

**Entre a Pena e o Pincel: a Hagiografia e
a Pintura Religiosa do Final da Idade Média**
Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro – UNB

Entre a Pena e o Pincel: a Hagiografia e a Pintura Religiosa do Final da Idade Média

Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro
UNB

1. Considerações Gerais:

Há alguns anos venho me questionando sobre a possibilidade, ou não, de delimitar fronteiras entre a história e a historia da arte. Em termos acadêmicos e institucionais, os historiadores e os historiadores da arte parecem conscientes dos seus objetos e da sua metodologia. Se por um lado, os historiadores utilizam-se cada vez mais de objetos de arte como fonte para suas pesquisas, por outro lado, é crescente, entre os historiadores da arte, a consciência de que o seu *métier* há muito ultrapassou as preocupações com o estabelecimento da autoria e a cronologia das obras de arte. Desde o ciclo de Aby Warburg, tornou-se essencial compreender a significação das imagens visuais e dos símbolos, bem como da função dos mesmos nas sociedades. (1).

A utilização da arte, como fonte, não tem sido nada fácil para nós, historiadores que não recebemos nenhuma formação específica nesse sentido. Alguns crêem que é possível ler nas iluminuras, gravuras, ou telas uma representação do passado na qual podem confiar, caindo, assim numa cilada. O conteúdo das imagens presente nas diferentes representações refere-se a imagens precisas que vão além de uma leitura imediata. O uso da obra de arte como fonte ampliou o território do historiador, aumentando, o seu horizonte

visual. Por isso, não é possível passar ao largo de uma reflexão teórica que considere, não só a dimensão histórica da obra de arte mas, também, o seu valor estético. Campo escorregadio, considerado como da competência dos historiadores da arte e no qual, nós, historiadores, nos sentimos pouco à vontade (2).

Em última palavra, é necessário compreender que leituras simplificadoras da obra de arte não conseguem penetrar no processo de representação naturalmente complexo. Isso porque a arte não é um elemento isolado da sociedade e, nesse sentido, não existiria independente da consciência dos atores sociais e da expressão que eles dão às suas obras (3).

Dentre os historiadores, os medievalistas foram os primeiros a indicar a importância da obra de arte como fonte para o historiador. A própria natureza dos documentos escritos com que trabalham – manuscritos iluminados – colocou-os seguidamente em confronto com a imagem. Devo aqui insistir, que ao tratar da Idade Média, a palavra imagem parece ajustar-se mais aos propósitos do historiador, que a palavra arte. Busca-se assim, restituir os três domínios da *imano* medieval: *imagines* – imagens materiais – *imaginativo* – função mental – e o fundamento teológico cristão que concebe o homem *da imaginem Dei* (4). As imagens materiais – *imagine* – foram definidas ao longo da Idade Média no contexto de uma sociedade onde o cristianismo buscava se afirmar inicialmente, contrapondo suas próprias imagens aos ídolos greco-romanos e gradualmente impondo-lhes funções nos rituais litúrgicos e na vida religiosa.

Nesse sentido, Jean Wirth insiste, com razão, que a noção de arte não existia na Idade Média. A palavra *imago* designava por sua vez, indistintamente, vários objetos (5). Cabe ainda, lembrar a diferença que os medievais estabeleciam entre as artes liberais e as artes servis ou mecânicas. As belas-artes, a arte concebida pelas mãos, eram vistas com o desprezo herdado dos romanos pelas artes servis.

Considerando a longa duração que envolve o feitiço e a função da imagem na Idade Média, torna-se necessário estabelecer limites, determinar uma cronologia. O tempo das imagens não é o mesmo dos outros setores da sociedade. São vários os tempos da história. Nesse sentido as funções culturais exercidas pelas imagens medievais e a pintura de cavalete impõem uma diferença importante. Hans Belting (6) insiste na tradição ocidental de uma “idade” medieval da imagem (*Bild und Kult*), que se opõe a uma “idade” da arte (*Leitalter der Kunst*) que começa nos anos 30 do século XV na Flandres e na Itália, caracterizada principalmente pela invenção do quadro. Colocadas essas distinções convém, ainda, lembrar que as imagens não podem estar e nem se encontram, isoladas. Toda imagem não só faz parte de um contexto que lhe é próprio, como também faz parte de uma série que obedece a critérios formais, estruturais, cronológicos e temáticos (7).

