: Virgem com o menino na inicial. Ms. 295, fólíio 109v.

Essa imagem foi feita próximo ao final do século XI. Na cabeça de Maria está desenhada uma coroa de três pontas. Esse objeto remete a várias simbologias: a mais comum tem relação com a realeza, que por si própria já apresenta várias interpretações: realeza divina, poder sobre os homens, o poder temporal.



Figura 7: *Virgem com o menino na inicial*. Ms. 295, fólio 109v. Detalhe da coroa.

Sua colocação no alto da cabeça indica um valor que a personagem tem de elevação, ela não significa apenas o poder corporal, mas também a atribuição de valores que vêm de cima, que são congregados na personagem coroada (CHEVALIER, 1996, p. 289). A forma circular da coroa também indica uma perfeição e uma participação da coroada com o círculo celeste divino (HEINZ-MOHR, 1994, p. 111).

Esse símbolo, bastante usado na Grécia e Roma antiga, difundiu-se no cristianismo com a aproximação do poder espiritual ao poder político imperial. A coroação da Virgem Maria se tornou um tema bastante utilizado pelo medievo e várias são as formas com que ele ganhou espaço: Virgem coroada por Jesus, pelo espírito santo, por anjos. No caso da *Virgem com o menino na inicial*, ela não está sendo coroada, ela já está de coroa, identificada como Rainha na clara relação entre essa personagem e o poder imperial (RUSSO, 1996, p. 210).

Na imagem podemos identificar uma aparência muito próxima das figuras pintadas de Carlos Magno durante o período carolíngio e posteriormente. A imagem da realeza do imperador é transferida para a divindade quando esta começa a ser retrata nos manuscritos, claro sinal de respeito à Maria. O contrário também é percebido, em um movimento circular de ressignificação (RUSSO, 1996, p. 66).

Em outro detalhe retirado da imagem, percebemos que a coroa acompanha uma auréola, que é pintada de vermelho.



Figura 8: *Virgem com o menino na inicial*. Ms. 295, fólio 109v. Detalhe da auréola vermelha.

O uso da auréola é bastante comum nas figuras cristãs, porém esse símbolo remete a tempos muito anteriores. Proveniente da Ásia, o círculo feito em volta da cabeça da personagem indicava uma espécie de iluminação solar que mostrava o domínio sobre todo o universo (HEINZ-MOHR, 1994, p. 44). No império romano esse tipo de símbolos também foi usado na representação do poder dos imperadores.

No século II, começamos a encontrar em catacumbas, afrescos que têm a figura de Cristo com esse círculo, geralmente acompanhado de outros símbolos. No caso dos santos, apóstolos e patriarcas, notamos a utilização da auréola mais próxima ao século V (HEINZ-MOHR, 1994, p. 44).

Na *Virgem com o menino na inicial*, a auréola de Maria é representada em volta de sua cabeça com bastante destaque e, como uma figura do século XI, esse símbolo nos remete a um significado cristão que eleva a personagem ao céu, tornando-a iluminada de Deus. A cor vermelha também é significativa: muito ambivalente, o vermelho pode significar muitas coisas, o sangue, o fogo, o poder. Todos seus significados transitam por esferas que indicam um poder que precisa ser ressaltado com o brilho da cor (CHEVALIER, 1996, p. 944).

Sua expressão tem características do rosto humano, porém com traços que demonstram sentimentos melancólicos e sóbrios, como por exemplo, a não existência de um sorriso, os olhos levemente caídos. Uma evidência da espiritualidade do período, que se apresentou muito mais comedida nos sentimentos e nas relações com o divino (VAUCHEZ, 1995, p. 90-111).



Figura 9: *Virgem com o menino na inicial*. Ms. 295, fólio 109v. Detalhe da face de Maria.

Suas vestes são: uma túnica com traços que indicam a cor vermelha novamente, e uma capa, espécie de manto com sombreado verde, percebida no detalhe, que está presa com um broche em formato de flor. O manto, que se tornou um símbolo da própria imagem da Virgem, remete a uma ideia de proteção e apareceu em muitas narrativas cristãs, como a de Francisco de Assis que se despe em frente a seu pai ou dá seu manto a um pobre (HEINZ-MOHR, 1994, p. 232).



Figura 10: *Virgem com o menino na inicial*. Ms. 295, fólio 109v. Detalhe do manto de Maria.

