

O INDIVÍDUO ENTRE O CORPO E A ALMA (SÉCULOS XII-XV)

MARIA EURYDICE DE BARROS RIBEIRO
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
ACADEMIA PORTUGUESA DA HISTÓRIA

Na Idade Média, a palavra espírito não possuía o mesmo significado que tem atualmente. Nossa cultura, *grosso modo*, opõe a alma, considerada o elemento espiritual, ao corpo, fazendo-nos herdeiros do dualismo grego. Na Bíblia, Paulo, falando aos tessalonicenses, afirma: “O ser inteiro, o espírito, a alma e o corpo, sejam guardados de modo irrepreensível para o dia da vinda de nosso senhor Jesus Cristo” (5. 23). Para os medievais, a concepção de que o corpo – isto é, a carne perecível – possui uma alma – *anima* –, concepção herdada de Platão, esteve quase sempre presente. É possível reconhecer a presença de várias tradições gregas que definem a alma e a morada dos mortos tais como Homero e Hesíodo.

Para Tertuliano,¹ o corpo e a alma são inseparáveis. No entanto, a alma goza de relativa independência quando o corpo está adormecido, isto é, relaxado. É neste momento, segundo ele, que a alma busca libertar-se do corpo. São as tentativas e os movimentos da alma em busca da liberdade que produzem os sonhos. Todavia, no decorrer do sonho, a alma não consegue abandonar completamente o corpo, e para ele retorna. A alma só se desgarra do corpo quando o corpo morre. Expulsa do corpo e nua, para onde vai a alma? Libertada do corpo, qual a forma assumida pela alma? São essas indagações que constituem o fio condutor desta pesquisa.

Na multiplicidade dos discursos que procuram definir a alma, a crença na sua imortalidade é comum a todos. Para os gregos, a alma reencarna após a vida terrestre depois de ser julgada e sancionada no Hades, onde cumpre seu tempo, para em seguida renascer. De acordo com Platão, a alma pode reencarnar tanto sob a forma humana quanto sob a forma animal. Tertuliano não admite a possibilidade de que a alma possa assumir a forma de animais. Sua questão permanece atual: para onde vai a alma quando o corpo morre? O que nos leva a presumir que a alma assume uma forma, isto é, uma imagem.

1 Tertuliano (1999, p. 53).

É pouco provável que tenham existido representações figurativas da alma na época em que Tertuliano viveu. De acordo com a arqueologia, não existem vestígios de imagens relativos aos primeiros 150 anos do cristianismo. As primeiras imagens encontradas pelos arqueólogos datam do início do século III. São pinturas localizadas nas catacumbas romanas e nos sarcófagos esculpidos. Tanto a pintura quanto a escultura têm como tema os dogmas da Igreja, reproduzindo passagens bíblicas por meio de alegorias que evocam com maior frequência a salvação. A presença do tema salvacionista encontra-se, em particular, nas pinturas das catacumbas, onde foram identificadas as primeiras representações iconográficas que expressam a comunicação entre a vida e a morte. Mas, ainda assim, faz-se necessário considerar que esses testemunhos são raros e estão majoritariamente integrados à arte funerária. As representações mais frequentes são de Adão e Eva, alusão evidente ao pecado original, e do Bom Pastor, indicativo da redenção.

Essas representações não se encontram apenas em Roma, mas também na Mesopotâmia. André Grabar² as situa no contexto de uma prática religiosa ligeiramente heterogênea. Ele acredita que provavelmente tais pinturas não se propagaram por todo o Império, nem alcançaram todas as comunidades cristãs. A ausência de testemunhos imagéticos não permite determinar a forma da alma neste período. A própria morte é representada de forma discreta pela abordagem pastoril, sugerindo que a alma encontra a paz e a tranquilidade após a morte, conforme indicam tanto as pinturas quanto as esculturas representativas do Bom Pastor.

Ante a escassez de fontes que permitam elucidar períodos e temas, os medievalistas têm cada vez mais recorrido à arqueologia. Um estudo comparativo entre as práticas cristãs e as práticas pagãs, com base na análise arqueológica de túmulos e cemitérios do século III, permite constatar a importância atribuída aos rituais funerários. Contestando que a passagem do paganismo para o cristianismo tenha resultado no triunfo absoluto da Igreja, Ramsay MacMullen³ afirma que as práticas vinculadas às antigas religiões, tais como a colocação de oferendas sobre os túmulos, persistiram nas práticas funerárias. Na relação dos vivos com os mortos, a crença na vida após a morte é revelada pela análise arqueológica das sepulturas, onde persistem traços do paganismo. Trata-se, em particular, de inscrições que pedem castigo para aqueles que incomodarem o morto e do hábito de colocar no interior da sepultura os objetos preferidos do finado. A crença na continuidade da vida após a morte mesclava as tradições cristãs com as tradições pagãs na substituição da cremação pelo sepultamento. A observância de tais rituais, para MacMullen, revela a retomada de “um mundo mental não cristão, a certeza de que os mortos continuam de qualquer forma a viver e a agir dentro dos próprios túmulos”.⁴

Além das inscrições, esculturas e afrescos revelam a realização de banquetes próximos às sepulturas. A continuidade de tais práticas nos séculos seguintes significa que a alma permanecia com o corpo após a morte, daí as recomendações para que não se

2 Grabar (1994, p. 42).

3 MacMullen (1998, p. 153).

4 Id. *ibid.*, p. 154.

acendessem velas sobre os túmulos para que o sono dos mortos não fosse perturbado.⁵ Mas, apesar da riqueza dos rituais, a forma da alma não é revelada. Se ela permanecia com o corpo, poderia ser vista?

