UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

VINICIUS SAEBEL LEMOS

# *UM OLHAR PELA JANELA*: LOYSET LIÉDET (1420-1479), O TEMPO E A METÁFORA DOS CORPOS NAS IMAGENS BORGONHESAS

VITÓRIA
2018

VINICIUS SAEBEL LEMOS

# *UM OLHAR PELA JANELA*: LOYSET LIÉDET (1420-1479), O TEMPO E A METÁFORA DOS CORPOS NAS IMAGENS BORGONHESAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração de História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa.

VITÓRIA
2018

Vinícius Saebel Lemos

# *UM OLHAR PELA JANELA*: LOYSET LIÉDET (1420-1479), O TEMPO E A METÁFORA DOS CORPOS NAS IMAGENS BORGONHESAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 09 de agosto de 2018

**COMISSÃO EXAMINADORA**

_____

Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa
(Orientador – PPGA/UFES)

_____

Profª. Drª. Almerinda da Silva Lopes
(Membro interno – PPGA/UFES)

_____

Prof. Dr. Jorge Augusto da Silva Santos
(Membro externo – PPGFIL/UFES)

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

Saebel Lemos, Vinicius, 1988-
S127o UMOLHAR PELA JANELA : LOYSET LIÉDET (1420 1479), O TEMPO E A METÁFORA DOS CORPOS NAS IMAGENS BORGONHESAS / Vinicius Saebel Lemos. - 2018.
116 f. : il.

Orientador: Ricardo Luiz Silveira da Costa.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. História. 2. História da Arte. 3. Idade Média. 4. Iluminuras. 5. Iconografia. 6. Corpo. I. Silveira da Costa, Ricardo Luiz. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

---

A Marlene, Nilson, Cristiane e Arthur,
por serem a minha força.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer é uma forma de amar, dom infundido no homem, fruto de uma virtude teologal. Portanto, agradeço a Deus, fonte e provedor desta virtude que por meio do amor guardou-me e orientou-me até aqui.

Aos meus pais, Marlene e Nilson, que também por amor apoiaram-me e deram testemunho da perseverança com suas vidas.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Ricardo da Costa, por demonstrar em seu trabalho o incansável papel do amor na alma de quem se dedica aos estudos. Sua erudição, simplicidade e amizade sempre me foram inspiradoras desde a adolescência.

À amizade do Matheus que o mestrado me possibilitou, companheiro de estudos, de longas conversas e que muito ajudou nesta dissertação.

Aos meus amigos, Saulo, Oswaldo e Carolina, por sempre me apoiarem e suportarem meus excessos, principalmente os que acabaram em ausência ou momentos de negligência em nossa amizade.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES, que bem me acolheram e, por meio do seu trabalho, tornaram-me mais maravilhado com a pesquisa em Artes.

A todos colegas de trabalho e àquelas pessoas que de algum modo incentivaram meus estudos ou participaram dos momentos que constituíram esta fase da minha vida.

Aos integrantes da banca, que participaram no direcionamento e consumação deste trabalho.

Também do ponto de vista pessoal, a arte é uma vida mais intensa. Causa profunda felicidade, porém consome mais rapidamente. Grava na fisionomia de seu servidor os sinais de aventuras imaginárias e espirituais, e, não obstante a calma monacal da existência exterior, produz no decorrer do tempo um quê de fastio, ultrarefinamento, cansaço, curiosidade dos nervos, tais como uma vida cheia de orgiásticos prazeres e paixões dificilmente seria capaz de provocar.

Thomas Mann[1]

[1] MANN, Thomas. **Morte em Veneza**. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, cap. II.

# RESUMO

No limiar entre o medievo e a modernidade, o iluminador Loyset Liédet (1420-1479) produziu centenas de iluminuras sob demanda da corte dos duques da Borgonha. Ao iluminar as *Crônicas* de Jean Froissart (1337-1405), Loyset demonstrou aquele momento que na arte se expressou como o encontro entre o Gótico e o Renascimento. Suas obras, portanto, servem como indício das rupturas e prolongamentos que marcaram seu período, no qual os traços expressaram o naturalismo nascente com o simbolismo que vigorou; das formas mistas de perspectivas com a racionalidade espacial linear e a justaposição dos planos. Examinamos três iluminuras: 1) *Chegada da Rainha Isabel à França*, 2) *A batalha de Cocherel* e 3) *Funeral do rei Filipe VI de Valois,* produzidas entre 1470-1475. Fizemos considerações sobre história, literatura e economia para compreendermos o entorno do artista, mas, principalmente, o meio em que as iluminuras foram desenvolvidas. A proeminência do conteúdo histórico nas obras de Froissart é refletida nos temas das iluminuras, portanto, analisamos neste trabalho as manifestações artísticas dos corpos dos homens notáveis a quem as *Crônicas* desejam rememorar. Para estudar essas imagens, partimos do *método iconológico* proposto por Erwin Panofsky (1892-1968), no qual tecemos a análise das iluminuras selecionadas ao percorremos os *três níveis de compreensão* das imagens, além da proposta de uma análise das cores conforme as observações de Michel Pastoureau (1947- ). Nossa *hipótese central* é da função dos corpos nas imagens como fundamento do movimento e da vivacidade como fatores narrativos-imagéticos.

Palavras-chave: Borgonha – Iluminuras – Loyset Liédet – Iconografia – Corpo.

# RÉSUMÉ

Sur le seuil entre le Moyen Age et la modernité, l'enlumineur Loyset Liédet (1420-1479) produit des centaines d'enluminure sous la demande de la cour des ducs de Bourgogne. En enluminant les *Chroniques* de Jean Froissart (1337-1405), a démontré Loyset ce moment dans l'art a été exprimé que la rencontre entre le Gothique et la Renaissance. Ses œuvres servent donc comme preuve de ruptures et les extensions qui ont marqué son époque, où les traits expriment le naturalisme naissant avec le symbolisme en vigueur; des formes mixtes de perspectives avec la rationalité spatiale linéaire et la juxtaposition des plans. Nous examinons trois enluminures: 1) *Arrivée de la reine Elizabeth en France*, 2) *La bataille de Cocherel, 3*) *Funérailles du roi Philippe VI de Valois*, produit entre 1470-1475. Nous considérerons l'histoire, la littérature et l'économie pour comprendre l'environnement de l'artiste, mais surtout le milieu dans lequel les enluminures ont été développées. L'importance du contenu historique dans les oeuvres de Froissart se reflète dans les thèmes des enluminures, donc nous allons analyser dans ce travail, les manifestations artistiques des corps d'hommes remarquables qui souhaitent rappeler les Chroniques. Pour étudier ces images, nous partons de la *méthode iconologique* proposée par Erwin Panofsky (1892-1968), dans lequel nous allons tisser l'analyse des miniatures sélectionnées pour passer par les trois niveaux de compréhension des images en plus de la proposition d'une analyse des couleurs que les observations de Michel Pastoureau (1947- ). Notre *hypothèse* centrale est la fonction des corps dans les images en tant que fondement du mouvement et de la vivacité en tant que facteurs *narratifs-imaginaires*.

Mots-clés: Bourgogne – Enluminures – Loyset Liédet – Iconographie – Corp.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1.1. *A Virgem do Chanceler Rolin* (1435)
Jan van Eyck (c.1390-1441) ..... p.18

Imagem 1.2. *O Juízo Final* (c.1433)
Fra Angelico (c. 1395-1455) ..... p.21

Imagem 1.3. *Die* (1963)
Tony Smith (1912-1980) ..... p.22

Imagem 1.4. *O Nascimento de Vênus* (1484-1486)
Sandro Botticelli (1445-1510) ..... p.25

Imagem 1.5. *As três moiras ou triunfo da Morte* (c. 1520)
Autor flamengo desconhecido ……..... p.29

Imagem 1.6 - *O Encontro de Maria Madalena com Jesus Cristo Ressurreto e a Dúvida de São Tomé* (1225-1235)..... p.37

Imagem 2.1. *Batalha em Flandres*
Loyset Lièdet (1420-1479) ..... p.42

Imagem 2.2. *Retrato de Filipe II*, o *Audaz* (c. 1500)
Pintor desconhecido (séc. XVI) ..... p.44

Imagem 2.3. *Filipe, o Bom, recebendo a Crônicas de Hainaut*
Rogier van der Weyden (1400-1464) ..... p.50

Imagem 2.4. *O Paraíso Terrestre* (1460)
Simon Marmion (1425-1489) ..... p.55

Imagem 2.5. *São Lucas pinta a Virgem* (1465-1470)
Simon Marmion (1425-1489) ..... p.66

Imagem 2.6. *A Queda de Tróia* (1454)
Loyset Liédet (1420-1479) ..... p.69

Imagem 2.7. *Encontro de Ricardo II (1367-1400) com os rebeldes*
Loyset Liédet (1420-1479) (pormenor) ..... p.73

Imagem 3.1. *Chegada da Rainha Isabel à França* (1475)
Loyset Lièdet (1420-1479) ..... p.76

Imagem 3.2. *Chegada da Rainha Isabel à França* (1475)
Loyset Lièdet (1420-1479) (pormenor) ..... p.81

Imagem 3.3. *Chegada da Rainha Isabel à França* (1475)
Loyset Lièdet (1420-1479) (pormenor) ..... p.83

Imagem 3.4. *A batalha de Cocherel* (1470-1475)
Loyset Lièdet (1420-1479) ..... p.87

Imagem 3.5. *A batalha de Cocherel* (1470-1475)
Loyset Lièdet (1420-1479) (pormenor) ..... p.89

Imagem 3.6. *A batalha de Cocherel* (1470-1475)
Loyset Lièdet (1420-1479) (pormenor) ..... p.92

Imagem 3.7. *Díptico de Wilton* (1395)
Anônimo ……..……..... p.95

Imagem 3.8. *Maio* (1410)
Paul e Jean de Limbourg (1380-1416) ..... p.97

Imagem 3.9. *Funeral do rei Filipe VI de Valois* (1470-1475) Loyset Lièdet (1420-1479) ..... p.100

Imagem 3.10. *Funeral do rei Filipe VI de Valois* (1470-1475)
Loyset Lièdet (1420-1479) (pormenor) ..... p.102

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

1 - OLHAR, SENTIR: A IMAGEM, O CORPO E O TEMPO 18

1.1. *O Nascimento da Vênus*: Panofsky e Warburg 24

1.2. O Corpo no compasso 28

1.3. Olhar é reviver: a *imagem como memória* e *vivacidade* 32

1.4. Arte Mutilada, Arte emancipada 34

1.5. As iluminuras e o Corpo 36

2 - TERRITÓRIO DE PASSAGENS: HISTÓRIA, ESPAÇO E ARTE NO DUCADO DA BORGONHA 41

2.1. Flandres: a geografia do mecenato 57

2.2. *Lugar de passagem, lugar de contato*: o comércio em Flandres 59

2.3 Da Arte à História: Loyset Liédet (1420-1479) 67

3 - CORPOS, CORES E LUGARES 75

3.1. Cortejos e ritmos 76

3.2. O Amarelo: entre o ouro e a bílis 79

3.4. Imagem e sociedade guarnecidas 86

3.6. A roupa do rei 94

3.7. O Corpo, o Luto e o Além 98

3.8. O Funeral 99

3.9. A Ocultação do Corpo 101

CONSIDERAÇÕES FINAIS 1055

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 1077

# INTRODUÇÃO

> Ensuite le caractère qui m'a principalement frappé, ç'a été la grandeur. Cela représente le grand, et cela pousse au grand. J'ai retrouvé partout dans vos ouvrages la solennité des grands bruits, des grands aspects de la Nature, et la solennité des grandes passions de l'homme. On se sent tout de suite enlevé et subjugué. L'un des morceaux les plus étranges et qui m'ont apporté une sensation musicale nouvelle est celui qui est destiné à peindre une extase religieuse (BAUDELAIRE).[2]

Com sua estreia em Paris em 1867, a ópera *Tanhäuser* levou parte do público francês ao deslumbre. Em meio àquela audição, encontrava-se o escritor Charles Baudelaire (1821-1867). O espetáculo conta a história de um *minnesänger* do século XIII – um trovador medieval – que depois de viver por anos em uma relação romântica e lasciva com a própria deusa do amor, a Vênus, desencantado pelo excesso dos prazeres, abandona-a após tomar consciência dos seus pecados libidinosos. Arrependido, em seguida ele sai em peregrinação penitente rumo a Roma para obter a redenção pelas mãos do Papa.

Em um momento próximo à estreia da ópera wagneriana, Victor Hugo (1802-1885), em sua literatura, justificou o *drama romântico* como o ápice da criação literária, justamente por se basear nos antagonismos e temas que a Idade Média dispunha: o céu e o inferno, o pulsar das emoções que deixavam pequenas as fronteiras existentes entre o regozijo e as lágrimas[3], ou da conflitante presença do *Grotesco* e do *Sublime*.[4]

Tanto para Richard Wagner (1813-1883), quanto para Victor Hugo e outros artistas do século XIX, a Idade Média foi fonte de grande inspiração. Afinal, se há algo que esse tempo desperta é a imaginação. Até hoje, somos defrontados

---

[2] BAUDELAIRE, Charles. **Lettre de Charles Baudelaire a Richard Wagner**. Huffington Post. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.fr/nicolas-bersihand/lettre-de-charles-baudelaire-a-richard-wagner_b_5103399.html>. Acesso em: 08 mar. 2017.

[3] Sempre bom lembrar desse contraste no mundo medieval. É justamente a partir desses extremos que Johan Huizinga escreveu sua obra clássica O Outona na Idade Média (2013). A vida e a morte, o sagrado e o profano, o pranto e riso, bastava-se pouco para que o homem fosse de um extremo ao outro, logo, como é difícil determinar esses limites.

[4] Sobre as inspirações de Victor Hugo na formação da literatura romântica, ver. HUGO, Victor. **La Préface de Cromwell**. Tradução, referências e notas de Maurice A. Souriau. Paris: Société française d'imprimirie et de librarie, 1897. p. 169-328. Disponível em <gallica.bnf.fr>. Acesso em: 07 mar. 2017.

pelos castelos envoltos por brumas, pelos cavaleiros errantes, pelas donzelas a suspirar pela ausência do amado, pelas catedrais góticas e suas gárgulas, todas essas imagens permeiam nossas mentes.

Desde o Romantismo,[5] vemos a tentação do homem moderno em se assenhorear do período medieval para retirar algum gosto estético. O homem contemporâneo não se eximiu do mesmo feito. Apesar do impulso modernista à negação, no ímpeto ao rompimento de uma tradição sufocante, os artistas do final do século XX sublinharam uma virada que se apropriou do passado.

Anselm Kiefer (1945- ) e Jorge Guinle (1947-1987) retrançaram sobre suas imagens questões relativas à *memória* e à confluência entre os tempos. Apropriaram-se delas não como forma de culto ao passado. Mas a partir do campo de batalha onde o passado e o presente se enfrentam, pensaram e condensaram as diversas camadas temporais em uma nova poética.[6]

O imaginário medieval, todavia, possuiu o seu próprio repertório. É comum encontrarmos heróis gregos e personagens neotestamentários em vestes coetâneas ao artista medieval. Apesar de conhecerem as formas antigas, não viam na Arte Antiga algo a ser copiado. Suas imagens faziam reminiscência a temas antigos. Mas suas formas eram sincrônicas, eram próprias do seu tempo, ou segundo os ditos de Régine Pernoud, os medievais seriam modernistas *avant la lettre.*[7]

A Escultura, a Pintura, a Iluminura e outras expressões artísticas da Idade Média, elaboraram objetos a partir de um imaginário que saltava as fronteiras da pura ideia e partia para a realidade. Traduziam em *visão ardente* as figuras

---

[5] Movimento cultural surgido no século XVIII, serviu-se como contraposição ao espírito Racionalista do Séculos das Luzes. O resgate da Idade Média foi uma resposta ao impulso do homem moderno contra o controle das emoções, contra a negatividade à religião, contra à sublevação da cultura local em face à cultura dita *Universal*. Enfim, uma revolta contra a revolta moderna. Entendida como momentos dos antagonismos: do céu e do inferno, dos senhores feudais contra as forças universalistas - o Papado e o Império, as dualidades da Idade Média foram a base para a visão poética do século XIX. Sobre o tema: AMALVI, Christian. Idade Média. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, vol. 1. p. 537-542.

[6] LOPES, A. S. A reversibilidade do tempo na pintura de Jorge Guinle. **PALINDROMO**, 3. Teoria e História da Arte, p. 117-143, mar/jun 2010.

[7] PERNOUD, Régine. **Idade Média**: o que não nos ensinaram. São Paulo: Linotipo Digital, 2016.

do intelecto.[8] Tornavam real o imaginado, fazia ser visível o que antes era invisível.[9]

Sempre focado nessa traduzibilidade do transcendente na Idade Média, por anos passamos a nos dedicar aos estudos da História, Literatura e Arte do século XIV por meio das obras de Jean Froissart (1337-1410).[10] Esse momento, situa-se no tempo que foi o último suspiro do medievo, o fechar das cortinas antes do mundo moderno entrar em cena.

Para que esses estudos não ficassem apenas atrelados aos livros, trouxemos a Idade Média para perto por meio de um *Grand Tour.* Deslumbrante! Catedrais, casas, esculturas, retábulos, tudo saltava aos olhos. A História estava ali, não como escrito, mas como Arte e, em face dela, descobri o que era o *Sublime*: O temor trazido pela consciência da nossa própria efemeridade ao nos defrontar com algo que é maior.

Temor e deleite, como podem ser convergentes? Edmund Burke (1729-1797) respondeu que só é possível que haja contentamento *graças à distância.*[11] Princípio que instiga a todo pesquisador, variável indissolúvel no trabalho daqueles cujos objetos de pesquisa estão no tempo.

Diferente da solidez e massa de um contraforte, ou da suavidade e translucidez de um vitral, em algumas situações deparávamos com coisas menores, contudo, não menos grandiosas que as grandes obras. Objetos que rechaçam, teoricamente, qualquer possibilidade de sublimação burkeniana: *a iluminura*.

Presentes em muitos manuscritos como, por exemplo, evangeliários, livros de horas e crônicas. Retiniam o mesmo problema, a questão do tempo, suas divisões, marcações e seus fins. Afinal, não apenas aos homens de hoje, mas aos que viveram há quinhentos anos, o relato das coisas que aconteceram

---

[8] LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 12.

[9] DUBY, Georges. **Art et sociéte au Moyen Âge**. Paris: Éditions du Seuil, 1997. p. 8.

[10] Jean Froissart foi um escritor em língua francesa de prosa e poesias cuja obra mais extensa, as *Crônicas*, narram os grandes eventos ocorridos durante a Guerra dos Cem Anos (1337-1453), seus trabalhos são fontes riquíssimas para os estudos desta fase final da Idade Média no Ocidente Medieval.

[11] BURKE, Edmund. **Pesquisa filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução, apresentação e notas de Enid A. Dobránzisky. Campinas: Papirus, 1993. IV, 6-9.

fazia parte da vida. Elas eram contadas nas cortes, nos púlpitos, nas esquinas das cidades, nas chancelarias e,[12] por muitas vezes, tomavam corpo como imagens.

A História, o Tempo, a paixão primeira obtida por intermédio dos livros assim foi recrudescida. Acabamos por retornar a Jean Froissart. Entretanto, sua obra não nos levou novamente a ele, o escritor. Seu manuscrito direcionou-nos às imagens que tinham o pergaminho como *superfície de inscrição.*[13] Elas nos mostravam os fatos, mas ainda pareciam querer mostrar algo mais. Suas interpolações das cores, suas sobreposições de figuras, sua perspectiva intrincada, uma *linguagem pictórica* que chamava a ir além.

Os objetivos desta dissertação são: 1) investigar a função do corpo na delimitação das *hierarquias internas* da imagem, suas disposições e ausências na construção da espacialidade; 2) analisar a *cadência rítmica* estabelecida pelo corpo e como seus gestos, seus ornamentos e suas interações compassadas com outros corpos formam a movimentação das imagens; 3) delimitar a comunicação pictórica do corpo por meio do seu volume, das suas cores em estabelecer a *harmonia* entre as partes que compõem a iluminura; 4) a compreensão do corpo vai além do simples antropomorfismo. Às vezes, o corpo está indiretamente presente, está transfigurado, ora se faz presente como símbolo, ora como indício. O corpo nem sempre se figura pela sua *individualidade* e *materialidade*, ocasionalmente ele é presente por meio de uma *coletividade* ou de uma *metáfora organicista* – as cidades, as guildas, a sociedade de modo geral, ou por um aspecto transcendente – a *sobrenaturalidade* da realeza, a luz como princípio de elevação.

Foi essa convocação para se debruçar sobre as iluminuras nas *Crônicas* de Jean Froissart feitas por Loyset Liédet (1420-1479) que fez com que brotasse essa dissertação. Dividimo-la em três capítulos. No **capítulo I**, “Olhar, Sentir: A

---

[12] GUENÉE, Bernard. História. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, vol. 1. p. 523-535.

[13] SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, vol. 1. p. 594.

Imagem, o Corpo e o Tempo", discorremos sobre a teoria e a metodologia utilizadas em nossa análise, as questões levantadas pelo problema da iluminura, do corpo e do tempo. No **capítulo II**, "Território de Passagens: História, Espaço e Arte no Ducado da Borgonha", vislumbramos o panorama histórico e artístico do Ducado da Borgonha durante o século XIV e terminamos com uma biografia de nosso artista. Por fim, no **capítulo III**, "Corpos, Cores e Lugares", passamos à análise direta de algumas iluminuras selecionadas nas quais o corpo, principalmente o da realeza, foi o mais acentuado.

# 1 - *OLHAR, SENTIR*: A IMAGEM, O CORPO E O TEMPO

**Imagem 1.1. A Virgem do Chanceler Rolin** (1435). Jan van Eyck (c.1390-1441). Óleo sobre tela, 66x62cm, Museu do Louvre. A exuberância da arte no Gótico tardio! A transição do mundo sobrenatural que volveu seu olhar para o mundo natural. Neste quadro do artista flamengo, a Virgem recebe uma coroa detalhadamente ornada, assim como o são as roupas, os ladrilhos e os capitéis, o espaço abre uma bela paisagem para alguma cidade borgonhesa, como uma janela por onde nosso olhar segue o rio que leva ao horizonte. O Chanceler Rolin (1376-1462) foi uma daquelas figuras que entraram para história pelo incentivo às Artes. Foi muito atuante na corte do ducado da Borgonha, lugar que reuniu diversos artistas franco-flamengos e fizeram florescer trabalhos notáveis, dentre os quais as iluminuras, objeto dessa dissertação.

Como uma janela para se olhar a História. Foi deste modo que Leon Battista Alberti (1404-1472) definiu a pintura.[14] O tema da janela, que emerge do texto de Alberti, manifesta a racionalidade do quadro, no qual pontos, linhas e curvas são delicadamente postas para a realização de uma imagem. Objeto e lugar que permite às coisas externas estarem juntas de nós, tornam próximas coisas que anteriormente nos eram alheias, tudo que é extrínseco ao nosso ambiente doméstico vira familiar: uma paisagem campestre, o frescor da brisa outonal, a sonoridade da cidade, o movimento dos objetos. Os sentidos são aguçados por ela: a janela.

A afirmação do humanista italiano traz a imagem da janela como o princípio de abertura a algo que estava oculto, um algo que na Itália do século XIV evocava a *mímesis* e a *mnemosine.* Eis o que foi a finalidade da Arte e da História da Arte no Renascimento.[15] A arte como imitação da natureza e dos grandes nomes do passado, a arte como prática de virtude que enobrece e imortaliza o homem. Este era o modo de pensar de Giorgio Vasari (1511-1574) que retirou do limbo do esquecimento o nome daqueles que por essas vias procederam.

É deste desejo de produzir a similitude, de bem reproduzir o que é apreendido visualmente do mundo natural que, aos poucos, as imagens de fins do século XIV e XV mostram solidificar. Apesar da imitação ser algo comum a toda espécie humana, que lhe garante desde a tenra idade o primeiro aprendizado e certa sensação de satisfação,[16] ela se apresentou de diferentes modos ao longo do tempo.

---

[14] "Il quale mi ser per un' aperta finestra dalla quale si abbia a veder l'istoria". LEON BATISTA ALBERTI. **Della Pittura e della Statua**. Milano: Società Tipografica de'Classici Italiani, 1804. p. 28.

[15] O entusiasmo que Vasari iniciou seu livro ao contar a vida e obra dos artistas é fundamental para a compreensão do nascimento da disciplina História da Arte. Logo no início da *Vida dos Artistas,* ao escrever sobre Giotto di Bondone (1267-1337), Vasari reconhece na capacidade ao imitar os antigos e a natureza o dever de digno reconhecimento a ser garantido ao pintor para que, assim como resgatou a *ars antiqua*, o artífice seja retirado para longe do limbo do esquecimento.

[16] Em sua *Poética*, Aristóteles aponta a *mímesis* como a origem de toda a arte poética e atividade natural do homem, do contrário a satisfação (χαίρειν) ao ver uma imagem não provém necessariamente desta imitação, ou seja, por se observar algo que é conhecido no mundo natural, mas da qualidade do trabalho obtido. ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Vinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 57.

Alberti em seu tratado sobre a pintura também determina o caráter *antropocêntrico das medidas* ao se construir uma imagem e como essas medidas agem na observação do espectador.[17]

O homem como medida de todas as coisas! A figura de um homem, dentro do plano pictórico, pode determinar todas as relações entre os planos, entre um grupo de pessoas ou entre o homem e o ambiente em seu entorno. Um homem desenhado em grande dimensão pode deixar todos os corpos à sua volta menores. Uma pessoa delicada e diminutamente elaborada na superfície de um quadro pode deixar a natureza em sua volta magnânima e voraz. A força da comparação é inevitável, e a presença de uma figura humana torna tudo mais próximo, mais compreensível, mais presente àquele observador que, de pronto, encara uma imagem.

A exposição de um corpo nu, em grande proporção e de posição ufana como a do *Davi* (1504) de Michelangelo (1475-1564) nos encara. Seu suporte denso, sua textura fria e seu tamanho altivo nos constrange, mas são seus olhos, violentamente humanos, e seu olhar, distraído e triunfante, que nos afronta e nos torna empáticos. Esta *fenomenologia da intimidação*[18] é ainda mais fácil de ser percebida quando nos deparamos com a arquitetura colossal dos incalculáveis edifícios religiosos e militares que chegaram até nós.

Por vezes, mesmo a não figuração de um homem nos evoca essa força empática e comparativa. Os túmulos vazios no *Juízo Final* (c. 1433) de Fra Angelico (c. 1395-1455) e a escultura *Die* (1962) de Tony Smith (1912-1980) sugerem a *presença* por meio da *ausência* da figuração do homem. Se no painel do artista florentino os condenados e os salvos rodeiam os sepulcros vazios, as tampas tumulares abertas revelam a privação dos corpos. O observador atento procura algum indício (imagem 1.2). Onde estão os corpos nessa escuridão do vago sepulcral? Como no *Evangelho de São Lucas*, podemos presumir a resposta: “Ele não está aqui!”.[19]

---

[17] ALBERTI, op cit. p. 27.
[18] DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 122.
[19] Lc 24,6.

**Imagem 1.2** - **Juízo Final** (c.1433). Fra Angelico (c. 1395-1455). Têmpera sobre madeira, 105x210cm, Museu de San Marco, Florença.

**Ilmagem 1.3. Die** (1963). Tony Smith (1912-1980). Aço, 183,8 × 183,8 ×183,8 cm, Whitney Museum of American Art, Nova Iorque.

No caso de Tony Smith, as proporções do cubo - *Die* - que medem 183,8 cm evocam a presença do homem em uma obra onde sua figura foi evanescida (imagem 1.3). Além de ter a altura verossímil de um indivíduo vivo em pé, os mesmos 183,8 cm referem-se ao túmulo, aos *six feet under*, os sete palmos de terra que culturalmente devem ser enterrados os mortos.[20] Seu formato nos lembra um ataúde e seu título o ato de fenecer. O volume da obra, portanto, configura o corpo do homem pelas medidas e traz a dimensão sensível do homem por meio do seu fim: a morte.

[20] DIDI-HUBERMAN, 2014, p 91.

Aquele que olha uma obra e tenta compreendê-la assimila uma relação entre o corpo do espectador e da imagem que é, às vezes, expressada no modo em que descrevemos algumas obras de arte: “as esculturas estão *deitadas*”; “o objeto tem a *largura de um braço*”; “a iluminura é *encabeçada* por um coro de anjos”. O princípio protagórico é latente.

