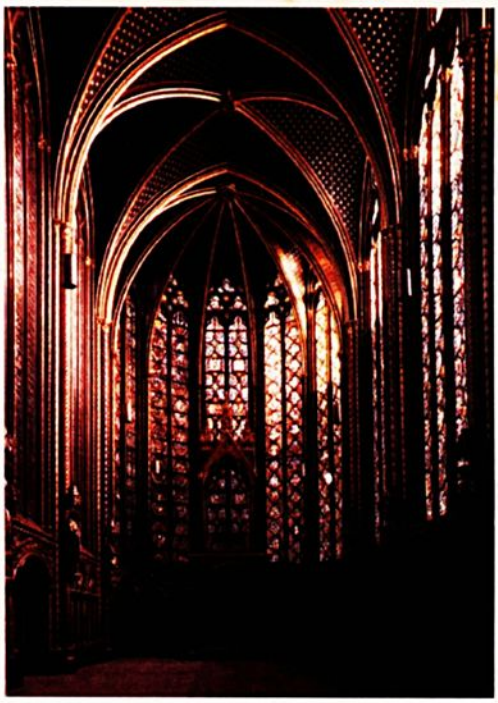
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

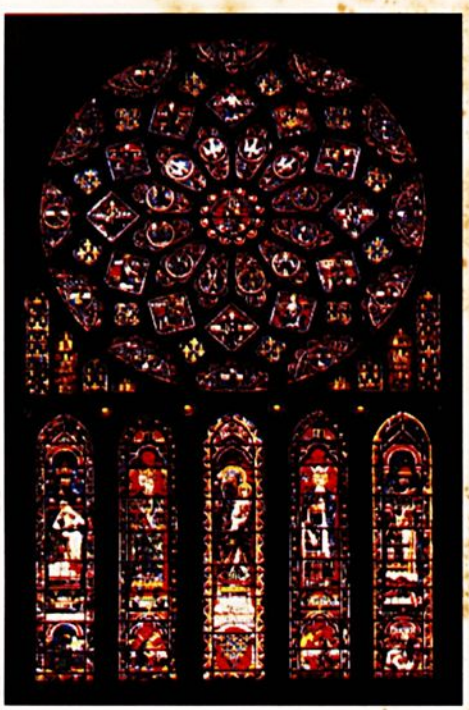
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTE E COMUNICAÇÃO

CAMPUS DE BAURU

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO: PROJETO, ARTE E SOCIEDADE

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: COMUNICAÇÃO E POÉTICAS VISUAIS





Nome do Candidato: Hélio Requena da Conceição

Área de Concentração: POÉTICAS VISUAIS

Prof. Orientador: Profª. Drª. Nelyse Apparecida Melro Salzedas.

Título da Pesquisa: ***A recepção da comunicação veiculada pelos vitrais dos espaços sagrados da Sainte Chapelle e da Catedral de Chartres***

I

BAURU/1999

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTE E COMUNICAÇÃO
CAMPUS DE BAURU

BIBLIOTECA - UNESP - CAMPUS BAURU

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO: PROJETO, ARTE E SOCIEDADE

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:
COMUNICAÇÃO E POÉTICAS VISUAIS

HÉLIO REQUENA DA CONCEIÇÃO

A recepção da comunicação veiculada pelos vitrais dos espaços sagrados da Sainte Chapelle e da Catedral de Chartres

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Universidade Paulista, para obtenção do grau de Mestre.

BAURU/SP-1999

N.º 889
BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU

UNESP - CAMPUS DE BAURU
Nº Proc. 342/44/01/00
Sol/Dep. Hélio Requena da Conceição
Valor 1000
Data 15/08/00
Class. tombo 889
T/UNESP
C743r v. e.

COD.CAPES 6090500 - comunicação visual

Igrejas – Vitrais
Comunicação Visual - Imagens

Ficha catalográfica elaborada pela
BIBLIOTECA *COR JESU* DA UNIVERSIDADE DO SAGRADO CORAÇÃO

R 427r Requena da Conceição, Hélio
A recepção da comunicação veiculada pelos vitrais dos espaços sagrados da Sainte Chapelle e da Catedral de Chartres / Hélio Requena da Conceição; orientação de Nelyse Apparecida Melro Salzedas. -- Bauru: UNESP, 1999.
147p
>
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, 1999.

1. Comunicação visual. 2. Imagens, ilustrações. I. Salzedas, Nelyse Apparecida Melro. II Título

CDD 001.553

1º Examinador_____

2º Examinador_____

3º Examinador_____



DEDICATÓRIA

À minha mãe Ada (*in memoriam),*
a quem somente as letras poderiam
elevar-nos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte de toda sabedoria.

À eminente Profª Drª Nelyse Salzedas,
pelo estímulo inestimável.

SINOPSE

O objetivo deste trabalho foi buscar uma recepção da comunicação veiculada pelos vitrais dos espaços sagrados da Sainte Chapelle, de Paris e da Catedral de Notre-Dame, de Chartres, demonstrando que essas obras, pertencentes ao período gótico francês, constituem verdadeiro meio de comunicação.

No capítulo primeiro, "Os vitrais - meios de comunicação pela arte", buscamos a apresentação e análise dos meios utilizados pelos seus criadores para tornar legível e aceita a mensagem veiculada, bem como a estrutura e a existência do prototexto que deu origem à metacomunicação dos vitrais.

No capítulo segundo, "Uma proposta de leitura: estética de Iser e Jauss", referente à técnica, preocupamo-nos com o enquadramento teórico da comunicação veiculada pelos vitrais na estética da recepção de Jauss e Iser.

No capítulo terceiro, "O processo de leitura: o contexto", buscamos a reconstrução da história, objetivo e forma como se deu a construção dos espaços sagrados onde se encontram essas obras de arte, como também o pensamento filosófico e a ideologia que as nortearam.

Finalmente, no capítulo quarto, na parte do não-verbal, apresentamos um processo de leitura formal e simbólica dos vitrais da Sainte Chapelle e da Catedral de Notre-Dame de Chartres.

unesp

ABSTRACT

The aim of this study was to search for a reception of the communication conveyed by the stained glass windows of the sacred realms of Saint Chapelle, in Paris and Notredame Cathedral, in Chartres, in a way to show that such works, belonging to the French Gothic period, constitute genuine means of communication.

The first chapter, 'Stained glass windows - communication by means of art", presents and analyses two topics: the means used by their creators to turn the message conveyed into something readable and accepted, as well as the structure and the existence of the protext that gave birth to the glass windows' metacommunication.

The second chapter, "A propose of reading: Iser and Jauss' esthetics of reception", concerning technique, the focus is on such communication's theoretical framing into Jauss and Iser's esthetics of reception.

The third chapter, "The propose of reading: the context", focuses on the reconstruction of the history, objective and form underlying the construction of the sacred realms where such works of art are found, as well as the philosophic thought and the ideology that have guided them.

Finally, chapter four deals with the non-verbal realm, presenting a formal and symbolic reading of Saint Chapelle's and Notredame Cathedral's stained glass windows.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

SUMÁRIO

TÍTULO: A recepção da comunicação veiculada pelos vitrais dos espaços sagrados da Sainte Chapelle e da Catedral de Chartres.

DEDICATÓRIA iv
AGRADECIMENTO v
SINOPSE vi
ABSTRACT vii
INTRODUÇÃO 9

CAPÍTULO I
Os vitrais - meios de comunicação pela arte 11
I.1 - A metacomunicação dos vitrais 26

CAPÍTULO II
Uma proposta de leitura: Estética de Iser e Jauss 29

CAPITULO III
O processo de leitura: O contexto 39
III.1 - A Sainte Chapelle 58
III.2 - Nossa Senhora de Chartres 78
III.3 - O filosófico do Deus-Luz nos mosaicos e vitrais 91

CAPÍTULO IV
O processo de leitura: a leitura formal dos vitrais 97
IV.1 - Leitura formal e simbólica dos vitrais da Sainte Chapelle 103
IV.2 - Leitura formal e simbólica dos vitrais da Catedral de Nossa Senhora de Chartres 111

CONCLUSÃO 140

BIBLIOGRAFIA 144

INTRODUÇÃO

O facho de luz atravessa os vitrais e incide gloriosamente no centro da Catedral de São Pedro, no Vaticano. Num determinado momento, essa mesma luz se encontra iluminando perfeitamente todo o local em que se encontra o túmulo do apóstolo São Pedro.

Na Catedral de Luca, a luz que adentra o recinto incide sobre um afresco que recorda a visita de um religioso, destacando-o da multidão pelo brilho dourado de suas vestes litúrgicas.

A Sainte Chapelle de Paris e a Catedral de Chartres deslumbram e extasiam seus visitantes pelo esplendor do brilho da luz colorida que atravessa seus vitrais, elevando, até mesmo os mais insensíveis, aos mais altos planos de glória e êxtase a que se pode atingir.

Num momento de reflexão, após retornarmos ao estado de vigília, depois de termos gozado dessa quase que inexprimível experiência de um verdadeiro arrebatamento místico, dentro dessas jóias criadas pelo engenho e sensibilidade humana, cientes de que havia uma verdadeira comunicação de mensagens através dos vitrais, pois estas têm visado aos expectadores com significados que transcendem à própria obra, através da mobilização de todas as técnicas empregadas, propusemo-nos a buscar uma recepção dessas mensagens veiculadas, empregando a estética da recepção defendida por Jauss e Iser, pois sentimos que, além dos simples direcionamentos dos fachos de luz, da exposição pura das figuras coloridas desses vitrais, havia um complexo processo de comunicação transmitindo toda uma filosofia/ideologia de um período da história da humanidade, como também os recursos utilizados para tornar essa mensagem concretizada e aceita pelos diversos níveis de receptores até os dias hodiernos.

Este trabalho, portanto, é fruto da observação *in loco* dos vitrais da Sainte Chapelle - capela construída no século XIII por S. Luís, rei da França, para abrigar as relíquias da Paixão, adquiridas de Balduíno II, imperador latino de Bizâncio - e da catedral de Notre-Dame de Chartres - um dos maiores centros marianistas da Idade Média, que possuía também, como relíquia, o véu da Virgem. A primeira possui um dos conjuntos mais completos dessa arte medieval; a segunda é um dos mais belos monumentos erigidos à glória de Deus e da Virgem.

Em princípio, deparamo-nos com os seguintes

unesp

questionamentos. Os textos bíblicos, dos evangelhos apócrifos, da vida dos santos e heróis, como narrativas, como puderam ser transmitidos pelas figuras estáticas dos vitrais?

Que papel desempenharam os condicionamentos histórico-filosófico-culturais, através do simbolismo desempenhado pela luz, objetos, cores e sinais sobre a recepção dessa mensagem veiculada pelos vitrais, pelas diferentes classes sociais do homem medievo e como estabelecer o universo comum dividido entre o receptor e a mensagem, já que um dos pressupostos fundamentais para uma leitura seria a aceitação desse universo?

Buscamos também determinar a tipificação da arte na qual se assentou o vitral, pois o texto e a obra de arte jamais existem independentemente, atuam no contexto da cultura à qual pertencem, já que esta inclui sempre representações culturais, tipos determinados de obras já sujeitas a um 'julgamento social' e a própria que está sendo decodificada.

Enfim, chegamos à influência que esta arte teve sobre os seus destinatários, pois, como função social, a arte, normalmente atua quando veicula normas ou quando as cria.

Portanto, a proposta deste trabalho foi intentar uma recepção da comunicação veiculada pelos vitrais da Sainte Chapelle e da Catedral de Notre-Dame, de Chartres. Para atingir esse objetivo, utilizamos, como meio, a estética da recepção de Iser e Jauss e dividimos o trabalho em quatro capítulos: no primeiro, apresentamos e analisamos os meios utilizados pelos seus criadores para tornar legível e aceita sua mensagem veiculada, como também os prototextos que deram origem à metacomunicação dos vitrais; no segundo, a nossa proposta de leitura pela estética de Iser e Jauss; no terceiro, dentro do processo de leitura, apresentamos o contexto da criação dessas obras de arte; e, finalmente, fizemos, no capítulo quarto, uma leitura formal e simbólica dos vitrais.

unesp

CAPÍTULO I
OS VITRAIS - MEIOS DE COMUNICAÇÃO PELA ARTE

"É necessário adornar as igrejas com belas imagens, principalmente porque é necessário nutrir a memória de todos, instruir os simples e comover os insensíveis".

(São Boaventura)

Foucault, em *Les mots e les choses,* destacou que o século XVI foi a idade das correspondências, já que o homem dessa época baseou seu conhecimento na associação de uma forma de linguagem com outra para alcançar a unidade de palavras e coisas, combinando para isso as palavras com as imagens. Porém, essa associação é tão antiga quanto a própria escrita, cujas origens se encontram na pictografia e seu documento mais antigo conhecido no Egito é o *Ramesseum papyrus*, vinte séculos antes de Cristo. A transmissão de textos hieróglifos egípcios à cultura clássica ocorreu em Alexandria, no século IV a.C. e daí o monumento pétreo e o papiro foram transformados em códice, o livro que ainda hoje usamos. Nos códices medievais, as imagens se dispuseram conforme três padrões: dentro do texto, à margem ou em página completa. As linhas de escritura invadem o espaço visual da imagem para identificar a personagem ou explicar as cenas, tornando compreensíveis os monólogos e os diálogos.

Apesar de a Idade Média ter relegado a vista a um terceiro lugar, depois do ouvido e do tato, durante o século XVI a epistemologia propôs que o conhecimento depende das impressões sensoriais, especialmente das visuais, e isso os autores dos metatextos vitrais souberam tão bem aproveitar. A memorização visual ou arte da memória artificial ou adestrada foi um recurso dos retóricos para recordar os discursos com ajuda das associações visuais. São Tomás, corroborando Aristóteles, afirmou que o homem não pode compreender a não ser com o apoio das imagens.

Para o desenvolvimento da literatura emblemática, contribuíram de maneira decisiva o neoplatonismo, o hermetismo, o princípio do *ut pictura poesis* de Horácio, a arte da memória, a escolástica e a política trentina. Graças ao neoplatonismo, a emblemática participou da hipótese de que o homem viveu uma Idade de Ouro, quando possuiu uma linguagem sagrada universal graças à fusão mística

unesp

entre a palavra e a imagem. Isso vinha a reafirmar-se pela atração que exerceram os hieróglifos, que formavam parte dessa linguagem perdida. O hermetismo chegou a usar na emblemática uma linguagem esotérica para evitar o acesso dos profanos aos mistérios. Frente à unidade mística entre a palavra e a imagem dos primeiros autores, o emblema assumiu o caráter evangélico de verdade ilustrada. A Igreja passou, então, a utilizá-los de forma sistemática na evangelização pelas imagens, principalmente através dos vitrais, pois *pictura plus videtur movere animum quam scriptura.* (A pintura parece mover muito mais o coração que a literatura). (Etudes d'Ésthetique médiévale, III, 31, 32. Edição em castelhano: Estudios de Estética Medieval, I. *De Boecio a Juan Escoto Erígena,* II. *Época Románica,* III. *El siglo XIII,* Madrid. Gredos, 1958-1959. Traducción de Fr. Armando Suárez, O. P.)

O objetivo de se narrar através das imagens é instruir os fiéis, principalmente a maior parte pobre da população que não tinha condições de ler. Elas não só trouxeram à tona a devoção para aqueles que não podiam ter sua inspiração por meio da leitura dos textos sagrados, mas também providenciaram uma potente maneira de fazer com que esses mesmos fiéis pudessem ter sempre em mente tudo aquilo que estivesse de acordo com os ensinamentos da Igreja.

Lembremo-nos das palavras do Papa Gregório a **Serenus** enfatizando a necessidade da imagem nas igrejas, cuja finalidade era fazer com que as pessoas ignorantes das letras pudessem ao menos "ler" através do olhar para os muros e, vendo-as, pudessem aprender alguma coisa que não conseguissem ler nos livros.

As imagens que melhor desempenharam esse papel foram a dos vitrais, pois, pela sua beleza e luz tocam a alma e atraem o olhar de qualquer pessoa, estudada ou não. Uma das principais dificuldades que havia com as figuras narrativas era como comunicar o fato pretendido, que, por sua natureza, consistem numa seqüência de incidentes em um único quadro ou, na melhor das hipóteses, num pequeno número de quadros estáticos. Uma das facilidades apresentadas pelos vitrais, o que resolvia, em parte, o problema, é que os clérigos tornavam os fiéis familiarizados com a história. Muitas vezes, quando a cena era única, usavam-se figuras, arquitetura e a paisagem como fundo para nos informar sobre as personagens envolvidas no fato e o lugar ou lugares nos quais este está se desenrolando.

Algumas narrações apresentam a personagem duas vezes no

unesp

mesmo quadro, por exemplo, numa pintura de Duccio intitulada "**Jesus abre os olhos de um homem cego**". Trata-se da mesma figura, pois aparece da mesma forma e também com as vestes idênticas. Em uma delas, ele está em pé, cego diante de Jesus. Na outra, apresenta-o ao lado de uma gamela de água que está do lado direito, tendo deixado de lado o seu cajado no chão, com sua vista reconquistada. As imagens do seu corpo narram que, entre as duas figuras, um milagre ocorreu.

Uma outra forma para se consegui-lo é o uso das imagens de disparo. Essas sugerem um momento significante na história. Por exemplo, **Penélope**, de Pinturicchio. A imagem de disparo é Penélope que está sentada calmamente. Olhando para ela, nós temos uma figurativização passada de todos os outros episódios da história: a sua recusa pelos novos pretendentes durante a ausência de Ulisses, o artifício ardiloso da confecção da mortalha para o padrasto; os anos em que Ulisses permaneceu errante; a doce canção das Sereias e o ato de cegar Polifemo nas Cyclopes.

O uso da iconografia também gera uma imagem disparante, através dos signos e cores para identificar figuras e situações. Uma imagem de São Pedro, dominicano, vestido de roupas pretas e brancas de sua ordem, com uma ferida sangrando na cabeça, significa a imagem de disparo para a história de sua vida e morte.

A terceira técnica empregada para narração através da figura é a introdução de um detalhe circunstancial como traços arquitetônicos, barcos no chão, armas que foram jogadas fora, pedras e túmulos e também inscrições. Através desses detalhes, pode-se, naturalmente, não ler toda uma história, pois eles não podem, por si mesmos, apresentá-la integralmente, mas, freqüentemente, eles têm um papel importante para indicar o que está sucedendo. Um exemplo é **"Bacchus e Ariadne"**, de Ticiano, no qual ela indica um barco distante que demonstra claramente o que está levando Teseu.

Vimos, também, através da análise dos vitrais, como uma luz forte e uma determinada cor podem atrair a nossa atenção para incidentes chaves da história. Portanto, para compreender a arte gótica é necessário, então, saber que qualquer objeto ou figura, como já ficou demonstrado no presente trabalho, pode ser lido e interpretado.

Se as imagens são consideradas como uma escritura, transmitindo "sua mensagem", é necessário, então, estudar seu alfabeto e seu vocabulário. A tarefa não é tão difícil porque nossa

unesp

cultura nos torna mais ou menos habituados a este exercício graças ao contato que temos com as histórias em quadrinhos. Costuma-se afirmar: "leia uma história em quadrinhos" e não "olhe uma história em quadrinhos". Uma quantidade de códigos, de signos convencionais, carregados de informações, desfilam diante dos nossos olhos que os analisam instantaneamente.

As imagens medievais são também dotadas de códigos que informam o leitor. Segundo Gombrich (1983), as funções de todas as obras, suas disposições, cores etc. não eram apenas decorativas, mas possuíam a função sempre de comunicar alguma coisa. No opúsculo **Le Langage des images**, BOUTIER, (1995) destaca os principais gestos e posições das imagens que se tratavam de verdadeiro código fixo de comunicação. Vejamos alguns exemplos:



Mão colocada na bochecha:
ela se encontra em relação aos olhos: - abertos: indica a dor; - fechados: indica a esperança ou o sonho.



Mão apoiada sobre a coxa:
freqüentemente o cotovelo está separado do corpo e a outra mão dá uma ordem:
indica a determinação, um poder autoritário.



Mão pousada sobre o ombro de alguém à frente:
indica um encorajamento para realizar uma ação.



Mão segurando a outra mão ou o pulso: indica uma situação de angústia que o sujeito não pode superar.



Mão aberta, a palma voltada para frente: ela está em relação ao braço: - dobrado próximo ao corpo: significa uma adesão, um acordo; - estendida: significa uma viva oposição.



Mão com os dedos estendidos e dobrados: ação de abençoar, do verbo latino "benedicere", que se traduz por "dizer o bem". Gesto que caracteriza qualquer um que diz ou distribui o bem sobre uma pessoa ou um local.



Mãos próximas uma da outra, a palma voltada para o exterior: determina um sofrimento interior aceito. O gesto é, de fato, próximo da aceitação.



Várias mãos fazendo diversos gestos: o código indica uma discussão, uma argumentação entre várias personagens.



Os braços cruzados, as mãos para frente: indica uma contradição, uma falsidade.



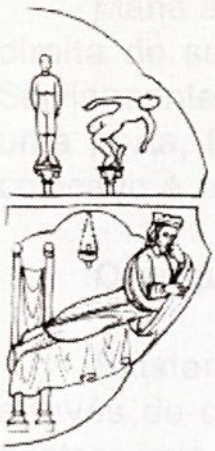
As pernas cruzadas:
elas se encontram em relação ao nível social:
- superior: indica uma autoridade e uma supremacia que a personagem dá a si mesma;
- inferior: indica um estado de fraqueza.



Posição ereta, de frente ou de perfil:
indica um estado ordenado ou estável. É uma representação da personagem fora de toda a ação. Ao inverso, a posição de perfil indica que a personagem está engajada numa ação.



Posição agitada, desarticulada:
é o contrário da precendente. Ela indica uma personagem má e desordenada. A postura caracteriza freqüentemente os bêbados ou os loucos.



Personagem inclinada para trás:
Ela não dorme. Esta posição é acompanhada dos olhos fechados para indicar que a personagem tem uma visão interior, um sonho. Em geral, a cena é completada pela da própria visão, seguida pela personagem ou bem dentro da imagem superior.

As correlações:
esquerdo/direito:
Há muito tempo, a esquerda caracteriza a região do mal e a direita a região do bem. As personagens são, pois, colocadas segundo suas qualidades ou seus defeitos. Mas, situado à direita de... ou à esquerda de..., aparecerá diante do espectador que os observa, numa posição contrária.

Grande/pequeno:
Às vezes, o tamanho das personagens está de acordo com sua posição social e não com a perspectiva que avança ou distancia os planos.



Figura 1 - João e Maria assistem à morte de Jesus

Maria e João assistem à morte de Jesus. Maria foi colocada à direita de seu filho para mostrar sua preeminência sobre João. Similarmente, a cidade de Jerusalém, espaço ordenado figurado por uma porta, foi colocada à direita e o campo, espaço anárquico, colocado à esquerda de Jesus.

O esquema da comunicação

Existem vários tipos de comunicação. Pode-se comunicar através de códigos, como, por ex.: pelo Morse, pela escrita, por gestos, pelo telefone etc. Uma empresa, uma administração, uma instituição como a Igreja, até mesmo um Estado podem comunicar-se com seus membros por intermédio de circulares, cartazes, vitrais, mensagens radiofônicas ou televisadas etc.

Toda comunicação tem por finalidade a transmissão de de uma mensagem e é constituída por um certo número de elementos, que veremos a seguir:

a. O emissor ou *destinador* é o que emite a mensagem; pode ser um indivíduo ou um grupo (firma, organismo de difusão, instituições etc.).

b. O *receptor* ou *destinatário* é o que recebe a mensagem; pode ser um indivíduo, um grupo ou mesmo um animal ou uma máquina (por ex. o computador). De acordo com VANOYE (1987:16), em todos esses casos, a comunicação só se realiza efetivamente se a recepção da mensagem tiver uma incidência observável sobre o comportamento do destinatário (o que não significa necessariamente que a mensagem tenha sido compreendida: é preciso distinguir cuidadosamente recepção de compreensão).

c. A *mensagem* é o objeto da comunicação; ela é constituída pelo conteúdo das informações transmitidas.

d. O *canal de comunicação* é a via de circulação das mensagens. Ele pode ser definido, de maneira geral, pelos meios técnicos aos quais o destinador tem acesso, a fim de assegurar o encaminhamento de sua mensagem para o destinatário:

meios sonoros: voz, ondas sonoras, ouvido...

meios visuais: excitação luminosa, percepção da retina...

De acordo com o canal de comunicação utilizado, pode-se empreender uma primeira classificação das mensagens:

- as mensagens visuais, que recorrem à imagem (mensagens "icônicas": desenhos, fotografias) ou aos símbolos (mensagens simbólicas: a escrita ortográfica);

unesp

- as mensagens sonoras: palavras, músicas, sons diversos;
- as mensagens tácteis: pressões, choques, trepidações etc.;
- as mensagens olfativas: perfumes, por exemplo;
- as mensagnes gustativas: tempero "quente" (apimentado) ou não...

Observa-se que um choque, um aperto de mão, um perfume só constituem mensagens se veicularem, por vontade do destinador, uma ou várias informações dirigidas a um destinatário.

A transmissão bem sucedida de uma mensagem requer não só um canal físico, mas também um contato psicológico: pronunciar uma frase com voz alta e inteligível não é suficiente para que um destinatário desatento a receba ou que seja decodificada claramente.

e. O *código* é um conjunto de signos e regras de combinação desses signos. O destinador lança mão dele para elaborar sua mensagem (essa é a operação de *codificação*). O destinatário identificará esse sistema de signos (operação de *decoficação)* se seu repertório for comum ao do emissor.

Deve ser observado que certos tipos de comunicação podem recorrer simultaneamente à utilização de vários canais de comunicação e de vários códigos, como, por exemplo: o cinema e os próprios vitrais.

e. O *referente* é constituído pelo contexto, pela situação e pelos objetos reais aos quais a mensagem remete.

Há dois tipos de referentes:

- o *referente situacional,* constituído pelos elementos da situação do emissor e do receptor e pelas circunstâncias de transmissão da mensagem.

Assim é que quando um professor dá uma ordem para que os alunos coloquem o lápis sobre a carteira, sua mensagem remete a uma situação espacial, temporal e objetos reais.

- o *referente textual*, constituído pelos elementos do contexto lingüístico.

Assim, num romance, todos os referentes são textuais, pois o destinador (o romancista) não faz alusão - salvo raras exceções - à sua situação no momento da produção (da escrita) do romance, nem à do destinatário (seu futuro leitor). Os elementos de sua mensagem remetem a outros elementos do romance, definidos no seu próprio interior (por exemplo em *Iracema,* de José de Alencar, Iracema não remete a uma verdadeira índia chamada Iracema, trata-se de um personagem do romance; a mata onde ela vive não remete a uma mata verdadeira; é um "objeto textual").

unesp

Os autores dos metatextos vitrais tinham a convicção de que o "mensagem" neles transmitida buscava o fiel receptor-leitor-ouvinte de sua comunicação. Esses receptores não se limitaram aos medievais, pois até os dias atuais e futuros essas obras serão decodificadas. A luminosidade, o colorido intenso, a atmosfera celestial reinante no ambiente através dos fatos religiosos apresentados constituem elementos estruturais e para-estruturais da obra na qual se propaga esse chamado diálogo, no dizer de Aguiar e Silva (1984), *in absentia* do(s) autor(es) com o receptor. O interlocutor do vitral, através dos atos de fala de variada força ilocutiva e, de forma mediata, perlocutiva é inscrito neste através das exortações conativas da obra por todo o seu atrativo e/ou pelas leituras dirigidas pelo clérigo: "Se você, cristão, atuar da forma como atuou esse herói, ou esse santo; se você viver de acordo com os exemplos de submissão da Virgem... etc.

Podemos afirmar que os autores das obras literárias e artísticas de todos os tempos a têm endereçado de forma explícita ou implícita ao receptor, atribuindo-lhe uma função relevante no processo.

Hoje, através da valorização do receptor/leitor da obra, como pontifica Aguiar e Silva, (1984), tanto a obra enquanto artefato, enquanto objeto artístico, como o seu emissor e o seu código possuem uma historicidade própria, mas a historicidade do receptor não é anulada, nem desqualificada. Antes, é entendida e valorada como fator essencial na constituição dos vitrais/metatextos-objetos. Há necessidade do domínio de um policódigo, ao menos parcialmente coincidente, do receptor com o do emissor produtor da comunicação dos metatextos vitrais para a decodificação dos mesmos. Somente assim poderemos falar de decodificação/leitura como interação semiótica entre o texto e o receptor. Dessa forma, a concretização estética dos vitrais, a compreensão, se dará na fusão parcial de dois horizontes de expectativa - segundo Gadamer, do horizonte do intérprete (do presente), com o horizonte inscrito no texto (o do passado).

Quanto ao receptor real da mensagem ora em estudo, diferente do destinatário - entidade apenas simbólico-imaginária - trata-se dos cristãos, desde a Idade Média, com capacidade semiósica efetiva que, em condições apropriadas, sozinho ou com o auxílio dos clérigos, têm podido decodificar sua mensagem. O destinatário dos metatextos vitrais constituem-se de *destinatários extratextuais*, pois o emissor/autor da obra endereçou-a a instituições, reis, nobres, personalidades importantes da vida política, eclesiástica, e aos servos

unesp

em geral.

Quais eram os destinatários das mensagens dos vitrais da Sainte Chapelle e da Catedral de Chartres?

A Sainte Chapelle possuía a capela superior destinada ao rei e à corte. Neles, podemos afirmar, a influência da leitura dos vitrais podia ser diferenciada, porque eram pessoas que possuíam mais cultura que o vulgo. A capela inferior era destinada aos criados. Isso nos comprova, além da separação entre as classes da sociedade feudal, uma segregação pela comunicação. A catedral de Chartres, por sua vez, não possuía essa diferenciação o que torna a Sainte Chapelle *sui generis.*

Dessa forma, podemos discernir o poder de atração que a Catedral de Chartres teria de e devia exercer sobre o povo, tanto os da região quanto os peregrinos que para lá acorriam. O objetivo maior desempenhado tinha por finalidade fazer crer aos fiéis que os verdadeiros cristãos teriam de ser homens diferenciados, intencionados a superar o paganismo através da eficácia da fé cristã. Estes podiam participar da própria santidade da divindade e de se beneficiar, pelo menos em certa medida, de seus atributos. Tudo isso era exemplificado pela apresentação da majestade da Virgem, da vida dos apóstolos e mártires, considerados santos e venerados pela comunidade dos fiéis.

A sociedade feudal, que consistia nos receptores das mensagens veiculadas pelos metatextos vitrais, vale a pena enfatizar, era formada, por um lado, de aristocratas que saíram de suas vilas rurais e cercaram-se de dependentes agricultores, famílias "clientes" e ajudantes militares. Nas terras européias, a sociedade consistia de homens livres, servos e escravos. Entre os livres incluíam-se os nobres, clérigos, soldados profissionais, praticantes de profissões. A maioria desses mercadores, artesãos e camponeses possuíam suas terras com pequena ou nenhuma obrigação a qualquer senhor feudal, ou tinham-nas arrendadas de um senhor a dinheiro. Esses camponeses não sabiam ler. Um servo alfabetizado teria constituído ofensa ao seu senhor analfabeto. Era ignorante de tudo, menos da lavoura, embora não fosse muito perito nesse assunto. Suas maneiras eram rudes e vigorosas, muitas vezes grosseiras, pois tinham de ser um bom animal para sobreviver. Segundo Durant, eram cobiçosos porque pobres, cruéis porque temerosos, violentos porque oprimidos, rústicos porque tratados como vilões. Constituíam o principal esteio da Igreja, mas tinham mais superstição do que religião. Normalmente, enganavam a Igreja nos dízimos e negligenciavam os

unesp

dias santos e jejuns. Gautier de Coincy (século XIII) queixava-se de que o servo "não tem mais medo de Deus do que um carneiro, não dá a mínima importância às leis da Santa Igreja". Tinha seus momentos de humor pesado, grosseiro, mas nos campos e em casa era homem de poucas palavras, exíguo vocabulário e espírito solene, demasiado consumido pelo trabalho e afazeres diários para gastar energia em palavras ou sonhos. Graças à Igreja, a fadiga do camponês foi mitigada com os domingos e feriados, nos quais era pecado fazer "trabalho servil".

O senhor possuía três funções: 1ª) proporcionar proteção militar a suas terras e seus habitantes; 2ª organizar a agricultura indústria e comércio nessas terras; 3ª servir seu senhor feudal ou rei na guerra. A propriedade e a administração de terras tornaram-se fonte de riqueza e poder. Uma era de aristocracia da terra começou. A mesma duraria até a Revolução Industrial. O princípio básico do feudalismo era a lealdade mútua: a obrigação econômica e militar do servo ou vassalo ao senhor, deste ao suserano ou senhor superior, e deste ao rei; do rei ao suserano, deste ao senhor, e deste ao vassalo ou servo.

A Igreja também constituía, no século XII, uma estrutura feudal e hierárquica de proteção, serviço e lealdades mútuas sancionada pelo papa. Assim também, o regime feudal secular exigia, para sua complementação, um senhor de todos os vassalos, um suserano de todos os suseranos seculares, um rei. Teoricamente, o rei era vassalo de Deus e governava por direito divino no sentido de que Deus permitia e, portanto, autorizava seu governo. Embora muitos reis tivessem sido elevados por eleições, herança ou guerra, muitos começaram a passar seus tronos a herdeiros e, com o tempo, a Igreja estendia todo o mistério e a majestade de seus ritos para solenizar a ascensão do novo governante, enfatizando, desta forma, o poder desse que se tornava, assim, divino e nenhum homem podia contradizê-lo.

Na leitura que buscamos fazer dos metatextos vitrais, deparamo-nos com um fato que nos chamou muito a atenção: a ocorrência muito comum da Árvore de Jessé nos vitrais das igrejas góticas, principalmente nas objeto de nosso estudo. Ela relata a genealogia de Jesus. Jessé está adormecido; uma árvore sai de seu corpo. Através dessa árvore, apresentam-se figuras que compõem os ancestrais de Jesus e, no seio deles, o reis Davi e Salomão. Uma explicação lógica desse fato seria que dentre a mensagem veiculada pelos metatextos vitrais aos nobres e ao povo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

em geral, deveria existir o argumento para a manutenção das figuras dos reis como seres escolhidos por Deus, pois Jesus tinha reis por ancestrais.

Embora essas obras, por nós analisadas possuam um destinatário extratextual, a sua escolha pode, algumas vezes, condicionar e influenciar a "escrita" dos seus textos. Não podemos negar que são obras sob encomenda, como normalmente acontecia com a maioria das obras da antigüidade, e seus financiadores funcionaram como uma espécie de programa oculto, em relação à produção.

Podemos afirmar ainda que o destinatário da mensagem dos metatextos vitrais eram *leitores pretendidos* ou *leitores visados*, i. e., com o leitor que o emissor tinha em mente, ao "escrever" seus textos. Esse leitor, o homem medieval, era idealizado, um tipo de leitor peculiar, caracterizado por certas marcas culturais, psíquicas, morais, ideológicas etc.

Esse leitor ideal não se identifica com o *leitor empírico* ou *leitor real,* o leitor concreto que, num certo tempo e num certo contexto social, lê um dado texto e que tanto pode ser um leitor contemporâneo como um leitor temporalmente distanciado em relação à data da produção. Esse pode ter características muito similares, ou muito diversas, em relação ao leitor ideal almejado pelo autor.

O que podemos afirmar, em relação a este trabalho é que, quanto à recepção da mensagem dos mdetatextos vitrais, havia a concorrência dos clérigos para que essa atingisse o maior número possível de "leitores", pois as figuras mostravam as cenas, mas os clérigos é que narravam os fatos. Na afirmação de Aguiar e Silva (1984),

O ato de leitura só é possível - e, por conseguinte, o processo de comunicação (...) só se consuma - quando o policódigo do emissor - tal como se manifesta no texto sob leitura, e o policódigo do receptor, tal como se configura no decurso de um mesmo ato de leitura, se intersectam mutuamente (...) realiza-se quando ocorre a fusão de dois horizontes.

O texto normalmente não permite qualquer leitura por qualquer leitor, pois possui certas características e marcas semióticas que o tornam único. Através de muitas "leituras", o leitor do vitral foi modelado e formado, i.e., "catequizado" por um bom tempo. Se a área de intersecção do policódigo subjacente ao texto e do policódigo do leitor fosse muito restrita, a legibilidade do texto manifestar-se-ia reduzida, o que, certamente, não ocorreu, pois não podemos nos

unesp

esquecer de que havia sempre as orientações do clérigo para as possíveis dúvidas. Embora possamos imaginar que na Idade Média os discursos tivessem praticamente mão única, i.e., eram unidirecionais, mesmo assim, quem os dirigia tinha conhecimento para fazê-lo, de acordo com o nível intelectual dos fiéis.

Embora para o texto literário quanto mais longa for a distância temporal entre o seu emissor e o texto por ele produzido, de um lado, e os receptores de outra, tanto mais numerosos e fortes são os desencontros entre ambos os policódigos, seu sistema modelizante primário em que foi construído, após transformações de certa monta sofridas ao longo do tempo, esse apresenta dificuldades de decodificação para o leitor. Já para os metatextos dos vitrais, isso não ocorre, pois a comunicação pela imagem é mais perene que a feita exclusivamente pelo texto escrito. Quanto às ideologias feudal e eclesiástica nele impregnadas, foram perdendo seu efeito ao longo dos anos, dadas as mudanças ocorridas desde a Idade Média com o sistema feudal que deixou de existir e a influência clerical que também passou por grandes transformações, até os dias hodiernos.

O passar do tempo provoca transformações, rupturas e depredações no âmbito dos sistemas semióticos e dá origem a muitos elementos que tornam os textos menos legíveis. Quanto aos textos literários, deve-se concorrer com o auxílio da filologia na reconstrução dos códigos utilizados pelos emissores, para preservar a historicidade da semiose literária e evitar situações tais como ilegibilidade ou legibilidade escassa pelo bloqueio da comunicação e dissolução do processo de leituras arbitrariamente impostas pelos receptores às estruturas dos textos. Há necessidade, portanto, que o receptor tenha uma competência comunicativa para articular, de forma satisfatória, o sistema semântico do diassistema lingüístico e o código semântico-pragmático do sistema literário com a estrutura do mundo físico e histórico-social e cultural, que lhe possibilite compreender e analisar a co-textualidade e a contextualidade do texto. A nossa análise nos permite afirmar que a falta dessa competência comunicativa era sanada, em suas necessidades, pelo discurso do clérigo, adaptado às circunstâncias de seus catecúmenos.