2. A escolha do tema : São Jerônimo no deserto.

Adotou-se, aqui, o critério temático. O recorte cronológico nos conduz ao século XV. Momento portanto, em que se pode, sem hesitação, falar de arte, inclusive, assinada. A escolha recaiu sobre a expressiva representação de santos no deserto que podem ser vistos atualmente nos mais diferentes museus do mundo. Conhecidos do público que frequenta esses museus, ou do público que folheia os livros de história da arte, o que salta aos olhos nessas obras é a riqueza iconográfica. Chama atenção, principalmente, a recorrência aos mesmos elementos da paisagem. A proposta do estudo é buscar compreender a representação da anacorese, da retirada para o deserto, considerando as fontes escritas, a obra de arte em si e as categorias do visível e do invisível tão caras à Idade Média, tomando como exemplo o São Jerônimo no deserto de Joaquim Patinir (8), pintor flamengo, que se encontra no museu do Louvre.

A representação do tema deserto não é paradoxalmente árida. Ao contrário, apresenta importante quantidade de detalhes. Remetendo o quadro ao seu próprio tema, os vários elementos que compõem a paisagem e organizam o espaço impondo-lhe um sentido, tem a sua origem nas próprias imagens habitualmente associadas à hagiografia do deserto. Isto é: vincula-se a um conjunto de textos escritos pertencentes a um contexto histórico preciso, que põe em cena, com êxito, um programa iconográfico. Esses textos, fontes escritas as quais o pintor obrigatoriamente recorre é constituída basicamente pela Bíblia – Êxodo, Números e Deuteronômio, e os Livros Históricos do Antigo Testamento; os Evangelhos de Lucas e Mateus, do Novo Testamento; e das *Vitae Sanctorum*, Vidas de Santos.

A importância dos Livros do Antigo Testamento deve-se ao fato de que os episódios bíblicos, vividos no deserto, são fundadores e iniciáticos (9). O deserto é, na história dos hebreus, uma importante referência. Na travessia que durou quarenta anos, enfrentaram e venceram uma séria de dificuldades e tentações. No Novo Testamento o número quarenta é igualmente o número de dias em que Cristo permanece retirado no deserto, não só para meditar e orar, mas também, para enfrentar as tentações do demônio. Os acontecimentos vividos no deserto fazem com que, na tradição cristã, o deserto seja, ao mesmo tempo, um espaço geográfico e um símbolo onde as forças do Bem e do Mal se desafiam.

Embora as Vidas de Santos e as Sagradas Escrituras estejam obviamente vinculadas, é na segunda que se encontra o modelo, por excelência que inspira os pintores. Trata-se da vida de Santo Antão, -traduzido para o francês como St. Antoine- que, segundo a tradição foi o primeiro homem a partir para o deserto (10). Tal opção de rompimento com o mundo e com a sociedade, designada pelo termo grego *anachóresis* – anacorese - já era praticado e, só muito mais tarde, é que adquiriu um sentido religioso que será aplicado aos eremitas.

A experiência espiritual do deserto possui, assim, uma longa duração na qual a história do eremitismo ocidental será inserida. Dentro desse contexto, São Jerônimo é, sem dúvida, um personagem emblemático e essa foi a razão que me levou a selecioná-lo.

*

Eusebius Hieronymus Sophronius, mais conhecido como *Hieronymus*, (Jerônimo), nasceu em 347, de família com razoável situação financeira, na Dalmácia, região rica e de grande prestígio comercial. Um pouco antes do seu nascimento, o Édito de Milão, promulgado pelo Imperador Constantino I, instituiu a liberdade de culto aos cristãos. Em 359 Jerônimo foi enviado para estudar em Roma, onde permaneceu doze anos adquirindo a formação intelectual da época: literatura, retórica, filosofia. Nesse período Jerônimo formou uma selecionada biblioteca. Converteu-se ao cristianismo um pouco antes de 306. Por volta dos vinte anos descobriu sua vocação. Em 370 tornou-se monge em Aquiléia, retirou-se para o deserto e finalmente ingressou, em 386, no mosteiro de Belém. No entanto, longe de abandonar o gosto pelas letras, Jerônimo engajou-se intelectualmente, correspondendo-se com a elite intelectual de sua época. Participou de numerosas controvérsias teológicas e foi sem dúvida, um grande pioneiro dos estudos bíblicos. A vocação para a ascese levou-o a realizar várias viagens iniciáticas que o conduziram à Grécia, à Palestina e à Síria, onde pela primeira vez retirou-se para o deserto.

