FIGURAR A IMAGEM: Sobre representaçoes pictóricas de esculturas devocionais[1]

Maria Cristina Correia L. Pereira[2]

RESUMO
O objetivo deste artigo conferência é analisar representações pictóricas de esculturas devocionais, tomando como baseum corpus iconográfico abrangendo um arco temporal que vai, grosso modo, do século XIII à passagem do século XVIII ao XIX. Sua proposta é dupla: por um lado, dentro do que se poderia entender como uma abordagem de caráter documental, tornada necessária em períodos em que não se dispunha de registro mais direto por meio de fotografia ou vídeo, examinar nestas pinturas os modos de uso de tais esculturas devocionais; por outro lado, segundo uma abordagem de natureza mais teórica, discutir a própria ontologia da imagem, a partir de suas camadas de figuração.
Palavras-chave: Iconografia. Esculturas devocionais. Representações pictóricas. Pinturas. Esculturas.

FIGURE THE SCULPTURES: About pictoric representastion of devocional sculptures

ABSTRACT
The purpose of this paper is to analyze pictorial representations of devotional sculptures, based on an iconographic corpus covering a temporal arc that goes, roughly, from the 13th to the 18th to 19th centuries. His proposal is wofold: on the one hand, within what could be understood as a documentary approach, made necessary in periods when there was no more direct record through photography or video, to examine in these paintings the ways of using such devotional sculptures; on the other hand, according to a more theoretical approach, discussing the image's own ontology, from its layers of figuration.
Keywords: Iconografy. Devotional sculptures. Pictorial representations. Pictures. Sculptures.

FIGURAR LA IMAGEM: Acerca de las representaciones pictoricas de esculturas devocionales

RESUMEN
El propósito de este artículo es analizar representaciones pictóricas de esculturas devocionales, a partir de un corpusiconográfico que cubre un arco temporal que va, aproximadamente, desde el siglo XIII al pasaje del XVIII al XIX. Su propuesta es doble: por un lado, dentro de lo que podría entenderse como un enfoque documental, hecho necesario en épocas en las que no existía registro directo a través de la fotografía o el vídeo, examinar en estas pinturas las formas de utilizar tales esculturas devocionales; por otro lado, según un enfoque más teórico, discutir la ontología propia de la imagen, a partir de capas de figuración.
Palabras-clave: Iconografia. Esculturas devocionales. Representaciones pictóricas. Pinturas. Esculturas.

INTRODUÇÃO

Se a presença da pintura na escultura é algo muito familiar aos estudiosos da imaginária sacra – tome-se como exemplo a policromia das esculturas devocionais, estudada por Maria Regina Emery Quites[3] –, o inverso o é menos: ou seja, a presença da escultura na pintura. O objetivo deste artigo será o de fazer um exercício de análise de representações pictóricas de esculturas devocionais, tomando como base um corpus iconográfico abrangendo um arco temporal que vai, grosso modo, do século XIII à passagem do século XVIII ao XIX. A escolha desses marcos cronológicos, que atropelam as periodizações tradicionais da História e da História da Arte, em sua separação entre o mundo medieval e o moderno, ou entre o gótico, o renascimento, o barroco e o rococó, justifica-se pelo interesse em examinar as permanências em relação ao tema estudado. Não é questão aqui das mudanças estilísticas, mas pensar o estatuto da imagem – e mais particularmente da imagem sacra – em diferentes momentos históricos, especialmente naqueles em que a imagem sacra teve um grande protagonismo.

Nesse sentido, nossa proposta será dupla. Por um lado, dentro do que poderíamos entender como uma abordagem de caráter documental, tornada necessária em períodos em que não se dispunha de registro mais direto por meio de

[1] Este artigo apresenta as primeiras conclusões de uma pesquisa ainda em andamento.
[2] Doutora em História pela EHESS-Paris e professora Livre-Docente do Departamento de História da USP e do Programa de Pós-graduação em História Social da mesma universidade.
[3] Ver, por exemplo, QUITES, Maria Regina E. Esculturas Devocionais: reflexões sobre critérios de conservação-restauração. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019

fotografia ou vídeo, examinaremos nestas pinturas os modos de uso de tais esculturas devocionais. Buscaremos responder a questões do tipo: em que locais essas esculturas eram consumidas; por que atores sociais; que gestos eram empregados etc. É certo que, apesar dessa preocupação documental, não se pode esquecer de que se trata, antes de mais nada, de representações, com lógicas, interesses e funções próprias, variando de acordo com cada contexto histórico. Por outro lado, segundo uma abordagem de natureza mais teórica, iremos nos atentar à própria ontologia da imagem (ou da representação da imagem), partindo de questionamentos tais como: como se pensavam as imagens e as davam a ver? Como se distinguia uma imagem esculpida de um santo da visão/aparição desse santo ou de sua própria presença "real"? Ou ainda: a distinção entre essas diferentes possibilidades de dar a ver um santo seria de fato necessária?