O verde aqui destacado não é comum nas figuras posteriores do manto de Maria, mas essa cor é identificada dentro da alternância do jogo simbólico de que o vermelho também participa (HEINZ-MOHR, 1994, p. 942). É uma cor que remete a vários

significados, como o da esperança por um futuro melhor. No caso do manto de Maria, a identificação da cor verde nos chama mais atenção por sua não continuidade do que, de fato, pelo que pode ter significado naquele momento.

No conjunto da figura não percebemos o verde do manto como um atributo ruim ligado à imagem da Virgem, porém, independentemente do seu significado nesse momento, ele não se tronou o comum posteriormente, e as figuras da Virgem feitas depois trouxeram muito mais o manto pintado nas cores azul e vermelha.

Outro símbolo bastante marcante dessa imagem é o trono. Notamos que Maria está sentada em um trono. Clara representação da sua condição de Rainha e que dá a ela ainda mais autoridade. A figura do trono foi muito representada após o ano mil, principalmente nas cenas do Juízo Final, onde o Cristo se senta em um trono para impetrar o ultimo julgamento (HEINZ-MOHR, 1994, p. 372).



Figura 11: *Virgem com o menino na inicial.* Ms. 295, fólio 109v.

Detalhe do trono em que Maria está sentada.

As mãos de Maria seguram o menino Jesus. A posição das mãos nas imagens cristãs é bastante relevante, em geral a mão de Deus aparece como símbolo de justiça, de presença e mesmo de força (HEINZ-MOHR, 1994, p. 232). Aqui são as mãos de Maria que seguram o menino Deus. Sua força é identificada e seu papel de protetora desse pequeno divino aparece na posição de suas mãos.

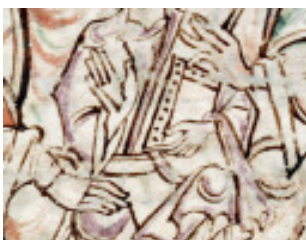


Figura 12: *Virgem com o menino na inicial.* Ms. 295, fólio 109v. Detalhe das mãos de Maria.

Ao seu lado temos dois anjos, um do lado direito, com a posição das mãos indicando a oração. As figuras de anjos são bastante comuns nas imagens cristãs. No início do cristianismo, por volta do século II, notou-se certo receio na reprodução da figura dos anjos alados, que podiam ser confundidos com seres mágicos do paganismo ou mesmo

deuses antigos. A primeira representação data da primeira metade do século II, da catacumba de Santa Priscilla. Posteriormente, com o desenvolvimento da teologia e da própria imagem, os anjos passaram a aparecer nas imagens com mais frequência, geralmente em forma de homens, altos e robustos com grandes asas e auréolas (CHEVALIER, 1996, p. 22).

Na representação da *Virgem com o menino na inicial*, os anjos são, possivelmente, Miguel e Gabriel, os dois arcanjos que mais aparecem nas figuras de representação de Maria como rainha do céu. No sermão ao lado da imagem, encontramos a citação desses dois personagens adorando a Virgem no ambiente celestial, isso reforça a identificação dessas duas imagens com os anjos citados.

O menino Jesus está sentado em seu colo, porém não em cima de suas pernas, mas entre suas pernas:



Figura 13: *Virgem com o menino na inicial*. Ms. 295, fólio 109v. Detalhe do menino Jesus no colo de Maria.

A imagem da criança entre as pernas da mãe nos traz a ideia da parturiente. A mulher que deu à luz o filho, a criança que sai do meio de suas pernas. Também é importante notar que Jesus está sentado no trono. Temos aqui uma ambivalência: Uma imagem que remete à condição de Maria como mãe humana que dá à luz, porém um Jesus que se senta no trono e não em sua mãe humana. Jesus gera o poder por si próprio, sem a interferência da mulher que o segura. Ele é o próprio rei, o imperador do Juízo Final, dos céus.

Jesus está vestido com uma espécie de túnica, sem indicação de uma cor. Segura na mão esquerda um livro, 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, se fundamenta nas Escrituras; assim, o livro passou a ser o suporte para se obter o conhecimento que Jesus veio ensinar. A

presença do livro nesta imagem corrobora a ideia de que a escrita e, por conseguinte os livros, são de grande importância para o cristão.

