

**ISABEL CANDOLO NOGUEIRA**

**OLHANDO BETSABÉIA**

**Um estudo da arte na passagem da iluminura para a  
gravura**

**Brasília  
2011**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – Unb  
INSTITUTO DE ARTES – IdA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

**ISABEL CANDOLO NOGUEIRA**

## **OLHANDO BETSABÉIA**

### **Um estudo da arte na passagem da iluminura para a gravura**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Instituto de Artes da Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arte do curso de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília.

Área de Concentração: Arte Contemporânea

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Eurydice de Barros Ribeiro

**Brasília  
2011**

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE  
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



---

Professor Dra. MARIA EURYDICE DE BARROS RIBEIRO (VIS/UNB)  
**ORIENTADOR**



---

Professor Dr. PEDRO DE ANDRADE ALVIM (VIS/UNB)  
**MEMBRO EFETIVO**



---

Professora Dra. MARIA CRISTINA CORREIA LEANDRO PEREIRA (HIS/USP)  
**MEMBRO EXTERNO**

---

Professor Dr. EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA (VIS/UNB)  
**SUPLENTE**

Vista e permitida a impressão  
Brasília, terça-feira, 18 de Agosto de 2011.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /  
UnB.

Dedico esta Dissertação  
à minha família

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço

ao apoio de meus familiares e amigos;

à minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Maria de Barros Ribeiro, pela orientação constante, paciência, sabedoria e amizade;

aos professores Pedro de Andrade Alvim e Elisa Martinez pelas valiosas sugestões quando da minha qualificação;

a todos os professores, funcionários e colegas que me acompanharam na Unb.

*Não importa como nos posicionemos: sempre nos imaginaremos vendo. Acho que o ser humano sonha apenas para não parar de ver. É bem possível que algum dia a nossa luz interior emane, para que não necessitemos mais de nenhuma outra.*

*Goethe, Afinidades eletivas*

*Não se saciam os olhos de ver nem se fartam os ouvidos de ouvir.*

*Eclesiastes 1,8*

## RESUMO

Aborda-se nesta Dissertação a questão das imagens figurativas medievais e sua significação, refletindo sobre as possibilidades interpretativas da figura bíblica de Betsabéia. Ao longo de seu percurso iconográfico, como elemento ilustrador de textos religiosos no Medievo cristão, concernentes à época de sua produção, seus sentidos, formas e valores foram sendo remodelados. Gradativamente, a imagem foi sofrendo alterações e, simultaneamente sua leitura foi se atualizando. Objetiva-se neste estudo dar historicidade aos olhares possíveis sobre a personagem. Privilegia-se o período da passagem da iluminura para a gravura (séculos XV-XVI), quando ocorreram transformações substanciais quanto ao modo de produção das imagens vinculadas a textos. Nessa época, a nudez feminina que acompanha Betsabéia, e que vem fascinando artistas e espectadores, evidenciou-se plasticamente, seja para atender a demandas sociais, seja porque a forma como estrutura significante também se fez agente dessas demandas. E Betsabéia, de imagem essencialmente cristã, se revestiu de novo status tornando-se veículo para um gênero de nudez de apelo erótico.

Palavras-chave: Betsabéia; iconografia medieval; iluminura; gravura.

## RÉSUMÉ

Le sujet de ce mémoire porte sur la question des images figuratives médiévales et leur signification, tout en réfléchissant sur les possibilités interprétatives de la figure biblique de Bethsabée. En portant un regard sur son image et son iconographie en tant qu'élément illustrateur de textes religieux au Moyen Age chrétien, on remarque que ses sens, ses formes et ses valeurs sont remodelés en conformité avec la période de leur production. Au fil des temps, cette image a subi des modifications et du coup, sa lecture a été mise à jour par ses contemporains. Cette étude a pour but d'analyser l'historicité de ces regards possibles sur le personnage. Plus spécifiquement au moment du passage de l'enluminure à la gravure (XV-XVI siècles), lorsque se sont produits des changements considérables en ce qui concerne la façon de la production des images liées au texte. À cette époque, la nudité féminine, qui a tellement flirté avec les représentations de Bethsabée et qui a toujours fasciné les artistes et les spectateurs, s'émerge finalement dans toute sa splendeur. La nudité de Bethsabée est devenue explicite au niveau plastique, tantôt pour céder aux pressions sociales, tantôt parce que la forme en tant que structure signifiante est devenue l'agent de ces dernières. Bethsabée, dotée d'une image essentiellement chrétienne, a revêtu de nouveaux statuts et couleurs lorsqu'elle a été employée en tant que véhicule pour un type de nudité d'appel érotique.

Mots clé: Bethsabée; iconographie médiévale; enluminure; gravure.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	i
CAPÍTULO 1 .....	9
1.1 A QUESTÃO DA IMAGEM NA ARTE CRISTÃ.....	9
1.2 ILUMINURAS .....	14
1.3 BETSABÉIA, FONTE TEXTUAL E ICONOGRAFIA.....	20
1.4 BETSABÉIA COMO PREFIGURAÇÃO DA IGREJA.....	29
CAPÍTULO 2 .....	40
2.1 LIVROS DE HORAS E BETSABÉIA .....	40
2.2 BETSABÉIA ASSOCIADA AOS PECADOS CAPITAIS.....	49
CAPÍTULO 3 .....	67
3.1 A QUESTÃO DO CORPO E DA NUDEZ NOS MANUSCRITOS MEDIEVAIS .....	67
3.2 A BETSABÉIA COMO PERSONIFICAÇÃO DA LUXÚRIA .....	84
CAPÍTULO 4 .....	92
4.1 A PASSAGEM DA ILUMINURA PARA A GRAVURA .....	92
4.2 UMA GRAVURA COM BETSABÉIA.....	108
CONCLUSÃO.....	114
FONTES ESCRITAS E BIBLIOGRAFIA .....	118
1. FONTES ESCRITAS .....	118
2. BIBLIOGRAFIA.....	118
3. SITES .....	123
LISTA DE FIGURAS .....	125

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho aborda-se a questão da imagem figurativa e sua significação, concentrando-se nas produções imagéticas da arte cristã medieval. Entende-se que as imagens podem ser vistas como ferramentas perceptivas capazes de espelharem questões existenciais que atravessam tempos e espaços, mas ao mesmo tempo, pode-se também considerá-las ligadas a realidades culturais específicas, bem como a um determinado tempo e a um determinado espaço. Assim, sem esquecer a existência de uma influência mútua de percepção e interpretação no estudo das artes visuais, o tratamento teórico da arte buscado nesta pesquisa privilegia a dimensão histórico-interpretativa de imagens produzidas no medievo. Nosso olhar dirige-se, pois, às imagens medievais da Europa cristã que tanto colaboraram para dar corpo ao imaginário ocidental e que ainda hoje são atuantes, ou seja, são aptas a dar mais uma volta no parafuso das inquietações humanas. Para compreendê-las em seu contexto histórico de produção, considerando sua forma, conteúdo e função, buscou-se focalizá-las dentro do percurso iconográfico de um tema específico. Escolheu-se como imagem temática Betsabéia, personagem bíblica que tem importante presença na história da representação artística, como se pode aferir na iconografia levantada. Como a expressão criativa sempre se renova com novos olhares, a figuração de Betsabéia teve seus sentidos atualizados em formas variadas ao longo do medievo e assim ela foi retrabalhada conforme necessidades e pensamentos diversos, concernentes à época de sua produção concreta e visual. O objetivo desta pesquisa afunila-se para a compreensão dessas mudanças e atualizações, em especial, na passagem da iluminura para a gravura ocorrida no século XV, buscando dar historicidade aos olhares possíveis sobre essa personagem.

No período compreendido entre o final do século XV e o início do XVI, ocorreram transformações substanciais quanto ao modo de produção das imagens vinculadas a textos, quando as iluminuras foram aos poucos substituídas pelas gravuras. A natureza portátil, considerando-se seus pequenos formatos, e a capacidade multiplicativa da gravura colaboraram para a difusão e a circulação da informação visual, incrementando o intercâmbio entre culturas diferentes de imagens portadoras de idéias e conceitos transformadores da realidade. Dentre o universo de representações da arte que dava corpo à cultura humanista prosperaram as representações do corpo humano nu, revalorizado pelo movimento renascentista. A nudez se tornou um tema freqüente nas artes e o gosto pelas figurações do corpo de forma naturalística se tornou “moda” também para satisfazer a fantasia erótica dos

espectadores. O deslocamento do olhar sobre o corpo humano ganhou assim um sentido que durante o medievo ele não possuía. Entende-se que tal conjuntura colaborou para a erotização da figura de Betsabéia, que se cristalizou nessa passagem, e tal ocorrência constitui ponto de convergência na análise de sua temática.

Quantas possibilidades há nos modos de se olhar uma imagem? Para ver de fato o objeto diante do qual nos situamos é preciso nutrir o olhar com as referências necessárias, com um conjunto de relações culturais que vão lhe conferir o sentido da cultura à qual ele pertence. A arte enquanto construção de um consenso sobre algo, não necessariamente óbvio *a priori*, necessita ser inserida num sistema de valores e depende do olhar que a apreende, interpreta e situa. A história da Arte nos mostra um olhar que ao longo do tempo tem modificado suas projeções ao sabor de novas técnicas e meios de representação, que de certo modo acabam muitas vezes por definir para cada época como o mundo se dá a ver àqueles que o olham. No período aqui recortado, coincidindo com a passagem entre os dois modos distintos de produção da imagem – a saber, iluminuras e gravuras – idéias circulavam almejando elevar o status do artista cuja produção em processo de afastamento do círculo do sagrado/religioso buscava avaliação estética, ou seja, o estatuto de obra de arte plenamente inserida nas artes liberais. Permeia, pois, paralelamente às análises iconográficas deste estudo, uma reflexão a respeito desse processo histórico de mudança do olhar.

“Todas as imagens tem sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos”<sup>1</sup>, elas cumprem as mais diversas funções, complementa Schmitt, se prestam aos mais diversos usos e os usos podem ser pedagógicos, litúrgicos, ideológicos, lúdicos, mágicos, etc. Sabe-se que desde os tempos pré-históricos a relação do homem com as imagens já era profícua e é senso comum dizer que nos dias de hoje vivemos sob a era das imagens que inundam nosso campo visual atravessando nossos sentidos, muitas vezes sem nossa permissão. Imbuída ou não da idéia de arte, que de certa forma a acompanha, a imagem está e estará sempre suscitando questionamentos, mexendo com nossos sentidos e provocando emoções. Quando reconhecida como obra de arte, essa proclamação pressupõe na imagem a posse de uma significação estética uma vez que ela passa a ser “um objeto feito pelo homem que pede para ser experimentado esteticamente.”<sup>2</sup> Através dos sentidos, portões de nossas experiências, o objeto-arte é experimentado esteticamente, recriado na mente, deleitando, emocionando e ensinando. Na arte, podem ser localizados os valores e crenças do homem sobre o mundo em

---

<sup>1</sup> SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das Imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru, SP: Edusp, 2007. p.11.

<sup>2</sup> PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 33

que ele vive e o prazer advindo dela bem como sua dimensão formadora se enriquecem quando acompanhada do entendimento de sua significação.

A interpretação de obras de arte pictóricas figurativas se encaixa hoje como atividade literária e crítica do historiador de arte, no entanto pode ser considerada uma prática sempre exercida pelo homem, prática instigada pela curiosidade natural diante da imagem. A pergunta “o que isso representa” chama a mente quando se está diante de uma imagem. A nossa capacidade de apreender as formas e de reconhecer as relações entre elas, como relações de proporção e simetria, por exemplo, e nossa capacidade de atribuir-lhes conteúdo significativo determinam o grau de atenção com que vamos nos dedicar à observação de uma imagem. A busca de uma significação o mais claramente possível de uma obra de arte configura-se num primeiro momento em um deslocamento das sensações operadas por zonas obscuras da experimentação estética para a zona do consciente e das intenções racionais. Mesmo compreendendo que a imagem artística traz em si um depoimento expressivo sobre o mundo não passível de uma completa apreensão intelectual, entendemos que esse exercício explanativo da percepção possibilita uma experiência enriquecida e formadora, ou seja, um aprendizado passível de ser expresso verbalmente.

A iconografia na história da arte é a disciplina que procura na medida do possível destrinchar as camadas de significação nas artes figurativas. Em um primeiro momento a iconografia estuda a conformidade de uma imagem com uma imagem-tipo e o aprofundamento da pesquisa iconográfica leva à pesquisa iconológica, quando se estuda as infrações ao modelo-tipo, bem como, o “[...] percurso muitas vezes misterioso da imagem na imaginação, dos motivos para as suas reaparições por vezes muito distanciadas no tempo.”<sup>3</sup> Nesta pesquisa utiliza-se como metodologia o método iconológico instaurado por Aby Warburg na forma como foi sistematizado por Erwin Panofsky para as artes figurativas. Com Warburg, o pensamento sobre arte e o pensamento sobre história da arte teve uma mudança decisiva, escreveu Didi-Huberman<sup>4</sup>. Warburg substituiu o modelo ideal dos renascimentos por um modelo da história onde o tempo é expresso por sobrevivências, aparições das formas - devendo esse ‘vir a ser’ das formas ser analisado como um conjunto de processos tensos entre ordem e caos – seus estudos projetam uma história da arte de postura interdisciplinar e de alcance dilatado. O pensamento *warburguiano* privilegia e analisa a imagem como fonte histórica, ou seja, como testemunho figurativo capaz de espelhar as atitudes e pensamentos de

---

<sup>3</sup> ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994. p. 39.