Até este ponto transitamos, *en passant,* sobre os objetos de medidas iguais ou superiores ao homem: quadros, esculturas e edifícios. Entretanto, o que podemos compreender dos objetos menores, assim como dos maiores, é por meio do caráter *antropocêntrico das medidas.*

Ao sairmos dos objetos faustosos, sublimes ou similares dimensionalmente a nós, e partirmos para os objetos pequenos, inicialmente os reconheceremos como frágeis. Robert Morris (1931 - )[21] apontou que as pequenas obras de arte, na verdade, tornam-se mais íntimas. Conforme reduzimos suas medidas comparadas à escala humana, mais os objetos nos são familiares e mais interiorizados.

A arte intimida! Incute temor – *temere* – a alguém, afeta, inspira respeito. Do mesmo modo, o íntimo – *intimus*, superlativo de *intra* – é pôr algo para dentro.[22]

A imagem como janela, que nos abre ou nos preenche com uma visualidade, é ainda algo mais. Por produzir sensações e por nos levar a outras experiências, a imagem nos serve como uma porta, lugar de passagem e de reposicionamento que nos abre a outra realidade. É a partir de uma porta que Dante inicia todo seu caminho que, guiado por Virgílio, adentra nas profundezas infernais,[23] e por outra porta que sobe o monte do Purgatório até alcançar o Paraíso Terrestre.[24] O que há para além delas não é sabido, nada é reconhecível.

---

[21] MORRIS, Robert. Notes on sculpture: part II. In: BATTCOCK, Gregory. **Minimal Art:** A Critical Anthology. New York: E.P. Dutton, 1968. p. 230.

[22] Agradeço às orientações do professor latinista William Bottazzini Rezende, diretor do *Instituto Angelicum*: <https://www.institutoangelicum.com.br/>.

[23] “LASCIATE OGNE SPERANZA, VOI CH’INTRATE/ Queste parole di colore oscuro/ vid’ïo scritte al sommo d’una porta.” DANTE, Inferno, III, 9-11.

[24] “vidi una porta, e tre gradi sotto/ per gire ad essa, di color diversi,/ e un portier ch’ancor non facea motto. DANTE, Purgatório, IX, 76-78.

Ao primeiro trespassar pela porta, a *inquietante estranheza* do novo espaço torna-se, lentamente, familiar e reconhecível. Como se saíssemos da escuridão e víssemos a luz, no primeiro ela nos ofusca a vista e, aos poucos, voltamos a enxergar. É deste modo que Goethe faz a passagem do doutor Fausto da sua vida melancólica, escura, para uma nova abertura à vida, à luz.[25]

Quando vemos uma imagem artística, quando nos propomos estudar ou analisar uma imagem, este é nosso estado inicial: estranheza, desconhecimento, incômodo,[26] mesmo as imagens mais familiares.[27]

## 1.1. *O Nascimento da Vênus*: Panofsky e Warburg

A compreensão das imagens neste trabalho se irrompe do postulado da História da Arte como disciplina humanística. Erwin Panofsky (1892-1968), em seu notável texto de 1939,[28] relata o princípio da *humanitas* em um fato ocorrido na vida de Immanuel Kant (1724-1804). O filósofo alemão, já idoso, estava sentado no momento que recebeu a visita do seu médico, no início do encontro, esforçou-se para contornar seu estado de debilidade e decrepitude para bem acolher seu visitante, levantou-se em um claro gesto de cordialidade.

---

[25] GOETHE, Johann W. von. **Fausto: uma tragédia** - Primeira parte. Tradução de Jenny K, Segall. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 95-125.

[26] É merecida a inserção das linhas iniciais do primeiro prefácio de *A História da Arte* de Ernst Gombrich: "Destina-se este livro a todos os que sentem a necessidade de alguma orientação inicial em um estranho e fascinante mundo. Pode servir para mostrar ao recém-chegado a situação geral da arte sem o confundir com detalhes; e para habilitá-lo a dar uma ordem inteligível à profusão de nomes, períodos e estilos que se congestionam nas páginas de obras mais ambiciosas" **História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012. p.7

[27] Sigmund Freud dedicou um artigo para explicar essa capacidade do homem em se sentir incomodado mesmo com coisas, objeto e situações que nos são repetitivas ou costumeiras. FREUD, Sigmund. **L'inquiétante étrangeté**. Paris: Hatier, 1987.

[28] PANOFSKY, Erwin. Introdução: A História da Arte como uma disciplina Humanística. In: _____. **Significado nas Artes Visuais.** 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 17-46.

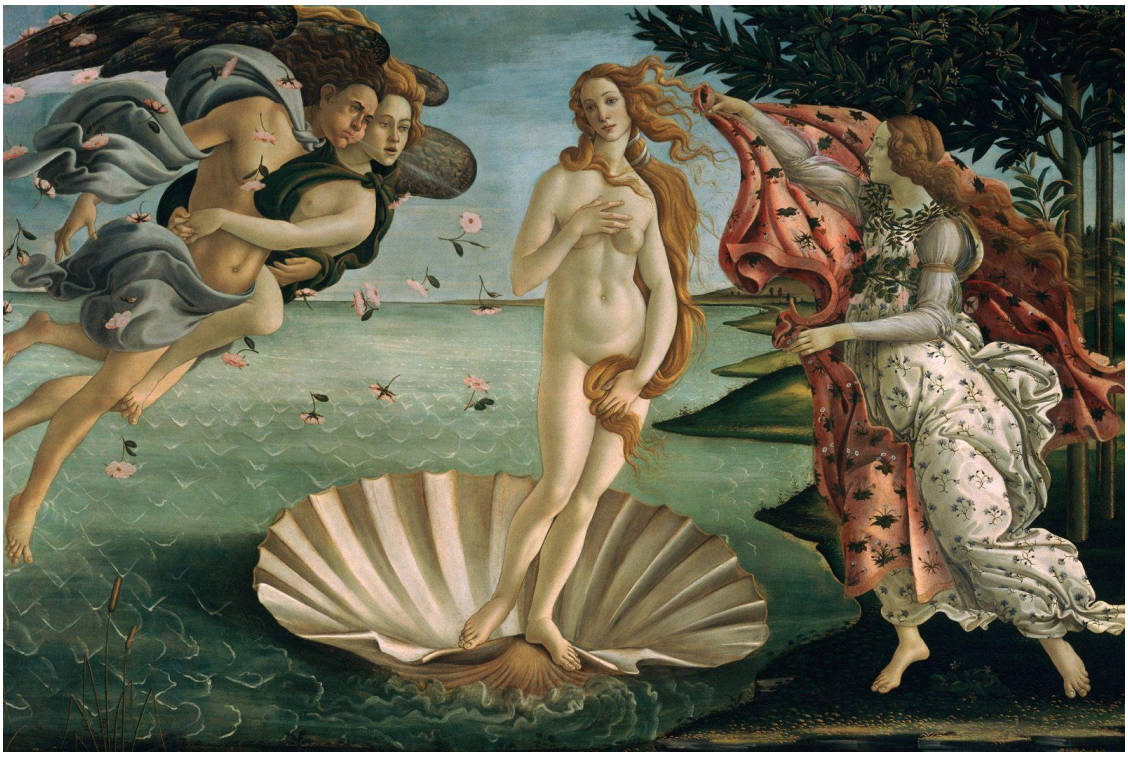


**Imagem 1.4 - O Nascimento de Vênus** (1484-1486). Sandro Botticelli (1445-1510). Óleo sobre tela, 172.5 × 278.5cm, Galleria degli Uffizi, Florença.

Panofsky nos faz compreender que neste ato há algo maior que a expressão de uma convenção, há um esforço consciente de honradez e tragicidade humana *auto-imposta* e *auto-aprovada*.[29] Essa *humanitas* expressava, à época de Kant, tanto o princípio da civilidade da Antiguidade, em oposição ao que é bárbaro, quanto a oposição entre humanidade e divindade, ou seja, reconhecia a possibilidade de elevação do homem por princípios nobres, quanto o pensamento medieval que diferenciava da esfera divina a inferioridade humana incutida por meio da morte. A compreensão do gesto de Kant resume a ideia de Panofsky do conflito entre o visível e o menos visível.[30]

Como melhor ver? Como sair do estranhamento inicial e passarmos para a esfera do inteligível a linguagem pictórica? Para romper com essa cisão e compreender as imagens, procederemos com a proposta dos *níveis de interpretação iconográficos* de Panofsky.

---

[29] CHEETHAN, Mark. A. Theory reception: Panofsky, Kant, and disciplinary cosmopolitanism. In: **Journal of Art Historiography.** Nº 1, Birmighan: [s/n] December 2009. Disponível em: <https://arthistoriography.wordpress.com/number-1-december-2009/>. Acesso em: 08 mar. 2018.

[30] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 220.

Todos que se depararam com uma imagem artística – seja a que aparenta ser uma janela ou uma porta – passada a *inquietante-estranheza* primordial, começam a identificar elementos de uma obra em sua forma pura. As figuras humanas, a representação de um objeto, expressões de sentimento, o traço das linhas e os tipos de cores. Esse primeiro contato estabelece a obra como fato, ou *tema primário*. É descrever, por exemplo, que O *Nascimento de Vênus* (1484-1486) (imagem 1.4) configura-se, no primeiro nível de análise, como uma mulher nua, sobre uma concha à borda do mar.

Esta mulher é rodeada por um casal alado à sua esquerda e por uma outra figura feminina à direita. Os seres alados a sopram, enquanto a mulher solitária à destra tenta encobrir a nudez da figura central com um tecido decoradíssimo. Outros elementos figurativos constituem está primeira visualidade, o mar, as flores que seguem o sopro, uma mata que se contrapõe simetricamente à vastidão oceânica. Essas são as primeiras formas aprendidas do que se vê, é a expressão da familiaridade com os objetos e eventos simples, a isto chamamos de *nível primário*, ou *pré-iconográfico*.[31]

Caso o observador tenha conhecimentos externos que o ajudem a reconhecer os elementos dessa obra, a mulher sobre uma concha à beira mar será reconhecida como a Vênus, a deusa Anadiomene, a familiaridade com fontes literárias sobre o tema, ou melhor, às fontes que o autor da imagem teve contato, por exemplo, o poema *Stanze* (1478) de Angelo Poliziano (1454-1494),[32] coetâneo a época do pintor, além de ambos trabalharem para os Médicis de Florença.

> Nel tempestoso Egeo in grembro a Teti
> si vede il frusto genitale accolto,
> sotto diverso volger di pianeti
> errar per l'onde in bianca schiuma avolto;
> e drento nata in atti vaghi e lieti
> una donzela non con uman volto,
> da zefir lascivi spinta a proda,

[31] PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 50.

[32] Angelo Poliziano foi humanista e poeta toscano durante o governo de Lorenzo, *o Magnífico*, em Florença. Profícuo tradutor dos clássicos como a *Eneida*, *Histórias* de Heródoto e obras de Platão e de Epiteto. Compôs sua obra *Stanze* para os festejos de uma justa, um longo poema no qual a mitologia é abundante. Provavelmente Botticelli leu ou assimilou a narrativa do nascimento da deusa pelo próprio Poliziano.

gir sovra un nicchio, e par che 'l cel ne goda.
Vera la schiuma e vero il mar diresti,
e vero il nicchio e ver soffiar di venti;
la dea negli occhio folgorar vederesti,
e 'l cel riderli a torno e gli elementi;
l'Ore premer l'arena in bianchi vesti,
l'aura incresparle e crin distesi e lenti,
non una, non diversa esser lor faccia,
come par ch'a sorelle ben confaccia. (*STANZE*, I, 99- 100)[33]

Esta comparação é um dos tipos de compreensão do *nível secundário*, ou *iconográfico*, do método de Panofsky. Até o momento, passa-se da forma pura ao reconhecimento dos temas, das alegorias e dos tipos. Após a identificação dos elementos formais e iconográficos das imagens, ultrapassa-se a fronteira da formalidade em direção ao significado intrínseco da obra, ou ao nível do ato de *interpretação iconológica*.

Ao lermos os versos de Poliziano, as espumas de onde aflora a deusa e o vento ocidental assoprado por Zéfiro[34] dão movimento ao ato de nascer de Vênus, assim como Aby Warburg afirma a preocupação com a movimentação emotiva – *Pathosformel* – da obra de Botticelli.[35] Preocupação que no caso do Nascimento da Vênus é a síntese de toda uma visão de mundo – *Weltanschauung* –, e não específica de uma única obra, é o significado intrínseco, ou a manifestação dos valores de uma época.

Este tipo de resultado é obtido através de uma intuição sintética, na qual o observador para além das formas, tipos, temas e estilos, decanta da imagem seus significados factuais dos seus significados expressivos daquele momento histórico. Como nós também temos nossa visão de mundo, para se evitar

[33] "No tempestuoso Egeu, no colo de Tétis/ se vê o órgão genital acolhido/ sob diverso volver dos planetas/ vagar pelas ondas em branca espuma envolvido;/ e dentro, nascida em atoa vagos e ledos,/ uma donzela com rosto não humano,/ por zéfiros lascivos impelida à margem/ a ir sobre uma concha, e parece que o céu se regozije com isso./ Dirias a verdadeira a espuma e verdadeiro o mar,/ e verdadeira a concha e verdadeiro o soprar dos ventos; verias a deusa fulgurar nos olhos,/ e o céu sorrir-lhe em torno e os elementos;/ as Horas pisar a areia em brancas vestes,/ a brisa encrespar-lhe os cabelos longos e soltos;/ não ser igual nem diverso o rosto, como parece ser adequado à irmãs." WARBURG, Aby. O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli. In: _____. **História de Fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 29-30.

[34] Zéfiro é o vento ocidental, cabe a ele a frutificação da natureza e, conforme as Carminas de Horácio (65 a.C-8 a.C), a chegada da Primavera (*Carmina*, 3, VII). Disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/horace/carm3.shtml>. Acesso em: 14 mar. 2018.

[35] WARBURG, Aby. O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli. In: _____. **História de Fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 27-86.

projeções no objeto analisada, este nível de interpretação exige a familiaridade com os *sintomas culturais* da época estudada.

Cada período expressou por meio de imagens os *sintomas culturais* do seu período, os reflexos que agem como um símbolo. Portanto, por não expressar a forma ou o mundo físico, mas o sentido, o símbolo é a finalidade da *análise iconológica*, ou do *terceiro nível de compreensão.*[36]

## 1.2. O Corpo no compasso

Período de transição da cronologia rural para a citadina, da impulsividade ao abrandamento dos costumes, o século XV foi palco de conflitos, de acertos temporais nos quais as tormentas e rupturas históricas tornaramm-se mais visíveis. O advento do relógio e dos manuais de boas maneiras fizeram o corpo render-se à última estocada do processo civilizacional.

Como lugar de conflitos e expressão de valores, o corpo também se tornou nas artes uma *unidade comunicativa,*[37] ou seja, sua figuração serve como uma partícula pictórica mínima que tem a capacidade de nos comunicar algo, transmitir certo significado ou que traz todo um sentido no aspecto simbólico. Assim como as linhas, as cores, as formas geométricas e outros elementos menores de uma imagem são unidades comunicativas que têm sentido próprio, a figuração do homem é um fator elementar.

---

[36] CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem**: introdução a uma filosofia da cultura. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 49.

[37] DAMISCH, Hubert. Oito teses a favor (ou contra) uma semiologia da pintura**. Arte & Ensaios,** Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ. Rio de Janeiro, n. 24, p. 162-173, 2012.

**Imagem 1.5**. **As três moiras, ou triunfo da Morte** (c.1520). Autor flamengo desconhecido. Tapeçaria de lã e seda. Victoria and Albert Museum. Londres. Cloto, Láquesis e Átropos são as senhoras do destino, o fio que estão a fiar representa a vida. A mulher mais jovem e de cabelos soltos (Cloto) representa o nascer ao desenrolar o fio da vida. A figura do meio já mostra um corpo mais amadurecido (Láquesis) sustenta o fio. A terceira mulher, com marcas faciais que marcam sua idade avançada, representa Átropos, a que rompe, corta, o fio da vida. As três moiras estão sobre a alegoria da Castidade que está caída com seu ramo de lírio solto. Esta tapeçaria representa a imagem do triunfo da morte sobre a Castidade conforme o poema *I Trionfi* de Petrarca (1304-1374). De origem mitológica grega, a alegoria das fiandeiras é tema presente nas artes desde as produções da Antiguidade até as mais contemporâneas.

Corpo e tempo. Se há uma civilização que interligou esses dois objetos foi a Cristandade medieval. A religiosidade pautada na crença da Encarnação do Verbo como carne,[38] como pessoa, tornou o corpo fator fundamental para a compreensão do tempo.[39] Nas Escrituras, do Gênesis ao Apocalipse, há a narração da Criação do corpo e seus percursos pelos mistérios da sua Redenção e do seu Julgamento Final.

Além do tempo histórico, o homem medieval era confrontado por outras temporalidades. O tempo litúrgico que visava rememorar os fatos da vida do Cristo e dos Santos. As horas canônicas que marcavam os momentos de oração. Os ciclos agrários que estabeleciam períodos de plantio, colheita e repouso.

Mas, no fim da Idade Média surgiu uma nova marcação. Por meio do relógio, o tempo se transformou em unidade de medida, deu um andamento preciso ao cotidiano dos homens. Com sua rodas dentadas e molas, essa máquina moderna, porém teve, à época, sua mecanicidade entendida como um corpo, no qual suas engrenagens foram compreendidas como metáforas dos órgãos humanos. Jean Froissart (1337-1405), em seu poema *L'Orloge Amoureus,* comparou o mecanismo do relógio com os órgãos e sentimentos no corpo do amante.

> Je me puis bien comparer a lorloge
> cars quant amours qui en mon coeur le loge
> mi fait penser et mettre y mon ettude
> Gi aperçoi une similitude.(L'Orloge Amoureus, v 1-4).
>
> Posso muito bem me comparar ao relógio.
> Pois quanto amor meu coração aloja
> e que me faz pensá-lo e colocá-lo em minhas meditações!
> Percebo uma similitude. (a **tradução é nossa**)[40]

---

[38] Jo 1, 1.

[39] No início do Cristianismo houve uma necessidade de afirmar que o Deus dos cristãos não era o Deus das religiões, era algo novo. Para uma melhor compreensão, a igreja primitiva explicou a divindade como o fundamento de todo o ser, o que aproximou suas noções com o Deus dos filósofos. Sobre o tema, ver: RATZINGER, Joseph. **Introdução ao Cristianismo**: preleções sobre o Símbolo Apostólico. 7ª ed. São Paulo: Loyola, 2005. p. 103-112.

[40] "Traduzir é um ato de amor. Um caminho de compreensão e de receptividade do outro. No ato de traduzir, trazemos a voz do passado ou buscamos o entendimento entre os homens. O contínuo esforço de compreensão dessa eterna Babel sempre resulta em perda. Mesmo ao se manter a harmonia e a doçura, nos afastamos da origem. Esse postulado da intraduzibilidade torna a tradução também um ato angustioso. Por isso, optamos por assegurar a língua original nas citações mais alongadas.", COSTA, Ricardo da. Las traducciones en el siglo XXI de los clásicos medievales – tensiones, problemas y soluciones: El Curial e Güelfa.

A marcação do tempo é confundida com a movimentação do corpo. Esses dois elementos, portanto, são dimensões fundamentais do pensar do homem. O corpo não responde ao tempo somente com o envelhecimento, ele se curva para ceifar no tempo correto, ele se persigna na ocasião exata, genuflecte onde sente contrição, recolhe-se para abrigar-se. Tudo em seu tempo!

O corpo é reflexo de uma noção e controle do tempo, é a base das sociedades. Mas suas diferenças entre tempos cíclicos e lineares, medições antigas e medições modernas, tornaram a Idade Média um manancial complexo dessas pulsações cronológicas o que, então, nos permitiu e justificou o recorte da presente dissertação.

Como segunda justificativa, ao partimos para as imagens, o corpo é figurado constantemente nas imagens medievais, ele é uma das bases para se pensar a produção artística. É por meio dele que são estabelecidos os modos de perspectiva, é o responsável por dar volume à obra, por criar as hierarquias e gerar uma identificação entre o espectador e a iluminura. Uma espécie de *Antropomorfismo* relacional no qual o corpo é feito medida das coisas.[41]

Por fim, a terceira justificativa parte do ineditismo do objeto de pesquisa e o anseio em meditarmos, por meio das imagens de Loyset Liédet, as relações entre o corpo e o tempo na imagética medieval no século XV. Por serem frutos de um campo da cultura laica no momento em que certo grau de realismo surgia, inicialmente as iluminuras das *Crônicas* formam uma barreira. Alegorias e símbolos, santos e heróis, elementos que seriam facilmente identificáveis pelos manuais iconográficos e hagiografias, estão ausentes. Aos que procuram nessas iluminuras essas explicações, encontradas nos manuais de iconografia produzidos desde Cesare Rippa (1555-1622)[42], fracassarão. Eis o desafio que nos motivou.

---

**eHumanista/Ivitra**, University of California at Santa Barbara, vol. 3, p. 325-346. 2013. Disponível em: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volumes/3> . Acesso em: 22 abr. 2017.

[41] Didi-Huberman, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34.2010.p. 121-122.

[42] Cesare Rippa (1555-1622) foi um escritor italiano responsável pela enciclopédia *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*, na qual aponta e descreve as formas alegóricas, suas obras serviram de base aos poetas, pintores e outros artistas italianos a partir do *Cinquecento*.

### 1.3. Olhar é reviver: a *imagem como memória* e *vivacidade*

Querer saber e interrogar o passado leva-nos aos eventos históricos. Os que se dispõem a procurá-los, tomam conhecimento deles por meio dos vestígios do passado. Tanto para os homens de hoje, quanto para aqueles do século XV, as *Crônicas* fazem parte dessas evidências. Por páginas, o texto de Jean Froissart narra as batalhas, casamentos, dissabores e glórias ocorridas durante o início da Guerra dos Cem Anos (1337-1453). Logo ao nos inclinarmos sobre o manuscrito, entramos nesta trama de eventos, de lugares e de nomes que sobressaíram no período em que os reinos da França e da Inglaterra se digladearem. Entretanto, caímos em um novo enredo ao passar lento de poucas páginas, somos capturados por outro tipo de vestígio: o das imagens.

Do mesmo modo que ao corrermos os olhos pelas palavras estritamente copiadas do francês de Froissart, deslizamos também o olhar pelas iluminuras de Loyset Liédet. Há uma história a ser apreendida neste ato de mirar, um saber que surge não apenas da leitura, mas no encerrar-se entre o espectador e a imagem, como se o observador deslumbrasse parte daquele momento, como o *coro trágico*[43.] A cena incrustada no pergaminho é percorrida pelo olhar e a imagem que inicialmente era estática, revela-se dinâmica. Por meio dela, a história se desdobra e é neste acometimento que temos o desvelo da iluminura: o objeto torna-se *vívido*.

O que possibilita essa dinâmica das imagens, base para se narrar um fato, é a *vivacidade*. Na História da Arte a percebemos de ponta à ponta, a vivacidade surgiu e foi expressada de diferentes modos. De Zêuxis de Heracléia (séc. V a. C.), passando por Gustave Coubert (1819-1877) e até pelo *hiper-realismo* contemporâneo, a *mimesis* foi um desses modos para vivacidade. Entretanto, as artes e as letras utilizaram de outro recurso com a mesma intencionalidade de deixar seus objetos mais vivazes.

---

[43] No Prefácio de *A Noiva de Messina*, Friedrich von Schiller (1759-1805) fala da importância do coro na construção da tragédia grega. Seu papel seria o de isolar a trama, de ser o *espectador perfeito*. Nós usamos a visão do coro trágico como uma metáfora do relacionamento intimista entre o observador e a iluminura porque, afinal, o manuscrito é lido e visto por apenas um espectador. Sobre o tema, ver: NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. Tradução, notas e prefácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 51-56.

Após o assassinato de Júlio César, a imagem da túnica ainda ensanguentada, quando mostrada aos transeuntes do fórum romano, causou ojeriza entre os cidadãos. A apresentação pública das vestes rubras por parte de Marco Antônio tornou viva a latência do assassinato, pois ali se via a violência da morte do cônsul. Quintiliano (35-100), o mais famoso pedagogo romano, já acrescentara essa *forma retórica* de tornar vivo um momento. Chamou-a de *clareza* (*enárgueia*, visão clara e distinta, evidência, – também, como *termo retórico*, descrição animada, apresentação agradável) e elencou-a à outras qualidades retóricas: a forma tocante, invejável, grave, suave e civilizada.[44] Homero (c. séc. VIII a. C.) utilizou-a para *trazer a imagem*, dar forma, manifestar a presença dos deuses em seus versos.

> εἰ δ' Ἀχιλεὺς οὐ ταῦτα θεῶν ἐκ πεύσεται ὀμφῆς
> δείσετ' ἔπειθ', ὅτε κέν τις ἐναντίβιον θεὸς ἔλθῃ
> ἐν πολέμῳ: χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι **ἐναργεῖς**.[45] (Ilíada, XX, 129-131, **grifo nosso**)[46]

Descrever bem para que algo seja vívido, tornar claro para que seja visto. Aristóteles, ao descrever o apelo imaginativo presente no bom discurso, coloca a clareza como elemento primordial, como se expusesse o objeto diante dos olhos, ou como se a situação ocorresse naquele momento que é rememorado.[47]

Ao elogiar Tucídides (460 a. C - 400 a. C.), Plutarco (46-120) diz que os que escrevem um bom relato, devem fazê-lo como se tratasse de uma pintura.[48]

---

[44] MARCOS FÁBIO QUINTILIANO. **Instituição oratória. Tomo II**. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Basseto. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2015, Livro IV, II, 62-64, p. 92-95.

[45] Homer. **Homeri Opera in five volumes**. Oxford: Oxford University Press. 1920.

[46] Se pela voz de um dos deuses não for informado ora Aquiles/ há de recear quando alguma deidade o atacar nos combates/ pois, em verdade, é tremenda a aparência dos deuses eternos. (Ilíada, XX, 129-131, grifo nosso). HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos A. Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

[47] ARISTÓTELES. Retórica. Tradução de Manuel A. Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. vol. VIII. 2005. p. 266.

[48] [...] the most effective historian is he who, by a vivid representation of emotions and characters, makes his narration **like a painting**. Assuredly Thucydides is always striving for this vividness in his writing, since it is his desire to make the reader a spectator, as it were, and to produce vividly in the minds of those who peruse his narrative the emotions of amazement and consternation which were experienced by those who beheld them [...]. PLUTARCH. De Gloria Atheniensium. In: **Moralia**. Tradução de Frank C. Babbitt. Cambridge: Harvard University Press, 1936. Disponível em: <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0007.tlg088.perseus-eng1>. Consultado em 25 mar. 2017.

Devem trazer às mentes a emoção daquele momento.

Assim como as vestes maculadas de César, as iluminuras agem para trazer a *vivacidade*, a *evidência* e a *clareza* ao evento histórico. Essa é nossa hipótese.

A noção de passado do homem medieval se manifestava pelo influxo da *memória*. Se é que ele a tinha. Nos escritos de Agostinho de Hipona (354-430), a mente "convoca as imagens" dos objetos que estão no "palácio da memória", não as coisas em si.[49] Esse ato de trazer a imagem é o que produz a experiência, a sensação do tempo. A função das iluminuras, inclusive essas, de nossa pesquisa, era a de evocar o passado. Presentificá-lo.

### 1.4. Arte Mutilada, Arte emancipada

O século XX foi o período da reviravolta em várias áreas do conhecimento artístico e histórico. Na historiografia, a Idade Média saiu do seu limbo obscuro imputado por Petrarca (1304-1374), Vasari (1511-1574) e Voltaire (1694-1778).[50] No século XIX, sua aura romântica como a *era mãe dos nacionalismos* prevaleceu.[51] As imagens medievais, antes esquecidas, também foram redescobertas.

---

[49] SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução Maria Luiz J. Amarante. São Paulo: Paulus, 1997. X, 12-18.

[50] O período do Iluminismo usou da Idade Média como seu bode expiatório. François-Marie Arouet, dito Voltaire, foi responsável pela divulgação dos maiores mitos que ainda perduram na imagem que temos do medievo. Em seu *Tratado sobre os Costumes*, o *droit de cuissage*, por exemplo, creditava ao senhor feudal o direito de ter a primeira noite de núpcias com qualquer senhorita que acabasse de contrair matrimônio, invencionice que levou até grandes referências da historiografia como Jules Michelet (1798-1874) a reforçar essas lendas. A figura de Joana D'Arc, heroína francesa, foi rebaixada pelo iluminista a um personagem cômico montado em um asno alado no conto *La Pucelle d'Orléans*.