Patinir representa-o, com razão, sozinho. Com efeito, embora tenha partido com três companheiros, Jerônimo viveu a experiência do deserto só. Permaneceu cinco anos como eremita em Cálquis onde deu a si próprio três tarefas: redigir a vida de São Paulo eremita, aprender o hebreu e traduzir do grego para o latim as homilias de Orígenes, um dos seus mestres espirituais.

A vida de Paulo de Tebas, primeiro eremita, escrita por Jerônimo, suscitou polêmica (11). É de pouca importância o conteúdo que alimenta essa polêmica a respeito da vida de Antão e de Paulo de Tebas. O importante é que um processo longo e complexo fez de Antão um modelo vitorioso. A

repercussão e o sucesso das Vidas de Santos no deserto foi enorme, exercendo uma influência poderosa. Considera-se que gozaram de maior prestígio que as crônicas universais. O que é compreensível: em uma sociedade marcada pela guerra à possibilidade de uma vida serena e em paz, fora do mundo, apresentava-se quase como uma antecipação da eternidade.

3. São Jerônimo no deserto de Patinir

É no modelo de Antão que o pintor encontra a sua fonte e busca inspiração. Patinir pinta Jerônimo ajoelhado, orando de frente para o crucifixo. Na mesma posição que Aertgen van Leyden representa Santo Antão na “Tentação de Santo Antonio” (12). Ora, na vida de Paulo de Tebas, Jerônimo faz uma apologia a pobreza. A ida para o deserto implica repetir um comportamento; submeter o corpo a jejuns e práticas punitivas; seguir as pegadas de Paulo, abandonando o mundo e entregando-se a uma vida de privações. Patinir revela a dualidade entre o homem que busca a vida de penitências e o erudito, tradutor da Bíblia. Despojado, de joelhos, com simplicidade coloca-se frente ao crucifixo. Ao seu lado jazem, no chão, o manto de púrpura de cardeal (13) e um livro, símbolos, respectivos, de poder na Igreja e do conhecimento. O crucifixo tem presença garantida nas representações de penitência e de meditações. Apesar de ser o símbolo máximo da Cristandade, a sua função não reside apenas nessa explicação. O crucifixo marca o termo da ascese, significa o sacrifício mortal ao qual o adepto deve se submeter para imitar o Mestre(14). É, em última palavra, a única imagem presente, a única presença, razão de ser da busca de Jerônimo; aquele a que todos que se retiram para o deserto tomam como exemplo maior.

Patinir é o criador de um novo estilo de paisagem que põe em prática no São Jerônimo no deserto. Vários planos organizam o espaço obedecendo uma certa estratificação e hierarquia. Em um amplo panorama, múltiplas cenas

secundárias são formadas de rochedos, alguma vegetação, uma árvore, animais, pessoas, alguma arquitetura (um mosteiro, certamente o de Belém) confirmando o programa de imagens que narram visualmente a vida do santo e que se encontram em outros quadros. Nutre-se do texto bíblico, insistindo em particular, nos rochedos, na árvore e no rio. A simbologia bíblica do rochedo é bastante elucidativa, veiculada à solidez e à segurança. O rochedo, a rocha é freqüentemente invocada por David (15), simbolizando o próprio Deus; a árvore e o rio têm igualmente uma rica simbologia. A árvore simboliza ao mesmo tempo a vida cósmica e a ascensão do visível ao invisível. (16).

Dois textos básicos enriquecem ainda a iconografia de Jerônimo: A “Legenda Dourada” e o *Hieronymianus* de 1348, publicado em Bâle em 1516 de Giovanni Andréa. Seria difícil determinar se Patinir teve acesso ao segundo texto.