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002. p. 27

uma época. A história da arte, segundo Warburg, não teria um ponto claro de origem já que o tempo das imagens difere da sucessão cronológica da história, pois as formas simbólicas, uma vez adquirindo existência, acabam por ter condições próprias de vida e de sobrevivência. As imagens conseguem permanecer no imaginário e são reavivadas pela memória que as reorganiza, atualiza seus sentidos e remodela seus valores. O presente vai atuar nas imagens como num campo de forças em confronto e em relação com o passado, reavivando e dando atualidade, em certos momentos da história, a imagens antes acomodadas nos compartimentos da memória. Assim, podemos entender que o estudo apurado de uma imagem surgida em outra época e seu caminhar pela história pode se constituir num instrumento para nossa compreensão do presente e quando nos aproximamos de um significado possível, que tenha sentido no tempo atual, conseguimos dotar essa imagem (atrelada a esse significado) de contemporaneidade.

Panofsky vê a iconografia como o ramo da história da arte que trata do tema da imagem ou da mensagem das imagens, configurando uma forma de análise que tem o método descritivo como um estudo auxiliar para apreensão do conteúdo ou do significado da obra de arte. Como assinala o autor, a obra de arte é suscetível de múltiplas abordagens, assim sua fruição tanto se pode traduzir numa imediatez do gozo estético, que prescinde de qualquer investigação acerca do objeto, quanto num processo que privilegia o pensamento e estabelece relações entre o plano espontâneo da percepção sensorial e o plano conceitual das idéias, privilegiando o discurso, abordagem buscada neste trabalho. O autor considera que toda obra de arte constitui-se de três componentes - da forma materializada, da idéia ou tema, e do conteúdo - e que na experimentação estética se dá a unidade desses três elementos, por conseguinte uma plenitude de experimentação estética, que ele chama de “experiência recreativa”, vai depender não apenas da sensibilidade do espectador, mas também de seu repertório cultural, que influi significativamente para o objeto da experiência<sup>5</sup>. Pode se entender com isso que ignorar as possíveis fontes textuais, as alusões veladas e as múltiplas determinações que envolvem o processo de criação artística (como por exemplo, o contexto histórico, a existência de clientes que por ventura tenham encomendado a obra a ser analisada, bem como seus gostos e suas posições sociais) pode empobrecer a experiência fruidora do espectador. Assim, de certa forma é possível dizer que uma obra de arte vai falar a cada um na medida de seu próprio interesse ou de sua própria capacidade intelectual.

---

<sup>5</sup> PANOFSKY, 2004, p.36.

O método proposto por Panofsky para uma interpretação historiográfica do objeto artístico distingue três níveis de significação, três operações de pesquisa que devem ser fundidos em um mesmo processo orgânico e indivisível. O primeiro deles está ligado à percepção imediata, atendo-se ao nível fenomênico. Nesse nível devem ser identificadas as formas visíveis representativas de objetos naturais e as qualidades expressionais ou a atmosfera, encontrando assim os significados primários, ou seja, os motivos artísticos. A descrição acurada do objeto visto configura a primeira camada de significação e corresponde grosso modo àquilo que qualquer um veria num quadro, independentemente de convenções, pelo simples recurso a experiências comuns e cotidianas. Ao ato de interpretação nesse nível o autor denomina descrição pré-iconográfica ou camada pré-iconográfica. No segundo nível se ultrapassa a esfera do formal para se penetrar na região semântica. O tema secundário é apreendido ao se ligar os motivos artísticos e suas combinações, encontrados na descrição pré-iconográfica, com conceitos pré-existentes. Reconhecem-se como imagens os motivos artísticos portadores de significado, que são personificações ou símbolos e que em combinação configuram-se em histórias ou alegorias. A análise iconográfica, como ato interpretativo nesse nível, é a identificação dessas imagens, histórias e alegorias. Pressupõe que o interpretante possua certa bagagem de conhecimentos históricos e literários, bem como algum conhecimento estilístico. De acordo com Panofsky, para atenuar as dificuldades em se relacionar adequadamente uma fonte textual a uma imagem, ou seja, para determinar seu tema, se faz necessário conhecer a história dos tipos<sup>6</sup> no intuito de compreender que cada época se utiliza dos elementos e atributos que compõem os personagens de forma diferente e podem introduzir variações, modismos, ou reinterpretações do texto fonte. Neste trabalho, a essa etapa que o autor nomeia de análise iconográfica buscou-se efetuar concomitantemente com a descrição da imagem, uma vez que no nosso caso a identificação do motivo com a fonte textual já se deu no próprio ato de escolha de figurações tradicionais da personagem estudada. O terceiro e último nível do método, o nível simbólico que Panofsky chama de iconologia, abrange o conhecimento da história dos sintomas culturais e a compreensão das tendências essenciais da mente humana e como estas últimas foram expressas por temas ou conceitos. Exige do interpretante o que o autor chama de intuição sintética, isto é, essa familiaridade com as tendências essenciais da mente humana. A iconologia traça a história da vida de uma idéia que sobrevive através dos tempos, deve se buscar então no tratamento dos temas ou motivos a ela associados um significado cultural. Através da história universal das

---

<sup>6</sup> De acordo com Panofsky, “tipo” refere-se à representação na qual determinado sentido objetivo conectou-se de forma clara a um determinado sentido semântico tornando-se tradicional.

idéias devem ser apreendidos como que no curso das mudanças históricas as visões de mundo vão impregnar os sentidos semânticos da arte. Conforme assinala o autor, esse conhecimento deve estabelecer um limite a não ser transposto pelo intérprete para evitar que em razão de uma visão pessoal de mundo ele converta a interpretação iconológica em uma “[...] arbitrariedade errática [...]”.<sup>7</sup> Este trabalho se concentra na análise iconográfica dos dois primeiros níveis haja vista que uma análise iconológica propriamente dita exigiria um embasamento teórico além do alcançado nesta pesquisa.

As análises de imagens efetuadas neste estudo refletem então um exercício iconográfico nos moldes propostos por Erwin Panofsky ao qual se procurou articular com a leitura de outros autores reelaboradores do pensamento warburgiano. Atenção especial se deu aos textos de Gombrich, cujas reflexões sobre estilo, bem como o histórico que Gombrich faz da representação pictórica, aprofundam e tornam muito mais abrangente o que Panofsky chama de história dos tipos, cuja compreensão é necessária para uma correta associação entre fonte textual e imagem, lançando luz na apreensão da significação da obra de arte. Para Gombrich a obra de arte deve ser vista no contexto das convenções estilísticas de sua época. Ele coloca que o “gênio original que pinta ‘o que vê’ e cria formas novas a partir do nada é um mito romântico.” Todo artista precisa de um “idioma com que trabalhar”, e é a tradição e a cultura que fornecem o material imagético para se representar um evento ou um fragmento da natureza<sup>8</sup>. Assim, representar visualmente em arte não se trata somente de uma reprodução da percepção natural, é antes uma interpretação dessa percepção a partir dos *schematas* que compõem nosso repertório e do comprometimento que temos em seu constante exercício, entendimento que corrobora no processo interpretativo.

Estruturou-se este texto em quatro capítulos ao longo dos quais se desenrola o levantamento iconográfico do tema de Betsabéia. Procurou-se pesquisar suas figurações iniciais nos manuscritos cristãos da Alta Idade Média indo até o século XV, quando vai se dar a passagem da iluminura para a gravura. No primeiro capítulo, introdutório, trata-se da questão da imagem na arte cristã e da técnica da iluminura. Apresenta-se Betsabéia, sua fonte textual e o início de seu percurso iconográfico no medievo. Faz-se a análise iconográfica da miniatura de página inteira do Banho de Betsabéia no Saltério de São Luís, produzido no século XIII. Betsabéia nesta iluminura pode ser interpretada como prefiguração da Igreja, interpretação ligada à leitura figural ou tipológica da Bíblia. A interpretação figural relaciona

---

<sup>7</sup> PANOFSKY, Erwin. *Sobre o problema da descrição e interpretação*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline . *A Pintura*, Vol. 8. São Paulo: 34, 2005. p. 107.

<sup>8</sup> E. H. GOMBRICH, *Meditações sobre um cavaleiro de pau*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999, p. 126.

o sagrado com o histórico e foi essencial para a exegese bíblica medieval. No segundo capítulo a reflexão se volta para a especificidade das técnicas e dos suportes das imagens analisadas. Reporta-se, pois, aos livros de horas medievais - manuscritos e impressos - que comumente traziam figurações de Betsabéia. Analisa-se a miniatura do Livro de Horas de Bedford, produzido no início do século XV, onde Betsabéia está claramente associada ao esquema dos vícios e virtudes, esquema que preconizava o caminho da perdição ou da salvação aos crentes medievais. No terceiro capítulo reflete-se sobre a questão do corpo e da nudez nos manuscritos medievais e a conseqüente erotização da imagem de Betsabéia. Analisa-se a iluminura de Jean de Bourdichon, produzida no final do século XV onde Betsabéia aparece nua de forma detalhada e provocante, podendo ser considerada uma personificação da luxúria. No capítulo quarto procura-se dar historicidade à passagem da iluminura para a gravura e analisa-se iconograficamente a gravura de Georg Pencz, do início do século XVI. Na conclusão busca-se amarrar as análises iconográficas à questão da arte ligada a uma história do olhar e a relevância de Betsabéia como vitrine dessa questão.

As figurações de Betsabéia analisadas nesta pesquisa estão explicitamente relacionadas com passagens do texto bíblico que se encontram no Livro II de Samuel (2Sm 11,1-27 e 12, 15-25) e no Primeiro Livro dos Reis (1Rs 1,1-37 e 2, 10-25), usando-se como fontes textuais a Bíblia de Jerusalém e a Bíblia do Peregrino<sup>9</sup>. Quanto às imagens – principalmente no tocante às iluminuras - pôde-se valer de publicações de reconstruções de manuscritos medievais, como as obras: *The Bedford Hours – The Making of a Medieval Masterpiece* (Eberhard König), *The Bedford Hours – Medieval Manuscripts in the British Library* (Janet Backhouse), *A masterpiece reconstructed – The Hours of Louis XII* (Thomas Kren e Mark Evans) e *Painted Prayers – The Book of Hours in Medieval and Renaissance art*, dentre outras. Em razão da disponibilização on-line de manuscritos e textos através da internet, os sites da Biblioteca Nacional da França e o da British Library foram bastante utilizados. As obras de Erwin Panofsky e outros autores reelaboradores do pensamento warburgiano, bem como textos complementares para a contextualização do objeto, estão embasando o lado teórico desse estudo e estão relacionados na Bibliografia.

Entende-se que as forças que moldam e modificam a história brotam de processos longamente amadurecidos e são geradas por fenômenos distintos que possuem cada qual seu ritmo próprio. Para estudar tais fenômenos os homens colocam limites cronológicos que pretendem estabelecer pontos de ruptura ou ocorrência de mudanças profundas nos sistemas

---

<sup>9</sup> Bíblia de Jerusalém, Paulus, 2002 e Bíblia do Peregrino, Paulus, 2002.



sociais, políticos, religiosos, artísticos, etc, e assim pontuar períodos históricos diferenciáveis dentro dos quais se possam encontrar analogias entre si, bem como pontos de contato com outras épocas. Se concebermos que uma cultura ou uma época não podem ser explicadas sem o contato e o contraste com outra, podemos do mesmo modo entender que para a compreensão da significação da arte de hoje é preciso colocá-la em contraposição, em relação dialética com a arte de ontem. Assim, consideramos que a reflexão sobre a produção artística de um período remoto como o medievo pode ser instrumento para um estudo mais apurado da arte de hoje. Há ainda que se considerar que se algumas manifestações culturais continuam presentes numa época bem posterior a de seu surgimento é porque ainda fazem sentido e ainda possuem função social e psicológica. E nesse pensamento se pode encaixar a produção artística ligada à religião cristã, tema deste estudo, ainda tão presente nos dias de hoje.

Com os autores reelaboradores do pensamento warburguiano pôde-se compreender que os diferentes estilos da construção imagética resultam mais de um manusear de formas existentes que da invenção de formas inéditas e que determinados temas, ao tratarem de vivências humanas, do sentido e significado da vida, não se prendem necessariamente aos limites do tempo, acompanham o homem em sua história e podem ser materializados de diferentes maneiras em conformidade com os meios representacionais em voga em cada época. Betsabéia, se em suas origens foi vista como uma prefiguração da Igreja, também conjugou em sua temática, ao longo do seu percurso, questões atemporais como desejo, voyeurismo, sedução, paixão, perfídia. Seja pelo valor simbólico-religioso, ou pela ambigüidade e erotismo suscitado por sua imagem, ela permanece até hoje no imaginário sugerindo associações que vibram e frutificam na memória.

## CAPÍTULO 1

### 1.1 A QUESTÃO DA IMAGEM NA ARTE CRISTÃ

A religião cristã, no longo período que abrange a Idade Média no mundo ocidental, foi fator dominante e unificador da produção artística. No decurso dos dez séculos que compõem o período, diz Georges Duby<sup>10</sup>, a Europa ganhou forma, fortaleceu-se, enriqueceu, e fez florescer uma arte propriamente européia numa sociedade hierarquizada, que atribuía ao invisível realidade mais atuante, significativa e poderosa que ao visível. A crença em verdades e valores absolutos inspirou por séculos o talento criativo, com cada geração conferindo suas cores à tradição herdada. O cristianismo fornecia à arte medieval uma imagética específica, bem como seu sentido e sua finalidade. O homem medieval via a natureza como uma grande representação alegórica do sobrenatural e a arte cristã também pode ser vista assim, ou seja, como uma necessidade da Igreja de revestir-se de formas visíveis para atuar no mundo natural como mediadora do mundo sobrenatural. Ao mesmo tempo em que exaltaram a fé cristã, copistas, miniaturistas, escultores, mosaicistas enriqueceram o patrimônio artístico visual da Europa em formação nesse período.