Gregório, o Grande, definiu a natureza da alma como invisível. Para ele, no momento em que a alma abandona o corpo, ela o faz invisivelmente, isto é, assim como ela viveu (invisível) no corpo. Estabelecendo a relação entre a Vida e o Ser, para Gregório, a ação do invisível, própria a Deus, criador e regente do mundo, é transcendente, incircunscrita e invisível. Invisíveis são também os santos, os anjos e os espíritos dos justos. A alma vive e sai do corpo por um princípio superior e não pode ser vista por todos. A visão da alma é restrita àqueles que purificaram os olhos do espírito e oraram de forma intensa. Estes podem testemunhar sua ascensão.⁶

O cenário da ascensão da alma é composto de anjos e luz. A mesma luz envolve a alma no momento em que ela ascende. Alguns objetos podiam também compor o cenário, como um globo resplandecente, *in globo igneo ad caelum ferri ab angelis aspexit*.⁷ Gregório narra a visão do monge Benedito, que assim descreveu a visão que teve à noite da alma do bispo Germano, vendo-a ser carregada para o céu. Em um outro testemunho, os irmãos afirmam ter visto a alma em forma de uma pomba sair da boca do moribundo e fugir por uma abertura do teto para, em seguida, entrar no céu.⁸ Referem ainda que o morto preparou a própria cerimônia, entregando sua alma após a morte. Esses testemunhos excepcionais referem-se às almas de monges cuja vida foi dedicada à prática do bem e que tiveram o mérito espiritual reconhecido. Isso explica a luminosidade do cenário e a presença de anjos ou das almas dos mártires.

Gregório não se refere apenas às visões e aos êxtases monásticos. Ele acrescenta outros testemunhos que ocorreram fora do mosteiro. Enquanto nos primeiros testemunhos Gregório afirma que os monges viram “a saída das almas do corpo”, nos demais casos ele se refere ao *transitu* da alma. O que diferencia as almas que ascendem diretamente aos céus daquelas que não o fazem? Quem são elas? Servas de Deus, um paralítico, uma virgem, uma criança. Mas também abades e outros membros do clero e da nobreza.

Uma literatura rica e variada narra o aparecimento dos mortos no mundo dos vivos e traça o itinerário percorrido pela alma após a morte, situando-a no decorrer ou após o Juízo Final, na geografia do Além. As fontes escritas permitem desenhar a alma, constituindo um *corpus* documental da maior importância para os artistas. A forma mais recorrente decorre da ideia de que se o corpo e a alma estiveram unidos durante a vida, com a morte do corpo, a alma ganha visibilidade por meio das características do corpo, fazendo-se, assim, reconhecer pelos vivos. É graças ao testemunho dos vivos que a alma ganha existência, constituindo uma imagem. São os vivos que atestam sua presença e identificam sua forma. As narrativas e os testemunhos descrevem a alma de

5 Id. *ibid.*, p. 154.

6 Gregório Magno (1980, p. 2-4).

7 Id. *ibid.*, p. 7-9, 2.

8 Id. *ibid.*, p. 11, 4-12, 2.

acordo com as características do corpo no momento da morte: a alma não rejuvenesce nem envelhece. Imagem do corpo que se foi, mantém, inclusive, ferimentos, cicatrizes ou marcas de uma doença prolongada.

A visão dos mortos pelos vivos é assinalada desde a Antiguidade. Jean-Claude Schmitt,⁹ referindo-se à volta dos mortos ao mundo dos vivos, afirma que até o século XII a alma poderia assumir a forma de um animal, o que não permite necessariamente identificar a sobrevivência do folclore pré-cristão. Além da pomba, as representações cristãs da alma até o século XII assumiam a forma de outros animais, como um cavalo ou um cachorro. Segundo ele, para os clérigos, as almas podiam tanto passar por uma metamorfose como possuir colorido diferente. As mudanças de cor eram interpretadas como uma progressão gradual da alma.

Referindo-se à figuração dos mortos que retornam e são vistos pelos vivos, ele afirma:

A iconografia dos espíritos conheceu uma longa evolução no tempo. Com relação à tradição narrativa ou a outros tipos de imagens, ela é tardia (não a encontramos antes do fim do século XI) e ela se transforma progressivamente até o final da Idade Média. Assim como é necessário distinguir cuidadosamente os diversos gêneros narrativos, convém não misturar todas as imagens, independentemente dos conjuntos icônicos aos quais elas pertencem.¹⁰

As imagens produzidas por sonhos e visões aliaram-se à pedagogia clerical, incorporando-se à cultura medieval. Uma quantidade expressiva de representações plásticas da alma ganhou forma nos mais variados suportes. A forma do corpo tal como ele foi tornou-se a mais recorrente. Na pintura e na escultura, os artistas dialogaram com a literatura monástica, com os textos bíblicos e com os apócrifos. Dentre os apócrifos, o Apocalipse de Paulo respondia de forma direta à questão sobre o destino da alma imediatamente após a morte. Claude Carozzi, que estudou detalhadamente esse texto, destaca sua importância por ter sido o primeiro a descrever o percurso de um vivo e a vida das almas no Além. Os escritos que o precedem, tais como o Apocalipse de Pedro, fazem uma breve referência às almas dos mortos. O Evangelho de Nicodemo trata apenas das almas dos justos. Apenas o livro IV de Esdras se detém nas almas dos mortos.

Na Idade Média, o Apocalipse de Paulo foi tratado como uma *visio*, isto é, uma visão – um texto apócrifo não absorvido pelas Escrituras. Consequentemente, em princípio, um texto proibido pela Igreja e banido do ensino oficial. Um texto colocado de lado e que não poderia fundamentar nenhum dogma. Mas, ainda assim, os apócrifos ganharam espaço na literatura e tiveram um papel importante a partir do século II,

9 Schmitt (2013, p. 224).

10 Id. *ibid.*, p. 235, tradução livre.

penetrando na sensibilidade e nas crenças dos medievais. Carozzi enfatiza o valor dos apócrifos também para os historiadores:

Uma continuidade historiográfica dos apócrifos na hagiografia foi criada e o mesmo grau de credibilidade foi concedido a todo o conjunto. Em suma, apenas o domínio litúrgico e exegético escapou em parte da influência dos apócrifos. Mas todo o vasto campo da crença, no sentido largo, foi impregnado quase que oficialmente [...]. De fato, a crença religiosa não se limita a um *Credo*. É a adesão a uma certa concepção da história humana e do destino individual.¹¹