[51] A historiografia atual deve agradecer ao forte movimento erudito do século XIX que, apegado ao nacionalismo contemporâneo, traduziu para as línguas modernas muito das crônicas, das poesias e de outras literaturas que deram impulso aos estudos sobre a Idade Média. Sem o esforço de um Simeon Luce (1833-1892) e de um Joseph Kervyn Letthenhove (1817-1891) muitas pesquisas desenvolvidas no século passado teriam grande dificuldade, inclusive está pesquisa aqui apresentada.

Êmile Mâle (1862-1954), que analisou as imagens religiosas como subalternas às Escrituras e à Teologia,[52] compreendeu-as como um texto a ser lido ou como expressão dos artigos da fé. Pensou que os artesãos medievais não tinham suficiente liberdade para representá-las. Se alguns tiveram mais destaque do que outros, fora mais pela capacidade de respeitar aquela subordinação ao texto sagrado do que por seu próprio gênio.

Essa dependência da imagem ainda é pensada por medievalistas. Coetâneo de Mâle, Aby Warburg (1866-1929), como já descrito, explanou sobre *O Nascimento da Vênus* de Botticelli (1484-1486) para justificar que o estilo, a forma e o movimento configurado no quadro da deusa nascida das espumas, observaram as características dos hinos homéricos, na poesia de Angelo Poliziano (1454-1494) e nas orientações de Leon Battista Alberti (1404-1472).[53]

Erwin Panofsky (1892-1968) em seus estudos sobre Iconologia, também relacionou o contexto intelectual ao artístico. Fundamentou a compreensão das obras de arte à necessidade de compará-las a outras manifestações culturais, textuais, tradições exegéticas e outras imagens para, pôr fim, chegar a um último nível de compreensão: a obra como expressão e condensação de uma visão de mundo (*Weltanschauung*) do período estudado.[54]

Assim como a Idade Média passou por uma reviravolta historiográfica, a História da Arte Medieval também sofreu uma guinada. Trabalhos como o de Otto Pächt (1902-1988) proporcionaram a ampliação do leque das fontes de pesquisa. O documento oficial, único para se investigar o passado, cedeu espaço a materiais considerados indignos da *cientificidade histórica*: o material arqueológico, as curvas de preços, as fotografias, os mapas cartográficos.[55] Entrementes, a Arte ganhou sua independência, ainda que a custo de descontextualizações inteiras. Retábulos, quadros e esculturas passaram a ser analisados isoladamente. Também na História da Arte surgiu uma crítica à

---

[52] MÂLE, Émile. **L'Art Religieux du XIIIe siècle en France**: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur de sources d'inspirations. Paris: Livre & Poche. 1969.
[53] WARBURG, Aby. O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli. In: _____. **História de Fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 27-86.
[54] PANOFSKY, 2002, p. 64-87.
[55] LE GOFF, Jacques. O lugar original da História. In. _____; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques (dir). **A História Nova**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 28-29.

hierarquização de seus objetos. As ditas “Artes Maiores” sobrepujaram as “Artes Menores”, das quais destacamos as iluminuras.[56]

Por anos enturvadas pelas pinturas de maior proporção, as produções dos iluminadores medievais aos poucos saíram à luz. Entretanto, a independência que o campo do estudo da Arte havia conquistado transformou-se em tirania. A tentativa de se desvencilhar dos escritos, dos referenciais teóricos de outras áreas do saber e assegurar a autonomia da imagem, fez com que surgisse um novo delito. Durante o século XX, manuscritos foram mutilados para que as iluminuras fossem vendidas, expostas, recortadas e emolduradas como obras perfeitas[57], retiradas de seu “espaço vital”.

### 1.5. As iluminuras e o Corpo

Construída sobre o alicerce da Revelação cristã, a civilização medieval testemunhou o advento de uma intensa cultura imagética. Sua transcendentalidade não se reduzia apenas à relação com os temas religiosos e as devoções prestadas a elas. Por vezes, apenas o tipo do suporte da *imagem-objeto* manifestava esta transcendentalidade ao articular a função do objeto com sua própria materialidade.[58] Sem indicar temas, sem expor figuras, as gemas, o ouro, a pedra, o bronze e o vidro assumiram, em sua própria substância, e comunicaram, por meio da robustez de sua fisicalidade, a *manifestação do mundo espiritual*. Tornavam visíveis as coisas invisíveis.

---

[56] PÄCHT, Otto. **La miniatura medieval**: una introducción. Madrid. Alianza Editorial, 1993. p. 10.
[57] Ibid., p. 32.
[58] KESSLER, Herbert. **Seeing Medieval Art**. Ontario: Broadview Press, 2004.

**Imagem 1.6 - O Encontro de Maria Madalena com Jesus Cristo Ressurreto e a Dúvida de São Tomé (1225-1235).** Mestre do ateliê de Branca de Castela. Saltério de São Luís e Branca de Castela. Pergaminho, têmpera e folha de ouro, 280 × 200 mm, Bibliotheque Arsenal, Paris. A iluminura alude a dois momentos após a Ressurreição em que Cristo aparece aos seus discípulos. Na parte superior, o Ressurreto revela as chagas e a bandeira da vitória enquanto é adorada por Maria Madalena, a prostituta arrependida e primeira pessoa a ver Cristo ressuscitado (Mc 16,9). Na parte inferior da iluminura, Cristo deixa seu lado perfurado ser tocado por São Tomé, o apóstolo que queria tocar para crer (Jo 20, 27). As duas cenas, portanto, evocam dois sentidos: a visão e o tato.

Além de trazerem a qualidade do visível aos materiais orgânicos – como o marfim, a cera, a madeira e o pergaminho – outros materiais convocavam outro sentido: o tato. *O Verbo se fez Carne*[59]. Não bastou que Ele fosse visto, mas, assim como Tomé, necessitou ser tocado. Essa materialidade foi responsável por instigar a vontade ao toque, por convocar o tempo. Isso porque, por intermédio da substância bruta, a madeira evocava o *lenho da Paixão*, o marfim

[59] Jo 1, 14.

lembrava os ossos intactos do Messias. Desde seu suporte, o corpo se fez presente em imagens medievais.

Com a pele, sensível ao toque, e o tato, seu dependente, verificamos a textura, a temperatura, o volume. Mas é pelo toque que reconhecemos a corporeidade dos objetos. Quando tocamos, sentimos na carne. As iluminuras estão inseridas nessa realidade, desde a confecção de sua superfície de inscrição. Isso porque do couro, após cortado, curtido, esticado e raspado, surge o pergaminho. É da pele de mamíferos médios, como cabras e ovelhas, que surgiram os fólios dúcteis e resistentes para os manuscritos.[60] Depois de prontos, chegavam às oficinas; depois de trabalhadas pelos copistas e miniaturistas, as páginas do pergaminho eram perfuradas e costuradas com agulhas e linhas para, posteriormente, serem encapadas por outro tipo de couro tratado. Novamente, imposto pelo objeto – encontramos o corpo, a carne, na elaboração de uma iluminura.

Lugar da natureza, por meio dele vivemos, choramos, sentimos. Lugar das projeções, das condenações e da "economia dos castigos",[61] dos costumes e da "civilidade",[62] das virtudes e da Redenção, o corpo é objeto da natureza e da cultura. Grandes são as dificuldades que existem ao se pensar ou definir o que é o corpo.[63] Seus usos e entendimentos foram variáveis ao longo do tempo. O corpo na Grécia Antiga, o corpo na Performance Contemporânea, o corpo social do século XII. Utilizado ora como conceito, ora como metáfora, tudo aparenta ser um corpo. Este problema apresenta-se mais como um ponto de questão da linguagem do que de definição e, com isso, a própria corporeidade desaparece. Esse alargamento conceitual verte-o, obviamente, em objeto de difícil limitação. Contudo, dentro da sua própria vastidão, encontramos ampliadas as possibilidades de trabalho para aqueles que o têm como tema.

Em contrapartida, Annateresa Fabris relacionou o corpo diretamente como um

---

[60] FRANÇOIS, Paul. Du parchemin à l'édition critique. **Pallas**, n. 1. vol. 46, p. 98, 1997. Disponível em: <www.persee.fr/doc/palla_0031-0387_1997_num_46_1_1434>. Acesso em: 07 mar. 2017.

[61] FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 11.

[62] ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Tradução Ruy Jungman, revisão e apresentação Renato J, Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1993, vol. 1.

[63] GIL, José. Corpo. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995. Volume 32. Soma/psique – Corpo. p. 201-266.

problema político. Principalmente seu *aspecto trágico* e sua *plasticidade sígnica* na Arte Contemporânea. Artistas por ela citados como Hélio Oiticica (1937-1980) e Alex Flemming (1954- ) apontam para o corpo como terreno de conflitos sociais, políticos e culturais.[64]

O protagonismo do corpo se mostra revelador. A série *Body Builders* (2001-2002) de Alex Flemming, usou imagens de troncos de fisiculturistas semidesnudos. Corporeidades que expressam "uma beleza perversa", alterada por esteroides. Uma diminuição e uma acusação do homem em carne como objeto. Desumanização que constantemente denuncia o tratamento dado ao corpo inerte e frágil nas tensões do mundo contemporâneo. Sobre eles são projetados mapas de regiões com conflitos geopolíticos, sublinhando a passividade e o silenciar do que há de humano na imagem.

Esse obscurecimento da pessoa nas Artes é pedra de toque na obra do filósofo Roger Scruton (1944- ).[65] Do tratamento dado ao corpo idealizado e puro da Virgem Maria, à marcha rumo a erotização feminina no período entre a Vênus de Botticelli e a Vênus de Urbino (1538) de Ticiano (1490-1576), até a rudeza e o sentimento de posse do próprio corpo da *Olympia* (1863) de Manet (1832-1883), Scruton percorreu por imagens dos corpos femininos e demonstrou o processo de desvelamento que a figura feminina passou no último milênio. Uma parte do corpo é essencial para seu pensamento e para a compreensão das mudanças da corporeidade nas artes: o rosto. Flemming e Scruton encontram-se neste ponto, basta retirar a porção responsável pela fala, pelo rubor, pelo olhar, para tornar o corpo em um mero objeto.

Algumas partes do corpo se sobressaíram na cultura medieval, seus membros e seus órgãos tiveram um papel temático significante no imaginário medieval e influenciaram a compreensão do mundo.[66] Ademais, desde Platão, o Ocidente tem manifestado esse modelo organicista afinal, assim como na *República,* na

---

[64] FABRIS, Annateresa. "O corpo como território político". **Baleia na Rede. Revista online do Grupos de Pesquisa Cinema e Literatura**, Marília, v.1, nº 6, p. 416-429, dez. 2009. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c_CorpoPolitico_imagens.pdf

[65] SCRUTON, Roger. **Beleza**. São Paulo: É Realizações, 2013.

[66] LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

Idade Média se pensou o Estado, a Igreja, a Universidade e a Sociedade como uma imagem fisiologista[67] de forte concepção cristã do homem enquanto centro da Criação e, assim, o corpo ficou responsável por captar e refletir a ordenação do cosmos, e base do conhecimento da realidade.

[67] COSTA, Ricardo. A Estética do Corpo na Filosofia e na Arte da Idade Média: texto e imagem. **Trans/form/ação**, Marília, vol. 35, p. 161-178, 2012. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/estetica-do-corpo-na-filosofia-e-na-arte-da-idade-media>. Acesso em: 07 mar. 2017.

## 2 - TERRITÓRIO DE PASSAGENS: HISTÓRIA, ESPAÇO E ARTE NO DUCADO DA BORGONHA

**Imagem 2.1 - Batalha em Flandres**. Loyset Lièdet (1420-1479). *Folio 28v*. Batalha em Flandres. 10 x 9 cm. MS BnF 2643. As Crônicas de Jean Froissart causam o arroubo narrativo no momento em que os combates são detalhadamente narrados. Do mesmo modo, as iluminuras sobre esses combates trazem minúcias. Nesta imagem, uma das menores do manuscrito, mostra os conflitos na região de Flandres, reconhecido pelo leão rampante em negro com fundo em amarelo na bandeira no canto superior esquerdo. Essas batalhas ocorreram no século XIV como prelúdio da Guerra dos Cem Anos (1337-1453). No primeiro plano temos corpos decapitados, chão ensanguentado, rostos desfigurados pela dor, uns suplicam clemência, outros estão atordoados pela violência dos golpes, com esses elementos vemos a incipiente forma “realista” que consolidou a arte flamenga e do Norte. E não há nada de mais real para o homem medieval do que a imagem da guerra.

A guerra, inelutável ofício, hábito e prazer na vida do nobre medieval. Seus frutos e mazelas tingiram com maior violência o pano de fundo do século XIV e formaram um cenário desolador, de destruição, fome e morte. Entretanto, é da guerra que os cronistas medievais retiravam os nomes daqueles que seriam guardados do esquecimento. Os que mais se notabilizaram nas guerras pelo seu ímpeto nas armas, pelo seu ardil em campanha ou pela intrepidez em combate, tornaram-se dignos de serem inscritos nas crônicas.

Um desses nomes que a História nos legou é Filipe, *o Audaz* (1342-1404), filho caçula do rei da França, João, *o Bom* (1319-1346). Ainda jovem, Filipe fez seu nome e recebeu seu epíteto na Batalha de Poitiers (1356) na qual, ao contrário dos seus irmãos que fugiram do combate, manteve-se firme, lutou e guardou com audácia seu pai. O desfecho, entretanto, foi o fracasso francês. Derrotados pelos ingleses liderados pelo Príncipe Negro,[68] pai e filho foram capturados e levados ao cativeiro em Londres. Durante os anos de aprisionamento (1356-1360), a proximidade entre ambos acentuou, fortaleceu e refinou o sentimento de lealdade, além de estreitar o laço paternal entre o jovem Filipe e João, *o Bom.*[69]

Após o retorno da prisão, o rei francês recompensou seu filho com o ducado da Borgonha como confirmação de sua estima, largueza, favorecimento e amor paternal. Assim, Filipe, *o Audaz*, iniciou a história de um período importante de um dos domínios mais notáveis da Baixa Idade Média: a Borgonha, sob a governança da casa de Valois.[70]

Das proximidades das nascentes dos rios Sena, Saône e Loire, de uma região recôndita quase às faldas alpinas, Filipe e seu sucessores estenderam sua autoridade na direção setentrional e chegaram às planícies costeiras do Mar do

---

[68] Eduardo, *o Príncipe Negro* (1330-1376) foi príncipe de Gales e filho de Eduardo III (1312-1377). Cumpriu papel importantíssimo nos anos iniciais da *Guerra do Cem Anos* (1337-1453). Aos 16 anos, foi exaltado como bom comandante e bom cavaleiro na Batalha de Crécy (1346). Todavia, nem Froissart e nem outro cronista registraram este cognome. Entretanto, a alcunha de Eduardo como *Príncipe Negro* foi, sem dúvida, notória graças à obra de William Shakespeare (1564-1616), mais precisamente nas peças *Ricardo II (II-3)* e *Henrique V (II-3)*.

[69] BARANTE, Prosper. **Histoire du Duc de Bourgogne de la Maison Valois**. Paris: Libraire Chez Ladvocat. 1826. Vol. 1, p. 103.

[70] Filipe de Rouvres (1349-1361) foi o último duque borgonhês da casa capetíngia (972-1361). Por não ter deixado herdeiros, seu título retornou ao rei francês que o acumulou até a transmissão efetuada por João, *o Bom* (1319-1364), ao seu filho Filipe, *o Audaz* (1342-1404).

Norte. Por meio de alianças matrimoniais[71], compras e combates, regiões como as de Flandres, de Brabante e de Hainaut foram submetidas ao jugo do Duque Borgonhês.[72]

A partir do momento que tomou posse, de fato, de seu título, ele expandiu seus territórios, apesar de enfrentar dificuldades e perfídias. Encontrou suas terras devastadas pelas companhias mercenárias ociosas;[73] deparou-se com as disputas entre a nobreza local[74] e topou com as querelas entre as cidades mercantis.[75]

---

[71] A expansão sobre os principais territórios dos Países-Baixos confirmou-se essencialmente pelo matrimônio. A condessa Margarida de Flandres (1350-1405) após sua viuvez, casou-se com Filipe, o *Audaz*, em 1369, o que garantiu o domínio borgonhês sobre o território flamengo. Já as regiões dos condados de Hainaut e Holanda foram garantidas com o casamento do filho e herdeiro de Filipe, João, *Sem Medo* (1384-1404), com Margarida da Bavária (1363-1423), herdeira dos referentes títulos.

[72] As *Crônicas de Hainaut* narram a História do condado de Hainaut do século XI ao XIV. Inicialmente escritas em latim por Jacques de Guise (c. 1340-1399), a continuação da história do condado e em língua francesa foi encomendada por Filipe, *o Bom,* ao copista e tradutor Jean Wauquelin (? - c. 1470). Seus três volumes seguem uma prosa clara, o formato de crônica é a consolidação do gênero como texto histórico. Em língua portuguesa, temos uma tradução parcial de outra *Crônica de Hainaut* feita a partir de uma edição moderna espanhola do texto original em latim de Gislebert de Mons (1150-1225). Esta tradução está disponível em: <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/cronica-de-hainaut>. Acesso em: 16 out. 2017.

[73] Extensivamente utilizadas no século XIV e XV, as *companhias de mercenários* participaram da desestabilização da França. Apesar de fundamentais na constituição das tropas durante as guerras, em tempos de paz, a ociosidade os levou a saquear os territórios que habitavam. Sobre as companhias ver CONTAMINE, Philippe. Les compagnies d'aventure en France pendant la Guerre de Cent Ans. In: **Mélanges de l'Ecole française de Rome.** Moyen-Age, Temps modernes, tome 87, n. 2, pp. 365-396, 1975. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5110_1975_num_87_2_2332> . Acesso em: 15 set. 2017.

[74] As desavenças entre os nobres borgonheses com a ascensão dos Valois como duques atrapalhou o estabelecimento da ordem. Esse partidarismo tornou-se evidente quando, ao fim das bodas de Filipe, *o Audaz*, alguns nobres que acompanharam os festejos foram sequestrados e presos pelos opositores ao novo duque. BARANTE, Prosper. **Histoire du Duc de Bourgogne de la Maison Valois**. Paris: Libraire Chez Ladvocat. 1826, Vol. 1. p. 147.

[75] Gand e Bruges entraram em um conflito para consolidarem seu poder de taxações sobre o comércio dos rios Lys e Escalda. Esse tipo de rixas entre as cidades terminou apenas quando os novos duques da Borgonha consolidaram seu poder com reformas políticas e administrativas como, por exemplo, a instalação dos conselhos dos estados e a instituição do imposto sobre o sal (a gabela). Sobre o tema: PIRENNE, Henri. **Histoire de Belgique II,** du commencement du XIVème siècle à la mort de Charles Le Temeraire. Bruxelles: Maurice Lamertin, vol. 02, 1922. p. 268.

**Imagem 2.2 - Retrato de Filipe II, o *Audaz*** (c. 1500). Pintor desconhecido (séc. XVI). 41 x 30cm. Óleo sobre madeira. Hospice Comtesse. Lille. O retrato de Filipe, apesar de ter sido produzido mais de um século após a sua morte, mantém as características realistas da sua face: nariz adunco e lábios bem marcados. Sóbrio e elegante, seu rosto está totalmente de perfil e seu tronco levemente orientado para frente. Suas vestes realçam a ambiguidade do homem da transição do medievo para a modernidade. Vestido com um robe dourado cheio de detalhes com temas florais que recorda as riquezas e glória do Duque da Borgonha. O turbante em negro, além de um artigo da moda, indica austeridade dos costumes e parcimônia, o que faz da imagem um jogo entre requinte e despojamento.

Além de seus próprios problemas, incontestavelmente borgonheses, o ducado sofreu com os grandes flagelos do século XIV que assolaram grande parte do Ocidente Medieval: a *Peste Negra* (1347-1351), a *Guerra dos Cem Anos* (1337-1453) e os surtos da fome[76] . Entretanto, aos poucos, os duques da casa de Valois fizeram com que a Borgonha voltasse a ser um lugar próspero, a ponto de tornar seu domínio o embrião e centro de um desenvolvimento cultural-artístico que perdurou para além do período gótico e renascentista, por meio de nomes como Peter Paul Rubens (1577-1640) e Antoon van Dyck (1599-1641).

Se a narrativa desta história se iniciou com o exemplo de amor paternal, sua continuação é preservada com o amadurecimento de um divórcio. No período em que o Ducado da Borgonha se separou, aos poucos, do reino da França, deixou de ser um grande vassalo do reino dos francos e passou a ser soberano, foi que ele se fortaleceu e frutificou seu maior legado para o Ocidente.

Essa emancipação teve como causa menos a vontade política do que a responsabilidade dos espíritos severos envolvidos. Se houve uma mentalidade política na época, ela foi baseada nas paixões humanas, bem como construída com os laços de fidelidade diretos entre homens ou na destruição dessas mesmas ligações. Assim, muitos dos rumos tomados pela História foram decididos por homens inflexíveis em defesa de sua honra ou ébrios pelo furor.

João, *Sem Medo* (1371-1419), filho de Filipe, foi um desses homens de ânimo forte cuja alcunha, ou cognome, lhe coube sob medida. Intrépido desde a juventude, ficou conhecido como *Sem Medo* após participar de uma expedição composta por várias nações da Cristandade contra a invasão Otomana à Europa. Derrotado e capturado na Batalha de Nicópolis (1396), sua bravura em combate foi notada e o ducado da Borgonha foi reconhecido como responsável pela expedição que ganhou ares de uma "última cruzada",[77] justamente no

[76] O século XIV passou por diversas crises de produção e abastecimento de alimentos, a chamada Grande Fome ocorreu em 1315-1317, esses surtos surgiam de tempo em tempos e duravam de um a três anos, suas causas eram das mais diversas desde inverno rigorosos, guerras e problemas de abastecimento graças à Peste Negra.

[77] A expedição que terminou com a Batalha de Nicópolis (1396) foi uma resposta ao pedido de ajuda feito pelo rei da Hungria. Formada, principalmente, por borguinhões e franceses, a

tempo em que as virtudes cavaleirescas definhavam, mas a imagem do cavaleiro medieval perfeito[78] era fortalecida.

A aura cruzadista que a Borgonha ganhou graças à luta contra os turcos levou vários nobres cavaleiros a quererem se juntar às forças borgonhesas. Justas, torneios, relatos escritos, testemunhos orais e imagens, tudo isto foi incentivado pelo ducado como política de governo o que formou, acintosamente, o *Estado do Espetáculo*.[79]

Após o falecimento do seu pai, João prosseguiu por um caminho claro: tornar a Borgonha preponderante na corte francesa. Entretanto, ainda tinha que compartilhar dos favores do rei Carlos VI (1386-1422) com três outros grandes duques.

O maior adversário do duque da Borgonha foi Luís, duque de Orleáns (1372-1407). Afrontou João no conselho real, interferiu na região de Luxemburgo e outros borgonheses para minar parcialmente o poder de João, *Sem Medo*.

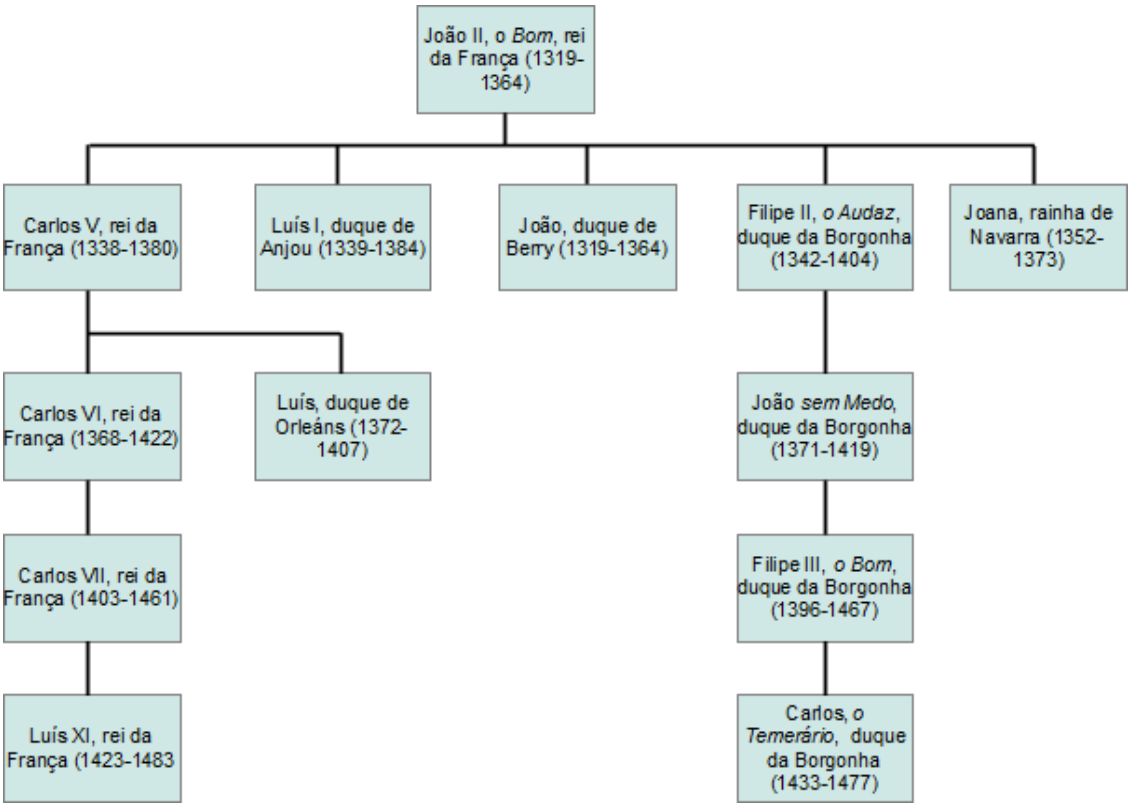
Com o tempo, os constantes atritos entre os duques tornaram a situação tensa e complicada em torno do rei, afinal de contas a França ainda sofria com a presença inglesa em seu território devido à *Guerra dos Cem Anos* e essas desavenças deixaram a situação de Carlos VI ainda mais desconfortáveis. Neste momento em que a intriga e a confusão entre João e Luís chegaram ao limite, a Paris medieval foi cenário de um brutal assassinato.

---

expedição obteve o apoio do Imperador Bizantino, que deseja se ver livre das pressões otomanos nos Balcãs, e apoio naval das duas maiores repúblicas mercantis do mediterrâneo: Veneza e Gênova. Filipe, *o Audaz* (1342-1404) encaminhou seu filho, João, como líder da cruzada na esperança de que ele voltasse mais popular, ou como herói, ou como mártir. Sobre a imagem da Batalha de Nicópolis durante a Idade Média ver: MARTENET, Marie-Gaëtane. Le Récit de la bataille de Nicopolis (1396) dans les Chroniques de Jean Froissart: de l'échec à la gloire. In: **Questes**. [s.l], n. 30, pp. 125-139, 2015. Disponível em: < http://questes.revues.org/4261>. Acesso em: 17 de set. 2017.

[78] HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 92-99.

[79] Ao perceber o intenso gosto por festividades e ao entenderem que seu domínio englobava uma diversidade de povos e línguas, os duques da Borgonha utilizaram do entretenimento para promover uma coerência entre seus habitantes. Esses espetáculos fizeram parte da política ducal por todo o período em que os Valois governaram a região nos séculos XIV e XV. Nas festividades haviam combates e banquetes cheios de cor e música que envolviam não somente a corte, mas toda a população. Sobre o assunto ver: VAN DEN NESTE, Evelyne. **Tournois, joutes et pas d'armes dans le ville de Flandres à la fin du Moyen Âge (1300-1386)**. Paris: Ecole Nationale de Chartes, 1996. p. 202-209.