Mesmo sendo claro, vale a pena nos lembrarmos a heterogeneidade dos receptores, tanto os coevos, quanto os das outras épocas que continuaram a ler as mensagens dos vitrais. No plano sincrônico, a variação era provocada pelo estatuto sociológico e cultural, mundivisão e ideologia, profissão, sexo, faixa etária etc. Já a grande transformação histórica, dos sistemas semióticos,

unesp

lingüísticos e literários por que passou a Europa, a partir do século XIII até os nossos dias, tem provocado a variabilidade da competência literária dos receptores, diacronicamente falando.

Conforme pontifica Ingarden, (1973, p. 370) *a concretização encerra não só diversos elementos que não estão realmente contidos na obra mas são por ela permitidos como também assinala muitas vezes elementos que são estranhos à obra e a encobrem em maior ou menor grau. São esses fatos que nos obrigam a traçar, em pormenor e logicamente, a linha divisória entre a obra (...) em si mesma e as suas múltiplas e várias concretizações.*

Essa concretização dá-se quando o leitor apreende a obra, através dos múltiplos atos cognitivos correlacionados com os diversos estratos que constituem a totalidade desta:

Há, ainda, segundo Ingarden, *em primeiro lugar, diversos atos de conhecimento tais como os atos de percepção em que os signos de palavras ou fonemas (...) ou as percepções das coisas e pessoas que se encontram "*no vitral*"* (grifo nosso), *os atos de apreensão das significações fundados nos primeiros e, finalmente, os atos de intuição imaginativa das objetividades e situações apresentadas e, dado o caso, também das qualidades metafísicas que nestes se revelam.*

Já Jauss, *apud* Aguiar e Silva, indo além deste conceito ingardeniano, categoriza: *de acordo com a teoria estética do estruturalismo de Praga, designo por esta palavra "concretização", o sentido sempre novo que pode tomar toda a estrutura da obra enquanto objeto estético, quando as condições históricas e sociais da sua recepção se modificam.*

Podemos corroborar com esta conceituação, ao afirmarmos que as mensagens dos vitrais vivem através de todos os atos de leituras por que passaram através de todos esses séculos. Esses atos de leitura variaram de acordo com as transformações horizontais e verticais dos códigos semióticos a eles ligados.

A recepção desta obra está condicionada a um "horizonte de expectativas", originárias de sinais perceptíveis pelo receptor antes de começar a ler, como, por exemplo, o fato de os vitrais narrarem textos bíblicos. Normalmente, a "palavra de Deus" é aceita sem contestação pelos cristãos. Essa idéia transparece-nos não só nos diferentes fatos abordados, como também nas características materiais de apresentação desses fatos pelos próprios vitrais, cuja atração pela luz, cores, disposições etc., será por nós evidenciada. A própria Eucaristia ou outras festas religiosas que ocorriam nos

unesp

templos também predispunham o receptor, aprofundando-lhe o horizonte de expectativas.

A leitura que o receptor efetua dos vitrais, através da sucessão das figuras, elabora e acumula informações. Cada cena e frase lida e ouvida, é correlacionada com as antecedentes, mantendo ou modificando a sua informação conservada na memória, gerando uma expectativa, tanto sêmica como formal, em relação às cenas e frases subseqüentes. A "travessia" do texto, conforme Aguiar e Silva, proporciona ao receptor um conhecimento cronologicamente gradual, orientado do princípio para o fim das estruturas sêmico-formais do texto concretizado.

I.1 - A METACOMUNICAÇÃO DOS VITRAIS

Conforme conceituação de Aguiar e Silva (1984), a metacomunicação constitui uma comunicação secundária a que pode dar lugar a comunicação originária do texto literário. Nela, o receptor, após realizar a concretização de um determinado texto literário, produz um novo texto, cuja existência pressupõe, necessariamente, de modo explícito e imediato, a existência do anterior, transformando-se, deste modo, o receptor do processo da comunicação originária num emissor que se dirige a outros receptores - que podem constituir-se leitores ou ouvintes ou leitores-ouvintes - dando origem, desta forma de um ato de comunicação, novos atos de comunicação. O texto da comunicação originária constitui-se num *prototexto* e o texto da metacomunicação como um *texto derivado* ou como um *metatexto.*

Pode-se representar, assim, o fenômeno da metacomunicação dos vitrais.

ESFERA DA COMUNICAÇÃO
METACOMUNICAÇÃO ORIGINÁRIA

E → T → R → clérigo/artesão do vitral → MT → R

E = emissor - clérigo/artesão do vitral
T = texto (prototexto), a Bíblia, os evangelhos apócrifos, os comentários da Bíblia e a vida dos santos.
R = receptor - os cristãos
MT = metatexto - os vitrais

unesp

Os prototextos, fonte do metatexto-vitral, eram principalmente a Bíblia, com o Antigo Testamento, livros cuja maioria conta a história do povo judeu e sua relação com Deus. O Novo Testamento, onde se encontram os Evangelhos que se reportam às ações e palavras de Jesus. As epístolas que são as cartas trocadas entre os Apóstolos e os primeiros cristãos e também os Atos que contam o início da Igreja.

Os textos apócrifos, escritos nos primeiros séculos, interditados para se evitar que fossem lidos por pessoas desprovidas de conhecimentos religiosos, e não incorressem em erros de interpretação. A maior parte conta fatos mais ou menos verdadeiros sobre a vida de Jesus e de Maria. No século VI, os bispos autorizavam a leitura de somente dois textos: o nascimento e a infância de Maria e de Jesus, textos esses atribuídos a Tiago, o Menor. Mostram também os últimos instantes da vida de Maria, atribuído ao bispo Méliton que tinha conhecido o apóstolo São João. São relevantes também os comentários da Bíblia, segundo os bispos, onde são explicados e comentados os textos bíblicos. Esses estudiosos eram chamados "Pais", conforme a tradição e mais tarde chamados teólogos. Seus comentários podem apresentar pontos de vista diferentes, segundo a evolução de seu pensamento. Assim é que, no século XII, Honorius d'Autun popularizou sermões inspirados em outros teólogos, com a finalidade de auxiliar os clérigos nos ensinamentos dos cristãos. Seriam os catecismos atuais.

Finalmente, importa ressaltar a vida dos santos cujos textos se liam nas igrejas a cada festa. Esses textos apresentavam os fatos e os milagres que mostram como esse santo tornou-se semelhante a Jesus e podia vencer o mal.

Qual a função ou finalidade da comunicação veiculada pelos vitrais, especificamente, em nosso trabalho, da Sainte Chapelle e da Catedral de Chartres?

De fato, tal como na literatura, podemos afirmar que sua influência foi no sistema de conhecimentos, de crenças, de convicções, de normas éticas e sociais que caracterizavam os seus leitores na Idade Média. Obras tais como os vitrais comportam *atos perlocutivos* capazes de fazer com que os seus receptores adquiram múltiplos e diversos *efeitos perlocutivos*, i.e., "fazer tomar consciência", "modificar escalas de valores", "persuadir", "comover" etc., sendo estes, conforme pudemos concluir, um dos seus principais objetivos.

Como defendem Adorno e Marcuse, *apud* Aguiar e Silva 1984,

unesp

p. 334): *o texto não reflete nem justifica conformisticamente o real estabelecido, mas corrói e anula, pelo seu poder de negatividade, esse mesmo real, manifestando no seu mundo de* Schein, *de ilusão, a "verdade subversiva" questionadora da ideologia dominante e antecipando, no plano da utopia, um horizonte de libertação.*

As transformações provocadas na sociedade pelos textos podem ser marcantes, mas elas próprias provocam a sua exaustão e gradual desaparecimento. Em decorrência disso, hoje, podemos afirmar que os textos dos vitrais não mais exercem a influência que tiveram durante a Idade Média. Hoje, são obras de arte, não mais com a sua função didascálica, pois produzem, pelo efeito do texto imagístico, a estesia e a catarse no leitor. Criam, também, pela sua *poíesis,* a atmosfera mística, re-produzem a intenção primeira dos arquitetos - o espaço sagrado - um encontro do Homem com Deus!

CAPÍTULO II
UMA PROPOSTA DE LEITURA: ESTÉTICA DE ISER E JAUSS

> *Antes se consideraba evidente que la tarea de la hermenéutica consistía en adaptar el sentido de um texto a la situación concreta em que hablaba. El intérprete de la voluntad divina, que sabe interpretar el lenguaje del oráculo constituye el modelo originario. Pero hoy día un intérprete tiene como tarea no la mera reprodución de lo que que realmente ha dicho el interlocutor al que interpreta, sino que tiene que valorar sus ideas tal como resulta de la situación conversacional que sólo el domina en cuanto conocedor de ambos lenguajes.*
>
> (Gadamer, 1979, p. 86)

A leitura, ou concretização, como a intitulou Ingarden, apenas recentemente tornou-se objeto de estudos. Segundo suas observações, a construção de uma obra, devido ao fato de ser caracterizada por uma esquematização e carga de indeterminação, requer-se a totalidade de seus elementos no momento da sua recepção, adquirindo o *status* estético nesse ato de concretização. Logo, obras específicas necessitam tipos específicos de concretização, pois o receptor as aborda pleno de diferentes tendências, dependente de um grande número de variáveis, incluindo-se os condicionamentos históricos e culturais, como assevera Glowinski, também corroborado por Jauss, ao afirmar que quando a história da literatura não se limitar a descrever de novo o processo da história geral através do espelho de suas obras e descobrir, no curso da 'evolução literária', em seu sentido próprio, aquela função educativa e social, que correspondia à literatura quando esta concorria com outras artese poderes sociais para emancipar o homem de suas ataduras naturais, religiosas e sociais, pois a literatura (no presente trabalho, a mensagem veiculada pelos vitrais) pré-forma a compreensão de mundo do leitor, repercutindo então em seu comportamento social.

Já que a decodificação não se encontra em propriedades

unesp

psicológicas da leitura, mas no seu aspecto histórico-cultural, para uma leitura dos vitrais, poderíamos reportar-nos à atividade cultural e condicionamentos histórico-filosóficos que têm determinado seus concretizadores, a partir de sua criação, na Idade Média.

Podemos afirmar, ainda, que as recepções da mensagem dos vitrais têm variado ao longo do tempo, mas os seus sentidos permanecido. Isso não significa que possamos chegar plenamente às intenções dos autores, embora os fatos narrados pelos vitrais sejam fatos místicos, heróicos e bíblicos simples, pois o sentido, também, seria o que os seus idealizadores/criadores desejaram, i.e., atos mentais, espirituais que foram consubstanciados através de sinais materiais, permanecendo mais em suas consciências do que na mensagem propriamente dita. Aí se encontra a necessidade do resgate histórico da obra, reconstituindo as convenções gerais e as maneiras de ver que poderiam ter norteado os significados buscados pelos seus idealizadores. Um exemplo seria o significado da Bíblia que foi preservado, inclusive suas narrações veiculadas pelos vitrais, o que tem sido feito com ele é apenas uma questão secundária de significação.

Esses significados não são tão duradouros e evidentes. A intenção dos autores, normalmente se constituem de textos que podem ser debatidos, traduzidos e interpretados, mas não é possível distinguir o que o texto significa e o que ele é para mim. A significação dos vitrais para as condições culturais de sua época será a nossa explicação, influenciada por nossa linguagem e pontos de referência cultural. Utopicamente se chegará à objetividade absoluta.

A leitura é muito pouco consciente como atividade, semelhantemente à linguagem cotidiana, que, embora possua regras, estas se manifestam de forma inconsciente, ao passo que se o fizermos de forma refletida, deixa de ser ingênua e assemelhar-se-á à interpretação dos textos literários.

A partir de um enunciado formulado por qualquer emissor, podemos determinar muito do que não o foi, pelo fato de que, na comunicação, muitos conceitos são explícitados, não necessitando de enunciação. Cada enunciado traz em si seus pressupostos; o mesmo ocorrendo com a concretização, suas suposições também são explicitadas. Nos dizeres de Adorno (19..) *o intérprete não é uma tábula raza; ele vem ao texto com uma série de crenças e hábitos.*

unesp

RECEPTOR

O receptor não aborda a obra de arte imaculado, livre de envolvimentos sociais e de leituras anteriores, como a "tábula raza", na qual a obra inscreverá a sua mensagem.

Na concreção da leitura, as crenças correntes, aceitas como usuais e claras, são atualizadas, constituindo uma propriedade básica da leitura. Isso mostra que não conseguimos assimilar uma obra que não esteja de acordo com o nosso meio, carecendo dos elementos que façam parte do nosso eu. Nessa concreção, há uma troca em que trazemos o texto para o nosso mundo, como também introduzimos este último no texto. Por isso, a necessidade de se aceitar um universo comum como conjetura básica da leitura. Nesta, atualizam-se não só a mundivisão - *as atitudes axiológicas* - como os valores morais. A arte recebe, portanto, influência do prazer estético de uma época. Assim, as tradições de determinada época influenciam inconscientemente, mas de forma determinante na concreção (na leitura).

Glowinski 19.. fortalece essa assertiva: *Os estereótipos de um dado período têm papel importante na leitura; eles são freqüentemente extraídos da tradição, transmitidos pelas escolas e, geralmente, de modo inconsciente.*

A leitura é a base das atividades críticas, em especial naquelas cujo objeto é um texto, mas podemos estendê-la à recepção de qualquer obra artística, como os vitrais, que também narram fatos para o receptor. Portanto, o que pode ser decodificado denomina-se interpretação e esta diferenciar-se-á em interpretação crítica e interpretação do leitor comum cuja leitura é ingênua, satisfazendo apenas à sua compreensão modesta. Já aquele, embora não fuja do seu papel elementar de "leitor", mas complementando-o com seus movimentos de análise, crítica e avaliação, obrigatórios na sua área. Isto faz com que sua leitura vá além da leitura comum.

A LEITURA DO CRÍTICO

Para que seja evitado que se conflitam a leitura ingênua da concreção crítica, deve-se entendê-la como uma atividade hermenêutica primária, que busca o máximo possível atingir a congruidade entre o sujeito cognitivo e o objeto conhecido. Em termos de hermenêutica, portanto, leitura e interpretação unem-se.

A leitura contribui para controlar a interpretação, pois lhe impõe

unesp

limites, principalmente os do "senso comum", na afirmação de Glowinski. Esta não pode ser resultado da livre escolha nem da ingenuidade do crítico, porque não deve atribuir-lhe significados totalmente estranhos à obra decodificada.

O que se poderia agregar de significado estranho ao que realmente se pretendia transmitir com os "textos bíblicos" nos vitrais? - ou estereótipos?

O texto e a obra de arte jamais existem independentemente, pois atuam no contexto da cultura à qual pertencem. Esta sempre inclui representações culturais, tipos determinados de obras já sujeitas a um "julgamento social" e a própria obra que está sendo decodificada. Nesse ponto é que se inicia a leitura, situando a interpretação nesse contexto artístico/literário culto e impondo limites a essa interpretação. O exercício de uma influência sobre a legibilidade da interpretação, conseqüentemente sobre o ordenamento social constitui um dos papéis da leitura.

Como era a sociedade medieval no contexto dos vitrais?

Outro objetivo da mensagem dos vitrais, além da veiculação das normas e padrões vigentes na Idade Média, pois a arte pode antecipar-se à sociedade, seria um adiantamento aos modelos aceitos pela coletividade, assumindo natureza praticamente utópica pelo estabelecimento do "Reino de Deus sobre a Terra", foco central da mensagem da Cristandade.

Gadamer, em "Verdade e Método", defende que o significado de uma obra não se esgota nunca pelas intenções do seu autor, pois, através da história, significados novos são extraídos, significados esses que, talvez, nunca fossem cogitados pelo autor. Isso demonstra a instabilidade da obra. Essas interpretações são modeladas e limitadas pelos critérios relativizados historicamente por uma determinada cultura. Isso nos leva a aceitar que a interpretação da obra deverá consistir num diálogo entre o passado e o presente. No entanto, o que a obra é capaz de dizer, vai depender das perguntas que formos capazes de lhe fazer. Isso também implicará a habilidade que tivermos de reconstituir a pergunta à qual a obra é uma resposta. O hodierno se compreende através da continuidade do passado. Por sua vez, o passado será compreendido de acordo com o nosso ponto de vista incompleto dentro do presente. O entendimento nos sobrevirá no momento em que o nosso horizonte de significados e suposições históricas fundir-se com o horizonte no qual a obra está inserida.

unesp

Gadamer também não vê a possibilidade de que os nossos preconceitos culturais tácitos ou "pré-entendimentos" possam prejudicar a recepção de uma obra histórica, pois esses são frutos da própria tradição, cujo conjunto a obra é parte.

Para entender esse posicionamento de Gadamer é necessário discernir que, para ele, a história não é um palco de luta, descontinuidade e exclusão, mas uma "cadeia constante", um fluxo ininterrupto. Admitem-se as diferenças históricas que são consentidas por causa de um entendimento que as liquida e liga a distância temporal, que separa o intérprete da obra. Por isso, não se vê a necessidade de tentar superar o lapso temporal, pela projeção empática do passado, pois essa distância foi transcendida pelo costume, preconceito e tradição. A tradição, segundo Gadamer, "tem uma justificativa que foge aos argumentos da razão".

Ante isso tudo, podemos afirmar que a hermenêutica aceita a história como um diálogo entre o passado, presente e futuro e procura limpar os obstáculos a essa contínua comunicação mútua. Para a hermenêutica, a comunicação deve ser integral às estruturas de comunicação em sociedades inteiras. Ela não concorda com o problema da ideologia. A comunicação da história humana é um monólogo dos poderosos em direção à camada inferior e que esse discurso possa ser maligno.

Poderíamos, neste ponto, questionar: *seria a comunicação dos vitrais um diálogo ou monólogo dos poderosos com os inferiores?*

A estética da recepção é a atual manifestação da hermenêutica e não se concentra mais apenas em obras do passado. Ao contrário das estéticas anteriores, nas quais o leitor era esquecido, a estética da recepção dá-lhe ênfase e o coloca como co-autor da obra, porque essa somente se materializa na recepção. Emerson, *apud* Borges, (J. L. Sete noites, Ed. Max Limonad, 4a. Ed., 1980) diz que uma biblioteca é um laboratório mágico onde vivem muitos espíritos encantados. Eles despertam quando chamados. Fechado, um livro é literal e geometricamente um volume, uma coisa entre outras. Quando o livro é aberto e se encontra com seu leitor, então ocorre o fato estético.

O leitor/receptor, conforme pontifica Eagleton, (1997, p. 82), *estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições - e tudo isso significa o uso de um conhecimento tácito do mundo em geral e das convenções artísticas em particular.*

unesp

E a obra literária, conforme complementa Ingarden, seria uma série de *schemata*, ou direções gerais, que o leitor deve tornar realidade.

A decodificação da obra, então, não será um caminhar progressivo, uma acumulação. Os nossos questionamentos do princípio produzirão um quadro de referências para a recepção do que segue, mas este último pode mudar retrospectivamente a nossa recepção original, destacando certos aspectos e mudando outros para segundo plano. No desenvolver da recepção, afastamos suposições, revemos convicções, deduzimos e tornamos mais complexas nossas previsões. A cada passo, confirmamos, questionamos ou destruímos horizontes, isso em muitos níveis, pois a obra possui muitos planos, camadas alternativas de significados e diferentes pontos de vista narrativos, dentro dos quais nos movimentamos.

Iser, (1996) afirma que para decodificarmos é necessário que estejamos em sintonia com as técnicas e convenções artísticas da obra, por causa das estratégias e repertórios de temas e alusões que ela encerra. Para isso, a obra deve ser eficiente no sentido de forçar o receptor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais. Em vez de apenas reforçar as percepções que temos, ela, quando possui algum valor, viola essas normas com que vemos, ensinando-nos novos códigos de entendimento.

A teoria da recepção de Iser assenta-se na certeza de que, na decodificação de uma obra, devemos estar preparados para um questionamento de nossas crenças, aceitando suas modificações. Esse posicionamento é corroborado por Gadamer que afirma que o auto-conhecimento é enriquecido ao encontrar-se com o não-familiar. Embora o pensamento de Iser que apresenta um porém ao leitor compromissado ideologicamente, para quem será o leitor nem sempre está tão propenso a mudanças. Então, podemos concluir que, para sermos influenciados pela obra, devemos ter convicções provisórias de aceitar suas informações e acreditar ou não no que foi apresentado.

Mesmo assim, ante o exposto, podemos aceitar que o homem medievo, iletrado e inculto, na certeza recebeu uma grande influência da pregação veiculada através dos vitrais.

As indeterminações que essa obra traz consigo apenas exige que o receptor ligue os diferentes segmentos e camadas, à semelhança das histórias em quadrinhos cujas figuras devem ser "coloridas", para que seja concretizada corretamente. Essas

unesp

indeterminações também são estimulações para que o receptor busque substituí-las por um significado estável.

Outro teórico da recepção, Hans Robert Jauss, membro da Escola de Constância, semelhantemente a Gadamer, também busca posicionar a obra num horizonte histórico, que seria o contexto dos significados culturais dentro dos quais ela veio a lume, para, logo após, explorar as relações variáveis entre ela e os horizontes também variáveis dos seus receptores históricos. Isso desloca o eixo da história literária que era convergida para os autores, influências e tendências literárias para os seus vários momentos de "recepção" histórica.

Sartre (*In* Qu'est-ce que la litterature?, 1948), evidencia que a recepção nunca é fato exterior à obra, mas uma dimensão construtiva da própria, pois é produzida a partir de um certo sentimento em relação ao seus receptores, o "leitor implícito". O produtor da obra pode não cogitar, mas determinado(s) receptor(es) estavam implícitos na produção dos vitrais. Isso nos permite afirmar que o co-autor da obra de arte é o receptor.

Um vitral que apresenta a figura de um Anjo próximo à Virgem, convida-nos a imaginar o contexto, no qual Ela se encontrava, possivelmente orando, quando o Anjo da Anunciação apareceu-lhe. Logo, a maior parte do contexto é criada pelo receptor. Apesar disso, podemos afirmar que não existe uma liberdade total de interpretação, porque as obras, principalmente as literárias são mais difíceis de serem fixadas. Uma das formas de se tornarem fixas seria dar-lhes um significado fixo: o da intenção do autor. Podemos afirmar que a comunicação dos vitrais não possui uma forma fixa, tendo em vista a intencionalidade de seus autores?

Segundo Jauss, para precisar que tipo de compreensão, interpretação e aplicação própria para um texto de caráter estético - pois buscamos uma leitura da "mensagem" veiculada pelos vitrais - é indispensável distinguir três condutas da interpretação e submeter a uma reflexão metódica.

É na reconstrução do contexto histórico, da intenção primitiva do autor ou da obra que ele procura a base da compreensão e a introduz na interpretação, a qual deixa logo de distinguir entre os atos da compreensão e da interpretação para fundir a compreensão receptiva na interpretação reflexiva. Mas se a constituição estética do texto deve ser elaborada enquanto premissa de sua recepção - premissa que, bem **em primeiro lugar** torna possível nossa compreensão para além do deslocamento temporal - convém destacar os horizontes de uma primeira leitura - a atividade da

unesp

percepção estética - de **uma segunda leitura** que constitui uma exegese retrospectiva, e acrescentar **uma terceira leitura** histórica, para fazer igualmente aparecer o texto no horizonte de sua alteridade e de sua diferença em relação à nossa experiência atual. Essa leitura histórica pode começar pela reconstituição do horizonte de expectativa - misto dos códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas além da emancipação, entendida como a finalidade e efeito alcançado pela arte, que libera seu distinatário das percepções usuais e confere-lhe nova visão da realidade - no qual se inscreveu o texto quando foi endereçado a seus contemporâneos. Se, por um lado, a comunicação dos vitrais, de uma forma ou de outra propunha a manutenção do *status quo,* por outro, o efeito a ser atingido seria a liberação de seus destinatários das superstições, magias etc. que imperavam na Idade Média. Esse efeito sobre o receptor se dá pela própria comunicação, pois o mesmo se envolve sensório-emotivo-intelectualmente com a obra, absorvendo as normas, e introjetando-as na obra, aslém de atuar de acordo com elas.

Ainda sobre a leitura histórica, podemos destacar que ela não fará justiça plena à unidade da tríade hermenêutica senão quando o deslocamento histórico entre o texto e o presente for esclarecido e for elucidada a tradição das leituras que prepararam o caminho à recepção mais recente, i.e., a que procuraremos oferecer neste trabalho.

Outro objetivo da mensagem dos vitrais, além da veiculação das normas e padrões vigentes na Idade Média, pois a arte pode antecipar-se à sociedade, seria um adiantamento aos modelos aceitos pela coletividade, assumindo natureza praticamente utópica pelo estabelecimento do "Reino de Deus sobre a Terra", foco central da mensagem da Cristandade.

Jauss, *apud* Zilbermann, não acredita que o significado de uma criação artística possa ser alcançado sem ter sido vivenciado esteticamente. Não há conhecimento sem prazer, nem a recíproca, levando-o a formular um par de conceitos que acompanham suas reflexões. Esses, simultâneos, compõem-se da compreensão fruidora e da fruição compreensiva.

Os vitrais, como obra que une o verbal ao não-verbal, pode proporcionar essa recepção e essa experiência.

unesp

EFEITO ESTÉTICO

O efeito estético dos vitrais, isto é, a experiência que proporciona, compõe-se de dois fenômenos simultâneos: a compreensão fruidora e a fruição compreensiva - a união da experiência estética com prazer e conhecimento. A obra de arte, então, proporciona a emancipação do sujeito, libertando-o dos constrangimentos da rotina de sua existência diária. Antecipa vivências futuras, quando inova e mantém o passado, ao permitir a redescoberta de acontecimentos ou mundivisão.

POÍESIS, AESTHESIS, KATHARSIS

Essa experiência estética compõe-se de três momentos simultâneos e complementares: *poíesis* que equivale à satisfação de sentir-se co-autor da obra, *aisthesis* que proporciona a renovação e a percepção (quando Jauss incorpora nesse momento os conceitos de prazer estético provenientes do reconhecimento diante do *imitatio* de Aristóteles, as noções de *pura visibilidade* de K. Fiedler, o *estranhamento* de V. Chklovsky, a *contemplação desinteressada* de M. Geiger e da *densidade do ser* de Jean-Paul Sartre).

Katharsis, ainda segundo Jauss, pode ser definida como a concretização de um processo de *identificação* que leva o espectador à transformação, implicando a função social da arte.

Este posicionamento encontra similitude na Teoria do Efeito de Iser, que leciona ser o texto um provocador de conduta do leitor e a assimilação dessas instruções da obra implica a construção do sentido. A obra permite ser "adentrada" através dos "vazios", i.é, seus pontos de indeterminação, e constitui conexões para instaurar significado. Essas projeções estão delimitadas pela estrutura do texto, cujos centros de indeterminação são os vazios e as negações.

In: *Appelstruktur der Text,* com base nas conclusões de R. Ingarden, para quem o mundo imaginário representado numa obra mostra-se de modo esquematizado, portanto incompleto e com pontos de indeterminações ou lacunas, Iser, *apud* Zilbermann, tem condições de confirmar um dos principais postulados da estética da recepção: a obra é comunicativa desde sua estrutura; logo, depende do leitor para constituição de seu sentido. Esse não corresponde a nenhum conteúdo universal perene e imutável a ser extraído por um leitor competente; pelo contrário, pode mudar, se o público, a sociedade e a época forem outros.

Esse posicionamento também é corroborado por Vodicka, 19.... para quem a concretização depende dos códigos introjetados pelo recebedor. As orientações do texto, porém, se impõem ao leitor,

unesp

cujas predisposições não têm força suficiente para alterar ou afetar a estrutura básica de uma obra de arte.

A Teoria da Recepção repousa sobre os juízos históricos dos leitores, através da sua recuperação histórica, proporcionando a leitura coletiva e não individual. Segundo Adorno, o receptor não é "uma tábula rasa", pois ele aborda o texto com sua bagagem de crenças e hábitos. Por isso se conclui que não se pode apreender uma obra fora do contexto daquele que a lê e sem os elementos culturais desse sujeito receptor.

Através desse processo, os autores proporcionaram os metatextos vitrais e nós buscamos a sua decodificação.

unesp

CAPÍTULO III
O PROCESSO DE LEITURA: O CONTEXTO

Las vidrieras son las escrituras que esparcen la claridad del Sol verdadero, es decir de Dios, en la iglesia, iluminando los coros de fieles.

(Grodeck, 1958, p. 39-40)

Os vitrais são painéis decorativos, feitos de vidros coloridos e transparentes, em geral formando desenhos ou figuras.

Estes adquiriram um papel preponderante no edifício gótico, tanto do ponto de vista de sua função material, enquanto parede translúcida, como por sua importância na criação de um espaço interior **simbólico** devido à transfiguração da luz tamisada (transfigurada pelo fato de passar pelos tamis), pelas cores acetinadas de seus vidros integrantes e, inclusive, por haver assumido o protagonismo iconográfico que o edifício românico possuía pela parede policromada, i.e., pela pintura mural. Este papel do vitral foi perfilando-se nos primeiros edifícios góticos e chegou ao seu ponto culminante na primeira metade do século XIII, período em que, junto à escultura monumental, também relacionada de forma evidente com a arquitetura gótica, ocupou um papel destacado entre as artes figurativas.

Infelizmente, pela fragilidade do material com que é estruturado, os vitrais têm sido um dos suportes mais castigados com o passar e as vicissitudes do tempo, tendo desaparecido uma grande parte desse tipo de arte realizado ao longo do século XIII e primeira metade do XIV, embora, de qualquer forma, se conservaram exemplares suficientes para nos dar uma idéia aproximada deles.

Apesar disso, e excetuando os edifícios muito concretos, é um pouco difícil fazer uma idéia real da transfiguração do espaço interno conseguida pelos vitrais. Se o uso de amplos vitrais foi normal em grande parte dos edifícios do norte da França, não ocorreu o mesmo em lugares como a Itália e os reinos espanhóis, nos quais, entretanto, pode ser destacado o caso da catedral de León.

Embora as escavações tenham revelado vestígios mais antigos (Ravena, séc. VI), os fragmentos que constituem os primeiros vitrais conhecidos não são anteriores ao séc. XI (cabeça de Cristo de Wissembourg, museu da Obra, Estrasburgo). Há numerosos vitrais

unesp

romanos do séc. XII nos países germânicos (Augisburgo, Estrasburgo) na Inglaterra e, sobretudo, na França (Le Mans, Poitiers, Angers, Châlons-sur-Marne).

Engastados como jóias luminosas em aberturas ainda estreitas, cercados de complexas molduras decorativas, os vitrais compõem-se de uma reunião de medalhões quadrados ou circulares e são feitos de vidros de cores claras, cortados em pequenas peças cintilantes; a iconografia é culta, a pintura à grisalha revela com cuidado os detalhes (rostos, dobras das vestes).

Como foi possível a implantação dos vitrais nas paredes dos edifícios góticos?

De acordo com Nieto (1997: 13) o espaço arquitetônico se define pela estrutura e articulação plástica dos elementos que o compõem e pelos valores que comporta seu sistema de iluminação. Nas diferentes linguagens arquitetônicas - e em cada edifício em particular - a luz é algo mais que um meio que nos permite ver o âmbito delimitado pela tectônica da arquitetura; o sistema de iluminação, determinado pelo controle e aplicação da luz configura, de forma fundamental, a relação entre a norma de construção e os valores significativos a que obedece. Os diferentes posicionamentos acerca deste problema, desde o artifício e metáfora lumínica de caráter simbólico da arquitetura gótica, à aplicação da luz como simples meio de iluminação moderna, julgaram um papel decisivo na forma de entender o espaço e as funções do fato arquitetônico.

A luz, entendida exclusivamente como meio de iluminação natural, desprovida de qualquer conotação simbólica e entendida como mero elemento físico, descreve uma idéia espacial concebida sem pretensões transcendentes ou referenciais. No Renascimento, principalmente entre os pintores da Itália, com um novo sistema de representação que elaboraram, utilizando a perspectiva como um método científico, produziram uma reação negativa do sistema de iluminação simbólico dos góticos. Na pintura e arquitetura góticas, por suas funções essencialmente religiosas, assume, em troca, um sentido transcendente. A luz aparece como um símbolo por meio da fantasia de um sistema de "iluminação não-natural", i.e., através de um sistema que a apresentasse desprovida de sua condição de "meio físico" indispensável para perceber a realidade de uma maneira objetiva e que, ao contrário, proporcionasse uma referência simbólica do sagrado.

unesp

A arquitetura gótica, por meio da articulação dos vitrais no edifício, como uma verdadeira parede translúcida, criou um espaço determinado por uma luz colorida e cambiante. Os pintores, com a negação das três dimensões e o recurso dos fundos dourados, desenvolveram também a idéia do espaço figurativo como um circuito transcendente e metafísico, em relação ao sagrado. A intenção era o princípio de alterar a "luz física natural", para permitir vermos, identificarmos, medirmos e valorarmos a realidade, por uma iluminação fantasiada que fosse diferente da natural. A "luz gótica", por meio do brilho dourado dos fundos das pinturas ou através da colorida e cambiante do espaço arquitetônico, dispensa às figuras ou elementos arquitetônicos, nos interiores das catedrais - uma dimensão irreal e transcendente. O controle desta, em relação com o espaço arquitetônico, foi o princípio para a transformação do interior em um ambiente desprovido de relações materiais e semelhanças com o espaço exterior e natural.

Essa idéia de um ambiente com uma atmosfera irreal e transcendente, através das conotações simbólicas tradicionais levou à relação da luz com o divino, concebendo o espaço da catedral gótica num microuniverso celeste. Isto porque, o objetivo real era a transformação do espaço religioso além da realidade. Sem o efeito cromático da luz, determinado pela parede na situação de um paramento cercado por vidros coloridos, o espaço da catedral não seria outra coisa além de um ambiente fechado, caracterizado por formas arquitetônicas, porém não diferente de qualquer outro espaço. Isto se comprova facilmente pelas catedrais góticas que perderam seus vitrais e que apresentam uma iluminação transparente que contradiz a própria idéia espacial do sistema arquitetônico gótico e a razão de ser do conjunto de janelas do edifício. Nessa época do gótico clássico, a metáfora e símbolo de Deus-luz deu-se como uma resposta arquitetônica através do emprego do vitral como filtro conversor da luz natural exterior em um sistema de iluminação visualmente diferenciado e evocador de uma realidade imaterial e transcendente. Daí a importância do vitral para o período.

Para que o processo do vitral pudesse ser exeqüível, este, tal como se desenvolveu tecnicamente pelos mestres que os executaram para as igrejas góticas, era uma especialidade que possuía resultados e experimentos anteriores. Porém, a aplicação dos vitrais nos edifícios românicos foi ocasional. Por não possuir uma função definida como meio de transformação espacial da arquitetura, seu valor permanecia reduzido ao de elemento iconográfico e sua aplicação, carente de motivações que

unesp

justificassem seu emprego de forma sistemática.

A arquitetura românica, com a construção de paredes compactas e contínuas, como o eram as paredes das igrejas - era mais adequada para ser enfeitada pela pintura mural, como, por exemplo, o afresco, e não o complexo programa de iluminação espacial proporcionado pelos vitrais. Os vãos existentes nesses edifícios apenas servem para a função objetiva de iluminação.

As catedrais, possuindo a cabeceira para o Oriente, permitem que a luz do sol penetre, inicialmente, por esta parte do edifício, passando depois, de forma gradual, pelas outras janelas abertas na parede sul. A luz, como meio físico, cumpria a função de possibilitar a leitura dos programas iconográficos desenvolvidos nas pinturas ou nas esculturas dos capitéis.

Podemos afirmar, sem sombra de dúvidas, que a iluminação natural objetiva obter os resultados mais efetivos e apropriados para a decoração, determinada pela disposição do edifício em relação aos pontos cardeais. A decoração dos templos, por isso, é subordinada ao sistema de iluminação natural, determinado pela disposição destes, pois a iluminação é resultado de um controle. As aberturas, por suas dimensões, determinam que o interior da igreja românica, se não conta com um espaço de iluminação diferenciado do natural, seja, pelo menos, acolhedor, isolado porque a utilização da luz é feita para que os elementos decorativos se subordinem a ela.

Os vitrais, na arquitetura românica, tais como a escultura, são elementos subordinados que, por sua condição ocasional e isolada, não puderam afetar o sistema de iluminação dos interiores. Tratava-se de fechamento que foi aproveitado como espaço iconográfico. As janelas românicas exerciam a função de espaço aberto ao exterior, apenas para o foco de luz. As abóbadas, pesadas por sua forma, ao descansar de forma contínua sobre as paredes, não permitiam a abertura de grandes espaços sem a ameaça de desmoronamento. Apesar das limitações técnicas, é evidente que as aberturas não possuíssem outras funções que as de focos de luz para a iluminação do interior.

As diferenças, portanto, existentes entre as janelas da igreja românica e da igreja gótica não se encontram exclusivamente no problema da dimensão das mesmas, mas em suas funções. No edifício gótico, não se buscou, de uma forma simples, uma ampliação das dimensões das aberturas, mas a entrada em jogo de uma série de exigências funcionais. Se essas diferenças entre estes dois tipos

unesp

fossem entendidas apenas como um simples problema de dimensão, os efeitos seriam o mero aumento da luminosidade do interior, mas os resultados buscados se dariam de modo contrário. A diferença principal desse processo encontra-se na organização das aberturas nessa mesma arquitetura gótica que determina uma transformação radical entre abertura e parede com a possibilidade de estabelecer um sistema de iluminação de caráter **simbólico** até então inédito. Essa ampliação das janelas não foi apenas o aumento das aberturas em detrimento das paredes, mas a transfomação das aberturas em vitrais fechados, nas mesmas. Isso é corroborado por Nieto quando afirma que *os vãos, convertidos em um paramento translúcido e colorido, assumem o papel da parede e agente transformador da luz que penetra no interior* (Nieto A., 1997, p. 22-24).

Os vãos, no edifício gótico, como foco de luz, não mais existem, mas apenas como um paramento translúcido que o encerra e o ilumina todo com um sistema de luz colorida, fantástico. Vemos, então, como assevera Panofsky (1960), que no interior do templo gótico, não se encontra mais a referência do espaço exterior da igreja, por não haver mais qualquer vão que o sugira.