Para transformar o mundo, o cristianismo precisava se propagar e catequizar o maior número de pessoas. O discurso oral e escrito não era suficiente para persuadir os pagãos a substituírem sua cultura antiga pela nova fé e a imagem se revelou mais contagiosa. Se a expressão figurativa dos temas religiosos durante os primeiros séculos foi relutante, gerando longos e por vezes ásperos debates<sup>11</sup>, a Igreja acabou aos poucos por definir em seu sistema doutrinário a função e a produção das imagens. Teve o aval de defensores do uso didático e catequético das imagens como o papa Gregório Magno (c. 540-604) e pode assim fazer uso da imagem para também educar os simples através do deleite e imediatez da figura: com a imagem se tornava possível consolidar a comunidade crente em torno de um suporte visual para incentivar o cristão a seguir o caminho da virtude, uma vez que a compreensão de

---

<sup>10</sup> DUBY, Georges. *Arte e Sociedade*. In: DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (Coord.). *A história artística da Europa – A Idade Média*. Tomo I. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 15

<sup>11</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. Vol 1. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 241-242: Segundo análise de Argan, o “cristianismo tem ligações profundas com duas grandes doutrinas, a helenística e a hebraica, cujas teses relacionadas à representação do divino em formas sensíveis são antitéticas: a helenística, apenas concebe o divino na evidência de formas naturalistas e antropomórficas; a hebraica exclui e condena como idólatra a representação figurativa de Deus. O cristianismo, pondo-se como síntese e superação dessas duas doutrinas, deve resolver também a antítese entre a representação icônica e a não-icônica”: a solução inicial consistiu em recorrer a representações indiretas, ou seja, a figurações que significassem algo além de si mesmas, caminho que apressou o processo de dissolução das formas clássicas já iniciado havia tempo. “Uma iconografia cristã formou-se mais tarde, por meio de uma combinação de motivos simbólicos e históricos tirados da narrativa evangélica”.

doutrinas complexas é mais difícil se comparada à sedução das imagens. A imagem divina cristã por excelência é a forma humana do Cristo, que de certa forma justifica para o cristianismo a representação do divino em imagens corpóreas. Cristo “desceu” ao mundo e assumiu o corpo perecível da natureza humana com o “[...] fim de restaurar no homem o reflexo divino perdido pela queda de Adão.”<sup>12</sup> Assim a figura de Cristo se configura como o emblema de toda representação cristã, foi a crença na Encarnação que possibilitou um engendrar de imagens cristãs, imbuídas de um novo sentido se comparadas aos ídolos pagãos da Antiguidade greco-romana. À parte das especulações teológicas dos Padres da Igreja sobre as possibilidades ou impossibilidades da imagem divina, a arte cristã desenvolveu-se produzindo imagens. Conforme Jean-Claude Schmitt, se pelo termo imagem designamos hoje em todos os casos a representação visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário, a noção medieval do termo latino *imago* se inscrevia num contexto cultural e ideológico diferente do nosso. O medievo acrescentava um peso teológico ao termo, complementa Schmitt, sendo *imago* o fundamento da antropologia cristã, a questão da imagem inscreve-se no drama da história da salvação universal pregada pelo cristianismo: que se pontua pela Queda, pela Encarnação, pela Ressurreição e Juízo Final<sup>13</sup>.

As paredes e tetos das catacumbas foram marcados pela pintura de figuras e símbolos, representações dirigidas aos iniciados e perseguidos cristãos dos primeiros tempos. Com a conversão de Constantino, as imagens cristãs se multiplicaram. Os ícones se difundiram e herdaram o culto outrora feito à imagem do imperador, que também dele se servia para sua devoção. O ícone se tornou no Oriente o instrumento por excelência da contemplação e a crença de que ele revelava uma presença que atuava sobre o indivíduo, arrancando-o do mundo sensível e o elevando ao mundo da iluminação, solidificou-se. Sua confecção ritualística obedecia a regras precisas, exigia grande preparação técnica e espiritual do pintor. A adoração aos ícones incrementou as controvérsias sobre a imagem divina, sempre presente no corpo eclesiástico da Igreja. No Oriente, tornou-se objeto de disputa teológica central gerando ondas iconoclastas destruidoras da imagem quando os ícones e imagens praticamente desapareceram. Mas, em meados do século IX<sup>14</sup>, o culto aos ícones pôde ser restabelecido prosperando no Império bizantino. Essa tradição continuou brilhando mesmo após a queda de

<sup>12</sup> BURCKHARDT, Titus. *A arte sagrada no Oriente e no Ocidente: princípios e métodos*. São Paulo: Attar, 2004, p. 23

<sup>13</sup> SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade média*. Bauru, SP: Edusc, 2007, p. 12-13

<sup>14</sup> ANGOLD, Michael. *Bizâncio: a ponte da Antiguidade para a Idade Média*. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 84: A restauração das imagens em 843 foi uma obra da Imperatriz Teodora que reintegrou o Nicéa II e assinalou a ocasião, conhecida como o Triunfo da Ortodoxia.

Constantinopla (1453) na Igreja do Oriente e se pode dizer até mesmo nos tempos modernos, ainda que em uma menor escala.

Na cristandade latina, o debate sobre a legitimidade das imagens foi muito mais brando. As manifestações iconoclastas foram limitadas e a querela não atingiu as mesmas proporções que no Oriente bizantino. A Igreja latina conseguiu abrir-se para as mais diversas e profanas técnicas de confecção da imagem, não se desenvolvendo no Ocidente uma teologia da imagem como a teologia grega do ícone. O cristianismo buscava implantar sua doutrina no seio de um mundo caótico e de caráter profano, valores e crenças diversas tornavam frágil a adesão dos fiéis à nova conduta exigida pelos códigos cristãos já que condutas liberalizantes sempre são mais atrativas. Isso levou a uma maior aceitação dos costumes antigos e da iconografia pagã no Ocidente, tentando ao mesmo tempo dar-lhes novo sentido, mais adequado à nova fé. A Igreja necessitou apropriar-se dos ofícios artesanais para revestir-se de formas visíveis e as reservas feitas em relação à arte figurativa, em razão da influência do judaísmo e também da necessidade de se distinguir dos ritos pagãos, aos poucos foram esmaecidas. A posição de Gregório Magno, por volta do ano 600, foi constantemente invocada como autoridade para serenar os ânimos acerca das controvérsias em torno do culto e uso da imagem<sup>15</sup>. Gregório Magno estabeleceu funções positivas e pastorais para a imagem, salientando em primeiro lugar sua função pedagógica, especialmente para aqueles que não sendo clérigos, não tinham fácil acesso à Escritura, inclusive permitia ao iletrado acesso à história sagrada através dela. Enquanto o discurso ouvido pelos fiéis exigia atenção e concentração para sua compreensão, a imagem vista os podia capturar por sua capacidade de conectividade. Assim as imagens santas podiam mais facilmente levar à compreensão da doutrina do que as palavras dos pregadores. Em segundo lugar, ainda segundo Gregório, a imagem fixava mais facilmente na memória a história sagrada representada; e em terceiro lugar, a imagem podia comover e suscitar o sentimento de compunção, sentimento em que se mesclam a humildade e o arrependimento da alma que se descobre pecadora<sup>16</sup>. As imagens, assim, eram consideradas veneráveis não pelo que são, mas pelo que estão sugerindo ou evocando. No seguimento dos séculos medievais, as doutrinas escolásticas também sistematizaram as imagens e seu culto, dando-lhes plena justificativa teológica. A concepção tomista de imagem religiosa, segundo Schmitt, foi contemporânea da multiplicação dos

---

<sup>15</sup> SCHMITT, 2007: No segundo capítulo, o autor faz uma compilação da trajetória e da polêmica sobre a imagem religiosa no Ocidente.

<sup>16</sup> Ibid., p. 60-61

quadros pintados para a devoção dos fiéis, quadros esses que surgiram como novidade na arte ocidental<sup>17</sup>.

Ao longo da Idade Média desenvolveram-se tanto a forma plástica das imagens como as práticas cultuais a elas relacionadas. Nos séculos XII e XIII, transformações ocorreram na Europa: uma intensa urbanização levou ao progresso do comércio e paralelamente aumentou-se a produtividade agrícola e artesanal. O conhecimento foi aprimorado com o surgimento das universidades. Um novo repertório imagético surgiu nessa conjuntura difundindo e diversificando as imagens sacras. A Igreja, para manter sua supremacia na sociedade, esteve sempre reafirmando e aprimorando seus instrumentos de mediação com o mundo e as imagens eram instrumentos de mediação por excelência. O novo quadro social fomentou o levantamento de novas questões espirituais, surgiram as ordens mendicantes – franciscanos e dominicanos, por exemplo – que atendiam melhor que as velhas ordens monásticas as necessidades espirituais das comunidades. A multiplicação de imagens aconteceu junto ao desenvolvimento de novas práticas religiosas, como a teologia dos sacramentos, o culto eucarístico, a confissão e a pregação. Com as ordens mendicantes, a pregação podia ser feita diretamente, no meio dos leigos, ao contrário dos monges tradicionais, que ficavam enclausurados nos mosteiros. As ordens mendicantes saíram pelo mundo e em sua prática ascética doutrinavam sobre como agir e viver de forma a conseguir a salvação final. Para uma pregação mais eficiente era comum recorrer-se ao *exemplum*, breve relato de uma lição exemplar, inserido nos sermões e nas imagens, ou seja, construía-se similitudes corporais facilmente apreensíveis e memoráveis desses *exemplum*, para imprimir na memória dos ouvintes a ética severa necessária à salvação. Para Francis Yates, a *Summa* de Tomás de Aquino trazia “[...] a justificação e o encorajamento para o uso de repertório imagético e da criação de um novo sistema de imagens, ao recomendar a memória artificial.”<sup>18</sup> A renovação escolástica da arte clássica da memória<sup>19</sup> incentivou a arte didática cristã a explicitar seu ensinamento moral em imagens de forma que o cristão pudesse apreender e memorizar facilmente o caminho da conduta virtuosa, separando vícios e virtudes. Assim, a imagem, bem legitimada e tendo em si não só a vocação de ser um instrumento de mediação entre o visível e o invisível mas sendo também um elemento didático necessário para a apreensão e memorização de normas de conduta necessárias à salvação, proliferou-se na cristandade latina

<sup>17</sup> SCHMITT, 2007, p. 85

<sup>18</sup> YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas: Unicamp, 2007, p.108

<sup>19</sup> YATES, op. cit., p. 115: Em linhas gerais as regras tomistas da memória podem ser resumidas em quatro tópicos que ajudam o homem a lembrar-se com facilidade, são eles: 1º dispor as coisas a se lembrar em uma ordem determinada; 2º apegar-se a elas com sentimento; 3º deve-se convertê-las em similitudes incomuns (imagens); 4º deve-se repeti-las com frequência, meditando-as.

fazendo da religião cristã uma religião fundamentalmente imagética. E pode-se dizer que esse *corpus* de imagens medievais ainda hoje permanece no imaginário ocidental.

A produção de imagens na Europa da Idade Média não se submetia a um cânone iconográfico preciso, não existiam normas rígidas de figuração, elas estavam implícitas na tradição do ensino e exegese doutrinal dos mestres e nos modelos que circulavam e que eram imitados. A tradição sempre podia ser enriquecida de acréscimos e de novas soluções sem que com isso fossem subvertidas as regras do bom fazer, da boa conveniência, a Igreja tinha em vista, sobretudo os ganhos em termos pastorais. A idéia de *mímesis* - grosso modo interpretada como um aperfeiçoamento das técnicas da ilusão, entendida por muitos, como imitação nua e crua da natureza – na feitura das imagens só foi reintroduzida na arte mais tarde uma vez que as formas figurativas e as cores da arte medieval se prestavam mais a narrar e interpretar imagetivamente uma história com o objetivo de suscitar no homem o sentimento necessário de contrição. A beleza e o valor das imagens não estavam necessariamente ligados a essa busca de naturalismo que acabará se tornando importante na arte do Renascimento<sup>20</sup>. Suas funções cultuais eram privilegiadas em detrimento de suas funções estéticas ou profanas. O uso de materiais caros – como o ouro, entre outros - acentuava a sua adequação à glorificação das coisas sagradas das quais tratava, assim como simultaneamente também lhes imbuía valor material. As figurações não eram propriamente resultados de observações diretas da natureza e consistiam muitas vezes em criaturas imaginárias. As imagens se atinham mais aos modelos construídos pela tradição iconográfica em que as simplificações arbitrárias da realidade eram uma constante, uma vez que se buscavam expressões espirituais. O mundo natural era visto como uma representação simbólica do mundo sobrenatural, portanto as formas deste mundo deviam representar aquele. Além das figurações dos eventos bíblicos, as figuras santas do cristianismo, em especial as figuras de Cristo e da Virgem Maria, tiveram seus retratos transformados em imagens de culto que mesmo sem ter um status preciso na doutrina religiosa eram veneradas com incenso, cultuadas em procissões religiosas e em peregrinações. As lendas de suas origens celestiais sempre remontando a um tempo mais antigo – que dificultava o atestar de sua autenticidade -