**Genealogia simplificada dos Reis da França e dos Duques da Borgonha sob a Casa Valois.**

Na noite do dia 24 de novembro de 1407, o duque de Orléans se dirigiu a um local para-se encontrar com a rainha. Era escoltado por poucos homens a pé e menos ainda montados a cavalo. Depois de passar por diversas ruas envoltas em sombras, aproximava-se do seu destino quando sofreu uma emboscada por um grupo de homens que aos gritos de "À morte! À morte!" levaram Luís, o duque de Orléans, ao seu fim trágico.[80]

> "En ces propres jour advint en la ville de Paris la plus douloureuse et piteuse aventure qu'en très long temps par avant fut advenue au chrétien royaume de France, pour la mort d'un seul homme: à l'occasion de laquelle le roi, tous les princes de son sang, et généralement tout son royaume, eurent moult à souffrir et furent en très grand' division l'un contre l'autre par très long espace; [...]."[81]

[80] BARANTE, Prosper. **Histoire du Duc de Bourgogne de la Maison Valois**. Paris: Libraire Chez Ladvocat. 1826, Vol. 3. p. 83.
[81] ENGUERRAND DE MONSTRELET. **Chroniques d'Enguerrand de Monstrelet.** Traduction de Jean A. Buchon. Paris: Verdière, 1826. p. XXXVI.

Assim como Monstrelet (c.1400-1453),[82] toda a cidade se inquietou com a notícia. Vários suspeitos foram apontados e interrogados. Entretanto, logo após o corpo do falecido ser trasladado por João, Sem Medo, e outros grandes duques do reino ao seu destino, a verdade surgiu. O senhor da Borgonha não demorou muito em assumir o mando do crime, mas apesar da desordem causada pela declaração, foi-lhe concedido o perdão. Porém, seu ímpeto o fez dar jus ao epíteto, o duque João recusou a indulgência e afirmou que seu ato foi justo, pois dera cabo à vida de um tirano.[83]

Por não se achar culpado e para defender sua honra, o duque da Borgonha promoveu uma discussão entre as maiores autoridades canônicas e teológicas sobre a justificação do seu ato de sangue.[84]

Mas, em uma sociedade onde a política foi uma devoção pessoal direta entre nobres, solidificada por meio de juramentos, demarcadas por homenagens e selada com beijos, as emoções mostraram-se sempre mais afloradas e a razão não foi suficiente para amansar as paixões.

A insegurança geral se alojou na França, agravada pelos sinais de loucura de Carlos VI, todos tomaram partido de algum lado que desejava controlar a pessoa do rei. Com isso o reino se dividiu em dois grupos: os Armagnacs – agremiados aos Orléans – e os Borguinhões.

A querela prosseguiu de diversas formas: revoltas citadinas, escritos panegíricos, discursos laudatórios, contendas diplomáticas, o que estivesse ao alcance era utilizado para inflamar os ânimos e, a cada hora, a balança do poder caía nas mãos de um dos grupos. O prejuízo e a desolação foram amplos no reino. Um burguês desconhecido que anotava o cotidiano do

---

[82] Enguerrand de Monstrelet (1400-1453) foi cronista francês da corte de Filipe, *o Bom,* (1419-1467). Identificava como o continuador da obra Jean Froissart ao escrever suas Crônicas que narram a participação dos duques da Borgonha na Guerra dos Cem Anos.

[83] CONTAMINE, Philippe. **La Guerre de Cent Ans**. Paris: Presses Universitaires de France, 1992. pp. 80.

[84] O debate entre os mestres da Universidade de Paris a respeito do assassinato do duque de Orléans ordenado por João, *Sem Medo*, deu origem à uma documentação que foi lida na corte real francesa. Um dos textos deste debate ganhou notoriedade na época, pois acusou o morto de levar uma vida dissoluta graças às taxações cobradas de seus súditos. Sobre a redação e difusão desse texto ver: COVILLE, Alfred. Le véritable texte de la justification du duc de Bourgogne par Jean Petit (8 mars 1408). In: **Bibliothèque de l'école des chartes**. Nº 72, 1911. pp. 57-91.

comércio e outros fatos relevantes da cidade de Paris deixou a seguinte anotação:

> "Passa decembre, janvier, fevrier que oncques le roy ne la royne ne vindrent à Paris, ains estoient touzjours à Troyes, et touzjours couroient autour de Paris les Arminalz, pillant, robant, boutant feuz, tuant, efforçant, femmes et filles, femmes de religion."[85]

Doze anos desta guerra civil passaram quando novamente sangue da alta nobreza foi vertido. O Delfim da França, futuro rei Carlos VII (1403-1461), convidou João, *Sem Medo*, para um encontro.[86] No momento em que ambos chegaram ao lugar da conversa, o duque foi assassinado pelos homens do delfim afeiçoados aos Armagnacs. Um crime de expiação e fruto de vingança privada dos Orléans.[87]

Até neste momento, o ducado da Borgonha estava fiel e sujeito ao reino da França. Filipe, *o Audaz*, teve o apoio real na sua política expansionista nos Países-Baixos. Seu filho João, *Sem Medo*, morou em Paris para se aproximar e desenvolver sua política em torno do rei francês. Tudo envolvia a França! Porém, com o assassinato do duque João, as relações franco-borguinhões sucumbiram. Afinal, do mesmo modo que a pessoalidade entre suserano e vassalo promovia as maiores provas de fidelidade, também revelava as maiores traições e infortúnios.

Filipe, *o Bom* (1396-1467), filho de João, ficou cheio de tristeza e pesar. O assassinato afetou sua vida pessoal como golpe duplo. Além de ter perdido o pai, o crime abalou seu casamento, porque era casado com Michelle de Valois (1395-1422), irmã do Delfim. Seu rancor pelos Valois da França foi tão intenso que seu amargor definhou seu matrimônio. Sua esposa, Michelle, caiu em profundo desgosto e melancolia e a jovem duquesa faleceu ainda na sua mais tenra idade.

---

[85] **JOURNAL d'un Bourgeois de Paris**. Edition de Alexandre Tuetey. Nogent-le-Retrou: H. Champion, 1881. p. 136.
[86] ENGUERRAND DE MONSTRELET. **Chronique**. Edition de Douët-D'arcq. Paris: Librairie de la société de l'histoire de France. Vol. 3. 1859. p. 343.
[87] PIRENNE, Henri. Op. cit., p. 238.

**Imagem 2.3 - Filipe, *o Bom,* recebendo a Crônicas de Hainaut**. Rogier van der Weyden (1400-1464). Ms 9242. Bibliotèque Royale de Belgique. 16,8X 21,7 CM. Pergaminho, têmpera e folha de ouro. Nesta imagem, o cronista Jean Waquelin (†1470) entrega sua tradução do latim para o francês das *Crônicas de Hainaut* (séc. XIV). Ele está ajoelhado e entrega a cópia do manuscrito a Filipe, o Bom. O duque, em meio aos seus conselheiros, traja suas vestes pretas habituais, seu turbante marcante e seu cordão dourado da Ordem do Tosão de Ouro. Nas mãos, Filipe ainda segura o martelo, um dos símbolos usados pelos duques da Borgonha - assim como, por vezes, usam outros instrumentos de alvenaria e carpintaria como a espátula e a plaina. Apesar da obra ser coetânea à produção de Loyset Liédet, a presença do Renascimento Flamengo é mais marcante: os personagens são mais individualizados e há a preocupação em representar realisticamente cada personagem – atrás de vestes azuis intensas e turbante negro está, por exemplo, o chanceler Rolin, famoso pela *Virgem do Chanceler Rolin* de Van Eyck (1390-1441), ainda na formalidade renascentista, a perspectiva linear em Weyden é mais definida e as partes do corpo começam a ser estabelecidas com maior harmonia nas proporções.

Normalmente a história da separação da Borgonha tem como ponto de partida o assassinato de João, *Sem Medo,* porque se anteriormente a França foi o centro de aproximação ou "objetivo essencial"[88] da política borgonhesa, com Filipe houve uma tomada de posição contrária, aparentemente um passo compassado rumo à vingança, uma busca de reparação a um desagravo que levou aos Grão-Duques do Ocidente, durante o século XV, a se aliarem a um

[88] PIRENNE, Henri. Op. cit., p. 238.

antigo inimigo da França: a Inglaterra. Entretanto, apesar do assassinato parecer como um marco na causa borgonhesa, na verdade foi o resultado de uma longa marcha, na qual o crime foi mais uma consequência do que o ponto de largada.

O avô de Filipe ganhou fama e o título de duque ao combater os ingleses. Seu pai, João, *Sem Medo*, já mostrava indícios de neutralidade para com seus vizinhos de além-Mancha, sinais tão evidentes que nem esteve presente na fatídica derrota em *Azincourt* (1415).[89] Por fim, Filipe, *o Bom*, desde que assumiu o título de duque, selara uma aliança com os ingleses.[90] Um enorme salto em apenas três gerações.

Enquanto isso, na corte da França o rei Carlos VI não conseguia presidir às reuniões do seu conselho no qual tentava-se salvar o reino.[91] Foi impedido a tanto por ataques de insanidades, o que lhe garantiu o cognome *o Louco.* A perda em Azincourt, a perda de um grande duque por assassinato, a perda da reta razão de rei Carlos VI. Somente às perdas: foi a isto que a França se reduziu.[92]

Foi neste quadro que, do mesmo modo, Filipe, *o Bom,* deu o golpe de misericórdia que arrefeceu o prolongado conflito entre a França e a Inglaterra. O desgaste do reino e a fragilidade mental do rei fizeram que em maio de 1420, na cidade de Troyes, o rei Carlos VI assinasse um tratado que retirava do seu filho, o Delfim Carlos VII, qualquer direito à sucessão do trono francês e selava

---

[89] A ausência de tropas borgonhesas em Azincourt foi uma preocupação do rei da França que não queria correr o risco de colocar Armagnacs e Borguinhões no mesmo campo. Do mesmo modo, João, Sem Medo, ficou afastado em respeito ao rei inglês Henrique V (1386-1422), um grande apoiador da causa dos Borguinhões.

[90] BARANTE, Prosper. **Histoire du Duc de Bourgogne de la Maison Valois**. Paris: Libraire Chez Ladvocat, 1826, Vol. 04. p. 05.

[91] Sobre a influência da doença de Carlos VI no cotidiano da corte francesa ver: GUENÉE, Bernard. Le voyage de Bourges (1412). Un exemple des conséquences de la folie de Charles VI. In: **Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres**, 140 anéé, n. 2, p. 785-800, 1996.

[92] Apesar disto, é neste reino agonizante que surgiu uma centelha de esperança. Encarnada na forma de uma jovem devotada ao rei e contra a invasão inglesa, a heroína e santa francesa, Joana d'Arc (1412-1433), entrou na História e no imaginário nacional francês. Contar sua liderança e seu efeito nos combates contra os borguinhões e os ingleses, assim como sua função na restauração do Valois no trono francês, gastariam algumas páginas e não se encaixariam nessa narrativa sobre os duques da Borgonha. Cito-a por empatia e agradecimento, afinal, foi por meio do interesse em pesquisar sobre ela que, no ano de 2006, as *Crônicas* de Jean Froissart chegaram às minhas mãos. Escrever sobre seus feitos seria-me muito prazeroso, mas creio que ainda não seja o momento

o matrimônio entre sua filha mais nova, Catarina de Valois (1401-1437), com o rei inglês Henrique V (1386-1422).

Filipe foi o responsável pelo planejamento e encontro entre os monarcas, foi testemunha e personagem presente no Tratado de Troyes. Muitas dúvidas existem quanto a sua participação. Se promoveu o encontro para beneficiar sua política de aproximação com a Inglaterra, ou para se vingar da morte do pai, ou se respondeu aos anseios da população que desejava a concórdia. Na época, os escritores apontaram a paz alcançada em Troyes como a "paz final e perpétua" que uniria as dinastias inglesas e francesas.[93] Pouco se pode definir sobre as verdadeiras intenções de Filipe. Afinal, a figura do duque na História sempre foi dúbia,[94] não por desavenças dos relatos, mas pela incerteza do seu caráter. O ódio e a crueldade o arrebatavam subitamente, no entanto tinha gosto e pendor pela Literatura e pela Arte. Despendia muito dos seus haveres na corte, todavia foi um bom administrador. Do mesmo jeito mostrava ser bom marido e pai zeloso enquanto teve quarenta amantes. Era caridoso, rezava, preocupava-se com o bem dos seus servos e estes, aparentemente, lhe perdoavam todos esses pecados.

Carlos, *o Temerário* (1433-1477), foi a expressão mais ardente da ambiguidade de ânimo do que seu pai, Filipe. Superou-o em temperamento desde jovem. Sua imoderação foi exposta ainda na mocidade e, com o passar dos anos, já mais maduro, mostrou-se violento. Não a violência comum de seu tempo, mas um impulso imoderado inspirado nas constantes leituras dos grandes conquistadores da História como Alexandre, *o Grande* (356-323 a.C.).

Sua cólera ao retomar cidades borgonhesas que se revoltaram e tomaram partido pelo rei da França, Luís XI (1423-1483), foi notória pela barbaridade. Em 1466, Carlos pilhou as cidades de Liége e Dinant, amarrou os burgueses

---

[93] CONTAMINE, Philippe. Charles VII, les Français et la paix, 1420-1445. In: **Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.** Paris: [s.n], nº 1, 1993, vol. 1. pp. 13.

[94] Em minhas primeiras leituras quando iniciei meus estudos em História Medieval, deparei-me com a seguinte orientação de Johan Huizinga (1872-1945): quem quiser escrever a história da casa real da Borgonha terá de fazer soar, como tom fundamental do relato, o motivo da vingança, negro como o cadafalso, e que confere a todo ato, na corte como na batalha, o gosto amargo da vingança sombria e do orgulho ferido." **Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 29.

em duplas, atou as mãos e os pés, e os lançou no rio Mosa.[95] Procedeu por todo o Flandres como eversor de cidades, colocando-as ou abaixo ou sob o jugo do duque Filipe, *o Bom*. Esta crueldade, entretanto, contrapôs-se às virtudes, porque Carlos da Borgonha foi um homem piedoso, marido fiel, afável com todos que lhe foram próximos, tinha zelo pelas Artes e pela Música, protegia seus artífices, tocava harpa, compunha.

Enquanto seu espírito impaciente e seu gosto cândido amadureciam, seu pai faleceu. Ao ser elevado a duque, Carlos foi ainda mais incisivo na tentativa de alcançar a plena soberania do seu ducado. Tentou afastar qualquer resquício de fidelidade feudal para com o reino da França e com o Sacro Império Romano-Germânico. Esta inconformidade, porém, o fez tomar medidas que o levaram à guerra. Foi bem-sucedido nas batalhas, mas sua violência e a captura do rei Luís XI foram imperdoáveis para o povo. Todos seus vizinhos voltaram seus olhos e seus punhos para ele. De alma combativa, Carlos, *o Temerário*, foi imbatível, sua vontade de fazer uma Borgonha que ligasse todos seus territórios conquistados em mais de cem anos da casa Valois com o ducado pareceu próxima. No entanto, aos quarenta e quatro anos de idade, em uma batalha próxima à cidade de Nancy,[96] o sonho borgonhês acabou, Carlos morreu em combate e com ele a possibilidade de uma Borgonha livre.

Essa longa trajetória de ambição e de separação do ducado não se externou apenas em política e diplomacia. Assassinatos, alianças, matrimônios, batalhas, apesar da turbulência não foram os únicos fatos desta construção borgonhesa. A vida de todos os personagens dessa narrativa não foi dedicada apenas à governança, mas também foi simpática à busca da beleza e da perfeição do homem nobre encarnada na imagem do cavaleiro.

A Idade Média forneceu duas saídas para essa busca da beleza: a *renúncia* do mundo, no qual o homem liberto das suas amarras terrenas dedicava-se à meditação sobre a vida do outro lado; a outra saída foi pelo mundo *onírico*, “quando a realidade terrena é tão perdidamente trágica e a renúncia ao mundo

---

[95] GERLACHE, Étienne C. de. **Histoire de Liège depuis César jusqu’a Maximilien de Bavière**. Bruxelles: M. Hayez, 1843. p. 183.
[96] PIRENNE, Henri. Op. cit., p. 340.

tão difícil" que sobrava apenas a possibilidade do sonho e da fantasia.[97] Por isso não é comum o retorno de ideias já decadentes no século XV como, por exemplo, as ordens laicas de cavalaria,[98] o reforço do ser nobre[99] e o reavivamento do espírito das Cruzadas.[100]

[97] HUIZINGA, Johan. Op. cit., p. 54-56.

[98] É no século XIV e XV que surgem duas Ordens Laicas de cavalaria que duram até a contemporaneidade: a Ordem da Jarreteira fundado por Eduardo III (1312-1377), e a Ordem do Tosão de Ouro criada por Filipe, *O Bom*. Ambas criadas no reavivamento da cavalaria, justamente no período que ela não fazia mais sentido e que seus valores foram negados constantemente. Sobre o tema: FLORI, Jean. **A Cavalaria:** A Origem dos Nobres Guerreiros da Idade Média. São Paulo: Madras, 2005. p. 175-188.

[99] A compra de títulos de nobreza e o alto luxo adquirido pela burguesia trouxe, por outro lado, um fortalecimento do ser nobre, de modo que, no século XIV, as leis sumptuárias começaram a ser impostas para delimitar as roupas extravagantes dos burgueses e, para participar dos torneios e justas, os nobres deviam apresentar suas linhagens paternas e maternas para comprovarem sua dignidade nobiliárquica. FLORI, Jean. Op. cit. p. 182.

[100] A Batalha de Nicópolis foi apenas um fato dentre vários que mostram como o espírito de cruzada estava vivo nos séculos XIV e XV. Outro país que deixou evidente esta vontade pelas Cruzadas foi Portugal, fato marcado na literatura de *Os Lusíadas*, onde a expansão da Fé e o perigo maometano são temas presentes por toda esta obra de Luís de Camões (c.1524-1580).

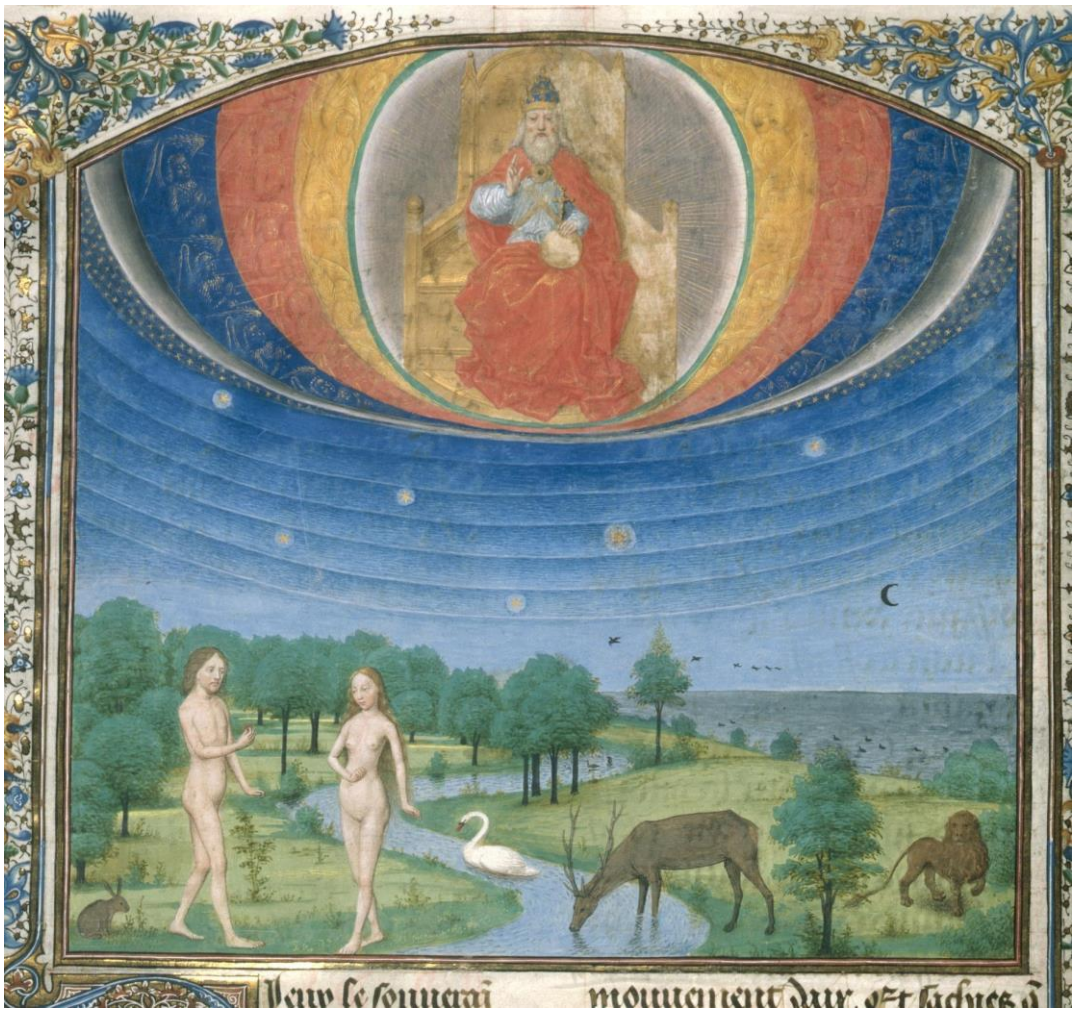


**Imagem 2.4 - O Paraíso Terrestre** (1460). Simon Marmion (1425-1489). Pergaminho. 28,2 x 20,3 cm. ms. 9047, *folio* 1v, Bibliothèque Royale Albert I, Bruxelas. A queda de Adão e Eva, o Éden e as esferas celestiais. No tempo primordial, a harmonia entre as criaturas e Deus marca o início da História do Homem, percurso da Queda ao Juízo Final (rompimento da harmonia Deus-Criatura e sua restauração no fim dos tempos). Acima, Deus entronado, com a mão erguida e coroado com uma tríplice tiara. Abaixo, o Paraíso terreno: os animais coabitam em concórdia. Acima, semicírculos definem as noves esferas celestiais (ou zonas do céu), as oito primeiras o universo visível. Cada esfera é identificada por astros: a Lua, Mercúrio, Vênus, o Sol, Marte, Júpiter, Saturno e as estrelas fixas. Acima deles, em cinza, o Primeiro Motor (*Primum Mobile*), agente que faz as outras esferas girarem como se o universo fosse movido por esferas ocas, umas dentro das outras. Por fim, três coros dos anjos (Serafins, Querubins e Tronos) com as faces voltadas para Deus, estão em eterna contemplação no *Empíreo*, lugar em que tudo está fora do tempo, sem espaço ocupado. Ali, nada se degrada. Simon Marmion rebaixou a linha do horizonte para que dirijamos nosso olhar a um ponto central. Como se apontasse este horizonte, o iluminador pôs um rio sinuoso por onde percorremos o olhar. Com o céu, esta possibilidade de um único ponto de fuga é rompida. Na parte superior, as esferas celestes chamam nossa atenção e nos conduzem à Deus, no centro de um globo ocular. Imóvel, Ele observa o Universo. Há uma simetria entre os componentes da obra que desvelam uma harmonia simbólica. Primeiro, Eva. Após comer o fruto proibido, oferece-o a Adão, o instante entre a inocência e a queda. A seguir, próximo ao canto inferior direito, o Leão, símbolo do orgulho (primeiro pecado do Diabo e de Adão), está no Jardim em concórdia com o Cervo, que representa o caminho da verdade e, por vezes, o próprio Cristo.[101] O Cisne indica a pureza e a transfiguração, porque do Éden, onde reinou a harmonia, nasceu a discórdia.

[101] O cervo tem sua simbologia atrelada à sua docilidade, portanto sua imagem esteve atrelada à obediência. Alguns santos medievais como Eustáquio e Huberto possuem em suas

Como trazer beleza a um mundo que se identificava na maior parte das vezes por meio da violência, da ambição e da intemperança? Esta foi a imagem deixada como herança pelos cronistas, poetas e artesãos dos séculos XIV e XV. Contudo, em suas obras há uma beleza sutil que floresce na imagem de certa felicidade do dia-a-dia mais branda. Mesmo em uma fase que os prazeres do mundo ainda não podiam ser demonstrados tão claramente ou com galardão, esta alegria mais contida do cotidiano, da paisagem e do heroísmo sobressai nessas obras.

Contar sobre os feitos dos duques da Borgonha é pontuar esta busca pela beleza de seu tempo. Por meio da Arte e da História, tentou-se tornar a vida mais agradável. Uma nova identidade se cristalizou neste contato entre pintores e cronistas, na qual a independência borgonhesa esteve acompanhada de uma *independência do espírito*[102] materializada em textos e imagens. Se com o tempo a Borgonha altiva deixou de existir, a nós foi legado os frutos do apreço e do cuidado que seus duques tiveram para com seus artesãos e escritores. Os resultados destas obras soaram e soam através do tempo desde então.

Incentivar a produção de arte foi produzir memória, foi a tentativa de colocar um novo país nos esteios da História. Deste arroubo pela independência e sob os auspícios dos Grão-Duques do Ocidente sobressaíram nomes famosos. Nas Letras, tivemos os escritos de Jean Froissart (1337-1405) e a poesia de Georges Chastellain[103] (1404-1475); na Pintura, notabilizaram-se os irmãos Limbourg (1380-1416), Jan Van Eyck (1390-1441) e Rogier van der Weyden

---

hagiografias episódios de sonhos nos quais os cervos eram presentes. De imediato, identificavam o animal como a figura do Cristo. Na arte medieval, o cervo também significava a Graça, a purificação batismal e o respeito à voz de Deus, não era incomum a presença do animal em representações no Éden ou próximos às pias batismais. Sobre o tema ver: LECHEVIN, Julius M. Particularités de quelques sculptures de Buxières-les-Mines (Allier). In: **Revue archéologique du Centre de la France.** [S.L]:[s.n], Tome 11, fascicule 1-2, 1972. pp. 76-84.

[102] PIRENNE, Henri. Op. cit. p. 453.

[103] Georges Chastellain nasceu em Aaslt, em Flandres. Foi cronista, romancista e poeta dos duques Filipe, *o Bom* (1396-1467) e Carlos, *o Calvo* (1433-1477). Suas *Crônicas* são um importante relato dos fatos que garantiram a independência do Ducado da Borgonha e o registro dos feitos de seus duques no século XV. Na poesia, sua obra foi mais numerosa, mas seus temas restringem-se ao Amor e à Morte.

(1400-1464); na Escultura, Claus Sluter (1340-1405) foi a figura que pareou sua produção à atividade escultural italiana de Ghiberti (1378-1455) e de Donatello (1386-1466); nas Iluminuras, Simon Marmion (1425-1489)[104] e Loyset Liédet (1420-1484) marcaram o entremeio do Gótico para o Renascimento; na Música, a polifonia presente nas missas, motetos e hinos de Guillaume Dufay (1397-1474)[105] prenunciou o Renascimento Franco-Flamengo.

Foi especificamente na região borgonhesa de Flandres que floresceram esses nomes que fizeram um momento importante e ínclito na História da Arte. As *Crônicas* de Jean Froissart é um entre vários manuscritos iluminados que, pela promoção das artes dos duques, foi fruto da defesa de uma herança e um processo ao legitimar o poder dos duques da Borgonha.

## 2.1. Flandres: a geografia do mecenato

Graças ao mecenato dos nobres da Borgonha, o incentivo às Artes foi abundante. Na corte ducal, os artesãos, os músicos e os escritores constituíram o cortejo que, de Dijon a Bruxelas, acompanhava os duques. Felipe, *o Bom*, no que pese a turbulência do seu tempo, seu favorecimento às artes e ao saber foi ímpar, em sua própria biblioteca havia mais de novecentos manuscritos de todos os tipos,[106] número exorbitante à época.

Também durante o governo do filho de João, *Sem Medo,* Jan van Eyck pintou dezenas de quadros a seu mando,[107] viajou pelo continente na prática da

---

[104] Apesar de não ser objeto de estudo desta dissertação, as imagens de Simon Marmion são ótimos parâmetros da iluminura flamenga, ou proto-borgonhês. Por ter sido mestre de Loyset Liédet, muitas características da sua obra perduraram no estilo deste e de outros iluminadores da corte borgonhesa. Para ver outras imagens elaborados Marmion ver: <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1108/simon-marmion-flemish-active-1450-1489/.> Acessado em: 16 fev. 2018.

[105] Sobre Guillaume Dufay e suas composições profanas e religiosas na História da Música Ocidental, assim como sobre a produção musical no Ducado da Borgonha ver: GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007, p. 161- 182.

[106] KARASKOVA, Olga. Le Mécénat de Marie de Bourgogne: entre dévotion priveé et nécessité politique. In: **Le Moyen Âge**. Belgique: De Boeck Supérieur, 2011, n. 117. pp. 509.