Contudo, as paredes de vidro não são transparentes, mas translúcidas e a idéia espacial, mais que diáfana é colorida, é cambiante e opaca. Por isso, como assevera Nieto, op. Cit., essa idéia parece mais adequada, em relação com a contextura do edifício gótico clássico, como é o caso da Sainte Chapelle e Notre-Dame de Chartres, ao se falar de arquitetura translúcida e, no espacial, de iluminação não-natural, colorida e simbólica, com uma grande mensagem que buscaremos decodificar.

O sistema de iluminação gótico somente foi possível pelo desenvolvimento e aprofundamento do novo sistema de construção arquitetônica das igrejas. Contudo, o desenvolvimento desses resultados técnicos veio determinado pela exigência de configurar o sistema espacial simbólico do templo gótico. O que define esse sistema arquitetônico não é a invenção de extensão de soluções técnicas, mas a sua articulação que traz um resultado final de significações inéditas. O emprego do arco apontado, a abóbada em cruz ou o arcobotante são elementos que, por si mesmos, não definem esse sistema arquitetônico, mas sim os componentes, os meios com o que se verificam uma idéia do espaço, no qual a luz colorida e seu valor simbólico são o princípio de sua significação.

A abóbada em cruz, ao transmitir as pressões a certos pontos,

unesp

permitiu as grandes aberturas no paramento compreendido entre os pilares. Desta forma, permitiu-se a substituição das paredes, reduzindo-se o suporte pelos elementos fundamentais; por essa razão, as paredes perderam sua razão na construção, tornando-se, assim, um paramento de vidro colorido. Com esse sistema, o interior dos templos tornou-se completamente isolado da iluminação exterior. A iconografia dos vitrais, torna-se um mundo à parte, sem referência ao suporte material que a produz e o templo parece, internamente, um espaço espiritual desvinculado completamente da vida material representada pela cidade e seus arredores. Essa desvinculação permitia ao fiel sentir-se no próprio paraíso. Portanto, esse sistema de iluminação gótico passa a impressão da "desmaterialização" visual dos elementos constituintes do edifício. Conforme afirma Nieto A. (1997): *O efeito de luz não-natural e transcendente associa-se à imagem de um âmbito espiritual distante de nossas experiências e vivências do mundo sensível.*

Esse interior do templo gótico, como "concepção figurada do espaço", cria uma metáfora e um sistema visual de valores transcendentes. Por sua vez, a idéia de espaço figurado, definido pela combinação dos elementos descritos, torna-se o motor que põe em funcionamento o conceito de diferenciação do interior gótico. Para para isso, anula-se a visualização material - como já se afirmou anteriormente - dos elementos construtivos e de suas funções e elabora-se um ambiente isolado, indefinido, privado de referências que possam tornar possível compará-lo com qualquer cenário exterior e natural, produzindo um coerente sistema de imagens simbólicas. Essa unidade espacial do interior gótico, que dissimula os compartimentos determinantes da estrutura do edifício, orienta-se para a definição do espaço como totalidade.

A Sainte Chapelle, por seu caráter de edifício de uma só nave, não importando que possua a capela inferior, desenvolve ao máximo essa expressão de unidade espacial, ao mesmo tempo em que leva aos seus limites as possibilidades do sistema arquitetônico. Isso é confirmado por Grodecki quando afirma que em nenhuma outra construção, antes ou depois da Sainte Chapelle, o vitral desempenhou um papel semelhante em uma composição arquitetônica, concebida em função do colorido e luminoso, na qual se unem todos os temas maravilhosos do símbolo da luz.

Desse modo, essa construção, que conduz do espaço isolado ao espaço figurado, não aparece em todo o desenvolvimento da arquitetura gótica; mas este processo configura uma idéia sobre o espaço religioso, cujos valores simbólicos ainda durarão por alguns

unesp

séculos. Se o desenvolvimento integral desta concepção teve pouca duração, pois essa experiência tomou outro rumo, a idéia do interior como espaço figurado persistiu até seu questionamento pelos arquitetos renascentistas, cujas idéias conseguiram transformar o gótico.

Composições como a *Nossa Senhora,* um dos vitrais da catedral de Chartres indicam uma transição em direção ao vitral gótico do séc. XIII. A diminuição da espessura dos muros transformou os vitrais em verdadeiras paredes luminosas, às quais uma coloração sombria - vermelho e azul transformando-se em violeta - deu-lhe nova densidade. Além disso, a composição das cenas complicou-se e as personagens perderam sua atitude hierática bem como a técnica simplificou-se, abandonando o grafismo rígido do período romano em troca de um modelado mais ágil em dois tons de grisalha (estilos diversos da primeira metade do séc. XIII, nas catedrais de Laon, Soissons, Amiens, Paris, Bourges e Le Mans; riqueza de Chartres; unidade da Sainte Chapelle de Paris). Devido à sua eficiência estética e funcionalidade espiritual, em meados do séc. XIII, a influência do vitral francês estendeu-se à Espanha, Itália e Alemanha.

Desde a segunda metade do séc. XII, sobretudo nas igrejas cistercienses, já havia vitrais sem cor, denominados *grisalhas*, composições decorativas pintadas em vidro branco. A segunda metade do séc. XIII assistiu ao surgimento de composições que associavam grisalhas e painéis coloridos (faixa do meio) na mesma janela (Saint-Urbain de Troyes). Esta prática, difundida na França e na Inglaterra, utilizava uma gama de cores leves (entre elas o *amarelo de prata*), com a mesma elegância das iluminuras contemporâneas (catedral de York, Saint-Ouen; Évreux). A seguir, o espaço figurativo começou a aprofundar-se, por uma certa perspectiva fornecida pelos dosséis e edículas que enquadravam as grandes figuras (Gloucester, Évreux, Bourges, séc. XV inglês). Os países germânicos voltaram-se para a mesma elegância complexa, característica do "gótico internacional", mas permaneceram fiéis ao colorido pleno. No séc. XV, o vitral europeu orientou-se, sob influência da arte flamenga, para um maior realismo visual (no modelado, na perspectiva). Assim, as composições tenderam a libertar-se da estrutura das janelas, estendendo-se em formas alongadas (Évreux, Rouen, Le Mans, região do Loire; Riom, Moulins - vitrais sobre cartões do Mestre de Moulins; ou de rosácea como da Sainte Chapelle de Paris.

Os vitrais de Ghiberto, Donatello, Ucello e Andrea del Castagno para o domo de Florença, marcam a passagem do estilo gótico tardio

unesp

às concepções do Renascimento. Essas atingiram o Norte da Europa no início do século XVI, especialmente sob a forma de uma conversão do repertório decorativo. Nos antigos Países Baixos, subsistem magníficos conjuntos, alguns deles devidos a pintores como Gossart ou Van Orley. O vitral germânico conservou o espírito gótico, com os cartões de Holbein, o Velho, ou de Dürer e italianizou-se com Valentin Bousch, em Metz.

A abundante produção francesa da primeira metade do séc. XVI foi dominada pela personalidade de Arnoult de Nimègue em Rouen (onde se instalou de 1500 a 1513) e pelo gênio de Engrand Leprince. A tradição gótica se manteve nos numerosos vitrais produzidos nas regiões de Bretanha e Campagne (vitrais narrativos de Troyes em pequenas cenas justapostas, repetidas industrialmente com base nos mesmos cartões, geralmente tirados de gravuras flamengas ou alemãs), bem como em Brou. Em outras regiões, a influência da escola de Fontainebleau divulgou o italianismo (igrejas de Écouen e Gisors e raros vitrais conservados em residências).

A busca de uma iluminação livre, que acompanhou o desenvolvimento da arquitetura clássica, condenou o vitral colorido. Os esforços do séc. XIX para revitalizá-lo restituíram-lhe a atualidade (entre os pré-rafaelistas, por exemplo), mantida por numerosos pintores do séc. XX, de Maurice Denis e Chagall. Paralelamente ao vitral tradicional, criou-se uma técnica distinta, em que tijolos de vidro engastados em cimento armado substituem as placas cortadas e emolduradas por uma rede de chumbo.

Contexto da época da construção dos templos, conjuntamente aos vitrais.

A ressurreição das artes - 1095-1300.

O período após o início do cristianismo primitivo, também pós-queda do Império Romano, chamado Idade das Trevas, caracterizou-se pelo fato de as pessoas viverem séculos de guerras, deslocamentos humanos, sem qualquer indício aparente de conhecimentos norteadores. É um período que pouco deixou para que pudéssemos ter uma idéia exata sobre o declínio da antigüidade e surgimento das nações européias. Ele pode ser delimitado em aproximadamente cinco séculos, de 500 a 1000 d.C., segundo Gombrich.

Durante esse período, houve muitas pessoas, principalmente do clero, que cultivavam as obras do passado greco-romano, preservadas nas bibliotecas e depósitos. Muitas vezes, essas

unesp

pessoas, ocupando posições de destaque na hierarquia eclesiástica e nas cortes, puderam influenciar os poderosos para tentar recriar as artes, mas a maior parte do que foi construído era destruído pelas invasões bárbaras.

Qual a razão de a Europa Ocidental ter alcançado, nos séculos XII e XIII, um apogeu artístico praticamente comparável ao de Atenas de Péricles e ao de Roma de Augusto?

As incursões dos nórdicos e sarracenos haviam sido repelidas; os magiares, subjugados. As cruzadas despertaram uma febre de energia criadora e trouxeram de Bizâncio e do Oriente para a Europa um sem-número de idéias e formas artísticas. A reabertura do Mediterrâneo e a abertura do Atlântico ao comércio cristão, a segurança e a organização do comércio ao longo dos rios de França e Alemanha e através dos mares do norte e a expansão da indústria e finanças geraram uma riqueza desconhecida desde os tempos de Constantino, novas classes capazes de sustentar a arte e comunas prósperas, todas resolvidas a construir catedrais, cada uma mais bela que a outra. As arcas dos abades, bispos e papas recolhiam os dízimos dos fiéis, os donativos dos mercadores, nobres e reis e podiam utilizá-los também nas artes, pois os iconoclastas haviam sido derrotados; a arte já não era considerada idolatria e a Igreja que outrora a temia encontrou nela o meio propício para inculcar a sua fé e ideais entre os ignorantes e despertar nas almas uma devoção que tocava as raias do sublime. A nova religião da Virgem Maria, segundo Will Durant (1957), saindo espontaneamente do coração do povo, foi agasalhar-se confiantemente nos magnificentes templos, onde milhares de seus filhos podiam reunir-se para prestar-lhe homenagem e pedir-lhe auxílio. Todas essas influências e muitas outras mais inundaram metade de um continente com uma arte sem precendentes na história.

As antigas técnicas sobreviveram em toda parte às devastações dos bárbaros e ruínas das municipalidades. Não se perdera a antiga habilidade dos artistas do Império do Oriente. Foi, sobretudo, do oriente grego e da Itália bizantina que surgiram artistas e temas artísticos, os quais ingressaram na vida do Ocidente que então ressuscitava.

Carlos Magno chamou a seu serviço artistas gregos que fugiam dos iconoclastas bizantinos, daí o ter a arte de Aachen (Aix-la-Chapelle) amalgamado a delicadeza e o misticismo de Bizâncio com a solidez e a rudez dos germânicos. Os monges artistas de Cluny, inaugurando no século X uma nova era na arquitetura e ornamentos do Ocidente, começaram a copiar os modelos bizantinos. A escola

unesp

de arte monástica criada em Monte Casino pelo abade Desidério (1072) tinha, como professores, gregos que lecionavam de acordo com o estilo bizantino. Honório III (1218) mandou vir mosaístas de Veneza quando quis decorar São Paolo Fuori le Mura, e os que ali aportaram estavam inteiramente dominados pela tradição de Bizâncio. Podia-se encontrar colônias de artistas bizantinos em grande número de cidades do Ocidente e foi o estilo de sua pintura que serviu de modelo para Duccio, Cimabue e o próprio Giotto. Os motivos bizantinos ou orientais - palmeiras, folhas de acanto, animais em medalhões etc. - surgiram, no Ocidente, em tecidos, obras de marfim e manuscritos iluminados, os quais foram adotados durante centenas de anos nas ornamentações de estilo românico. As formas de arquitetura síria, anatoliana e persa - abóbada, cúpula, fachada de torre flanqueada, coluna compósita, janelas ligadas por arco em grupos de duas ou três - tornaram a aparecer na arquitetura do Ocidente.

O desenvolvimento da vida requer variações e hereditariedade e o desenvolvimento de uma sociedade necessita de inovações de ordem experimental e um costume estável. Desse modo, o desenvolvimento da arte na Europa Ocidental não somente envolveu a continuação de uma tradição de formas e habilidade e o estímulo dos exemplos bizantino e muçulmano, como também fez com que o artista se voltasse para a obra da natureza, materializasse as suas idéias, volvesse do passado para o presente e deixasse de copiar modelos para criar apenas de acordo com suas próprias idéias.

Havia um tom triste e estático na arte bizantina, uma frágil elegância feminina nas ornamentações dos árabes, pontos esses que jamais poderiam representar a vitalidade viril e dinâmica de um Ocidente "rebarbarizado" e revigorado. No entanto, percebe-se que as nações que estavam emergindo da Idade Média, no século XIII, preferiam a graça nobre das mulheres de Giotto à severidade das linhas de Teodora nos mosaicos bizantinos e escarneceram do horror dos semitas pelas imagens, transformando as decorações simples no anjo sorridente da Catedral de Reims e da Virgem Dourada de Amiens. A alegria de viver vencera, na arte gótica, o temor da morte.

Foram os monges que, ao preservarem a literatura clássica, mantiveram e disseminaram a técnica nas artes romanas, gregas e orientais. Eles aprendiam nos mosteiros trabalhos de decorações bem como outros ofícios de utilidade prática. As igrejas das abadias tinham necessidade de mobiliário para os seus altares, presbitérios, cálices, cibórios, escrínios, missais, candelabros e talvez mosaicos, além de quadros e imagens. Quase tudo isso os monges faziam

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

com as suas próprias mãos. Realmente, em muitos casos, o próprio mosteiro era desenhado e construído por eles, como o de Monte Casino que é obra dos beneditinos. A maior parte dos mosteiros tinha oficinas. Em Chartres, por exemplo, Bernardo de Tiron fundou uma casa religiosa e consta que reuniu nela "marceneiros, ferreiros, talhadores, ourives, pintores e pedreiros, além de outros obreiros muito engenhosos. Quase todos os manuscritos iluminados da Idade Média haviam sido feitos pelos monges. Monges e freiras produziam os mais finos tecidos. Foram monges os arquitetos das primeiras catedrais românicas. A abadia de Cluny forneceu, no século XI e em princípios do século XII, a maioria dos arquitetos da Europa Ocidental bem como muitos pintores e escultores. A abadia de São Dionísio era, no século XIII, um grande centro artístico. Até mesmo os mosteiros cistercienses que, nos dias do zeloso Bernardo, haviam fechado as portas às decorações, renderam-se logo à atração da forma e à beleza das cores e começaram a construir abadias com ornatos que rivalizavam com os de Cluny e São Dionísio. Como as catedrais inglesas eram geralmente mosteiros, o clero regular ou monástico continuou a dominar até o fim do século XIII na arquitetura eclesiástica da Inglaterra.

Todavia, um mosteiro, embora seja excelente escola e refúgio para o espírito, está, pela sua vida reclusa, condenado a ser mais um repositório de tradições do que um laboratório de experiências artísticas permanentes. Está mais aparelhado para preservar uma obra do que criá-la. Somente depois que maiores exigências de um leigo mais rico encorajaram os artistas seculares é que a vida na Idade Média encontrou uma expressão exuberante nas formas extraordinárias que colocaram a arte gótica em toda a sua plenitude. Os leigos, emancipados e especializados do século XII, organizaram-se em associações e construíram grandes catedrais. Fizeram-nas, primeiramente, na Itália. Sucederam-se um grande número delas na França e algumas na Inglaterra.

Foi, no entanto, um monge que escreveu o sumário mais completo e mais extraordinário das artes e ofícios da Idade Média. Teófilo - "o apaixonado de Deus" do mosteiro de Helmershausen, nas vizinhanças de Paderborn - escreveu, por volta de 1190, o ***Schedula diversarum artium***. Nele, ele afirma: *Teófilo, um humilde sacerdote... dirige as suas palavras a todos aqueles que, pelo trabalho prático de suas mãos e agradável meditação sobre tudo que é novo, desejarem pôr de lado... a preguiça e as divagações do espírito...(Tais homens encontarão aqui) tudo o que*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

os gregos possuem no que diz respeito às diversas tintas e misturas, tudo o que a Toscana sabe sobre o trabalho em esmalte... tudo o que a Arábia tem para mostrar no tocante a produtos finos, bem elaborados; os muitos vaos, jóias e trabalhos de marfim que a Itália orna de ouro; tudo o que a França preza com os seus vitrais caríssimos, tudo o que se realça no ouro, prata, cobre ou nos finíssimos trabalhos de madeira e pedra.

Podemos observar, pelo excerto acima, outra feição da Idade da Fé - homens e mulheres, e não pouco monges e freiras, procuram satisfazer sua ânsia de dar às coisas simples expressão, proporções, harmonia, forma e beleza. A cena medieval, embora matizada pela religião, oferece-nos, acima de tudo, um quadro de pessoas em plena atividade, cujo primeiro fim básico, em sua arte, é adornar os seus trabalhos, os seus corpos e suas casas. Milhares de trabalhadores usavam facas, brocas, formões, escopros e materiais de polimento para lavrar mesas, cadeiras, bancos, cômodas, caixas, camas, aparadores, bufês, imagens, altares balcões etc., numa variedade inacreditável de formas e temas em alto e baixo-relevo, muitas vezes com alegre e maliciosa disposição de espírito que não reconhecia barreiras entre as coisas sagradas e as profanas. Não era difícil encontrar nos refeitórios eclesiásticos quadros mostrando miseráveis, glutões, mexeriqueiros, animais grotescos e pássaros com cabeças humanas. Os que esculpiam em madeira, em Veneza, faziam, às vezes, molduras mais belas e mais caras que as próprias imagens que elas encerravam. Os alemães iniciaram, no século XII, um extraordinário trabalho de escultura em madeira que se tornou uma grande arte no século XVI.

A arte de metais e pedras preciosos floresceu em meio à pobreza geral, então existente. Os reis merovíngios tinham baixela de ouro. Carlos Magno acumulou em Aachen um verdadeiro tesouro de trabalhos em ourivesaria. Se o ouro e a prata abrilhantavam as mesas dos barões e banqueiros, é de se perdoar que a Igreja pudesse servir-se também desses metais para o Rei dos Reis. Alguns altares era de prata lavrada, outros de ouro também lavrado, como os da Igreja de Santo Ambrósio, em Milão, e das catedrais de Pistóia e Basiléia. Empregava-se, geralmente, o ouro na confecção dos cibórios para a guarda da hóstia sagrada, dos vasos em que era exposta para a veneração dos fiéis, dos cálices que continham o vinho do sacramento e dos escrínios em que se guardavam as santas relíquias.

unesp

O mosaico.

A arte da pintura assumiu, na Idade da Fé, quatro formas principais: mosaico, miniaturas, murais e vidros pintados.

O mosaico já se achava em decadência, porém adquirira, no decurso de 2 mil anos, muitas sutilezas. A fim de fazerem o fundo dourado que tanto apreciavam, os mosaicistas envolviam a folha de ouro muito fina para evitar que o ouro ficasse embaciado e depois, para evitar um brilho excessivo na superfície, colocavam os cubos assim dourados em planos levemente desiguais. A luz refletia em diversos ângulos e dava aos cubos, no seu todo, um aspecto muito vivo e brilhante.

Foram provavelmente artistas bizantinos que, no século XI, cobriram a abóbada leste e a parede da parte oeste de uma velha catedral de Torcello (ilha nas imediações de Veneza) com um dos mais belos mosaicos da história medieval. Os mosaicos da catedral de São Marcos são uma obra-prima. O doge Domenico Selvo encomendou em 1071 que se fizessem trabalhos de mosaicos nos interiores, provavelmente se servira de artistas bizantinos; os mosaicistas de 1153 achavam-se ainda sob a influência bizantina. Somente em 1450 foi que começaram a predominar os artistas italianos nos trabalhos de mosaico da catedral de São Marcos. O mosaico que representa a Ascenção, feito no século XII e que se encontra na cúpula central, constitui o ponto culminante dessa arte, mas tem um rival na figura de José que se acha na cúpula do vestíbulo. O mosaico de mármore do chão, há 700 anos vem resistindo ao pisar dos fiéis e visitantes.

Trabalhadores gregos e sarracenos uniram-se na outra extremidade da Itália para produzirem as obras-primas de mosaico da Sicília normanda, as da Capela Palatina e Martorana de Palermo, as do mosteiro de Monreale e as da catedral de Cefalu (1148).

Talvez as guerras do papado no século XIII tivessem retardado o desenvolvimento dessa arte em Roma; contudo, fizeram-se resplendentes mosaicos naquele período para as igrejas de Santa Maria Maggiore, Santa Maria de Trastevere, São João Latrão e San Paolo Fuori le Mura. O italiano Andrea Tafi (1213-94) desenhou o mosaico para um batistério em Florença, mas não ficou à altura dos trabalhos dos gregos em Veneza e Sicília. A abadia de Suger, em São Dionísio (1150), tinha um magnificente soalho de mosaico, parte do qual se acha conservado no museu de Cluny. O soalho da abadia de Westminster (cerca de 1268) constitui um belíssimo trabalho de mosaicos. Essa arte jamais se desenvolveu ao norte dos Alpes; já

unesp

que o vidro colorido a superou e os painéis, com a vinda de Duccio, Cimabue e Giotto, provocaram até mesmo o seu desaparecimento na Itália.

As miniaturas

A iluminura de manuscritos com pinturas em miniatura e adornos com prata e ouro líquidos e tintas coloridas continuaram a ser a arte favorita, que se adaptava perfeitamente à vida religiosa e tranqüila dos mosteiros. Como tantas outras fases das atividades da Idade Média, ela também alcançou o seu apogeu no Ocidente, no decorrer do século XIII. Não se tornou depois imbuída daquela mesma delicadeza com que se apresentara tampouco eivada de espírito criador. As figuras e os trajes rígidos, com suas cores verde e vermelho demasiado fortes, no século XI, foram aos poucos sendo substituídos por formas mais graciosas e mais ternas, com tonalidades mais ricas em fundo azul e dourado; a imagem da Virgem dominou a miniatura da mesma maneira que dominara as catedrais.

Os murais

É difícil dizer-se até que ponto os motivos e os desenhos de miniaturas exerceram influências sobre os afrescos, imagens, pinturas em cerâmica, relevos e vidros coloridos e até onde estes, por sua vez, exerceram também influência sobre as iluminuras. Havia entre essas artes um livre e contínuo intercâmbio de temas e estilos. Às vezes, um mesmo artista praticava todas elas. Fazemos injustiça à arte e ao artista quando separamos uma arte das demais ou as artes **da vida de seu tempo.** A realidade é sempre mais perfeita do que as nossas crônicas. O historiador costuma separar, por conveniência, os elementos de uma civilização cujos componentes fluíam como uma só corrente. Não devemos tentar separar o artista do complexo cultural que o criou, ensinou, deu-lhe uma tradição e motivos, que o enalteceu, atormentou, esgotou, enterrou e muitas vezes, por que não, esqueceu-lhe o nome?

A Idade Média, como qualquer outra idade da fé, desencorajava o individualismo por julgá-lo uma insolente manifestação ímpia e fazia com que o próprio gênio submergisse no trabalho e na corrente de seu tempo. A Igreja, o Estado, as comunas e as guildas é que eram a eterna realidade. Eram eles os artistas. Os indivíduos eram os operários desse grupo. Quando se erguia uma catedral, o seu corpo

unesp

e a sua alma representavam os corpos e as almas de todos os que a desenharam e construíram. Assim, a história devorou quase todos os nomes dos homens que pintaram as paredes das estruturas medievais anteriores ao século XII.

Vidros coloridos

Em matéria de murais e mosaicos, a Itália está um século mais adiantada que o Norte e, em arquitetura e vidros coloridos, um século atrasada. A arte de pintar no vidro já vinha de tempos antigos, na forma de mosaicos de vidro. Gregório de Tours (538-93) fez os vitrais da catedral de São Martinho com vidros de "variadas cores". Naquele mesmo século, Paulo, o Silenciário, surpreendeu-se com o esplendor da luz solar que se filtrava através dos vários vitrais coloridos da catedral de Santa Sofia, em Constantinopla. Naquele tempo, pelo que se sabe, ninguém ainda cuidava de projetar pinturas no vidro. Todavia, cerca de 980, o arcebispo Adalberto, de Reims, adornou a sua catedral com vitrais que "continham histórias".
São Benigno descreveu numa crônica de 1052 "um vitral muito antigo com uma pintura" representando São Pascácio, vitral esse existente numa igreja de Dijon. Trata-se de peça histórica e, ao que parece, a tinta foi aplicada sobre o vidro. Quando se adotaram janelas grandes na arquitetura gótica, a luz abundante que por elas atravessava e iluminava a igreja permitia - exigia - o emprego de vidraças coloridas.

O vidro colorido foi provavelmente fruto da arte de vidro esmaltado. Teófilo descobriu essa nova técnica em 1190 e com ela, pôde-se aprimorar os vitrais.

Os vitrais - mesmo as rosáceas - eram, em muitos casos, divididas em almofadas, medalhões, círculos, losangos ou quadrados, de modo que um vitral podia mostrar várias cenas de um só tema ou história. Profetas do Velho Testamento apareciam pintados ao lado de profetas do Novo Testamento. Exageravam nas pinturas fábulas apócrifas dos Evangelhos, as quais muito agradavam ao espírito do homem medieval. Gravavam-se freqüentemente nelas mais histórias de santos do que episódios da Bíblia. Assim, narravam nos vitrais da catedral de Chartres as aventuras de Santo Eustáquio o que também se fez nas de Sens, Auxerre, Le Mans e Tour. Muito raramente se via um vitral com tema profano.

O vidro colorido alcançou sua perfeição na catedral de Chartres e seus vitrais serviram de modelo e objetivo para os das catedrais de Sen, Laon, Bruges e Ruão, de onde a arte cruzou o Canal e foi inspirar os vitrais das catedrais de Cantuária e Lincoln, na Inglaterra.

unesp

A escultura

Grande parte dos trabalhos de escultura dos romanos foi destruída, quer durante os saques por ocasião da invasão dos bárbaros vitoriosos, quer durante as devastações feitas pelos primeiros cristãos que os consideravam instrumentos de idolatria. Restara, no entanto, alguma coisa, especialmente na França, para excitar a imaginação dos bárbaros então subjugados: a cultura dos novos cristãos. Nessa arte, como em outras, o Império Romano do Oriente havia preservado os antigos modelos, dando-lhes a convenção e o misticismo asiáticos e redistribuindo, para o Ocidente, as sementes que lhe vieram de Roma. Escultores gregos partiram para a Alemanha, seguiram depois para Veneza, Ravena, Roma, Nápoles, Sicília e, talvez, para Barcelona e Marselha. Os bárbaros, ao se enriquecerem, puderam dar-se ao luxo de cultivar tal arte. Também a Igreja, com o afluxo da riqueza, adotou a escultura, assim como outras artes, para empregá-la no seu credo e ritos. Aliás, foi esse o meio pelo qual as grandes artes se haviam desenvolvido no Egito, Ásia, Grécia e Roma. Uma grande arte é filha de uma fé triunfante.

O florescimento do estilo gótico 1095-1300

Por que a Europa Ocidental construiu tantas igrejas nos três séculos após o ano 1000? Como pôde uma civilização alicerçada na agricultura prover a construção de edifícios tão caros, que um industrialismo rico mal pode sustentar?

A população naquela época era pequena, mas tinha fé; era pobre, mas, mesmo assim, dava o que tinha. Em cidades como Florença, Pisa, Chartres, York etc., era desejável, em certas ocasiões, reunir-se toda a população num só edifício.

A construção era em grande parte financiada pelos fundos que se acumulavam na diocese episcopal. Além disso, o bispo solicitava donativos dos reis, nobres, comunas, corporações, paróquias e indivíduos. Provocava-se sadia rivalidade entre as comunas, nas quais a catedral se tornava o símbolo de sua força e riqueza.

Era muito forte a concorrência no levantamento dos fundos. Os bispos não permitiam que se fizessem coletas em suas dioceses para favorecer o empreendimento de outras. Houve muitos casos, porém, em que bispos de outras regiões, até mesmo de outros países, enviaram auxílios para a construção de um templo em terras que não eram de sua jurisdição, como aconteceu na construção da

unesp

catedral de Chartres. O próprio povo não se sentia explorado ao dar a sua contribuição, mal sentia falta do que lhe saía do bolso e, em troca disso, recebia, como realização coletiva, um templo para a sua adoração, uma escola de letras para os filhos, uma escola de artes para as suas corporações e uma Bíblia erguida na pedra, onde podia contemplar, nas estátuas e imagens, a história de sua fé. A casa do povo era a casa de Deus.

A evolução do estilo gótico

Pode-se definir a arquitetura gótica como a localização e equilíbrio de pressões de estrutura, realce de linhas verticais, abóbadas com nervuras e formas agudas. Ela evoluiu pelos solução dos problemas de ordem mecânica criados pelas necessidades eclesiásticas e aspiração artística. O receio de um incêndio deu origem às abóbadas de pedra ou tijolos. Tetos mais pesados exigiam paredes grossas e pilares fortes. A ubiquidade da pressão para baixo limitava o espaço da janela, as paredes grossas ensombravam as janelas estreitas e o interior ficava demasiado escuro para os climas do norte. A invenção das abóbadas com nervuras diminuiu o peso do teto, permitiu o uso de colunas menos grossas, localizando-se as pressões. A concentração e o equilíbrio das pressões deram ao edifício estabilidade sem muito peso. A localização do suporte por meio de contrafortes permitiu que se colocassem janelas mais compridas em paredes mais finas. As janelas ofereceram grande oportunidade para a arte dos vidros coloridos já então existente. A moldura de pedra nas janelas compostas incentivou a nova arte da escultura. Os arcos da abóbada tornaram-se agudos para permitir que arcos de comprimentos desiguais alcançassem as suas coroas numa altura igual e outros arcos e formas de janelas também se tornaram agudos para ficarem em harmonia com os arcos da abóbada. Métodos melhores para suportar a pressão permitiram que se fizessem naves mais altas. As torres e arcos agudos realçaram a verticalidade das linhas e produziram essa graça sublime do estilo gótico. Tudo isso fez com que a catedral gótica se tornasse a suprema realização e expressão da alma humana.

O gótico francês: 1133-1300

Por que a revolução da arte gótica começou e culminou na França?

O estilo gótico não surgira puro. Dezenas e dezenas de

unesp

tradições se uniram num solo fertilizante: basílicas, arcos, abóbadas e botaréus romanos, temas bizantinos, ogivas, cúpulas e arcos agrupados de estilos armênio, sírio, persa, egípcio e árabe, temas mouriscos e arabescos, abóbadas com nervuras e torres lombardas e o temperamento germânico pelas coisas alegres e grotescas... Mas por que tais correntes preponderantes convergiram para a França?

A Itália, por riqueza e herança, a nação favorecida da Europa Ocidental, poderia ter sido a pioneira no florescimento da arte gótica. Ela, porém, achava-se prisioneira da arte clássica que herdara. Com exceção da Itália, era a França o país mais rico e mais adiantado do Ocidente no século XIII. Foi o país que mais contribuiu com homens e dinheiro para as cruzadas e usufruiu de seu estímulo cultural. Foi o país pioneiro da cultura, literatura e filosofia na Europa. Seus artistas eram considerados os melhores em Bizâncio. Ao tempo de Filipe Augusto (1180-1223), o poder real havia triunfado sobre a desunião feudal e a força e a vida intelectual começaram então a congregar-se no próprio domínio do rei, naquela ilha da França que definiram como região central do Sena. Um grande comércio corria pelos rios Sena, Oise, Marne e Aisne, deixando atrás de si uma riqueza que se transformou em pedras para as catedrais de Paris, São Dionísio, Senlis, Nantes, Noyon, Soissons, Laon, Amiens e Reims. O dinheiro adubara o solo para o desenvolvimento da arte.

A primeira obra-prima da transição desse estilo foi o magnificente templo de São Dionísio, no subúrbio de Paris, que tem esse nome. Foi o trabalho de uma das personalidades mais completas e que mais êxito teve na história da França. Suger (1081-1151), abade beneditino e regente da França, era um homem de gosto requintado e que, embora vivesse dentro da maior simplicidade, não considerava pecado amar as coisa belas e colhê-las para adornar a sua igreja. Dentro desses parâmetros, aparece a história de Chartres que ilumina a cena e o caráter da Idade Média.

Fontes

As figuras produzidas pelos artistas europeus na pintura e vitrais, a partir do século XII, inspiraram-se em três fontes principais para a composição de seus sujeitos narrativos: a Bíblia, outros textos religiosos que contavam histórias da Biblia, descreviam as vidas dos santos, e a mitologia clássica. Mitos lendas, história e estórias estão todas ligadas de uma forma muito próxima. Como as pessoas, hoje em dia, estão menos familiarizadas com estas fontes narrativas,

unesp

tornou-se necessário explicar as histórias que estão atrás das imagens.

Aquilo que se pode trazer de histórias do Velho Testamento e da Vida e Paixão de Cristo tem uma longa linhagem ao longo da história da arte ocidental. Elas exerceram um papel essencial na vida religiosa da comunidade. Em 1492, o teórico dominicano Michele de Carcano promoveu imagens narrativas como meio de instruir pessoas ignorantes que não tinham condições de ler. Elas não só trouxeram à tona a devoção entre aqueles que não podiam se inspirar através da leitura, mas também providenciaram uma potente maneira de fazer com que as pessoas pudessem se relembrar de tudo aquilo que estava de acordo com o que a Bíblia apresentava.

Michele de Carcano não foi o primeiro a exaltar o poder da arte narrativa. Nove séculos antes, no séc. VI, o Papa Gregório I descreveu os benefícios de se exaltar uma imagem de modo a colocá-la a serviço do texto.

Serenus, o bispo de Marselha, naquele tempo, ordenou que todas as imagens religiosas fossem retiradas das igrejas de modo que as pessoas pudessem ser encorajadas a se concentrar nas palavras do clero e nos próprios textos. Numa carta a Serenus, Gregório argumentava que a imagem freqüentemente tomava o lugar do texto, como se vê a seguir: *Chegou ao nosso conhecimento que você, irmão, vendo certos adoradores de imagens, quebrou-as e as jogou fora. Nós louvamos, de fato, o seu zelo, uma vez que ele impede que alguma coisa coisa feita com as mãos humanas possa ser adorada. Mas, nós sugerimos que você não quebre essas imagens. Isto porque, quando uma pintura é colocada numa igreja, isto é feito para que as pessoas que são ignorantes das letras possam ao menos ler através do olhar para os muros, e, vendo-as, eles podem aprender alguma coisa que não podem ler nos livros.*

O teórico do Renascimento, Alberti, trabalhou com o mesmo tema do papa Gregório. Segundo ele, a melhor espécie de imagem é aquela que capta o olho de qualquer pessoa estudada ou não, que esteja olhando para ela e que seja tocada na sua alma por essa imagem. Sendo essa imagem de qualquer personagem bíblica ou mesmo de algum santo da Igreja, seu efeito de atração do fiel era mais intenso, justificando a sua colocação nos templos.

Assim, principal dificuldade que o artista enfrentava com a arte narrativa era como comunicar uma história que, por sua própria natureza, consiste numa seqüência de incidentes em uma imagem

unesp

única ou, na melhor das hipóteses, num pequeno número de quadros parados. Raramente, o problema é mais facilmente resolvido se o pintor puder assumir que aqueles que olham para a pintura têm alguma familiaridade com a história. Não é nenhuma coincidência que a maioria das obras de arte narrativas do período coberto pelo livro de Alberti apresente histórias que poderiam ser bem conhecidas em seu tempo e que, na medida em que o conhecimento geral dessas histórias diminuiu na direção do fim desse período, a arte narrativa dirigiu-se para sujeitos históricos.

III.1 - A SAINTE CHAPELLE

É necessário destacar a novidade da arquitetura gótica em relação à sua predecessora, i.e., a românica. Contudo, também é necessário indicar que nenhum dos elementos que deram forma a esta arquitetura era novo. Assim, as plantas tinham sido utilizadas nas chamadas igrejas de peregrinação; o arco apontado e a abóbada em cruz eram de origem antiga e tinham sido utilizados em algumas escolas do românico como a normanda; inclusive a teoria da luz que se relaciona com o gótico através dos escritos de Suger tampouco era nova, porque já estava presente tanto nos textos *neoplatônicos,* especialmente nos escritos do Pseudo-Dionísio, o Areopagita, como na apreciação de certos edifícios como, por exemplo, Santa Sofia, de Constantinopla, que havia sido descrita por Procópio (***De Aedificiis*** I, 1, em meados do século VI) que, ao referir-se à luminosidade e brilho interiores, afirmou: ... *E assim, a mente do visitante se eleva a Deus e flutua nas alturas, pensando que Ele não pode estar distante, mas que deve amar e habitar neste lugar que Ele próprio escolheu...*

Inclusive poderíamos dizer que dois dos aspectos essenciais do edifício gótico, o já citado da luminosidade e o da proporção ou mediada, ou seja, a consonância das partes, que impôs - práticas geométricas na projeção dos edifícios góticos, foram os que determinaram a idéia de beleza desde o início do que conhecemos como estética medieval até pensadores como Hugo de São Vítor e São Tomás de Aquino.

Contudo, a nova relação de todos esses elementos resultou um tipo de edifício com proporções claramente diferentes, muito mais esbeltas, mas também mais sobre-humanas e sobrenaturais que as do edifício românico que tinha uma escala mais humana, além de uma definição espacial interior muito mais unitária que a que

unesp

se tinha utilizado na arquitetura românica e umas características técnicas também diferentes. Assim pois, do ponto de vista técnico, a transformação do edifício que se produziu na arquitetura gótica deveu-se, como já se afirmou, ao desenvolvimento e aproveitamento das propriedades das abóbadas em cruz, que concentrava os pesos da abóbada em pontos concretos, bem como a utilização do arco apontado que, ao associar-se com a abóbada em cruz, permitia dar forma de abóbada a superfícies de qualquer largura e traçado.