---

<sup>20</sup> ARHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1973: Conforme o autor, em nossa tradição, baseada em séculos de arte mais ou menos realística, a idéia da imagem artística visando uma ilusão enganadora, ou seja, a feitura da imagem como resultado da projeção ótica do objeto representado, é uma abordagem desenvolvida a partir de alguns princípios subjacentes na arte da Renascença do século XV em diante (p. 90). Para o autor há maneiras apropriadas e inapropriadas de ler as representações pictóricas bidimensionais do espaço/objetos tridimensionais e o modo próprio é determinado em cada caso pelo estilo de um dado período ou estágio de desenvolvimento (p. 124).

garantiam a permanência desses retratos como objeto sagrado para culto.<sup>21</sup> Assim, na extensa gama do pensamento figurativo medieval voltado à religiosidade, retratos santos conviviam com imagens acomodadas em suportes diversos, como iluminuras, esculturas, afrescos, e mosaicos, nas quais se privilegiavam as composições narrativas por excelência. Para obter o efeito narrativo, agrupava-se de maneira ritmada, marcando o tempo no espaço, figurações de cenas ocorridas em tempos diversos costurando-as habilmente para transmitir o cerne e a substância da história sagrada. As figuras por vezes desajeitadas visavam mais o efeito a ser causado no espectador, que com eficaz expressividade devia comovê-lo. Os desenhos e as técnicas foram variando e se atualizando no decorrer da Idade Média, mas as imagens que se sustentavam em razão de suas lendas celestiais de origem conseguiram manter suas formas originais. Os temas tratados pela arte cristã foram em grande parte sempre os mesmos obedecendo aos conceitos de divulgação da fé e da história sagrada através das imagens: figurações de Cristo e da Virgem, da vida de Cristo e da vida da Virgem, dos profetas, dos santos e seus martírios e figurações das narrativas do Velho e do Novo Testamento. Seus suportes foram as iluminuras dos manuscritos medievais - onde as miniaturas puderam manter viva em pequeno formato a tradição antiga da pintura - as esculturas e estátuas das igrejas, os afrescos, os mosaicos e os retábulos.

## 1.2 ILUMINURAS

O predomínio da Igreja sobre as instituições seculares na Idade Média concentrou a arte e a literatura nos mosteiros por um longo período. Ao longo desse tempo a cultura foi patrimônio do clero regular dos monastérios e o livro<sup>22</sup>, instrumento dessa cultura, copiado e

<sup>21</sup> BELTING, Hans. *Semelhança e Presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010: O autor coloca que as origens dos ícones, como a imagem da Virgem pintada por São Lucas, o sudário de Santa Verônica e o pano com a impressão da face de Cristo de Edessa, eram autenticadas por lendas que ou asseguravam que tinham origem sobrenatural, ou que o próprio corpo de Cristo deixara uma marca preene sobre o suporte.

<sup>22</sup> Na Antiguidade o rolo – *volumen* – era a forma primitiva do livro, na qual o papiro é desenrolado para permitir o ritmo da leitura. As iluminuras medievais eram elaboradas dentro de um suporte específico, o pergaminho do códice ou manuscrito, precursor do livro impresso, tal como se conhece hoje. O uso do pergaminho alterou a forma do livro no códice, no qual as peles são cortadas em cadernos costurados de forma a permitirem o folhear do manuscrito. Os pergaminhos provinham da pele de um animal, geralmente de carneiros, preparada para receber a escrita em ambos os lados. Até aproximadamente o século X, a cópia dos manuscritos fêz-se essencialmente nos *scriptoria* dos mosteiros. O *scriptorium*, termo que vem do verbo latino *scribere*, designa o ateliê no qual os monges realizavam as cópias manuscritas. Arnold Hauser (História social da arte e da literatura, pp 172) diz que se chegou a uma alta especialização na produção dos manuscritos nos *scriptoria* monásticos. Os monges trabalhavam em equipes coordenadas por superiores que distribuíam e controlavam o trabalho, corrigindo-o às vezes, para a qualidade dos textos editados. Havia mestres especializados em caligrafia (*antiqvarii*), assistentes (*scriptores*), pintores de iniciais (*rubricatores*) e pintores dos ornamentos e das cenas

compilado com apreço. O livro no mundo cristão medieval não era um simples objeto, ele tinha um valor simbólico como portador da palavra divina. Era confeccionado com esmero, composto não apenas com a caligrafia manuscrita, mas com capitulares e iluminuras, ou seja, com fólhos ricamente ornamentados que glorificavam a palavra. Assim, a produção pictórica medieval acompanhou a história do livro que, por sua vez, se modulou também com a história dos mosteiros. A pintura em documentos escritos já era utilizada na Antigüidade, mas se tornou uma arte tipicamente medieval com as iluminuras. As miniaturas<sup>23</sup>, de início inspiradas nas pinturas greco-romanas, adquiriram características próprias, adequando-se aos estilos dos povos e territórios em contínua mutação no medievo e mantendo viva a antiga tradição da pintura. A Bíblia foi ao longo da Idade Média o livro mais iluminado e também o mais difundido. Contendo em si a promessa de salvação, possuía um valor simbólico para as comunidades religiosas. Era a partir da Bíblia que a instrução se fazia aos laicos em geral. A riqueza das ornamentações da Bíblia, isto é as iluminuras em seu conjunto - miniaturas com personagens, capitulares, bordas e outros elementos ornamentais - cumpria uma função no espaço sacralizado pela palavra divina em que estavam inseridas. Na iluminura, os signos

---

figurativas (*miniatores*). Em conjunto com os escribas monásticos, trabalhavam escribas seculares em tarefas especiais, tais como a rubricação, a pintura das cenas e a execução dos ornamentos. Os pintores das miniaturas, muitas vezes eram contratados de fora do mosteiro, já que a tarefa exigia talento especial.

<sup>23</sup> O termo miniatura deriva do latim *minium*, nome com o qual na Antigüidade se indicava o cinabre (sulfeto de mercúrio, mineral trigonal vermelho), um pigmento vermelho com o qual se pintavam as iniciais decoradas. O uso do termo difundiu-se nas línguas vernáculas, ligado à raiz latina *min* (associada à redução), para designar a arte pictórica de pequeno formato, ou seja, a pintura dos manuscritos, indicando de maneira geral a representação de uma cena ou de um personagem no espaço próprio e, por vezes, também as figurações das iniciais adornadas. O verbo latino *illuminare* (iluminar) deu origem ao termo iluminura para designar o manuscrito medieval, segundo o site da Biblioteca Nacional da França ([www.bnf.fr](http://www.bnf.fr)). Já o site da editora estatal italiana Editalia ([www.editalia.it](http://www.editalia.it)) acrescenta outra possível origem, ou seja, iluminura origina-se de *alluminare*, termo usado a partir do século XI que significa pôr *allume*, isto é, refere-se ao uso de uma laca - obtida pela reação química da combinação de pigmentos vegetais e minerais com o mordente alúmen de potássio (pedra hume) - para fixar a tinta e impermeabilizar o pergaminho, que lhe dava certo brilho. De qualquer modo, o termo hoje designa a arte do manuscrito em seu conjunto, ou seja, a totalidade dos elementos decorativos, bem como as representações figuradas nele executadas. Na execução das iluminuras, uma vez terminada a cópia do texto, o fólho era liberado e encaminhado para o pessoal encarregado de sua iluminação, bem como para a pintura das cenas figurativas. O programa iconográfico era definido por um mestre que o repassava ao pintor através de um modelo, ou *exemplum*. Os iluminadores utilizavam uma grande variedade de cores provindas de pigmentos naturais, tanto de origem mineral (o lápis-lazúli), animal (a púrpura), ou vegetal (índigo), como também se utilizavam de pigmentos artificiais produzidos por reação química (branco de chumbo, por exemplo). Os pigmentos eram obtidos por métodos por vezes complexos, dependendo da natureza do corante, e misturados a um aglutinante (gema de ovo, goma arábica, etc) que os tornava susceptíveis de adesão à superfície a ser pintada. As capitulares ou iniciais das iluminuras, ou seja, as letras ampliadas e decoradas que introduzem uma seção importante do texto, ao longo do tempo, foram variando suas formas, tamanho e decorações. Dos entrelaçamentos geométricos inspirados na arte céltica do período merovíngio às iniciais de página inteira, incluindo cenas figurativas (chamadas de iniciais historiadas) elas comumente articulam a composição do fólho, servindo de marcadores e guias para toda ornamentação, bem como valoram e evidenciam os trechos importantes do texto.



visuais, ou seja, as iniciais construtivas das palavras podiam se metamorfosear em plantas, animais, personagens e vice-versa, ou seja, quando esses se transformavam nas iniciais, imbricando assim entre si seus sentidos. Assim, o mundo natural e o mundo espiritual eram sobrepostos de forma a dar plena existência a tudo o que era sobrenatural.

Conforme Jean-Claude Bonne<sup>24</sup>, os valores decorativos de uma imagem são apreendidos sem exigirem a concentração do olhar e funcionam como intensificadores, ao mesmo tempo sensorial e motor, exaltando e empolgando o espectador. Em sua análise, Bonne coloca que os termos do latim medieval – *decor e decus* – são esclarecedores dessa função intensificadora já que em latim, *décor* denomina “o que é belo juntamente com a idéia de que essa beleza deve convir” e as palavras da família do termo *ornare* designam “o equipamento que permite a uma coisa cumprir plenamente a sua



função”. Assim, para os medievais, tudo aquilo que se referisse à relação dos homens com o divino devia estar

**Figura 1: Breviário Montecassino, de 1153. Inicial B (*beatus*). Ms. Ludwig IX 1; 83.ML.97. Fonte: KREN, 2007, p. 2**

ricamente, ou seja, convenientemente ornamentado, quanto mais rico e precioso o objeto ou o lugar, mais digno de ser colocado a serviço de Deus. Pode-se constatar essa idéia ao se olhar com que perfeição e requinte uma inicial – como a capitular B (Figura 1) – podia ser elaborada valorando a palavra que inicia e intensificando o sentimento de admiração para com a mensagem divina.

<sup>24</sup> BONNE, Jean-Claude. *Art e environnement: entre a arte medieval e arte contemporânea*. IN: PEM – VII semana de estudos medievais - Por uma longa duração: perspectivas dos estudos medievais no Brasil (Brasília, 3 a 6 de novembro de 2009)

Ao longo do Medievo, a cópia e produção de manuscritos ocupava-se também de assuntos outros que não os religiosos, mas na bibliofilia voltada à religiosidade constavam principalmente a Bíblia, as Bíblias Moralizadas, os Evangelários (livros contendo passagens dos Evangelhos), Sacramentários (livros que continham orações a serem recitadas durante a missa), Antifonários (continham as antifonas), Breviários (traziam as preces cotidianas dos monges e padres, ou seja, o Ofício Divino), os Saltérios (livros com os salmos) e os Livros de Horas (livro de orações



destinadas aos leigos principalmente a partir do século XIV). A iluminura

**Figura 2: Livro de Kells, séc. VII - VIII, fol. 34r, Dublin, Trinity College. Fonte: [www.bl.uk](http://www.bl.uk)**

como prática na feitura do códice medieval espalhou-se por todos os países da Europa ocidental e se o modo de produção permaneceu praticamente constante até os primórdios do século XIII, seu aspecto se diferenciava de acordo com a época e o lugar de sua fabricação. Durante a Alta Idade Média coexistiram formatos diferentes de iluminuras. Enquanto no continente europeu se produzia a chamada iluminura merovíngia caracterizada por suas cores vivas e iniciais na forma de animais, freqüentemente peixes e pássaros; na Inglaterra e Irlanda, a iluminura dita insular se caracterizava pelas letras de grandes formatos com grandes espirais e entrelaçamentos. O manuscrito conhecido como Livro de Kells (Figura 2) exemplifica a arte insular feita pelos monges celtas, o fólio é todo tomado pela capitular repleta de motivos ornamentais que se entrelaçam de forma bastante complexa.

Nos séculos IX e X, com o reinado de Carlos Magno, novas escolas e estilos de iluminação se desenvolveram fomentadas pela política cultural carolíngia, a *Renovatio Romanorum Imperii* que desencadeou o renascimento do ensino e da arte<sup>25</sup>. Houve um breve

<sup>25</sup>GAEHDE, Joachim. *A iluminura carolíngia*. In: DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (Coord.). *História Artística da Europa – A Idade Média*. Tomo I. São Paulo: Paz e Terra, 2002). p. 155.

retorno à estética greco-romana, interpretada de acordo com os interesses da Igreja, que se somou ao emprego do entrelaçamento anglo-irlandês já bastante utilizado. A feitura como um todo do manuscrito foi incrementada, introduziu-se a minúscula carolíngia, os fólhos se tornaram mais articulados e melhor ordenados. Os manuscritos suntuosos desse período eram considerados preciosos presentes a serem ofertados a Deus ou aos próprios imperadores e não foram produzidos apenas nos mosteiros. De acordo com Joachim Gaehde<sup>26</sup>, desde Carlos Magno, seguido pelos continuadores de seu império, ao mesmo tempo em que se encomendavam aos mosteiros as obras mais importantes, a produção nos *scriptoria* de corte também era encorajada prenunciando um tipo de atividade que iria se desenvolver mais tarde nas cortes francesas.