Restam duas traduções do original grego para o latim datadas do século V da Visão de Paulo. Ambas são conhecidas como os manuscritos de Fleury e de Saint-Gall. A importância da tradução para o latim na Idade Média reside no fato de ter gerado outras cópias e a tradução destas para as línguas vernáculas ter influenciado a literatura de viagens ao Além. O texto da narrativa é precedido de um longo preâmbulo, mas em seguida o tom muda, tornando-se agressivo. O anjo que acompanha Paulo aparece de forma violenta, transformando o gênero literário. O estilo profético dos dez primeiros capítulos cede lugar ao Apocalipse. O anjo ordena que Paulo o acompanhe para ver o destino dos justos e dos pecadores após a morte. A descrição que se segue exibe anjos enfurecidos e sem clemência que aguardam os pecadores. Acima, outros anjos bons e resplandecentes acompanham as almas dos justos. Os passos seguintes são detalhados. Enquanto as almas dos justos são guiadas para o paraíso, os pecadores são jogados nas trevas, onde deverão aguardar o grande dia do julgamento. A descrição da alma não aparece. Subentende-se que possui a forma do corpo humano.

As descrições do inferno na *visio* de Paulo constituem o centro de maior interesse na Idade Média. Os manuscritos de Fleury e de Saint-Gall divergem com relação ao tema. Outro manuscrito de Saint-Gall apresenta uma versão que difere das anteriores. Trata-se de uma versão curta, cuja datação varia entre os séculos VIII e IX e que serviu de fonte a outras versões posteriores. É fundamental sublinhar o valor do apócrifo para os medievais, em particular para os artistas no tocante à representação do lugar de punição dos pecadores.

Um dos exemplos mais significativos se encontra no mosaico da Basílica de Santa Maria Assunta, em Torcello (Itália), datado do final do século XI ou início do século XII (Figura 1). Trata-se provavelmente de uma das mais antigas representações do Juízo Final. Situado no interior da igreja, em estilo bizantino, possui uma riqueza de detalhes extraordinária, sugerindo que o artista possa ter se inspirado em texto apócrifo.

A narrativa desenvolvida nos segmentos que constituem o Juízo Final é única. As cenas são tão marcantes que foram copiadas nos séculos seguintes. A representação

¹¹ Carozzi (1994, p. 7).

do Cristo emoldurado no interior de uma mandorla tornou-se um modelo frequente nas catedrais românicas. No último segmento à esquerda, o artista localizou o inferno. Na parte superior, dois anjos fustigam os condenados, cabeças de outros pecadores flutuam na água. Pequeninos anjos coloridos de azul tocam nas cabeças com turbantes, indicando se tratar, talvez, de hereges. A presença dos anjos no inferno é característica do apócrifo. Paulo os viu no inferno fustigando os pecadores, assim como viu serem os anjos a separar as almas, distinguindo os justos dos pecadores. Só posteriormente, como veremos a seguir, essa incumbência passará para os demônios.

Um espaço de representação bastante relevante para pintores e escultores foi a catedral em torno da qual girava a vida dos habitantes das cidades. No interior dos grandes templos, nos mosaicos e nos capitéis das colunas românicas representavam-se cenas das Sagradas Escrituras. A partir do século XII, o Juízo Final tornou-se um tema recorrente em várias cidades do ocidente europeu. A representação podia ser vista tanto no interior quanto nas fachadas externas das catedrais, onde as almas são representadas tanto no momento em que se dirigem ao julgamento quanto no momento em que cumprem a sentença.

O românico – estilo que se tornou internacional em razão da própria expressividade da arquitetura monumental – concebeu a escultura, tornando-se naturalmente seu suporte. O considerável espaço ocupado pelas esculturas, o detalhamento destas e o ornamento levam a crer em um possível cuidado de ordem estética. Porém, esta não foi a principal preocupação. A produção artística na Idade Média é reconhecidamente funcional e objetiva a educação dos fiéis. Nessa perspectiva, as imagens possuíam dupla função: pedagógica para os iletrados e mnemônica, voltada para as narrativas bíblicas. Deviam, portanto, provocar impacto, despertar a atenção, deter o olhar. Em última palavra, induzir, como nas representações do Juízo Final, à leitura visual. Em uma sociedade que acreditava que a vida não terminava com a morte, o invisível constituiu uma dimensão que poderia ser tão importante quanto o visível, ou mesmo mais importante.

Segundo as estimativas, na Idade Média, o número dos que liam não alcançava 2% da população.¹² Embora se possa identificar a formação de leitores capazes de efetuar os vários tipos de leitura, muito poucos conseguiam manter o ritmo e prender a atenção dos ouvintes. Apesar das tentativas de estimular a leitura silenciosa promovidas pelas escolas e pelas universidades, o círculo dos que liam se fechava em torno de uma elite muito reduzida, mesmo entre o clero e a nobreza. Nesse contexto, pode-se compreender a importância adquirida pelas imagens.

A partir do século XII, o tema do Juízo Final ganhou ampla visibilidade, aliando-se ao românico. Nas grandes catedrais, tanto em seu interior como em seu exterior, a escultura espalhou-se: no interior, dominaram os capitéis das colunas espalhadas nos pontos de apoio das arcadas, no transepto e na nave. No exterior, o Juízo Final ocupou o tímpano, desenvolvendo um programa iconográfico baseado na Bíblia, em particular no Evangelho de Mateus e no Apocalipse de João. O discurso plástico, com algumas

12 Zumthor (1993, p. 107).

variedades introduzidas na linguagem, tornou-se recorrente nas outras catedrais. O espaço foi desenhado e organizado com simetria, favorecendo-se das linhas geradas pelo estilo românico, que se tornou dominante, garantindo sucesso à escultura monumental.