A abóbada em cruz que se generalizou nos edifícios do gótico novo, com exceção de São-Denis, foi a sextipartida, presente em Sens, Noyon, Laon, Paris ou Nantes, mas, com o tempo, tal estrutura foi substituída pela abóbada quadripartida, como ocorreu em Chartres, Reims ou Amiens e muitos outros edifícios. Graças a isso, o edifício gótico substituiu as pesadas estruturas fortificadas do românico por outras mais leves e dinâmicas, cuja tendência ascendente era propiciada pelo arco apontado e ajudava simbolicamente a elevação do espírito. Nesse sentido, o muro, que já não era de suporte, foi substituído por fortes pilares com colunas encostadas que recebiam os pesos angulares das abóbadas em cruz e nos exteriores por um muro de fecho que, por sua vez, foi substituído por um elemento mais leve como o vitral ou muro translúcido. Isso determinou uma iluminação interior claramente diferente da outorgada aos edifícios românicos, já que os vitrais estavam muito saturados de cor e, através delas, a luz mudava e transformava o espaço interior, que permanecia desmaterializado. Essa transformação facilitava a identificação simbólica do espaço interior com a Jerusalém Celeste (identificação comum em todos os momentos artísticos da Idade Média) e da luz interior com a luz divina, de acordo com a analogia entre a luz física e a luz divina, própria da teoria **neoplatônica** constante na Idade Média e retomada nos escritos de Suger de São-Denis.

Esta teoria identificava beleza e luz e a luz com a Divindade e Verdade, devido ao fato de a luz ser considerada como o mais nobre fenômeno natural e o que mais se aproximava à forma pura por estar mais distante do material. Por outro lado, essa mesma idéia está presente em textos menos especulativos como os Evangelhos nos quais se buscava a definição de beleza, mas se identifica Cristo com a luz. Definitivamente, a catedral gótica podia ser entendida como um espaço transcendente através da luz, como uma imagem do reino de Deus na Terra, e isso era possível graças a uma clara afinidade ou paralelismo entre a arquitetura e a orientação metafísica da época, ou seja, entre o edifício gótico e o neoplatonismo

unesp

subjacente no pensamento do século XII, tanto na Escola de Chartres como no pensamento estético de Suger de São-Denis e suas fontes.

Por outro lado, e em relação com o tema da luz, existe a idéia de que as igrejas góticas foram mais claras que as românicas que, *stricto sensu,* não parece que fosse certo. O que se pode afirmar é que a igreja gótica teve maior quantidade de aberturas, com maiores proporções que a românica, até o ponto em que em muitos edifícios os vitrais se converteram na própria parede do edifício, mas isso não implicou necessariamente mais claridade interior. Neste sentido, como já se indicou, o vitral gótico estava formado por vidros muito saturados de cor que depurava muito a luz que passava ao interior, determinando interiores sobre os quais não se pode falar precisamente de claridade. O que ocorria, de fato, é que a luz matizada pelas cores dos vidros criava interiores etéreos, um tanto imateriais que o ambiente, graças à luz, estava claramente transformado numa aparência pouco real. Alguns autores defendem que não só os interiores góticos não foram mais claros que os românicos, mas que também se deu uma mudança radical no seu sistema de iluminação, já que no edifício românico se utilizava a janela como foco de iluminação com a luz natural, enquanto que no gótico as grandes superfícies cobertas por vitrais se entendiam, mais que janelas, paredes translúcidas que proporcionavam luz difusa colorida e de caráter simbólico.

A Sainte Chapelle ocupa um lugar muito particular dentre os edifícios parisienses. Isso se deveu à magia de seus vitrais, ou ao prestígio de São Luís, ou ainda pela santidade de suas relíquias para as quais foi construída? Talvez os três. Seja o que for, sempre foram numerosos os visitantes que têm vindo admirar "*uma das mais belas moradas do paraíso*", como já dizia um teólogo do século XIV.

A Sainte Chapelle tornou-se sem igual, como a queria São Luís. Efetivamente, é a obra de um rei, respeitoso com seus deveres, mas também orgulhoso de suas origens e decidido a fazer respeitar seus direitos. Um rei preocupado por afirmar sua supremacia frente a um feudalismo turbulento, levantantando em seu palácio o símbolo de um poder que só vem de Deus. Igualmente, é a obra de um santo ativo para quem servir ao Senhor é cumprir com seu dever de rei e de um santo com fé luminosa e tranqüila que se sente feliz de construir uma urna maravilhosa, digna das preciosas relíquias que recordam a paixão e o sofrimento de Cristo na terra. Enfim, é a obra de um homem que aprecia a vida sem conhecer os excessos, para quem o amor à família, a fidelidade à amizade, são as alegrias da

unesp

existência. O rei Luís construiu um edifício de sua época para encontrar ali a certeza de sua missão temporal.

Exemplar também é a Sainte Chapelle, na história de sua construção. No século XIII, a arte gótica chega à sua perfeição, unindo com êxito a estabilidade, a esbeltez e a beleza. É uma dessas épocas benditas, onde a arquitetura atinge uma espécie de equilíbrio, uma plenitude triunfal. Existe uma perfeita harmonia entre a hierarquia dessa sociedade feudal em pleno apogeu e a ordem das pedras desse edifício coroado por flores de lis junto à cruz, símbolos da realeza e da igreja respectivamente.

As santas relíquias da Paixão deixam Bizâncio por Paris

No princípio do século XIII, os cruzados tomaram Bizâncio e fundaram o Império latino que só duraria meio século. Acossado por búlgaros, turcos e gregos, o imperador Balduíno II de Courtenay só reinava em sua capital. Para conseguir algum dinheiro, havia deixado em poder dos venezianos, a mais preciosa relíquia: a coroa de espinhos. Em seguida, empreendeu uma viagem à Europa com a esperança de encontrar ajuda e, talvez, promover uma nova cruzada. Em 1237, encontra-se em Paris e entrevista-se com Luís IX, que não é partidário de uma nova expedição. Por um lado, a França tem problemas internos, por outro, a cidade de Jerusalém havia sido conquistada em 1229, pelo imperador do ocidente, Frederico II. O jovem monarca não vê a utillidade de uma nova cruzada que não teria por finalidade a defesa da Cidade Santa. Pelo contrário, está disposto a adquirir as relíquias deixadas em poder dos venezianos. As conversações duraram dois anos. Embora o rei se preocupasse em trazer para o seu reino a proteção que poderia assegurar-lhe a presença de relíquias insignes, queria certificar-se da autenticidade. Finalmente, por 135 mil libras, enorme soma para a época, a Santa Coroa tomou o caminho da França, levada por dois dominicanos. O rei, seu irmão Roberto e sua mãe, a rainha Branca de Castela foram ao seu encontro em Villeneuve-l'Archevec. Em 18 de agosto de 1239, chegava a Paris e era depositada na Capela de São Nícolas de la Cité. Dois anos mais tarde, Balduíno II vendia ao rei da França outras relíquias da Paixão, em particular grande parte da Verdadeira Cruz. Foi então que Luís IX idealizou o projeto de levantar em seu palácio um monumento que fosse um verdadeiro porta-jóias, digno destas relíquias preciosas, cuja disposição interior fosse melhor adaptada que a antiga capela de São Nícolas, construída no século anterior.

unesp

A lenda de um mestre anônimo

Inteirados de que o rei da França desejava construir uma nova capela para o seu palácio, numerosos mestres europeus colocaram-se a caminho a fim de apresentar-lhe seus projetos. Um deles idealizara uns planos que julgava perfeitos. Ao dirigir-se a Paris, encontrou a caminho um colega. Na etapa, expuseram seus mútuos projetos e nosso arquiteto constatou, com amargura, que sua obra era pior que a de seu companheiro. A inveja o fez perder a cabeça; assassinou seu competidor e queimou os projetos da vítima.

Dias mais tarde, o criminoso chegou a Paris, mas ali, cada vez que desejava entrar no palácio real, uma misteriosa força o impedia. Deseperado, pôs-se a beber. Uma noite, um jovem dominicano o recolheu e o reconfortou. O desgraçado confessou-lhe o crime e por seu conselho tornou-se religioso. Passou vários meses de recolhimento e oração. Certo dia, o arquiteto, convertido em noviço, encontrou o filho de um pasteleiro que sonhava em construir verdadeiros edifícios no lugar das esculturas pesadas que seu pai construía. Simpatizou-se por este jovem chamado Pedro e ensinou-lhe os segredos de sua arte. Por outro lado, supôs que o rei havia visto numerosos projetos, mas não havia encontrado nenhum digno de uma capela destinada a albergar relíquias tão preciosas.

O arquiteto foi em busca do dominicano que o havia recolhido em seu convento, elogiou o jovem Pedro e pediu para este ir apresentar ao rei os desenhos que havia conservado, sem pronunciar o nome de seu autor, acrescentando: "se minha obra obtiver o favor real, Pedro terá assim a oportunidade de exercer um ofício do qual é digno e eu poderei encontrar a paz finalmente." O dominicano deu sua aprovação e o rei Luís recebeu o filho do pasteleiro. Entusiasmou-se com os planos que lhe apresentava, mas estranhou que um homem tão jovem pudesse apresentar uma obra tão perfeita. Pedro contou-lhe a verdade: o projeto era de um mestre que desejava permanecer desconhecido, mas, com a graça de Deus, seria capaz de levar a cabo a construção. O rei aceitou. Assim foi construída a Sainte Chapelle e ninguém jamais supôs quem a desenhou. Quanto ao dominicano, este chamava-se Tomás de Aquino. É uma bela lenda, porém a história é falsa.

Pedro de Montreuil, na realidade, foi um grande arquiteto que trabalhou em São Denis, São Germain des Prés e Notre-Dame. Infelizmente, em 1240 já era um homem maduro que contava com o favor real. Alguns autores deram seu nome, embora nenhum texto o assegure. Portanto, deve-se conformar em ignorar o nome do

unesp

verdadeiro mestre que realizou essa obra de arte.

A Construção.

As obras começaram rapidamente. Em 1246, Luís IX criava um colégio de cônegos. Dois anos mais tarde, terminou a construção. Custou à coroa 40 mil libras tornesas. A consagração solene foi em 26 de abril de 1248. O delegado do Papa, Eudes de Chateauroux, consagrou a capela superior e Pierre Berruyer, arcebispo de Bourges, a inferior. Meses depois, o rei embarca em Aigues para a sexta cruzada. Antes, previu a manutenção da Sainte Chapelle, unindo o civil e o religioso. Havia mordomos encarregados da custódia das relíquias e da conservação do monumento, enquanto que os cônegos asseguravam o culto.

As relíquias conservadas eram numerosas e variadas. Além da Coroa Santa e de um pedaço da Verdadeira Cruz, havia fragmentos da Santa Lança, da Santa Esponja, do Manto e do Sudário de Cristo. Os textos citam também uma parte do Precioso Sangue, leite e cabelo da Virgem, uma parte do crânio de São João Batista, o bastão de Moisés e muitos outros objetos, testemunhas dos dois Testamentos. Em seguida, acrescentaram-se muitas outras relíquias. No ano de 1306, foi depositado um magnífico relicário que continha a coroa de São Luís, canonizado em 1299.

Todas as sextas-feiras santas, as relíquias eram expostas para a devoção dos fiéis e enfermos, em particular os epiléticos que podiam tocá-las. No restante do ano, permaneciam guardadas em uma grande urna, ricamente adornada, colocada sobre uma tribuna no centro do coro; o rei tinha a chave da urna e ele próprio a mostrava aos soberanos que passavam por Paris. Os soberanos distribuíram partes destas relíquias. Assim, Carlos V deu um espinho ao seu cunhado o imperador Carlos IV da Boêmia e um pedaço da Verdadeira Cruz ao seu irmão o duque de Berry.

De São Luís a Luís XVI, cinco séculos de obras

Alguns anos depois da construção, no lado norte foi edificado o Tesouro de Chartres. Uma espécie de modelo reduzido da Sainte Chapelle, este pequeno edifício em dois pisos servia de sacristia e de depósito de arquivos. Ao deteriorar-se sua armação, recolocou-se a flecha, em 1383, por uma nova construção de madeira recoberta de chumbo, obra do mestre carpinteiro Robert Fouchier.

unesp

Celebraram-se muitas cerimônias na Sainte Chapelle, em particular a coroação da rainha Maria, segunda mulher de Felipe, o Valente, em 1275, e a de Isabel da Baviera, mulher de Carlos IV, em 1389.

No século XV, seguindo o gosto da época, realizaram-se diversos mecanismos para abrilhantar as cerimônias. Assim, durante a missa de Pentecostes, um anjo descia da abóbada para trazer a água ao celebrante, no momento do lavabo. Em 1484, o jovem rei Carlos VIII ficou tão encantado com este maquinário teatral que fez repetir o espetáculo nos dois domingos seguintes. Esse soberano restaurou o edifício e, particularmente, fez reconstruir a rosácea ocidental, entre 1490 e 1495. Seu sucessor, Luís XII, colocou uma grande escada na fachada sul, para subir desde o pátio da capela superior e, do mesmo lado, decorou externamente um pequeno oratório construído no século XIV, que permitia ao rei, de modo particular, seguir os ofícios religiosos em particular.

No tempo de Henrique II, o fecho do coro foi substituído por uma tribuna de madeira talhada, cuja porta estava enquadrada por dois altares. Os retábulos destes altares estavam decorados com esmaltes, realizados em 1553 por Leonard Limousin. Esses dois esmaltes encontram-se agora no Louvre. Igualmente, existiam dois órgãos, colocados diante da rosácea ocidental, cujo último titular foi François Couperin.

Diversos acidentes afetaram o monumento a partir do século XVII. Em 1630, queimaram o teto e a flecha. Não foram restaurados até 1671, mas o novo campanário não tinha a graça dos precedentes. Durante o inverno de 1689-90, o Sena transbordou de uma forma excepcional. A água invadiu a Sainte Chapelle inferior e foram destruídos vitrais. Por fim, em 1776, um novo incêndio deformou uma parte do Palácio da Justiça. Este foi reconstruído com novos planos, com a finalidade de estabelecer uma simetria no pátio de maio, o Tesouro de Chartres foi derrubado para deixar lugar ao atual edifício que desgraçadamente escurece os vitrais norte da capela superior.

Depois das reformas revolucionárias, o arquiteto Lassus dirige o restauro

Símbolo da realeza, cujos ornamentos levava, parecia que a Sainte Chapelle deveria sofrer, mais que qualquer outra igreja, as destruições revolucionárias. Não a derrubaram, mas ela sofreu importantes transformações. O conjunto do mobiliário, o cadeirado

unesp

e a tribuna desapareceram. Os órgãos foram transferidos para San Germán Auxerrois. Destruíram todos os signos reais e retiraram a flecha. Enviaram os relicários e as urnas ao palácio de la Moneda e as relíquias se dispersaram. O que se pôde salvar está agora num tesouro na Notre-Dame. Outros objetos estão conservados na Biblioteca Nacional, na sala das medalhas ou na dos manuscritos.

O próprio edifício sofreu muito. Martelaram os tímpanos e também todas as partes do edifício onde figuravam coroas e flores de lis. Por outro lado, Lenoir conseguiu salvar a maioria das estátuas que foram levadas para o museu dos Monumentos Franceses. A capela superior converteu-se, em princípio, numa sala de club e, mais tarde, desde 1803, em depósito de arquivos judiciais. Os vitrais foram colocados a dois metros de altura para permitir a colocação de estantes. Parte dos vitrais recuperados foram vendidos, principalmente na Inglaterra.

No Salão de 1836, o arquiteto Lassus expôs um projeto de restauração do monumento. Foi um trabalho muito admirado, mas teve de esperar outros dez anos para que uma comissão governamental se encarregasse, no princípio com Duban, depois só, para voltar a dar todo o esplendor à Sainte Chapelle. Por ocasião da sua morte, em 1857, Lassus havia terminado a exemplar restauração.

A Sainte Chapelle: maravilha da arquitetura gótica em seu apogeu.

A Sainte Chapelle pertence ao tipo de capelas privativas, levantadas nas residências das grandes personagens. São edifícios em dois níveis. O piso reservado para os senhores que chegavam diretamente de seus apartamentos era o superior, enquanto que o piso inferior era para os servidores. Mas, entre todas estas capelas duplas, a Sainte Chapelle se distingue por suas dimensões e sua excepcional ornamentação. Infelizmente, rodeada de edifícios medíocres, não se destaca. Contudo, é um edifício sóbrio e vigoroso, de proporções elegantes. Uma só nave com quatro abobadilhas termina em um travesso de sete arcos. Ao oeste, um cobertiço em dois níveis protege os átrios das capelas, enquanto que duas pequenas torres encerram as escadas de serviço. A estrutura se acentua por poderosos botaréus (contrafortes), com bordas lisas, que sobem desde uma simples base até os luminosos vitrais da capela superior. A decoração exterior concentra-se nas partes

unesp

superiores: remates triangulares adornados de ganchos unem os bataréus coroados de pináculos piramidais, de cuja base surgem gárgulas com máscaras trágicas. Mais acima, as pequenas torres terminam em cones de pedra, onde estão esculpidas coroas de espinhos, que enquadram o arremate superior sobre o qual se destaca uma flor de lis. O telhado de chumbo, com forte inclinação, está coroado por uma forte cumeeira, dominado ao leste por um anjo que dá a frente a Nossa Senhora. Por fim, acima da decoração de pedra e do chumbo, eleva-se a flecha. Com uma altura de 33 metros, é uma verdadeira obra de arte de madeira de cedro, realizada pelo mestre carpinteiro Bellu e foi desenhada a partir dos antigos documentos que reproduziam a fina flecha do século XV. Maravilha de esbeltez, essa obra apóia-se em um soco octogonal adornado de estátuas dos doze apóstolos aos que o escultor Geoffroy Dechaume conferiu as linhas de Lassus e dos principais artesãos que trabalharam na restauração do monumento.

A capela inferior reservada aos servos.

Essa capela estava dedicada à Virgem, cuja estátua figurava diante do parteluz do pórtico, enquanto que sua coroação adorna o tímpano. A fim de não dar à capela um aspecto cripta, sendo muito baixa a abóbada, colunas baixas com capitéis de gancho limitam o alcance dos arcos da nave central e marcando as laterais estreitas, recortadas por arbotantes. As paredes estão decoradas com arquerias trilobuladas e doze medalhões adornados com pedras preciosas polidas e pedaços de vidro que representam os apóstolos. A abóbada tem pintado um céu estrelado, enquanto que nas colunas alternam as flores de lis da França sobre o fundo azul das torres de Castela sobre fundo roxo, esta últimas em honra à mãe de São Luís.

Essas pinturas foram restauradas no século XIX, o mesmo que os vitrais, destruídos na inundação de 1690. No solo, há numerosas lápides funerárias, infelizmente muito desgastadas.Elas cobriam as sepulturas de tesoureiros e cônegos. Boileau foi enterrado entre eles. O acadêmico, cuja tumba se encontra agora em San German des Prés, era, em particular, o autor de *Lutrin* , poema que narrava de maneira humorística um processo que enfrentou, durante vários anos, o cantor da Sainte Chapelle com o tesoureiro, pela colocação de um móvel.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A capela superior, capela dos reis da França.

A capela superior estava consagrada às relíquias da Paixão. Cristo decorava o ajimez do pórtico, cujo tímpano representava o Juízo Final e o dentel da Ressurreição dos mortos, enquanto que vinte pequenos baixo-relevos, colocados nos pés direitos, ilustram episódios do Gênese. Vê-se a criação do mundo, Adão e Eva, e a história de Noé. Todos estas esculturas foram reconstruídas no século XIX.

O interior é a parte mais suntuosa do edifício. Ao sair da escada escura em caracol, o visitante recebe, primeiramente, o contraste da luz em furta-cor que dá à nave um aspecto irreal. Nesse ambiente quase mágico, o cristão da Idade Média sentia a presença de Deus e todos os milagres lhe pareciam possíveis. Aqui, a arte gótica se expressa com maior acerto. A abóbada estrelada parece flutuar por cima dos vitrais, cujos finos montantes parecem uma armação demasiado frágil. A suntuosidade dos vitrais parece esquecer a importância da base de pedra, decorada com arcadas trilobuladas descansando sobre delgadas colunatas. Um banco de pedra corre ao lado da parede e se interrompe, de um lado e outro, na terceira pequena abóbada, onde tradicionalmente se colocavam o rei e a rainha. Em uma pequena abóbada seguinte, do lado sul, há um pequeno oratório fechado, construído no tempo de Luís XI, de onde o rei podia acompanhar o ofício religioso, através de uma janela aberta na parede.

O altar estava situado na entrada da abside. Atrás se alça a tribuna onde estavam expostas as relíquias. Unida às paredes por um fecho de arcos abertos, ela está sustentada por uma abóbada ojival. Por cima alça-se um baldaquim em madeira dourada. Chega-se a ele por duas escadas, igualmente em madeira dourada. Somente a da esquerda é original.

O dorso da fachada sob a rosácea, debaixo da galeria que dava acesso ao órgão, já desaparecido, três grandes arcos contêm pinturas, pouco visíveis, que representam Cristo e os profetas. Para terminar, o lajeado de pedra está decorado com incrustações de cerâmicas coloridas.

Riqueza e variedade da escultura.

Contíguas às colunas entrelaçadas que marcam as abobadilhas, as estátuas dos doze apóstolos levam as cruzes de consagração do edifício. Formam a decoração esculpida mais

unesp

importante da capela superior, por ser, ao menos a metade delas, antigas. Lenoir as mandou tirar em 1797. Duas se quebraram no transporte. Mais tarde, quando foi suprimido o museu dos monumentos franceses, as estátuas foram dispersadas, umas para San Denis outras para Mont Valerien e a última à igreja de Crêteil. Em 1844, foram reunidas outra vez, mas só seis delas estavam em condições de voltar ao seu lugar embora faltassem as cabeças de duas. As outras foram substituídas por cópias e as originais levadas ao museu de Cluny. As quatro estátuas verdadeiramente antigas decoram, hoje, os suportes da quarta abobadilha, a que precede a abside.

Estes apóstolos são obras magníficas que pertencem a dois estilos diferentes. O primeiro grupo compreende as estátuas mais ocidentais que são, ao que parece, da época de São Luís. Respira-se uma sensação de calma e serenidade. O drapeado é solto, as dobras caem retas, os semblantes com traços finos estão suavemente modelados e os cabelos estão representados em caracóis planos. Nota-se a influência do "Beau Dieu" do ajimez (janela bipartida) central da catedral de Amiens.

O segundo grupo, que reúne as estátuas orientais, poderia ser posterior, sem dúvida da época de Felipe, o Formoso, O contraste aqui é chocante. O volume é conseguido por um conjunto de dobras retas e quebradas que retêm a luz. Os rostos representados por planos puros estão suavizados pelo sorriso que as anima, enquanto que o cabelo e a barba e a leveza das mesmas completam a expressão viva das figuras. Tudo isso evoca o pórtico da Virgem Dourada, ao extremo sul do transepto da catedral de Amiens.

Mas a escultura não se limita às estátuas. Em primeiro lugar, convém ressaltar a qualidade dos capitéis das colunas. São uma centena com adornos diferentes. Embora alguns sejam estilizados, a maioria possui um conjunto de folhas naturais rodeando livremente o contorno. Estão representadas ali quase todas as espécies de vegetais: o carvalho, o azevinheiro, a videira, a hera, a figueira, inclusive uma roseira com flores, sem esquecer as plantas silvestres como o ramínculo, a violeta etc.

Por outro lado, nos ângulos, há anjos com suas asas abertas. Outros convergem para um busto de Cristo acima dos reforços da terceira abobadilha. Tudo isso recorda a arte da ourivesaria e do marfim. Essa riqueza de decoração, amiúde miniaturizada, demonstra que a Sainte Chapelle foi tratada como um verdadeiro relicário.

unesp

A decoração da pintura.

Todo o interior da capela está coberto de pinturas que harmonizam com os vitrais. As colunatas e as nervuras estão adornadas com conjuntos de folhas ou enrolados de motivos diversos. A pintura da parede imita colgaduras decoradas com animais a caminho do sacrifício. As estátuas são azuis e douradas, a borda dos seus trajes está enriquecida com cristais polidos e as cruzes de consagração se destacam sobre fundos circulares de cristal. Pinceladas de ouro acrescentam um esplendor suntuoso a esse decorado furta-cor.

Nos quarenta e dois lóbulos, acima das arcadas laterais, há medalhões tratados como os apóstolos da capela inferior. Infelizmente, a maioria está danificada. Consegue-se distinguir cenas de martírios. As personagens estão pintadas sobre fundos de vidro e estuque o que faz parecer que as placas são esmaltadas. A luz, ao refletir-se, lembra o resplendor dos vitrais que estão acima. Ao lado dos suplícios de São Sebastião, de São Hipólito ou de São João, pode-se ver o assassinato de Tomás Becket. Não se esqueceu de São Dionísio, primeiro bispo de Paris, tampouco São Lourenço e São Estêvão.

Os vitrais: uma Bíblia de cor e de luz.

Têm um destaque à parte os vitrais que são a glória da Sainte Chapelle. Formam um dos conjuntos mais completos da Arte da Idade Média. Em princípios do século XIII, impõe-se a Escola de Chartres, com um estilo muito elaborado. O artista controla perfeitamente o jogo de cores e o separa habilmente para evitar a influência das cores vivas sobre os tons mais escuros. Até 1240, Paris se converte no centro dos vitrais. A execução é então menos delicada e a sua produção muito abundante, faz com que se classifique de industrial. Particularmente, as bordas estão menos cuidadas e o mesmo tema é repetido indefinidamente. Por outro lado, nada separa já o azul do roxo e o resplendor do primeiro invade o segundo. O resultado é uma tonalidade violeta, muito apreciada nessa época. Assim, os aficionados desfrutam vendo em seus copos "um vinho com a cor dos vitrais da Sainte Chapelle". Se esses fundos resplandecentes levam uma unidade aos vitrais, conseqüentemente as cenas tornam-se difíceis de serem enxergadas. Ademais, o esqueleto metálico deixa as formas sensíveis de Chartres, por

unesp

medalhões com diversos desenhos que se acrescentam à decoração. Parece, por outro lado, que os artistas buscaram, sobretudo, realizar uma espécie de mosaico de cor em uma decoração de conjunto, e que tenham se preocupado muito pouco em tornar visíveis as pequenas cenas colocadas a demasiada distância.

Segundo o professor Louis Gordecki, uma autoridade na matéria, na Sainte Chapelle, trabalharam três escolas distintas. A primeira realizou a decoração do lado norte e da abside, as outras duas repartiram o lado sul. As diferenças estão nos desenhos e não se consegue distingui-las se não se conhece seus estilos.

Na Sainte Chapelle, as janelas laterais levam quatro sangradouros e as da abside só três. Têm por cima três rosáceas polilobuladas. Cada janela trata de um tema em particular, com exceção dos três vãos do coro onde cada lanceta se lê independentemente. Nos vitrais laterais, se desenvolve principalmente o Antigo Testamento. Partindo da primeira abobadilha norte, encontram-se, sucessivamente, o Gênese, o Êxodo, a história de Josué, o livro de Juízes e de Isaías. Ao lado sul, temos as histórias de Daniel, Ezequiel, Jeremias, Judite, de Job e Ester. Por fim, aparece o livro dos Reis. O conjunto termina na primeira abobadilha sul, com a história das próprias relíquias. Esse conjunto é interrompido no presbitério com a Paixão, no eixo do edifício, enquadrado por uma Árvore de Jessé, pela vida de são João Evangelista e pela infância de Cristo de um lado, e, do outro, pela vida de São João Batista.

No lado ocidental, há outra rosácea. Os vitrais são muito diferentes e tanto pelo estilo quanto pela cor. Ilustram o texto do Apocalipse de uma maneira muito fiel.

Detalhe da iconografia da Sainte Chapelle

Identificação das estátuas dos apóstolos.

1. São João
2. Não identificada
3. Não identificada
4. Santiago, o Menor
5. Não identificada
6. São Pedro
7. São Paulo
8. Não identificada
9. Santiago, o Maior

unesp

10. Não identificada
11. São Bartolomeu
12. Não identificada

Identificação dos vitrais.

Cada vitral é lido da esquerda para a direita e debaixo para cima. A identificação de cada cena foi feita conforme as indicações dadas por M. Louis Grodecki, na obra da Sainte Chapelle, publicada pela Caixa Nacional de Monumentos Históricos, em 1959.

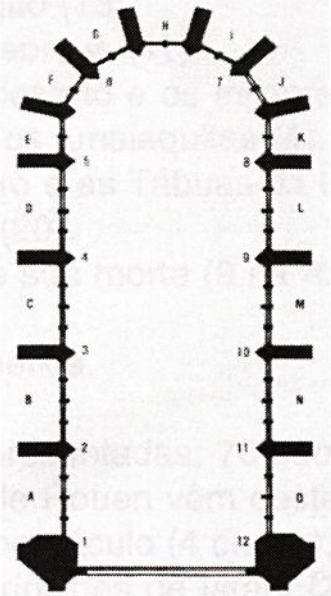


Figura 2 - Plano iconográfico da Sainte Chapelle

Vão A. - O Gênese.

Os vitrais foram danificados no século XVI, para instalação dos órgãos e, no século XVIII, por causa das obras do Palácio da Justiça. Das 86 cenas representadas, somente sete painéis são autênticos.

- Criação do mundo (6 cenas).
- Criação do homem e o pecado original (8).
- Abel e Caim (3).
- Descendência de Adão (6).
- História de Noé (9).
- A torre de Babel (2).
- História de Abraão (6).
- História de Lot (3).
- História de Isac (14).
- História de Jacó (7).
- História de José (11).

- José e seus irmãos (8).
- Chegada dos hebreus ao Egito (3 na rosácea)

Vão B. - O Êxodo.

Este vão pode ser considerado como um dos mais conservados: das 121 cenas, 92 são originais.

- Infância de Moisés (4 cenas).
- Moisés no deserto e suas bodas (9).
- Deus dá as ordens a Moisés (7).
- As pragas do Egito (13).
- O pecado dos hebreus (11).
- Os hebreus no deserto e os milagres de Moisés (26).
- Combate contra os amalequitas (4).
- O bezerro de ouro e as Tábuas da Lei (18).
- Moisés e Aarão (20).
- Bodas de José e sua morte (9 na rosácea).

Vão C. - Os Números.

Das 97 cenas representadas, 70 são originais. Os painéis de Twycross e do Museu de Rouen vêm destes vitrais.

- Deus fala no Tabernáculo (4 cenas).
- Coroação dos príncipes de Israel (20).
- Expulsão dos impuros e oferendas (6).
- O serviço do Tabernáculo (7).
- Moisés tem dificuldade com seu povo (11).
- A Terra Prometida (9).
- Guerra contra os amalequitas (4).
- Moisés e Aarão (13).
- Entrada dos hebreus na Palestina (14).
- Cenas diversas (9 na rosácea).

Vão D. - O Deuteronômio. - Josué.

Das 65 cenas representadas, 53 são originais. É uma das mais belas da capela. O desenho dos painéis é muito harmônico e a tonalidade azul é particularmente luminosa.

- O Deuteronômio. Morte de Moisés (12 cenas)
- Tomada de Jericó (18).
- Exterminação dos infiéis e a Circuncizão (6).
- Guerra contra os amoreus (8).

unesp

- Últimos combates de Josué (10).
- Morte de Josué (2).
- Rute e Boz (9 na rosácea).

Vão E. - Os Juízes.

Das 64 cenas representadas, somente 26 são originais. Isto se deve à proximidade do Tesouro de Chartres, cuja demolição danificou os vitrais.

- Aod, Debora e os moabitas (6 cenas).
- O sacrifício de Gideão (8).
- Gideão e os Madianitas (10).
- Gideão coroado (4).
- As mortes de Gideão e Abimaleque (4).
- A história de Jefté (8).
- O nascimento e matrimônio de Sansão (4).
- Façanhas de Sansão (10).
- Sansão e Dalila (4).
- Sansão derruba o templo de Dagão (6).

Vão F. - Isaías (esquerda).

Esse vitral apresenta uma iconografia interessante pelo fato de ter numerosos textos apócrifos. Sua conservação é bastante boa, pois, de 24 cenas representadas, 18 são originais.

- Isaías e os Juízes de Israel (5 cenas).
- Profecias de Isaías (6).
- Isaías e Acaz (10).
- Suplício de Isaías (3).

Vão F. - A árvore de Jessé (direita).

Esse tema foi desenvolvido verticalmente nos painéis centrais (18). Cada um destes está enquadrado por figuras de profetas (34), e de anjos (2). De 54 painéis, 41 são originais.

Acima de Jessé adormecido, estão David e Salomão, logo doze reis e, por fim, a Virgem e Jesus. A cena superior representa as três pombas dos dons do Espírito Santo.

Vão G. - São João Evangelista (esquerda).

São 9 cenas originais, das 16, e tratam dos milagres de São

unesp

João.

- O santo é conduzido ante Domiciano.
- É submergido no azeite fervendo.
- Sua viagem a Patmos.
- Escreve o Apocalipse.
- Transforma as folhas em ouro.
- Ressuscita dois jovens (2).
- Destrói o templo de Diana (2).
- Bebe da taça envenenada.
- Conversão de Aristodemo.
- Perseguição de um ladrão.
- Morte de São João (2).

Vão G. - Infância de Jesus (direita).

Nesse vitral, somente são restaurados os dois painéis inferiores, os demais são originais.

- A anunciação e a visitação.
- O nascimento e a adoração pelos pastores.
- Os Reis Magos.
- Circuncisão.
- A matança dos Santos Inocentes.
- A fuga para o Egito.
- A queda dos ídolos.

Vão H. - A Paixão.

Das 54 cenas, 42 são originais. Esse vitral, situado no eixo do edifício, trata da Paixão, seguindo a disposição habitual, sem fazer nenhuma alusão particular às relíquias. É considerado o mais importante da Sainte Chapelle.

- Anjos levando os instrumentos da Paixão (4 cenas).
- A Santa Ceia.
- O beijo de Judas.
- O julgamento de Jesus (8).
- A Flagelação e a Coroação com espinhos (2).
- A Condenação de Jesus (6).
- Jesus carrega a cruz (2).
- A Crucificação.
- A Descida da Cruz.
- O Sepultamento (9).

unesp

- A ressurreição (9).
- Os Discípulos de Emaús (2).
- Os Anjos turiferários (4).
- O Pentecostes (4).

Vão I. - São João Batista (esquerda).

Dos 16 painéis, 10 são originais.
- Nascimento de São João (5 cenas).
- A Pregação de São João e o Batismo de Jesus (6).
- Morte de São João (5).

Vão I. - História de Daniel (direita).

Das 15 cenas, 12 são originais.
- Daniel e Nabucodonosor (5 cenas).
- O sonho de Nabucodonosor (3).
- Festim e morte de Baltasar (2).
- Daniel na fossa dos leões (5).

Vão J. - Ezequiel.

Das 28 cenas representadas, 17 são originais. As cores deste vitral é muito ardente, pela abundância de vidros da cor amarela.

Os temas principais são as visões do profeta, que tiveram grande importância no estudo da Teologia. Os painéis mais importantes são a visão de Tetramorfeo, e Ezequiel surpreendendo os idólatras (3ª e 6ª cena, à esquerda).

Vão K. - Jeremias (esquerda).

Das 25 cenas representadas, 19 são originais. É muito raro encontrar um desenvolvimento tão importante das profecias de Jeremias. Alguns dos painéis originais estão em Londres.
- Deus santifica Jeremias (2).
- Visão de Jeremias (2).
- Deus e Jeremias (2).
- Jeremias com o oleiro (3).
- Jeremias e Baruque prisioneiros (5).
- A cólera de Deus (6).
- A nova visão e destruição de Jerusalém (5).

N.º
BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU

unesp

Vão K. - Tobias (direita)

Esta passagem, que está composta de 16 cenas antigas, sobre 25, está excepcionalmente desenvolvida.

- Piedade e caridade do velho Tobias (2 cenas).
- O nascimento de seu filho (2).
- O cativeiro de Tobias (3).
- Tobias e Senaqueribe (3).
- Tobias e sua mulher (3).
- Tobias torna-se cego (4).
- A viagem do jovem Tobias (4).
- A bodas de Tobias e Sara (7).

Vão L. - Judite e Job.

Das 56 cenas representadas, somente 37 são originais. As duas histórias estão contadas superpostas, a de Judite (40) se encontra na parte inferior.

- Holofernes entra em combate (8) cenas.
- Os israelitas se preparam para resistir (8).
- Holofernes sitia Betulia (3).
- Judite prepara seu projeto (5).
- Judite encontra Holofernes (4).
- Festim e morte de Holofernes (3).
- Os sitiados atacam (4).
- Triunfo e morte de Judite (5).
- Job e seu filho (2).
- Primeiras provas de Job (10).
- Job na fogueira (4).
- Triunfo de Job (na rosácea).

Vão M. - Ester.

Das 120 cenas representadas, 91 são originais. Este vitral já se encontrava em mal estado em 1848. Por outro lado, a pintura imitando relevo, foi mal conservada. Narrar em mais de cem painéis a história de Ester, que é uma das mais curtas da Bíblia, levou o artista a repetir e ilustrar episódios supérfluos.

- Festim de Asuero (4 cenas).
- A coroação de Ester (8).
- Mardoqueu descobre a conspiração (5).

unesp

- Ester desvela a conspiração (5).
- Execução dos culpados (8).
- Aman é nomeado governador (9).
- Oposição entre Aman e Mardoqueu (7).
- Ester diante de Asuero (12).
- Festim de Ester (8).
- Triunfo de Mardoqueu (6).
- Segundo festim de Ester (9).
- Execução de Aman (8).
- Asuero e Mardoqueu (6).
- Vingança dos judeus (8).
- A glória de Mardoqueu (6).
- Ação de graças dos hebreus (na rosácea).

Vão N. - O Livro dos Reis.

Das 121 cenas representadas, 86 são originais, mas freqüentemente restauradas. A iconografia é muito imprecisa. Este vitral possui interesse relativo.

- Vitória dos filisteus (6 cenas).
- Retorno da Arca a Israel (4).
- Saul e Samuel (7).
- Davi e Golias (4).
- Saul e Davi (8).
- Davi vencedor dos filisteus (4).
- A fuga de Davi (8).
- Davi e Aquimelau (6).
- Davi e Abigail (3).
- Luta entre Saul e Davi (15).
- Davi ataca os amalecitas (4).
- Morte de Saul (7).
- Coroação de Davi (10).
- Davi e Betsabé (3).
- Morte de Davi (3).
- Elias e Acab (7).
- Morte de Jezabel (4).
- Atalia e Joás (5).
- Saque e incêndio do templo (4).
- Episódios da história de Salomão (9 na rosácea).

unesp

Vão O. - História das Relíquias.