A miniatura carolíngia (Figura 3) produzida no reinado de Luis, o Piedoso (814-840), herdeiro de Carlos Magno, explicita o esplendor dos manuscritos do período. O retrato do Evangelista em corpo inteiro ocupa todo o fólho e nele pode-se observar a influência da estética grego-romana na construção da imagem. Um riquíssimo panejamento envolve o corpo do Evangelista que transcreve a palavra divina tendo ao fundo uma paisagem esmaecida. Mas esse reavivamento do estilo clássico da época carolíngia aos poucos foi perdendo sua vigor.



**Figura 3: Evangeliário de Ebbon, Épernay, Biblioteca Municipal, fólho 18v, século IX. Fonte: DUBY, 2002. p. 157.**

Nas iluminuras dos séculos XI-XIII (período conhecido como românico) as figuras voltaram a se mostrar compostas com menor rigor anatômico,

tendendo à simplificação e geometrização dos corpos. À tradição pictórica das iluminuras acrescentaram-se guirlandas e folhagens estilizadas para as bordas das páginas e para as pinturas de página inteira. Do final século XIII ao Século XV (período da iluminura gótica,

<sup>26</sup> GAEHDE, Joachim. *A iluminura carolíngia*. In: DUBY; LACLOTTE (Coord.), 2002, p. 156.

considerado o apogeu da iluminura) os manuscritos iluminados se diversificaram como objetos de luxo com muita riqueza de ilustrações. Conforme Georges Duby<sup>27</sup>, no século XIV acentuou-se a distinção entre o profano e o sagrado em decorrência do aprimoramento intelectual e discussão de novas idéias em virtude das universidades. Buscou-se partilhar, de um lado, as coisas pertencentes à fé e, de outro, as coisas pertencentes à razão e àquilo que o sentido percebe de fato. Um interesse crescente por uma representação figurativa mais próxima da realidade vista foi se afirmando nas iluminuras e nas construções imagéticas em geral. O interesse pelos manuscritos luxuosamente iluminados foi marcado pelo surgimento dos grandes colecionadores como Carlos V e do Duque de Berry.

A produção manuscrita a partir dos séculos XII e XIII foi se emancipando do domínio dos mosteiros. Nas principais cidades européias se instalaram ateliês laicos de cópia e iluminura inicialmente formados por profissionais advindos das comunidades religiosas. Tal atividade se intensificou no século XIII abrindo o leque de assuntos e temas tratados graças ao florescimento intelectual marcado pela multiplicação das universidades e das literaturas nacionais. Tratados práticos de medicina, de astronomia, de direito, textos dos autores gregos e latinos, manuais e obras universitárias diversificaram a produção necessária à difusão da instrução propiciada pelas universidades. Algumas obras passaram a ser escritas não mais em latim, mas nas línguas “vulgares”, em especial os textos destinados ao entretenimento como os romances de cavalaria e os poemas épicos que se multiplicaram. Nesses livros, de assuntos livres não religiosos, permitia-se maior liberdade no processo de criação artística das ilustrações, principalmente naqueles dirigidos às elites colecionadoras.

Ateliês laicos, instalados geralmente dentro dos recintos das universidades, assim como ateliês da corte, concorreram com a produção dos mosteiros, que aos poucos substituíram. Por serem mais estruturados comercialmente, conseguiam atender a demanda crescente por livros e também assegurar maior controle sobre a qualidade dos textos. Enquanto para os monges a cópia era obra de penitência cujo labor caprichado lhes fariam merecer o céu, nos ateliês laicos o serviço foi se profissionalizando. Um exemplar era dividido em vários pedaços antes de ser copiado podendo vários copistas, simultaneamente, trabalhar sobre o mesmo texto reduzindo o tempo de execução de um manuscrito. A intensificação do uso do livro pelos universitários trouxe conseqüências para a técnica do mesmo: o formato se alterou – para poder ser transportado tornou-se menor e mais manuseável - a minúscula gótica substituiu a antiga letra, a pena de ave substituiu o fragmento

---

<sup>27</sup> DUBY, Georges. *Arte e Sociedade*. In: DUBY; LACLOTTE (Coord.), 2002, p. 105.

de cana e a ornamentação diminuiu nos livros destinados ao ensino, nesses as maiúsculas e as miniaturas passaram a ser feitas em série. O livro passou a ser principalmente um instrumento do ensino<sup>28</sup>, um objeto comercial, mas nem por isso deixaram de coexistir os livros ilustrados com requinte considerados como objetos de luxos já que um manuscrito ricamente iluminado era um sinal de riqueza, inclusive sendo ainda produzidos por alguns mosteiros. Dentre os livros de estudo, os manuscritos de Direito, geralmente destinados às classes mais abastadas, eram feitos de forma luxuosa. Os artífices dos manuscritos luxuosamente iluminados trabalhavam, sobretudo, por encomenda particular para os colecionadores de livros preciosos. O custo de um livro com abundância de iluminações era elevado e eram colecionados pelas elites e transmitidos aos descendentes no rol da herança. No final da Idade Média, o livro de horas é um exemplo de manuscrito iluminado que se tornou bastante comum e as oficinas laicas se especializaram na sua produção. Modestos ou luxuosos acabaram por exercer um papel social, seja como cartilha para o aprendizado da leitura - os analfabetos decoravam as orações e isso incentivava o aprendizado da leitura - seja como símbolo da riqueza de seus proprietários. No começo do século XV já era para os palácios e não mais para a Igreja que trabalhavam os melhores ateliês de cópia e iluminura, produzindo manuscritos para os comitentes aristocráticos que consumiam inclusive a produção laicizada dos luxuosos livros de horas.

### 1.3 BETSABÉIA, FONTE TEXTUAL E ICONOGRAFIA

A imagem de Betsabéia surgiu em figurações relacionadas ao Velho Testamento vinculadas à história de Davi, um dos reis mais populares da Bíblia. Betsabéia foi uma das esposas de Davi, o segundo rei de Israel. A Bíblia o mostra como um homem pecador, às vezes cruel, mas amado pelo povo e por Deus que o inspira em sua música e em seus cantos. Davi pela tradição é visto como o vencedor do gigante Golias, o unificador do povo judeu - com a reunião das tribos de Judá e Israel - e fundador de Jerusalém para onde trouxe a Arca da Aliança. Para os cristãos, é um dos personagens bíblicos mais conhecidos, o que torna a história de seus amores com Betsabéia conhecida também. Betsabéia teve importante atuação na sucessão de Davi, o que a destaca entre as outras mulheres do harém do rei. Além disso, tem um significado especial para a Cristandade por ser uma das quatro mulheres citadas na genealogia de Jesus pelo Evangelho de Mateus, Betsabéia é a quarta dessas mulheres (Mt 1,

---

<sup>28</sup> LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. Lisboa: Gradiva, 1984, p. 87

2-17): “Jessé gerou o rei Davi. Da mulher de Urias [Betsabéia], Davi gerou Salomão”. Para os antigos a genealogia era motivo de orgulho, por ela se compreendia a grandeza de uma pessoa. A história de queda e perdão das quatro mulheres citadas por Mateus retrata simbolicamente a humanidade pecadora resgatada com a Encarnação de Cristo e Betsabéia faz parte desse retrato.<sup>29</sup> No Antigo Testamento, encontra-se a narrativa da história de Betsabéia em dois livros: no Livro II de Samuel (2Sm 11,1-27 e 12,15-25) e no Primeiro Livro dos Reis (1Rs 1, 1-37 e 2, 10-25). Conta-se no Livro II de Samuel que o rei Davi enquanto passeava no terraço de seu palácio viu, por inteiro, uma bela mulher tomando banho. Era Betsabéia, esposa de Urias, um soldado heteu que lutava na guerra. Davi a convidou ao palácio e ela engravidou. Para evitar um escândalo público o rei elaborou uma estratégia para contornar a situação e amenizar o adultério: convocou Urias da guerra dando-lhe folga para que pudesse retomar relações sexuais com a esposa e assim acobertar a fecundação do filho ilegítimo. Mas Urias preferiu dormir à porta do palácio ao invés de ir ter com a esposa, pensando que dessa forma agradava mais o rei. Davi, então sem alternativa, escreveu uma carta ao comandante do exército na qual instava que Urias, portador da carta, deveria ser colocado no lugar de maior perigo da batalha que pudesse levá-lo a morte. Tendo Urias morto e findado o luto de Betsabéia, Davi mandou buscá-la e o casamento foi efetuado.

A narrativa apresenta Davi cometendo dois crimes, adultério e assassinato, ambos condenados pela lei mosaica. A poligamia não implicava adultério, mas a relação sexual com a esposa de outrem, sim. Davi era rei, mas conforme o texto bíblico não é o rei quem estabelece o direito, o rei humano é vassalo de Deus e sujeito às suas leis. As leis divinas codificadas no Decálogo estabeleciam um código de conduta a ser seguido por todos os homens. Davi foi repreendido pelo profeta Natã, que contou ao rei uma parábola com a finalidade de fazê-lo compreender seus erros. Na parábola, um homem rico que tinha um grande rebanho de ovelhas se serviu, para agradar seu hospede, da única ovelhinha de um homem pobre. Natã explicou a Davi que ele agira tal qual o homem rico no caso com Betsabéia. O profeta acusou e sentenciou o rei em nome de Deus. O filho recém-nascido de Betsabéia adoeceu gravemente e morreu. Davi se penitenciou longamente e com humildade reconheceu seus erros arrependendo-se verdadeiramente dos pecados cometidos. Betsabéia foi consolada, ela concebeu novamente e gerou Salomão. Salomão foi o sucessor de Davi no trono. A intervenção política de Betsabéia foi decisiva para essa sucessão. Narra-se, no primeiro Livro dos Reis, que Adonias, filho de Davi com Hagit, ocupava a regência do reino.

---

<sup>29</sup> As mulheres citadas por Mateus são: Tamar, a incestuosa (Gn 38), Raab, a prostituta (Js 2), Rute, a excomungada (Rt 1-4) e Betsabéia, a adúltera (2Sm 11,1-27)

O pai estava velho e doente e por ordem de idade a sucessão caberia a Adonias. Betsabéia, com a ajuda do profeta Natã, convenceu Davi a indicar Salomão para a sucessão do trono. Salomão ficou conhecido como o mais sábio dos soberanos de Israel e representa a realização da aliança de Deus com Davi, tal como formulada no Livro II de Samuel (2Sm 7,5-14): a descendência de Davi deveria consolidar o reino e construir o templo do Senhor. Coube a Salomão o cumprimento dessa profecia. Davi e Betsabéia, apesar de pecadores, através da grandeza de Salomão foram abençoados por Deus, sugerindo, em termos bíblicos, que a misericórdia divina pode ultrapassar o pecado do homem.

Conforme Louis Réau, uma das primeiras figurações de Betsabéia aparece numa Bíblia Moralizada – *Bodleienne* – produzida no século XIII<sup>30</sup>. A Bíblia Moralizada, ou dita de uso moral, era praticamente um livro de imagens. Embora contivesse texto escrito as palavras tinham papel secundário, funcionavam como legendas que esclareciam e amplificavam a significação das imagens. Seu fim era didático e catequético, levava em conta o uso pedagógico da imagem no sentido de educar e empolgar a devoção, uso estimulado pelos poderes eclesiásticos da Igreja. As Bíblias Moralizadas no século XIII vão desenvolver em suas figurações a doutrina tipológica (assunto que desenvolvemos no item 1.4 deste capítulo) que estipulava a existência de um paralelismo entre os dois testamentos: Novo e Velho Testamento sendo concordantes entre si imprimiam à Bíblia uma unidade na mensagem da palavra divina<sup>31</sup>. Nos fólios das Bíblias Moralizadas, a composição imagética se arranjava em anéis dispostos em colunas. Os círculos apresentavam pequenas cenas reunindo passagens do Antigo Testamento, imagens moralizantes como martírios de santos e imagens de eventos do Novo Testamento em concordância com os do Antigo. Nas laterais acrescentavam-se citações do texto bíblico e comentários exegéticos enfatizando a conexão entre o Velho e o Novo Testamento. O fólio da Bíblia Moralizada, MS latino 11560, exemplifica esse tipo de produção. Apesar de não apresentar uma figuração de Betsabéia, contém cenas referentes à história de Davi e demonstra o requinte da construção imagética deste tipo de produção (Figura 4). A legenda apresentada pelo site da Biblioteca Nacional da França faz menção a cinco cenas de um total de oito figuradas. São citadas as cenas: suplício de David em uma

---

<sup>30</sup> RÉAU, Louis. *Iconographie de L'art chrétien*. tomo II. Paris: Presses Universitaires de France, 1955, p. 274: O autor cita como figurações anteriores à da Bíblia Moralizada, uma peça de prata do século VI, de Chipre (hoje no Museu Metropolitano de New York), e o baixo relevo do portal da catedral de Auxerre (região da Borgonha-França), do século XIII.

<sup>31</sup> RÉAU, 1955, tomo I, p. 195

prensa, David ajudado pela filha de Saul, uma crucificação, o martírio de um santo e uma ressurreição.