Assim, a partir dessa dupla investigação e de seus desdobramentos, esperamos contribuir para os estudos sobre as esculturas devocionais na cultura cristã. A fim de distinguir os dois tipos ou modalidades de imagens, designamos as imagens de imagens (ou seja, as esculturas representadas nas pinturas), portanto essas imagens elevadas ao quadrado, ou essas imagens indiretas, pelo termo mais simples de metaimagens, no sentido que o prefixo grego pode assumir de "segundo", já que se trata de imagens segundo imagens. Mais comumente – e modernamente – o prefixo passou a ter a ideia de "sobre", "a respeito de", implicando uma certa ideia de reflexão sobre algo a partir daquele algo. A seu modo, essas metaimagens fazem uma reflexão (uma reflexão em imagem, obra de um pensamento figurativo, como diria Pierre Francastel)[4] sobre as imagens que lhes servem de protótipo. Podemos nos remeter, nesse sentido, às ideias de J. T. W. Mitchell: em sua obra Teoria da imagem (Picture Theory), de 1994, ele propõe o conceito de metaimagens (no original, meta-pictures): aquelas que "se referem a si mesmas ou a outras imagens, imagens que são usadas para mostrar o que é uma imagem"[5] . As metaimagens de nosso dossiê, portanto, não apenas refletem sobre a natureza e o funcionamento das esculturas devocionais como também permitem que nós o façamos.

DOCUMENTAÇÃO

1**) O que representavam as metaimagens?**

A resposta curta, considerando nosso recorte, seria: imagens devocionais esculpidas. Mas há mais a dizer sobre isso Fazendo uma breve síntese, há que se lembrar que após um longo período em que o culto cristão às imagens havia sido questionado – sobretudo em função do segundo mandamento mosaico e da necessidade de se marcar uma distância em relação às práticas pagãs –, a partir do século VIII essa possibilidade do uso de imagens se ampliara cada vez mais, graças às decisões do Concílio de Nicéia II. No período que estamos examinando aqui, tratava-se de uma prática já estabelecida no mundo cristão, ainda que críticas pudessem surgir, mais ou menos fortes (e particularmente bastante fortes no caso dos protestantes).

Tais imagens de culto eram majoritariamente esculpidas, tridimensionais, embora também houvesse (e haja) exemplos de pinturas de culto – e cito apenas um exemplo bastante significativo, o famoso crucifixo de São Damião cultuado por São Francisco (embora o formato da cruz ajude a fazer uma ponte entre escultura e pintura). Nessa categoria de esculturas de culto tridimensionais, há que se lembrar também dos relicários antropomórficos, de corpo inteiro, de busto ou de partes corpo.

No presente dossiê, iremos nos ater apenas às representações de esculturas tridimensionais.

Apesar de haver uma vastidão de santos cultuados por meio de suas imagens esculpidas, as metaimagens (que são bastante menos numerosas que as próprias imagens) privilegiam a Virgem e o Cristo. No caso da Virgem, ela é figurada sobretudo com o Cristo nos braços ou no colo, estando sentada ou de pé. No caso do Cristo, trata-se majoritariamente de sua crucifixão, tanto como imagem narrativa (a passagem bíblica) quanto como imagem-objeto (o crucifixo). Um exemplo que mostra as duas possibilidades juntas é uma tela monumental (atualmente no Louvre) encomendada a Juan Carreño e Francisco Rizi em 1665 para o altar-mor da igreja dos Trinitários em Pamplona representando a visão que teve São João de Mata quando celebrava sua primeira missa e o levou a fundar a ordem, no final do século XII. Na parte superior da pintura está (o que não é uma surpresa) a Trindade sobre nuvens e rodeada por anjos; enquanto na parte inferior o santo eleva a hóstia em direção a uma escultura policromada de pequena dimensão da Imaculada Conceição, que em muito lembra a pintura de Murillo, com as mãos postas, auréola com pontos evocando estrelas e pisando sobre um crescente de lua, posta no nicho principal do retábulo. Abaixo dela há um crucifixo dourado, de tamanho menor, pousado sobre a mesa do altar (Figura 1).

As metaimagens de santos e santas são bem menos frequentes que as da Virgem e do Cristo, o que condiz com a hierarquia das personagens sagradas. Um dos raros casos em nosso dossiê é uma miniatura que se encontra na abertura dos estatutos da Ordem da Jarreteira, no final do Livro de Talbot Shrewsbury, produzido em Rouen em c. 1445 (British Library, ms. Royal 15 E. vi, fol. 439r), que mostra a escultura de São Jorge combatendo o dragão, disposta sobre um altar, sendo cultuada pelo rei da Inglaterra e sua corte de nobres e religiosos[6] . Outro exemplo é um desenho aquarelado na obra de Diebold Schilling "Crônica ilustrada de Spiez", de c. 1485 (Berne, Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne, Ms.

[4] FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 69.

[5] MITCHELset. 2020.

[6] O manuscrito pode ser consultado na íntegra no site da British Library e a imagem em questão pode ser visualizada em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_15_e_vi_f439r. Acesso em set. 2020.

Figura 1 - Juan Carreño e Francisco Rizi. Missa para a fundação da Ordem dos Trinitários (detalhe).1665. 5 x 3,15m. OST.

Fonte: Originalmente para altar-mor da igreja dos Trinitários, em Pamplona. Paris, Louvre.

Figura 2 - Frei Matías de Irala. Nuestra Señora de la Soledad, 1726, gravura. 53,8 × 40,7cm.

Fonte: Madrid, Calcografía Nacional, Fondo Antonio Correa

obra de Diebold Schilling "Crônica ilustrada de Spiez", de c. 1485 (Berne, Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne, Ms. hist.. helv. I. 16, fol. 270r), que mostra os soldados confederados na véspera da batalha de Laupen na colegiada e Berna, ajoelhados diante do altar com as esculturas da Virgem com o Menino e um santo com a palma de martírio – provavelmente São Vicente de Saragoça, já que a igreja lhe é dedicada[7]

2) Sobre os lugares: onde eram representadas as imagens e as metaimagens?