Esse vitral é o pior em conservação no edifício; das 67 cenas representadas, somente 26 são originais. Despertam grande interesse iconográfico; a ilustração está composta primeiro pelo achado da Verdadeira Cruz, segundo a Lenda Dourada, e depois a aquisição e transporte das Relíquias da Paixão.

- Elena descobre a Verdadeira Cruz e os Cravos (16 cenas).
- Cosróis devasta Jerusalém (3).
- Vitória de Heraclio (9).
- Transporte das Relíquias (9).
- São Luís leva as Relíquias (9).
- As Relíquias em Paris (4).
- A compra de novas Relíquias (4).
- Traslado das Relíquias (6).
- Construção e consagração da Sainte Chapelle (4).
- Adoração das Relíquias (7 na rosácea).

A rosácea. - O Apocalipse.

Esta composição está muito bem conservada, é uma obra brilhante em que predomina o verde e o amarelo. Em torno de um círculo polilobulado São João está posternado aos pés de Jesus que se encontra sentado em um arco-íris. A ilustração pode ser lida em três zonas concêntricas, no sentido horário, partindo da parte superior. Mas o mesmo desenho do recheio torna a leitura difícil. O emblema de Carlos VIII confirma a data com exatidão.

III.2 - NOSSA SENHORA DE CHARTRES

Nossa Senhora de Chartres é um dos mais belos monumentos erigidos à glória de Deus e da Virgem. Sua arquitetura é poderosa, sem ser pesada. São perfeitas as suas proporções e admiráveis suas agulhas dirigidas ao infinito, que nos convidam a uma prece.

A emoção que se apodera de nossa alma, no instante em que a adentramos, é indescritível. Ao avançarmos, sentimo-nos como que vestidos de milhares de pedras preciosas, pois a luz lança sobre todos um espectro multicolorido de seus vitrais. Seu colorido varia de acordo com as estações do ano e das horas do dia. À tarde, os últimos raios do sol poente atravessam aqueles mosaicos diáfanos, assemelhando-se a pó de ouro projetado sobre as paredes do templo. Isso nos mostra um dos objetivos dos artistas medievos de

unesp

dar-nos uma idéia do plano místico onde a alma encontra Deus sem muito esforço. Dessa forma, todo aquele que adentra o seu recinto, creia ou não, mas tendo sensibilidade para tanto, ao contemplar a altura da nave, ao buscar com o olhar a profundidade das galerias que rodeiam à direita e à esquerda e o mistério religioso reinante no recinto, não pode subtrair-se do estado de arrebatamento experiementado por todo aquele que ama o belo.

Histórico da Catedral.

A primeira igreja remonta o século IV, junto aos muros da cidadela galo-romana e que foi queimada no ano de 743 por um duque da Aquitânia. A segunda foi queimada por piratas, no ano de 858.

O Bispo Gislebert começou, de imediato, a reconstrução do edifício e o ampliou. Dessa igreja, restou-nos o *martirium*, comumente chamado capela de São Lubin. Essa igreja também foi destruída por um incêndio, na noite de sete a oito de setembro de 1020.

O bispo São Fulberto governava então a diocese de Chartres. Esse ilustre prelado colocou todo o seu gênio, sua ciência e sua piedade para levantar as ruínas do templo. Escreveu ao rei Roberto e a outros soberanos europeus, que responderam com generosas doações. Vale lembrar que Chartres, na antigüidade, era um centro marianista de peregrinação tão famoso quanto Lourdes.

O bispo Fulberto começou pela cripta. Fez-se passar um deambulatório ao redor do *martirium.* Foi assim que as cinco janelas da capela São Lubin foram muralhadas. Esse deambulatório recebeu um pouco de luz por três pequenas capelas com abóbadas de meio ponto e foi prolongado, de ambos os lados, por duas naves cobertas de abóbadas em arista repousando sobre muros. Essa cripta é a maior da França. Fulberto edificou, em seguida, a igreja superior que media 108m de comprimento por 34m de largura.

O incêndio da cidade, em 1134, danificou provavelmente a fachada da igreja. Reiniciou-se, então, quase que imediatamente, a construção do campanário norte que foi concluído em 1150. Desde 1145, trabalhou-se no campanário sul, que foi concluído, com sua agulha, em 1160. Este campanário é um dos mais formosos que existem. Possui uma harmonia de linhas maravilhosa. O arquiteto soube, com grande maestria, passar do quadrado ao octogonal. A agulha lança-se para o céu com grande majestade. Sua altura é de 105 metros. Por sua vez, o Pórtico Real foi edificado em meados do

unesp

século XII.

Na noite de 10 de junho de 1194, um novo incêndio devorou a célebre basílica de Fulberto, restando a cripta, as torres e a fachada recém-construída. Esse incêndio teve considerável ressonância, pois a peregrinação à Virgem de Chartres era uma das mais populares da Cristandade.

O véu de Nossa Senhora, que a igreja de Chartres possuía desde o ano de 876, parece ter desaparecido nesse sinistro. Em conseqüência, o povo de Chartres, desamparado, vacilou ante a construção de uma nova igreja. Depois de quatro dias de remoção dos escombros, a santa relíquia foi encontrada em perfeito estado. O legado papal se encontrava nesse momento em Chartres. Reuniu o povo e o clero, e falou-lhes com tanto entusiasmo que todos, esquecendo suas perdas pessoais, comprometeram-se a levantar a catedral com novo esplendor. Reinicia-se, então, logo após, a sua reconstrução. Ao que nos parece, o incêndio persegue esse magnífico templo, pois, em 1836, a imprudência de um trabalhador com chumbo, quase o destrói novamente.

A arte dos vidreiros

Os três grandes vitrais da fachada nos fazem conhecer a arte da metade do século XII em toda a sua perfeição. Como essa arte, no entanto, transformou-se e tornou-se aquela do começo do século XIII, quer dizer, aquelas da janela da nave? Nós não podemos afirmar claramente. Falta-nos, para bem compreender os novos aspectos do vitral, todos os vitrais doados à antiga catedral de Chartres durante a segunda parte do século XII. Faltam-nos, também, aqueles vitrais do coro e da nave de Notre-Dame de Paris que eram do mesmo tempo.

Quando aparecem em Chartres, por volta de 1205 ou 1210, os primeiros vitrais do século XIII, nós observamos neles algumas felizes novidades. A armação do vitral onde se encaixam os painéis de vidro, em lugar de ser feito, como antigamente, de barras de ferros e cortando em ângulo reto e formando quadrados ou retângulos, é agora composto de uma montagem sábia, desenhando círculos, semicírculos, quatrifólios, trilobados. O ferro dobrado com gosto pela mão do artista, já é, antes da colocação do vidro, uma verdadeira obra de arte. Cada cena encaixada nessa armação se encontra separada das outras, tornando-se perfeitamente clara.

Nas janelas altas, são apresentadas grandes figuras, que são

unesp

convenientes, pela sua dimensão, ao lugar que ocupam. Essa inovação de um gosto tão acertado tem sua origem em Chartres? Nós poderíamos crer nisso, se não soubéssemos que, antes da revolução, as grandes figuras do século XII preenchiam as janelas do coro de Notre-Dame de Paris.

Em Chartres, quando se observa com atenção as cenas representadas nos vitrais narrativos das naves laterais, se é tocado pelo aspecto novo do desenho. No século XII, os tecidos colam-se tão estreitamente aos membros que deixam advinhar as formas; no século XIII, aparecem os amplos drapeados, as roupas flutuantes onde os corpos ficam à vontade. Os artistas, renunciando às tradições seculares que a arte bizantina lhes havia transmitido, esforçam-se por se aproximar da verdade e de reproduzir aquilo que eles vêem. Ao mesmo tempo, os gestos, melhor observados, tornam as relações das personagens entre si mais naturais.

Esses são progressos observáveis; entretanto, nós somos obrigados a reconhecer que a parte puramente decorativa do vitral não é sempre tratada com a mesma paciência que no século anterior e não atinge a mesma perfeição. As magníficas bordas decorativas do século XII diminuem de largura. As belas folhagens estilizadas, que preenchiam os intervalos dos medalhões, são substituídas por imbricações de conchas e, em seguida, por uma simples treliça vermelha jogada por um fundo azul. A necessidade de produzir muito em pouco tempo obrigou, às vezes, os mestres vidreiros a sacrificarem, numa certa medida, a riqueza do cenário. Todavia, não exageremos muito: há, nas naves laterais e nas altas janelas da nave, os vitrais, cuja decoração é quase tão perfeita como aquela do século anterior. O belo vitral consagrado a Santo Eustáquio faz parte desse número. Em nenhuma época se imaginou um Santiago mais suntuoso que aquele que se vê numa das janelas da nave: sobre sua túnica, é lançado um capa azul semeada de inumeráveis conchas de prata, que dão ao vestuário do apóstolo peregrino a magnificência de um grande brasão.

O que não se arrefeceu nos artistas foi o sentimento da cor. Os vitrais de Chartres formam um conjunto deslumbrante que nenhum outro se iguala. Um pequeno número de tons, o azul, o vermelho, um pouco de amarelo e de verde, alguns toque de branco e, às vezes, um marrom que tende à púrpura violeta, fazem nascer com suas aproximações requintadas uma harmonia encantadora. Todas essas cores se despertam com os céus brilhantes, adormecem com os céus velados. Elas enchem a catedral de uma luz irreal que se metamorfoseia com as horas do dia e com as nuvens que passam.

unesp

Gritantes ou pacificadoras elas abrem o mundo dos sonhos. Quantos corações elas sustentaram, trazendo-lhes um reflexo longínquo desta luz que o olho humano não viu! Os afrescos das igrejas romanas com cores esmaecidas tinham sua beleza, mas elas nos retinham nesta terra, enquanto que os vitrais parecem querer nos transportar para longe dela.

Chartres foi, no começo do século XIII, a grande escola de pintura sobre vidro. Os vitrais de Bourges e alguns daqueles de Tours, de Mans, Rouen, Cantorbéry oferecem com aqueles de Chartres semelhanças tocantes. Um vitral de Rouen, aliás, aquele de São Julien, o Hospitaleiro, foi assinado por um vidreiro de Chartres: *Clemens vitrarius Carnotensis.*

Vê-se como foi imenso esplendor desta ilustre igreja de Chartres, que atraía os peregrinos de toda a França setentrional. Durante quase um século, de 1145 a 1235, aproximadamente, gerações de arquitetos, de escultores e de pintores vidreiros vieram buscar inspiração nela.

O Pórtico Real, entre os campanários, possui três maravilhosas vidraças do século XII, sob a rosácea. Depois, temos os demais, com passagens do Novo Testamento, como a genealogia de Jesus, a Anunciação, história da Virgem, de vários Santos e inclusive do próprio São Fulberto, bispo de Chartres e um dos construtores da Basília.

Os vitrais da planta superior (nave e cruzeiro) representam, em geral, uma personagem de grande estatura sob a qual se pode ver uma cena de sua vida ou de seu martírio e a imagem do doador. Podemos citar os exemplos de Santa Maria Egípcia; um abade; Santiago, o maior; São Pedro; a Virgem e o Menino Jesus etc.

O tema da rosácea é retirado do Apocalipse. Ao centro, Cristo está sentado glorioso. Imediatamente ao redor do medalhão central, há doze medalhões onde se vêem os quatro animais evangélicos e oito anjos turiferários. Em seguida, vinte e quatro medalhões grandes mostram os vinte e quatro anciãos do Apocalipse. Abaixo, temos cinco ojivas largas, onde se vêem: ao centro, a Virgem e o Menino Jesus; em seguida, os quatro profetas levando os quatro evangelistas; à esquerda, Isaías levando São Mateus e Jeremias levando São Lucas; à direita, Ezequiel levando São João e Daniel levando São Marcos. Há também medalhões sob as ojivas: Pierre Mauclerc, sua mulher e filhos, que foram doadores da rosácea e das ojivas.

Iniciaremos pelos três maravilhosos vitrais do século XII que, sob a rosácea, dominam o pórtico real, entre os dois campanários.

unesp

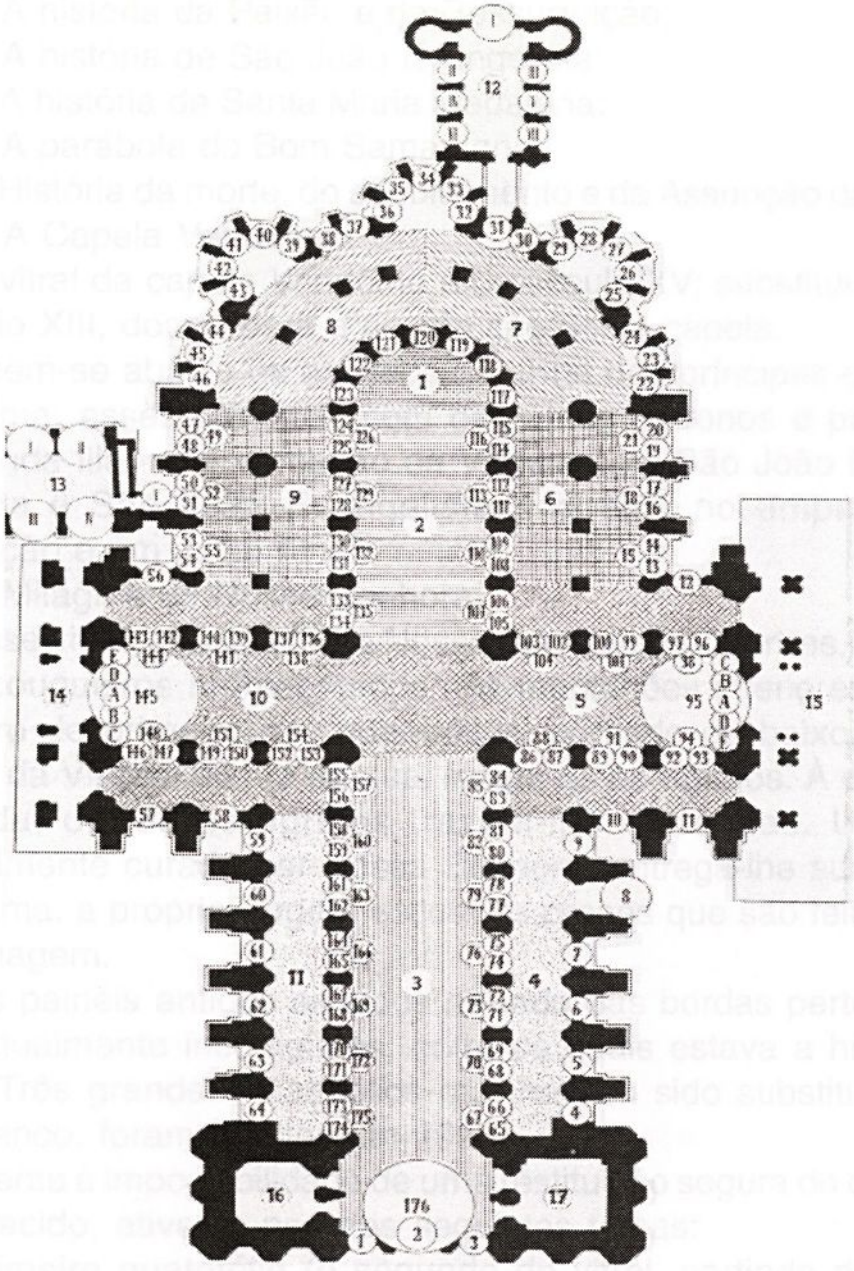


Figura 3 - Detalhe da Iconografia de Chartres

1. Genealogia de Jesus.

Como os outros vitrais do século XII, com os quais forma o tríptico da fachada ocidental, a Árvore de Jessé compõe uma série consagrada à vida de Nosso Senhor.

Por sua parte, relata a genealogia de Jesus. O 1º medalhão: Jessé está adormecido, uma árvore sai de seu corpo. Nos seis painéis seguintes, quatro reis, a Virgem e Jesus com suas sete pombas figurativas dos dons do Espírito Santo. À direita e à esquerda, profetas que anunciaram a vinda do Messias.

2. A vida de Nosso Senhor;

3. A história da Paixão e da Ressurreição;
4. A história de São João Evangelista;
5. A história de Santa Maria Madalena;
6. A parábola do Bom Samaritano;
7. História da morte, do sepultamento e da Assunção da Virgem;
8. A Capela Vendôme.

O vitral da capela Vendôme é do século XV; substitui um vitral do século XIII, doado para a construção desta capela.

Vêem-se abaixo os escudos de arma dos príncipes da família real; acima, esses príncipes com os santos patronos e protetores; na segunda fila, uma coroação da Virgem com São João Batista, à esquerda e São João Evangelista à direita; no tímpano, uma crucificação e um Juízo Final.

9. Milagres de Nossa Senhora

Esse vitral, que glorifica a Nossa Senhora de Chartres, foi doado pelos açougueiros representados nos medalhões inferiores. Acima, ao centro do primeiro dos quatrifólios, partindo de baixo, vê-se a imagem da Virgem diante da qual rezam os peregrinos. À direita e à esquerda, outros peregrinos trazem-lhe oferendas. Um coxo, provavelmente curado por Nossa Senhora, entrega-lhe sua muleta. Mais acima, a própria Virgem escuta as preces que são feitas frente à sua imagem.

Os painéis antigos situados ao lado das bordas pertenciam a temas atualmente incompletos, entre os quais estava a história de Teófilo. Três grandes quatrifólios que haviam sido substituídos por vidro branco, foram refeitos em 1927.

Frente à impossibilidade de uma restituição segura do que havia desaparecido, ativemo-nos aos seguintes temas:

Primeiro quatrifólio (o segundo do vitral, partindo de baixo). Construção da catedral no século XIII; um arquiteto desenha os planos e os operários estão trabalham.

Segundo quatrifólio. O Santo Relicário de Chartres é levado na procissão em meio aos peregrinos e enfermos que pedem para ser curados.

Terceiro quatrifólio (no vértice da janela). A Virgem, ao seu redor, anjos, profetas e santos bispos de Chartres, São Fulberto e Santo Ivo.

10. História de São Apolinário.

A parte inferior desse vitral foi substituída em 1328 por uma grisalha.

11. Vitral desaparecido.

12. A vida de São Fulberto, bispo de Chartres.

unesp

13. História de Santo Antônio e de São Paulo Ermitão.
14. Nossa Senhora do Belo Vitral.
15. A Virgem e o Menino Jesus.
16. História da Virgem.
17. Os Signos do Zodíaco - Trabalhos dos meses.
18. Pequena rosácea. Esta rosácea contém um Jesus na cruz, com Maria e São João.
19. Grisalha do século XIV. Nela, vê-se uma bela Anunciação.
20. Grisalha do Século XIV.
21. Rosácea. Onde se vê Jesus com os quatro animais figurativos.
22 e 23. Grisalhas do século XVII que substituíram dois vitrais do século XIII (é provável que esta mutilação tenha sido feita para iluminar os três grupos de Tomás Boudin).
24. História de São Martin.
25. São Tomás Becket.
26. Santa Margarida e Santa Catalina.
27. História de São Nícolas.
28. História de São Remígio.
29. Grisalha. Essa grisalha é do final do século XIII. Em 1416, foi restaurada e decorada com uma imagem de São Nícolas.
30. História de São Silvestre.
31. Grisalha.
32. História de São Paulo. Esse vitral teve uma restauração importante em 1872. As cinco primeiras filas à exceção dos painéis 3 e 10, assim como os painéis 27 e 28, são modernos.
33. História de Santo Andrés.
34. História dos Apóstolos (segundo o Evangelho).
35. História de São Simão e de São Judas.
36. Grisalha do século XIII
37. História de Santiago, o Maior.
38. História de Carlos Magno.
39. História de São Teodoro e de São Vincente.
40. História de São Pantaleão.
41. São Estêvão.
42. História de São Cherão.
43. História de São Savinien e de São Potentien.
44. Grisalha de meados do século XIII.
45. Vida de São Julian.
46. História de São Tomé apóstolo.

As grandes janelas 47, 48, 50, 51 estão ocupadas com grisalhas do século XIII. Ao pé da grisalha 47, o martírio de São Lourenço.

Acima, duas pequenas rosáceas (49 e 52), representam Jesus bendizendo.

53. História de São Nícolas.
54. São Germão de Auxerre.
55. Pequena rosácea
56. O vitral da paz.
57. Vitral danificado no século XVIII. Diferentes fragmentos antigos foram instalados.
58. Parábola do filho pródigo.
59. Vitral simbólico da Redenção.
60. História de São Nícolas.
61. História de José.
62. São Eustáquio.
63. História de São Lubin.
64. História de Noé.

Vitrais - planta superior.

Os vitrais da planta superior (nave e cruzeiro) representam, em geral, uma grande personagem sob a qual se pode ver uma cena de sua vida ou de seu martírio e a imagem do doador. Pelo lado sul:

65. Santa Maria Egípcia. Medalhão inferior: seu encontro com Zósimo; seus funerais.
66. São Laumer. Medalhão inferior: o santo enfermo é visitado por São Malard.
67. Rosácea: um abade.
68. Santiago, o Maior. Medalhão inferior: os padeiros/ pasteleiros doadores.
69. São Pedro. Medalhão inferior: os padeiros doadores.
70. Rosácea: Jesus.
71. A Virgem e o Menino Jesus. Medalhão inferior: Jesus aparece a Maria Madalena. Na borda: duas senhoras doadoras.
72. Santa Foy. Medalhão inferior: seu martírio.
73. Rosácea: São Solene.
74. Santiago, o Maior. Medalhão inferior: uma família de doadores; mercadores de Chartres, do século XIII, fabricantes de calças.
75. São Felipe. Medalhão inferior: o profeta Jeremias.
76. Rosácea: São Jerônimo.
77. São Celetric. Medalhão inferior: os torneiros doadores.
78. De baixo para cima: os torneiros doadores. Moisés. São Bartolomeu.

unesp

79. Santo Agostinho.

80 e 81. Janelas fechadas.

82. Rosácea: São Jorge, o Grande.

83. Duas santas.

84. São Sinforiano. Medalhão inferior: seu martírio.

85. Rosácea: São Hilário. Dois doadores ajoelhados.

86. São Pedro. Medalhão inferior: Jean de Courville, que foi, provavelmente, doador.

87. São Paulo. Medalhão inferior: idem anterior.

88. Rosácea: Jean de Courville, diácono doador.

89. Um santo desconhecido e Santo Antônio. Medalhão inferior: um eclesiástico, doador.

90. Dois profetas medalhão inferior: São Paulo e Santa Mônica (vitral feito em 1928).

91. Rosácea: um santo bispo.

92. O profeta Miquéias. Medalhão inferior: Alix de Thouars, doadora.

93. O profeta Malaquias. Medalhão inferior: Escudo de armas de Pierre Mauclerc, doador.

94. Rosácea: Pierre Mauclerc, doador.

95. Rosácea sul: glorificação de Nosso Senhor Jesus Cristo.

O tema da rosácea foi retirado do Apocalipse. Ao centro, Jesus está sentado glorioso. Imediatamente ao redor do medalhão central, há doze medalhões onde se vêem os quatro animais evangélicos e oito anjos turiferários. Em seguida, vinte e quatro medalhões grandes mostram os vinte e quatro anciões do Apocalipse. Abaixo, cinco ojivas alargadas, onde se vêem: ao centro (A), a Virgem e o Menino Jesus, em seguida, os quatro profetas levando os quatro evangelistas; à esquerda (B), Isaías levando São Mateus, (C) Jeremias levando São Lucas; à direita (D), Ezequiel levando São João, (E) Daniel levando São Marcos. Há medalhões também sob as ojivas largas: Pierre Mauclerc, sua mulher e seus filhos, doadores da rosácea e das ojivas largas.

96. O profeta Oséias. Medalhão inferior: escudo de armas de Pierre Mauclerc, o doador.

97. Um profeta. Medalhão inferior: Pierre Mauclerc, o doador.

98. Rosácea: a Virgem e o Menino Jesus. Escudo de armas de Pierre Mauclerc, o doador.

99. São Cosme e São Damião. Medalhão inferior: Geoffroy, eclesiástico, doador.

100. São Gervásio e São Protásio. Medalhão inferior: um eclesiástico, doador.

unesp

101. Rosácea: a Virgem e o Menino Jesus. À esquerda: uma senhora doadora.

102. São Dionísio entrega o estandarte ao cavaleiro Clement, doador.

103. Dois santos desconhecidos. Medalhão inferior: Geoffroy, eclesiástico, doador.

104. Rosácea: São João Batista. Escudo das armas da família Clement, doadora.

105. De baixo para cima: dois jogadores. Natividade de Nossa Senhora. Fuga para o Egito.

106. Medalhão inferior: Bouchard de Marly, doador. Medalhão central: São João Evangelista e Santigado, o Maior. Medalhão superior: adoração dos Reis Magos.

107. Rosácea: um senhor da família de Beaumont, doador.

108 e 109. Dois vitrais desaparecidos em 1788 (grisalhas modernas).

110. Rosácea: um senhor da família Courtenay, doador.

111. São Paulo. Medalhão inferior: os curtidores em branco, doadores.

112. Cenas da história de São Vicente: é colocado no mar; um corvo defende seu corpo. Medalhão inferior: Pierre Baillart, cônego diácono, doador.

113. Rosácea: um senhor da casa de Montfort, doador.

114 e 115. Vitrais destruídos em 1773 (grisalhas modernas).

116. Rosácea: um senhor da casa de Montfort, doador.

117. De baixo para cima: os cambistas, doadores. O anjo Gabriel anuncia a Zacarias o nascimento de João Batista. João testemunha em nome de Jesus e o batiza.

118. De baixo para cima: os peleiros e fanqueiros, doadores. Daniel, Jeremias, um querubim.

119. De baixo para cima: os padeiros, doadores. Moisés, Isaías. Um anjo turiferário.

120. De baixo para cima: os padeiros, doadores. A anunciação. A Visitação. A Virgem e o Menino Jesus.

121. De baixo para cima: Geoffroy, fabricante de calças e seus familiares, doadores. Aarão. Um anjo turiferário.

122. De baixo para cima: os açougueiros, doadores. Ezequiel. Davi. Um querubim.

123. De baixo para cima: os cambistas, doadores. Jesus dá as chaves a São Pedro. Um anjo o faz sair da prisão. São Pedro encontra-se com Jesus nas portas de Roma.

unesp

124 e 125. Vitrais destruídos em 1773 (grisalhas modernas).

126. Rosácea: Luís de França, filho de Felipe Augusto, doador.

127. De baixo para cima: Thibault, conde de Chartres, doador. São Martim corta seu manto para dá-lo a um pobre. Jesus lhe aparece vestido com seu manto.

128. De baixo para cima: Thibault, conde de Chartres, doador. São Martim ressuscita um morto. De passagem por Chartres, cura uma muda.

129. Rosácea: Thibault VI, conde de Chartres, doador.

130 e 131. Vitrais destruídos no século XVIII (grisalhas modernas).

132. Rosácea: um rei de Castilha, doador.

133. Peregrinos de Santiago. Medalhão inferior: Robert de Bérou, doador.

134. A Virgem com o Menino Jesus. Medalhão inferior: escudo de armas de um senhor da família de Regnault de Mouçon, doador.

135. Rosácea: Cristo abençoando.

136. De baixo para cima: uma senhora doadora. A Anunciação. A Natividade de Nossa Senhora e Adoração dos Magos.

137. Detalhes da vida de São Eustáquio. Medalhão inferior: um cavaleiro, doador.

138. Rosácea: Cristo abençoando. A mesma família que doou as ojivas anteriores.

139. São Judas e São Felipe. Medalhão inferior: um sacerdote, doador.

140. São Felipe e São Andrés. Medalhão inferior: um sacerdote, doador.

141. Rosácea: um sacerdote, doador.

142. São Judas e São Tomé. Medalhão inferior: um sacerdote, doador.

143. São Tomé e São Barnabé. Medalhão inferior: um sacerdote, doador.

144. Rosácea: Cristo abençoando.

145. Rosácea norte. Glorificação da Virgem. Ojiva larga central (A): Santa Ana levando a Virgem em seus braços; medalhão inferior: escudo das armas da França. À esquerda: (B) o rei Davi; medalhão inferior: Saul; (C) Melquisedeque; medalhão inferior: Nabucodonozor. À direita de Santa Ana: (D) Salomão; medalhão inferior: Jeroboam; (E) Aarão; medalhão inferior: o faraó. Estes personagens representam o Antigo Testamento rendendo homenagem à Mãe de Deus.

Na rosácea do centro: a Virgem com o Menino Jesus sobre seus joelhos.

unesp

No primeiro círculo de medalhões: quatro pombas divinas e anjos.

No segundo círculo: os doze reis de Judá, desde Davi até Manassés. No último círculo: os doze pequenos profetas.

Nos cantos da rosácea: as armas da França e de Castela representando os doadores: São Luís e Branca de Castela (1230).

146, 147, 148. Grisalhas com as armas das casas da França e de Castela, doadoras.

149. História da Virgem (vitral moderno). De baixo para cima: Jeanne de Boulogne, doadora do vitral primitivo. Anúncio do nascimento da Virgem a Joaquim e a Ana. Seu encontro na porta dourada.

150. De baixo para cima: Mahaut de Boulogne, doadora. A anunciação. A Visitação.

151. Rosácea moderna: Santa Ana.

152. De baixo para cima: Felipe, conde de Boulogne, doador. Anúncio da Natividade. A apresentação no Templo.

153. De baixo para cima: escudo de armas de Felipe de Boulogne, doador. A Transfiguração da Virgem. Sua Assunção. Sua coroação.

154. Rosácea: Felipe Hurupel, conde de Boulogne, doador.

155. De baixo para cima: São Martim, a cavalo, dá sua mão a um pobre. Adormecido vê Jesus vestido com seu manto. Sem assinatura: vitral doado pelos habitantes de Tours.

156. São Martim. Medalhão inferior: uma personagem desconhecida. Vitral doado pelos habitantes de Tours.

157. Rosácea: dois doadores, "homens de Tours", ajoelhados aos pés de Maria.

158. De baixo para cima: o sacrifício de Abraão. Jesus Abençoando.

159. De baixo para cima. O sacrifício de Abraão. Jesus abençoando.

160. Rosácea: os lavradores, doadores.

161. São Jorge, guerreiro. Medalhão inferior: sofrendo o martírio da roda.

162. São Gil. Medalhão inferior: um anjo lhe revela o pecado que o rei não se atreve a confessar-lhe. Na borda: os carregadores, doadores.

163. Rosácea: São Jorge.

164. Um apóstolo. Medalhão inferior: os cambistas, doadores.

165. Seis apóstolos.

unesp

166. Rosácea: a Virgem e os sete dons do Espírito Santo.

167. São Nícolas. Medalhão inferior: os curtidores em branco, doadores.

168. Quatro apóstolos. Medalhão inferior: os peleiros, doadores.

169. Rosácea: São Tomás de Cantorbery. Dois homens doadores.

170. Santo Estêvão. Medalhão inferior: os tecelões, doadores.

171. São Lourenço. Medalhão inferior: seu martírio.

172. Rosácea: São Lubin. Dois taverneiros ou vendedores de estanho, doadores.

173. Três profetas: Jonas, Daniel Habacuque.

174. As três tentações de Nosso Senhor.

175. Rosácea: um santo bispo. Dois homens doadores.

176. Rosácea ocidental: o juízo final.

Ao centro, Cristo está sentado mostrando suas chagas, de onde flui sangue. Está rodeado pelos animais simbólicos.

Nos círculos exteriores, diferentes cenas do Juízo Final ao qual assistem anjos e apóstolos.

III.3 - O FILOSÓFICO DO DEUS-LUZ NOS MOSAICOS E VITRAIS.

A proporção supõe o composto, a luz é um elemento simples. Então, se todas as coisas são proporcionadas, são também luminosas. A proporção lhes confere harmonia e ordem, a luz lhes outorga nobreza. A nobreza é, como a consonância, uma propriedade transcendental, como afirma **Bruyne, (1994:78).** É a doutrina do século XIII, já que é nele que a estética da luz aparece sistematizada e a da proporção completa-se a partir de Boécio.

A luz é universalmente considerada uma fonte de beleza, pois é a própria substância da cor simultaneamente à condição exterior de sua visibilidade. Essa idéia tem origem em Plotino, é retomada pelo Pseudo-Dionísio, reaparece em João Escoto Erígena e se converte em norma entre Ulrico de Estrasburgo e seus contemporâneos.

O Neoplatonismo, escola de pensamento filosófico que teve em Plotino seu maior expoente, exerceu uma influência marcante, principalmente nas artes da Idade Média, nasceu em Alexandria, no século III d.C., teve como suporte a sua essência platônica associada

unesp

ao misticismo. Seus maiores representantes foram Porfírio e Plotino, por ser este último seu maior destaque, seu nome confunde-se normalmente com o da própria escola. Segundo REMAEH & REQUENA (1998, p.79).

Plotino procurou na metafísica de Platão e na de Aristóteles aquilo que lhe permitiria descobrir os caminhos que o conduzissem à contemplação da origem de todas as coisas. Sua presença no Neoplatonismo foi de tal forma marcante que seu nome se confunde, muitas vezes, com o da própria escola.

A influência dessa escola tem sido considerável no pensamento da humanidade e sua presença nas Artes em geral não poderia ser menor, principalmente entre os filósofos e teólogos da Idade Média (que a dirigiram para as artes que se encontravam sob sua orientação). No Renascimento - com Boticelli, Michelângelo, Camões; e até mesmo em Bergson podemos encontrar pontos convergentes com o pensamento de Plotino.

Historicamente, os estetas e os artistas têm vinculado o Belo ao Bom/Bem e a arte tem sido encarada como meio de elevação espiritual e de humanização, como instrumento de conscientização social. Em ambos os casos, há uma estreita relação do **Belo** com o sublime, com o **Bem.**

Ainda em REMAEH & REQUENA (1998, p. 88), tais reflexões acerca da arte, do Belo e do Bem iniciaram-se na filosofia e preencheram muito das preocupações dos grandes filósofos, desde a antigüidade clássica até a contemporânea.

Se para Aristóteles o imitar é inerente à natureza humana desde a infância; e o que faz o homem diferir dos outros animais é que ele é mais inclinado à imitação.

Leonardo da Vinci também apóia esta posição ao dizer que a pintura deve parecer uma coisa natural vista num grande espelho e que o bom pintor deve ser senhor de imitar com sua arte todas as formas que a Natureza produz e não poderá fazê-lo se não a guardar de cor. Por outro lado, para Platão, a única arte é a arte da dialética. Plotino, mais que Platão, é sensível às belezas naturais. Se ele se emociona diante das formas vegetais e suas linhas flexíveis realçadas de brilho e de graça, se se alimenta da beleza do céu constelado tal como as plantas parecem nutrir-se 'do orvalho matinal que as ilumina'. É que Deus anuncia-se no esplendor de sua aparência, para preencher a visão dos homens. A beleza das coisas é uma beleza colocada nas coisas pela presença ativa de um Deus-luz, e a

unesp

descoberta iluminadora, é não a das coisas belas, mas, no caso, a da divina beleza, que as transfigura.

A iluminação não é simples metáfora: é o dom de Deus, não apenas às coisas criadas sempre imperfeitas, mas também à alma do artista capaz - e aí reside seu gênio - de se abrir ao sopro divino. Ribon, 1991, p. 23)

Plotino, por sua vez, defende a arte do belo não reduzida à dialética, e, para ele, as produções são apenas 'simulacros de aparências e brinquedos desprezíveis'.

Nas Enéadas seis, ele afirma:

A beleza é mais que a própria ***simetria****, uma luz que incide sobre a simetria das coisas, e nisso consiste seu encanto. Pois, por que a luz da beleza aparece mais num rosto vivo, enquanto apenas um traço dessa beleza aparece no de um morto, mesmo que sua figura não esteja ainda desfigurada na harmonia de sua substância? E, por que as estátuas mais vivas são as mais belas, mesmo que haja outras com proporções mais exatas? E por que um homem feio, mas vivo é mais belo que a estátua de u m belo homem, se não for porque essa beleza é mais desejável, porque mais se aproxima da natureza do Bem, (...), da Luz (...)?* (Quiles, 1981, p. 54 ss.)

É assim que a beleza da cor, ainda que simples por sua forma, submete ao seu império as trevas da matéria, pela presença da luz, que é uma coisa incorpórea, uma razão, uma forma. Eis por que também o fogo é superior em beleza a todos os outros corpos: é que ele desempenha, em vista dos outros elementos, o papel de forma; ele ocupa as regiões mais elevadas; é o mais sutil dos corpos, pois é o que mais se aproxima dos seres incorpóreos; é ainda o único que, sem se deixar penetrar pelos outros corpos, penetra-os todos; comunica-lhes calor sem se resfriar; possui cor por sua própria essência e é quem a comunica às outras; ele brilha e resplandece, porque é uma forma. O corpo em que ele não domina, oferecendo apenas um matiz descolorido, não é mais belo, porque não participa de toda a forma da cor.

O que conta, portanto, segundo seu pensamento, é a luz, é o brilho.

E continua, Plotino, enfatizando a luz, i.e., o Deus-luz. Assim, a natureza que produz tantos belos objetos deve possuir ela mesma uma beleza muito superior. Mas, como não temos o hábito de ver o interior das coisas que não conhecemos, restringimo-nos ao seu exterior, ignorando que é dentro delas que se esconde o que nos

unesp

comove; tal como um homem que, vendo sua imagem e não sabendo de onde ela vem, gostaria de apreendê-la. Não é a massa de um objeto que nos atrai, não é nela que reside a beleza. É o que demonstra a beleza que encontramos nas ciências, nas virtudes e, em geral, nas almas, em que ela brilha como uma luz mais verdadeira quando nela contemplamosou admiramos a sabedoria: não consideramos então o rosto, que pode ser feio; deixamos de lado a forma do corpo, para ater-nos apenas à beleza interior - dos heróis, santos, cristãos em geral -. Se, na emoção que deve causar-te um espetáculo, não proclamas que ele é belo e, se mergulhando o teu olhar em ti mesmo não experimentar o encanto que tem a beleza, é em vão que, com semelhante disposição, procuras a beleza inteligível, pois só a buscarias no que é feio e impuro. Eis por que os discursos que sustentamos aqui não se destinam a todos os homens. Mas, se reconheceste em ti a beleza, eleva-te à reminiscência da beleza inteligível.