A narrativa é feita por segmentos horizontais, indicando que a história prossegue no segmento seguinte. Na Catedral de Santa Fé (Conques, França), no alto do tímpano, dois anjos sopram as trombetas anunciando a magnitude da cena. No segmento seguinte, Cristo, em majestade, constitui a figura de referência que separa o espaço simetricamente. A narrativa prossegue situando à direita o paraíso, onde estão Maria e Pedro. À esquerda, a paisagem da alma é efetuada por um anjo e um demônio. Após a paisagem, na parte inferior, a simetria continua a ser mantida. À direita, as almas dos justos são aguardadas no paraíso. À esquerda, a boca aberta do inferno engole os condenados. Em posição análoga à do Cristo, Satã ocupa o centro. A ocupação dos lugares à direita e à esquerda acompanha o Evangelho, distinguindo os que estarão à direita do Pai dos que serão condenados às torturas do inferno.

A paisagem das almas é, sem dúvida, o momento mais importante. Neste instante, quando a sentença é determinada, é possível conhecer o lugar para onde as almas foram destinadas. A localização do lugar é o indicativo de quem são essas almas. No interior desse mesmo lugar, são os detalhes que permitem reconhecer a significação que lhes é atribuída visualmente. As almas dos justos vão para o paraíso, à direita. Todas estão vestidas, porém os pés estão significativamente descalços. Estão descalços como Cristo, espelham-se, portanto, nele e o seguem com humildade. João descreve os eleitos “trajados com vestes brancas e com palmas nas mãos” (Ap. 7). Sempre à direita, no céu as almas são recebidas por Pedro, pelos santos e pelos profetas, identificados pelos respectivos atributos: chave, perfumes, rolos de pergaminho, auréola. No inferno, o espaço é dominado pela densidade dos corpos submetidos a uma variedade de torturas. Os pecados são dramatizados pelos demônios e pelos pecadores: o orgulho do cavaleiro derrubado do cavalo, a mulher adúltera com os seios expostos e amarrada ao amante, a avarizia no saco de moedas presas ao pescoço do enforcado, a gula pela alimentação forçada (Figura 2, adiante).

Graças à riqueza desses detalhes, a história é conhecida. Atributos são signos. Os pecados ganham visualidade nos signos que os expressam: o cavalo, que identifica o orgulho do cavaleiro; os seios da mulher, que revelam a luxúria; o saco de moedas, simbolizando a usura; e a gula no alimento enfiado pela boca.

Na Catedral de São Lázaro, em Autum (França), figuras longilíneas e rígidas acompanham o Cristo entronado (Figura 3). Como na Catedral de Santa Fé, o discurso apocalíptico processa-se nos registros figurativos horizontais, seguindo a tradição sacra. No alto, à direita, Maria é representada como em Conques – entronada. Mais abaixo, à esquerda, o anjo Gabriel observa a paisagem das almas. A cena é dominada pelo tamanho da balança, que, muito maior que em outros pórticos, realça a significação do momento em que as almas são pesadas e a justiça é feita. No último segmento, as almas parecem se contorcer contra a própria rigidez da pedra que lhes deu forma. Os gestos expressam o desespero provocado pelo julgamento, enquanto enfileiradas sobem

para o segmento superior em direção à balança. Duas mãos colhem uma das almas, interrompendo a fila e lembrando às demais o destino que as aguarda. No sentido inverso a Conques, as almas estão nuas, mas, apesar da homogeneidade da forma, é possível distinguir o sexo. Na fila parecem marchar comandadas por dois anjos. Enquanto algumas à direita agarram-se aos anjos, outras parecem estar perdendo a força. Os joelhos se quebram, revelando o medo e a tensão no prosseguir da caminhada. Braços cruzados no peito e mãos na cabeça representam o desespero de algumas e a resignação de outras. A relação da imagem com as palavras sem dúvida parece evidente. As metáforas fixaram-se no sistema iconográfico a partir do século XI

devido, pelo menos, a duas razões. De um lado, fez-se necessária uma evolução original na maneira de pensar e de conceber as imagens para que elas pudessem traduzir as metáforas da linguagem e para que este procedimento se tornasse habitual e legível. Por outro lado, a forte desvalorização da vida terrestre e do nosso corpo de carne, que caracterizou a reforma monástica do século XI, dava um peso particular a uma comparação que fazia da alma o verdadeiro corpo, e da carne, a prisão da qual ela se libertaria.¹³

É senso comum na historiografia medievalista o caráter pedagógico e doutrinador da Igreja medieval, que buscava educar pelo medo. Porém, a simetria que o artista impôs no espaço para representar o Juízo Final demonstra que a mensagem pedagógica não está preocupada apenas em punir, ameaçando os pecadores com tormentos e com o fogo do inferno. A divisão ao meio do espaço nos tímpanos estabeleceu partes iguais para o paraíso e para o inferno. Sempre à direita do Pai, o paraíso é o lugar dos justos. De acordo com o Evangelho de Mateus, os que servem a Deus serão preservados: “Os justos irão para a vida eterna” (Mt. 25).

Tanto na pedra como no púlpito prevaleceu o apelo coletivo às estruturas mentais. No discurso apocalíptico dirigido à sociedade, a justiça cumpre seu papel: absolva os bons e condene os maus. No mundo dos vivos, os transeuntes que iam e vinham, passando em frente à catedral, interagem com a cena representada. O Juízo Final pertence ao cenário urbano. A cena é pública. Tamanha exposição e visualidade torna inequívoco o destino da mensagem: todos. Porém, a procissão das almas, uma após a outra, sugere que o julgamento é individual. Uma a uma as almas se apresentam para a pesagem das boas ações e dos pecados. Quem passa diante da catedral sabe disso. Seus vícios e suas virtudes serão colocados na balança. A linguagem das imagens na pedra é interpretada pelos signos que expressam o pecado, traduzidos na representação da própria alma. Na divisão simétrica do espaço, são localizados o paraíso e o inferno, sugerindo aos vivos a possibilidade de escolher.

¹³ Wirth (1999, p. 72).