Figura 4: Bíblia Moralizada. França (Paris). c. 1250. Fólio 16 (MS latino 11560) Biblioteca Nacional da França. Fonte: [www.bnf.fr](http://www.bnf.fr)



A Betsabéia da Bíblia Moralizada *Bodleienne*, citada por Réau, pode ser aferida no detalhe do fólio 152r (Figura 5). O detalhe mostra Davi espiando Betsabéia no banho. No espaço circular reservado à imagem vê-se o rei Davi de corpo inteiro, à esquerda, apoiado no balaustre de um portal em arco tendo o seu castelo às suas costas. Betsabéia toma banho numa tina de madeira, seu corpo aparece em singela nudez da cintura para cima e tem o braço direito sobre seios. A tina de madeira utilizada para o banho, comum a outras imagens da personagem, remete mais ao típico banho medieval tomado na mesma água de uma tina de



madeira por toda a família do que a um banho típico dos tempos bíblicos. Ela está sendo ajudada por duas servas, enquanto

**Figura 5: Bíblia Moralizada *Bodleienne* (detalhe) Século XIII (primeira metade) MS 270b, fol 152r. Oxford Bodl Library. Fonte: CRAVEN, 1975, p. 231.**

uma joga água dentro da tina, a outra penteia seus longos e claros cabelos. As servas denotam subserviência e humildade já que suas cabeças e olhares estão voltados para baixo e seus gestos sincronizados remetem a um ritual.

A representação imagética dos temas bíblicos no Medievo devia corresponder ao estipulado no texto sagrado já que na Bíblia estavam codificadas as verdades da religião cristã. Dessa forma, a escolha das partes constitutivas de uma representação, apesar de haver possibilidade de escolha por parte do ilustrador, era determinada pelos elementos constantes na narrativa dos episódios bíblicos. Wayne Craven - autor de um estudo sobre o baixo relevo de Davi e Betsabéia esculpido no portal da catedral de Auxerre na França - compilou dos manuscritos medievais dos séculos XII e XIII uma lista com as figurações mais frequentes de Betsabéia. Segundo o autor, dezesseis imagens-tipo completam a representação da maioria dos eventos da narrativa bíblica do Segundo livro de Samuel (2Sm), e nem sempre vão

aparecer todos no mesmo manuscrito<sup>32</sup>. São eles: 1-) Davi observando o banho de Betsabéia; 2-) O banho de Betsabéia; 3-) Um mensageiro sendo enviado por Davi para buscar Betsabéia; 4-) Davi e Betsabéia na cama; 5-) Betsabéia enviando um mensageiro para dizer a Davi que ela espera um filho; 6-) Davi mandando chamar Urias, marido de Betsabéia, que estava com o exercito de Joab; 7-) Urias diante de Davi sendo instruído para ir ter com Betsabéia; 8-) Urias dormindo na porta do palácio de Davi; 9-) Davi escrevendo uma carta para Joab, instruindo seu general para enviar Urias para o front da batalha; 10-) A partida de Urias levando a carta de Davi; 11-) A batalha de *Thebes* ou a morte de Urias; 12-) Davi e/ou Betsabéia informados da morte de Urias; 13-) Davi e Betsabéia de pé com as mãos dadas na cerimônia de casamento; 15-) Davi e Betsabeia sentados juntos no trono; 16-) Davi sendo repreendido pelo profeta Natan por ter descontentado o Senhor. Como o mote deste trabalho é a imagem de Betsabéia, dessa relação estipulada por Craven apenas as figurações dos eventos que trazem a figura de Betsabeia foram pesquisadas.

Dentre a produção de manuscritos do século XIII, voltados à religiosidade, encontra-se uma imagem de Betsabéia no manuscrito *Cursus Sancta Mariae* (Figura 6). O culto mariano estava em plena expansão no século XIII. Observa-se que nesta imagem Betsabéia está



Figura 6: *Cursus Sancta Mariae*, séc. XIII, M. 739, fol. 17v. New York, Pierpont Morgan Library. Fonte: CRAVEN, 1975, p. 231

debruçada às margens de um regato onde lava cerimoniosamente seus pés. Numa leitura pragmática o banho pode ser associado às abluções cotidianas femininas, mas vale notar que o lava pés tem especial significação para o cristianismo já que denota a virtude da humildade e assim remeter a associações espirituais. Um mensageiro se encontra em pé ao seu lado. Ele provavelmente lhe fala do convite do rei, pois aponta Davi com a mão virando a cabeça para sua direção. Betsabéia está à parte do conjunto arquitetônico que inclui Davi. Possui longos cabelos e o vestido que lhe chega aos pés é levemente transparente. As águas, onde ela se banha, serpenteiam parecendo brotar da torre em que está a janela onde se encontra Davi. O

<sup>32</sup> CRAVEN, Wayne. *The iconography of the David and Bathseba cycle at the cathedral of Auxerre*. IN: Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 34, Nº 3 (Oct., 1975), pp. 226-237 – disponível em <http://jstor.org/stable/989032>.

rei é mostrado de corpo inteiro. Ele sinuosamente se dobra para olhar pela janela situada no alto da torre do castelo e assim espiar a cena do banho da mulher. Na seqüência da narrativa imagética vê-se a cama nupcial sob os arcos palacianos onde os amantes se unem amorosamente. A imagem é passível de uma conotação religiosa, apesar da sugestão quase literal de um enlace sexual, já que o banho é cerimonial e remete à idéia de purificação.

A Bíblia conhecida como Bíblia Maciejowski<sup>33</sup> (Figura 7), também produzida no século XIII, traz em uma miniatura de página inteira uma figuração da história de Davi e Betsabéia que assim como a imagem do manuscrito *Cursus S. Mariae* reconstrói a narrativa dos amores de Davi e Betsabéia através de imagens com bastante eficácia. A figuração ocupa todo o espaço do fólio que está simetricamente dividido em dois eixos, vertical e horizontal, e mostra três episódios do texto bíblico. As figuras e a arquitetura são coplanares. A parte superior

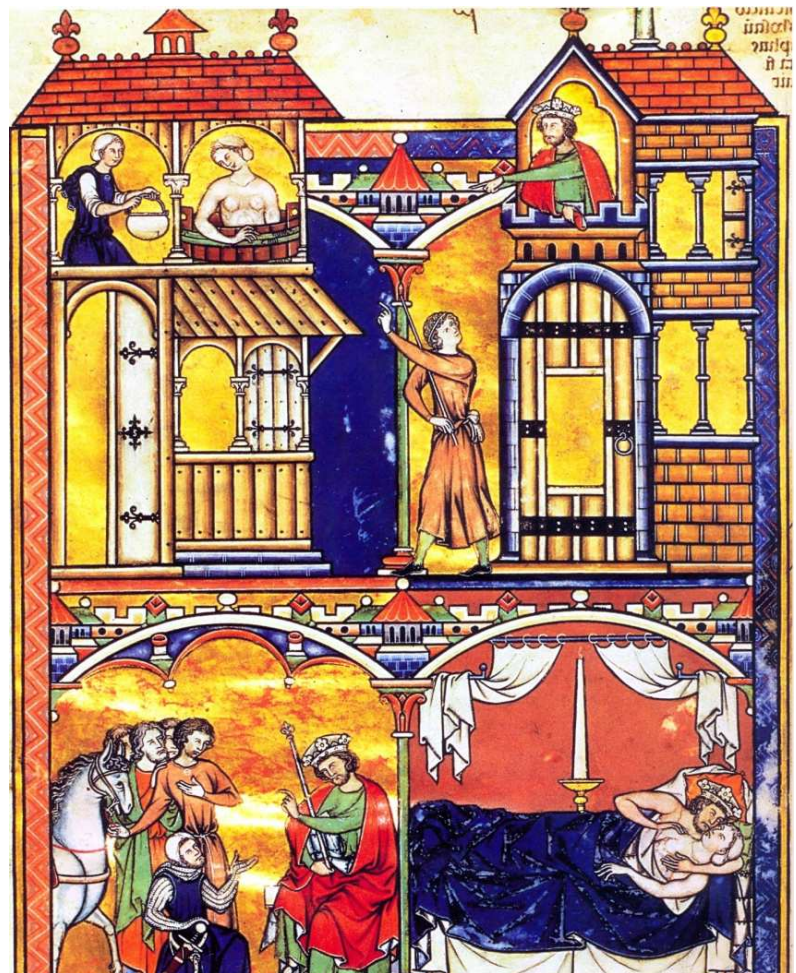


Figura 7: Bíblia do Cardeal Maciejowski, século XIII. New York, The Pierpont Morgan Library. Fonte: BONNET, 2006, p. 43.

divide-se ao meio e no lado esquerdo situa-se o palácio de Davi, que da janela olha Betsabéia ao mesmo tempo em que dá a ordem ao seu mensageiro para convocá-la. O mensageiro está posicionado bem no centro, dividindo o espaço entre a mulher que se banha e o rei que a observa. Betsabeia se lava numa tina de madeira (como a tina da Bíblia Moralizada *Bodleienne*). Uma criada a auxilia trazendo mais água em uma vasilha. Besabéia está nua da cintura para cima, seus seios estão visíveis e bem delineados. A parte inferior também se

<sup>33</sup> Datada por volta de 1255 conforme Charles Sterling que a situa no ambiente artístico parisiense do mecenato real da mesma época em que foi realizado o luxuoso Saltério de São Luís. IN: BONNET, Jacques. *Femmes au bain*. Paris: Hazan, 2006, p.44, nota 13 (Sterling, Charles. *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, tomo II, p. 39)

divide em duas: no lado esquerdo vê-se Davi sentado em seu trono ordenando ao soldado Urias que retorne ao front da batalha, fato que culminará em sua morte. No lado direito, Davi e Betsabeia estão unidos na cama e Davi acaricia amorosamente os seios da mulher ao mesmo tempo em que os esconde.

Em outro tipo de Bíblia, conhecida como Bíblia Historiada, produzida na França no início do século XIV, vê-se inserida no texto uma imagem de Betsabéia construída de forma diferente das que se mostrou anteriormente. Esse tipo de Bíblia incluía traduções francesas dos livros bíblicos e uma série de comentários escritos por Petrus Comestor, um erudito medieval. Os comentários enfatizavam os eventos históricos da Bíblia o que tornava os livros

históricos, como o Gênesis – por exemplo – profusamente iluminados, enquanto que os proféticos recebiam por vezes apenas uma iluminura. Na imagem abaixo (Figura 8) linhas horizontais e verticais criam uma janela através da qual se pode os personagens inseridos num conjunto arquitetônico. Betsabeia ocupa a parte inferior do espaço criado. Seu corpo está parcialmente nu, a nudez é singela e esquemática, está semi-envolta por um panejamento que esconde a parte inferior de seu corpo. Ela está sob um portal ladeado por uma pequena torre que conduz o olhar para a janela por onde Davi espia Betsabéia. O corpo de Davi aqui não



**Figura 8: Bíblia Historiada, Petrus Comestor. MS 0059, fólio 171v. Biblioteca Municipal de Troyes, França. Fonte: [www.enluminures.culture.fr](http://www.enluminures.culture.fr)**

aparece, vê-se apenas sua cabeça na moldura de uma janela. A tina de madeira das imagens anteriores foi substituída pelo panejamento. À direita da mulher, um retângulo sobressai em razão da cor vermelha com que foi pintado, possivelmente é uma alusão ao leito nupcial. Apesar de Davi não ser mostrado de corpo inteiro, o que faz com que ocupe um espaço menor na imagem do que Betsabeia, ele está posicionado acima dela de forma que denota hierarquicamente no espaço sua superioridade. A imagem liga-se ao texto através da capitular logo abaixo dela.

Pode-se considerar que a representação de Betsabéia no medievo acompanhava as possibilidades de interpretação das narrativas bíblicas o que possibilitou que leituras diferentes da personagem pudessem conviver durante a Idade Média. Para os teólogos

medievais, escreve Réau<sup>34</sup>, a exegese bíblica não considerava apenas o sentido literal dos eventos narrados, relativos à história de Israel e de valor específico para os judeus. Às passagens bíblicas eram também atribuídos sentidos espirituais mais profundos e válidos para todos os povos cristãos. Assim, de acordo com o autor, cada evento bíblico podia ser considerado sob quatro aspectos: o literal, o alegórico, o tropológico ou moral e o anagógico ou místico. A interpretação alegórica, ainda segundo Réau, consistia em se buscar no Antigo Testamento prefigurações da Nova Lei de Cristo. A tropológica visava aplicações morais para a conduta humana, moralidade proposta como necessária no exercício das virtudes cristãs. Já a abordagem anagógica ou mística seria o método para levar o indivíduo “para cima”, ou seja, tem a ver com elevação da alma na contemplação das coisas divinas. Esses métodos de exegese bíblica influíam na composição/construção imagética. A prática já citada de se impregnar as narrativas do Antigo Testamento de significado teológico de forma a exprimirem juntamente como o Novo Testamento uma mesma mensagem divina convergente para a crença da Redenção foi especialmente fecunda para a iconografia cristã já que muitas imagens foram construídas tendo em foco essa doutrina de concordância. Na linguagem desses teóricos os fatos anteriores à Encarnação eram vistos como símbolos, como prefigurações dos fatos do Novo Testamento. Assim, em relação à narrativa da história dos amores de Davi e Betsabéia, a exegese cristã interpretava Davi como símbolo de Cristo, Betsabéia como símbolo da Igreja de Cristo e a cena do banho como símbolo do batismo<sup>35</sup>.

Há na tradição cristã a idéia de que Davi teria composto os Salmos quando em penitência por sua transgressão com Betsabéia. Tanto a figuração das ações heróicas de Davi, quanto a figuração de seus pecados acabará por compor a iconografia dos livros compostos pelos Salmos, como os Saltérios que os contém em sua totalidade, isto é, os cento e cinquenta salmos do livro bíblico, e os livros de horas, que trazem os Salmos Penitenciais. O Saltério de São Luís, produzido entre 1253 e 1270, apresenta uma miniatura de página inteira com o banho de Betsabéia (Figura 9), cuja análise iconográfica se faz a seguir.

---

<sup>34</sup> RÉAU, 1955, tomo I, p. 62.