E mais especificamente, quanto à arte, segundo Plotino, se esta consegue produzir obras que estejam conformes à sua essência constitutiva (sendo sua natureza produzir o belo), ela ainda tem, pela posse da beleza que lhe é essencial, uma beleza maior e mais verdadeira que aquela que passa nos objetos exteriores. De fato, como toda forma aumenta passando pela matéria, ela é mais fraca que aquela que permanece una. Tudo o que aumenta distancia-se de si mesmo, como o fazem a força, o calor e, em geral, qualquer propriedade. O mesmo acontece com a beleza. Todo princípio criador é sempre superior à coisa criada. É não a privação da música, mas a própria música que cria o musicista. É a música inteligível que cria a música sensível. Se se procura rebaixar as artes, dizendo que, para criar, elas imitam a natureza, respondemos, primeiro, que a natureza dos seres é ela mesma imagem de outras essências. Em seguida, note-se que as artes não se limitam a imitar os objetos que se oferecem aos nossos olhos, mas remontam às razões ideais das quais deriva a natureza dos objetos. Enfim, que elas criam muitas coisas por si mesmas e acrescentam o que falta à perfeição do objeto, porque possuem a beleza em si próprias. Fídas parece ter representado Júpiter sem lançar nenhum olhar sobre as coisas sensíveis, concebendo-a tal como nos aparecera se se revelasse aos nossos olhos. Portanto, o objetivo da arte é a beleza inteligível.

Em síntese, para Plotino, a Beleza suprema é Deus a quem tendem todas as almas e, a partir desta premissa, seguem-se as

unesp

outras:

- A beleza da alma está na virtude.
- A fealdade está na impureza.
- A beleza supra-sensível é superior à sensível.
- No nível inteligível, o Belo é identificado com o mundo das idéias (formas) e o Bem é identificado com o UM-TODO-DEUS (informe).
- O Bem, portanto, está acima do Belo.

Como místico, Plotino deixou-nos uma estética plena de misticismo, apoiada num subjetivismo radical. Referindo-se à estética neoplatônica e plotiniana, Bayer, (1979, p. 81), pontifica:

A nossa verdade é-nos interior. Basta, na contemplação estética, que escapemos ao mundo. Toda a beleza se retoma no interior de nós e por intuição. O que há a fazer é recordar. A contemplação estética é uma visão. Tudo se penetra, nenhuma parte é exterior a outra parte, o olho que vê identifica-se com o que vê, o contemplador do divino participa do divino, torna-se divino de alguma maneira. É a alma que se torna bela, na mesma medida em que descobre o Belo; ou antes, só se apreende a beleza das coisas quando nós próprios nos tornamos belos.

Em oposição à natureza naturada, Plotino propõe a *natura naturans*, o que significa que o artista não devia imitar a natureza, mas encontrar em si próprio o movimento e o impulso criador da natureza, enquanto cria. A beleza do universo canta e clama a grandeza de Deus.

Para Platão, a única arte é a arte da dialética. Plotino, revendo a obra *O banquete*, empresta os elementos de sua dialética, unindo, tal como Platão, o amor à beleza. Mas o risco provocado pela embriaguez que pode nublar a visão das belas formas e belas idéias, impedindo a ascenção da alma. Esse fogo do amor platônico não encontra ressonância em Plotino. Este o transforma em iluminação da criação. Como pontifica Ribon, 1991, p. 23:

Se Plotino, mais que Platão, é sensível às belezas naturais, se ele se emociona diante das formas vegetais e suas linhas flexíveis realçadas de brilho e de graça, se se alimenta da beleza do céu constelado tal como as plantas parecem nutrir-se "do orvalho matinal que as ilumina", é que Deus anuncia-se no esplendor de sua aparência, para preencher a visão dos homens; a beleza das coisas é uma beleza colocada nas coisas pela presença ativa de um ***Deus-luz****,* (grifo nosso*) e a descoberta iluminadora é não a das coisas belas, mas, no caso, a da divina*

unesp

beleza que as transfigura. A iluminação não é uma simples metáfora: é o dom de Deus não apenas às coisas criadas sempre imperfeitas mas também à alma do artista capaz - e aí reside seu gênio - de se abrir ao sopro divino.

Plotino, então, defende a legitimidade de uma arte do belo que não se reduz à dialética. A arte seria uma purgação da matéria pela Idéia que se faz Presença. Essa maneira neoplatônica de encarar a arte desempenhou um papel importantíssimo na estética da Idade Média, cujos artistas tratarão das formas e cores para fazerem surgir, principalmente através dos vitrais, muitos episódios, com destaques dos bíblicos, os símbolos religiosos pelo brilho e luz, determinando a presença de Deus na arte religiosa. Portanto, o esplendor dos vitrais da catedral gótica também realiza, por meio do que se pode considerar que mais representa a presença divina - a luz - , na natureza, para torná-la mais presente em seu interior, principalmente no resplendor da rosácea, cujos engastes de chumbo detêm uma abundância de figuras tomadas à natureza, à Bíblia e à história dos santos e heróis da humanidade.

Segundo Ribon (1991), as cores de esmeralda e rubi, de lápis-lázuli e azul-noite, de turqueza e grená, de safira e de fogo, vivas e saturadas, suavizadas ou ácidas, conforme a direção do vitral com relação aos pontos cardeais do cosmos, oferecem-se, vindas de um outro mundo, como a substância animada dessas imagens nas quais tudo faz esquecer que representam alguma coisa. Atravessando-as como um sopro, para iluminá-las e acabar por dissolvê-las num deslumbramento, a luz do sol decompõe-se e se recompõe, para se tornar, transfigurada, a do Seu criador, cuja flamejante difusão no interior do templo capta o fiel, a fim de convidá-lo para a festa próxima de sua transfiguração.

Diariamente, ao entardecer, as figuras traspassadas pelas luzes sagradas fundem-se com a noite e emergem ao alvorecer, para ofertar a brilhante imagem do retorno da Palavra Divina.

unesp

CAPÍTULO IV
O PROCESSO DE LEITURA: A LEITURA FORMAL DOS VITRAIS

> *Os egípcios tinham desenhado preponderantemente o que **sabiam** existir, os gregos o que **viam**; na Idade Média, o artista aprendeu a expressar também, na sua obra, o que **sentia.***
> (Gombrich 1983, p. 120)

Não podemos imaginar qualquer obra medieva sem a noção de que o artista não buscava a arte como mimesis. Seu propósito era transmitir o conteúdo e a mensagem bíblica. Nesse particular, podemos afirmar que teve mais sucesso do que qualquer outro artista. Por exemplo, ao comunicar uma passagem bíblica, como a cena em que Jesus lava os pés de Pedro, após a Última Ceia, somente o diálogo importa ao artista. Não há, para ele, interesse em representar a sala em que a cena ocorre. Isso poderia meramente ter desviado as atenções do significado interior do evento. Nesse caso, ele prefere representar apenas as figuras diante de um fundo dourado, plano e luminoso, sobre o qual os gestos dos interlocutores se destacam como uma solene inscrição.



Figura 4 - Cristo lavando os pés dos apóstolos.
Do livro dos Evangelhos de Oto III, iluminado por volta de 1000
Munique Staatsbibliothek

Vemos na figura um o movimento implorativo de Pedro, o gesto de sereno ensinamento do Cristo. Além disso, observa-se um discípulo à direita descalçando as sandálias, enquanto outro traz uma bacia. Os demais figurantes amontoam-se por trás de Pedro. Todos os olhos estão rigorosamente voltados para o centro da cena e dão-nos, assim, a sensação de que alguma coisa de infinita significação está ocorrendo. Não importa o fato de a bacia não ser uniformemente redonda, e nem mesmo se o artista teve que torcer para cima a perna de S. Pedro, já que o joelho, algo jogado para a frente, tem a intenção de mostrar seu pé nitidamente fora da água. A preocupação do artista, portanto, era mostrar exclusivamente a humildade divina.

Ainda de acordo com Gombrich, foi na Grécia que se descobriu a arte de mostrar as "atividades da alma" e, por muito diferente que fosse a maneira que o artista medieval interpretasse essa finalidade, a Igreja nunca poderia ter usado tais imagens para seus próprios fins sem essa herança. Para o Papa Gregório, o Grande, *apud* Gombrich, 1983, a imagem (pintura, vitral, afresco etc), pode fazer pelo analfabeto o que a escrita faz pelos que sabem ler.

Analisando o *modus vivendi* e todos os problemas enfrentados pela humanidade, na Idade Média, podemos ter apenas uma idéia do significado da igreja para a população. Esta era um marco, uma referência, pela sua construção majestosa, de considerável envergadura em meio a extensas regiões, servindo de norte para todos que se movimentavam pela Europa. Aos domingos e dias santos, durante as cerimônias, a população toda da cidade nelas se reunia. A diferença entre as cabanas da população, com o esplendor da igreja era por demais contrastante. Daí deduzirmos o interesse de todos em construí-las e o orgulho que tinham com sua decoração. Em relação com a pobreza e ignorância reinantes, o templo se apresentava como a Jerusalém Celeste, na qual o homem podia encontrar refúgio contra as forças das trevas, até o triunfo no Juízo Final.

A França teve, em suas igrejas românicas, a primeira decoração com estátuas, embora, segundo Gombrich, nada daquilo que se encontrava dentro das igrejas, como as esculturas e os vitrais, tinham essa função de "decorar". Tudo possuía uma função definida, expressando uma idéia precisa, relacionada com os ensinamentos da Igreja.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 4 - Pórtico da catedral de São Trophime, Arles, Sul da França.

O pórtico do final do século XII da catedral de São-Trophime, em Arles, (Sul da da França), figura 2, é um dos mais completos exemplos desse estilo. Seu formato recorda o princípio do arco triunfal romano. No campo acima do tímpano, vemos o Cristo em Sua Glória, cercado pelos símbolos dos quatro evangelistas. Esses símbolos, o leão para São Marcos, o anjo para São Mateus, o boi para São Lucas e a águia para São João, foram derivados da Bíblia. No Antigo Testamento, encontramos sobre a visão de Ezequiel, I, 4-12, onde ele se refere ao trono do Senhor sustentado por quatro criaturas com cabeça de homem, leão, boi e águia, pensamento dos teólogos cristãos que imaginavam serem os Quatro Evangelistas os sustentáculos do trono de Deus, perfeito tema para o pórtico de uma igreja.

No dintel, podem ser observadas doze figuras sentadas que são os doze apóstolos. À esquerda de Cristo, vê-se uma fila de figuras nuas e acorrentadas - as almas perdidas sendo arrastadas para o inferno. À sua direita, vêem-se os bem-aventurados, suas faces voltadas para Ele que se encontra em glória eterna. Por baixo, são vistas as rígidas figuras de santos, cada um deles marcado por seu emblema, fazendo os fiéis recordarem aqueles que podem interceder por eles, ao se apresentarem ante o Juízo Final. Desta forma, os ensinamentos da Igreja acerca do objetivo final de nossa vida terrena foram materializados nessas esculturas do pórtico de uma igreja. Essas imagens permaneceram no espírito das pessoas

ainda mais poderosamente do que as palavras pronunciadas pelos sacerdotes. Corroborando com tudo isso, apresentamos as palavras de um poeta francês, do final da Idade Média, Francois Villon, *apud* Gombrich, (1983:130) que descreveu o efeito provocado por essas figuras para sua mãe:

Sou uma pobre e velha mulher,
Muito ignorante, que nem ler sabe.
Mostraram-me na igreja de minha aldeia
Um Paraíso pintado com harpas
E o Inferno onde ferviam as almas danadas;
Um enche-me de júbilo, o outro
assusta-me...

Ainda segundo Gombrich, 1983, todos os pormenores no interior das igrejas são pensados com igual esmero, de forma que se ajustem ao seu propósito e à sua mensagem. E, realmente, quando os nossos olhos observam as luzes matizadas que penetram, através dos vitrais, dando vida às personagens bíblicas, santos, heróis e os diversos representantes da sociedade medieval, podemos concluir que, no local onde se encontram, as forças do mal não podem prevalecer contra eles, pois a "luz que brilha na escuridão" fez e pode fazê-los triunfar.

Ao analisar as figuras representadas nos vitrais, não podemos nos esquecer de que o artista medieval não estava empenhado numa imitação de formas naturais e se preocupava exclusivamente com a disposição de tradicionais símbolos sagrados. Por isso, não devemos buscar nas figuras aquilo que o artista nunca pretendeu passar.

Essas expressões, através da pintura e do vitral, tinham por finalidade converter-se numa forma de escrita por imagens. Essa aplicação de métodos simplificados de representação, proporcionou ao artista medieval uma nova liberdade para experimentar, com mais complexas formas de composição. Sem esses métodos, os ensinamentos da Igreja dificilmente poderiam ser comunicados por formas visíveis.

Reportemo-nos agora ao vitral. Este, sem qualquer sombra de dúvida, foi idealizado sobre o mosaico, cuja arte, praticada desde a mais alta antigüidade, conheceu um brilhante desenvolvimento na época helenística e romana. Ela atingiu o seu apogeu no Ocidente com as criações bizantinas (Constantinopla, Ravena etc.) Apesar de certas reminiscências antigas (Ravena, mausoléu de Galla Placídia, primeira metade do século V), seu espírito diferiu, e todas as obras são marcadas de espiritualidade.

unesp

Os bizantinos, sob a influência do Neoplatonismo, foram os primeiros a conceber o mosaico. Fizeram-no assim, como o entenderam os artistas modernos, não como uma imitação da pintura, mas como uma decoração que, desenrolando-se nas paredes, suscita o efeito de um magnífico tapete figurativo.

Os vitrais, também com a utilização da luz e das cores, encontram seu apogeu na arquitetura gótica. Engastados como jóias luminosas, em aberturas ainda estreitas, cercados de complexas molduras decorativas, compõem-se de uma reunião de medalhões quadrados ou circulares e são feitos de vidros de cores claras, cortados em pequenas peças cintilantes.

A técnica básica para se produzir esses vidros coloridos tem sido conhecida desde a época do antigo Egito. Ela envolve a adição de óxidos metálicos - cobalto para o azul, manganês para o vermelho e púrpura - para uma fórmula básica de areia e cinza ou cal que é fundido em alta temperatura. Tais vidros coloridos foram usados em pequena escala nas janelas das igrejas durante o período do princípio do cristianismo e nas igrejas dos períodos carolíngeo e otoniano. Os vidros coloridos muitas vezes adornaram as igrejas do período românico, mas a forma artística alcançou uma grande sofisticação e popularidade nas catedrais e igrejas do período gótico.

Construir uma imagem com vidros coloridos era um processo complexo e magnificente. Um primeiro *designer* traçava uma composição sobre um painel de madeira da mesma medida da abertura da janela onde seria colocado, observando as cores de cada um dos seus elementos. Os vidreiros produziam placas de vidros coloridos e, então, os artesãos cortavam uma a uma as peças destas grandes placas e as colocavam sobre os gabaritos de madeira. Os pintores, em seguida, acrescentavam detalhes com emulsão de esmalte. Em seguida, o vidro era reaquecido para fundir o esmalte. Finalmente, as peças eram reunidas e colocadas juntas às demais com pequenas barras de chumbo. As peças reunidas eram colocadas dentro de armações de ferro, previamente construídas para preencher a abertura da janela.

A procura pelos vitrais estimulou experimentações técnicas a fim de adquirir novas cores e maior pureza e transparência. As cores dos vidros românicos - principalmente vermelho e azuis com toques de verde escuro, marrom, e amarelo alaranjado - eram tão profundas que quase chegavam ao opaco. Os cisterciences adornaram suas igrejas com janelas grisalhas, pintando folhagens e cruzes sobre vidro cinza.

Em princípio, os vidros não coloridos tinham muita impureza, mas os artesãos góticos desenvolveram um material clareador sobre o qual eles podiam desenhar elaboradas cenas narrativas. Muitas cores novas foram descobertas acidentalmente, tal como o amarelo prateado produzido pela mistura com óxido de prata. Centelhas, nas quais uma camada de uma cor era fundida a uma camada de outra cor, produziam quase uma infinidade de combinações de cores. Azul e amarelo, por exemplo, podiam ser combinados para produzir o verde. Da mesma forma, podiam ser fundidos com camadas de vidros coloridos em espessuras variadas para produzir uma combinação de tonalidades do claro para o escuro. As cores profundas dos vitrais do princípio do periodo gótico produziu-lhes um brilho saturado e misterioso. A riqueza de algumas destas cores, particularmente o azul, jamais foi superada.

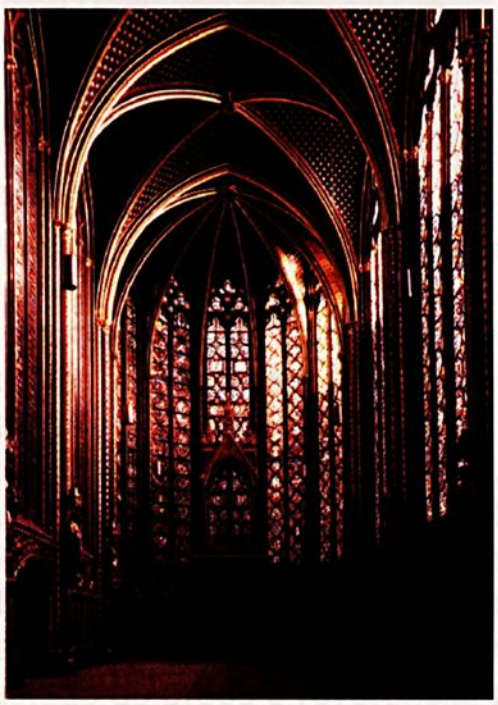


Figura 6 - Sainte Chapelle - interior da capela dos reis da França.

Não se sabe se devemos admirar mais a fragilidade da arquitetura ou o a luz cambiante dos vitrais. Na verdade, é a relação entre estes dois elementos que torna a Capela Superior uma maravilha da arte gótica.

IV.1 - LEITURA FORMAL E SIMBÓLICA DOS VITRAIS DA SAINTE CHAPELLE



Figura 7 - As Santas Relíquias chegam a Sens

São Luís e Roberto de Artois levam o andor sobre o qual foram colocadas as Relíquias. Diante deles, a porta da cidade; a seus pés, uma criança de joelhos.

A figura central, circundada por uma ogiva, apresenta o andor, em vermelho, dourado e azul claro. S. Luís, à frente, carrega-o, portando uma túnica lilás, coberta com um manto azul. Roberto de Artois, atrás, ajudando a carregar o andor, portando um roupão também lilás. Entre as duas personagens, há um menino ajoelhado, com as mãos em atitude de prece e reverência, portando um roupão verde claro. Digno também de nota é a presença da flor de lis na parte esquerda superior da figura. Trata-se da flor-símbolo dos reis de França.

O azul da vestimenta real indica a santidade do rei que foi canonizado santo da Igreja. O vermelho do andor que porta as relíquias é considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida com sua força, seu poder e seu brilho. Ainda é o vermelho cor de fogo e de sangue que possui a mesma ambivalência simbólica deste últimos. O vermelho-claro brilhante e centrífugo, é diurno, viril, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível. Ainda, o

vermelho em questão é centrípeto, a cor do fogo central do homem e da terra, o do ventre e do atanor (vaso) dos alquimistas, onde, pela obra em vermelho, opera-se a digestão, o amadurecimento, a geração ou regeneração do homem ou da obra.

A cor púrpura dos roupões, sombria e centrípeta, possui uma significação fúnebre: *a cor púrpura, segundo Artemidorus, tem relação com a morte* (**Mistérios do Paganismo**, in PORTAL Frédéric, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les Temps Modernes,* Paris, 1959).

O garoto ajoelhado, encontra-se com as duas mãos postas em atitude de prece e reverência às relíquias que passam. Sua cabeça é inteiramente branca.

O branco, assim como o negro, sua contracor, pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática. Absoluto - e não tendo outras variações a não ser aquelas que vão do fosco ao brilhante - ele significa ora a ausência, ora a soma das cores. Assim, coloca-se, às vezes, no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal.

Além de simbolizar a pureza, o branco, em todo pensamento simbólico significa a morte que precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento. Por isso, o branco é primitivamente a cor da morte e do luto. Isso ainda ocorre em todo o Oriente, tal como ocorreu, durante muito tempo, na Europa e, em especial, na corte dos reis de França.

Situado entre o azul e o amarelo, o verde é o resultado de suas interferências cromáticas, mas entra, com o vermelho, num jogo simbólico de alternâncias. A rosa desabrocha entre folhas verdes. O verde, valor médio, mediador entre o calor e o frio, o alto e o baixo, eqüidistante do azul celeste e do vermelho infernal - ambos absolutos e inascessíveis - é uma cor tranqüilizadora, refrescante, humana. A cada primavera, depois do inverno para provar ao homem de sua solidão e de sua precariedade, desnudando e gelando a terra que ele habita, esta se reveste de um novo manto verde que traz de volta a esperança e ao mesmo tempo volta a ser nutriz. O verde é a cor do reino vegetal reafirmando-se graças às águas regeneradoras e lustrais nas quais o batismo tem todo o seu significado simbólico. Ao lado da morte simbolizada pelas relíquias da paixão, temos aí, representado na criança, o renascimento, a vida eterna trazida pela ressurreição de Jesus.

unesp

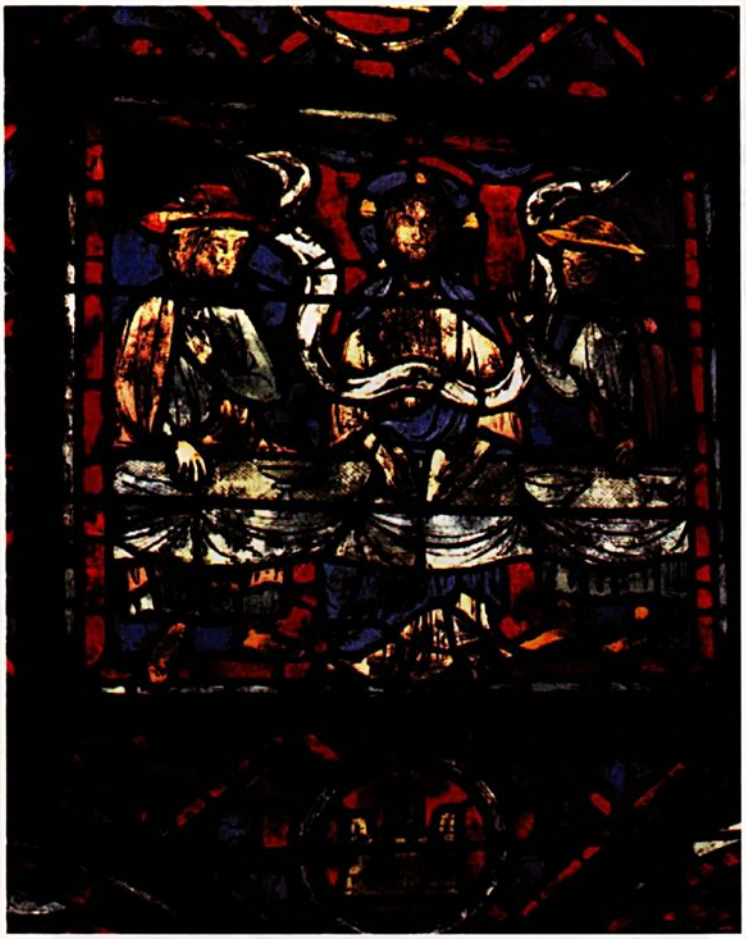


Figura 8 - Os discípulos de Emaús.

As três personagens estão sentadas a uma mesa. A preeminência é dada à figura de Jesus que se encontra ao centro, com uma auréola azul sobre sua cabeça. Sobre o seu corpo, um roupão branco que simboliza sua pureza, envolvido por uma túnica azul, cor que será evidenciada na análise que faremos sobre a Virgem. Jesus parte o pão e com este gesto os discípulos o reconhecem. Uma faixa esfumaçada isola Jesus que vai desaparecer. É o que vemos abaixo (Lucas **24,** 30-31):

30. E aconteceu que, quando estavam à mesa, tomando ele o pão, abençoou-o, e, tendo-o partido, lhes deu;

Então se lhes abriram os olhos, e o reconheceram; mas Ele desapareceu da presença deles.

Essa faixa de fumaça, que isola Jesus, dá-nos a idéia de indeterminação do seu estado após sua morte. A fumaça é a imagem das relações entre a terra e o céu, pois ela pode ser o fumo dos sacrifícios ou do incenso que leva a Deus as orações e a homenagem dos fiéis, ser, - como nos rituais chineses antigos - fumo de gordura ou de artemísia, que chama do Céu a alma **huen** para reuni-la à alma **p'o** com vistas à restauração da vida.

A névoa que envolve Jesus, naquele momento, possui o símbolo do indeterminado. É de uma fase da evolução: quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não haviam sido substituídas por formas novas precisas. Ela é símbolo igualmente de uma mescla de água e de fogo, que precede toda consistência, como o caos das origens, antes da criação dos seis dias e da fixação das espécies.



Figura 9 - A adoração da Besta

Na leitura da figura 6, podemos perceber um ancião com manto vermelho e uma mulher que se encontram de joelhos diante da Besta das sete cabeças (Apocalipse, XIII, 1/12).

Os temas do Apocalipse são muito explorados na arte medieval, como nesse vitral. Seu objetivo não era outra coisa que não a de infundir o temor à ira divina, no final dos tempos, seria a razão de se apresentar esse tema freqüentemente. Em primeiro lugar, o Apocalipse é uma revelação que se apóia em realidades misteriosas; em segundo, uma profecia, pois essas realidades ainda estão por vir; finalmente, uma visão, cujas cenas e cifras valem como símbolos, como podemos ver, a seguir:

Essas visões não têm valor por si mesmas, mas, sim, pelo simbolismo de que estão carregadas; pois tudo ou quase tudo em um apocalipse tem valor simbólico: as cifras, as coisas,

*as partes do corpo, as próprias personagens que entram em cena. Ao descrever uma visão, o vidente traduz em símbolos as idéias que Deus lhe sugere, procedendo, assim, por acumulação de coisas, de cores, de cifras simbólicas, sem qualquer preocupação com a incoerência dos efeitos obtidos. A fim de compreendê-lo é preciso, pois, participar de seu jogo e retraduzir as idéias, os símbolos que ele propõe, sob pena de adulterar o sentido da mensagem. (**La Bible**,* tradução de "*A Bíblia de Jerusalém*", na primeira edição ecumênica, 3 vols. Éditions Planète, Paris 1965-1966).

Vi então uma Besta que se levantava do mar. Tinha dez chifres e sete cabeças; sobre os chifres havia dez diademas, e sobre as cabeças um nome blasfemo. A Besta que eu vi parecia uma pantera; seus pés, contudo, eram comoos de um urso e sua boca como a mandíbula de um leão. E o Dragão lhe entregou seu poder, seu trono, e uma grande autoridade. Uma de suas cabeças parecia mortalmente ferida, mas a ferida mortal foi curada. Cheia de admiração, a terra inteira seguiu a Besta e adorou o Dragão por ter entregue a autoridade à Besta. E adorou a Besta, dizendo: "Quem é comparável à Besta, e quem pode lutar contra ela?" Foi-lhe dada uma boca para proferir palavras insolentes e blasfêmias, e também poder para agir durante quarenta e dois meses. Ela abriu então sua boca em blasfêmias contra Deus, blasfemando contra seu nome, seu tabernáculo e os que habitam no céu. E foi-lhe concedido que fizesse guerra aos santos, e que os vencesse. E foi-lhe dada autoridade sobre toda tribo, povo, língua e nação.

E adorá-la-ão todos os que habitam sobre a terra, aqueles cujos nomes não foram escritos no livro da vida do Cordeiro que foi morto, desde a fundação do mundo.

Se alguém tem ouvidos, ouça.

Se alguém leva para cativeiro, para cativeiro vai. Se alguém matar a espada, necessário é que seja morto a espada. Aqui está a perseverança e a fidelidade dos santos.

Vi ainda outra besta emergir da terra.
Tinha doze chifres, parecendo cordeiro,
mas falavra como dragão.

Exerce toda a autoridade da primeira besta na sua presença. Faz com que a terra e os seus habitantes adorem a primeira besta, cuja ferida mortal foracurada. (Apocalipse **13**, 1-12 idem)

Do ponto de vista histórico, a Besta ferida evoca o Império

unesp

romano abalado e, talvez, o suicídio de Nero. De modo mais geral, a Besta representa o Estado perseguidor, o *Adversário por excelência do Cristo e de seu Povo.* A Besta ressuscitada é a paródia caricatural do Cristo, o anticristo dos tempos futuros. As sete cabeças da Besta evocam as cabeças inumeráveis e incessantemente a renascerem da Hidra tradicional. Os cornos representam o poder da Besta, os diademas, sua pseudo-realeza. A Besta, comenta Georges Casalis, (La Bible, tradução da Bíblia de Jerusalém, **3**, 4-19-420),

é *o Dragão, a antiga serpente, que é o Diabo e Satã e que se manifesta nesta terra através das bestas às quais comunica seu poder e que arrastam os homens a adorá-la: besta que se levanta do mar, Império romano já mortalmente ferido, mas, no entanto, renascendo em cada um dos seus imperadores, e besta que sobe da terra, poder ideológico da propaganda totalitária, ou melhor, do culto imperial (culto da personalidade) que obriga todos os homens a pertencerem, através de um batismo blasfemo, ao imperador... A luta do império idólatra contra a Igreja é o reflexo terrestre do combate celeste do Diabo contra Cristo.*

A Besta que sobe do abismo guerreará, matará, triunfará, desviará do bom caminho toda a terra habitada. A Besta é uma figura central do Apocalipse. Representa o grande princípio de ilusão e de blasfêmia... o princípio demoníaco de desviar do bom caminho as coletividades humanas, que acompanha toda a história religiosa da humanidade. Após vitórias brilhantes e efêmeras neste mundo, a Besta está fadada à derrota final: será vencida pelo Cordeiro.



Figura 10 - O Anjo do Abismo

Com um cetro de ouro na mão, o Anjo do Abismo cavalga em um cavalo alado, com cabeça de homem e cauda de serpentes; diante dele uma nuvem de gafanhotos. *(Apocalipse,* **9,** 1-11, idem)

O quinto anjo tocou a trombeta, e vi uma estrela caída do céu na terra. E foi-lhe dada a chave do poço do abismo.

Ele abriu o poço do abismo, e subiu ***fumaça*** *do poço como fumaça de grande fornalha, e com a fumaceira saída do poço* ***escureceu-se o sol e o ar.***

Também da fumaça saíram gafanhotos para a terra; e foi-lhes dado poderes como o que têm os escorpiões da terra.

E foi-lhes dito que não causassem dano à erva da terra, nem a árvore alguma, e tão-somente aos homens que não têm o selo de Deus sobre as suas frontes.

Foi-lhes também dado, não que os matassem, e, sim, que os atormentassem durante cinco meses. E o seu tormento era como tormento de escorpião quando fere alguém.

Naqueles dias, os homens buscarão a morte e não a acharão; também terão ardente desejo de morrer, mas a morte foge deles.

O aspecto dos gafanhotos *era semelhante a* ***cavalos preparados para peleja; nas suas cabeças havia como que coroas parecendo de ouro; os seus rostos eram como rostos de homens;***

Tinham também ***cabelos****, como* ***cabelos de mulheres****; os seus dentes, como dentes de leões;*

Tinham couraças, como ***couraças de ferro****; o barulho que as suas* ***asas*** *faziam era como o barulho de carros de muitos* ***cavalos****, quando correm à peleja;*

Tinham ainda ***caudas como escorpiões, e ferrões; nas suas caudas*** *tinham poder para causar dano aos homens, por cinco meses;*

E tinham sobre eles, ***como seu rei, o anjo do abismo****, cujo nome em hebraico é Abadom, e em grego, Apoliom.*

Incrível como o artista medieval conseguiu fundir, na figura do Anjo do Abismo e da sua montaria, praticamente toda a descrição desta cena do Apocalipse.

No pensamento grego, os demônios são seres divinos ou semelhantes aos deuses por um certo poder. O *daimon* de qualquer um foi, assim, identificado à vontade divina e, em conseqüência, ao destino do homem. Depois, a palavra passou a designar os deuses inferiores e, por fim, os espíritos maus.

Para a demonologia cristã, segundo Dionísio, o Areopagita, os demônios são anjos que traíram a própria natureza, mas que não

unesp

são maus, nem por sua origem, nem por sua natureza.

*Se eles fossem naturalmente maus, não procederiam do Bem nem seriam contados entre os seres; e mais: como se teriam separado dos anjos bons se sua natureza fosse má desde toda a eternidade? (*Dionísio, o Areopagita, op. cit.)

O cetro prolonga o braço É um sinal de força e de autoridade. Quebrar o cetro significa renunciar ao poder. Ele simboliza, principalmente, a autoridade suprema. A coroa sobre a cabeça confere-lhe um significado supereminente.

O cavalo é uma crença que parece estar fixada na memória de todos os povos. Ele é associado, originalmente, às trevas do mundo ctoniano - relativo aos deuses infernais -, quer ele surja, galopante como o sangue nas veias, das entranhas da terra ou das abissais profundezas do mar. A valorização negativa do símbolo ctoniano faz do cavalo, por sua vez, uma cratofania infernal, uma manifestação da morte análoga à ceifeira no folclore mundial. Os cavalos da morte, ou pressagiadores da morte, abundam desde a Antigüidade grega até a Idade Média, estendendo-se a todo o folclore europeu.

As serpentes da cauda do cavalo, tanto quanto o homem, mas contrariamente a ele, distinguem-se de todas as espécies animais. Se o homem está situado no final de um longo esforço genético, também será preciso situar essa criatura fria, sem patas, sem pêlos, sem plumas, no início desse mesmo esforço. Nesse sentido, homem e serpente são opostos, complementares, rivais.

Podemos observar, por estas simbologias, como foi feliz o autor do vitral ao representar o Anjo do Abismo por esta figura.

IV.2 - LEITURA FORMAL E SIMBÓLICA DOS VITRAIS DA CATEDRAL DE NOSSA SENHORA, CHARTRES

Mieux que tous les livres, la cathedrale de Chartres ressuscite notre Moyen Âge, nous le fait toucher de la main. Le passé ressemble toujours un peu à un rêve; à Chartres, nous sommes en présence de la réalité. Ce Moyen Âge, qui nous fuit si souvent dans l'histoire, se livre à nous, nous révèle sa pensée profonde, nous confie ce qui alors faisait vivre les hommes. En contemplant avec lui la majesté du plan divin, qu'il met sous nos yeux, nous entrons avec lui dans le monde de la certitude, de l'ordre et de la paix.

(Émile Mâle, 1994)

São Tomás de Aquino (1225-1274) definiu a beleza como uma "certa concordância de elementos divergentes", Ele foi o grande teólogo da Idade Média, com sua *Summa theologica* em que propôs um enunciado sistemático da doutrina cristã. Semelhante a isso, e por outros aspectos, as catedrais, a obra permanece inacabada. Porque, dentro do denso tecido do pensamento medieval, o edifício da igreja era o resumo, o microcosmo do corpo inteiro da Igreja Católica, personificado pela Virgem Maria, tais como as catedrais de Chartres, de Paris, de Reims e tantas outras consagradas. Com suas flechas, que parecem querer trespassar a "grande nuvem espessa do desconhecido" segundo a fórmula de um místico inglês, com seus vitrais irradiando a luz divina que os trespassa da mesma forma que o Espírito Santo atravessa o corpo da Virgem para iluminar a Igreja, as catedrais são o símbolo da fé simultaneamente à sua profissão. As significações, desta forma, superpõem-se em planos translúcidos. As folhas da vinha ou do carvalho podem, elas mesmas, ser símbolos e, ao mesmo tempo, enunciar, conforme o Salmo, que "ao Senhor pertencem a terra e tudo aquilo que nela contém, o disco terrestre e todos os seus habitantes". Cada detalhe desses grandes edifícios canta a glória de Deus e o milagre da criação.

A heresia dos albigenses era considerada como a mais grave da época e foi impiedosamente reprimida no início do século XIII. Ela repousava sobre a crença dualista de que toda matéria era má e que somente o espírito era bom. Assim, a catedral não era somente

unesp

uma "*summa theologica*", mas a representação enciclopédica do mundo criado e regido por Deus. (pág. 347 Hugh Honour & John Fleming Paris, Bordas, 1992)

Os vitrais de Chartres

Depois de ter contemplado o imenso cenário esculpido dos portais e dos pórticos, é preciso entrar na catedral onde um novo mundo de personagens, de lendas e de símbolos nos espera. Os vitrais que guarnecem as janelas e as rosáceas são cento e setenta e três e cobrem uma superfície de mais de dois mil metros quadrados. É o mais belo conjunto que existe. Ele estaria sem lacunas se os cônegos do século XVIII não tivessem feito desaparecer alguns vitrais para dar mais luz ao coro, e se a Revolução também não tivesse destruído ainda alguns outros. Todos esses vitrais são obra dos artistas do século XIII, com exceção de quatro que escaparam do grande desastre de 1194.

Os vitrais do século XII

A fachada e suas estátuas esculpidas a partir de 1145 tinham sido, como nós já afirmamos, poupadas pelo incêndio. As três grandes janelas que se abrem acima dos portais e seus frágeis vidros permanecem intactos. Resta-nos, pois, inicialmente, esses três grandes vitrais do século XII, que nos dão a mais profunda idéia do talento desses antigos mestres. Os vitrais do século XII são raros e é uma grande sorte tê-los conservados.

Esses vitrais são tão mais interessantes que um deles nos restitui dentro de toda sua beleza um vitral incompleto de São-Denis. Não se poderia duvidar hoje que os três vitrais de Chartres sejam obras dos artistas que acabavam de trabalhar para Suger. Não foram, portanto, somente os escultores de São-Denis que foram chamados para Chartres em 1145. Os mestres vidreiros os acompanharam e sua obra é contemporânea da deles.

Os três vitrais da fachada representam um a árvore de Jessé e os outros dois a vida de Jesus. O primeiro desses dois vitrais narrativos é consagrado à Infância, que uma grande figura da Virgem domina; o segundo começa com a Transfiguração e conta toda a Paixão.