[107] O trato entre o mandatário com o artista nem sempre se resumiu a puro contato comercial. O gosto pessoal pela arte, não raramente, tornava ambos muito próximos. Jan van Eyck e Filipe, o Bom, foi um destes casos em que houve um bom relacionamento pessoal. O artista flamengo, além de receber uma pensão, tinha tanta proximidade com seu mecenas que o filho mais velho de Van Eyck teve como padrinho o próprio duque. ANTUNES, Ana Paula J. **De infanta de Portugal a duquesa de Borgonha D. Isabel de Lencastre e Avis (1397-1429).**

pintura, quase que *pintura-diplomática*, aquela em que se buscava pelos retratos cativar ou repelir os pretendentes ao matrimônio. Deste modo, inimigos foram reaproximados, impérios construídos e alianças seladas, por muitas vezes graças à pintura do retrato.[108] Materiais raros, de alta qualidade e de custo elevado foram extensivamente utilizados nestes e em outros objetos artísticos. Boas madeiras de entalhamento, lisos pergaminhos de vitelos, marfim suaves e uniformes e minerais raros de cores densas.

O uso desses nobres materiais na fabricação de objetos seria dificultoso, quiçá impossível, se não houvesse uma condição econômica adequada. Afinal, "o dinheiro tem uma importância considerável na história da arte"[109] e, em fins da Idade Média, as intensas trocas comerciais entre diversas regiões e uma economia mais monetarizada possibilitaram o acesso a esses itens. Logo, o luxo e a ostentação foram percebidos pulsantes no dia-a-dia[110] e as produções artísticas alcançaram sua pujante potencialidade e fineza.

Os Grão-Duques tiveram na moeda um forte apoio, o que refletiu na qualidade das imagens produzidas por meio de suas encomendas. Banqueiros e seus aprendizes iam à Flandres para exercerem e aperfeiçoarem seu ofício. A proximidade entre os duques e os numulários fez com que Tommaso Portinari (c. 1424-1501), representante do banco de Florença dos Médicis em Bruges, se tornasse conselheiro ducal e famoso exportador de quadros flamengos.[111]

Seus rendimentos anuais eram altíssimos comparados a outros governos do período, chegavam aos novecentos mil ducados, o mesmo que toda a Sereníssima República de Veneza, duplamente a quantia de toda a moeda do

---

2012. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012. p. 125.

[108] Jan van Eyck, como pintor oficial de Filipe da Borgonha, foi a Portugal em missão diplomática. A demanda era um quadro de Isabel de Portugal (1397-1471), filha do rei português João I, para ser apresentado a Filipe. O resultado foi a união matrimonial e uma aproximação entre a casa de Avis e Valois.

[109] BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 12.

[110] LE GOFF, Jacques. **A Idade Média e o dinheiro**: ensaio de antropologia histórica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. p. 238.

[111] HUYGHEBAERT, Nicolas. Trois manuscrits de Jean Crabbe, abbé des Dunes. In: **Scriptorium**, Tome 23 n°1, 1969. pp. 240.

Papado e da comuna de Milão, um pouco menos que quatro vezes as rendas do reino de Nápoles e de Florença juntos.[112]

As encomendas se custearam a um alto preço. As peças suntuosas e incontáveis nos fazem pensar que o prazer que esses mandatários tinham na posse destes bens é evidente. Provavelmente outros motivos estão ligados ao incentivo e às extensas solicitações de imagens, porém, ousamos afirmar que tudo se resumia na Glória: à glória de Deus, à glória da cidade, à glória da própria memória do mandatário.[113] Uma mistura entre contentamento e prazeres contemplativos ao verem uma boa obra e o seu dinheiro bem empregado em algo que rendesse graças à divindade, enaltecesse a civilidade da urbe e -porque não? - a própria autocelebração.[114]

Contudo, a profusão das artes não se resumiu ou foi consequência imediata do patronato dos duques. A fecundidade do trabalho de um Petrus Christus (c. 1410-1473), um Hans Memling (c. 1430-1494) e, um pouco mais tarde, Pieter Bruegel (1515-1569), reflete um ambiente social rico, cheio de pessoas, banquetes animados e o cotidiano fastidiosamente alegre. Todos tiveram em comum a imagem de uma espacialidade que angariava culturas diferentes, um lugar que reunia as condições suficientes e fez aflorar o afortunado movimento cultural definidor da arte flamenga: as cidades.

## 2.2. *Lugar de passagem, lugar de contato*: o comércio em Flandres

À beira do Mar do Norte e às margens do rio Escalda, os duques da Borgonha viram a ventura em seus territórios, presenciaram o rico contato entre povos,

---

[112] BRAZÃO, Eduardo. **Portugal na Bélgica - de Filipe de Alsácia a Leopoldo I**. Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1969. p. 51.

[113] BAXANDALL,1991. p. 13-14.

[114] Uma outra função, mais característica dos mercadores que se tornaram mandatários, é pensar a obra como uma mercadoria ou um depósito de valor. Em Avignon no século XIV havia um comércio de livros raros, quadros e tapetes. Em Flandres, o incentivo ao trabalho de ourives era um meio de transformar um patrimônio em arte temporária e, no momento que fosse preciso, o objeto tornava-se ouro puro ou moeda comerciável. Ver: LE GOFF, Jacques. **Mercadores e Banqueiros da Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 111.; LE GOFF, 2014. p. 237-238.

deslumbraram o fluir de todos os tipos de mercadorias, testemunharam a propagação das letras e das artes no decorrer dos séculos XIV e XV.

Situadas por terra no limiar entre o Reino Francês e o Sacro Império Romano-Germânico abertas à Inglaterra e à Península Ibérica graças ao mar, as cidades do norte borgonhês viram o transitar de vários povos. Este deslocamento de gentes propiciou o surgimento de uma sociedade citadina multiforme estabelecida neste entroncamento de uma miríade de povos, dentre os quais encontramos os flamengos, os valões, os brabanções, os alemães, os neerlandeses, os franceses, os ingleses e os espanhóis.[115]

Os portos das cidades borgonhesas formaram encruzilhadas comerciais que, desde o século XI, intercambiavam os bens mais diversos como, por exemplo, a lã inglesa,[116] o sal nórdico-hanseático,[117] o peixe defumado russo, a madeira mediterrânica de árvores tintureiras[118] e, é claro, objetos artísticos.

Estas mesmas cidades foram o símbolo de liberdade e, também, áreas de contato que, nessa fase tardia do medievo, promoveram o reencontro não somente entre diversos povos, mas de grupos sociais distintos.

O pedinte e o burguês, a meretriz e o pregador, o banqueiro e o cavaleiro, todos não puderam ignorar a presença de um e do outro. Foram obrigados a conviverem e se encararem. Tiveram, ademais, que dividir seu espaço com tantos outros nobres, burgueses, intelectuais, mercadores, camponeses e religiosos. Todos estes que moravam ou passavam constantemente pela

---

[115] Sobre a presença e a importância das colônias Catalãs, Vascões e Castelhanas em Flandres ver: MARÉCHAL, Joseph. La colonie espagnole de Bruges du XIVe au XVIe siècle. In: **Revue du Nord,** tome 35, n°137, Janvier-mars, 1953. p. 5-40.

[116] O comércio da lã para suprir as manufaturas têxteis flamengas desenvolveu-se a partir da cessão das últimas invasões víquingues e dos fluxos comerciais no período de renascimento no século XII. Por cinco séculos, Bruges e outras cidades próximas ao estuário do rio Zwin, foram responsáveis pelo comércio e beneficiamento da lã, majoritariamente inglesa, mas também espanhola e borgonhesa. Sobre o desenvolvimento mercantil e comércio ver: KOLLER, E. Franck. Bruges et le commerce médiéval, anglo-flamand, de la laine dans une perspective géographique. In: **Norois**, n° 92, Octobre-Décembre, 1976. p. 604-610.

[117] ABRAHAM-THISSE, Simonne. Le commerce des Hanséates de la Baltique à Bourgneuf. In: Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public. **L'Europe et l'Océan au Moyen Age. Contribution à l'Histoire de la Navigation**. Nantes: [s.n], 1986. p. 131-180.

[118] PIRENNE, Henri. **Histoire de Belgique I** - des origines au commencement du XIVème siècle, 5ème édition revue et corrigée, Bruxelles, Maurice Lamertin, 1929. p. 268.

cidade medieval tiveram que conviver em um único espaço,[119] em uma comunidade de diferenças até então inédita. Essa miscelânea fez dos centros urbanos uma imagem colorida e rica representação da diversidade e da mudança que ocorreu nos séculos XIV e XV. A partir deste encontro, surgiu um novo personagem na História: o citadino, aquele que vivia em ambiente dependente do campo, porém culturalmente isolado do mundo rural; tinha na propriedade privada sua fonte de riqueza e não mais na terra; rivalizava sua civilidade urbana com a rusticidade campesina.

Como um símbolo de liberdade, assim eram vistas as cidades medievais. Porque se a terra foi a única fonte de riqueza por séculos, no fim da Baixa Idade Média o surgimento e o crescimento dos centros urbanos, somados à expansão do comércio, abriram novas possibilidades. Em contrapartida, o campo se empolgou para atender as demandas do comércio e dos artesãos. A imutabilidade das taxações na economia rural foi confrontada com as variadas chances que o comércio e a produção artesanal rendiam aos senhores,[120] o que garantiu às cidades privilégios e certa autonomia.

Lille, Bruxelas, Courtrai, Bruges, Gand, todas elas cresceram e enriqueceram como frutos da paz comercial, essas cidades flamengas causaram fascínio por meio da visão dos seus canais, diques e pontes,[121] tanto que, em seus versos, Dante Alighieri (1265-1321) não deixou de rememorá-las.[122] Na ficção, o poeta florentino passa pelos diques que margeiam a cidade, que estão no caminho que o conduz às zonas mais abismais do inferno. Uma imagem grotesca na *Divina Comédia* que, no entanto, difere dos lugares reais como Bruges e Gand, nas quais os cursos de água revelavam a beleza dos contínuos fluxos e influxos das embarcações, uma dinâmica tanto de pessoas quanto mercadorias

---

[119] LE GOFF, Jacques. Cidade. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, vol. 1. p.231.

[120] PIRENNE, Henri. **Le ville du Moyen Âge - Essai d'histoire économique et sociale**. Bruxelles: Maurice Lamertin, 1927. p 190-203.

[121] Bruges, por exemplo, tem esse nome por causa das suas pontes (*Brug* em flamengo).

[122] No canto XV do livro Inferno, Dante descreveu seu traspasse por uma cidade infernal cortada por diques. Para tanto, ao descrever a geografia desta cidade, o escritor florentino iniciou o canto ao lembrar dos diques das cidades flamengas: "Ora cen porta l'un margini/ e 'lfummo del ruscel di sopra aduggia,/sí che dal foco salva l'acqua e li argini./ Quali Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia/ temendo 'l fiotto che 'nver' lor s'avventa,/ fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia." (*Inferno*, XV, 1-6).

que possibilitou a profusão das obras de arte. Barcos iam e vinham pelos canais com as tapeçarias, os quadros, as esculturas, os objetos de ourivesaria e todo tipo de arte ali produzida, mas destinados aos portos dos mares do Norte para, em seguida, espalharem-se por toda a Europa.[123]

Não foi apenas lugar das trocas comerciais e da produção das corporações de ofício, das universidades e das escolas catedralícias difusoras do conhecimento, a urbe medieval foi onde a cultura popular encontrou a erudição dos clérigos e, por fim, rendeu uma mistura entre a fantasia e a realidade que tomou forma concreta no Gótico.[124]

---

[123] DE PRADA, Valentim V. Tapisseries et tableaux flamands en Espagne au XVIe siècle. In: ***A*nnales. Économies, Sociétés, Civilisations**. 10e année, nº 1, 1955. p. 37-46.

[124] LE GOFF, Jacques. **O Apogeu da Cidade Medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 192.

**Ducado da Borgonha no período de Carlos, o Temerário (1433-1477).** A ambição e o ideário do duque Carlos o tentaram a fazer de um sonho uma realidade. Na tentativa de cumprir seu desejo buscou dar forma ao ducado com base na geografia do antigo reino da Lotaríngia (855-959). Visualiza-se neste mapa a extensão dos domínios do Grão-Duque. Dos Alpes suíços ao Mar do Norte. De Freiburg, próximo ao rio Reno, à cidade de Amiens, nas férteis terras da Picardia e da Normandia.

Assim como todas as grandes instituições medievais, esses locais da beleza e do comércio organizavam-se como um verdadeiro corpo. Hierarquia e dependência,[125] por meio delas funcionavam as universidades, a paróquia, a prefeitura, a milícia citadina e as guildas. Diferente dos grupos sociais da nobreza e do camponês, a participação nestes corpos organizacionais, tipicamente urbanos, passaram pela decisão voluntária do indivíduo. Talvez isto seja uma inspiração religiosa, como o ingresso nas comunidades espirituais – nas quais a pessoa decidia ingressar livremente. A adesão às instituições que compunham a cidade mostra o grau de permeabilidade entre os grupos medievais, ao invés de afirmarem a ideia errônea de uma sociedade estamental formada por grupos impermeáveis.[126] Destes grupos, que são fundamentais para a compreensão da produção de objetos artísticos a partir do século XIV, destacamos a *Corporação* e a *Guilda*.

Formadas por uma livre associação entre pintores, escultores, iluminadores, gravuristas e outros tipos de artífices, as corporações tiveram como propósito organizar a produção de uma mercadoria. Cuidava do processo de produção da compra da matéria-prima até a concepção do produto. De origem germânica, as guildas (*gildes*) serviam como uma associação de assistência mútua, uma espécie de estrutura social paralela ao ambiente social urbano[127] que ligava o princípio de f*raternidade cristã* com o *mutualismo germânico*.[128]

Com o tempo, estas definições não se mantiveram em seus limites. O crescimento das cidades e o revigoramento do comércio aumentaram a

---

[125] Sobre a hierarquização das corporações de ofício e sobre a ajuda mútua entre seus integrantes ver: LE GOFF, Jacques. **A Civilização do Ocidente Medieval**. Bauru, SP: EDUSC, 2005. p. 291.

[126] IOGNA-PRAT, Dominique. Ordem(ns). In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, Vol. 2, p. 313.

[127] OEXLE, Otto G. Guilda. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, Vol. 1, p. 489-500.

[128] O mutualismo germânico é ponto de partida de algumas análises sobre instituições medievais. Da *Germânia* de Tácito (56-117) até *A Sociedade Feudal* de Marc Bloch (1886-1944) a visão do espírito de livre associação entre os povos germânicos é forte. Unir pessoas que não possuíam laços de parentesco por meio de um juramento e a cooperação mútua é uma nota constante na explicação dos costumes e da organização social após a queda de Roma. Sobre a influência desses hábitos e a formação das guildas ver: DE VIGNE, Felix. **Recherche historiques sur le costumes civils et militaire des gildes et corporation de métiers, leurs drapeaux, leurs armes, leurs blason, etc**. Gand: Gyselynck. 1847.

procura por mercadorias. O inchaço populacional, as exigências do mercado e a constante necessidade de defesa mudaram a dinâmica da vida citadina. Todas essas mudanças tornaram tudo mais complexo, mas não anularam as instituições já existentes. O tempo as tornou apenas mais flexíveis. Guildas e Corporações, portanto, se confundiram no Flandres do século XV. Os conceitos se mesclaram e a característica de organização do trabalho artesanal da corporação mesclou-se ao assistencialismo da guilda.

De lugares destinado àqueles que buscavam liberdade, aos poucos os burgos viraram o lugar do protecionismo, cada ofício em defesa dos seus agremiados e do mercado.[129] Por isto as cidades medievais sediaram os mais diversos tipos de guildas, cada uma com seu santo patrono: Guildas de São Lucas, constituídas por pintores; Guildas de Santo Tomás, que reuniam os profissionais entalhadores; Guilda de São Sebastião, que ajuntavam os arqueiros; as Guildas de São João Evangelista, no qual os profissionais copistas, iluminadores e encadernadores concentravam seus esforços sobre um trabalhoso e delicado objeto: os livros.

Os edifícios dessas associações foram o ambiente das cidades em seu tempo. Feitas de pedras, com mais de dois pavimentos e tetos tipicamente de forma escalonada, atualmente muitas cidades as conservam, entre elas a Bruges de Loyset Liédet. Assim, o encanto arquitetônico dessas construções ainda pode ser visto a embelezar esses lugares que, um dia, movimentaram o comércio e a manufatura europeia.

[129] Não foi à toa que, entre nós, a palavra *corporativismo* alcançou certo tom pejorativo.

**Imagem 2.5 - São Lucas pinta a Virgem** (1465-1470). Simon Marmion (1425-1489). 10,5x 7.4 cm. Pergaminho e têmpera. Biblioteca Britânica. Londres. A Virgem, ornada com uma tiara e vestes azuis, guarda e olha compassivamente o Menino Jesus que, enrolado em tecido branco, corresponde ao olhar maternal. Em busca de proteção, a criança segura firmemente na gola da mãe. Ao lado direito, o evangelista pinta seu retrato. A janela é um ponto de fuga. Simon é um exemplo de um proto-renascentista da racionalização do espaço e dos corpos. O quadro pintado por São Lucas não representa seus modelos com fidelidade: na tela, a imagem é um espelho, o que reforça a definição da imagem medieval como *manifestação da realidade sobrenatural*, do mundo como algo refletido. Conforme a tradição cristã, o evangelista ouviu da Virgem os eventos da Anunciação e da Visitação, o que tornou seu Evangelho especial. Em

outra narrativa, Lucas pintou o primeiro quadro de Nossa Senhora, o que o tornou patrono dos pintores e de suas guildas.

## 2.3 Da Arte à História: Loyset Liédet (1420-1479)

É na Guilda de São João Evangelista em Bruges que Loyset Liédet deixou o fio por onde os historiadores da arte começaram a reconstruir sua biografia.[130]Pouco se sabe do nosso iluminador. Nascido, provavelmente, no ano de 1420 nas proximidades da cidade de Hesdin,[131] foi ali mesmo que Liédet iniciou seu ofício.

Em seus trabalhos iniciais, apresentou um estilo de margens com densos emaranhados florais, cores mais opacas e as figuras humanas alongadas em um plano de fundo negligenciado, características que nos levam a enxergar uma forte influência de Simon Marmion. Provavelmente Liédet o teve como mestre durante uma breve permanência em Valenciennes, cidade de Marmion e de Jean Froissart.

Deste período, Liédet deixou imagens para obras dos tipos mais diversos: dez iluminuras em um livro[132] que reúne a *Ética a Nicômaco*, os *Econômicos* e *A Política* de Aristóteles (384-322 a. C.) traduzidos por Nícolas de Oresme (c.1323-1382)[133]; dois volumes da *História dos Romanos*[134] de Jean Mansel

---

[130] Legaré Anne-Marie. Loyset Liédet: un nouveau manuscrit enluminé. In: **Revue de l'Art**, 1999, n°126. pp. 36.

[131] A presumível data de nascimento de Loyset Liédet é uma simples especulação de alguns historiadores da Arte. O ano de 1420 é determinado arbitrariamente baseado nos registros das suas obras que se iniciaram no ano de 1458, portanto não seria equivocado determinar que ele possa ter nascido dez ou até vinte anos a mais do que a datação corrente.

[132] Documento registrado como *MS 927* e arquivado na Biblioteca Municipal de Rouen na França.

[133] Nícolas de Oresme foi bispo de Lisieux, grande mestre do Colégio de Navarra e polímata medieval, também foi um dos principais defensores do heliocentrismo e tradutor para o francês de diversas obras de filosofia, história e física natural. Sobre sua vida e obra ver: MEUNIER, Francis. **Essai sur la vie et les ouvrages de Nicole Oresme.** Ch. Lahure: Paris, 1857.

[134] Documentos registrado como *MS 5087 e 5088,* atualmente arquivados na Biblioteca do Arsenal em Paris.

(c.1400-1473)[135] com cinquenta e sete iluminuras; sete imagens no terceiro volume de *A Flor das Histórias;* pintou outras trinta e cinco em uma cópia da *História das Cruzadas,* escritas por Guilherme de Tiro (c.1130-1185);[136] uma iluminura em uma obra moralizante, chamada *A Suma dos Vícios.* Outras obras de caráter histórico tiveram o toque do artista, mas todas as obras, aqui citadas ou não, receberam no ateliê de Loyset, além das iluminuras, a beleza da ornamentação em suas margens.[137]

As obras deste período deixam claros os pontos comuns a todo o labor de Loyset. A moldura das imagens inaugurais de manuscritos (imagem 2.6) têm uma característica própria, um estilo de bordas que lembram o formato de janelas ou portas arcadas como fazia seu mestre Marmion (imagem 2.4), porém, com o acréscimo de ornamentação tremulante. O intrincado conjunto de elmos e armaduras que apresentam massa de corpos imagéticos, no qual não há individualidade, torna visível a densidade do embate e a agressividade das armas em punho. Se imergirmos nesta multidão é audível o atrito dos metais e o choque entre os corpos que, de certo, notabilizaram as batalhas medievais em seu tempo.

O detalhe das roupas, com sua bainhas e adornos; os diversos tecidos brocados que, na forma de tapetes ou cortinas, ostentam arranjos de flores; a minuciosa construção das bandeiras que agitam no ar. Todo esse realismo dos estofos nos permite lembrar que Flandres foi uma região famosa por sua produção têxtil colorida e de tessituras das mais variadas.

No ano de 1460, o iluminador some. Por oito anos, não houve registros da sua passagem, de qualquer contrato ou de alguma obra em lugar nenhum.[138] Este silêncio, no entanto, seria apenas o interregno, talvez um breve descanso, para

---

[135] Jean Mansel foi historiador e escritor francês, sua *opus magnum* foi História dos Romanos e, uma longa narrativa histórica que conta os fatos desde a Criação do Homem até o reinado de Carlos VI da França (1368-1422).

[136] Guilherme de Tiro foi cronista da corte do Reino Latino de Jerusalém (1099-1291), deixou escrito uma História das Cruzadas que conta o ocorrido no Oriente Médio a partir do século VII e termina no século XII.

[137] DELAISSÉ, Léon M. Joseph. **Le Siècle d'or de la miniature flamande**: le mécénat de Philippe le Bon. Amsterdam: Rijksmuseum, 1959. pp. 69-75.

[138] O historiador belga Delaissé lançou a hipótese de Loyset ter trabalhado em Bruxelas antes da sua chegada a Bruges.

uma segunda fase na qual sua produção artística seria numericamente e estilisticamente fantástica.

**Imagem 2.6 - A Queda de Tróia** (1454). Loyset Liédet (1420-1479). História dos Romanos. Vol. I. *Folio 16r*. Pergaminho, têmpera e folha de ouro. Bibliothèque National de France, Paris. A destruição de Tróia e a fuga de Enéias foi elaborada a partir do relato da viagem dos troianos até o Lácio. Virgílio (70-19 a. C.) escreveu sobre este trajeto em sua obra *Eneida*[139] que conta a fundação de Roma até seu primeiro imperador, Otávio Augusto (63 a. C. - 14 d. C.). Esta iluminura faz parte da produção de Loyset Liédet durante sua fase inicial em Hesdin. Abre a narrativa de Jean Mansel em sua história dos romanos. Liédet apresenta o caos da cidade em chamas, dos campos cheios de gregos e teucros em combate. Na parte superior, quase ao centro, dois cavaleiros lutam, talvez seja o embate épico e comovente entre Aquiles e Heitor tão bem cantado na *Ilíada*,[140] o que traria à imagem uma história interna que começa com Tróia no plano de fundo, passaria para a Guerra no nível intermediário e, por fim a Queda de Tróia. As cores possuem menos brilho que as imagens das *Crônicas*, e os vários grupos de arbustos, de cidades e aglomerados de pessoas deixam o visual mais denso. Nesta sua fase em Hesdin, percebemos que os corpos humanos possuem uma maior individualização, por exemplo, na parte inferior esquerda, cada armadura e vestimenta são únicas, assim como os adornos e os rostos. Neste mesmo grupo Príamo, último rei troiano, segura seu cetro e despede-se do seu cunhado Enéias (que usa chapéu arredondado em cor vermelha e de borda brancas) e os últimos membros da sua família.

[139] VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos A. Nunes. São Paulo: Ed. 34, 2ª ed., 2016.
[140] HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos A. Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 26ª ed., 2015. Canto XXII.

Em 1468 a Guilda de São João Evangelista em Bruges registrou a presença de Loyset Liédet. Nesta segunda fase, sem contarmos as margens e as letras capitulares, sua produção rendeu-nos mais de três centenas de iluminuras. Feitas diretamente para e sob a supervisão da corte dos Duques da Borgonha, sua profícua produção ao longo de dez anos teria sido o seguinte: uma iluminura em *O Tratado sobre os Valdenses e a Bruxaria*;[141] treze em *A Lenda e os Milagres de São Huberto;*[142] cento e uma imagens nos quatro volumes de uma *História de Carlos Martel;*[143] quatorze em um versão traduzida por Jean Miélot (c. 1420-1472)[144] da obra *Romuleon;*[145] oitenta e duas "histórias" no segundo e terceiro volume das *Crônicas de Hainaut*[146] de Jean Wauquelin (? - c. 1470); também de Wauquelin, vinte e seis iluminuras do ateliê de Loyset na *História de Santa Helena;* vinte e uma imagens, sem margens, na *História de Olivier de Castilha*; outras vinte e duas em uma *História de Tróia,* de Raoul Lefèvre.[147] Pôs ainda vinte imagens em dois volumes do *Mistério*[148] *da Vingança de Nosso Senhor*; cinquenta e seis iluminuras e miniaturas nos dois primeiros volumes das *Crônicas* de Jean Froissart.

---

[141] *Ms 11209* arquivado na Biblioteca Real de Bruxelas.

[142] *Ms 47* arquivado na Biblioteca Nacional da Holanda.

[143] Todos os volumes estão na Biblioteca Real de Bruxelas com o registro de MS 6, 7, 8 e 9.

[144] Jean Wauquelin foi tradutor e copista, assim como Loyset Liédet, tem uma biografia turva, não se sabe com exatidão seu ano de nascimento e nem o de sua morte. Baseados no levantamento das datações de suas obras pelo medievalista Paul Pedrizet (1870-1938), identificam-se assinaturas de Wauquelin em trabalhos realizados até a década de 70 do século XV. Sobre Jean Wauquelin e sua obra ver: PERDRIZET, Paul. Jean Miélot, l'un des traducteurs de Philippe le Bon. **Revue d'Histoire littéraire de la France**. Presse Universitaire de France: [S.l]. 14ª Année, Nº. 3, pp. 472-482, 1907.

[145] Obra escrita por Benvenuto da Imola (c. 1338-1390) que descreve a história de Roma. A versão traduzida de Méliot atualmente encontra-se em Florença na Biblioteca Laurenziana, local que Benvenuto desenvolveu seu texto.

[146] Os dois volumes estão guardados na Biblioteca Real de Bruxelas como *Ms 9243* e *9244*.

[147] Raoul Lefèvre foi sacerdote na corte de Felipe, o Bom. Deixou duas histórias clássicas escritas por ele, uma *História de Jasão* e *a História de Tróia*. Esta última obra foi a primeira a ser impressa na Inglaterra no ano de 1474. Ver: GASTON, Paris. Recueil des histoires de Troie. In: **România**. Paris: Émile Bouillon, Tome 24, n°94, 1895. pp. 295-298. Resumé.

[148] Gênero teatral poético, dramático e religioso francês que deu base ao drama moderno consolidado por Jean Racine (1639-1699) e Pierre Corneille (1606-1684). Escritos com métrica e versificação variável, inicialmente, sua temática teve como fundamento a Paixão para, aos poucos, abraçar novos temas religiosos e profanos como o Juízo Final, a vida de Santos e a Guerra Santa. Sobre o tema ver: LE ROY, Onésime. **Études sur les Mystères**. Paris: Hachette, 1837.

Boa parte do tempo em que se instalou na Veneza flamenga foi consagrado ao trabalho em conjunto ao seu conterrâneo, o copista David Aubert (c. 1413-1479).[149] Sob as demandas de Felipe, *o Bom*, e Carlos, *o Temerário*, Aubert e Loyset tiveram a encomenda de muitos trabalhos, tantos que a forma de trabalho do iluminador mudou, sua pena precisou se mostrar mais ligeira.

Para atender à alta demanda e cumprir com os prazos das suas obras, o iluminador de Hesdin teve que trabalhar mais rapidamente e com a ajuda de assistentes. Este salto quantitativo resultou em elementos figurativos repetitivos como, por exemplo, a forma das personagens, a paridade entre cenas de batalhas e a configuração nas representações das cerimônias de coroação. Sua paleta de cores, no entanto, ficou mais viva – ou devido ao gosto, ou pela qualidade do material agora disponível no grande centro de Bruges.