<sup>35</sup> RÉAU, 1955, Tomo II, p. 273

#### 1.4 BETSABÉIA COMO PREFIGURAÇÃO DA IGREJA

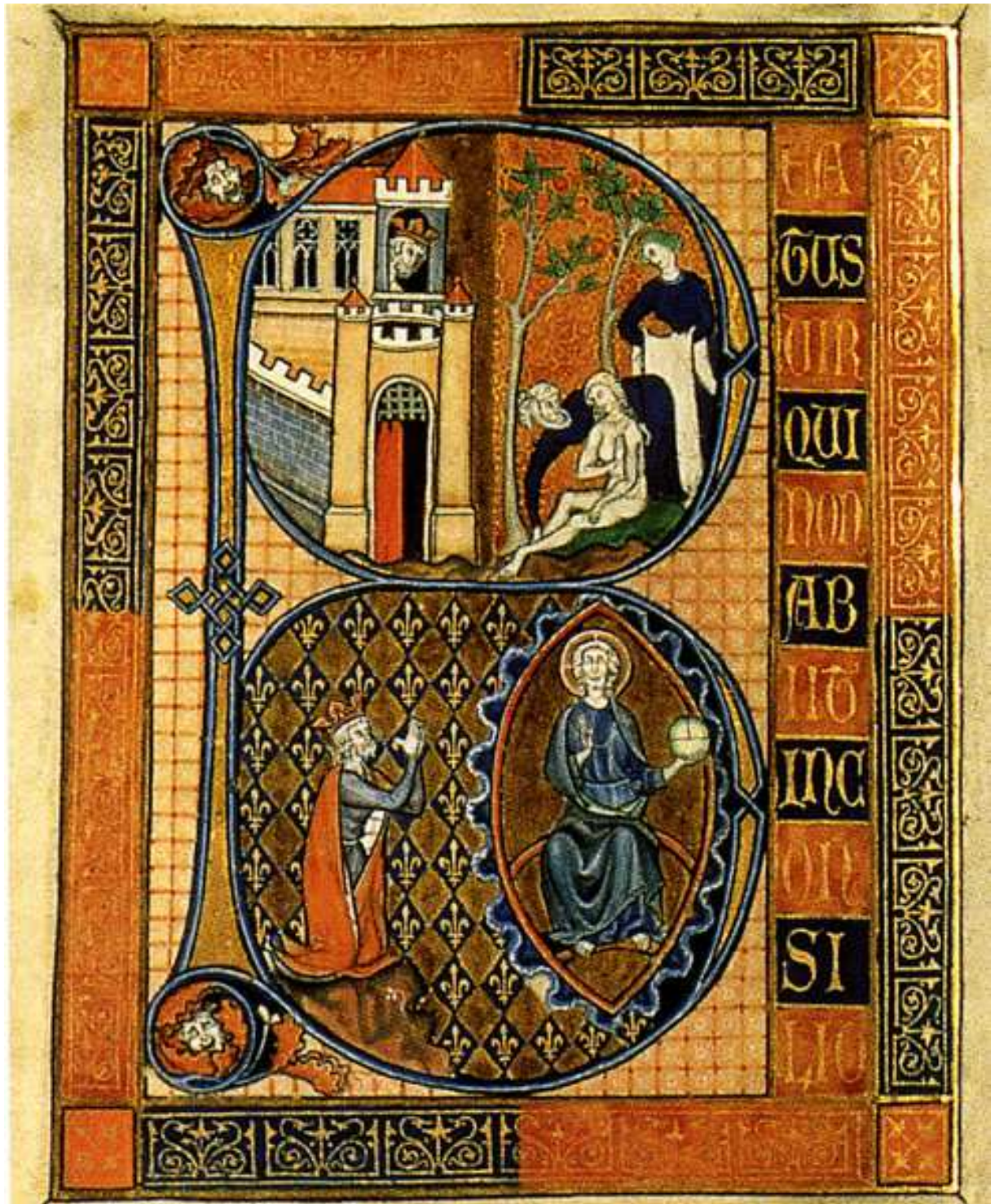


Figura 9: Saltério de São Luís. ca 1253-70, fólio 85, MS latino 10525. Biblioteca Nacional da França, Departamento de manuscritos. Fonte: [www.bnf.fr](http://www.bnf.fr)

O mundo do homem medieval era o mundo da fé<sup>36</sup>, a crença no universo como criação de um só Deus em três pessoas e na Encarnação de Cristo – que veio ao mundo para salvar os homens decaídos pelo pecado de Adão - era uma realidade. O cristão, para sua salvação, tinha que submeter-se aos mandamentos de Deus e da Igreja, devia, pois conhecê-los para evitar assim a danação eterna. Entendia-se que as representações do mundo natural podiam se transformar em um meio para a compreensão da divindade pelo homem, o próprio texto sagrado mostrava que Deus, ao revelar-se aos homens, se valera também de uma representação sensível. Com as imagens, sempre atreladas a uma tradição exegética, se pretendia transmitir ao leitor o cerne e a substância da história sagrada da salvação universal. Dessa realidade tida como verdadeira, o artista medieval com sua arte podia fazer apenas uma pálida figuração.

Durante a Alta Idade Média, a exegese patrística buscou impregnar as narrativas bíblicas de significado teológico, interpretando-as com o objetivo de mostrar que todas as pessoas e acontecimentos do Velho Testamento eram prefigurações do Novo Testamento e de sua história de redenção. Nesse tipo de exegese, chamada de interpretação figural da Bíblia, a palavra figura passou a ter um uso especial ao ser empregada com o sentido de algo real e histórico que anuncia algo também real e histórico que vai se realizar no futuro. Em um estudo abrangente, Erich Auerbach lançou luz sobre o tema e inicia sua análise discorrendo sobre a evolução do uso de “figura” ao longo do tempo<sup>37</sup>. A palavra, segundo ele, originalmente utilizada com o sentido concreto de “forma plástica” (aparência externa, contorno), foi aos poucos adquirindo significado abstrato passando a ser empregada no sentido de forma gramatical ou forma geral. Figura passou a indicar também o tipo de discurso que se desvia do seu uso normal, ou seja, indicar um recurso de linguagem. Ainda segundo Auerbach, será quando apropriada pelos Padres da Igreja nos primeiros séculos do cristianismo, que a palavra figura vai adquirir um novo significado mais profundo e relacionado a coisas futuras, ligando-se a um método de interpretação da Bíblia cuja origem pode ser encontrada nas epístolas paulinas. Esse novo significado para a palavra figura, ainda segundo o autor, pode ser encontrado pela primeira vez em Tertuliano (155 dC).

Nessa exegese patrística, todo o Velho Testamento é transformado em uma figura profética do surgimento de Cristo ao ser interpretado figuralmente. Com a profecia figural se pretendia uma interpretação da história, ou do texto histórico, os dois pólos da interpretação - Velho e Novo Testamento / figura e preenchimento - representavam realidades concretas cuja

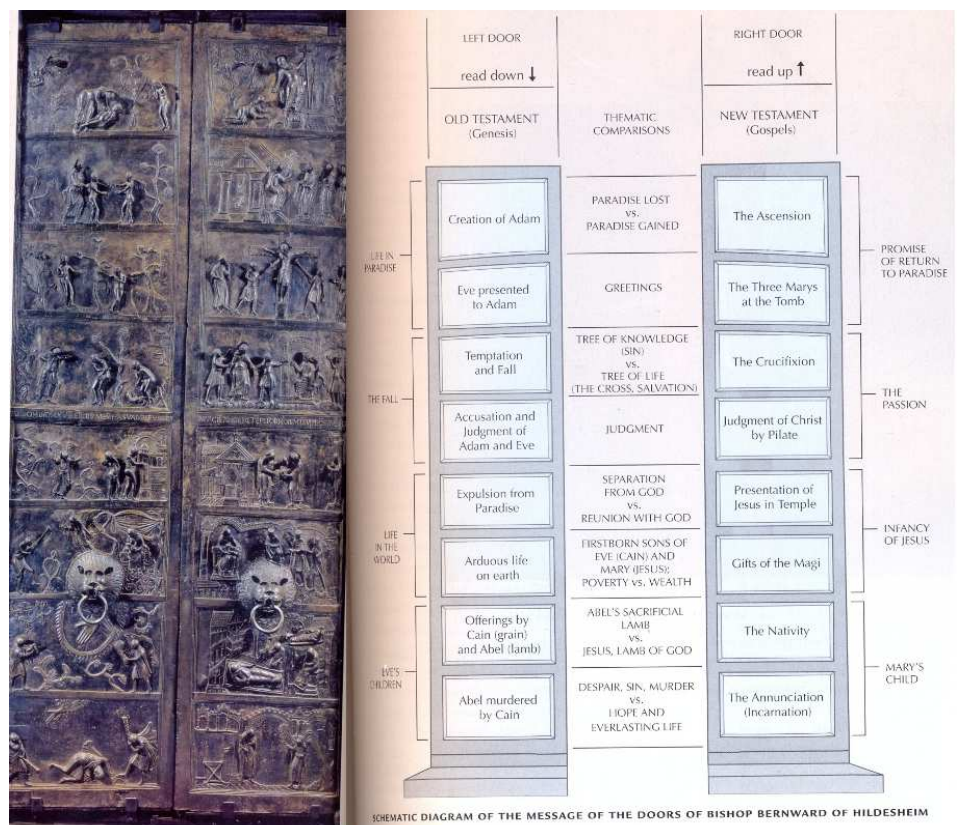
---

<sup>36</sup> GILSON, Etienne. *A Filosofia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

<sup>37</sup> AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

ligação (preenchimento/cumprimento) devia ser apreendida pelo intelecto: “O Velho Testamento é uma promessa figurada, o Novo é uma promessa compreendida pelo espírito.”<sup>38</sup> A interpretação figural, iniciada com o apóstolo Paulo em sua missão entre os gentios - que a subordinava à questão da graça e da fé - continuou a ser útil na expansão do cristianismo, pois impregnava de valor simbólico o Velho Testamento. Se esse, antes, podia ser visto apenas como História e Leis dos judeus, com o sistema de concordâncias da interpretação figural se tornava aceitável para todos os outros povos “[...] como uma parte da religião universal da salvação e um componente necessário da igualmente magnífica e universal visão da história a ser transmitida junto com a religião.”<sup>39</sup> A interpretação figural tornou-se uma tradição cristã sendo constantemente empregada em sermões e na instrução religiosa misturada com as interpretações puramente éticas e alegóricas e fundamentou também a representação imagética na arte cristã medieval.

Pode-se ter uma visão panorâmica de como as cenas do Antigo Testamento se relacionavam com as do Novo Testamento com o esquema ao lado da iconografia da porta fundida em bronze da Igreja da Abadia do Bispo Bernward em Hildesheim na



Alemanha, do século XI (Figura 10). A **Figura 10: Portal do Bispo Bernward para a Abadia em Hildesheim, Alemanha. 1015. Ao lado diagrama esquemático da mensagem teológica do portal. Fonte: STOKSTAD, 2008, p. 466.**

porta com oito painéis divididos ao meio correlaciona as passagens do Genesis do Velho Testamento (à esquerda e de cima para baixo) com as passagens da infância de Jesus e crucificação do Novo Testamento (à direita e de baixo para cima) mostrando como a

<sup>38</sup> AUERBACH, 1997, p. 36: no texto Auerbach está citando Santo Agostinho.

<sup>39</sup> AUERBACH, 1997, p. 45.



interpretação tipológica via a Paixão de Cristo prefigurada na Criação. Ao lado da imagem da porta tem-se um esquema elucidativo apresentado pela autora Marilyn Stokstad.<sup>40</sup>

Conforme a análise de Auerbach, tanto estudos sobre a história da arte, no campo da iconografia medieval, assim como estudos de literatura, no campo do teatro religioso da Idade Média, se depararam com as concepções figurais na composição dos motivos. Assim, o programa profético da interpretação figural se constituiu num recurso para a composição das imagens no medievo em detrimento de simples representações literais da história bíblica organizadas livremente e estendeu sua influência para além desse período. No caso específico de Betsabéia, a sua interpretação como figura da Igreja e seu banho como figura do batismo, que levaram a figurações onde fica clara essa intenção, de acordo com Wayne Craven, originou-se com Santo Agostinho e São Jerônimo entre o final do IV e o início do século V, sendo repetida e reelaborada ao longo dos séculos posteriores.<sup>41</sup> Craven<sup>42</sup> coloca que São Jerônimo, na Vulgata, grafou o nome da mulher de Urias como *Bethsheba*, mas que em sua Epístola LXIX (Patrologia Latina 22 [I], col. 660) ao se referir a ela novamente escreveu seu nome como *Bersabee*, nome que também se refere a uma localização geográfica situada no extremo sul da Palestina. *Bersabee* é um lugar sagrado citado na Bíblia como aquele onde se deu a aparição de uma fonte miraculosa (Gênesis 21) chamada de o “Poço do Juramento” ou “Poço das Sete Ovelhas”. Ainda segundo a nota do autor, Santo Agostinho também substituiu o nome da esposa de Urias por *Bersabee* e ao fazê-lo associou Betsabéia com o “Bem da Abundância” ou “Sete Fontes”, se referindo a ela como esposa de Cristo, ou seja, como a *Ecclesia* ou Fonte. Complementa que Agostinho também associa *Ecclesia* à noiva, “fonte de água viva” do Cântico dos Cânticos. Tais interpretações, segundo Craven, estão na base da leitura figural que se fez posteriormente de Betsabéia.