Além de investigar a iconografia, outra consideração importante diz respeito ao tipo de imagem em que se encontram as metaimagens: basicamente eram imagens narrativas ou ostensivas. Narrativas o eram como nos casos anteriores, em que há uma colocação em cena da metaimagem que carece de outra apresentação, funcionando por si só. Esse é o caso de muitas pinturas cuzquenhas, como a da Virgem de Belém que se encontra no Los Angeles County Museum (LACMA), em Los Angeles, para citar apenas um exemplo, que podem se equiparar a um "retrato" de uma escultura com identidade própria.

De modo geral, no que diz respeito às representações do tipo narrativo, há um predomínio numérico das iluminuras, já que os livros manuscritos são um suporte privilegiado para imagens desse tipo, que muitas vezes acompanham textos. Há um grande número de obras hagiográficas, narrando vidas de santos, e em particular da Virgem, como as Cantigas de Santa Maria, do rei Alfonso X, do século XIII, ou os Milagres de Nossa Senhora, de Gautier de Coinci, também do século XIII. Nesses livros, as iluminuras em geral estão em lugar de destaque, na mancha do texto ou ocupando a página inteira – e praticamente nunca nas margens.

As imagens ostensivas são mais frequentes em pinturas autônomas, de cavalete, ou em retábulos, especialmente a partirdo Renascimento, quando o livro manuscrito desaparece. Ainda que o objeto livro não tenha desaparecido – pelo contrário, ele se torna cada vez mais numeroso com a imprensa – há uma mudança em seu caráter. De objeto precioso, e portanto vitrine de exibição da piedade de seu possuidor (e também de seu status social, sua riqueza e prestígio), ele se torna um objeto de uso mais comum, e suas imagens, reproduzidas mecanicamente, têm menos variedade do que no período até o século XV. A ornamentação do espaço eclesiástico, no entanto, não desaparece, é até mesmo em certo grau intensificada, com uma ampliação do mobiliário litúrgico, por exemplo, e especialmente do retábulo, como é bem exemplificado nessa gravura de Frei Matías de Irala, de 1726, figurando o altar-mor do convento da Vitória, em Madri,com a imagem de Nuestra Señora da Soledad entronada (Figura 2).

[7] O manuscrito pode ser consultado na íntegra na base e-codices e a imagem em questão pode ser visualizada em: https://www.ecodices.unifr.ch/fr/bbb/Mss-hh-I0016/270/0/Sequence-50. Acesso em set. 2020.

No que concerne ao lugar das próprias metaimagens, na maioria das vezes elas estão em altares. Mesmo em um caso como o da pintura em que Vermeer representa a alegoria da Fé, atualmente conservada no Metropolitan de Nova York[8] (c. 1671-1674, OST, 114,3 x 88,9cm), em que o ambiente não é eclesiástico, e sim o estúdio do pintor, há a evocação de um altar, através da colocação do crucifixo sobre uma mesa junto com um livro de grandes dimensões, um cilício e um cálice. Isso também ocorre em uma pintura do séc. XVII de Bartolomé Román, atualmente conservada no Museu do Prado, que mostra o papa Celestino diante de uma espécie de pequeno altar doméstico com uma caveira, um livro e um crucifixo[9].

Ainda quando as metaimagens não estão no interior de igrejas, elas continuam a ser colocadas em locais altos. Como podemos ler nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, de 1707, as santas imagens devem estar sempre levantadas do chão (sob pena até de excomunhão): «[...] que nem-uma pessoa per si, ou por outrem em modo algum pinte, abra, ou ponha Imagem, e Signal da Cruz no chão, aonde se lhe possão pôr os pés, nem também debaixo de alguma janela, nem aos pés das paredes em lugares imundos, e indecentes[10].

Assim, por exemplo, vemos na iluminura referente à cantiga 42 das Cantigas de Alfonso X do chamado "Códice rico", do séc. XIII, o caso de uma escultura da Virgem que teve que ser tirada de uma igreja na Alemanha enquanto esta estava sendo restaurada e foi colocada sob um pórtico elevado na praça da cidade[11]. A iluminura a mostra entre as duas colunas do pórtico sobre um suporte feito de pequenas colunas, enquanto no quadro ao lado (a imagem é formada por seis quadros) crianças brincam de bola.

3) Quem são os atores que interagem com as metaimagens, no caso das imagens parcial ou totalmente narrativas? Dois grandes grupos interagem com as metaimagens: os religiosos e os fiéis. A partir dessas duas grandes categorias, podem ser identificadas outras: entre os primeiros, monges e monjas de diferentes ordens e clérigos seculares; e entre os segundos, homens e mulheres, nobres ou não. Como veremos mais adiante, a escolha dos interlocutores das imagens pode ser de grande importância.

Um traço comum a quase todos é o fato de serem cristãos, embora haja algumas exceções, como em uma miniatura dos Milagres de Nossa Senhora, de Gautier de Coinci (BNF NAF 24541, fol. 67v), em um manuscrito iluminado por Jean Pucelle, que mostra um muçulmano (um sarraceno, segundo o texto) ajoelhado diante de uma escultura da Virgem sentada com o Menino no colo[12]. O texto, o milagre 32, narra que o referido sarraceno tinha uma pintura da Virgem de que gostava muito por razões estéticas. Um dia, ele se pôs a pensar na possibilidade da Encarnação e disse que se converteria se ocorresse um milagre; ora, a imagem começou a crescer seios e deles jorrou óleo. E ele se converteu. O texto ainda aproveita e aconselha os clérigos a tratar bem as imagens, as limpar etc. O interessante é que apesar do texto falar em pintura, tablete, a imagem mostra (ou parece mostrar) uma escultura, talvez uma solução para dar conta melhor dos seios, que estão relativamente em destaque na metaimagem.