A referência maior continua sendo a Vida de Antão, modelo fundador, em termos pictóricos,- embora excetuando-se o tema maior da ida para o deserto-, a pintura de Patinir represente o oposto das movimentadas “Tentações de Santo Antonio”, enriquecidas de forma vibrante e dinâmica, sobretudo pelos outros pintores flamengos. Convém, no entanto, esclarecer, que enquanto na vida de Antão o combate com o demônio é freqüente, na vida de Jerônimo a tentação resume-se praticamente ao conhecido episódio das dançarinas nuas (17). Nas Tentações de Santo Antonio, o uso de textos apócrifos, como fonte, certamente contribuiram para o maior dinamismo das obras.

A riqueza iconográfica do personagem Jerônimo consiste na sua dupla face, desde a sua origem étnica, dálmata e latina; à sua vocação intelectual e asceta; às suas funções de conselheiro e administrador, de tradutor e exagêta. Essa dualidade permitiu aos pintores uma grande liberdade de escolha, diversificando o acervo de Jerônimo (18). Nem todos os pintores inspiraram-se em Jerônimo no deserto. Houve aqueles que preferiram o intelectual, o tradutor da Bíblia, tal como Jan van Eyck e Antonello de Messina

que o pintaram com as vestes de cardeal, lendo em atitude de profunda concentração. Outros recorreram a passagens da vida de Jerônimo, como a conversão, a morte e sua última comunhão.

Se comparada às pinturas italianas que lhe são contemporâneas, o Jerônimo de Patinir, embora cumpra um programa iconográfico pré-determinado, exclui um dos mais importantes atributos que caracterizam o santo: a companhia do leão. A grande maioria dos pintores (italianos) do final do Quatrocento e do século XVI que adotaram como tema São Jerônimo no deserto, com frequência o representam na companhia do felino (19).

Em Patinir tudo conduz a um despojamento completo. A serenidade que a paisagem inspira confunde-se com uma certa monotonia. O sistema cromático acompanha a estratificação da paisagem: os tons ocre e azul em predominância reafirmam ainda uma vez o diálogo entre terra e céu, o mundo e a eternidade cuja síntese é processada no deserto.

Jerônimo é pequeno se comparado à paisagem que o cerca. A desproporção entre a natureza e o personagem tema, é uma das características da pintura de Patinir que recorreu a um jogo de cores – o vermelho e um tom de azul -, quebrando, assim, a relação ocre /azul para dirigir o olhar que é atraído também para a atitude penitente, revelada pela postura do santo diante do crucifixo. A paisagem é cuidadosamente trabalhada. Nenhum detalhe escapou ao pintor que organizou o espaço em vastas perspectivas, destacando, em primeiro plano, os rochedos e no fundo, localizou a arquitetura e o rio. A terceira dimensão é sugerida pelo jogo das cores que alterna as zonas claras e escuras; a luz e a sombra.

*

O eremitismo alcança um dos seus momentos mais importantes nos séculos XII e XIII. O homem medieval de então, não é apenas corpo e alma - corpus/anima -. É também, espírito - spiritus - e coração – cor - que se introduz entre a alma e o espírito e cada vez mais se apropria da interioridade dos sentimentos opondo-se à cabeça.(20). É com a interioridade dos

sentimentos, que não são certamente mais os mesmos do século XII, mas, que não cederam ainda à racionalização, que Patinar traz de volta um tema medieval, místico, em pleno século XV. Por que esse modelo reunindo os mesmos elementos iconográficos se mantêm ainda vitorioso nos séculos seguintes, tal como podemos verificar, no São Jerônimo em oração de 1508, de Jerônimo Bosch, (Museu de Belas Artes de Gand), em que Jerônimo em posição semi- ajoelhado abraça o crucifixo. Ou, no São Jerônimo no deserto de 1570 que se encontra em Madri de autoria de Ticiano no qual Jerônimo fixa o olhar no Cristo, tendo em uma das mãos as escrituras e na outra a pedra com a qual realiza o martírio. Ou ainda, e são inúmeros os exemplos, o São Jerônimo de Georges de la Tour de 1630 (Museu de Belas Artes de Grenoble) cuja postura penitente, rompe com a simetria frontal e segura, com uma das mãos, o crucifixo e, com a outra o chicote ?