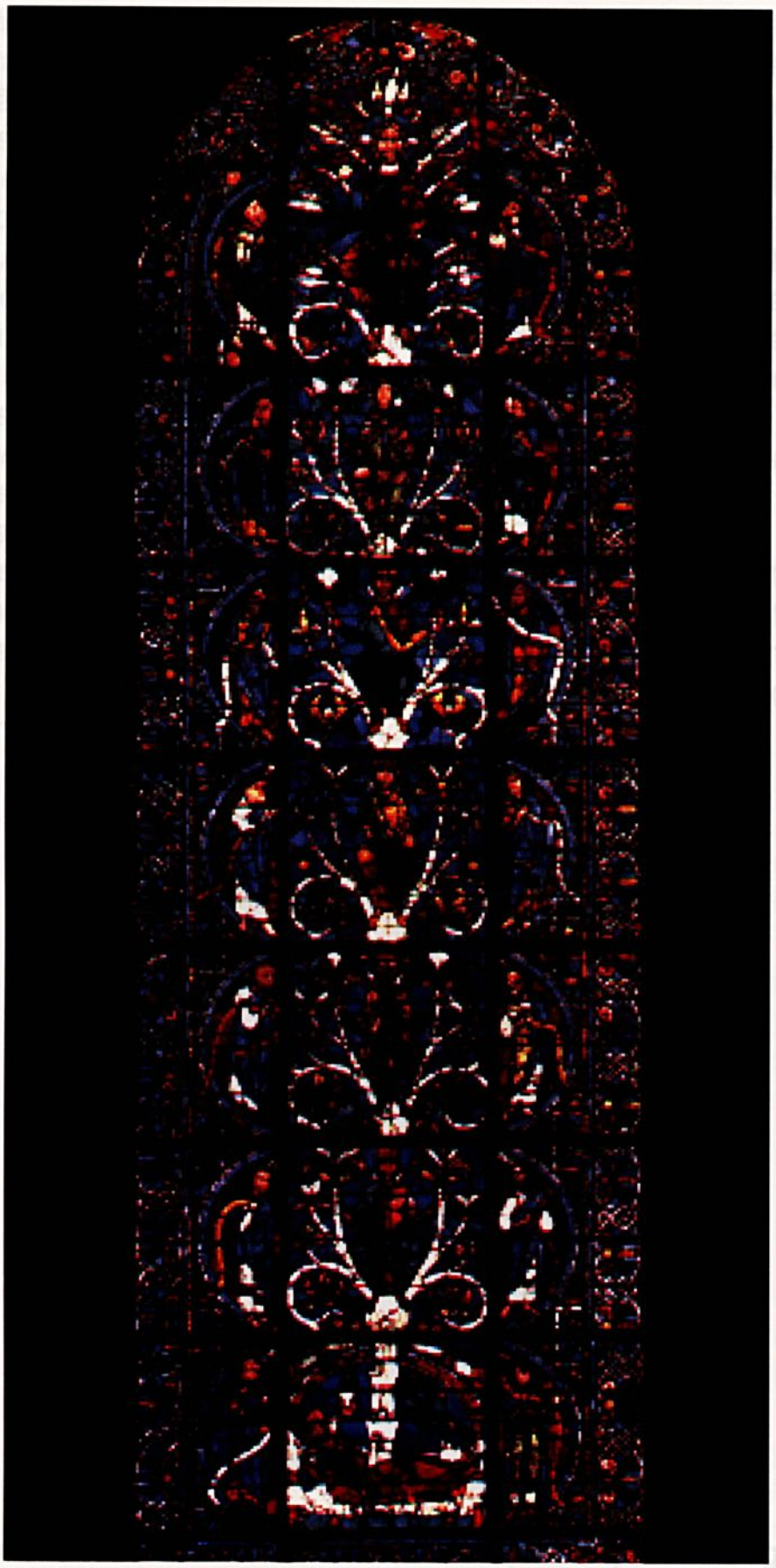


Figura 11 - A árvore de Jessé

A árvore de Jessé reproduz exatamente aquilo que Suger tinha feito para São-Denis e que se vê ainda mutilado e restaurado. A ordenação é grandiosa e ela parece pertencer ao próprio Suger que se interessava tão apaixonadamente por sua igreja. Uma grande árvore sai de Jessé deitado e adormecido. Reis sentados uns sobre os outros formam o tronco dessa árvore simbólica que termina pela Virgem. Acima dela, vê-se Cristo sentado no trono cercado de sete pombas que representam o Espírito Santo e dos dois lados da árvore, se superpõem os profetas, anunciadores do Messias através dos tempos. É difícil traduzir por formas e com tanta grandeza a profecia de Isaías **11**, 1, 2: (idem)

Sairá um ramo do tronco de Jessé e uma flor desabrochará no cume do tronco

e sobre ela repousará o Espírito do Senhor.

Esse belo tema, cujo mais antigo exemplo se encontra em São-Denis, foi imitado não somente em Chartres, mas em toda a França e, logo, em toda a Europa cristã. Os dois outros vitrais de Chartres reproduziriam também os originais de São-Denis? Nós não saberíamos afirmar, mas alguns indícios poderiam fazer-nos supor.



A cena tão nova da **Natividade**, em que a Virgem é representada deitada sobre um leito em que a Criança repousa, não dentro de um presépio, mas sobre um altar, parece ter sido propagada

pelos artistas formados nos ateliês de Suger.

Esses três grandes vitrais são da mais rara perfeição. As bordas que os enquadram demonstram o mais belo sentimento decorativo. Quanto à cor, ela é incomparável. O vitral da Infância é feito de medalhões alternadamente quadrados e circulares, cujos fundos são alternadamente de um vermelho de brasa e de um azul profundo. Mas as cenas do vitral da paixão e as personagens da árvore de Jessé se destacam sobre um azul sobrenatural. Nem o céu do Oriente, nem as mais preciosas safiras podem rivalizar com esse azul que irradia como uma revelação do outro mundo. A árvore de Jessé, mais perfeita ainda que o vitral da Paixão, é o mais belo vitral que existe.

Um outro vitral do século XII, por nós analisado, salvo por milagre de um incêndio, encontra-se hoje na primeira janela da nave lateral meridional do coro. Ele representa a Virgem carregando a Criança, com majestade, no meio do seu peito. Desde muitos séculos se chama essa Virgem de "Nossa Senhora do Belo Vitral" e ela merece esse nome. A grandeza hierática de sua atitude, o azul de seu manto, com pregas circulares, e, enfim, o aspecto solene do Menino Jesus, fazem reconhecer um painel do século XII encaixado num vitral mais recente. As largas bordas decoradas de anjos, assim como as partes baixas do vitral, onde as Bodas de Caná e a Tentação de Jesus são contadas num estilo diferente, tendo todas as características da arte do século XIII.

Isso é tudo o que subsiste da obra dos mestres vidreiros do século XII. Ela deve ter sido abundante, pois documentos, muito incompletos, sem dúvida, mencionam dezoito vitrais doados, antes do incêndio de 1194, por homens da Igreja. Os assuntos dos mesmos não foram, infelizmente, indicados.

Os vitrais do século XIII.

É preciso chegar agora aos vitrais do século XIII, quer dizer, ao conjunto dos vitrais da catedral. O visitante que passa e todos aqueles que os estudam têm dificuldade de observar, entre os numerosos vitrais das janelas altas, das janelas baixas e das rosáceas, verdadeiras diferenças de estilo. Nenhum cenário parece ter mais unidade, nem se poderia crer que o mesmo ateliê produziu, em um tempo tão curto, essa obra tão vasta. Foi preciso manter muita atenção e um senso crítico sempre atento do cônego Delaporte, para distinguir as nuances.

Ele distinguiu três grupos de vitrais. O primeiro grupo é formado

unesp

por aqueles da nave e de suas naves laterais. Esses são os mais antigos, e todos são, provavelmente, anteriores a 1215. São também os mais belos. Os santos e as santas das janelas da nave com seu alto porte, suas imobilidades solenes, seus semblantes severos, suas belas pregas caindo sobre os pés e abrindo-se em cálice de flor, têm todas as qualidades que se exigem às figuras feitas para serem vistas de baixo e a uma grande distância. Os vitrais das colaterais da nave são do mesmo tempo e talvez dos mesmos artistas, mas são concebidos de outra forma. Aqui, se vê não mais altas silhuetas, mas pequenas personagens fechadas numa seqüência de medalhões, nos quais se decifra logo, começando por baixo (como é a regra normal) os diferentes capítulos da história de um mártir, de um confessor ou de um patriarca. Não se podia respeitar melhor as conveniências, que o lugar dos vitrais impunha. Alguns desses vitrais são de uma grande perfeição decorativa e neles se encontram, às vezes, as belas tradições do século XII.

O segundo grupo compreende aos vitrais do coro, assim como aqueles do deambulatório e das capelas radiantes. Os vitrais do coro, onde figuram em humilde postura, sob as imagens dos santos, algumas personagens ilustres do início do século XIII, devem ter sido executados entre 1215 e 1220. Aqueles do deambulatório e das capelas radiantes, iniciados ao mesmo tempo, não foram talvez terminados senão por volta de 1230. Uns e outros não diferem senão por algumas particularidades daqueles da nave central e das naves laterais. Todavia, o cenário ornamental tem muito menos perfeição.

O terceiro grupo é formado pelas duas grandes rosáceas dos braços transversais da cruz do trancepto e as clarabóias que as acompanham. Esses dois magníficos conjuntos são mais ou menos contemporâneos e datam pelos meados de 1230. A rosácea do norte mostra o lírio (flor de lis) da França e as torres de Castela. É uma doação da mãe de s. Luís, no tempo da minoridade de seu filho. A rosácea do sul, é decorada com o brasão de Pierre Mauclerc, conde de Dreux, um dos grandes benfeitores da catedral. A rosácea da fachada ocidental, consagrada ao Juízo Final, cujo doador é deconhecido, é verdadeiramente do mesmo período. É no braço do transcepto que se encontram os vitrais que foram colocados por último. Eles representam os apóstolos e domonstram, por um desenho um pouco descuidado e por um colorido menos brilhante, uma certa pressa em acabar o cenário das janelas. É importante observar que em Chartres, conforme afirma MÂLE, a obra dos vidreiros acompanha o progresso da construção. Os vitrais da nave central e das naves laterais, ainda tão próximos, por sua perfeição,

unesp

aos do século XII, demonstram que essa parte da catedral foi construída primeiro e precedeu o coro, enquanto que o caráter dos vitrais da janela do transepto designa esta parte como a mais recente - verdades que o estudo da arquitetura havia já revelado aos estudiosos.



Este conjunto tão vasto que foi terminado quase que completamente em vinte e cinco anos, nasceu da fé, do amor pela Virgem e do entusiamo que excitava sua Igreja. Todos esses vitrais são doações, pois todas as classes da sociedade quiseram contribuir para a beleza da nova catedral. Observa-se, na parte baixa da maior parte dos vitrais ou nas rosáceas que se lhes superpõem, algumas figuras completamente estranhas à lenda que conta o artista. São aquelas dos doadores e são o que se chama a "assinatura do vitral". Reunindo todas essas assinaturas, nota-se que quarenta e dois vitrais foram doados pelo corpo de profissionais da cidade, quarenta e quatro por reis e grandes famílias feudais, dezesseis pelos religiosos e quatorze pelas personagens representadas, mas cujos nomes e condição social não são conhecidos. Como se vê, os clérigos parecem ter sido menos generosos que os leigos. Mas isso é apenas suposição. Como supor que o bispo, os membros tão numerosos

do capítulo, os abades dos mosteiros vizinhos e os padres da diocese tivessem ficado alheios à decoração da catedral? Há muitos vitrais sem assinatura que foram, sem dúvida, ofertados pelos religiosos, indiferentes a serem ou não lembrados pelos homens.

Essas imagens de doadores são muito interessantes. Elas nos mostram todo o conjunto de profissionais no trabalho. **Os cambistas** pesam peças de dinheiro em suas balanças. O**s peleiros** apresentam ao comprador um casaco forrado de arminho. **Os escultores** no seu ateliê, esboçam estátuas e param um instante para esvaziar uma garrafa. **Os taberneiros** servem o viajante sentado à porta do estabelecimento. **Os padeiros,** seminus, transportam em cestos pequenas roscas que acabam de sair do forno. **Os ferreiros** atiçam o fogo, batem o ferro sobre a bigorna e ferram o cavalo preso no cercado de madeira. Essas cenas familiares misturam-se à vida dos santos. Aí elas não parecem deslocadas, pois, **segundo os doutores,** o homem, pelo trabalho, colabora com a obra de sua redenção. Vê-se, mesmo no deambulatório, um vitral unicamente consagrado aos trabalhos do camponês em cada mês do ano, cenas que ritmam os signos do zodíaco. Uma imagem do Cristo domina o eterno labor do homem e nele introduz a esperança.

A cavalaria francesa forma uma outra categoria de doadores. Nela se encontram os maiores nomes da região de Chartres, da Ilha de França e das regiões vizinhas - nomes que pertencem à história. Esses nomes são raramente escritos abaixo das personagens representadas, mas são reconhecidos pelos brasões. Eis as quatro águias cantonando a cruz com bocas sobre fundo de ouro dos Montmorency. O vitral é anterior a 1214, pois, nessa data, Philippe Augusto autoriza Mathieu de Montmorency a juntar-se às quatro águias antigas doze novas águias, para lembrar os doze estandartes que ele havia tomado ao inimigo. Eis o leão de prata levantado sobre fundo de bocas de Montfort. O cavaleiro que carrega esses nobres escudos deve ser o famoso Simon de Montfort em pessoa, o comandante da cruzada contra os albingenses, que foi morto diante de Toulouse em 1218. Esse pequeno escudo de três arruelas de bocas sobre fundo de ouro é aquele da família de Coutenay de onde saiu um imperador de Constantinopla. A cruz fixada de prata sobre fundo azul celeste designa a família dos Clement, senhores de Metz, em Gâtinais, de onde saíram três marechais da França. Foi uma família heróica, pois um Clement foi morto no cerco de São-Jean-d'Acre. Um outro sobressaiu-se em Bouvines e foi imortalizado pelo poeta Guillaume, o Bretão. Um terceiro acompanhou São Luís ao

unesp

Egito e aí se distinguiu. Um vitral de uma grandeza épica celebra um desses Clements. O cavaleiro de pé, revestido de sua bela armadura do século XIII, decorada com brasão, recebe da mão de São-Denis um estandarte vermelho com cinco pontas, que não é outra coisa senão a auriflama, a bandeira da França. O herói de Bouvines, morto em 1214, não seria Jean Clément, seu filho, que foi também marechal da França desde 1225? A segunda hipótese está mais de acordo com o lugar do vitral, que decora o alto do transepto, i.e., a parte mais recente da catedral.

Existem personagens mais nobres ainda. Vários vitrais do braço transversal da cruz setentrional da cruz do transepto foram doados por um príncipe de sangue, Philippe, conde de Boulogne, e por sua mulher, Mahaut. Philippe de Boulogne, filho de Philippe Auguste e de Agnès de Méranie, carregam o lírio de ouro sobre fundo de azul celeste cortado por um lambel. Pierre Mauclerc, o doador da rosácea do sul e de sua clarabóia, era também um príncipe da Casa Real da França, pois ele era bisneto de Louis le Gros. Seu orgulho fez dele um rebelde. Ele foi adversário de Branca de Castela e de seu filho ainda criança. São Luís, ao se tornar rei, o perdoou. É curioso que sua esplêndida rosácea esteja em frente à rosácea não menos magnífica ofertada por Branca de Castela, pois, na igreja da Virgem, os rivais esqueciam suas querelas.

Vários vitrais do coro haviam sido doados. Uns pelos reis da França; outros pelo rei e rainha de Castela. Eles foram vítimas da ignorância dos cônegos do século XVIII, que os substituíram por vidro branco. Pode-se crer que eles jamais os tivessem olhado. Uma antiga descrição e desenho de Gaignières nos permitem fazer uma idéia deles. Dois vitrais foram consagrados aos episódios do martírio de São Denis, protetor da família real, e um rei da França, reconhecível pela flor de lis sem nome de seu brasão, se via ajoelhado abaixo dos dois vitrais. Seria Philippe Auguste, morto em 1223? Seria Luís VIII, seu filho? É difícil decidir. O vitral do rei de Castela, cujo nome estava escrito com todas as letras, *REX CASTELLE,* era consagrado a Santiago, o grande santo da Espanha. Tudo faz crer que esse rei de Castela era São Fernando, o primo de São Luís e vencedor dos mouros. Como ele reinou de 1217 a 1252, poucos anos depois de sua elevação ao trono, ele deve ter doado à catedral o vitral de Santiago. Nele se vê a torre de Castela, mas não se vê o leão de Léon, o que prova que ela era, pelo menos, anterior a 1230, data na qual Fernando, rei de Castela, torna-se, ao mesmo tempo, rei de Léon. Por um feliz acaso, o vitral não desapareceu

unesp

completamente, pois subsiste, na rosácea, uma figura eqüestre de São Fernando. Uma rosácea de um dos vitrais destruídos, do martírio de São Denis, nos conservou, igualmente, a imagem do rei da França a cavalo. São duas figuras magníficas que nós encontramos, por outro lado, quase semelhantes, nas rosáceas dos vitrais doados pelos altos barões. O escudo no braço, o estandarte em punho, o rosto escondido sob o elmo do século XIII, de linhas muito puras, a armadura deixando ver a camisa de malhas douradas, eles se destacam sobre um fundo brilhante e assemelham-se a uma aparição da antiga cavalaria. Esses cavaleiros certamente tinham privilégios, mas eles estavam sempre prontos a legitimá-los pelo sacrifício e seu verdadeiro costume era aquele do soldado.

Os assuntos dos vitrais

O clérigo de Chartres teria podido impor um plano de conjunto a tantos doadores? Ele tentou em algumas partes da catedral. Os cinco vitrais das janelas altas do coro, que atraem os olhares do fiel avançam em direção ao santuário, formam um poema em honra da Virgem. As corporações que os ofereceram: peleteiros, padeiros, açougueiros, sapateiros, deveram se conformar aqui com as instruções do ordenador. No próprio eixo da igreja, no cume de um vitral consagrado à **Anunciação e à Visitação,** a **Virgem** aparece carregando o Menino Jesus sobre seus joelhos. Sua coroa alta, seus grandes olhos, sua solenidade hierática, conferem-lhe uma grandeza sobrenatural. Ela perpetua um tipo arcaico, porque assemelha-se à Virgem esculpida no portal real e à Notre-Dame de la belle verrière (Nossa Senhora do belo vitral). Ela é verdadeiramente a Nossa Senhora de Chartres, e encontra-se diversas vezes com o mesmo aspecto nas rosáceas ou nos vitrais. Os profetas que a anunciaram preenchem os vitrais vizinhos: Daniel, Jeremias, Ezequiel, Davi, Aarão, Moisés, Isaías; Moisés está diante da sarça ardente, símbolo de sua virgindade, e Isaías porta o tronco de Jessé, imagem de sua nobreza. Próximo dela, um anjo turiferário a incensa. Uma asa levantada e a outra abaixada forma nele um brilhante arabesco.

Esses cinco vitrais são produção, nota-se claramente, do mesmo pensamento.

unesp



Figura 14 - Nossa Senhora do Belo Vitral

Acima, a maravilhosa Virgem, Nossa Senhora de la Belle-Verrière, levada por anjos, um dos mais célebres de Chartres. Ela ocupa o centro da parte superior. À direita e à esquerda, uma corte celeste composta de anjos adoradores, ceroferários e turiferários. O conjunto é composto como a Virgem do século XII (por volta de 1180). Os quatro painéis onde está representada escaparam do incêndio de 1194. O restante do vitral é do século XIII. Na parte baixa, dois episódios da vida pública de Jesus: três cenas da Tentação (1-3) e seis cenas das Bodas de Caná. O gênio dos restauradores góticos pôde associar uma grande figura em majestade romana no meio de pequenas cenas narrativas. Sobre o plano geométrico, eles tomaram a iniciativa de opor os painéis octogonais do alto aos painéis em forma de estrela de baixo. Da mesma forma a escolha em fazer alternar as cores: à Virgem azul sobre fundo vermelho, opõem-se às outras cenas que se destacam sobre fundo azul.



Figura 15 - **Iconografia da Nossa Senhora do Belo Vitral**

A Virgem encontra-se no centro, entronizada, com o menino Jesus no colo. O fundo vermelho destaca seu manto azul celeste. Na sua cabeça, há uma coroa dourada, circulada por uma auréola proveniente da pomba branca - o Espírito Santo.

A feição da Virgem é mais delicada que a do menino Jesus, pois esse, como era próprio dos artistas da época, foi apresentado como um adulto em miniatura.

Seu manto e auréola são destacados pela cor azul-celeste. O azul é a mais **profunda** das cores. Nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como se estivéssemos diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é a mais **imaterial** das cores. A natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, i.e., de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio. O azul é a mais **fria** das cores e, em seu valor absoluto, a mais **pura,** à exceção do vazio total do branco neutro. O conjunto de suas aplicações simbólicas depende dessas qualidades fundamentais. Os movimentos e os sons, assim como as formas, desaparecem no azul, afogam-se nele e somem, como um pássaro no céu. Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. O azul e o branco, cores marianas, exprimem o desapego aos valores deste mundo e o arremesso da alma liberada em direção a Deus, i.e., em direção ao ouro que virá ao encontro do branco virginal, durante sua ascensão no azul-celeste.

A **coroa** possui um simbolismo que fica a depender de três fatores principais. Sua posição no alto da cabeça lhe confere um significado supereminente. Ela participa não só dos valores da cabeça, cimo do corpo humano, mas dos valores do que sobrepuja a própria cabeça, um dom vindo de cima. Ela assinala o caráter transcendente de uma realização qualquer bem sucedida. Sua forma circular indica a perfeição e a participação da natureza celeste, de que o círculo é o símbolo. Ela une, na pessoa do coroado, o que está abaixo dele e o que está acima, mas fixando os limites que, em tudo que não é ele, separam o terrestre do celestial, o humano do divino. Recompensa de uma prova, a coroa é uma promessa de vida imortal.

O fato de a Virgem estar coroada, simboliza a sua dignidade, um poder, uma realeza, o acesso a um nível e a forças superiores, exprimindo também a idéia de elevação, iluminação. As pontas que se elevam acima da cabeça são insígnias do poder e da luz. Esse pode ser também o significado da coroa crística.

unesp

A imagem da coroa está relacionada, nos escritos judaicos e cristãos, com modos os mais diversos de representação. A coroa pode ser real ou sacerdotal. Em todas as civilizações, o atributo do rei é a coroa. Sendo Deus o soberano supremo, pode coroar os homens e os povos com suas bênçãos (*Ezequiel,* **16**, 12 *Isaías,* **62,** 3). Os profetas chegam a dizer que Israel é a coroa do seu Deus, i.e., o signo de sua ação onipotente em favor dos homens. O conteúdo do símbolo se amplia, e a coroa assinala, com perfeita naturalidade, a honra, a grandeza, o júbilo, a vitória. Daí se passa, sem esforço, à idéia de vitória escatológica, transcendente.

O artista também, ao representá-la com a coroa, desejou transmitir que a vida do cristão implica, na sua fidelidade, um esforço sustentado. É uma corrida em direção a um alvo, e todas as forças vivas do indivíduo, tais como as dos antigos atletas greco-romanos, devem estar concentradas na sua participação (**1** *Coríntios,* **9,** 24-27). A vitória e a coroa, que constitui o seu prêmio, não são mais comparadas a uma recompensa merecida por uma vida moral exemplar, mas à **salvação eterna**, concedida àquele que, levando a sério a significação do Evangelho, viveu com um único fito, o de honrá-lo. Daí a nota escatológica, tantas vezes presente na imagem da coroa (*Tiago,* **1,** 12; **1** *Pedro,* **4**, 5). É por isso que se pode falar da coroa de vida (*Apocalipse,* **2,** 10) e de coroa de imortalidade. Ainda o relato da ascensão de Isaías (**9**, 7) fala das coroas reservadas no sétimo céu aos que amam o Bem Amado (o Messias). A Virgem não poderia ser apresentada sem esse símbolo tão signficativo para os propósitos do que se pretendia comunicar através dos vitrais.

Em torno da cabeça da Virgem, há a auréola também em azul, do mesmo tom do manto. Ela possui também o sentido de coroa (coroa real). A auréola manifesta-se através de uma irradiação em volta do rosto e, às vezes, de todo o corpo. Essa irradiação de origem solar indica o sagrado, a santidade, o divino.

A auréola elíptica, ou auréola situada em volta da cabeça, indica a **luz espiritual.** Esta, por sua vez, prefigura a dos corpos ressuscitados. Trata-se, pois, de uma transfiguração antecipada em corpo glorioso.

A tonsura dos sacerdotes e dos monges aparenta-se com a auréola quando considerada sob o aspecto de coroa: indica uma vocação exclusiva para o espiritual, a abertura da alma.

Na arte bizantina, a auréola redonda era reservada aos defuntos que haviam vivido como santos na terra e que são recebidos no céu. As personagens, que continuavam vivos na terra, podiam, quando

unesp

muito, ter direito a uma auréola quadrada. Reencontra-se, nesse caso, o simbolismo universal do círculo = o céu, e o do quadrado = a terra. Como podemos observar no excerto abaixo:

A auréola é um procedimento de uso universal para valorizar um personagem naquilo que ele tem de mais nobre: a cabeça. Graças à auréola, a cabeça é, por assim dizer, engrandecida; ela irradia. No ser aureolado, a parte superior - celeste e espiritual - assumiu a preponderância: é o ser realizado, unificado pelo alto. (CHAMPEAUX, G., D. STERCKX S. (O.S.B.), ***Introduction au monde des symboles,*** Paris, 1966, *apud* Chevalier, J.).

Foi dito dos santos, efetivamente, que eles se harmonizavam nas alturas. A auréola simboliza a irradiação da luz sobrenatural, assim como a roda representa os raios do sol. Marca a difusão, a expansão para fora de si desse centro de energia espiritual, ou seja, a alma ou a cabeça do santo que a auréola envolve.

Emanando a própria auréola da Virgem, está a pomba. Ao longo de toda a simbologia judaico-cristã, a pomba - que, com o Novo Testamento acabará por representar o Espírito Santo - é fundamentalmente, um símbolo de pureza, de simplicidade.

Os anjos turiferários que se encontram em torno da Virgem são seres intermediários entre Deus e o mundo, mencionados sob formas diversas nos textos acádios, ugaritas, bíblicos e outros. Seriam seres puramente espirituais, ou espíritos dotados de um corpo etéreo, aéreo, mas não poderiam revestir dos homens senão nas aparências. Ocupariam para Deus as funções de ministros, mensageiros, guardiães, condutores de astros, executores de leis, protetores dos eleitos etc., e estariam organizados em hierarquias de sete ordens, de nove coros ou de três tríades. S. Dionísio, o Areopagita, elaborou, a respeito dos anjos, a mais perfeita e a mais místicas das teorias em sua *Herarquias celestes.*

Outros, ainda, vêem nos anjos símbolos das funções divinas, símbolos das relações de Deus com as criaturas, ou, ao contrário (mas os opostos coincidem na simbólica), símbolos de funções humanas sublimadas ou de aspirações insatisfeitas e impossíveis.

Os anjos, de seis asas, os serafins (literalmente: os *Ardentes*), circundam o trono de Deus. Cada um deles tem seis asas: *duas para cobrir o rosto* (por medo de ver Deus) *duas para cobrir os pés* (eufemismo para designar o sexo) e *duas para voar (Isaías,* **6**, 1-2). Semelhante círculo protetor convém só à divindade pura. Ver-se-á igualmente esses anjos em torno da figura do Cristo, atestando sua divindade.

unesp

Os anjos desempenham também o papel de **sinais de advertência do Sagrado.** Para a Igreja, são a corte do rei dos céus, os céus dos céus. Eles também anunciam ou realizam a intervenção divina. Segundo o *Salmo* **18,** 10-11, esses seres celestes servem de trono a Jeová, como podemos ver a seguir:

Inclinou os céus e desceu,
Sob os seus pés, uma nuvem sombria.
Levado por um querubim, voava
E pairava nas asas dos ventos.

As hierarquias celestes são uma imagem das hierarquias terrestres, e suas relações recíprocas devem inspirar a dos homens. Dionísio, o Areopagita, o grande angelólogo do cristianismo, sobre isso, exprime-se da seguinte forma:

É à ordem dos principados, dos arcanjos e dos anjos que pertence a função reveladora; é ela que, através dos graus de sua própria classe, preside as hierarquias humanas, a fim de que se produzam ordenadamente a elevação espiritual a Deus, a conversão, a comunhão, a união e, ao mesmo tempo, o movimento evolutivo do próprio Deus que, segundo um preceito muito santo, gratifica com seus dons literalmente todas as hierarquias, iluminando-as e fazendo-as entrar em completa comunhão com Ele. Disso decorre que a teologia reserve aos anjos o cuidado de nossa hierarquia, denominando Miguel arconte (magistrado) do povo judeu, assim como os outros anjos arcontes das demais nações, porque o Altíssimo estabeleceu as fronteiras das nações conforme o número de anjos de Deus. (DIONÍSIO, o Areopagita. **Oeuvres complètes,** Paris, 1943, *apud* CHEVALIER & GHEERBRANT).

Os anjos formam o exército de Deus, sua corte, sua morada. Transmitem suas ordens e velam sobre o mundo. Os anjos ocupam um lugar importante na Bíblia. Sua hierarquia está ligada à sua proximidade do trono de Deus. Citemos os nomes dos três principais arcanjos: Miguel (vencedor dos dragões), Gabriel (mensageiro e iniciador), Rafael (guia dos médicos e viajantes).

Os anjos, que se encontram em torno da Virgem, são chamados turiferários pelo fato de portarem o turíbulo. O vitral nos mostra os turíbulos em movimento, indicando que estão incensando a Virgem.

O incenso está, ao mesmo tempo, na dependência da fumaça e do perfume, como também das resinas inalteráveis que servem para prepará-lo. As árvores, produtoras dessas resinas, têm sido tomadas, por vezes, como símbolos do Cristo. O incenso tem a incumbência, pois, de elevar a prece para o céu e, nesse sentido, é

unesp

um emblema da função sacerdotal. Essa é a razão pela qual um dos Reis Magos oferece incenso ao Menino Jesus. O uso do incensamento, que é universal, tem, em toda parte, o mesmo valor simbólico. Associa-se, assim, o homem à divindade, o finito ao infinito, o mortal ao imortal. O fato de os anjos estarem enviando o incenso em direção à Virgem nos mostra claramente a posição a que ela foi elevada na Idade Média.

Por fim, digno de nota, ainda, é a figura do Menino Jesus, numa posição central no colo da Virgem. Esse tem a mão direita elevada, com as palmas para frente e os dedos mínimo e anular fechados enquanto os demais permanecem abertos.

Segundo Gombrich (1983) as funções de todas as obras, suas disposições, cores etc., não eram apenas decorativa, mas possuíam a função sempre de comunicar alguma coisa. No opúsculo, Le langage des images, BOUTTIER, p.14, *a mão com dedos estendidos e dobrados* nos transmitem a ação de bendizer, do verbo latino *benedicere,* que se traduz também por "abençoar". Esse gesto caracteriza qualquer um que diz ou irradia o bem sobre uma pessoa ou um local. Eleita como mediadora entre os homens e Cristo, poderíamos afirmar, sem qualquer medo de incorrer em erro, que a cena pretende mostrar a intervenção da Virgem nessa mesma bênção.

As grandes rosáceas formam também um todo bem ordenado. A rosácea do sul, aquela de Pierre Mauclerc, celebra **o Cristo** na eternidade, **sentado sobre seu trono**. Ele está no centro desse grande círculo de cor e de luz. Ao seu redor, irradiam os anjos, os animais simbólicos e, enfim, os vinte e quatro anciãos do Apocalipse, carregando suas espadas de ouro e celebrando com suas cítaras os louvores do Eterno. Mas a clarabóia nos restabelece o céu sobre a terra. Ela nos lembra que esse Cristo triunfante nos foi anunciado pelo Antigo Testamento, assim como pelo novo e que entre os dois livros há uma harmonia profunda. **É por isso que se vêem os quatro grandes profetas, Isaías, Daniel, Ezequiel e Jeremias** carregando sobre seus ombros os quatro evangelistas: São Mateus, São João, São Marcos e São Lucas. Isso significa que os evangelisas encontram nos profetas seu ponto de apoio, mas também que eles vêem mais alto que aqueles e mais distante. Sãofiguras tão sérias que, apesar da estranheza de sua pose, permanecem nobres. É pouco provável que esses grupos de um simbolismo tão audacioso sejam a invenção de um teólogo de Chartres. Observa-se em Roma, na Igreja São Sebastião, em Pallara, os restos de um afresco do final do século X, onde se vêem ainda os profetas carregando os

unesp

apóstolos sobre seus ombros. A idéia é idêntica e pode-se supor que existissem antigos originais donde se inspiraram Chartres e Roma.

A rosácea do norte, doação de Branca de Castela e de São Luís, oferece, da mesma forma, um conjunto coerente. Ela celebra, ao mesmo tempo, a Virgem e seu Filho. A Mãe de Deus, trazendo o menino Jesus sobre os seus joelhos, ocupa o centro, as pombas e os anjos formam um primeiro círculo ao redor dela. Os reis de Judá, seus ancestrais, sentados sobre medalhões quadrados, formam um segundo e os doze pequenos profetas um terceiro. Abaixo da rosácea, personagens solenes e de alta estatura e em pé, preenchem as lancetas da clarabóia. Todos anunciam o Cristo ou sua Mãe. No centro, Santa Ana, da qual Chartres tinha orgulho de possuir as relíquias, carrega nos braços a Virgem criança. Aos seus lados, Melquisedeque segura a taça e o pão, símbolos da eucaristia. Aarão, o ramo florido, figura da maternidade virginal. Davi prediz a Paixão e Salomão a adoração dos Magos. Eles têm sob seus pés *aqueles que violaram a lei divina: Nabucodonosor e Jeroboão* que adoram os ídolos, Saul trespassando-se com sua espada. O faraó afunda-se nas águas e persegue o povo de Deus. O tempo deu a algumas dessas figuras um caráter grandioso e terrível. A tez morena de Aarão e Melquisedeque tornou-se negra e o branco de seus olhos, assemelha-se aos sombrios semblantes dos etíopes. A própria Santa Ana assemelha-se a uma princesa indiana. O azul da rosácea, esse belo azul das armas da França, derrama sobre esse grande conjunto sua paz e sua doçura.

O clérigo de Chartres tentou, pois, reunir alguma vez, num conjunto, onde tudo fosse meditado, as doações dos fiéis; mas ele renunciou, como seria normal, e acreditou dever respeitar as devoções particulares de cada um. É assim que se encontram cinco vitrais consagrados a São Nicolas e quatro a São Martin. Mas é, sobretudo, a Nossa Senhora que se quer honrar em Chartres e pode-se contar uma vintena de rosáceas ou de vitrais que lhes são consagrados. Ora o artista contou alguns episódios de sua história, ora ele a representou somente com o Menino Jesus. É provável que muitas dessas obras tenham nascida de um voto e a Igreja empenhava-se em respeitar a promessa do doador. É preciso não esquecer jamais que a catedral de Chartres é uma igreja de peregrinação e que a maior parte de seus vitrais são de esplêndidos *ex-voto.* Nossa Senhora não era, aliás, o único objeto dos votos dos fiéis. O peregrino que ia até Santiago de Compostela doava a imagem do apóstolo da Espanha e aquele que ia até Conques, nas montanhas

unesp

do Rouergue, a imagem de Santa Foy.

Algumas vezes nos é possível advinhar as razões que determinaram as razões das escolhas dos doadores. As corporações de trabalhadores, que começam no início do século XIII a sair da sombra, ofereciam, às vezes, a imagem ou a lenda do santo que elas tinham escolhido por patrono ou de um santo personagem que despertava sua simpatia por qualquer traço de sua vida. Assim, os donos de mercearias doaram a história de São Nicolas que permaneceu, durante muitos séculos, o protetor de sua corporação. Os maçons e os pedreiros doaram a de São Silvestre, que foi também um grande construtor de igrejas. Os carpinteiros, a de Noé, o construtor da arca e a de São Julien que ergueu com vigas uma casa para os viajantes. Mas por que os peleteiros escolheram São Eustáquio e os cambistas, São Pedro? Não conseguimos distinguir qualquer razão nisso. Sentimos que os santos protetores das confrarias de artífices não estavam ainda solidamente estabelecidos pela tradição como o foram mais tarde. Certas escolhas nos surpreendem e nos parece evidente que os artífices, oferecendo um vitral, confiavam, às vezes, na ciência dos clérigos; caso contrário, como podemos imaginar que os ferreiros tivessem podido escolher eles próprios o assunto do vitral da Redenção, cujo simbolismo é tão erudito? Ou os sapateiros, a parábola do Bom Samaritano acompanhada de seu profundo comentário teológico?

Os particulares faziam homenagem aos santos dos quais eles tinham o nome: Marguerite de Lèves ofereceu a história de Santa Margarida Um barão, no entanto, doava, de bom grado, a lenda de um santo militar que ele considerava como seu patrono, segundo o espírito. Um Courtenay escolheu aquela de São Jorge e um senhor de Beaumont aquela de Santo Eustáquio, pois os dois eram soldados. Há motivo para se pensar que o belo São Jorge, um guerreiro bizantino de uma janela da nave, foi doado por um cavaleiro que não esquecia que São Jorge apareceu no Oriente encabeçando as cruzadas no cerco de Antióquia. Era natural que o rei da França oferecesse São-Denis, o protetor da monarquia francesa, e o rei de Castela, Santiago, "o Matamoro", o matador de mouros. Mas, na maior parte dos casos, é preciso confessar, nós não podemos mesmo descobrir as razões que determinaram os doadores: um voto feito durante uma batalha, uma devoção hereditária de uma família, uma relíquia conservada num oratório doméstico ou no fio de uma espada explicariam, sem dúvida, estas escolhas.

As relíquias que enriqueciam a catedral tiveram também sua parte de influência. O vitral consagrado a São Thomás de Cantorbéry

unesp

em uma das capelas radiantes é um exemplo disso. Quando o santo bispo foi assassinado dentro da sua catedral, seu sangue jorrou sobre um dos clérigos que o acompanhavam. Esse clérigo era Jean de Salisbury que se tornou mais tarde bispo de Chartres. Ele trouxe para lá, num relicário, algumas gotas do sangue do mártir, e assim, estabeleceu-se em Chartres o culto do santo prelado inglês, do qual testemunha o vitral.