4) Dos gestos

O exame dos atores é inseparável de seus gestos – afinal, os gestos também fazem parte da identificação destes personagens. Mas esse exame inclui também os gestos que fazem as metaimagens. A gestualidade mais usual do espectador da metaimagem é a que tradicionalmente se representa para indicar devoção ou pedido de intercessão: de joelhos e de mãos postas diante da metaimagem, como é o caso do exemplo anterior.

Mas os gestos podem também envolver contato direto, o que ocorre mais frequentemente com aqueles que lhes são mais próximos, os religiosos. Isso implica segurá-las, abraçá-las e mesmo beijá-las, como faz São Luís em uma m miniatura de sua hagiografia composta por Guillaume de Saint Pathus, produzida em Paris por volta de 1330-1340 e iluminada por Mahiet (BNF Fr 5716, fol. 63r): prosternado, ele beija o crucifixo dourado que lhe exibe o bispo[13]. Muito comum também são as metaimagens representadas sendo levadas em procissão. Assim, em uma imagem da Vida de Santa Hedwig, de 1353, no fólio 137v, há a representação, no registro superior, da abertura do túmulo do santo, e no inferior, da translação de suas relíquias. Trata-se de uma procissão reunindo clérigos e laicos, em que o primeiro bispo carrega a caveira (aureolada) do santo e o segundo uma imagem portátil da Virgem coroada (provavelmente de pé)

[8] A imagem pode ser consultada no site do museu: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437877. Acesso em: set. 2020.

[9] A imagem pode ser consultada no site do museu: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-pedro-celestino-papa/01bc3c3c-2265-4ccd-93f4-601d1501745d. Acesso em: set. 2020.

[10] VIDE, D. Sebastião Monteiro da. Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia de 1707, título XXI, 702. São Paulo:Typographia 2 de Dezembro, 1853. p. 257.

[11] O manuscrito não está digitalizado, mas a imagem pode ser consultada em: https://www.mtholyoke.edu/courses/mtdavis/222/Cantigas/Images/42.jpg. Acesso em: set. 2020.

[12] O manuscrito pode ser consultado na íntegra no site Gallica da BNF e a imagem em questão pode ser visualizada em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000451c/f146.image. Acesso em set. 2020.

[13] O manuscrito pode ser consultado na íntegra no site Gallica da BNF e a imagem em questão pode ser visualizada em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447303m/f71.image. Acesso em set. 2020.

com o Menino no colo (e um cardeal logo atrás carrega um braço do qual se vê o osso). Não se trata de um relicário, mas de uma forma de conceder (mais) prestígio e legitimidade ao culto ao santo, sendo uma prática frequente que imagens de santos sejam mobilizadas em procissões para "acompanhar" ou receber outras (Figura 3).

Figura 3 - Vida de Santa Hedwig de Silesia, 1353 (detalhe). Têmpera, aquarela e tinta sobre pergaminho.

Fonte: Los Angeles, Getty Museum, Ms, Ludwig, XI 7, fol. 137 v.

Em muitas dessas procissões carregavam-se cruzes e crucifixos, mas estes se prestavam a uma manipulação mais ativa, para além de seu tansporte. Um exemplo é uma pintura do século XIX de Bento José Rufino Capinam, da morte do pecador que se encontra na entrada da igreja do Bonfim, em Salvador. Embora fora de nosso escopo cronológico, ela se insere em uma tradição iconográfica mais antiga, que em geral traz seu pendant, a morte do justo (como aqui também). Nesse caso, ao lado do leito em que se encontra o pecador um padre lhe mostra um crucifixo que tem às mãos, em uma tentativa – vã – de livrá-lo dos diabos que o rodeiam esperando para levar sua alma. Nesse caso, não se trata de uma função cultual da metaimagem, mas uma função moralizante e soteriológica, e também didática, uma vez que o religioso aponta para o Cristo na cruz, indicando não só o exemplo que deve ser seguido, como buscando provocar compunção no moribundo indicando o sacrifício feito pela divindade em nome de todos os homens. Nesse sentido, a pintura é a tradução em imagem da famosa carta do papa Gregório Magno, de que as imagens servem para ensinar, relembrar e comover[14] , o que é retomado incansavelmente pela ortodoxia cristã, a exemplo do Concílio de Trento ou das já mencionadas Constituições Primeiras. O gesto do pecador é contrastante com o de um fiel em oração, tratando-se de uma recusa, reforçada por seu rosto que se desvia dele (é certo que a recusa também pode ser a de olhar para o espelho (ou pintura – já que dele só vemos o bastidor) que um dos diabos lhe mostra).

É interessante perceber que do outro lado, na representação da morte do justo pintada por seu filho, Tito Nicolau Capinam, não há a representação do Cristo, só da cruz (a menos que o crucificado esteja de costas para nós, o que é pouco provável). O justo não precisa desse tipo de imagem pedagógica, pois já segue os preceitos da religião cristã.