La Tour, mestre da luz e da sombra expõe o santo a uma luz inversa que vem da direita. É curioso notar a presença dos demais elementos, a bíblia no chão, as pedras e a semi-escuridão que sugerem que Jerônimo se encontra em uma caverna. Mais curioso, no entanto, é que o tecido que esconde a nudez de Jerônimo é de cor púrpura, como para lembrar sutilmente a púrpura de cardeal . Enfim, que sentido pode ter a representação da Vida de Santo no deserto em plena modernidade ?

Conseguí chegar a algumas conclusões:

É evidente que assim como o eremitismo caracterizado pelo abandono do mundo e o despojamento de bens materiais não tiveram no século XII o mesmo sentido dos séculos precedentes. O ideal da vida apostólica e sua espiritualidade imprimiram a marca da penitência. A partir da segunda metade do século XIII e XIV as vias de acesso ao divino se modificaram: a salvação implica na busca de uma semelhança maior com o próprio Cristo.

Os historiadores da espiritualidade têm, com freqüência, associado os momentos finais da Idade Média – marcados por guerras, epidemias, importante mobilidade social e desequilíbrio demográfico - com o humanismo,

o naturalismo e as necessidades espiritual e religiosa, vivenciadas no século XII. Em ambos os momentos a Igreja enfraqueceu-se e viu-se confrontada pelo perigo da fragmentação. A “Reforma” do século XVI implicou numa mudança profunda relacionada com o ressurgimento da doutrina bíblica do acesso pela fé à redenção (21). O afastamento do mundo, a busca da salvação no isolamento revelaram-se em ambos momentos, um caminho, embora o itinerário tenha se modificado. Nesse contexto, as representações de Jerônimo no deserto indicam, tão somente, a existência do caminho.

Embora, sempre sustentada pelo texto escrito e, na medida do possível, controlada pela Igreja, a arte religiosa atravessa, à partir do Quatrocento, modificações importantes. É incontestável que a perspectiva, buscando a criação de uma realidade, a revolucionou. Aos poucos o espaço e a impressão de profundidade se construíram. Pode-se afirmar que a perspectiva agiu valorizando o personagem Jerônimo. Porém, a organização teórica do invisível é confirmada no programa iconográfico: o gesto de Jerônimo sempre ajoelhado ou prostrado diante do crucifixo, traduz o ritual afetivo veiculado ao imaginário religioso que serve de recurso a meditação.

Mas, o final da Idade Média, sacudido pela Reforma permite ao menos, três outras leituras: Primeira leitura: Obediência. O gesto de ajoelhar-se implica na sociedade cavaleiresca em obediência ao seu senhor. O gesto continua impregnado desse simbolismo apesar da derrocada do feudalismo. Obediência é uma mensagem que encontra eco numa Igreja que luta para preservar-se una e indivisível, mesmo após a cisão. Segunda leitura: despojamento. Jerônimo apresenta-se diante do Senhor para servi-lo sem ostentações. O gesto condena aqueles que trazem para dentro da Igreja a opulência – esse é um momento de grande enriquecimento artístico da Igreja – tocando em um dos pontos mais vulneráveis da instituição: o debate sobre a pobreza. A terceira e última leitura, insiste na indivisibilidade da Igreja, lembra que Jerônimo foi o tradutor da Bíblia, o exagêta e que as Sagradas Escrituras só possuem uma interpretação.

Finalmente, quando penso na temática dos santos no deserto e, sobretudo, no movimento de vida apostólica que tão bem caracteriza a retomada do eremitismo, apropriando-se das pegadas do próprio Cristo, não posso deixar de pensar na presença do Cristo nas telas mencionadas. Embora pequena é ela quem garante a passagem do invisível para o visível: a transcendência do divino. Na tela de La Tour a cruz está vazia! Nenhuma presença, eu diria nenhuma presença visível. É certo a anacorese não é renegada, mas os termos da união espiritual inverteram-se : no lugar de subir as alturas ao encontro do divino, o combate do homem permanece na terra . A *devotio moderna* que substituiu a mística especulativa medieval é afetiva e prática, mas exige que a vida do cristão se desenvolva na maior profundidade da sua própria alma. Quem tem fé, não deve necessitar ver. O dogma não pode ser questionado! Por isso, na cruz em madeira de La Tour não existe nenhuma presença visível, o que nos leva a constatar que nem tudo pode ser visualizado na pintura religiosa, o que torna o invisível uma categoria de análise, ou se preferirmos, poderíamos dizer, uma categoria de análise virtual. Porém, não estou me referindo ao virtual contemporâneo, mas ao virtual que, tomando de empréstimo as palavras de Didi Huberman, modifica o campo do visual, geralmente, visualizado em condições normais do conhecimento que temos do visível. A palavra *virtus*, em termos teóricos e teológicos desde o século XIII designa justamente a potência soberana do que não aparece visivelmente (22). O Cristo crucificado não traz apenas a mensagem da sua morte pela salvação dos homens, mas, encerra, também, um dos mais importantes mistérios da fé : o da ressurreição, a promessa da vida que prossegue na eternidade.