Nesta nova fase, o amarelo ficou mais incandescente, o que possibilitou seu uso na representação do ouro e da luz, sua nova potência fulgurosa acabou por restringir o uso da folha de ouro apenas às margens.

Outra mudança está na variação do tom de azul (imagem 2.7). Percebemos nas iluminuras tardias de Loyset o horizonte singelo a se esvair ao longe, na qual a cor azulada age como uma névoa, o desvanecimento da coloração que marca a rarefação do elemento ar. Enquanto isso, o claro brilho do azul que figura a água contrapõe-se à densidade do azul mais consistente nas vestes reais. Nas personagens, o grau de concentração do azul é forte a tal ponto que confere solidez e robustez aos corpos. No todo da imagem, por fim, criou-se a partir da cor a discordância concordante do mundo físico.

O vermelho utilizado em seu período em Bruges transita entre o tom forte da impulsividade ígnea – vista na imagem da Tróia em chamas (imagem 2.6) – ao tom mais diluído, quase rosáceo, que traz a viscosidade do sangue e a

[149] David Aubert foi escritor e copista dos duques da Borgonha. Um dos seus trabalhos foi *As Visões de Túndal*, uma tradução do latim para o francês de um conto irlandês em que um cavaleiro passeia pelo Céu e pelo Paraíso. Esta obra foi completada com imagens de Simon Marmion e estão atualmente no Getty Museum na Califórnia. O tema de uma viagem ao Além é corrente na tradição ocidental, da descida de Enéias ao Hades, dos Apocalipses Apócrifos no início do Cristianismo e as narrativas pagãs sobre viagens ao Outro Mundo influenciaram o imaginário do homem ocidental. Sem dúvida, a maior obra fruto desta mentalidade é a *Divina Comédia*. Sobre esta tradição de viagem ao além e *As visões de Túndal* ver: ZIERER, Adriana. Paraíso e Utopia: a obra Visions of the Knight Tondal (1475) em contraponto com as distopias futuristas. **Revista Graphos.** UFPB/PPGL, Vol. 19, n° 3, p. 33-58, 2017.

corporeidade da carne exposta (imagem 2.1) tão presentes no violento mundo das *Crônicas* e no tempo de Liédet.

Assim como o azul, o verde flana entre as variações de tons claros e tons escuros, em um contraste que agrega luminescência à obra. A busca em representar o real fez com que o iluminador, aos poucos, preferisse o verde na figuração da grama, dos montes e dos silvados e a tudo que compunha a natureza.

A grande procura pelo miniaturista o induziu à produção de rostos de feições iguais. Há pouquíssimas variações entre eles na fase em que Loyset esteve em Bruges. Por exemplo, na imagem sobre o encontro de Ricardo II (1367-1400)[150] com os rebeldes (imagem 2.7) há uma embarcação, em que a figura que usa chapéu azul com detalhe em amarelo é o rei Ricardo e seu rosto é o mesmo do outro tripulante que está a sua frente e acena com o chapéu. Uma outra figura, logo mais à direita, está apoiada em uma alabarda e sua cabeleira é a mesma do rei.

Príamo e Ricardo II são identificados graças aos adornos da realeza – o cetro e a tiara –, porém, o rei de Tróia é uma figura única no contexto da sua imagem, enquanto Ricardo II tem um rosto de feições comuns, sua Majestade está no detalhe e no adereço e não na pessoalidade e na carnalidade ímpar do seu corpo.

[150] Ricardo II foi o filho de Eduardo, o Príncipe Negro (1330-1376) que reinou da Inglaterra de 1377 até sua deposição em 1399. Durante seu reinado sofreu graves problemas que o fariam ser deposto, entre eles a Revolta Camponesa de 1381. Ricardo foi patrono das arte e mandatário do Díptico de Wilton, uma bela obra inglesa do Gótico Internacional. Também sob sua administração e incentivo que seu diplomata e escritor Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400) escreveu um clássico da literatura inglesa: *Os Contos de Canterbury*. Ver: GEOFFREY CHAUCER. **Os Contos de Canterbury**. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Ed. 34. 2014. Jean Froissart nos traz um Ricardo II ouvia o povo, mas que teve seu reinado interrompido por ser aconselhado por pessoas ruins. Shakespeare, em sua tragédia, traz um rei vingativo e ganancioso que age contra o povo. Popularmente, a imagem de Ricardo que perdurou foi a de Shakespeare em detrimento do rei mal aconselhado de Froissart.

**Imagem 2.7 - Encontro de Ricardo II (1367-1400) com os rebeldes** (pormenor). Loyset Liédet (1420-1479). Ms BnF 2644. 19,2 x 20,6 cm. Pergaminho, têmpera e folha de ouro. Paris. Esta iluminura faz parte do segundo volume das *Crônicas de Jean Froissart*. Em comparação com *A Queda de Tróia* (imagem 2.6), percebemos algumas diferenças das iluminuras produzidas em Hesdin e em Bruges. As cores caminham para os seus extremos, tons claros e escuros formam um contraste harmonioso.

Os contornos e as linhas também mudaram com o deslocamento de Hesdin para Bruges feito por Loyset Liédet. Como se percebem na iluminura sobre a Queda de Tróia (imagem 2.7). As linhas são abundantes, tracejam cada bloco da muralha, emaranhado de vegetação e escama da armadura. Nas *Crônicas*, no entanto, essas mesmas linhas se simplificam, ficam mais sóbrias, retirou-se o excesso e manteve-se o detalhe, o volume e o contorno que o traço confere à imagem. Com estas mudanças, as iluminuras do artista *hesdinois* ficaram mais claras e límpidas.

Essas mudanças perduraram ao longo dos seus prováveis últimos vinte anos em Bruges. Neste tempo, desenvolveu diversos trabalhos diretamente encomendados pela corte dos duques da Borgonha. Passado este período, seu nome some. É a este fim que, infelizmente, chegamos. O que deixa aflito e irrequieto o espírito da pessoa que tenta desvendar a vida deste iluminador. Afinal, o pesquisador é um sujeito curioso, algumas poucas informações não o satisfazem, o historiador Marc Bloch (1886-1444) conseguiu exprimir essa ânsia do pesquisador e o porquê deste capítulo ter tratado de um tempo (séc. XIV e XV), de um espaço (o ducado da Borgonha) e de pessoas (os duques e os artesãos).[151]

À Curva dos destinos! Enquanto viveu, quais foram os pontos do destino de Loyset Liédet? Quais foram seus gostos? Quais prazeres e desgostos teve na vida? Quais virtudes e vícios o acompanharam? Foi casado? Teve filhos? Onde e de que modo morreu? Até hoje, nada sabemos. Todas estas perguntas ficam sem resposta.

Chamar Loyset Liédet de iluminador, não é apenas um recurso de escrita para se evitar a repetição do seu nome ou por estilo de escrita. De modo algum é uma exaltação do seu ofício por este trabalho ser sobre História da Arte. Chamá-lo assim de iluminador é um efeito natural, porque é apenas por intermédio das suas imagens e os rastros por elas deixados que conseguimos tecer sua biografia e responder o que fez, onde, com quem e para quem trabalhou. Sem dúvida sua vida não se resumia ao seu trabalho, mas seu ofício definiu o seu papel no tempo e suas iluminuras agiram como um cinzel que marcou seu nome para além do seu tempo.

---

[151] Nenhum historiador, em contrapartida, se contentará em constatar que César levou oito anos para conquistar a Gália e que foram necessários quinze anos a Lutero para que, do ortodoxo noviço de Erfurt, saísse o reformador de Wittenberg. Importa-lhe muito mais atribuir à conquista da Gália seu exato lugar cronológico nas vicissitudes das sociedades europeias; e, sem absolutamente negar o que uma crise espiritual como a do irmão Martinho continha de eterno, só julgará ter prestado contas disso depois de ter fixado, com precisão, **seu momento na curva dos destinos tanto do homem que foi seu herói como da civilização que teve como atmosfera**. (2001, p. 55, grifo nosso).BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou O ofício de historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

## 3 - CORPOS, CORES E LUGARES

Como os homens do final da Idade Média eram fascinados por procissões![152] Esses cortejos cerimoniosos no qual corpos eram exibidos, momentos em que as pessoas se representavam como grupo, tudo com certa ordem e em certa data. Com seus movimentos, os integrantes produziam uma riqueza de símbolos como se fossem performances no tempo e no espaço. [153]

As imagens dos santos percorriam as cidades nas datas comemorativas. Os flageladores lançavam sangue pelas ruas na tentativa de expiar seus pecados e clamar a Misericórdia Divina. Como andarilhos, os mendigos caminhavam na esperança de incitar e receber um gesto de caridade cristã. Havia também a procissão dos condenados, quando seus corpos eram apresentados por todas as ruelas das cidades antes do seu fim no cadafalso.

Esses corpos transeuntes tiveram forte expressão na cultura imagética medieval. Não apenas por serem algo visível no cotidiano, mas como um meio de se revelar a *vivacidade* e a *presença* daquelas imagens.

É por meio do movimento dos corpos nas iluminuras que vemos a *perspectiva* medieval ser bem definida. Ao contrário do olhar fixo - uma visão puramente retiniana - como no Renascimento, a imagem medieval convida a ser percorrida pelo olhar.[154] O caminho que traçamos com nossos olhos sobre as iluminuras de Loyset Lièdet (1420- 1475), revelam as formas que produzem movimentos; as cores que conferem matéria e significado; e o vestígio da História a ser revelado.[155]

---

[152] HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.11.

[153] BROWN, Elizabeth A. R.; REGALADO, Nancy F. Universitas et comunitas: The Parade of the Parisians at the Pentecost Feast of 1313. In: ASHLEY, Kathleen; HÜSKEN, Wim. **Moving Subjects: Processual Performance in the Middle Ages and the Renaissance**. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2001. p. 117.

[154] Sobre a manifestação da perspectiva como expressão de uma sociedade ver: PANOFSKY, Erwin. **La Perspectiva como forma simbólica**. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.

[155] A função de trazer ao presente algo que não está não é relacionada apenas às imagens religiosas. HEDEMAN, Anne D. **Advising France throught the Example of England**: Visual Narrative in the Livre de la prinse et la mort du roy Richart (Harl. MS. 1319). Disponível em <http://www.bl.uk/eblj/2011articles/article7.html>. Acesso em: 04 set. 2017.

## 3.1. Cortejos e ritmos

**Imagem 3.1. Chegada da Rainha Isabel à França** (1475), de Loyset Lièdet (1420-1479). Fólio 1r: Têmpera e folha de ouro sobre pergaminho. 17,3 x 21,1cm. BnF 2643. Paris.

Nas primeiras linhas de sua longa narrativa, Jean Froissart (1337-1405) iniciou suas *Crônicas* ao incitar a necessidade imperiosa de que os fatos do seu tempo fossem conhecidos. A vida na corte, guerras, coroações, execuções. Para ele, todos os acontecimentos, honoráveis e justos, deveriam ser ordenados e registrados na memória para que, por fim, servissem de exemplo.

Loyset Liédet deu início a sua longa narrativa imagética por uma imagem que ocupa quase metade de um fólio. Um rico prelúdio para as mais de três mil páginas de manuscrito que o seguem - oitocentos e noventa e três apenas no primeiro volume dos quatro que formam a Crônica completa.

A primeira iluminura é duplamente emoldurada; primeiro por uma margem externa toda feita com folhas de ouro, o que faz reluzir ou evocar o momento que é disposto em nossa frente; na parte interna da moldura temos uma

margem composta pelas cores azul e marrom com uma fina linha branca sobreposta.

A moldura é nitidamente um limite que tenta separar a imagem das coisas externas: das *marginalia*[156] fitomórficas, das *drôleries,*[157] *de* protegê-la das bestas e bombardas que a circundam, ou seja, tudo que ameaça a independência da imagem.

O que por hora é um limite, também é uma zona de contato. Suas linhas emoldurais que formam ângulos retos na base inferior, são contrapostas na margem superior por uma curvatura das linhas que configuram uma espécie de arco, este é ornamentado por um contorno ondulado que remete a *flâmulas douradas* - tão presentes no estilo do *Gótico Flamejante.*[158] Todo o conjunto proporciona uma imagem arquitetônica; como uma janela que nos é aberta, pela qual miramos o passado, e por onde o passado nos olha.

Nessa iluminura (imagem 3.1), temos no primeiro plano o encontro de Isabel da França (1295-1358), rainha consorte inglesa, com seu irmão Carlos IV (1294-1328), último rei capeto. Podemos identificá-los pelos brasões de armas no dorso de seus palafréns; no animal à direita, a *flor de lis* em fundo azul para a casa Capetíngia; no animal à esquerda, temos a presença do *leão passante* em fundo vermelho e a mesma *flor de lis* capetíngia em fundo azul que identifica a casa Plantageneta. Todavia, é necessário frisar que o brasão da Inglaterra foi acrescido das flores de lis somente durante o reinado de Eduardo

---

[156] Ver RANDALL, Lilian. Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination. **The Art Bulletin**. Vol. 39, nº. 2, p. 97–107, 1957. Disponível em <www.jstor.org/stable/3047694>. Acesso em 16 de jan. 2017.

[157] As *drôleries* são imagens de caráter cômico e bizarro que ficavam à margem dos manuscritos iluminados. Assim como outras *marginalia,* seu surgimento tem como uma de suas origens o desenvolvimento das *exempla*. Após ser difundido pelo pregadores franciscanos no século XIII, as *exempla* acompanhavam os sermões e utilizavam as fábulas e as anedotas para, por meio do divertimento, acusar os males da sociedade. Tornada corpo-imagético nas iluminuras góticas - as *drôleries*, elas assumiram o papel de causar o riso. Geralmente apresentam temas que envolvem sexualidade, animais fantásticos, contos populares ou temas que se relacionam de diversas maneiras com o texto ou com a imagem central. Na imagem central que iniciamos este capítulo temos a apresentação harmoniosa e de leve movimento formando um ambiente cortês, todavia uma bombarda nas margens quer quebrar essa ordem, para tanto dispara um balaço que ameaça romper a imagem central.

[158] O Gótico em sua fase final, século XIV e XV, promoveu um acrescento de curvas, agulhões, ondulações e tremulações que cobriam todo o arcabouço de um edifício. Este tipo de arte foi nomeada de Gótico Flamejante pelo seu visual curvilíneo que lembra uma chama. JANSON, H. W. **História da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 306.

III (1312-1377), filho de Isabel, ao reclamar para si o trono francês.[159] Em vista disso, a imagem nos exorta que não tem a pretensão de representar o fato original como foi, ou ainda seguir alguma descrição textual presente na narrativa. Afinal, as imagens são importantes justamente por não serem o "produto do real e do ideal, mas porque produzem o real e o ideal".[160]

> Quant la royne Ysabeu fut arrive a Boulogne amsi comme vous avez ouy, son filz et le conte de Kent seront le cappitane de la vile, les bourgois et l'abbe [...] au devant delle et la recueillirent moult honnourablement. Lyenmet et la lamenerent en la ville et la logeret en labbaye moult honnestement toute la compaignie.[...] Au tiers jour elle se partit et le mist en la voye et tant chemma par ses journee quelle sen vint a Paris. Le roy Charles son frere qui estoit[161] informe de la venue enuia encontre elle les pls grand de son royaume. (JEAN FROISSART, MS BnF 2643, *folio* 4v).[162]

No encontro entre os irmãos no portão da cidade de Paris, ambos são seguidos por seus cortejos que se movimentam do plano interior para o primeiro plano da imagem. A ambientação cortês é formada por vários fatores: o gesto gentil e receptivo de aceno com os chapéus dos homens; a comitiva feminina - onde há uma grávida entre elas - aparenta caminhar lentamente; o leve inclinar de cabeças e dos troncos entre as figuras humanas principais.

Tudo nos apresenta um ambiente com ares de grande amabilidade entre os nobres envolvidos. Nem os animais se ausentam do feito. Os cavalos se reclinam graciosamente como seus senhores, cumprimentam os nobres e os outros animais, de tal maneira que os elementos integram uma movimentação rítmica suave, como se todos trilhassem um caminho sinuoso e, por fim, se

---

[159] Eduardo III por ser pela linha materna descendente da família real francesa, lançou-se à pretensão ao trono francês. Porque com a morte do seu tio Carlos IV, a coroa franca passou para Filipe de Valois (1293-1350), o que abriu uma crise sucessória que deu início à *Guerra dos Cem Anos*. Ver TUCHMANN, Barbara W. **Um espelho distante: o terrível século XIV**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1991.

[160] BASCHET, Jérôme. **L'iconographie médiévale**. Paris: Gallimard, 2008. p. 9.

[161] Estoit, Pretérito do Subjuntivo do verbo Estre, forma antiga do verbo Être. Para esta transcrição e sobre outras palabras do francês antigo ver: GODEFROY, Frédéric. **Dictionnaire de L'Ancienne Langue Française et de tous se dialectes du IXe au XVe siècle**. Paris: Slatkine. 1982.

[162] "Quando a rainha Isabel chegou a Boulogne assim como vós ouvistes, seu filho e o conde de Kent, o comandante da cidade, mais os burgueses e o abade [...] de frente a ela a acolheram muito honradamente. A conduziram e a colocaram na cidade e a alojaram na abadia de modo muito honesto a toda sua companhia. [...] Ao terceiro dia, ela partiu e se colocou a caminho de Paris, caminhou tanto que neste mesmo período chegou à Paris. O rei Carlos, seu irmão, e os grandes nomes do reino da França que estavam informados da sua vinda, encontraram-na." (**tradução nossa**).

encontrassem na parte central da iluminura; como se fossem as correntezas de dois regatos convergentes.

A cadência do movimento seguiria brandamente se não fosse rompida, ou contraposta, pelo galgo - típico cão de caça e companhia - na parte central da imagem. Após uma corrida, o animal aparenta cessar de modo abrupto seu movimento, o que faz esvoaçar sua capa e ostentar seus brasões. Além de sua ligeireza demarcar um ponto destoante, o cão acrescenta hospitalidade e fidelidade[163] do seu senhor, afinal o irmão recebe e dá guarida à irmã como uma exilada que foi renegada pelo marido, o rei Eduardo II. Seja das pessoas que vêm do horizonte ou de dentro da cidade, toda a movimentação da marcha deste encontro traça uma curvatura quase parabólica que leva nosso olhar a continuar esse caminho para além dos limites da imagem.

### 3.2. O Amarelo: entre o ouro e a bílis

A cidade ao fundo foi feita detalhadamente por linhas retas e curvas que expressam a massa de blocos, tijolos e tábuas. Suas combinações formam o coroamento que a cidade recebe por meio de suas ameias, seus torreões, suas chaminés, seus campanários e seus palácios. Os edifícios são copiosamente elaborados no estilo arquitetônico do norte da Borgonha, características presentes até hoje como, por exemplo, na Prefeitura e no Campanário da cidade de Bruges com suas frentes escalonadas e suas janelas cheias de entrelaçamentos ornamentais.

As cidades são temas comuns para iluminadores, esses artistas que viviam, na maior parte da vezes, em meios urbanos.[164] Se a História não nos legou seus nomes, os historiadores da arte os nomearam ao identificar seus patronos, mas

---

[163] "Entre os animais também domesticados pelo homem, há muitos casos que são merecedores de serem conhecidos: entre eles estão, mais particularmente, os casos dos mais fiéis amigos do homem: o cão e o cavalo (tradução nossa)." Plínio o Velho. **The Natural History**. Traduction John Bostock. Londres: Taylor and Francis, 1855, Livro VIII, 61, 1.

[164] COCKSHAW, Pierre. L'image de la ville dans les miniatures des manuscrits présentés aux ducs de Bourgogne. **Revue belge de philologie et d'histoire.** Tome 78, fascicule 2, 2000. p. 334.

também, suas cidades ou lugares de atuação como, por exemplo, o *Mestre de Rouen* (séc. XV) ou o *Mestre da Borgonha* (séc. XV).

A imagem 3.1 não nos precisa qual cidade fitamos. Poderia ser Orléans, Bruges, Dijon ou Londres.[165] Qualquer cidade que pertencesse ao mundo do artista. Não há qualquer indicativo que a faça ser identificada: um brasão, um monumento, uma inscrição. Sabemos que o encontro ocorreu em Paris graças ao texto. Porém, não era comum que o iluminador desconhecesse o episódio textual, porque quando se prontificava a fazer uma iluminura, guiava-se às vezes apenas pelos resumos disponíveis no começo do manuscrito ou do capítulo - as chamadas *rubricas* - o que, portanto, torna normal uma possível divergência entre o relato do evento e a imagem. Ou seja, não há conflito somente por uma total liberdade no processo de criação do artista, mas porque sua referência, inicialmente, pode ser outra.[166]

Os telhados desse imbricamento de construções (imagem 3.2) refletem em cor amarela tanto a riqueza das cidades mercantis flamengas, quanto o reflexo solar. Apesar de ser a mesma cor, mesma densidade, mesma luminosidade, o amarelo das construções aqui é ambivalente. Seu comportamento remete tanto ao dourado do iluminar do sol quanto ao dourado do ouro. Contudo, ambos possuem uma mesma razão: indicam a presença de luz.

Luz, tudo que ela toca se torna mais digno e, logo, é enobrecido. Serve como elemento de transição entre o espírito e a matéria. Ao ser lançada sobre o objeto, torna-o enriquecido[167]. Por isso, na representação da cidade abunda o amarelo dourado, pela riqueza que esbanja e pela luz que a faz brilhar. Como se toda opulência ali exposta fosse fruto de uma dádiva.

---

[165] Como sugerido na tradução das Crônicas pelo professor José Henrique Ruiz-Domènec, no qual identificou esta mesma iluminura como se fosse a chegada da rainha Filipa de Hainaut à Inglaterra.

[166] AINSWORTH, Peter. The Image of the City in Peace and War in a Burgundian manuscript of Jean Froissart's Chronicles. **Revue belge de philologie et d'histoire**. Tome 78, fascicule 2, 2000. p. 297.

[167] "Além disso, julgam os entendidos que a primeira forma corporal é mais digna que todas as formas consequentes, de essência mais excelente e mais nobre e mais se assemelha às formas que existem separadas. Ora, a luz é de essência mais digna, mais nobre e mais excelentes que todas as realidades corporais, se assemelha mais do que todos os corpos às formas que existem separadas que são as inteligências. Portanto, a luz é a primeira forma corporal." ROBERTO GROSSETESTE. Sobre a Luz e a Gênese das Formas. Tradução de Carlos A. R. Nascimento. **Trans/Form/Ação**, Marília, Vol 1. p. 231. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v1/v1a13.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2017.

**Imagem 3.2**. **Chegada da Rainha Isabel à França** (1475), de Loyset Lièdet (1420-1479). Folio 1r: Têmpera e folha de ouro sobre pergaminho. 17,3 x 21,1cm. Ms BnF 2643. Paris. (Pormenor).

Em contrapartida temos um outro tipo de amarelo nas roupas e nas manchas de umidade que escorrem das janelas externas da muralha, esse é o amarelo ordinário.

Por toda a Alta Idade Média, o amarelo caiu do gosto, queda perdurou até a contemporaneidade.[168] Deixou de ser puramente a representação do Sol, do Amor Divino, da riqueza e passou também a ser a cor da bílis, da loucura, da traição, da mentira, do judeu. Eis sua ambivalência! A sua queda no gosto foi tão acentuada que afetou uma arte tradicional como a Brasonaria: o *amarelo heráldico* que aludia à pureza do ouro passou a ser chamado de *dourado heráldico* para romper com qualquer assimilação entre o indicativo de nobreza com a cor do mentiroso, do traidor e do apóstata.[169]

O rei capeto Carlos IV está trajado de amarelo (imagem 3.1), cor do garbo da veste nobiliárquica, apesar da França ter desde Luís IX o costume do uso da cor azul.[170] O artista flamengo distribuiu as cores usadas a partir de uma interpolação que assegurou a *policromia* da iluminura. Essa alternância inicia no grupo da direita, com as cores características do monarca francês, e segue conforme a paleta de cores referenciais na arte medieval: o azul, o vermelho, o

[168] PASTOUREAU, Michel. Les couleurs aussi ont une histoire. **L'Histoire**, nº 92, 1986, p. 47.
[169] PASTOUREAU, Michel. Formes et Couleurs du Desórdre: Le Jaune avec le Vert. **Médiévales**, nº. 4, 1983, p. 69.
[170] LE GOFF, Jacques. **São Luís**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

verde e o amarelo;[171] e acrescentadas as cores cinza, preta e branca que só terão um apelo mais forte no Mundo Moderno, principalmente nas regiões onde a Reforma Protestante solidificou a querela contra a opulência. O puritanismo protestante, então, terminou por construir nos territórios onde a Reforma foi mais intensa um mundo tido por eles como mais sóbrio: um mundo nas cores preta e branca.

A *cromoclasia* que tomou conta do norte da Europa no século XVI, entretanto, é a continuidade do regramento social estabelecido no medievo. O uso das cores e das vestimentas passou por grande esbanjamento na virada do século XIV para o XV.

Os tecidos dourados cheios de ornamentação, coifas e véus finos que cobriam as testas e têmporas raspadas das donzelas (imagem 3.1). As polainas que os homens calçavam, os chapéus requintados que vestiam, as esporas extravagantes que usavam. Eis todo um esbanjamento que trazia um nível de solenidade e, para os indivíduos no tempo de Loyset, ser solene era ser belo, e a beleza era a pompa.[172]

A rainha Isabel figura esse esplendor, seus contornos acentuam a feminilidade da sua silhueta, o vermelho, apesar de ser ligado à sensualidade, também é associado ao poder, à força, à vitória, à beleza, mas também é a cor da transgressão e da violência.[173]

Na Idade Média, a roupa não se apresentou apenas como invólucro dos corpos que impedia a nudez de ser vista, mas também expressou uma realidade social que, por meio da aplicação de leis suntuárias, controlaram a modéstia e o luxo inapropriados.[174] O que interferiu, por fim, nas manifestações artísticas do

---

[171] PERRIN, Michel. Regards croisés sur la couleur, de l'Antiquité au Moyen Âge autour de quelques notes de lecture. **Bulletin de l'Association Guillaume Budé**. N° 2, juin 2001. p. 154.
[172] HUIZINGA, 2013, p. 430.
[173] Na mitologia grega e romana, Ares é o deus de pele vermelha, divindade da guerra e da violência. Na mitologia nórdica, Loki é o deus vermelho que traz a transgressão e o enrubescimento da pele. Ademais, por serem mais conhecedores da história romana, o ato transgressor de Júlio César em face ao rio de águas vermelhas, o Rubicão, fixou na imagética medieval o impulso arredio atrelado à coloração vermelha. Um exemplo é uma iluminura presente no Louvre de autoria de Jean Fouquet (1420-1481) na qual as legiões vestidas com a águia imperial germânica atravessam o rio de cor rubra.
[174] HEERS, Jacques. La mode et les marchés des draps de laine : Gênes et la Montagne à la fin du Moyen Âge. **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**. Nº. 5, 1971. p. 1100.

vestuário. Por meio dela nos são reveladas a *massa*, a *forma* e o *peso* dos corpos que estavam ocultos pela indumentária.

### 3.3. Os indícios do corpo

**Imagem 3.3**. **Chegada da Rainha Isabel à França** (1475), de Loyset Lièdet (1420-1479). *Folio* 1r. Têmpera e folha de ouro sobre pergaminho. 17,3 x 21,1cm. Ms BnF 2643. Paris. (Pormenor).

Neste séquito que flui na iluminura de Loyset Liédet, percebemos tanto na túnica do rei quanto naqueles que o seguem (imagem 3.3), como as vestimentas são formas que se expressam pelo contorno linear e pela materialidade das cores. Nelas há uma forte presença do drapeamento. É na

figura de Carlos IV que é demonstrado de modo mais acentuado o uso desta técnica. A qualidade do traço, que passa para quem olha uma boa qualidade do tecido, reflete a anuência social quanto aos costumes do vestuário. Feitas a bico de pena, as pregas são formadas por pequenas linhas que se tocam, se angulam e, no fim, produzem um movimento de serpenteio por todo o tecido.