Outra classe de gestos positivos que também podem ser encontrados em relação às metaimagens é a de sua fabricação ou policromia. É o caso de uma miniatura em um Apocalipse inglês, o Apocalipse de Lambeth (Lambeth Palace, ms 209, fol. 2v), de c. 1260-1270, que mostra um monge pintando uma escultura da Virgem de pé com o Menino no colo sobre uma coluna (Figura 4). A Virgem tem o corpo ainda mais torcionado que as estátuas góticas típicas e parece se inclinar para o monge que lhe toca com o pincel na mão levantada. Não se trata de uma cena de devoção típica, mas na borda da imagem ele escreveu um pedido de intercessão, em rimas, a ela: "memento mei amica dei" ("lembre-se de mim, amiga de Deus"). De posse dessa informação, pode-se sugerir que a posição inclinada da Virgem seria uma forma de projetar uma resposta positiva sua, que estaria assim cumprindo seu papel de intercessora.

[14] GREGORIVS I. Epistolae. Ad Serenum Massiliensem episcopum, XI, 13 Paris: Migne, 1862 (Patrologia Latina. 77, col. 1128-1130).

Figura 4 - Apocalipse Lambeth, c.1260.

Fonte: Londres, Lambeth Palace, Ms.209, frontispício.

Figura 5 - Heinrich Bullinger. História da Reforma, 1574 (cópia de 1605-1606). Desenho a pluma com aquarela sobre pergamino.

Fonte: Zurique, Zentralbilbiothek Ms. B 316, fol. 321r.

Se os gestos positivos, de devoção, são os mais comuns, não raramente encontramos gestos negativos dirigidos às metaimagens: são as representações de atos iconoclastas, relativamente frequentes no final da Idade Média e início da Idade Moderna, em geral imputados (de forma historicamente justificada ou não) a judeus e protestantes. Um exemplo é essa imagem aquarelada de uma cópia do início do séc. XVII da obra "A História da Reforma", de Heinrich Bullinger, de 1574 (Zurich, Zentralbilbiothek Ms. B 316, fol. 321r), que mostra atos de iconoclastia em Berna, na Suiça, com esculturas sendo tiradas de seus pedestais e jogadas na fogueira (Figura 5).

Quando se trata da figuração de atos iconoclastas realizados por judeus, é muito comum que a escultura atacada seja um crucifixo, de forma a reforçar e a reencenar a paixão do Cristo. Os exemplos são relativamente numerosos, como em uma tela de Francisco Fernandez, atualmente no Prado, de 1671-1674, intitulada "Sacrilégio de uns judeus" (171x296 cm), que mostra um grupo de pessoas, homens, mulheres e crianças açoitando um crucifixo posto ao chão[15]. O realismo na representação do corpo do Cristo nesta pintura reforça a ideia de sofrimento e também o caráter de imagem milagrosa – já que o crucifixo interpela seus agressores, perguntando *"PORQVE ME MALTRATAIS, SIENDO VUESTRO DIOS VERDADEIRO?"*, em uma inscrição que sai de sua boca. Outro exemplo é uma pintura de Francisco Rizi, também no Prado, de 1647-1651, intitulada "Profanação de um crucifixo (família de hereges açoitando um crucifixo)", muito parecida iconograficamente à anterior, também mostrando um grupo de pessoas atacando um crucifixo pendurado de ponta cabeça[16]. Aqui não se trata, porém, de judeus, mas de hereges – embora o sentido permaneça o mesmo, de mostrar os inimigos da verdadeira fé e das imagens em ação.

Para concluir esse subdossiê sobre os gestos, há que considerar aqueles feitos pelas próprias metaimagens. Isso ocorre sobretudo quando se quer deixar claro que elas são milagrosas. O corpus de imagens desse tipo é muito extenso, e talvez seja esse um dos grandes interesses/motivações para a figuração das metaimagens, particularmente eficazes para dar conta desse tipo de comportamento milagroso por seu potencial narrativo.

---

[15] A imagem, que não está disponível online, pode ser consultada na dissertação de Debora Amaral realizada sob minha orientação: AMARAL, Débora Gomes Pereira. A iconoclastia nas pinturas da capela do antigo convento do Cristo da Paciência de Madri (séc. XVII). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em História Social, USP, 2016. p. 11.Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-22082016-105602/publico/2016_DeboraGomesPereiraAmaral_VOrig.pdf. Acesso em: set. 2020.

[16] A imagem pode ser consultada no site do museu: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/profanacion-de-uncrucifijo-familia-de-herejes/3ff79ba7-509a-4948-b2b8-f483c02ae7d2?searchid=4dbf3e2d-e8ca-65ac-96f9-638b698f6eda. Acesso em: set. 2020.

Figura 6 - Gautier de Coinci. Milagres de Nossa Senhora. Terceiro quarto do séc. XIII.

Fonte: BM Besançon 551, fol. 1r.

Figura 7 - Bartolomé Esteban Murillo. São Tomás de Vilanova e o crucifixo, 1664-1670. OSM. 130 x 75cm.

Fonte: Sevilla, Museo de Bellas Artes.

O mais comum é que as metaimagens atuem para recompensar aqueles que lhes fazem boas obras ou que as cultuam adequadamente, mostrando que seus pedidos serão realizados, como no caso do pintor do Apocalipse Lambeth. Em uma conhecida passagem da hagiografia de São Bernardo, a Virgem o aleita em reconhecimento de sua obra em seu louvor. Em geral, as imagens representam essa cena como se fosse uma visão ou aparição da Virgem. Mas na pintura de Alonso Cano encomendada para um retábulo da igreja dos Capuchinhos em Toledo e atualmente no Prado, é de fato uma escultura da Virgem, que está sobre uma peanha acima de um altar, de cujo seio jorra leite para a boca do santo, reforçando por um lado a ideia de imagem milagrosa e por outro a atitude devocional exemplar de Bernardo[16].