Além da relevância concedida às imagens, a sociedade medieval apreciava as cores vibrantes. É possível identificar no Juízo Final da Catedral de Santa Fé restos de três pigmentos: o azul, o vermelho e o amarelo. A ação do tempo os fez praticamente desaparecer. Mas ainda assim é possível notar que o paraíso foi colorido de azul, conforme pode ser visto nas vestes de Cristo, no manto de Maria, ao seu lado, e no segmento inferior, no manto do anjo que segura a balança e nos demais anjos que se encontram no mesmo segmento. Desde o século IX, a cor azul pertencia ao universo cultural dos medievais. O azul estende-se pelos segmentos tanto inferior quanto superior, definindo a cor do paraíso.

O azul apareceu no império Carolíngio, quando compunha o fundo para a majestade dos soberanos. Por ser a cor do céu, foi associada à intervenção divina. A partir da virada do século XI para o XII, o azul tornou-se a cor do manto de Maria. Seu significado foi amplificado ao ser vinculado também à luz. Com o desenvolvimento do culto marial, os artistas passaram a incorporar o azul à pintura das iluminuras e também às esculturas. Pelos indícios percebidos na pedra, é provável que o lado direito do pórtico de Santa Fé tenha sido completamente colorido de azul.

A cor é, sem dúvida, um elemento importante para a imagem. Segundo Michel Pastoureau, é o mais marcante. Porém, ele alerta que, no amplo universo das cores, uma cor não funciona sozinha. Ela só funciona associada a uma cor oposta ou a várias outras cores. No pórtico de Conques, o azul encontra seu oponente no vermelho e no amarelo. À esquerda do pórtico, onde se encontra o inferno, as duas cores espalham-se, com maior predominância da primeira. Um vermelho que provavelmente foi intenso para expressar as chamas e as trevas do inferno em oposição ao azul translúcido que iluminava o paraíso.¹⁴

Os artistas recorriam a uma tríplice estratégia cromática, jogando com três parâmetros que no Ocidente servem para definir a cor: luminosidade, saturação, coloração. [...] O diabo “é sempre o elemento mais saturado da imagem, o mais denso cromaticamente”. É um meio de chamar a atenção sobre ele e evocar a densidade sufocante do inferno, esta opacidade das trevas que se impõe ao caráter translúcido da luz e de tudo o que é divino.¹⁵

O vermelho e o amarelo colorem de forma diversa alguns demônios. Foi a partir do século XII que o demônio passou a incorporar a cor vermelha, o que antes não era tão comum. É justamente a partir da iconografia do Juízo Final que gradualmente ele se torna vermelho. O simbolismo cromático medieval assimilou a ideia do mal a todas as criaturas vermelhas. O amarelo, por sua vez, está associado à falsidade e à mentira.¹⁶

14 Pastoureau (s/d, p. 75).

15 Id. *ibid.*, p. 76.

16 Id. *ibid.*, p. 76.

As cores, portanto, reforçam a simetria criada pelo artista na montagem do Juízo Final e favorecem a organização hierárquica da justiça celestial. Literalmente, imprimem o tom dos lugares da eternidade. O papel do azul e do vermelho é essencial na oposição (profunda) entre o mundo da luz (Deus é luz) e o mundo das trevas. Ainda que os transeuntes não consigam ler visualmente toda a narrativa, o jogo das cores motiva a escolha entre o paraíso, claro, leve, azul, e as chamas vermelhas e intensas do inferno. Presentes na paleta do artista, o azul e o vermelho aparecem também na vida social e religiosa. São significantes na medida em que assumem na escultura monumental uma dimensão simbólica capaz de provocar emoções.

As cores ganham notória magnitude quando lembramos que a transmissão da narrativa se refere a um mundo que não é, em princípio, visível para os vivos – trata-se de uma representação. Gregório refere-se ao mundo invisível em que a alma vive invisivelmente, ao serviço do invisível criador. No mundo dos homens, o espírito recusa “o que não pode ver com os olhos corporais. As coisas visíveis somente são vistas graças às coisas invisíveis”.¹⁷ A fé não está no que se vê. A fé implica acreditar no que não se pode ver, *visibilia per invisibilia*.

Georges Didi-Huberman referiu-se à potência do invisível na pintura medieval. Segundo ele, no mundo da representação, é o “virtual que designa a potência soberana do que aparece visivelmente. Não apenas de textos escritos, também de intervenções efetuadas na imagem”.¹⁸ A narrativa não se desenvolve apenas em um espaço. Nos segmentos da escultura, vários cenários foram construídos. Uma espécie de montagem cênica, onde os diversos palcos são representados na sequência. A narrativa é também uma história que se desenvolve em um tempo escatológico.

Na pintura, os suportes diversificaram-se. As iluminuras nos manuscritos tinham um caráter mais intimista, propagando-se inicialmente na produção monástica e mais tarde nos missais e nos Livros de Horas, destinados à nobreza. No interior das catedrais, dos mosteiros e mesmo nas residências e nas capelas particulares, o afresco e a pintura dos retábulos – dípticos e trípticos – reforçaram a eficiência do tema, que teve longa duração nas mentes, mantendo os artistas ocupados para além dos tempos medievais.

Na literatura monástica, a série de Comentários do Apocalipse, inaugurada pelo Beato de Liébana (776-786), pela própria natureza do texto, é fartamente iluminada. Em uma das iluminuras da cópia feita no Mosteiro de Saint Sever (Ms 8878, BNF, França), de autoria do abade Gregório de Montaner, o espaço é dividido em três quadros (Figura 4). Os quatro cavaleiros do Apocalipse foram distribuídos dois a dois nos dois primeiros quadros. À esquerda, no segundo quadro, o quarto cavaleiro aponta com o indicador para baixo, mostrando o inferno. No espaço colorido inteiramente de vermelho, cinco almas, pelo gesticular dos braços e das pernas, parecem arder no fogo. Na parte superior, duas almas, ainda vestidas, iniciam a queda, enquanto outras cinco estão completamente nuas. Não é possível identificar o sexo. Tampouco não estão

17 Gregório Magno (1980, p. 4-7).

18 Didi-Huberman (1990, p. 27).

representados traços fisionômicos ou atributos que permitam sua identificação. São ao todo sete almas, uma provável alusão aos sete pecados capitais. Ainda na literatura dos beatos, outro manuscrito, de autoria do Beato de Gerona, *Emeterius e Ende*,¹⁹ traz uma representação curiosa do inferno. Datado do século X, enquanto no segmento superior as almas saindo das tumbas erguem os braços implorando a salvação, na parte inferior, outras são sorratamente precipitadas por demônios, caindo diretamente nas chamas. Na representação do lugar infernal, Satã, colorido de preto, encontra-se entronado no centro. Do lado direito, enfileiradas e envolvidas por serpentes, as almas apresentam-se a Satã. Todas estão despidas. Como no manuscrito anterior, não há identificação de gênero. Almas nuas parecem corresponder ao padrão de representação adotado na pintura para os condenados.