Mesmo em uma pequena área na superfície de um pergaminho, o artista utilizou outros traços ainda menores que os usados nas pregas. Copiosamente dispostos, vemos essas linhas ora paralelamente ordenadas, ora a colubrearem a túnica para, no fim, formarem o sombreamento da roupa. Todos os efeitos produzidos por essas linhas - sombra e pregueado - atribuem à imagem um maior destaque, o que denota uma plasticidade empenhada no desenvolvimento de certo grau de realismo.[175]

A coloração da túnica de Carlos IV aponta diversas questões. Ela remete a uma cor real? Há alguma alegoria ou tema iconográfico? Neste momento em que os artistas se interessaram em evidenciar a realidade, percebemos a continuidade da significação das cores. Em nosso objeto, a possibilidade de discussão é ampliada quando se analisa o manuscrito como um todo *texto e imagem*.

Ao seguirmos os passos do cronista, sabemos que após prometer dar assistência à rainha Isabel e apoio para tomar o poder do reino da Inglaterra, o rei Carlos IV tornou sua irmã cativa e ameaçou entregá-la ao marido. Este descompasso de posição, ou ruptura, causa certa estranheza. Da mesma maneira que percebemos essa queda vil nas intenções do rei, o que podemos compreender do uso do amarelo? Sem dúvida, é a cor da pompa e da realeza, mas pode ser também o amarelo da felonia ou da loucura.

---

[175] Por um longo período da Idade Média, pensou-se sobre o mundo como manifestação das aparências ou como uma realidade enganadora. Porém, em meados do século XIV há uma mudança dessa forma de entender. A Peste Negra (1347-1351) modificou este modo de encarar o real como algo ruim. Na Literatura e na Arte vemos surgir uma preocupação em expressar os aspectos da vida. Jean Froissart em suas Crônicas relatou e apregoou o que viu dos fatos, ou que ouviu das testemunhas dos feitos de seu tempo. Nas Artes surgiu certo grau de ilusionismo. Loyset Liédet fez suas iluminuras ao seguir princípios da verossimilhança das formas e das cores, nelas não há o fantástico. DUBY, Georges. Abertura. In: _____, Georges (org). **História da Vida Privada, 2**: da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 10-11.

O Ocidente Medieval sempre teve o ímpeto de classificar e nomear as coisas.[176] Contudo, no mundo cromático dos medievais não havia muitos nomes de cores, pois elas não eram definidas pela tonalidade. As cores eram compreendidas pelo seu grau de pureza, e as diferenças entre tons eram a expressão da degradação da cor.[177] O vermelho puro é o *bom vermelho*, o vermelho mais opaco é o *mau vermelho*. Assim como o rei da França vestia azul, o simples camponês também vestia azul; porém, o primeiro usava um azul luminoso e denso; já o segundo usava um azul pálido e apagado.[178] Assim, também há um *bom amarelo,* do ouro e da luz, e um *mau amarelo*, do avaro e dos excrementos.

No canto superior direito do detalhe da imagem 3.3, é evidente a aplicação de um amarelo pouco luminoso como referência à umidade e ao dejeto, presente próximo das janelas e do banheiro no limite da muralha.

Apesar do que se pensa, sempre houve na Idade Média uma preocupação com o saneamento do corpo, todavia ela se intensificou nas cidades após os surtos de Peste Negra (1347-1351). Banheiros públicos e termas públicas são construções que serviram como espaço de convivência desde a Antiguidade não foram abandonadas, mas persistiram por toda História das Cidades.[179] A diminuição do hábito do banho é um fenômeno moderno que se iniciou drasticamente no século XV.[180] A partir desse período os banheiros recuam ao ambiente particular e as imersões em água deixam de ser por motivo de higiene e passam a ser uma prescrição medicamentosa.

---

[176] Essa necessidade de ordenamento é visível na confecção de um manuscrito no *Scriptorium*, onde há um nome para cada ofício exercido: copista, rubricista, iluminador, marginalista, empastador, assim como é notória a pulsão pelo ordenamento e classificação na elaboração da *Summa Theologica* e da Divina Comédia. LEWIS, Clive S. **A imagem descartada:** para compreender a visão medieval do mundo. São Paulo: É Realizações, 2015. p.28.

[177] Vale lembrar o *princípio da corrupção da substância* conforme o *pensamento agostiniano*. Onde não há substância totalmente corrompida, afinal por serem criadas como um *bem*, toda as substâncias nunca podem ser ruins ou completamente más. Isto lhe afetaria em uma *não existência*. Portanto, quando falamos de degradação das cores ou de uma cor boa e outra cor má, devemos compreender que não há um *maniqueísmo cromático,* mas uma hierarquia no leque das tonalidades. Sobre o tema, ver: Santo Agostinho. **Confissões**. Tradução de Maria Luiza J. Amarante. São Paulo: Paulus, 1997. livro VII, cap. 7.

[178] PASTOUREAU, Michel. **Une histoire symbolique du Moyen Âge**. Paris: Seuil, 2004. p. 146.

[179] BOSSUEIL, Didier. Espace et pratiques du bain au Moyen Âge. **Medievales**. Presse Universitaire de Vincennes, nº 43, 2002. p. 8.

[180] BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo séculos XV-XVIII**. Tradução de Telma Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 96-97.

Temos nesta iluminura três expressões do corpo. (1) O corpo na performance do cortejo e suas marcações rítmicas. (2) A expressão da sociedade como corpo social organizado em cidades e suas leis suntuárias. (3) E a presença indicial do corpo por meio dos seus dejetos.

### 3.4. Imagem e sociedade guarnecidas

Com uma ampla visão da cidade de Paris e com a chegada da Rainha Isabel aos portões da cidade, a primeira imagem se configurou por meio de uma visualidade mais externa e pela representação de um fato histórico singular. Em contraposição, a imagem 3.4 possui outro panorama. Há uma mudança tênue de um espaço aberto, demarcado pela paisagem e pela linha do horizonte elevada, transitamos para uma ambientação mais interna.

As imagens, assim como os hábitos dos homens nos séculos XIV e XV, passaram por um processo de interiorização e introspecção em vários aspectos, talvez reflexo dos hábitos de vida dos homens deste período.[181] A fé tornou-se recôndita. A face pública da crença cedeu terreno ao pietismo.

A *Devotio Moderna,* condensada pelo opúsculo a *Imitação de Cristo*[182] de Tomás de Kempis (1380-1471), foi a sistematização dessa convocação do homem a olhar para dentro de si. A sociedade se fechou. Os campos ficaram isolados, ou simplesmente mais distantes devido às mortes pela fome e pela Peste. Vilas inteiras ficaram desertas, o que aumentou a distância entre as comunidades habitadas. O enclausuramento também foi excitado devido às guerras. Por questões de segurança, camponeses reuniram-se para formar o *castrum,* um conjunto de habitações em lugar mais elevado ou atrelado a uma fortaleza.[183] As cidades, do mesmo modo, em virtude da proteção de seus

---

[181] CANAVARRO, António A. R. O discernimento espiritual na “Imitação de Cristo”. In: **Humanística e Teologia.** Porto: Repositório Internacional da Universidade Católica Portuguesa, tomo XII, fascículo 1, p. 55-90, 1991.

[182] Essa interiorização, individualidade e sentimentalismo religioso marcaram o Cristianismo moderno. Seus reflexos foram mais fortes nos grupos protestantes históricos, entretanto, não deixou de ser manifestado na espiritualidade católica. A expressão da fé em comunidade eclesial e a forma especulativa da teologia foram polarizadas com o incentivo de um recolhimento pessoal e de uma espiritualidade ascética mais prática.

[183] CONTAMINE, Philippe. Os arranjos do espaço privado - séculos XIV-XV. In: DUBY,

cidadãos e a pujança de sua vida citadina dependente das feiras e das guildas de ofício, limitaram seus espaços por meio de portões e pelo erguer de muralhas.

### 3.5. A Batalha de Cocherel

**Imagem 3.4. A batalha de Cocherel** (1470-1475), de Loyset Lièdet (1420-1479). *Folio* 284v. Têmpera e folha de ouro sobre pergaminho. 16x21cm. *Ms* BnF 2643. Paris.

A imagem 3.4 nos transpassa a densidade dessa sociedade que se interiorizou. Assim como as cidades, a porta e a muralha criam barreiras que isolam as massas de corpos que a povoam. Cessados os surtos da Peste, a morte findou sua colheita.[184] Por todas áreas anteriormente afetadas, vimos

Georges (org). **História da Vida Privada, 2: da Europa feudal à Renascença**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 434-457.

[184] A dificuldade de se prevenir a mortalidade e a agressividade da doença no Ocidente Medieval é corrente na obra *Decamerão* (1348-1353). Giovanni Boccaccio (1313-1375)

surgir uma primavera de novos homens. A Europa passou por forte crescimento demográfico e aos poucos as cidades encheram-se e retomaram sua vitalidade, tal qual a iluminura de Loyset também nos ilustra esse repovoamento, ora expondo o interior, ora o exterior de um edifício no qual as paredes e muros são postos a darem transparência e a nada ocultar. Um indicativo da pintura como uma janela para o mundo conforme a visão de Alberti.

No canto superior direito, ao fundo da imagem, vemos alguns combatentes a cavalo e uma torrente de elmos e espadas enegrecidas e acinzentadas (imagem 3.5). Não há rostos visíveis. Seus corpos estão totalmente voltados para a ação, absortos pelo embate, pouco evidenciam sua frontalidade.

Sabemos pelas rubricas que foi na batalha de Cocherel (1364) que houve a tentativa de impedir a coroação de Carlos de Valois. No confronto estavam envolvidos o reino da França, comandado pelo ilustre condestável Bertrand Du Guesclin (1320-1380), e o reino de Navarra e da Inglaterra.

---

descreve um quadro trágico da cidade de Florença: E fu questa pestilenza di maggior forza per ciò che essa dagli infermi di quella per lo comunicare insieme s'avventava a' sani, non altramenti che faccia il fuoco alle cose secche o unte quando molto gli sono avvicinate. E più avanti ancora ebbe di male: ché non solamente il parlare e l'usare cogli infermi dava a' sani infermità o cagione di comune morte, ma ancora il toccare i panni o qualunque altra cosa da quegli infermi stata tocca o adoperata pareva seco quella cotale infermità nel toccator transportare. GIOVANNI BOCCACCIO. **Decameron**. Torino: UTET, 1956.

**Imagem 3.5. A batalha de Cocherel** (1470-1475), de Loyset Lièdet (1420-1479). *Folio* 284v. 16x21cm. MS Bnf 2643. Paris. Pormenor.

Na iluminura, estes grupos são identificados pelas lanças com os estandartes, alongados de forma desproporcional, para que o observador consiga enxergá-los, é por meio delas que são apresentados o ritmo e o andamento da composição. O exército inglês é reconhecido pela flâmula com a inscrição *Aeneas*, visto que a História da Inglaterra está estreitamente ligada ao lendário

fundador de Roma: Enéias.[185] O exército francês é identificado pela bandeira com as três flores-de-lis.

Apesar do tema da Guerra ser conforme à sociedade medieval, ou o remédio para o tédio daqueles nobres,[186] o artista borgonhês não dedica à batalha o foco da imagem, ela já foi vista distante, fez-se passado. Mas o assunto principal fica ao cargo do pacífico desenrolar da coroação de Carlos V. Ao contrário do seu quase contemporâneo Guillaume Filastre (1348-1425), ou do pintor Charles-Philipe Larivière (1798-1876), que focaram em suas obras a batalha em si, a imagem evidencia o pacífico desenrolar da coroação de Carlos V.

Ao permanecermos à direita da imagem 3.4, podemos observar uma procissão que ruma em direção ao interior da catedral. Um baldaquino cobre um casal de nobres vestidos com arminho e chapéu ornamentado. Antecedidos por outro grupo que ostenta tonsuras, paramentos litúrgicos, túnicas e chapéus, mostra a mescla de um grupo composto por nobres e membros do clero. Já no primeiro plano, essa procissão é guiada por dois acólitos que aspergem água benta e carregam a cruz, logo seguidos por dois presbíteros que, talvez, discutem algo sobre o livro litúrgico que portam.

Assim como na primeira imagem, o fluxo de pessoas se movimenta do interior da cena em direção ao primeiro plano, como se emanasse do fundo longínquo e passassem na frente dos nossos olhos. Todavia, enquanto esses ainda caminham para a cerimônia na parte interna da catedral, a assembleia já está reunida.

O espetáculo da coroação, na parte interna da catedral, nos é apresentado de modo unitário e independente, tal qual uma casa de bonecas[187], em que uma

---

[185] Conforme a *Historia Regum Britanniae,* o primeiro rei da Inglaterra foi Brutus de Tróia, neto de Enéias, herói da *Eneida* de Virgílio (70 a.C-19 a.C) que, após partir da sua pátria, fundou uma Nova Tróia sobre o rio Tâmisa. Além disso, entre os medievais as Ilhas Britânicas têm este nome como derivação do nome de Brutus. Para o tema, ver: GEOFFREY OF MONMOUTH. **Historia Regum Britanniae**. I, 2-18.

[186] BLOCH, Marc. **A Sociedade Feudal**. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 327.

[187] Ao comparar as imagens góticas francesas e flamengas em seu estudo sobre os primitivos flamencos, Panofsky refere-se ao modo que as partes internas de uma construção são mostradas a partir do lado de fora por meio de ocultação de paredes, o que lembrava ao historiador as casas de bonecas. Sobre o tema, ver: PANOFSKY, Erwin. **Los Primitivos Flamencos**. Madrid: Cátedra, 1998.

das paredes foi subtraída para que a abertura lateral permitisse que nós observemos o espetáculo.

Partimos assim para a imagem VI, na qual vemos que a parede e o contraforte em forma de arco delimitam o espaço e sublinham a completude da ação que se desenrola, mas sobretudo agem como janela e como moldura que isola a cena.

No entanto, o detalhe que aparentemente é autônomo do todo é, também, a parte que salienta uma dependência maior da imagem com seu suporte. O piso elaborado como uma malha geométrica, a posição das linhas e das colunas mostram a relação do conteúdo com o ambiente,[188] no qual os rasgos de estilete no pergaminho serviram como base para a racionalização horizontal do espaço e para trazerem a visualidade do corte dos blocos de pedra.

[188] WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte.** O problema da evolução de estilos na arte mais recente. 4ª .ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015. p. 167-199.

**Imagem 3.6** - **A batalha de Cocherel** (1470-1475). Loyset Lièdet (1420-1479). *Folio* 284v. 16x21cm. BnF 2643. Paris. Pormenor.

O aspecto tectônico prossegue no eixo vertical. As paredes perpassam a iluminura de um extremo ao outro e, quando se correlacionam com a pluralidade das colunas, acentuam a verticalidade e favorecem a associação com a moldura. Contudo, é a perpendicularidade das linhas que definem na matéria do manuscrito o limite do espaço para a escrita e a iluminura. Esses traços são confrontados por uma dimensionalidade que apenas a pintura permite. Se o nosso olhar percorre o movimento dos corpos que surgem da parte interna para a parte externa da imagem, há uma perspectiva que faz o caminho inverso na diagonal que inicia do canto inferior esquerdo e ruma em

direção ao canto superior direito. Ou seja, do motivo principal do artista - a coroação - dirigimos a visão para a batalha. Uma geometria elíptica que se mantivermos nossos olhos neste curso, a visualidade finda, assim como o caminho que se desfaz nas brumas do azul turvo no horizonte.

Na cena reclusa, quatro bispos estão presentes, o que torna o momento mais magnificente, mais solene. O bispo no canto inferior esquerdo porta uma casula dourada ornada com motivos florais em vermelho. É um dos poucos que aparenta pronunciar ou entoar algo de cerimonioso, ao mesmo tempo que segura uma caixa que possivelmente continha a coroa ou o óleo de sagração.[189]

Conjuntamente aos outros três epíscopos, cada um deles marca uma temporalidade na iluminura. Um está de joelhos na frente do rei, enquanto outro entrega o cetro como se prestasse uma *homenagem* ao coroado. Ao mesmo tempo, um terceiro ainda lhe impõe a coroa real. E o último eclesiástico, o que está acima de Carlos V, corre seu olhar pelo livro de ritual e torna o momento abençoado ao persignar aquele que é consagrado rei.

Ao vislumbrarmos a batalha, a procissão e os momentos múltiplos da cena de coroação, percebemos que há uma sobreposição dos tempos. No qual o antes, o durante e o depois coabitam na mesma superfície visual. Com isso, nos é aprestada não apenas a visão estática de um fato, mas somos colocados defronte ao *desdobramento de um evento*.

No interior no edifício é possível observar a separação nítida entre o *coro* e a *nave principal* por meio de um biombo (a *teia*). Assim, é marcado o limite que separa o espaço sagrado – no qual ocorrem os Divinos Mistérios -, do lugar profano.

---

[189] "Quando chegaram à pia batismal, não estavam lá os santos óleos, mas uma pomba trouxe no bico um frasco daqueles óleos com os quais o pontífice ungiu o rei. Essa frasco está guardado na igreja de Reims, e os reis de França são sagrados com ele até nosso dias." - JACOPO DE VARAZZE. **Legenda Áurea: vida de santos**. Tradução, apresentação e notas de H. Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.159. Apesar da lenda considerar Clóvis (466-511) como o primeiro rei franco ungido, coube a Pepino, o Breve (715-768) o fato histórico de ser o primeiro governante a receber a unção régia. A cerimônia ocorria com a imposição das mãos do bispo de Reims com o óleo santo. O óleo usado serviu como símbolo da Providência Divina na legitimação do monarca. Para o tema, ver. BLOCH, Marc. **Os Reis Taumaturgos: O caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 68-82.

A Nave é apresentada com profundidade por meio de três carreiras de colunas. Do ponto de vista do observador, as primeiras são aquelas localizadas atrás dos personagens na cena principal, são pintadas de coloração lilás, acrescentam altura e leveza ao edifício ao formarem arcos peraltados[190] e apoiarem aos trifórios[191]. Outra fileira de colunas, com a coloração esverdeada, repete a mesma função que a anterior. Ao fundo, as colunas sustentam os *arcos quebrados* e as paredes. Todas as colunas são coroadas por capitéis ornados com volutas. As janelas, ainda ao fundo, permitem que toda essa área seja inundada por uma luz externa, o que reluz em todas as colunas e refulge certo brilho e polidez, demonstrando a boa qualidade do material necessário ao culto digno.

Sobre o *Altar-mor* que se localiza às costas dos bispos, estão dispostos o cálice sob o véu das alfaias e o missal para a realização da cerimônia cristã. Ainda sob o altar, está alardeado um painel com uma pequena cena da Paixão. Cristo na cruz é rodeado de dois personagens: um feminino e outro masculino, como nas Escrituras em que, na hora da crucificação no Calvário, a Virgem e São João estiveram presentes.[192] Ambos usam o hábito de religiosos e estão prostrados em devoção e piedade para com o Crucificado. O painel é encimado pela figura de um bispo, provavelmente São Remígio (437-533)[193] um dos patronos do arcebispado de Reims.

### 3.6. A roupa do rei

A cor dourada do altar-mor (imagem 3.6) assemelha-se às vestes dos bispos, pois todos portam ornamentação amarela que remete ao dourado, tonalidade à qual podemos aludir a afirmação de piedade e dignidade prestados ao culto divino e ao rito de coroação realizado. Porém, a coloração que se sobressai

---

[190] O arco peraltado possui seu centro antes do nível em que se iniciam as colunas. Diferente do arco de ponto médio, no qual o centro fica no mesmo nível do término do arco e no início da coluna, que seja, a metade de uma circunferência.

[191] Trifório é a galeria superior com arcadas que ficam entre as abóbadas e a cobertura da nave lateral. Ver: CHING, Francis D. K. **Dicionário visual de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 150.

[192] Jo 19, 25-26.

[193] Na *Legenda Áurea*, São Remígio foi consagrado bispo de Reims aos 22 anos de idade. É por meio dele que, segundo a tradição hagiográfica, o rei Clóvis recebe o batismo e se converte ao Catolicismo.

mais naturalmente, devido a sua luminosidade e densidade, é a cor azul.

De uma cor com pouca carga simbólica e ausente na liturgia, o azul ascendeu a uma elevada condição a partir do século XII.[194] Primeiramente, tomou impulso como atributo mariano. Serviu hegemonicamente como cor do manto da Virgem até o período barroco e a confirmação do dogma da Imaculada Conceição quando, então, as cores predominantes passaram a ser o dourado e o branco.

**Imagem 3.7 - Díptico de Wilton** (1395). Anônimo. Têmpera sobre madeira; cada seção 47,5 x 29,2cm. National Gallery, Londres.

O Gótico Internacional proporciona alguns outros exemplos. O Díptico de Wilton (1395) e o manuscrito *Les très riches heures du duc de Berry* (1410) fazem saltar aos olhos a potencialidade do azul e sua mudança na sociedade. Somente à Virgem e aos anjos a cor é reservada. Estampada nas túnicas angelicais, o Paraíso se enche de azul.

O Duque de Berry além de encomendar o famoso livro de horas, é figura

[194] PASTOUREAU, Michel. **Bleu**: Histoire d'une couleur. Paris: Éditions du Seuil, 2006. p.31-37.

presente nas iluminuras. O uso de um azul dispendioso[195] e de tonalidade densa é interessante.[196] Presente nas vestes dos nobres que passeiam e comemoraram a chegada da primavera e no céu pontilhada pelos astros e signos zodiacais, demonstram a mudança de posição dos irmãos Limbourg (1380-1416) [197] em comparação com o Díptico de Wilton. Se no primeiro a cor manifesta uma perspectiva sagrada, do corpo virginal assumpto ao céu e do coro angelical, o Duque de Berry encarna com seu séquito o azul natural, da perspectiva realista e profana consolidada no século vindouro.

Cor que se consolidou pelas vestes e, como já vimos, veste e corpo se correlacionam. Ademais, inclusive na prosa e na poesia, o azul sobressaiu e foi contado e cantado pelo Ocidente Medieval. Em Guillaume de Machaut (1300-1377) é símbolo da lealdade:

> Car jaune c'est fausseté
> Blanc est joie, vert est nouvelleté
> Vermeil ardeur, noir deuil, mais ne doubt mie
> que azur loyaute signefie (*Nouviaus dis Amoureus*, f. 66v).[198]

[195]PASTOUREAU, Michel. Du bleu et du noir: éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge. **Médiévales**, n°14, p. 9-21, 1988. Disponível em: <www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1988_num_7_14_1097>. Acesso em: 14 mar. 2017.

[196] Sobre as origens da tinta azul antes da sua produção artificial ver: AILLAUD, Georges-Julien. Pastel et Indigo ou les origines du bleu. **Revue d'histoire de la pharmacie**, n°284, p. 13-20, 1990. Disponível em:<http://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_1990_num_78_284_3031>. Acesso em: 14 mar. 2017.

[197] HUSBAND, Timothy B. **The Art of Ilumination**: The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry. New Haven: Yale University Press, 2008. P. 33-36.

[198] GUILLAUME DE MACHAUT. **Nouviaus dis Amoureus**. Disponível em:<ark:/12148/btv1b6000793r >. Acesso em: 02 abr. 2017.

**Imagem 3.8 - Maio** (1410). Paul e Jean de Limbourg (1380-1416). Tinta sobre pergaminho. 22,5x13,6cm. Musée Condé. Chantilly.

Guillaume usa o termo próprio da heráldica (*azur)*. Todavia, com sua pena dedicada a falar do amor platônico, Jean Froissart escreveu um poema sobre o cavaleiro azul (*bleu*), onde percebemos a fusão entre as classificações e a concretização da lealdade e estabilidade em relação à cor:

> Estre moult bien que la dame sera
> A qui le bleu chevalier se tendra
> Ne jusqu'a mort il n'en partira
> Comment qu'il ert.(*Le dit dou Bleu Chevalier*, 445-448).[199]

É na confluência de conceitos no ambiente cortês, na duplicidade do costume devocional e do gosto em voga que a veste real do monarca francês se solidificou. Contudo, diferente da pompa em que foram representados do Medievo à Idade Moderna,[200] a imagem do rei da França sempre foi simples. Loyset Liédet mantém essa simplicidade, na qual a ornamentação do rei não ultrapassa as insígnias: a coroa, o cetro e o manto.

### 3.7. Corpo, Luto e Além

Até agora, o motivo das imagens confirma a animação, o luxo e a efusividade da vida dos nobres. Vimos a sutileza das procissões, a riqueza dos ornamentos, a profusão das cores de uma sociedade em transição. Entretanto, um mundo envolto em guerras de grandes dimensões, fome e Peste não podia deixar de encarar uma condição a-histórica e universal: a morte.

O fim da Idade Média mudou o modo como os homens compreendiam o momento de passagem para o Além. A morte, até o século XIII, era algo a ser esperado serenamente, próximo do ambiente doméstico.[201] Uma realidade que

---

[199] JEAN FROISSART. **Poésie**. Transcrição por Auguste Scheler. Bruxelas: Académie Royale de Belgique, v 1. 1870. p. 361.

[200] Como não lembrar de Luís XIV e Luís XVI? A cultura imagética que se estabeleceu nas pinturas do rei da França durante o Antigo Regime (séc. XVI - séc. XVIII) é rodeada de certa soberba. A presença do cetro, dos tronos luxuosamente elaborados e das poses elegantes construíram em nosso imaginário a figura de um rei sempre pomposo. Todavia, raríssimos são os relatos do uso dessas insígnias de fato. Sobre o tema, ver: PINOTEAU, Hervé. **Insignes et vêtements royaux**. In*:* Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles. 2005. Disponível em <http://crcv.revues.org/99>. Acesso em: 21 fev. 2017.

[201] LAUWERS, Michel. Morte e Mortos. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, Vol. 2. p. 257.

aproximou esta vida com o mundo invisível dos mortos, a proliferação dos relatos sobre aparições de fantasmas é um reflexo curioso nesse tempo.[202] Anteriormente escondida ao olhar pela ocultação da terra, agora a carne putrefata enchia as carroças funerárias e valas comunitárias, o que fez do traspasse algo violentamente tangível.[203]

Como as imagens medievais, a morte foi uma realidade para ser vista e para ser tocada. A figura dos defuntos lívidos encheu o imaginário medieval. Nos séculos XIV e XV, a alegoria da Dança Macabra igualou Papas, reis, burgueses e camponeses no tema da ciranda fúnebre.[204]

A maneira como uma sociedade pensa a existência ou não de uma vida após a morte modifica o comportamento humano. Essa postura, por fim, muda os aspectos culturais e religiosos.[205] Materializa-se em ritos, imagens e gestos. Inexoravelmente lembramos do luto, do pranto, da ausência.

### 3.8. O Funeral

Comparada às outras imagens, a imagem IX possui menor proporção, seu espaço é mais emaranhado e sufocante. No primeiro plano, um objeto comprido, retangular é carregado. Ao fundo, um grupo taciturno. Novamente o artista usa do movimento de uma procissão. Mas, esse instante não é do gáudio, é o do funeral. A imagem foi encimada em vermelho com a seguinte inscrição: “Le trespassent du roy Phle de france et le couronment de ton filz le roy Jehan”.[206]

O escrito anuncia um contraste: uma deposição e uma coroação. Como cabeça do corpo social, o rei nunca morre. Há uma perpetuidade isolada do monarca.

---

[202] SCHMITT, Jean-Claude. **Os Vivos e os Mortos na Sociedade Medieva**l. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 52.
[203] ARIÈS, Philippe. **Historia de la Muerte en el Ocidente**. De la Edad Medie hasta nuetros días. Barcelona: El Acantilado, 2000. p. 136.
[204] HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 221-245.
[205] COSTA, Ricardo da. A Morte e as Representações do Além na Doutrina para crianças (c.1275) de Ramon Llull. In: SANTOS, Franklin Santana (org.). **A Arte de Morrer - Visões Plurais.** Bragança Paulista, SP: Editora Comenius, p. 118-134, 2010, vol. 3.
[206] JEAN FROISSART, Ms BnF 2643, *folio* 191r.

Já no instante do padecimento começa a cintilar a aurora de um novo governante.[207]

**Imagem 3.9. Funeral do rei Filipe VI de Valois** (1470-1475), de Loyset Lièdet (1420-1479). *Folio* 191r. 12x9,5cm. Ms Bnf 2643. Paris.

Na imagem 3.9, todavia, vemos solidificado o instante do lamento e o rito do traspasse. Não era comum desconhecer a data do próprio nascimento ou dos

[207] KANTOROWICZ, Ernst H. **Os dois corpos do rei:** um estudo sobre teologia política medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p 193.

outros, mas o momento da morte era digno de ser notado, digno de memória.

Temos na iluminura a formação do grande espetáculo dessa passagem, um prelúdio solene para a morte de um rei.[208] Filipe VI de Valois (1293-1350), o rei *Achado*, ou *Afortunado*, que foi escolhido para suprir a crise dinástica francesa com o fim da casa capetíngia. Sob seu cetro o reino passou pelas duas calamidades do século XIV a Guerra dos Cem Anos e a Peste Negra.