Há vários outros exemplos em que não há um gesto físico realizado pela metaimagem, no sentido de que ela não se move, mas ela fala – sendo representadas palavras saindo de sua boca, com ou sem recurso a um filactério, como nas ima. Quando se trata de imagens medievais, é mais comum que as palavras estejam escritas sobre um filactério, como em uma imagem de outro manuscrito da obra de Gautier de Coinsi, do terceiro quarto do século XIII, conservado na BM de Besançon (ms. 551, fol. 1r). No interior da inicial A vê-se o autor da obra ajoelhado, de mãos postas, diante da escultura da Virgem que está de pé sobre o altar, inclinada em sua direção (Figura 6). Ela está coroada, mas não tem o Menino nos braços, e atrás dela aparece Deus pai abençoa a cena em meio a nuvens. A ligá-los há um filactério, que Gautier segura entre as mãos, em uma ponta, e a Virgem em outra, que também lhe aponta o indicador da mão direita, quase o inserindo em sua boca. No filactério pode-se ler "*La mere die me doint matere*", "A mãe de Deus me deu a matéria", mostrando como é ela que alimenta suas palavras.

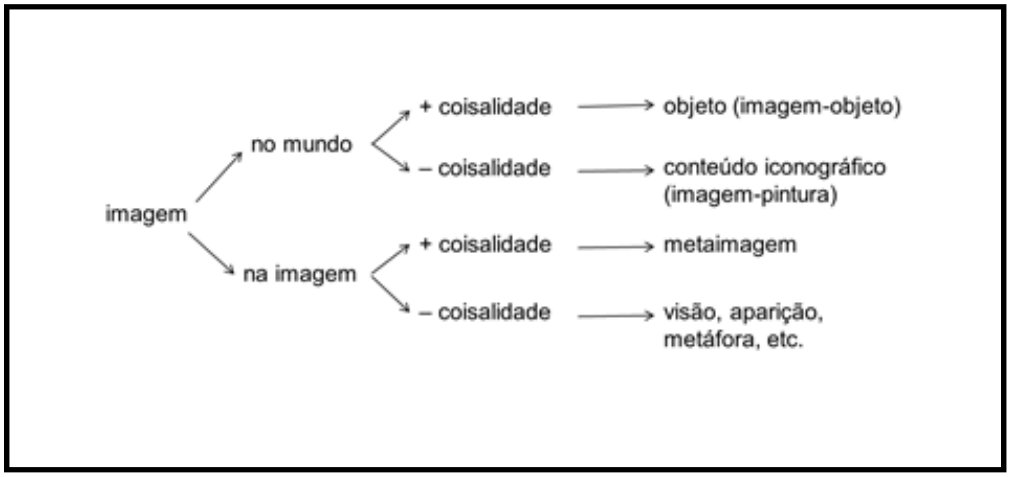
Já a partir do final da Idade é comum que a fala esteja escrita diretamente na pintura, como no já mencionado caso do crucifixo maltratado pelos judeus, mas também em conversas "positivas", como em uma pintura de Murillo conservada atualmente no Museu de Belas Artes de Sevilha, em que o crucifixo revela a São Tomás de Vilanova o dia de sua morte: o dia da natividade da Virgem, 8 de setembro (Figura 7).

Mas as metaimagens também podem agir punitivamente, castigando seu interlocutor. Esse é o caso de uma miniatura do Códice Rico das Cantigas de Santa Maria (Escorial T. I.1, fol. 87v) referente à cantiga 59, que conta do milagre da freira que ia fugir com seu amante cavaleiro, o que fez a estátua da Virgem chorar e o Cristo crucificado libertar o braço direito e lhe esbofetear. A escultura da Virgem permanece no altar, imóvel, mas o Cristo na cruz tem o braço estendido para baixo – posição na qual permanece nos três quadros, mesmo depois de ter golpeado a freira, a fim de demonstrar para toda a comunidade o milagre que ocorrera.

[17] A imagem pode ser consultada no site do museu: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-bernardo-y-lavirgen/25b83887-3b11-4a99-a9b1-3b3050733d6a?searchid=dcfba791-ef2d-e16a-d9a0-0168dfc9a1b5. Acesso em: set. 2020.

TEORIA DAS IMAGENS – ou o que se poderia chamar do como: como as metaimagens são representadas? Existem vários modos de representar as imagens cristãs e o que chamamos de metaimagens é apenas um deles. Grosso modo, podemos pensar em um esquema que considere duas variantes: o lugar da imagem (no mundo e na imagem) e seu grau de coisalidade (maior ou menor – ou até mesmo inexistente). O resultado é o gráfico (Figura 8) que indica algumas possibilidades:

Figura 8 - Duas variantes possíveis para as representações das imagens.



Fonte: a autora.

A imagem "no mundo" pode ser desde um objeto, ou uma imagem-objeto, até uma pura representação, como a pintura de uma passagem bíblica. A imagem na imagem, por sua vez, pode ser também uma pura representação (ainda mais que a anterior, se pensarmos em uma imagem mental, ou em uma metáfora, por exemplo), ou guardar a evocação de materialidade, como é o caso do que estamos chamando de metaimagem.