No início do século XV, as representações tornam-se mais ricas em detalhes. O desenho e o colorido tornam-se muito mais apurados. O Juízo Final de Rafael Destorrents, no missal de Santa Eulália (Figura 5),²⁰ traz algumas novidades: na parte imediatamente superior ao inferno, demônios e anjos disputam diretamente na saída dos túmulos as almas arrancadas nuas tanto por uns como por outros. Na parte inferior, no inferno densamente vermelho, demônios coloridos infligem torturas diversificadas. Dentre os condenados, percebe-se uma cabeça coroada e outras tonsuradas.

No interior das catedrais e das capelas, os afrescos são fartamente exibidos. O célebre afresco de Giotto (1304-1313) na capela de Arezzo, em Pádua, Itália (Figura 6), feito sob encomenda por Scrovegni, um bem-sucedido comerciante, representa o Juízo Final. Na pintura, as imagens perdem a rigidez impressa na escultura e ganham maior leveza. Embora o tema seja o mesmo, a pintura de Giotto o renova. A paisagem das almas não aparece. À direita, abaixo, enfileiram-se os eleitos, que trocaram as vestes brancas por vestes coloridas com suavidade. Logo abaixo, as almas deixam as sepulturas nuas ou parcialmente vestidas. Próximo ao centro, Enrico Scrovegni oferece a capela à Virgem Maria, homenageando-a. Do lado esquerdo, a iconografia do inferno é semelhante à de Conques. São os signos dos castigos que identificam o pecado. A forma como Giotto representa esses signos difere das representações anteriores. As almas não são simples figuras. Ganham formas humanizadas e pertencem a uma ordem inserida na organização total. A visão foi renovada, fazendo jus à nova sociedade. Uma imensa moldura arquitetural pintada limita a cena repleta de luminosidade.

Ao comparar Dante com Giotto, Argan afirma que, enquanto no primeiro sistema a estrutura doutrinária e teológica é modelada, no pensamento de São Tomás a estrutura ética do sistema de Giotto é derivada de outra fonte da vida religiosa do Duzentos – São Francisco.²¹ Em outras palavras, Giotto foi um artista do mundo urbano que “mudou a concepção, os modos, a finalidade da arte, exercendo uma profunda

19 Ms. 7, fl. 16v, Catedral de Gerona, Catalunha.

20 Missal de Sta. Eulália, Rafael Destorrents, 1403. Arquivo da Catedral de Barcelona, ms. S, XV, fl. 9r.

21 Argan (2003, p. 21).

influência sobre a cultura do tempo”.²² Com Giotto, cada espaço tem sua própria narrativa. O artista conseguiu explorar o momento mais importante para a sociedade da época: O Juízo Final, no qual o próprio Cristo foi humanizado e indica o bem e o mal. Em outras palavras, a ética cidadina impõe-se. Todo o afresco possui uma luminosidade extraordinária. Na parte superior, o azul expande-se, ora mais claro, ora mais escuro. Os quadros são completamente preenchidos de acordo com as respectivas partes da história. Na parte inferior, à esquerda do Cristo, prolongam-se os rios do inferno. Os condenados escorregam em direção às chamas.

Vários historiadores da arte insistem que Giotto concedeu ao desenho uma importância singular, tornando-o também parte do seu legado. As almas foram desenhadas nuas, mas a forma como Giotto as desenhou as humaniza. Na parte superior do quadro, enquanto caem, são disputadas por demônios azuis. Os corpos suspensos assinalam a luxúria. Giotto humanizou também o inferno, mas as almas permaneceram sem identificação.

A pintura a óleo possibilitou aos artistas a exploração de efeitos mais vibrantes. Além da técnica, os pintores flamengos marcaram de forma duradoura seu próprio estilo. Os irmãos Van Eyck – Jan e Hubert, juntos ou separados – são considerados os autores dos painéis da Crucificação e do Juízo Final, que datam do final da Idade Média, entre 1420 e 1425 (Figura 7). Um debate historiográfico pretende que não se trata de um díptico, mas de um tríptico. A consideração de que se trate realmente de dois painéis possibilita atribuir uma narrativa visual e estética a eles. À esquerda, a crucificação significa a morte de Cristo na cruz para a salvação da humanidade. A cena é organizada e a dramaticidade, nuançada. No painel ao lado, na parte superior, as cruzes dos crucificados estão próximas da cruz mais elevada, a do Cristo. Este, glorioso em majestade, parece levitar, cercado por anjos que tocam trombetas. Aureolado, expõe as mãos e os pés, onde as chagas foram inundadas de luz.

A composição possui dualismo próprio, contrapondo, como nas esculturas dos pórticos das catedrais, os dois espaços. Alguns elementos iconográficos se repetem. À direita de Cristo, Nossa Senhora, com seu manto azul, está cercada de almas despidas, pelas quais provavelmente ela poderá interceder. Abaixo forma-se a corte, com santos, apóstolos e virgens. Na entrada da corte, dois anjos recebem dois grupos. À direita, o anjo levanta o indicador na direção do Cristo. Seu grupo é formado por religiosos, e três dentre eles ostentam a mitra própria ao papa e aos cardeais. À esquerda, o anjo contém seu grupo, formado pela realeza. A representação vertical traz na zona do meio a ressuscitação dos mortos, que deixam seus túmulos nus, agitando os braços. Do lado esquerdo, outros ressuscitam enquanto tentam sair do mar.