Com a mão direita, Cristo apresenta o gesto da bênção. Como já afirmado, a posição das mãos nas imagens cristãs tem uma importância bastante grande na significação da imagem. No caso das mãos de Jesus, elas se tornam ainda mais emblemáticas. Essa parte do corpo, desde a Antiguidade, tinha sua representação ligada à força e ao poder de exercer essa força.

Algumas imagens apresentam a mão como signo do senhorio, é um símbolo régio. No Antigo Testamento, a mão de Deus é o símbolo de exercício da justiça e de sua interferência direta. Moisés recebe os mandamentos da mão de Deus, apenas as mãos aparecem no texto, mas são representantes da totalidade do divino e de sua vontade (HEINZ-MOHR, 1994, p. 232).

No Novo Testamento, essa totalidade do corpo se mantém, porém a mão de Deus, ou mesmo de Jesus, já é vista como a renovação da aliança. A tradição indica várias posições de mãos como símbolos de bênção. Dedos juntos, dedos abaixados, erguidos. No caso da imagem de nossa pesquisa, Jesus faz apenas um gesto de levantar levemente o pulso, sem contração de nenhum dos dedos. Isso nos traz um silêncio em relação à tradição do gesto da bênção nesse momento; notamos, por exemplo, que a bênção latina era representada com os dedos polegar, indicador e médio esticados e os outros abaixados (HEINZ-MOHR, 1994, p. 232).

O menino Jesus tem a feição bastante séria, como a de Maria, e não se apresenta como um menino, porém como um adulto em formato menor. A representação da criança na Idade Média foi feita dessa forma até bem próximo do Renascimento. A figura do bebê ou mesmo da criança vai ser modificada poucos séculos depois, junto a todo o ciclo de mudanças da representação do divino com maiores elementos do real. Neste momento, a infância não é evidenciada, pois a imagem não busca uma realidade representativa.

No caso do menino Jesus, a imagem da criança vai ser modificada principalmente com a figura de Maria. Como mãe, ela permitiu pensar na infância de Jesus e sua posição de bebê, de criança em formação, ainda que com espaços especiais, como foi citado na narrativa de Mateus 21, Lucas 2 e 19 e João 2, onde Jesus conversou com sábios no templo já durante sua infância.

A auréola de Cristo apresenta o fundo vermelho, e cortes que indicam o formato de uma cruz que recorta o círculo, pintados de amarelo os quatro espaços que ela se divide. Esse tipo de auréola de Cristo é bastante comum desde o começo de sua representação, variando, em geral a cor, e em alguns casos tendo as iniciais da palavra cristo desenhadas na auréola, o que na imagem da *Virgem com o menino na inicial* não acontece. Quanto à cor, no caso da imagem na pesquisa, temos o vermelho como fundo e o amarelo como destaque. Essa cor de destaque foi muito usada para evidenciar o poder dos príncipes como sendo eterno (CHEVALIER, 1996, p. 40).

Seus pés descalços estão logo acima dos de Maria. Os pés têm uma simbologia bastante peculiar de ligação do espiritual e do carnal, do céu e da terra. A representação dos personagens no céu não exclui sua corporeidade. São humanos, têm os pés que lhes permitem pisar o chão, estar próximos à terra. Eles estão descalços, o que demonstra extremo respeito e humildade. Em muitos momentos, o descalçar dos pés demonstra esse respeito e humildade nas narrativas bíblicas, como em João 13, quando os discípulos têm seus pés lavados por Jesus em sinal da humildade deste. O estar descalço na imagem é sempre privilégio de pessoas santas (CHEVALIER, 1996, p. 694).

Os pés de Maria aparecem descalços também, com pontos que indicam uma espécie de pintura para decorar, e estão sobre a cabeça de um dragão.



Figura 14: *Virgem com o menino na inicial*. Ms. 295, fólio 109v. Detalhe dos pés de Maria sobre o dragão.

O dragão é o prolongamento da letra Q que faz parte do texto e serve como moldura para a figuração de Maria com o menino Jesus. A imagem de Maria com os pés sobre o dragão é simbólica, remete-nos à ideia que identificou, de maneira simples, o dragão como o mal (LE GOFF, 1993, p. 221-261). Maria pisa o mal, esmagando-o, delicadamente, sem esforço, vence e triunfa sobre esse mal que o dragão representa.

São bastante comuns nas imagens cristãs as formas de animais, principalmente de dragões e de serpentes. Essas imagens, em geral, são relacionadas a símbolos do mal. Também podem representar a natureza, a partir de uma conotação ruim daquilo que é natural. Aqui, Maria pisa sobre a cabeça desse dragão, vencendo a natureza do dragão.