As representações do Cristo na cruz se prestam bem para ilustrar esse gráfico: a imagem-objeto é o crucifixo; a imagem-pintura, a figuração da Paixão; a metaimagem a figuração de um crucifixo; e a visão do Cristo-serafim a São Francisco. Mas nem sempre é simples diferenciar esses tipos, tanto em obras de épocas em que havia preocupação com a mimesis quanto em épocas em que ela não era buscada, como em grande parte da Idade Média. Muitas vezes as metaimagens e as imagens-pintura podem compartilhar o mesmo estilo e a mesma policromia, mas são raros os casos em que se representa o material sob a pintura (marfim, madeira, pedra etc).

Como então distinguir as metaimagens das representações simples (ou imagens-pinturas) das personagens santas ou das visões, quando as diferenças não são evidentes?

Citemos apenas um entre muitos exemplos, apesar de fugir ao escopo cronológico desta fala: uma imagem de página dupla que mostra o imperador Carlos, o Calvo, neto de Carlos Magno, ajoelhado diante de uma imagem do Cristo na cruz. Considerando a datação da obra, século IX, quando as imagens tridimensionais de culto apenas estavam começando a se difundir; considerando a presença da mesma moldura em ambas as imagens que cria um *continuum* entre elas, apesar da diferença de status entre as personagens; e considerando, por fim, a presença de uma serpente ao pé da cruz, diríamos que estamos face a uma imagem-pintura, que tem por objetivo mostrar a devoção do imperador e que também serve de imagem-metáfora, ou de imagem-exegese, pois faz a relação entre a cruz do Cristo e a árvore do Paraíso, indicando que o sacrifício do Cristo visa redimir o pecado original (Figura 9).

No entanto, essa imagem de página dupla tem uma característica comum às metaimagens: a presença do fiel em devoção. Essa é a principal objeção à nossa hipótese. Ela é, porém, definitivamente afastada quando se considera a ausência de indicação de coisalidade na imagem da crucificação.

O que estamos chamando de indício de coisalidade? Trata-se basicamente de três características, que podem ou não estar juntas e que variam em importância de acordo com o contexto histórico-estilístico. Primeiramente, o tamanho: é muito comum que as metaimagens sejam menores, justamente para indicar que se trata de objetos (por mais sagrados e milagrosos que sejam). Em seguida, a existência de alguma característica típica de escultura, como a peanha (o que era mais comum no barroco). E, por fim, o lugar em que se encontram: em geral, o altar, como dissemos, ou algum lugar alto, mas com clara demarcação espacial e material (ao contrário, por exemplo, a presença de nuvens servindo de base, de chão, é indicação de que não se trata de uma metaimagem, mas de uma visão ou aparição).

Figura 9 - Livro de Orações de Carlos, o Calvo, c. 860.

Fonte: Munique, Schatzkammer der Münchner Residenz, Ms. 4, fol.38v- 39r.

Assim, em uma pintura de Antonio de Pereda, A profissão de sor Ana Margarita a Santo Agostinho, de 1650, para o Convento de la Encarnación, de Madri (OST, 2,97x2,30m), a Virgem sentada com o Menino de pé à sua frente está na parte superior da pintura, sobre nuvens, não deixando margem a qualquer dúvida de que não se trata de uma escultura, mas de uma visão ou aparição. Da mesma forma, tampouco Santo Agostinho é uma metaimagem, mas o próprio santo que deu o privilégio de sua presença "real" à filha bastarda do rei Felipe IV, cuja entrada na ordem das Agostinas Recoletas motivara a encomenda da pintura (Figura 10).

Outro exemplo é a primeira miniatura do Livro de Horas de Margarida de Cleves, que mostra a doadora/comitente da obra, a própria duquesa Margarida, de joelhos diante da Virgem sentada com o Menino no colo. Enquanto ela está na margem do fólio, a Virgem e o Menino estão enquadrados por uma estrutura arquitetônica sobre um fundo de ouro. Não há distinção formal na representação dos corpos, e um filactério os une, saindo das mãos do Cristo, sendo tocado pela Virgem e alcançando a duquesa, pedindo que a oração desta seja atendida ("*Pater adueniat regunum tuum fiat*" – "Pai, faz com que alcance teu reino"). Trata-se da figuração da presença dos personagens santos, sua presentificação, similar ao que ocorre com uma visão, e não uma metaimagem. As duas imagens – ou as três personagens, como seria mais acertado dizer – não têm o mesmo status, o que a pintura faz questão de marcar por meio de seus recursos ornamentais, mas têm a mesma ontologia representacional (Figura 11).

Figura 10. Antonio de Pereda. A profissão de sor Ana Margarita a Santo Agostinho, 1650. OST. 2,97x2,30m.

Fonte: Madrid, Convento de la Encarnación.

Figura 11 - Livro de Horas de Margarida de Cleves, Haia, c. 1395-1400. 12,9 x 9,3 cm.

Fonte: Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Ms. 148, fol. 25v-26r.

Contrastando com essa imagem, podemos citar outra inicial historiada da já mencionada obra de Gautier de Coinci, Milagres de Nossa Senhora, no manuscrito de Besançon, referente ao conhecido milagre de Teófilo, uma lenda que conta como esse padre da Ásia Menor fez um pacto com o diabo e depois recorreu à Virgem para salvá-lo. Nela há uma duplicação da Virgem: enquanto aparição (e portanto do mesmo tamanho do clérigo, que nesse momento dorme) e como escultura (de pequena dimensão), tronando com o Menino no colo sobre o altar. A agência aqui é da Virgem-aparição. A Virgem esculpida tem a mão levantada, mas isso ocorre em todas as cenas desse manuscrito, não indicando um gesto ativo, como se poderia imaginar caso se se olhasse essa inicial isoladamente (Figura 12).