Os vocábulos das capelas radiantes do coro foram modificados com o tempo, mas, graças a *Parthénie,* o velho livro de Sébastien Rouillard, nós sabemos os nomes antigos. Esses nomes correspondiam, segundo o hábito da Idade Média, às relíquias fechadas nos altares. Ora, os vitrais de muitas dessas capelas correspondem a esses antigos vocábulos, quer dizer, a essas relíquias. Assim, na capela de São Julien um vitral conta sua romanesca história. Na capela de Santo Étienne e dos mártires, o vitral do meio é consagrado à história de Saint Étienne e os vitrais vizinhos a de Saint Potentien, de Saint Savinien, de Saint Chéron, de São Pantaléon, todos mártires. Finalmente, a lenda de uma santa desconhecida, que foi martirizada. A capela central do deambulatório é dedicada aos apóstolos. Isso se deve ao fato de que o vitral mediano retrata a vocação dos apóstolos e a cena dos Evangelhos, onde Jesus Cristo se dirige ao colégio apostólico todo, enquanto que os vitrais das outras janelas contam as lendas de São Pedro, São Paulo, São Simão e de São Judas de acordo com seus atos apócrifos.

Se os cônegos não puderam impor ao conjunto dos vitrais, como eles o fizeram para as estátuas, a unidade que eles tinham desejado, parece, ao contrário, que eles deram, para muitos deles, instruções precisas para os artistas. Eles lhes fizeram conhecer o caráter dos santos que eles tinham que representar; eles lhes ensinaram quem era Santa Foy, Santa Maria Egípcia, São Gilles, São Laumer. Daí a alta nobreza e a perfeita conveniência destas grandes figuras das janelas da nave. Quanto aos vitrais narrativos, em pequenos compartimentos, as linhas gerais e mesmo os detalhes foram fixados anteriormente pelos clérigos. Há vitrais simbólicos, segundo Mâle, onde tudo tem um sentido e onde nada podia ser abandonado à fantasia individual. As lendas dos santos davam muito mais liberdade ao artista e ele podia dar, freqüentemente, livre curso à sua imaginação. Contudo, a seqüência dos episódios devia ser determinada anteriormente. É nos livros de leitura do coro, nos lecionários de Chartres, dos quais alguns foram conservados, que foram tomados normalmente os relatos propostos ao mestre vidreiro.

unesp

Traduziam-lhes a história dos milagres de São Nicolau ou de São Martin, a vida maravilhosa de Santo Eustáquio, as lutas dos apóstolos São Simão e São Judas com os magos do oriente. A maior parte dos relatos, que Jacques de Voragine reunirá mais tarde na sua *Lenda dourada,* figurava nesses lecionários das catedrais. Quanto aos peregrinos que contemplavam esses vitrais, é possível que um clérigo, em certos dias, lhes explicasse os assuntos.

Todos esses relatos estavam cheios das maravilhas que encantavam o homem da Idade Média; eles ofereciam o interesse dos romanos, mas tinham um outro alcance, pois essas lendas mostram Deus, sem cessar, presente na sua criação. Os santos, que fazem triunfar sobre a terra a fé e a caridade, são seus instrumentos. Eles ensinam por seus exemplos que não há senão uma força neste mundo; a da alma que comanda a natureza e pode vencer mesmo a morte. Assim é que esses vitrais, onde quase tudo é milagre, fortaleciam a fé, encantando a imaginação e fazendo nascer a esperança em seus corações.

Nós não podemos dar aqui senão uma idéia, por alguns exemplos, dos inumeráveis assuntos propostos pelos vitrais de Chartres à atenção dos fiéis.



Figura 16 - **Parábola do Bom Samaritano. O Bom Samaritano transporta o ferido.**

Eis, de início, um vitral dogmático onde são ensinadas as profundas ressonâncias da palavra divina. Ele é consagrado à parábola do **Bom Samaritano**, a mais tocante talvez das parábolas

evangélicas. Os doutores da Idade Média viam nela, como nós, uma lição de caridade, mas eles discerniam, por outro lado, os mistérios escondidos. O vitral no-los desvela. Sua composição é muito singular. Toda a parte baixa é consagrada ao relato do Evangelho. Vê-se o viajante deixando Jerusalém, depois atacado pelos salteadores, maltratado por eles, despojado de sua túnica e de tudo o que possuía. Ele fica nu, desmaiado, meio morto. Um sacerdote e um levita passam perto dele, lançam-lhe um olhar e se afastam com indiferença. Mas o Bom Samaritano, a quem o artista deu os traços de Jesus, vem depois deles, pára, cura as chagas do ferido, o coloca sobre o seu cavalo, o conduz à hospedaria, e quer, antes de partir, fazer-lhe uma visita em seu quarto. Nada de mais claro até aqui, mas a seqüência do vitral desconcerta. Vê-se, nele, contadas a criação de Adão e Eva, sua falta, sua expulsão do paraíso terrestre, sua condenação à dura lei do trabalho, enfim a morte de Abel. Qual é o sentido dessa estranha seqüência? É um vitral juntando-se ao primeiro e sem relação com ele? De maneira alguma. Essa segunda parte não é senão um comentário interpretando o texto. Segundo o pensamento dos doutores da Idade Média, unânimes sobre este ponto, a história do viajante é a própria de toda a humanidade. O viajante é o homem. Ele é atacado por um grupo de ladrões, i.e., pela reunião de pecados que lançam sobre ele e o despojam de sua túnica, símbolo de sua imortalidade. Tal foi Adão condenado, após sua falta, ele e seus descendentes, ao trabalho e à morte. O sacerdote e o levita representam a Lei Antiga, a Lei de Moisés, impotente para salvar a humanidade doente. O Bom Samaritano é o próprio Cristo, que cura as chagas que Moisés não pôde curar e que conduz o homem à hospedaria, ou seja, à Igreja. Compreende-se, agora, por que a história da queda tem seu lugar na parábola e por que a figura do Cristo domina toda a composição. É evidente que os sapateiros que fizeram essa doação à catedral, deixaram aos clérigos o cuidado de regular a organização do vitral.

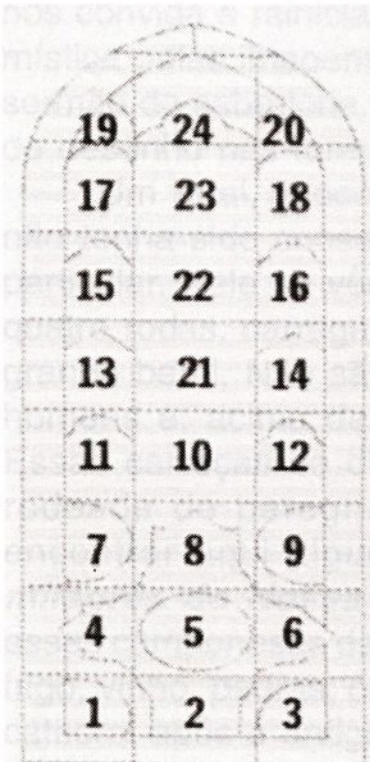


Figura 17 - Iconografia do Bom Samaritano

Esse vitral do **Samaritano**, oferta dos sapateiros (1-3) é um dos mais bem conservados e mais originais da catedral. A forma geométrica é complexa: três quatrilobulados, onde se inscreve cada vez um pequeno quatrilobulado, são ligados entre eles por pequenos medalhões. Os quatrilobulados centrais e os pequenos medalhões se destacam por seu fundo vermelho. Tudo se destaca sobre um fundo quadriculado regular que valoriza as cenas figuradas. A primeira parte da baia é consagrada à parábola do Samaritano contada por Jesus aos Fariseus (4): um homem vai de Jerusalém a Jericó (5). Ele cai nas mãos de salteadores (6-7) que o deixam semimorto. O sacerdote e o levita passam sem o socorrer (8). Somente um Samaritano pára e o socorre (9), coloca-o sobre sua montaria (10) e o conduz à hospedaria (11), onde o deixa (12). Essa história se refere à narração da Criação, na qual os teólogos vêem a tradução mística da parábola: o peregrino é a imagem de Adão caído nas mãos do pecado. Ele deixa Jerusalém como Adão foi expulso do paraíso. Sua cura pelo Samaritano é explicada por meio do modelo mítico que é a Criação: Deus cria o homem (13-14), retoma os gestos e impulsos do Samaritano. A narração do Gênese prossegue com a criação de Eva (15), a proibição divina (16), a tentação (17), o pecado (18) , a repreensão a Adão e Eva (19), a expulsão do paraíso por São Miguel (20), a condenação (22) ao trabalho dos primeiros seres humanos (21). O ciclo do mal recomeça com a morte de Abel por Caim (23), que nos reporta ao ataque dos bandidos na parábola e nos convida a reiniciar a leitura caridosa da recriação pela parábola mística pelas imagens bíblicas. É de se admirar o esplendor desse sermão de sabedoria, composto pelo equilíbrio das cores e precisão do desenho nas formas alongadas e composições arejadas.

Um vitral, pouco afastado do precedente, merece, se bem que não tenha sido conservado senão a sua parte baixa, uma atenção particular. Nele se vêem representados dois pesados veículos com quatro rodas, carregados, um com sacos cheios, um outro com um grande barril. Não são cavalos que são atrelados neles, mas, sim, homens e, acima de suas cabeças, um estandarte se desdobra. Essas carroças se dirigem em direção a uma estátua da Virgem rodeada de peregrinos em prece. Não temos dificuldade em encontrar aqui alguns dos episódios contados pelo *Livro dos* ***milagres de Nossa Senhora de Chartres.*** Nós reconhecemos esses camponeses da Beauce atrelando-se aos carros e vindo trazer trigo, vinho, pedras, cal, aos trabalhadores que reconstruíam a nova catedral após o antigo incêndio de 1194. A estátua venerada pelos peregrinos, que domina a Virgem sentada sobre o seu trono no céu,

unesp

é Nossa Senhora de Chartres. Nós temos, pois, aqui - o que é raro - a lembrança de um acontecimento quase contemporâneo, do qual o artista tinha podido ser testemunha.

Um vitral vai nos mostrar sobre qual aspecto a vida dos santos aparecia aos homens da Idade Média. Ele está na entrada da nave lateral setentrional do coro e é consagrado a São Germain, o Auxerrois. Esse nobre galo-romano que, após ter se casado e ter vivido durante sua juventude como um homem do mundo, revelou uma vez, tornado bispo, apesar dele, as mais altas qualidades da alma. Ele foi, por sua caridade e ardor de seu apostolado, um dos mais belos caracteres do século V. Ele não aparece no nosso vitral, senão sob o aspecto de um taumaturgo. Logo que foi sagrado bispo, o fervor de sua prece o fez reconhecer um criminoso que não se podia descobrir. O demônio, inquieto com seu prestígio, entra então em luta com ele e espalha em Auxerre uma doença contagiosa. O bispo benze o óleo e, por suas unções, cura os doentes. Os progressos da heresia pelagiana o chamam à Grã-Bretanha. O demônio, sempre empenhado em sua perda, desencadeia os ventos e tenta fazer naufragar o navio que o leva. A tripulação acorda São Germain que se encontrava adormecido. Ele eleva sua mão e acalma a tempestade. Vendo a heresia vencida, o demônio quer acabar com seu inimigo e põe fogo à cidade onde o bispo parou para passar a noite. As casas ardem, mas o fogo pára diante daquela onde repousa São Germain. Ele agora, parte para a Itália com sua comitiva. Na primeira etapa, um ladrão toma seu cavalo. São Germain não manifesta qualquer inquietação, porque ele sabe de antemão o que vai acontecer. O ladrão, após ter andado sem rumo toda a noite sem poder encontrar seu caminho que parece esconder-se dele, vê-se obrigado a devolver seu cavalo ao seu proprietário, e o bom bispo, o acolhe, dá-lhe a absolvição e lhe faz uma esmola. No alto do vitral, São Germain está estendido sobre o seu leito de morte, em Ravena, e os anjos carregam sua alma ao céu. Assim é que o artista, guiado pelo doador, arquidiácono Chardonel, celebrou, em seu vitral, unicamente o poder sobrenatural do santo bispo. Pensava-se, então, que era pelo milagre que se reconhecia os verdadeiros servidores de Deus, aqueles a quem ele delegava, às vezes, sobre a terra, alguma coisa de seu poder.

O vitral de São Germain, o Auxerrois não é senão uma seqüência de milagres. O vitral de São Julien, o Hospitaleiro, é a mais dramática das narrações (essa lenda não faz parte do lecionário de Chartres. Ela provém de outro lugar. O vitral se encontra dentro da primeira pequena capela irradiante, lado norte). Esse singular

unesp

relato, cuja origem é desconhecida, inicia-se como uma epopéia cavaleiresca. Julien é conduzido por seus pais até um cavaleiro que o acolhe e o toma a seu serviço. O jovem serve a mesa e prova tantas qualidades, que seu patrão, apresentando-lhe um cetro, faz dele um possuidor de feldos. Fiel vassalo, Julien está próximo de seu suzerano no momento em que ele vai morrer. Pode-se vê-lo sustentando sua cabeça para que ele possa receber a extrema unção. Depois a vida de Julien se desenvolve e ela assemelha-se à de um cavaleiro da távola redond. Assim que se casou, parte em busca de aventuras. Ele dorme sob a tenda, apresenta-se com seu escudeiro em qualquer castelo encantado, onde balança qualquer estandarte e dialoga com o guardião da torre. Ele encontra, então, cavaleiros inimigos e lhes impõe derrota. Enfim, após haver corrido o mundo, ele chega, a cavalo, à porta de seu castelo. Entra no quarto de sua mulher para despertá-la e dar-se o prazer de surpreendê-la, mas ele percebe, na penumbra, duas cabeças sobre o travesseiro. Sem hesitar, saca sua espada e mata o homem e a mulher que ele nem teve tempo de olhar. Enquanto ele enxuga sua espada ensangüentada, sua mulher, retornando de uma missa matinal, conta, toda em lágrimas que os pais de Julien chegaram, na véspera, ao castelo, e que ela cedeu-lhes seus aposentos para honrá-los. Julien descobre, horrorizado, que havia matado seus pais, sem saber, e, doravante, ele terá de pagar por isso. Após chorar suas vítimas e tê-las sepultado, ele se afasta de seu castelo, acompanhado de sua mulher que resolveu partilhar sua penitência. Ele estabeleceu-se à margem de um rio de curso rápido, para transportar, com sua barca, os viajantes para a outra margem. Ele construiu para eles uma casa de asilo, onde os acolhia e lhes lavava os pés. Uma noite, ele foi chamado por um passageiro. Ele o recebeu rapidamente em sua barca e, enquanto sua mulher segurava uma tocha acesa, o transporta para a outra margem. Esse passageiro era o próprio Jesus em pessoa, que retornou à terra para recompensar seus servidores. Nessa mesma noite, com efeito, os anjos transportaram ao céu as almas de São Julien e de sua esposa. História patética que a Idade Média muito amou pela beleza romanesca e também pelo seu desdobramento, porque ele ensina a virtude da expiação. Os carpinteiros que doaram o vitral apreenderam, decifrando essa história, que não é preciso jamais desesperar e que a penitência devolve à alma sua inocência batismal.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 18 - O imperador Carlos Magno

Eis agora um estranho vitral, onde não é a santidade que é exaltada, mas o heroísmo. Ele é consagrado, não à história, mas à **lenda de Carlos Magno**. É uma obra de pura poesia, baseada em três relatos diferentes nos quais o grande imperador é o herói. A primeira parte do vitral (a de baixo) ilustra o fabuloso relato da *Viagem de Carlos Magno ao Oriente.* O imperador de Bizâncio vê em sonho um magnífico cavaleiro vestido com sua armadura, e um anjo lhe conta que esse desconhecido se apoderará, em breve, de Jerusalém. Esse misterioso cavaleiro não é outro que Carlos Magno, que liberta, de fato, o túmulo de Jesus Cristo, e retorna à França passando por Constantinopla. Para recompensar, o imperador do Oriente dá-lhe algumas relíquias da paixão, que Carlos Magno deposita na igreja de Aix-la-Chapelle. É agora a *Crônica de Turpin* que inspira o artista. Uma noite, Carlos Magno vê aparecer-lhe, durante seu sono, o apóstolo Santiago, que o convida a seguir a direção da Via Láctea, conduzindo seu exército à Espanha. Carlos Magno obedece-o e toma Pompelune. Em seguida, ele vai empreender uma grande batalha contra Aygoland, príncipe dos infiéis e, durante a noite, as lanças dos cavaleiros cristãos que devem morrer no dia seguinte, florescem. Roland se distingue particularmente durante essa batalha e triunfa em combate singular com o gigante Feragut. Carlos Magno retorna vencedor à França, mas, na travessia das montanhas, Roland é surpreendido com a retaguarda. Após ter combatido toda a noite, crivado de feridas, esgotado, sentindo que vai morrer, ele quer quebrar

Durandal, mas a lâmina fende a rocha sem se romper. Ele decide, enfim, soar a corneta para advertir Carlos Magno. Depois, desfalecendo, ele se prostra e espera a morte. Baudoin, que lhe desejava trazer um pouco de água em seu capacete, procura, em vão, uma fonte e Carlos Magno toma conhecimento, em seguida, pelo próprio Baudoin, da morte do herói.

Um terceiro painel é inspirado na lenda de São Giles. Enquanto o santo eremita celebra a missa na presença de Carlos Magno, um anjo lhe traz do céu, inscrito sobre um filactera (faixa de pergaminho na qual os judeus traziam frases religiosas ou cabalísticas), o pecado que o imperador não lhe tinha ousado confessar.

Nesse vitral, Carlos Magno e Roland são representados com nuvens: Carlos Magno, com efeito, foi canonizado no século XII por um antipapa e Roland é, às vezes, qualificado de santo. Mas, como crer que se tivesse querido celebrar aqui dois santos? O vitral de Chartres é um fragmento de uma epopéia onde passa o grande sopro das cruzadas. Esse belo vitral oferecia a particularidade de ser, nesta sua parte inferior, uma imitação de um vitral de São Denis, hoje destruído, mas do qual os desenhos de Montfaucon nos conservaram a lembrança. Nele se vêem os episódios da viagem de Carlos Magno ao Oriente. Com setenta anos, as obras inspiradas por Suger guardavam todo o seu prestígio.

Nós gostaríamos de poder descrever todos esses vitrais que encantavam os peregrinos como um grande livro de imagens: a história de Noé, onde se vê a arca levantada pelas ondas do dilúvio, e entre os animais salvos pelo patriarca, ao lado do cavalo e do elefante, o cão alado com bico de águia. A história de José, filho de Jacó, onde passam os camelos do deserto. A parábola do filho pródigo, onde as cortesãs colocam sobre a cabeça do jovem uma coroa de flores. Os milagres de São João Evangelista transformando pedregulhos em pedras preciosas e pedras preciosas em pedregulhos. As viagens de São Tomé, encarregado pelo rei Gondoforus de construir um palácio na Índia também é representado. O apostolado de Santa Madalena, pregando na região da Provença. As aventuras de Santo Eustáquio, perdendo e reencontrando sua mulher e seu filho, depois morrendo com todos os seus no touro de bronze.

Os doadores

Em relação à obra dos vitrais, podemos afirmar que os artistas se esmeraram em ajustar as suas cenas a um padrão regular: os anjos, com turíbulos nas mãos, as figuras principais ao centro, mas

unesp

eram figuras que apenas representavam o que se pretendia. Também, a arte cristã reverteu à antiga idéia oriental de que, para se narrar uma história, todas as figuras tinham que ser completamente mostradas, quase como se fazia na arte egípcia. Uma mudança dessas idéias vamos encontrá-la em Giotto.

As expressões de sentimento intenso e a distribuição regular das figuras, eram, obviamente, mais importantes para os artistas que qualquer tentativa de fazer suas figuras naturais ou de representar cenas reais. Não lhes importam que os servos sejam menores do que as personagens sagradas, nem dão qualquer indicação do lugar ou cenário do drama, segundo Gombrich. Captamos o que está ocorrendo sem tais indicações externas. Embora não fosse intenção do artista representar as coisas como as vemos na realidade, o seu conhecimento do corpo humano era, não obstante, muito superior ao dos pintores das miniaturas do século XII.

Foi no século XIII que os artistas abandonaram ocasionalmente seus livros de modelos, a fim de representarem algo que lhes interessava pessoal e diretamente. É difícil imaginarmos hoje o que isso significou. Concebemos um artista como uma pessoa munida de um livro de esboços e que, sempre que se sente inclinado a isso, senta-se e faz um desenho, copiando o que vê na vida real.

Sabemos que todo o treinamento e formação do artista medieval era muito diferente. Começava por ser aprendiz de um mestre, a quem ajudava executando suas instruções e preenchendo partes relativamente secundárias de uma pintura. Aprendia gradualmente como representar um apóstolo e como desenhar a Santa Virgem. Aprendia a copiar e reagrupar cenas de velhos livros, e a ajustá-las a diferentes contextos. Finalmente, adquiria suficiente desenvoltura em tudo isso para poder até ilustrar uma cena para a qual não conhecia modelo algum. Mas jamais em sua carreira se defrontaria com a necessidade de apanhar um livro de esboços e desenhar algo a partir da vida real. Mesmo quando solicitado a representar uma determinada pessoa, o rei ou um bispo, ele não fazia o que chamaríamos um retrato fiel - *vide o rosto de Nossa Senhora do belo vitral e do Menino Jesus em seu colo* -. Na Idade Média, não havia retratos, tal como hoje o entendemos. Tudo o que os artistas faziam era desenhar uma figura **convencional** e dar-lhe as insígnias do cargo - coroa e cetro para o rei, mitra e báculo para o bispo - e talvez escrever por baixo o nome da personalidade representada, para que não houvesse engano.

Ainda, para compreender a arte gótica, é preciso lembrar-se que, qualquer objeto ou figura, pode ser interpretado de três maneiras

unesp

diferentes: como descrição, como composição e como arte símbolo. Era, nessa época, regida por um código muito rígido. A iconografia impunha ao artista as regras que deviam ser respeitadas para a representação de qualquer figura. Desta forma, Deus, os anjos e os apóstolos estão sempre descalços. As outras personagens estão sempre calçadas. Seria incorreto e até uma heresia representá-los de outra forma. Uma haste com folhas representa uma árvore e significa que a cena se desenrola na terra. Uma torre com uma porta indica uma cidade. Mas, se há um anjo sobre a torre, trata-se, então, da Jerusalém Celeste. Um resplendor ou uma auréola, indica santidade, e, se uma cruz se inscreve num resplendor, a figura é divina. Essas convenções iconográficas permitem identificar as personagens e as cenas. Também o lugar ocupado por cada personagem tem um significado. Cristo encontra-se geralmente ao centro. A respeito das outras personagens, quanto mais elevada é a sua situação no conjunto, maior é a sua categoria. Estar à direita de Cristo representa uma honra maior do que estar à esquerda. É preciso não esquecer que, uma vez que Cristo está de frente para nós, a sua mão direita está à esquerda da composição. Nos *Juízos Finais*, os eleitos estão sempre à direita de Cristo e os condenados à esquerda. Alguns vitrais da clarabóia de Chartres mostram os profetas com os evangelistas aos ombros. Com efeito, a dogmática da Idade Média ensina que, se os evangelistas se apóiam sobre os profetas, é porque têm um conhecimento mais direto do Salvador e são, portanto, mais favorecidos e mais esclarecidos do que seus predecessores. Certos números têm um significado simbólico preciso. O número três, associado à Trindade, implica valores espirituais. O quatro exprime elementos fundamentais do mundo, tal como era concebido na Idade Média (teoria essa inspirada na Antigüidade), segundo UPJOHN, (1965: 220) e pertence às coisas da terra. A soma dos dois números é sete e corresponde à humanidade traduzindo a dualidade do homem: corpo e espírito. O número doze, ou seja, o produto de três por quatro, explica a escolha dos doze apóstolos, dos doze profetas menores etc.

Na Idade Média, e isso vamos encontrar nas artes, pensava-se também que as criaturas tinham um significado oculto, apenas desvendável por representações analógicas. Encontramos, assim, no Antigo Testamento, um grande número de prefigurações de Jesus. A serpente de bronze que Moisés criou no deserto para libertar os israelitas de outras serpentes é uma imagem de Cristo pregado na cruz para expiar os pecados do mundo. Melquisedeque, sacerdote e rei, anuncia Cristo, e o pão e o vinho que deu a Abraão representam

unesp

a Eucaristia. A parábola das virgens prudentes e das virgens loucas recorda a narrativa do Evangelho, mas corresponde também aos eleitos e aos condenados. O leão simboliza a Ressurreição. Acreditava-se, com efeito, na Idade Média, que as crias de leão ficavam como mortas durante três dias após o nascimento, até que a leoa voltasse para as aquecer com seu hálito e assim as reanimar. Esses três dias de morte aparente podiam ser comparados aos três dias que Jesus passou na mansão dos mortos, entre a sexta-feira e o domingo de Páscoa.

Por muito freqüentes que sejam estas interpretações, nem sempre se podem aplicá-las. E não há certeza de que o homem do povo as compreendesse. É evidente, porém, que os clérigos eram sabedores do sentido oculto dessas cenas e, com certeza, as explicavam aos fiéis

Somente na segunda metade do século XIII é que um escultor italiano começou a imitar o exemplo dos mestres franceses e a estudar os métodos da escultura clássica a fim de representar a natureza de um modo mais convincente, sem essa simbologia Esse artista foi Nicola Pisano.

unesp

CONCLUSÃO

> *...o símbolo só conserva seu valor efetivo enquanto dura o caráter sagrado das coisas que torna sensíveis.*
> (Huizinga, 1965, p. 325)

Através da recepção que buscamos fazer da mensagem veiculada pelos vitrais da Sainte Chapelle, capela dos reis da França, situada em Paris e da Catedral de Notre-Dame, Chartres, podemos concluir que a Igreja necessitava de um meio didático para atrair e transmitir sua filosofia aos fiéis medievos e um dos únicos recursos de que pôde lançar mão, à época, foram os vitrais.

A sociedade humana, hoje, depois de haver descido das árvores, passado pela comunicação das pinturas ruprestes, hieroglifos, sinais de fumaça, criado os sinais gráficos que representam sons ou idéias, vive a inimaginável era das comunicações de massa.

Para a sociedade medieval, cujos meios de comunicação, com que podia contar, não passavam das correspondências que tinham de percorrer longas distâncias sobre os lombos de animais ou por via marítima, em navios que dependiam da boa vontade do vento, o recurso que representou a criação dos vitrais também foi imensurável, embora com a utilização de figuras estáticas. Mas, acaso não veiculou, essa obra, uma mensagem perene?

Como recurso didascálico, os vitrais apresentaram-se como verdadeira arte eloqüente, pois esta, desde Cícero e Quintiliano, até Santo Agostinho, deveria comover, agradar e persuadir: *"ut veritas pateat, placeat, moveat"*. Os vitrais prestaram-se de forma magistral ao objetivo dessa tríade, pois isso se deu através do interesse provocado pela mensagem veiculada, da estese e da persuasão do conjunto da obra.

Os metatextos - vitrais - como verdadeiros meios de comunicação, assentaram-se sobre os prototextos bíblicos, evangelhos apócrifos, comentários bíblicos e a vida dos santos, aos receptores, os cristãos. Detectamos, também, que houve diferença na veiculação dessas mensagens pelos dois espaços, porque,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

enquanto a Catedral de Chartres constituía um centro de peregrinação marianista, com o acolhimento dos peregrinos advindos de todos os lugares da Europa, a Sainte Chapelle possuía a capela superior destinada ao rei e à corte. Para esses destinatários, podemos afirmar, a influência da recepção da mensagem veiculada pelos vitrais podia ser diferenciada, porque eram receptores que possuíam mais cultura que o vulgo. A capela inferior era destinada aos criados. Por esse fato podemos comprovar que, além da separação entre as classes da sociedade feudal, havia, também, uma segregação pela comunicação, o que torna a Sainte Chapelle *sui generis.*

Na reconstrução do período histórico em que se deu a criação dos vitrais, mostramos que esse foi de capital importância, pois, no final do século XII, além do triunfo do poder real francês sobre os senhores feudais, a riqueza advinda do comércio aliou-se ao bom gosto do abade Suger, regente da França, que soube adornar os templos e cumprir sua função na transmissão da mensagem salvífica do cristianismo.

Plotino, o filósofo da emanação e do êxtase, maior expressão do Neoplatonismo, - escola filosófica que consistiu em renovar o sistema platônico, acrescentando-lhe elementos místicos - defende, por sua vez, que a beleza é mais que a própria simetria, uma **Luz** que incide sobre a simetria das coisas, e nisso consiste seu encanto.

Seu pensamento filosófico contribuiu, de forma indelével, na estética da Idade Média. A estética da luz, defendida por Plotino, professa que a arte, além da proporção das formas, implica a existência da luz. A primeira confere-lhe harmonia e ordem; a luz, nobreza e esta é uma propriedade transcendental. Esta estética que se inicia com Plotino, foi retomada pelo Pseudo-Dionísio, corroborada por Santo Agostinho, reaparece em João Escoto Erígena e converte-se em lugar comum, permeando, por muitos séculos, o pensamento da Idade Média, principalmente na época da criação dos vitrais.

As cores, aliadas à luz, também foram de suma importância na consecução dos objetivos dos vitrais. Como negar o mérito do azul celeste no manto da Virgem de Chartres? Este, em conjunto ao branco, outra cor mariana, transmitem o desapego aos valores terrestres, posicionando a alma liberada junto a Deus. Esse azul aparecerá igualmente na vestimenta do rei S. Luís. O vermelho do andor das Relíquias da Paixão, que significa o princípio de vida, com seu poder e seu brilho, aliando-se ao branco da criança ajoelhada, em atitude de prece, diante da procissão, simbolizam a pureza e também a morte que precede a vida. Magistral quadro composto pelo artista para transmitir a Paixão e a Ressurreição. Além

unesp

da eloqüência da luz, das cores e temática da mensagem veiculada, observamos o destaque que a Idade Média atribuía ao assunto Apocalipse.

O termo "apocalíptico" no imaginário vulgar, tornou-se símbolo dos derradeiros dias do mundo, que serão marcados por fenômenos espantosos: gigantescas rebentações dos mares, desabamentos de montanhas, medonhos escancaramentos da terra, vastos incêndios do céu, num indescritível fragor. O apocalipse torna-se, assim, símbolo do fim do mundo principalmente para o homem do final deste milênio. Não é necessário muito esforço para se concluir a força persuasiva das figuras apocalípticas para o homem medieval, constituindo-se claramente numa verdadeira estética argumentativa do medo.

Finalmente, buscamos, também, na reconstrução do contexto histórico, a intenção primitiva dos autores dos vitrais. Além da percepção estética, da exegese retrospectiva, chegamos ao metatexto vitral no horizonte de sua alteridade e de sua diferença em relação à nossa experiência atual. Ainda, através dessa leitura histórica, atingimos o horizonte de expectativa, quando determinamos os códigos vigentes, somados às experiências sociais acumuladas, à finalidade e efeito objetivado pela arte que foi a de liberar seu destinatário das percepções usuais e conferir-lhe nova visão da realidade.

O que pudemos concluir também sobre os metatextos vitrais é que, embora sua função didascálica não seja praticamente a de maior ênfase, o seu poder de atração como obra de arte é inimaginável. Esse poder pode ser comprovado pelos milhares de turistas e artistas do mundo todo, de todas as crenças religiosas, que para lá acorrem com a finalidade de apreciar essas jóias, fruto de um período em que o ser humano, em sua maioria, vivia sob um regime de semi-escravidão, mas que se apresentam ainda como documento vivo da fé que movia muitos fiéis a tornarem-se até mártires pela vivência da ética crística que os movia. Hoje, são consideradas verdadeiro patrimônio da cultura da humanidade.

Apesar de, na atualidade, a sua função pragmática não ter a relevância que possuía à época de sua criação, sendo ultrapassada pela função estésica, mesmo assim, ainda nos dias hodiernos, o seu esplendor continua a realizar, por meio do que há de mais esplêndido na natureza, a captura da beleza divina, para torná-la presente nos templos. Em especial no espaço resplandecente da rosácea, os engastes de chumbo continuam a aprisionar as personagens bíblicas. As cores variadas que as compõem, de acordo

unesp

com a posição do sol, fazem com que sua luz se decomponha e torne a recompor-se de forma transfigurada como a Luz Divina, cuja incidência no interior do templo continua a extasiar os fiéis com a mensagem salvífica, numa verdadeira poética visual.

Sem dúvida alguma, os vitrais, ontem, representaram uma verdadeira revolução pela força comunicativa da imagem, antevendo a importância que lhe seria atribuída, neste final do segundo milênio, quando a humanidade vive a era da comunicação imagética.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR E SILVA, Vítor M., **Teoria e metodologia literárias.** Lisboa, Universidade Aberta, 1990.

_____, **Teoria da literatura.** Coimbra, Almedina, 6ª ed. 1984.

ALBUQUERQUE, Afonso de *et al.,* **Brasil - Comunicação, cultura & política.** Rio de Janeiro, Diadorim, 1994.

ALTET, Xavier Barral I. **A arte medieval**. Mira-Sintra, Publicações Europa-América, 1993.

AUBERT, Marcel *et al.* **Les vitraux de Notre Dame et de la Sainte Chapelle de Paris, *Corpus Vitrearum Medii Aevi* -** France I, Paris, Le Comité International D'Histoire de L'Art sous le Patronage de L'Union Académique Internationale, Vol. 1, 1959.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Campinas, Papirus, 1993

BANGO, I., & Abad, C. **Arte Medieval I.** Madrid, Grafinco, 1996.

BAYER, Raymond. **História da estética.** Lisboa, Estampa, 1979.

BIBLE (LA), tradução de "A Bíblia de Jerusalém", 1ª ed. Ecumênica, 3 vol. Édition Planète, Paris 1965-1966.

BíBLIA SAGRADA (A), tradução de João Ferreira de Almeida, Sociedade Bíblica do Brasil, Rio de Janeiro, 1956.

BORREGO, Enrique Mª. **Mística y filosofia en Plotino,** Pensamiento. Madrid, 49 (195): 353-369, sept./dic. 1993.

BOUTTIER, Michel. **Catedrales -** Pourquoi des images. v. 4. Le Mans, Création et Recherche, 1994.

_____. **Catedrales -** La langage des images. v. 5. Création et Recherche, 1995.

BRUN, Jean. **O neoplatonismo.** Lisboa, Edições 70, 1988.

BRUYNE, Edgar. **La estética de la Edad Media.** Madrid, Rógar, 1994.

BUSSOLA, Carlo. **Plotino; A alma no tempo.** Vitória, FCAA, 1990.

COSTE, D. *Et al.* **O texto: leitura e escrita.** Trad. Charlotte Galves *et al.,* Campinas, Pontes, 1988.

unesp

DILLANGE, Michel. **La santa capilla.** Rennes, Éditions Ouest-France, 1996.

DIONISIO, o Areopagita, **Oeuvres complètes,** Paris, 1943.

DURANT, Will, **História da civilização.** São Paulo, Companhia Editora Nacional, tomo 4º, 1957.

EAGLETON, Terry. **Ideologia.** - Uma introdução. Trad. Luís Carlos Borges & Silvana Vieira. São Paulo, Bontempo, 1997.

_____. **Teoria da literatura:** uma introdução, São Paulo, Martins Fontes, 1983.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa.** São Paulo, Perspectiva, 1973.

_____. **Pintura e sociedade.** São Paulo, Martins Fontes, 1990.

GOMBRICH, **A história da arte.** Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

GUALIS, Gonzalo M. B. **Teoría del Arte I.** Madrid, Graficinco, 1996.

HOUVET, Étienne. **Chartres -** Guia de la catedral. Chartres, Éditions Houvet-La Crypte, s/d.

INGARDEN, R., *et al.,* **Estética de la recepción.** Madrid, Visor, 1989.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura.** v. 1 São Paulo, Editora 34, 1996.

JEAUNEAU, Édouard. **A filosofia medieval.** Porto, Edições 70, s/d.

KELLY, Celso. **Arte e comunicação.** Rio de Janeiro, Agir, 1972.

KRISTELLER, Paul, **Tradição clássica e pensamento do Renascimento.** Lisboa, Edições 70, 1994.

LEAL, José Garcia. **Arte y conocimiento.** Granada, Servicio de Publicaciones de La Universidad de Granada, 1995.

LORENTE, Juan F. S. **Tratado de iconografia.** Madrid, Istmo, 1990.

MÂLE, Émile, **Notre-Dame de Chartres.** Paris, Flammarion, 1994.

MANHES, C. & DEREMBLE, J. P. **Cathedrale de Chartres - Guide des vitraux.** Boulogne, Éditions du Castelet, s/d.

MARÍAS, Fernando. **Teoría del arte II.** Madrid, Museo del Prado, 1996.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MENA BARRETO, Roberto. **Análise transacional da propaganda.** São Paulo, Summus, 1981.

MORLEY, David. **Televisión, audiencias y estudios culturales.** Buenos Aires, 1992.

NEIVA JR. Eduardo. **A imagem.** São Paulo, Ática, 2ª ed. 1994.

NIETO A. Victor. **La luz, simbolo y sistema visual.** (El espacio y la luz en arte gótico y del Renacimiento), Madrid Cátedra, 6ª ed. 1997.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia.** Lisboa, Estampa, 1986.

_____. **Significado nas artes visuais.** São Paulo, Perspectiva, 1976.

PORTAL, Frédéric, **Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les Temps Modernes,** Paris, 1959.

PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais.** São Paulo, Cultrix/USP, s/d.

QUILES, Ismael SJ. **A alma, a beleza e a contemplação (Plotino).** São Paulo, Associação Palas Athena, 1981.

RANDAZZO, Sal. **A criação de mitos na publicidade.** Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

REBOUL, Olivier. **Langage et idéologie.** Paris, Presses Universitai res de France, 1980.

REMAEH, C. M. R., REQUENA C., H. **A presença do neoplatonismo nas artes.** Mimesis, Bauru, v. 19 n. 1, p. 79-99, 1998.

RIBON, Michel. **A arte e a natureza.** Campinas, Papirus, 1991.

RODRIGUES, Adriano D. **Comunicação e cultura.** Lisboa, Presença, 1994.

SANTAELLA, L. & Nöth, W. **Imagem.** São Paulo, Iluminuras, 1997.

SARTRE, J. P. **Qu'est ce que la littérature?** 1948

SCHEIBER, Claude. **La dissertation littéraire.** Paris, Dunod, 1996.

SEGUÍ, Javier *et al.* **La interpretación de la obra de arte.** Madrid, Complutense, 1996.

SODRÉ, Muniz. **Reiventando a cultura.** A comunicação e seus produtos. Petrópolis, Vozes, 1994.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

VANOYE, Francis. **Usos da linguagem.** Problemas e técnicas na produção oral e escrita. São Paulo, Martins Fontes, 7ª ed. 1987.

YARZA, J. & MELERO, M. **Arte Medieval II.** Madrid, Graficinco, 1996.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura.** São Paulo, Ática, 1989.

unesp

0810000889