O centro na representação vertical é marcado por um anjo pontualmente localizado abaixo do Cristo. Vestido como um guerreiro, o anjo levanta uma espada com a mão esquerda e empunha um escudo com a mão direita. Asas e pernas abertas freiam um grande esqueleto com asas de morcego, que domina um caos profundo formado de almas que tentam libertar-se. Serpentes e monstros atacam os corpos. Dentre as vítimas, é possível iden-

22 Id. *ibid.*, p. 21.

tificar à direita uma cabeça tonsurada, e mais abaixo uma outra personagem tem na cabeça uma mitra. Os demônios de variadas formas procuram as vítimas. O espetáculo se passa no inferno, localizado no lugar mais baixo do díptico inferior. O espaço é escuro e denso.

Pairam vários questionamentos sobre a obra dos irmãos Van Eyck. Além da discussão em torno de um terceiro painel desaparecido, não se conhece para quem a obra foi realizada, o que dificulta uma análise do seu impacto. De pequenas dimensões, formato miniatura,²³ poderia ter sido encomenda de um burguês. No entanto, certamente provocou impacto. Além da iconografia que caracteriza o dualismo próprio ao Juízo Final – a ordem e a paz do espaço de cima, o céu, e a desordem e o sofrimento do espaço de baixo, o inferno –, toda a composição foi marcada por profunda luminosidade. Essa luz intensa era obtida graças à associação que os irmãos fizeram do óleo com o esmalte.

Na escultura ou na pintura, os artistas atribuíram às almas a forma humana. Nos diferentes momentos do julgamento, elas comparecem nuas ou vestidas e são caracterizadas pelos atributos indicados pelo texto escrito. Chamam atenção as almas dos condenados que ardem no fogo infernal, quase sempre despidas. A atribuição de signos aos pecadores tanto na escultura como na pintura enfatiza a falta cometida no próprio pecador, que se faz denunciar pelo gesto ou pelo objeto do pecado. Os pecadores ostentam signos capazes de conceituar os pecados. Independentemente da representação, as almas não têm face, não têm sexo, não têm individualidade. Seus corpos são o suporte pelo qual o pecado é exemplificado e situado. Os eleitos são distinguidos pelos próprios atributos.

Como, com base nas representações artísticas do Juízo Final, o indivíduo pode ser definido? Convém considerar que a individualidade, assim como os signos para os medievais, não tem o mesmo sentido atribuído por nós nos dias atuais. As estruturas mentais eram distintas das nossas. O medo, o sentimento de insegurança e a violência não eram os mesmos. Falar do indivíduo implica buscar conhecer suas emoções. Com base no quadro cultural, os medievalistas têm situado o nascimento do indivíduo a partir do século XII. Nesse momento, verificar-se-ia um conjunto de mudanças sociais, religiosas e intelectuais que contribuiria direta ou indiretamente para a construção da individualidade. Destaca-se a própria relação do homem com Deus, expressa pelo gênero autobiográfico, pela confissão e pela humanização do Cristo.

Neste estudo buscou-se apoio nas manifestações artísticas, reconhecendo serem as insígnias, as armas, os atributos e os signos a identificar as almas. Assim, os reis são distinguidos pela coroa, insígnia real por excelência; os monges, pela tonsura; o alto clero, pela mitra; o cavaleiro, pelo cavalo, e assim por diante. Sem traços fisionômicos que definam sua identidade, a coroa representa a essência da monarquia, isto é, sua essência sagrada invisível, mas reconhecida por todos com base nas insígnias reais. Na pintura localizada no interior do manuscrito, ou na escultura, é o texto escrito que revela a identidade do rei. Os traços feitos ou moldados pelo artista possuem um mesmo

23 O díptico tem 56,6 cm de altura por 19,7 de comprimento.

modelo e não representam o indivíduo, mas o inserem obedecendo a uma hierarquia e a uma determinada ordem social.

Para os medievais, o sentimento de individualidade não se apresentava tal como o vivenciamos atualmente. Do ponto de vista do artista, embora existam indícios técnicos de que eles saberiam como retratar um determinado rosto, as fontes no domínio das artes privilegiam mais os arquitetos que os escultores, dificultando o acesso ao nível do conhecimento destes últimos. Desde o século XII, principalmente na Itália, na França e na Alemanha, os artistas começam a assinar as próprias obras. Trata-se de arquitetos, talhadores de pedra e/ou escultores que assinam os próprios trabalhos, exercendo, a partir de então, funções distintas.²⁴ Entretanto, em se tratando inicialmente de artesãos e sobretudo de escultores, ocorria ainda que fossem responsáveis pela construção. De acordo com a situação, poderiam assumir uma das funções.

O *românico* exigia que arquiteto e escultor trabalhassem juntos. O exemplo do tímpano da catedral de Autun, no qual foi analisada a cena do Julgamento Final, foi assinado por Gislebert, a quem se atribui também a maioria das esculturas encontradas nos capitéis no interior da catedral. No entanto, desconhece-se o nome da maioria dos escultores de outras grandes catedrais, como Conques, Moissac e Vézelay. As assinaturas encontradas atestam a importância que a escultura adquiriu no decorrer do século, demonstrando igualmente o domínio técnico do escultor. Embora a atividade artística deva muito neste período à crescente urbanização da Europa, “as fontes não permitem duvidar da existência de grandes personagens eclesíasticos que intervêm pessoalmente e, poder-se-ia dizer, profissionalmente na atividade artística”²⁵

A historiografia da arte tem com frequência se valido do Movimento Humanista e do Renascimento para datar o nascimento do indivíduo no século XIV e início do XV, momento em que se assiste a um crescente desenvolvimento do indivíduo do ponto de vista intelectual e artístico. A ideia de um renascimento súbito, no entanto, há muito tem sido criticada por outros historiadores da arte, que deixam claro o avanço técnico ocorrido desde os séculos anteriores.