O dragão, que pode ser uma representação da serpente do paraíso que tentou Eva, também pode ser a presença, na imagem, da relação de Maria como segunda Eva, bastante presente nos textos medievais (PELIKAN, 200, p. 61-81).

Toda a representação está no interior de uma letra, uma inicial do texto que foi desenhada a partir de uma forma amendoada: a letra Q. Ao redor da letra estão linhas desenhadas, pintadas e que acabam em ornamentos florais.

A segunda imagem sobre a qual concentramos nosso trabalho foi pintada no *Livre d'Heures à l'usage du diocèse de Reims*. Nós a denominamos *Virgem com o menino Jesus*. A cena foi representada com Maria coberta por um manto azul, que acolhe o menino que está em seu colo.



Figura 15: *Virgem com o menino.*

Ms. 0510, fólio 144.

A imagem apresenta desenhos simples, sem muitas identificações de símbolos. As figuras de Maria e de Jesus têm traços arredondados, cabelos na cor castanha, e as mãos levantadas em direção um ao outro. Parecem se abençoar mutuamente.



Figura 16: *Virgem com o menino.* Ms. 0510, fólio 144. Detalhe das mãos.

Maria olha para o menino, e este parece ter o olhar para o lado. Da mulher parte um sentimento de acolhimento e proteção, que é demonstrado pelo braço direito encoberto com o manto que dá apoio às costas no pequeno menino. Ele tem feições adultas em tamanho menor. Como já citado, a representação da criança na Idade Média foi em geral,

feita dessa maneira, pois a lógica medieval não evidenciava o momento da infância com representações específicas. Mas, neste caso já notamos que o menino se apresenta em uma posição próxima à do bebê que precisa ser segurado por sua mãe.

Maria usa um manto e uma túnica vermelha. O manto está caído um pouco abaixo de sua cabeça e é azul. Essa cor bastante usada na identificação do manto de Maria é a mais fria das cores, imaterializa a imagem e apresenta uma suavidade nas formas do objeto pintado (CHEVALIER, 1996, p. 107).

Notamos nesta cor uma grande identificação do manto com o céu. O azul é a cor do céu, e, portanto no manto de Maria ele apresenta a relação desta com aquilo que é celestial, e neste momento, divino.

Ao fundo temos o uso de uma tinta vermelha e colunas que destacam e delimitam a imagem. A coluna, muito usada na arquitetura, pode ser na imagem símbolo de delimitação de espaço. Ela apresenta também o encontro entre o céu e a terra, eleva a cena representada (CHEVALIER, 1996, p. 265).



Figura 17: *Virgem com o menino*. Ms. 0510, fólio 144. Detalhe da coluna.

A auréola só aparece na figura de Maria, de forma bem tímida. É apenas uma linha fina em volta de sua cabeça. Interessante notar que no menino Jesus, não temos a representação da auréola.



Figura 18: *Virgem com o menino*. Ms. 0510, fólio 144. Detalhe da aureola de Maria.

Na imagem, Maria não está de frente para o espectador, nem Jesus, eles estão levemente de lado, Maria mais voltada para o lado direito e Jesus para o esquerdo. A imagem já apresenta uma perspectiva que dá uma noção de profundidade.

Notemos primeiramente que poucos ou quase nenhum dos símbolos usados nesta representação são repetidos (em relação à primeira figura). Além dos personagens, é claro,

um dos objetos que permanecem é o manto de Maria. Esse se apresenta muito diferente. No primeiro caso é verde, está atrás da figura da Virgem e está preso por um broche; no segundo é azul, aparece com mais ênfase na imagem e já pode ser identificado como um símbolo de sua proteção.

Interessante notar que, mesmo nesta identificação de continuidade a simbologia do objeto ganhou outras esferas e, principalmente, o próprio objeto se apresenta em outra função. Na imagem do Lecionário, o manto é uma veste imperial; já na imagem do Livro de Horas o manto é objeto símbolo de uma função da personagem divina, ressaltada também no texto da oração: a proteção.

Assim, percebemos diferenças entre as imagens, como a representação mais austera da imagem do século XI, a presença de muitos mais elementos simbólicos, enquanto na imagem do século XV uma identificação mais cotidiana, mais próxima do humano e do material, com melhor definição e delimitação de espaço. Também uma diferença em relação à produção estética: enquanto a mais antiga foi feita com várias cores, de obtenção cara, como o verde, a mais nova tem cores mais simples e que se repetem.