Figura 12 - Gautier de Coinci. Milagres de Nossa Senhora, terceiro quarto do séc. XIII.

Fonte: BM Besançon 551, fol. 15v

Outro exemplo em que há uma nítida demarcação do status da metaimagem é no já citado Códice Rico das Cantigas de Santa Maria de Alfonso X. As representações da metaimagem da Virgem sentada com o Menino no colo sobre um altar são aí abundantes, mas tomemos apenas uma delas, a da cantiga 103, que conta o milagre do monge que queria conhecer o Paraíso, sendo atendido pela Virgem, que o fez experimentar o lugar por 300 anos (que para ele pareceram não ter passado – já que no Paraíso não há tempo). A metaimagem aparece no primeiro quadro, à esquerda ao alto, e no último, à direita abaixo, iniciando e concluindo o milagre. Ela se diferencia dos demais personagens, todos monges, por sua posição frontal e sempre igual, e sobretudo por estar colocada sobre um altar alto, coberto por um pano ornamentado. É interessante observar que a imagem cuida de marcar a passagem do tempo pela diferença no portal por onde o monge saíra para o jardim e pelo qual, passados todos aqueles 300 anos, retorna: o segundo é muito mais ornamentado do que o primeiro, remetendo ao texto, que fala de um "gran portal" que ele não reconhece. Mas a escultura da Virgem permanece a mesma (assim como a ornamentação do altar e de resto a arquitetura interna da igreja/mosteiro).

Um exemplo um pouco mais complexo tanto do ponto de vista teológico quanto figurativo é a pintura retabular dos sete sacramentos, de Rogier van der Weyden, datada de 1445-1450 (200x97cm, OSM, Museu Real de Belas Artes de Antuérpia), que mostra na parte central, em primeiro plano, a cena da crucificação, com as três Marias se lamentando e São João consolando a Virgem, todos aos pés da cruz, que está plantada no solo de uma igreja, como se fosse uma escultura do crucifixo. Mas o Cristo que pende da cruz tem o mesmo tratamento realista que as demais personagens. Considerando o caráter alegórico da pintura, não é estranho encontrar essa cena em meio a outras que mostram episódios comuns da vida cristã (embora nem todos adequados para o interior da igreja, como o moribundo na cama na aba direita). Mas ao fundo da parte central vê-se um padre elevando a hóstia diante de uma escultura da Virgem tronando com o Menino ao colo colocada no interior de um retábulo também ele esculpido. Nessa pintura de van der Weyden há, portanto, uma cena bíblica transplantada para outro cenário com fins teóricos (servindo como alegoria, como construção moralizante, etc.) e uma cena litúrgica contemporânea ao pintor que mostra o uso mais convencional – o devocional – das imagens sacras (Figura 13).

Figura 13 - Rogier van der Weyden, 1445-1450 (detalhe). 200x97cm.

Fonte: OSM. Antuérpia, Museu Real de Belas Artes.

Nesse painel do tríptico de van der Weyden, a metaimagem é facilmente reconhecida por aquelas três características: é de tamanho pequeno, está sobre uma base e está colocada em um retábulo. Mas como a iconografia não é uma ciência exata, pode-se encontrar, ainda que muito raramente, alguma representação de escultura devocional que não apresente nenhuma delas. Nesses casos (e em todos eles, de modo geral), é o conjunto da obra, a relação com o texto e o contexto que vão permitir a compreensão. Por exemplo, na já mencionada cópia de "A História da Reforma", de Heinrich Bullinger, que narra episódios de iconoclastia ocorridos em fins de janeiro de 1529 em Weesen, no cantão suíço de Glaris, vemos no fol. 357v soldados que tentam proteger as esculturas dos agressores iconoclastas[18]. Elas estão colocadas no chão (o que se explica pela tentativa de protegê-las), não têm peanha (deveriam estar em altares), e algumas (pelo menos o santo Papa) têm quase o mesmo tamanho dos soldados. Mas seu estatuto de esculturas, de metaimagens é garantido pelo texto e as demais imagens da obra, assim como pela presença dos atributos que cada uma delas porta – incluindo a auréola

Concluindo, as esculturas são representadas em pinturas basicamente em duas situações. Na primeira delas, elas funcionam como ornamentos, não no sentido de serem superficiais, como se entende ornamento hoje, mas de acordo com sua definição clássica, em uso até o fim do séc. XIX: algo necessário ao bom funcionamento daquilo a que é associado. Ou seja, a escultura serve para qualificar o agente com o qual está relacionada, tanto positivamente (e daí lembramos de imagens que mostram o devoto beijando uma imagem), quanto negativamente (e daí lembramos do pecador que recusa o crucifixo, ou do judeu que o açoita). Nesses casos, as metaimagens servem para conformar um determinado comportamento, são o objeto ao qual a ação é destinada (o fiel que os beija, os açoita, os adora). Na segunda situação, as metaimagens são o sujeito da ação. São pinturas que colocam em cena as potencialidades de uma determinada imagem-viva, que performa milagres, como o crucifixo que fala, que esbofeteia. Em suma, há todo um campo de estudos sobre a imagem a partir da imagem.

[18] O manuscrito pode ser consultado na íntegra no site da biblioteca e a imagem em questão pode ser visualizada em:https://www.e-manuscripta.ch/zuz/content/pageview/937338. Aceso em setembro, 2020.