Além do campo intelectual ou artístico, outros elementos apontam para a presença do indivíduo. É o caso tanto das motivações religiosas quanto dos sentimentos, que estão, todavia, associados aos grupos. O indivíduo constitui-se no interior do grupo, no qual são processadas as relações sociais e culturais. É nesse quadro social que a crença na salvação da alma é assimilada. Para Aron Gurevich,²⁶ o indivíduo está inserido em condições históricas concretas, pertence a uma cultura e a um tempo, possui uma visão do seu tempo, da representação do universo e do sistema de valores da sociedade e do grupo social ao qual pertence. Ele é um meio-termo entre a cultura e a sociedade. Nas representações artísticas, os signos identificam o pecado que os agrupa. As almas dos condenados estão nuas, contrapondo-se às dos eleitos, que per-

24 Castelnovo (1994, p. 234).

25 Id. *ibid.*, p. 250.

26 Ver Gurevitch (1972).

manecem vestidos e guardam seus atributos. Nesse contexto, com base na figuração, é possível supor que a própria nudez seja significativa. Embora ela não os prive do atributo de origem, reis e clérigos exibem-na mesmo entre as chamas infernais, mas são estigmatizados pela falta cometida e passam a integrar um grupo definitivo na eternidade.



Figura 1 Mosaico da Basílica de Santa Maria Assunta, em Torcello.



Figura 2 Pórtico da Catedral de Santa Fé (Conques, França).



Figura 3 Catedral de São Lázaro, em Autum (França).

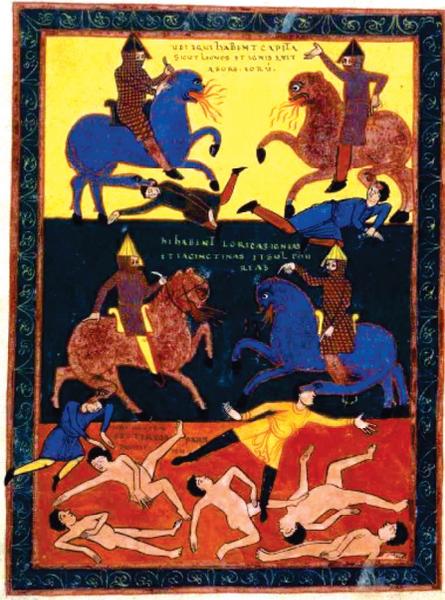


Figura 4 Iluminuras da cópia feita no Mosteiro de Saint Sever, de autoria do abade Gregório de Montaner.



Figura 5 O juízo final de Rafael Destorrents (missal de Santa Eulália).



Figura 6 Afresco de Giotto na capela de Arezzo, em Pádua, Itália.

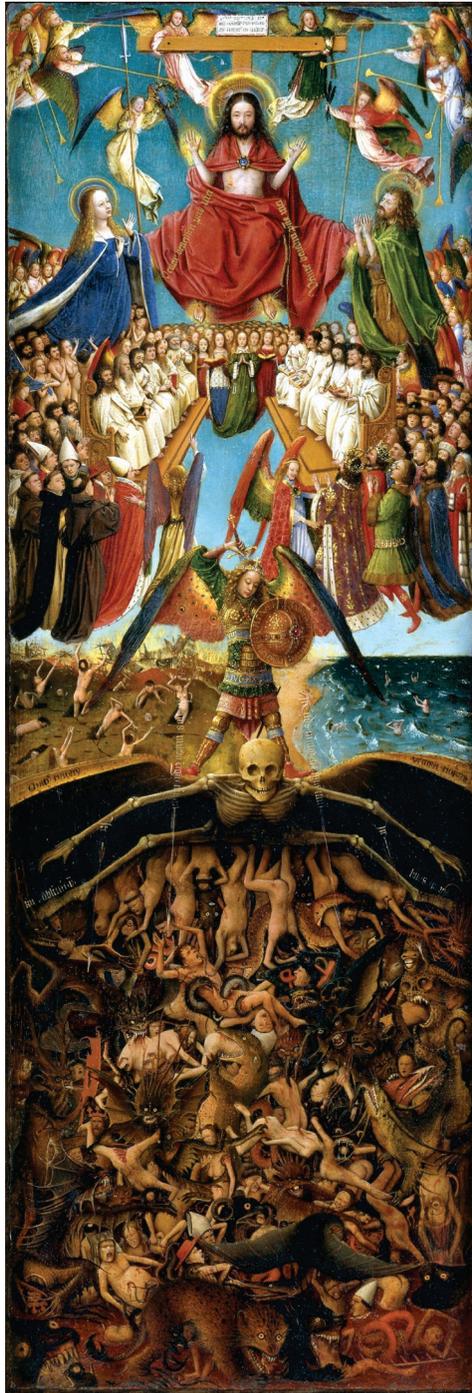


Figura 7 Painéis da Crucificação e Juízo Final, Irmãos Van Eyck.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. *História da arte italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. v. 2.
- CAROZZI, C. *Eschatologie et Au-delà*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1994.
- CASTELNUOVO, E. L'artiste. In: LE GOFF, J. *L'homme médiéval*. Paris: Seuil, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Devant l'image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- GRABAR, A. *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris: Flammarion, 1994.
- GREGÓRIO MAGNO. *Dialogues*: tome III (livre IV). Texte critique et notes par Adalbert de Vogué, trad, par P. Antin, index et tables. Paris: Les Éditions du Cerf, 1980. (Collection Sources chrétiennes, n. 251, 260, 265).
- GUREVITCH, A. J. Introduction. In: _____. *Les catégories de la culture médiévale*. Paris: Gallimard, 1972.
- MACMULLEN, R. *Christianisme et paganisme du IV^e au VIII^e siècle*. Paris: Les Belles Lettres, 1998.
- PASTOUREAU, M. *Couleurs, images, symboles: études d'histoire et d'anthropologie*. Paris: Le Léopard d'Or, [s. d.].
- SCHMITT, J.-C. *Les revenants: les vivants et les morts dans la société médiévale*. Paris: Gallimard, 2013.
- TERTULIANO. De anima. In: _____. *Du sommeil, des songes, de la mort*. Tradução: Pierre Klossowski. Paris: Gallimard, 1999.
- WIRTH, J. *L'image à l'époque romane*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1999.
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.