Assim como a palavra Morte sempre é relacionada à ideia de movimento -afinal dizemos que a morte chega, vem, toma, retira - a procissão fúnebre surge, vem de fora da cidade, por detrás da igreja. Todos caminham em direção à parte interna da igreja, exceto a cruz onde pende o Cristo. Sua leve frontalidade o faz encarar o espectador, ora parece olhar compadecidamente o morto.

Ornado com o brasão francês e cortado por uma cruz vermelha, o caixão é carregado para sua última morada, quanto o corpo descansa até o Juízo Final. Sua tridimensionalidade fornece volume. Os acólitos estão vestidos com sobrepeliz na cor branca. Se aparecem túnicas vermelhas e cinzas de modo destoante, é por meio do rendado branco que, como um filtro, mantém a pureza do rito e dos envolvidos no traslado do corpo real. Tal como os tintureiros e os pintores, os teólogos fizeram parte do grupo dos especialistas em cores.[209] Para eles, o branco nunca foi dúbio. Não há um mal branco, como com o azul e o amarelo.[210] Desde o início, o Cristianismo consolidou o tom níveo como partícipe do conflito entre as trevas e a luz, o dia e a noite.

### 3.9. A Ocultação do Corpo

A cena do funeral nos faz presenciar esse conflito entre duas cores contrastantes. O branco, esperança da Ressurreição e da Salvação para o

---

[208] DUBY, Georges. **Guilherme Marechal** ou o melhor cavaleiro do mundo. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987. p. 7-38.

[209] PASTOUREAU, Michel. Du bleu et du noir: éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge. In: **Médiévales**, n°14, p. 9,1988.

[210] _____, Michel. **Preto**: história de uma cor. Tradução de Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2011. p. 37.

defunto; e o preto, do Luto e da Penitência dos vivos.[211] Mediante essa dicotomia, os transeuntes são separados em duas massas de corpos: um sagrado e outro profano.

Ao pensarmos as relações internas, ou quando comparamos essa iluminura com todo o leque de imagens disponibilizadas no manuscrito de Gruuthuse, um ponto chama atenção: a massa de pessoas que seguem o caixão. Este encobrimento com o preto tornou as faces cabisbaixas. Seus rostos foram construídos de modo quase frontal, todavia, seus olhares e seus lábios revelam o sentido de pesar, mas não expõem as identidades presentes para além daqueles capuzes e sombras (imagem 3.10).

**Imagem 3.10. Funeral do rei Filipe VI de Valois** (1470 -1475), de Loyset Lièdet (1420-1479). *Folio* 191r. 12x9,5 cm. Ms BNF 2643. Paris. Pormenor.

[211] PASTOUREAU, Michel. L'Eglise et la couleur, des origines à la Réforme. In: **Bibliothèque de l'école des chartes,** p. 203-230, 1989, tome 147.

A veste se impõe ao corpo. As frontes mostram-se como se pintadas após a indumentária. A corporeidade está novamente agregada ao volume da roupa e no jogo do esconder a carne. Os braços, as mãos e as cabeças que despontam, surgem como complementos do traje. Uma inversão na qual a matéria do corpo se apresenta tal qual um adereço. Sua existência se nota e se justifica pelo que esconde.

Na parte direita deste conjunto, assim como o olhar evasivo do Cristo na cruz, algumas dessas faces ocultas nos encaram. A figura mais sorumbática está na extremidade: seu rosto está tomado pela sombra e parece nos instigar a espiá-lo. Em meio a esses olhares, sentimos que não somos mais estranhos, nossa presença foi constatada e percebida.

Esse ataque da visibilidade como consequência do desocultamento da nossa presença é intensificado por meio do caixão (imagem 3.9). O corpo escondido salta aos olhos por essa relação de *semelhança antropomórfica*,[212] na qual o objeto carregado mantém as proporções do corpo humano e se inter-relaciona com os personagens e com a espacialidade da matéria que forma o humano. Por outro lado, o eclipse do corpo principal - o do rei morto -, causa o estranhamento das formas e prolonga nossa relação com a imagem, nossa busca pelo sentido, nosso encontro com o que está velado.

O tema da morte nos alcança pela sua universalidade humana. Contudo, também somos tocados quando a distância existente entre quem observa e o objeto visto é desdobrada. O encontro da morte é sentido nesse jogo entre o desocultar a corporeidade e o fato de sentirmos que não estamos alheios ao acontecimento. Em meio àquela procissão lúgubre, fomos notados. O véu que nos separava da iluminura se rompeu.

Se nelas não há preocupação com a *mimesis* nas formas,[213] há nas relações entre os elementos da pintura. As cores vivas, a *dinâmica dos corpos*, o significado dos gestos, a ornamentação das vestes, a interação entre os

---

[212] DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 119.

[213] Como corrobora a tese de Panofsky, a Idade Média não ignorou os temas clássicos, mas usou das formas que lhe eram próprias para representá-los. PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da História da Arte na Renascença. In:_____. **Significado nas Artes Visuais**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 64-87.

planos, trazem ímpeto às imagens do nosso artista borgonhês. Elas estão presentes no manuscrito para dar seu próprio relato, para fazer de testemunha ocular quem as põe à vista.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estar diante dessas iluminuras, inicialmente, foi estar diante de um mistério. De uma *inquietante estranheza* no instante do primeiro olhar a uma maior compreensibilidade das imagens. Se o trabalho de Loyset Liédet nos conta uma história dos grandes feitos durante a Guerra entre a França e a Inglaterra, sua arte nos contou uma narrativa própria. Por meio das cores, linhas, planos e principalmente corpos, uma cadência é dada nessas *narrativas-imagéticas*.

Apesar de por algumas décadas do século XX a historiografia ter rejeitado à força da narrativa e do evento e partido para as análises sobre luta de classes, mentalidades e longas-durações,[214] retornar às crônicas medievais e ver por meio do seu texto e das suas imagens a cronologia narrativa é repensar a todo momento o problema do tempo. Se no texto de Jean Froissart o tempo cronológico e o tempo narrativo são imbricados pela força imperiosa da linguagem e pela sucessão dos eventos contados, nas imagens, no entanto, há uma temporalidade da continuidade. Pelas mãos de Liédet, o evento linear, com seu início, meio e fim, aparenta sempre em um grande *continuum* definido pela movimentação e, como já analisado, o movimento surge por intermédio dos corpos e de todos os seus acidentes: gestos, volumes, vestimentas, sangue e, inclusive, em sua ausência.

Esse estilo de imagem como uma grande correnteza, assim como o sopro de Zéfiro sobre a Vênus, faz que o evento ali no plano da pintura se desenrole a todo momento em um movimento espiralado - ou parabólico - que tende ao infinito. O evento não cessa.

Como objeto e lugar de diversos significados, é impossível desenredar todos os aspectos do corpo. Sua presença nas iluminuras é marcante, afinal, ao se

[214] Não podemos esquecer das implicações que os *Annales* e os Estruturalistas tiveram no obnubilamento da História dita eventual, dos fatos, dos personagens durante décadas do século XX. Apesar de Paul Ricoeur (1913-2005) insistir que mesmo àqueles que se recusaram à narrativa, ao factual e ao evento como, por exemplo, Fernand Braudel e seu *O Mediterrâneo e a época de Felipe II* (1966), ao tentar destruir os ídolos dos historiadores, travestiu seus novos objetos como antigos ídolos. No caso de Braudel, o Mediterrâneo virou seu personagem responsável pela ação de toda sua análise. Sobre o renascimento do evento ver: RICOEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli.** Paris: Seuil, 2000.

contar uma História, conta-se a história dos homens. A partir dessa obviedade gritante, os caminhos foram abertos, afinal o corpo nos encanta a ser pensado por diversas veredas, algumas mais perigosas, outras mais conhecidas, mas todas nos parecem interessantes porque, afinal, é por meio do corpo que vivemos e somos e, foi justamente no uso dos corpos, que Loyset Liédet tornou suas *imagens-história* mais vivas e, portanto, mais presentes.

Em paralelo, o estudo das cores terminou por enriquecer a análise, tanto pela pluralidade semântica que elas carregam, quanto pela força que elas têm nas iluminuras: em saturação, em contraste e, graças à sua conservação em livros, sua vivacidade cromática que chegou até os nossos dias.[215]

É essa força da vivacidade que tentamos passar neste escrito, uma pujança que nossas imagens carregam em si e que nos fizeram enxergá-las com maior apreço. Isso, de pronto, nos lembra a descrição do espírito do artista e do prazer da arte na epígrafe desta dissertação ao citar Thomas Mann (1875-1955). Dedicar-se à arte nos causa aventuras imaginárias cheias de prazer, assim como nos exige certa austeridade intelectual ao tentarmos desvendar o mistério que ela, a imagem, sempre encerra. Foi neste contentamento que a Arte nos proporciona e no afeto às iluminuras medievais que este trabalho foi feito.

[215] Uma imagem em um livro fechado, como é o caso das iluminuras, tem uma capacidade de conservação das cores muito maior do que as expostas, isto se deve principalmente pela redução do contato com o oxigênio, fumaça e outras intempéries que por séculos desgastam os objetos de arte.

## FONTES PRIMÁRIAS


ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Vinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel A. Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. vol. VIII. 2005.

BAUDELAIRE, Charles**. Lettre de Charles Baudelaire a Richard Wagner.** Huffington Post. Disponível em <http://www.huffingtonpost.fr/nicolas-bersihand/lettre-de-charles-baudelaire-a-richard-wagner_b_5103399.html>. Acesso em: 08 mar. 2017.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. 8ª ed. São Paulo: Paulus, 2012.

ENGUERRAND DE MONSTRELET. **Chronique**. Éditions de Douët-D'arcq. Paris: Librairie de la société de l'histoire de France. Vol. 3. 1859.

ENGUERRAND DE MONSTRELET. **Chroniques d'Enguerrand de Monstrelet.** Traduction de Jean A. Buchon. Paris: Verdière, 1826. p. XXXVI.

GEOFFREY CHAUCER. **Os Contos de Canterbury**. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Ed. 34. 2014.

GIOVANNI BOCCACCIO. **Decameron**. Torino: UTET, 1956.

GOETHE, Johann W. von. **Fausto: uma tragédia** - Primeira parte. Tradução de Jenny K, Segall. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

GUILLAUME DE MACHAUT. **Nouviaus dis Amoureus**. Disponível em: <ark:/12148/btv1b6000793r >. Acesso em: 02 abr. 2017.

HOMER. **Homeri Opera in five volumes**. Oxford: Oxford University Press. 1920.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos A. Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

HUGO, Victor. **La Préface de Cromwell**. Tradução, referências e notas de Maurice A. Souriau. Paris: Société française d'imprimirie et de librarie, 1897. p. 169-328. Disponível em: <gallica.bnf.fr>. Acesso em: 07 mar. 2017.

JACOPO DE VARAZZE. **Legenda Áurea: vida de santos**. Tradução, apresentação e notas de H. Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

JEAN FROISSART. **Poésie**. Transcription **pour Auguste Scheler,** Bruxelas: Académie Royale de Belgique, vol 1. 1870.

**JOURNAL d'un Bourgeois de Paris**. Éditions **Alexandre Tuetey.** Nogent-le-Retrou: H. Champion, 1881.

LEON BATISTA ALBERTI. **Della Pittura e della Statua**. Milano: Società Tipografica de'Classici Italiani, 1804.

MANN, Thomas. **Morte em Veneza**. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARCOS FÁBIO QUINTILIANO. **Instituição oratória. Tomo II**. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Basseto. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2015.

PLINY THE ELDER. **The Natural History**. **Traduction John Bostock.** Londres: Taylor and Francis, 1855.

PLUTARCH. De Gloria Atheniensium. In: **Moralia**. Traduction Frank C. Babbitt. Cambridge: Harvard University Press, 1936. Disponível em: <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0007.tlg088.perseus-eng1>. Consultado em 25 mar. 2017.

ROBERTO GROSSETESTE. Sobre a Luz e a Gênese das Formas. Tradução de Carlos A. R. Nascimento. **Trans/Form/Ação**, Marília, vol. 1. p. 231. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v1/v1a13.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2017.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução Maria Luiz J. Amarante. São Paulo: Paulus, 1997.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos A. Nunes. São Paulo: Ed. 34, 2ª ed, 2016.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ABRAHAM-THISSE, Simonne. Le commerce des Hanséates de la Baltique à Bourgneuf. In: Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public. **L'Europe et l'Océan au Moyen Age. Contribution à l'Histoire de la Navigation**. Nantes: [s.n], p. 131-180, 1986.

AILLAUD, Georges-Julien. Pastel et Indigo ou les origines du bleu. **Revue d'histoire de la pharmacie**. N° 284, p. 13-20, 1990. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_1990_num_78_284_3031>. Acesso em: 14 mar. 2017.

AINSWORTH, Peter. The Image of the City in Peace and War in a Burgundian manuscript of Jean Froissart's Chronicles. **Revue belge de philologie et d'histoire**. Tome 78, fasc. 2, pp. 295-314, 2000.

AMALVI, Christian. Idade Média. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002. p. 537-542, Vol. 1

ANTUNES, Ana Paula J. **De infanta de Portugal a duquesa de Borgonha D. Isabel de Lencastre e Avis (1397-1429).** 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.

ARIÈS, Philippe. **Historia de la Muerte en el Ocidente**. De la Edad Media hasta nuestros días. Barcelona: El Acantilado. 2000.

BARANTE, Prosper. **Histoire du Duc de Bourgogne de la Maison Valois**. Paris: Libraire Chez Ladvocat. 1826. Vol. 1.

BARANTE, Prosper. **Histoire du Duc de Bourgogne de la Maison Valois**. Paris: Libraire Chez Ladvocat. 1826. Vol. 3.

BARANTE, Prosper. **Histoire du Duc de Bourgogne de la Maison Valois**. Paris: Libraire Chez Ladvocat, 1826. Vol. 4.

BASCHET, Jérôme. **L'iconographie médiévale**. Paris: Gallimard, 2008.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou O ofício de historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BLOCH, Marc. **Os Reis Taumaturgos: O caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BOSSUEIL, Didier. Espace et pratiques du bain au Moyen Âge. **Medievales**. Presse Universitaire de Vincennes, nº 43, PP. 5-11, 2002.

BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo séculos XV-XVIII**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BRAZÃO, Eduardo. **Portugal na Bélgica - de Filipe de Alsácia a Leopoldo I**. Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1969.

BROWN, Elizabeth A. R.; REGALADO, Nancy F. Universitas et comunitas: The Parade of the Parisians at the Pentecost Feast of 1313. In: ASHLEY, Kathleen; HÜSKEN, Wim. **Moving Subjects:** Processual Performance in the Middle Ages and the Renaissance. Amsterdam: Rodopi, 2001.

BURKE, Edmund. **Pesquisa filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus, 1993.

CANAVARRO, António A. R. O discernimento espiritual na *Imitação de Cristo*. **Humanística e Teologia**, Porto, tomo XII, fasc. 1, p. 55-90, 1991.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem**: introdução a uma filosofia da cultura. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

CHEETHAN, Mark. A. Theory reception: Panofsky, Kant, and disciplinary cosmopolitanism. **Journal of Art Historiography.** Nº 1, Birmighan: [s/n] December 2009. Disponível em: <https://arthistoriography.wordpress.com/number-1-december-2009/>. Acesso em: 08 mar. 2018.

CHING, Francis D. K. **Dicionário visual de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COCKSHAW, Pierre. L'image de la ville dans les miniatures des manuscrits présentés aux ducs de Bourgogne. **Revue belge de philologie et d'histoire.** Tome 78, fasc. 2, pp.331-338, 2000.

CONTAMINE, Philippe. Charles VII, les Français et la paix, 1420-1445. **Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.** Paris: [s.n.], nº 1, pp.9-23, 1993. Vol. 1.

CONTAMINE, Philippe. **La Guerre de Cent Ans**. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

CONTAMINE, Philippe. Les compagnies d'aventure en France pendant la Guerre de Cent Ans. In: **Mélanges de l'Ecole française de Rome.** Moyen-Age, Temps modernes, tome 87, n. 2, pp. 365-396, 1975.

CONTAMINE, Philippe. Os arranjos do espaço privado - séculos XIV-XV. In: DUBY, Georges (org.). **História da Vida Privada, 2: da Europa feudal à Renascença**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 434-457.

COSTA, Ricardo da. A Estética do Corpo na Filosofia e na Arte da Idade Média: texto e imagem. **Trans/form/ação**, Marília, Vol. 35, p. 161-178, 2012. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/estetica-do-corpo-na-filosofia-e-na-arte-da-idade-media>. Acesso em: 07 mar. 2017.

COSTA, Ricardo da. A Morte e as Representações do Além na *Doutrina para crianças* (c.1275) de Ramon Llull. In: SANTOS, Franklin Santana (org.). **A Arte de Morrer - Visões Plurais.** Bragança Paulista, SP: Editora Comenius, p. 118-134, 2010, Vol. 3. Disponível em: <https://www.ricardocosta.com/artigo/morte-e-representacoes-do-alem-na-doutrina-para-criancas-c-1275-de-ramon-llull>. Acesso em: 05 set. 2017.

COSTA, Ricardo da. Las traducciones en el siglo XXI de los clásicos medievales – tensiones, problemas y soluciones: El *Curial e Güelfa*. **eHumanista/Ivitra.** University of California at Santa Barbara, Vol. 3, p. 325-346. 2013. Disponível em: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volumes/3> . Acesso em: 22 abr. 2017.

COVILLE, Alfred. Le véritable texte de la justification du duc de Bourgogne par Jean Petit (8 mars 1408). **Bibliothèque de l'école des chartes**. nº 72, pp. 57-91, 1911.

DAMISCH, Hubert. Oito teses a favor (ou contra) uma semiologia da pintura**. Arte & Ensaios,** Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ. Rio de Janeiro, n. 24, p. 162-173, 2012.

DE PRADA, Valentim V. Tapisseries et tableaux flamands en Espagne au XVIe siècle. In: ***Annales. Économies, Sociétés, Civilisations***. 10e année, n. 1, 1955. p. 37-46.

DE VIGNE, Felix. **Recherche historiques sur le costumes civils et militaire des gildes et corporation de métiers, leurs drapeaux, leurs armes, leurs blason, etc**. Gand: Gyselynck. 1847.

DELAISSÉ, Léon M. Joseph. **Le Siècle d'or de la miniature flamande**: le mécénat de Philippe le Bon. Amsterdam: Rijksmuseum, 1959. pp. 69-75.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2014.

DUBY, Georges. **Art et sociéte au Moyen Âge**. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

DUBY, Georges. Abertura. In: _____, Georges (org.). **História da Vida Privada, 2: da Europa feudal à Renascença**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DUBY, Georges. **Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1993, Vol. 1.

FABRIS, Annateresa. "O corpo como território político". **Baleia na Rede. Revista online do Grupos de Pesquisa Cinema e Literatura**, Marília, v.1, nº 6, p. 416-429, dez. 2009. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c_CorpoPolitico_imagens.pdf

FLORI, Jean. **A Cavalaria:** A Origem dos Nobres Guerreiros da Idade Média. São Paulo: Madras, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1999.

FRANÇOIS, Paul. Du parchemin à l'édition critique. **Pallas**, nº 1. Vol. 46, p. 98, 1997. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/palla_0031-0387_1997_num_46_1_1434>. Acesso em: 07 mar. 2017.

FREUD, Sigmund. **L'inquiétante étrangeté**. Paris: Hatier, 1987.

GASTON, Paris. Recueil des histoires de Troie. **Romania**. Paris: Émile Bouillon, tome 24, n° 94, 1895.

GERLACHE, Étienne C. de. **Histoire de Liège depuis César jusqu'a Maximilien de Bavière**. Bruxelles: M. Hayez, 1843.

GIL, José. Corpo. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995. Vol. 32. Soma/psique – Corpo. p. 201-266.

GODEFROY, Frédéric. **Dictionnaire de L'Ancienne Langue Française et de tous se dialectes du IXᵉ au XVᵉ siècle**. Paris: Slatkine. 1982.

GOMBRICH, Ernst H. **História da Arte**. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUENÉE, Bernard. História. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, Vol. 1. p. 523-535.

GUENÉE, Bernard. Le voyage de Bourges (1412). Un exemple des conséquences de la folie de Charles VI. **Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres**, 140 anéé, n. 2, p. 785-800, 1996.

HEDEMAN, Anne D. **Advising France throught the Example of England: Visual Narrative in the Livre de la prinse et la mort du roy Richart (Harl. MS. 1319)**. Disponível em <http://www.bl.uk/eblj/2011articles/article7.html>. Acessado em 04 set. 2017.

HEERS, Jacques. La mode et les marchés des draps de laine : Gênes et la Montagne à la fin du Moyen Âge. **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**. nº 5, pp. 1093-1117, 1971.

HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HUSBAND, Timothy B. **The Art of Ilumination**: The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry. New Haven: Yale University Press, 2008.

HUYGHEBAERT, Nicolas. Trois manuscrits de Jean Crabbe, abbé des Dunes. **Scriptorium.** Tome 23, n° 1, pp. 232-242. 1969.

IOGNA-PRAT, Dominique. Ordem(ns). In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, Vol. 2. p. 305-319.

JANSON, H. W. **História da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KANTOROWICZ, Ernst H. **Os dois corpos do rei:** um estudo sobre teologia política medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KARASKOVA, Olga. Le Mécénat de Marie de Bourgogne: entre dévotion priveé et nécessité politique. **Le Moyen Âge**. Belgique: De Boeck Supérieur, pp. 507-529, nº 117, 2011.

KESSLER, Herbert. **Seeing Medieval Art**. Ontario: Broadview Press. 2004.

KOLLER, E. Franck. Bruges et le commerce médiéval, anglo-flamand, de la laine dans une perspective géographique. **Norois**, n° 92, Octobre-Décembre, p. 604-610. 1976.

LAUWERS, Michel. Morte e Mortos. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, Vol. 2. p. 243-261.

LE GOFF, Jacques. **A Civilização do Ocidente Medieval**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

LE GOFF, Jacques. **A Idade Média e o dinheiro**: ensaio de antropologia histórica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

LE GOFF, Jacques. A História Nova. In: _____, LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques (dir). **A História Nova**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 26-64.

LE GOFF, Jacques. Cidade. In: _____, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, Vol. 1. p. 219-236.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

LE GOFF, Jacques. **Mercadores e Banqueiros da Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LE GOFF, Jacques. **O Apogeu da Cidade Medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LE GOFF, Jacques. **São Luís**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LE ROY, Onésime. **Études sur les Mystères**. Paris: Hachette, 1837.

LECHEVIN, Julius M. Particularités de quelques sculptures de Buxières-les-Mines (Allier). **Revue archéologique du Centre de la France.** [S.l.]: [s.n.], Tome 11, fascículo 1-2, 1972. pp. 76-84.

LEGARÉ, Anne-Marie. Loyset Liédet: un nouveau manuscrit enluminé. **Revue de l'Art**, 1999,. n°126, p. 36-49

LEWIS, C. S. **A imagem descartada: para compreender a visão medieval do mundo**. São Paulo: É Realizações, 2015.

LOPES, A. S. A reversibilidade do tempo na pintura de Jorge Guinle. **PALINDROMO**, 3. Teoria e Historia da Arte, p. 117-143, mar/jun 2010.

MÂLE, Émile. **L'Art Religieux du XIIIe siècle en France**: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur de sources d'inspirations. Paris: Livre & Poche, 1969.

MARÉCHAL, Joseph. La colonie espagnole de Bruges du XIVe au XVIe siècle. **Revue du Nord,** tome 35, n° 137, jan/mar, 1953. p. 5-40.

MARTENET, Marie-Gaëtane. Le Récit de la bataille de Nicopolis (1396) dans les Chroniques de Jean Froissart: de l'échec à la gloire. In: **Questes**. [S.l.], n. 30, pp. 125-139, 2015. Disponível em: <http://questes.revues.org/4261>. Acesso em: 17 de set. 2017.

MEUNIER, Francis. **Essai sur la vie et les ouvrages de Nicole Oresme.** Ch. Lahure: Paris, 1857.

MORRIS, Robert. Notes on sculpture: part II. In: BATTCOCK, Gregory. **Minimal Art:** A Critical Anthology. New York: E. P. Dutton, 1968.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OEXLE, Otto G. Guilda. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, vol. 1, p. 489-500.

PÄCHT, Otto. **La miniatura medieval**: una introducción. Madrid. Alianza Editorial, 1993.

PANOFSKY, Erwin. Introdução: A História da Arte como uma disciplina Humanística. In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 17-46.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: _____ . **Significado nas Artes Visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 47-87.

PANOFSKY, Erwin. **La Perspectiva como forma simbólica**. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.

PANOFSKY, Erwin. **Los Primitivos Flamencos**. Madrid: Cátedra, 1998.

PASTOUREAU, Michel. **Bleu**: Histoire d'une couleur. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

PASTOUREAU, Michel. Du bleu et du noir: éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge. In: **Médiévales**, n° 14, 1988. p. 9-21, 1988. Disponível em: <www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1988_num_7_14_1097>. Acesso em: 14 mar. 2017.

PASTOUREAU, Michel. Formes et Couleurs du Desórdre: Le Jaune avec le Vert. In: **Médiévales**, nº 4, 1983, p. 62-73.

PASTOUREAU, Michel. L'Eglise et la couleur, des origines à la Réforme. In: **Bibliothèque de l'école des chartes,** p. 203-230, 1989, tome 147.

PASTOUREAU, Michel. Les couleurs aussi ont une histoire. In: **L'Histoire**, nº 92, 1986. P. 45-54.

PASTOUREAU, Michel. **Preto**: história de uma cor. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2011.

PASTOUREAU, Michel. **Une histoire symbolique du Moyen Âge**. Paris: Seuil, 2004.

PERDRIZET, Paul. Jean Miélot, l'un des traducteurs de Philippe le Bon. In: **Revue d'Histoire littéraire de la France**. Presse Universitaire de France: [s.l]. 14e Année, No. 3, 1907. pp. 472-482.

PERNOUD, Régine. **Idade Média**: o que não nos ensinaram. São Paulo: Linotipo Digital, 2016.

PERRIN, Michel. Regards croisés sur la couleur, de l'Antiquité au Moyen Âge autour de quelques notes de lecture. In: **Bulletin de l'Association Guillaume Budé.** [S.l.], n° 2, juin 2001. p. 153-170.

PINOTEAU, Hervé. Insignes et vêtements royaux. In*:* **Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles**. [S.l.], 2005. Disponível em <http://crcv.revues.org/99>. Acesso em: 21 fev. 2017.

PIRENNE, Henri. **Histoire de Belgique I** - des origines au commencement du XIVème siècle, 5e Ed., Bruxelles, Maurice Lamertin, 1929.

PIRENNE, Henri. **Histoire de Belgique II,** du commencement du XIVème siècle à la mort de Charles Le Temeraire. Bruxelles: Maurice Lamertin, Vol. 02, 1922.

PIRENNE, Henri. **Le ville du Moyen Âge - Essai d'histoire économique et sociale**. Bruxelles: Maurice Lamertin, 1927.

RANDALL, Lilian. **Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination**. **The Art Bulletin**. Vol. 39, no. 2, 1957, p. 97–107. Disponível em <www.jstor.org/stable/3047694>. Acessado em 16 de jan. 2017.

RATZINGER, Joseph. **Introdução ao Cristianismo**: preleções sobre o Símbolo Apostólico. 7ª ed. São Paulo: Loyola, 2005.

RICOEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli.** Paris: Seuil, 2000.

SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; _____ (orgs.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, Vol. 1. p. 591-605.

SCHMITT, Jean-Claude. **Os Vivos e os Mortos na Sociedade Medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCRUTON, Roger. **Beleza**. São Paulo: É Realizações, 2013.

TUCHMANN, Barbara W. **Um espelho distante: o terrível século XIV**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1991.

VAN DEN NESTE, Evelyne. **Tournois, joutes et pas d'armes dans le ville de Flandres à la fin du Moyen Âge (1300-1386)**. Paris: Ecole Nationale de Chartes, 1996.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte.** O problema da evolução de estilos na arte mais recente. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

ZIERER, Adriana. Paraíso e Utopia: a obra Visions of the Knight Tondal (1475) em contraponto com as distopias futuristas. In: **Revista Graphos**, UFPB/PPGL, Vol. 19, n° 3, p.33-58, 2017.