Notas:

- (1) Uma vasta bibliografia tem discutido o significado da arte nas sociedades. Do ciclo de Aby Warburg a trabalhos mais recentes, os historiadores da arte têm se empenhado em

compreender o sentido mais profundo da arte. O grupo de Antropologia Histórica do Ocidente Medieval da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais - EHESS - , Paris, (França) vem reunindo historiadores e historiadores da arte com o propósito de analisar o significado e a função das artes visuais nas sociedades do Ocidente medieval.

(2) No prefácio ao *L'imaginaire médiéval*, Gallimard, Paris, 1985, p.III Jacques Le Goff chama atenção para a dificuldade enfrentada pelo historiador quando este faz da obra de arte um documento.

(3) Jean-Claude Schmitt, " L'historien et les images" in Klaus Krüger e Jean Claude-Schmitt, *Der Blick auf die Bilder*, Wallstein Verlag, 1997, p.

(4) *Idem*, p.

(5) Jean Wirth, *L'image médiévale*, Meridiens Klincksieck, Paris, 1989, p.11

(6) In Jean-Claude Schmitt, *op. cit.* p.

(7) *Ibidem*, p.

(8) Joaquim Patinir (1480 – 1524). Óleo em madeira medindo 0,78X 1,37. A obra não é datada. Museu do Louvre.

(9) Os livros históricos do Antigo Testamento ao narrarem a história da aliança contraída por Deus com Abraão e seu povo, referem-se com insistência, sobre a travessia durante quarenta anos do deserto pelos hebreus, onde enfrentaram e venceram uma série de dificuldades e tentações.

(10) Jacques Lacarrière, *Padres do deserto*, Loyola, São Paulo, 1996, p.53

(11) Jean Paris, *Saint Jérôme*, Éditions du Regard, Paris, 1999, pp. 9-10

(12) "A Tentação de Santo Antônio", Aertgen Van Leyden, (1498-1564), fragmento em madeira de um tríptico relatando diferentes episódios da vida de Santo Antônio.

(13) Jerônimo jamais foi cardeal. A púrpura que os pintores lhe atribuem, deve-se, provavelmente, a sua importância como um dos quatro Padres da Igreja e tradutor da bíblia.

(14) Jean Paris, *op. cit.* p. 39

(15) Em vários Salmos, David refere-se ao Senhor como sua rocha: "Inclina para mim o seu ouvido, acode prontamente a livrar-me, Sê para mim uma rocha de refúgio, uma cidadela fortificada, para me pões a salvo." SL 30

(16) Gerd Heinz-Mohr, *Dicionário dos Símbolos. Imagens e sinais da arte cristã*. Paulus, São Paulo, 1994

(17) É conhecido o episódio das dançarinas nuas que aparecem a Jerônimo para tenta-lo. Patinir as retratou em quadro que se encontra no museu do Prado em Madri.

(18) A iconografia de Jerônimo é riquíssima, à título de exemplo , cito o São Jerônimo em seu gabinete de Antonello de Messina, em que Jerônimo aparece como um intelectual,

National Gallery de Londres, e o São Jerônimo em oração de Piero della Francesca, Galleria dell' Accademia, Veneza.

(19) É célebre o São Jerônimo lendo em uma paisagem de Giovanni Bellini, o leão aparece próximo aos seus pés. National Gallery, Londres

(20) Jacques Le Goff, L'homme médiéval, Seuil, Paris, 1989, p. 15

(21) Consultar a respeito, Jacques Paul, L'Eglise et la culture en Occident, Tome I, Nouvelle Clio, PUF, Paris, 1994

(22) Georges Didi - Huberman, Devant l'image, Minuit, Paris, 1990 p.27