Desse modo, tanto as várias diferenças notadas nas imagens, apontam para o caminho da modificação na representação e na relação com o divino desse período.

Não apenas por serem livros de épocas diferentes, essas modificações nas formas de representar Maria com o Menino Jesus, indicam que a devoção mariana dessa região também fez parte das transformações que o este período apresentou na espiritualidade (VAUCHEZ,1995), possibilitando aos leigos uma maior participação nos ofícios religiosos, a sociedade medieval encontra-se com um Deus mais simples, menos austero e muito mais próximo.

Aquela que possibilitou que o próprio Deus se torne carne parindo-o, também se aproximou dos homens, e conseguiu, até mais que o próprio Jesus, apresentar-se como verdadeira mediadora entre o céu e a terra. Isso aconteceu, não só para os leigos, considerados iletrados, mas pode ser percebido também entre o grupo de religiosos mais próximos da Igreja e também por leigos que durante esse período adquirem a condição da leitura.

Apesar do Livro de Horas ter sido destinado para o mestre carpinteiro da igreja, e sua produção não ter o requinte do Lecionário, suas imagens foram dentro da igreja e com consentimento dos clérigos, que também participaram do crescente aumento a devoção

mariana. Elas também tem evidenciada, apesar das suas diferenças, a mesma função de rememoração e sensibilização do leitor a que se destinava o texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006.

BAXANDALL, Michel. A verdade e outras culturas: O *Batismo de Cristo*, de Piero dessa Francesca. In: *Padrões de intenção – a explicação histórica dos quadros*. Companhia das Letras, 2006.

BOFF, Clodovis M. *Mariologia social: o significado da Virgem para a sociedade*. São Paulo: Paulus, 2006.

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

DUPRAT, Annie. *Imagens et Histoire*. Paris: Berlin, 2007.

DUBY, Georges (Org). *História Artística da Europa: Idade Média*. Tomo I e II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

CALAMES. ms.510 Disponível em

<http://www.calames.abes.fr/pub/#details?id=MAZA11365>. Acesso em abril 2013.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

ENLUMINURES. *l'Institut de recherche et d'histoire des textes (CNRS)*. Reims, ms. 0295.

Disponível em:

<http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/rechguidee_00.htm>.

Acesso em abril. 2013.

FAILLACE, Vera Lúcia Miranda. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil/ Vera Lúcia Miranda Faillace*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. *O queijo e os vermes*. São Paulo. Cia. das Letras, 1987.

_____. *Olhos de Madeira – Nove reflexões sobre a distancia*. São Paulo. Cia. das Letras, 2001.

- HEINZ-MOR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Editora Estampa, 1994.
- _____. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Editora Estampa, 1993.
- LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean- Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: EDUSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. *Fontes visuais, cultura visual, História visual*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003.
- PANOFSKY, Erwin. Introdução. In: *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Tradução: Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PEREIRA, Maria Cristina C. L. Da conexidade entre texto e imagem no ocidente medieval. In: OLIVEIRA, T. e VISALLI, A. M.(org.) *Leituras e imagens da Idade Média*. Maringá: Eduem, 2011.
- PEREIRA, Maria Cristina C. L. Sobre criação e autoria: as "assinaturas" epigráficas no Ocidente medieval. In: *Jornada de Estudos Antigos e Medievais*, 2011, Maringá. Anais da Jornada de Estudos Antigos e Medievais, Maringá: UEM, 2011. CD.
- RUSSO, Daniel. Les représentations mariales dans l'art d'Occident du Moyen Age. Essai sur la formation d'une tradition iconographique . In: *Marie, Le Culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: Beauchesne, 1996.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens – ensaios sobre a cultura visual da Idade Média*. Bauru: Edusc, 2008.
- VAUCHEZ, André. *A espiritualidade na Idade Média ocidental (séculos VIII a XIII)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- VISALLI, Angelita Marques. *Cantando até que a morte nos salve: estudo sobre laudas italianas dos séculos XII e XIV*. 2004. Tese. São Paulo.
- VOLPE, Carlo. "Os primitivos" In: VALSECCHI, Marcos (Org.). *Galeria delta da pintura universal*, volume I. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A.,1972. p 67-72.