Uma presença importante da composição imagética baseada na interpretação figural nos manuscritos medievais pode ser exemplificada com o Saltério de São Luis, realizado no século XIII. Nele estão inseridas inúmeras miniaturas de página inteira que retratam cenas do Antigo Testamento inter-relacionadas com os eventos do Novo Testamento através de combinações diretas e sutis. Os Saltérios estão entre os mais antigos livros litúrgicos. A récita dos salmos bíblicos como forma de devoção remonta aos judeus da era pré-cristã. Os cristãos

<sup>40</sup> STOKSTAD, Marilyn. *Art History*. New Jersey: Pearson, 2008, p. 466

<sup>41</sup> CRAVEN, 1975, p. 236.

<sup>42</sup> Ibid.: Nas notas explicativas de seu estudo, Craven coloca excertos dos textos de Santo Agostinho onde constam as interpretações referentes a Davi e Betsabeia. São eles: *Contra Faustum Manichaeum*, I, XXII, c. 87 (Patrol. Lat 42 – VIII – col. 458-459). Também foi aposta em nota trecho da obra de Isidoro de Sevilha (*Questiones in Librum Regum Appendix*, 559-560, Patrol. Lat. 83-V-col. 430) na qual Isidoro interpreta Urias como representante daqueles dentre o povo judeu que não acreditaram em Cristo, não crendo na história da salvação são então mortos, como foi Urias.

adotaram essa prática fazendo do Saltério uma ferramenta devocional monástica, sendo largamente utilizado pelo clero durante a Idade Média. Os Salmos são considerados um livro bíblico particularmente adaptado à meditação espiritual, possibilitava diversas funções, servindo não só para a devoção privada – já de largo uso na tradição judaica – mas também para leituras exegéticas teológicas e acabou sendo usado no Ofício Canônico cristão. Além disso, dado sua ampla utilização, eles serviram também para a aprendizagem da leitura. A utilização do Saltério no ofício religioso foi especialmente definida na regra de São Bento<sup>43</sup> que estipula a leitura completa de todos os Salmos a cada semana: a regra especifica quais Salmos devem ser lidos em cada uma das respectivas horas de



Saltério dominicano, provavelmente de Flandes, fólhos 14 e 15, MS 391, séc. XV-XVI, Paris, Biblioteca Mazarine

oração (*matinas, prima, terça, sexta e noa, vésperas* e *completas*). Na Alta Idade Média distinguia-se o Saltério bíblico do Saltério litúrgico. Enquanto o primeiro conservava a estrutura básica do livro bíblico dos Salmos, ou seja, os cento e cinquenta salmos divididos em cinco seções, e não trazia adição de outras preces ou hinos, o Saltério litúrgico subdividia-se em sete partes correspondentes a cada uma delas aos dias da semana - tais divisões se referiam ao cumprimento da liturgia das horas, incluía-se entre os Salmos elementos do Ofício (hinos, antífonas, litânias, imagens de santos e um calendário indicando as festas litúrgicas) como se pode ver na imagem ao lado (Figura 11).

Desde a Antiguidade, inclusive no Oriente, os Saltérios foram produzidos de forma ricamente elaborada. Na Idade Média eles passaram a trazer pinturas de página inteira, iniciais ornamentadas ou historiadas<sup>44</sup>, bem como ilustrações marginais. As imagens inseridas tanto podiam ser apenas transcrições literais do texto como também apresentar uma exegese imagética dos Salmos. Posteriormente passou a se incluir também cenas do antigo ou do novo

Desde a Antiguidade, inclusive no Oriente, os Saltérios foram produzidos de forma ricamente elaborada. Na Idade Média eles passaram a trazer pinturas de página inteira, iniciais ornamentadas ou historiadas<sup>44</sup>, bem como ilustrações marginais. As imagens inseridas tanto podiam ser apenas transcrições literais do texto como também apresentar uma exegese imagética dos Salmos. Posteriormente passou a se incluir também cenas do antigo ou do novo

<sup>43</sup> Regra de São Bento (IN: AGOSTINHO, BENTO e outros. *Regra dos Monges*. São Paulo: Paulinas, 1993): Os capítulos 9 a 19 da regra orientam os monges como salmodiar e sua distribuição nas horas canônicas.

<sup>44</sup> As iniciais ou capitulares quando traziam em seus vãos cenas de uma narrativa eram chamadas de iniciais historiadas. Quando animada com figuras humanas, figuras de animais ou figuras antropomórficas diz-se inicial habitada.

testamento associando passagens da vida de Cristo. Certas regiões do Ocidente medieval desenvolveram uma tradição iconográfica própria, podendo trazer imagens simbólicas específicas à tradição espiritual de determinadas localidades. Produziram-se também Saltérios de pequenos formatos, por vezes minúsculos que podiam ser utilizados como amuletos referindo-se a práticas privadas de devoção que se desenvolveram a partir da segunda metade da Idade Média. As ilustrações desse gênero de Saltério vão geralmente trazer figurações relacionadas a Davi. A figura de Davi, suposto autor dos salmos, comumente aparecia nas pinturas de página inteira do frontispício dos Salmos ou era inserida na grande inicial B desses frontispícios. A inicial “B” está entre as iniciais mais ricamente ornamentadas e se refere ao termo latino *beatus*, palavra que inicia o versículo do primeiro dos Salmos<sup>45</sup>. É considerada a inicial por excelência, já que com seus anéis podiam ser compostas ricas guirlandas. A idéia tradicionalmente aceita de que Davi teria composto os salmos ou parte deles fez com que além de sua figura, a figuração de suas ações e pecados, incluindo-se aí Betsabéia, compusesse a iconografia desse livro. Os Saltérios aristocráticos medievais – dentre os quais se pode incluir o de São Luís, analisado a seguir, são descendentes dos ricos livros de preces carolíngios de uso laico, segundo Eric Palazzo, e constituíram as premissas dos livros de horas ricamente iluminados do fim da Idade Média, objetos concebidos para a devoção laica da elite abastada da sociedade<sup>46</sup>.

O Saltério de São Luis foi produzido entre 1254 e 1270, em Paris, tendo por comitente o rei da França Luis IX. Contém duzentos e sessenta fólhos, com setenta e oito pinturas de página inteira. As miniaturas retratam episódios do Antigo Testamento e os Salmos trazem oito grandes capitulares ornamentadas. As ilustrações estão na parte de trás do livro e são precedidas pelos Salmos e outras peças da liturgia. Ele foi criado para a devoção particular do rei, e segundo sua historiografia, foi realizado provavelmente após seu retorno da Quarta Cruzada em 1254. Luis IX, ou São Luis, reputado por suas qualidades de homem de ação e de fé, provavelmente era afeito às leituras teológicas aplicadas aos textos bíblicos. O fólho oitenta e cinco do manuscrito apresenta o banho de Betsabéia, que se destaca entre as oito grandes capitulares ornamentadas. Sua construção imagética foi elaborada conforme a doutrina de concordâncias da interpretação figural, Davi e Betsabéia são tipologicamente relacionados com o Novo Testamento: Davi como figura tipo de Cristo, Betsabéia como figura da Igreja e a cena do banho como figura do batismo.

<sup>45</sup> BÍBLIA DE JERUSALÉM (SI 1): “Feliz o homem que não segue o conselho dos ímpios”, na Vulgata: “*Beatus vir qui non abiit in consilio*”

<sup>46</sup> PALAZZO, Eric. *Histoire des livres liturgiques: Le Moyen Age*. Paris: Beauchesne, 1993, p. 148-150.

Na iluminura (Figura 9), todo o espaço da página é tomado pela capitular B, da palavra *Beatus*. Contornada em azul a letra é circundada por uma moldura que traz os dizeres do texto bíblico. Os anéis da letra são historiados, isto é, contém cenas figurativas exegéticas que pretendem “iluminar” o texto ao qual se referem. No canto esquerdo do anel superior há uma construção alta, uma fortaleza tipicamente medieval circundada por um muro guarnecido de ameias. Entre duas majestosas colunatas vê-se um portal entreaberto encimado por um arco romano. Na ala superior do castelo, uma linha de altas janelas com vidros ogivais no estilo gótico termina num terraço com telhado pontiagudo aparelhado de adarves. Os adarves reforçam a majestade da cabeça coroada do rei Davi, que desse terraço observa a cena que se passa a frente de seus olhos. Seguindo seu olhar, à direita vemos Betsabéia. Duas mulheres com longas e negras vestes a auxiliam no banho purificador. Betsabéia está sentada sobre uma fonte de água de formato peculiar que corre entre duas árvores esbeltas. Uma das mulheres se abaixa humildemente para lavar os pés de Betsabéia, a outra segura de modo ritualístico um longo pano branco. A nudez de Betsabéia é esquemática e singela, sem nenhum apelo erótico. Suas partes íntimas não são reveladas, estão escondidas pelas mãos e pela posição do seu braço direito que se estende acompanhando as pernas. A curva das pernas acompanha a ondulação da água escorrendo que por sua vez acompanha a ondulação do terreno, que serpenteante devolve nosso olhar para o portal entreaberto da fortaleza real.



No anel inferior da letra B, à direita, uma *mandorla* inserida numa espécie de concha, que está separando duas realidades, traz a imagem de Cristo em Majestade (*Majestas Domini*). Cristo está sentado em um trono e adornando-lhe a cabeça tem uma auréola que sustenta em si uma cruz. A mão direita que desponta sob o manto está erguida fazendo o gesto de bênção. A mão esquerda, separada do corpo, segura o globo terrestre: O filho gerado segura o mundo criado.



Diante dele, ajoelhado em oração, está Davi. Seus joelhos penitentemente se apóiam em

rochas pontiagudas, suas mãos juntas se elevam em prece, seu corpo se dobra humildemente enquanto criatura diante do Criador. O fundo em azul e dourado é marcado pela figura heráldica da flor-de-lis, associada à monarquia francesa. A capitular B está emoldurada por largas faixas na horizontal e vertical e simula um mosaico elaborado caprichosamente que intercala arabescos em dourado ora sobre fundo púrpura, ora sobre fundo azul profundo. Na faixa à direita em quadros verticais estão distribuídas as palavras do primeiro versículo do Salmo Bíblico número um: “*Beatus vir qui non abiit in consilio*” (“Feliz o homem que não vai ao conselho dos ímpios” – Sl 1,1).

O fólio com o banho de Betsabéia desse Saltério está carregado de simbolismos. Ao mesmo tempo em que a capitular B da palavra *Beatus* evoca o primeiro versículo do Salmo número um (*Beatus vir qui non abiit in consilio*), ela evoca também a letra B de Betsabéia (a mulher retratada na cena), evocando ainda o banho (o motivo da cena) que remete ao batismo do qual o banho é figura. A imagem está construída de tal forma que corresponde tanto a uma leitura literal da narrativa bíblica como também se mostra perfeitamente plausível para com o sistema de concordâncias entre Velho e Novo Testamento da interpretação figural. Correspondendo formalmente a essa exegese bíblica, texto e imagem estão se iluminando mutuamente.

O Salmo número um, que inicia o Saltério, na medida em que opõe dois caminhos, resume, de certa forma, a doutrina moral cristã:

Feliz o homem  
que não vai ao conselho dos ímpios,  
não para no caminho dos pecadores,  
nem se assenta na roda dos zombadores.  
Pelo contrário: seu prazer está na Lei do Senhor,  
e medita sua lei, dia e noite.<sup>47</sup>

Para a devota Idade Média, o homem tinha diante de si dois caminhos: o caminho para o Paraíso atingido por meio das virtudes e o caminho para o Inferno, trilhado pelos pecadores. Ao indivíduo fora dada a liberdade de escolha e se a adesão à doutrina cristã era para muitos apenas uma questão de fé, para outros podia implicar também uma meditação do sentido dessa escolha. Se os versículos do Salmo falam em dois caminhos, paralelamente na imagem, o banho de Betsabéia está acontecendo entre duas árvores, dois caminhos possíveis, é possível associá-las às árvores do início do Gênesis: a árvore da vida e a árvore da ciência do Bem e do Mal: a escolha errada, ou seja, do fruto proibido, levou à queda de toda a humanidade.

---

<sup>47</sup> Bíblia de Jerusalém, Sl 1,1-2

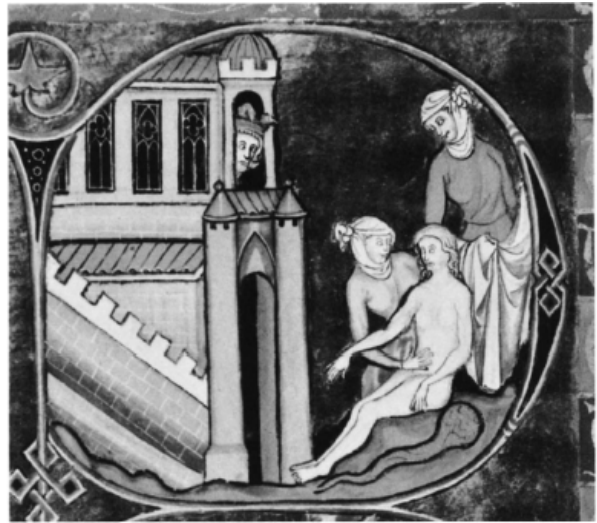
A forma como o banho foi composto permite visualizá-lo como um ritual de purificação ou iniciação, portanto passível de associação ao batismo cristão, intencionado pela exegese figural. Para o cristianismo o batismo representa a despedida de uma existência dominada pelo pecado, nele o cristão aceita a morte de Cristo na cruz como purificação do pecado do mundo e é então admitido na Igreja de Cristo. Se na sua acepção elementar o batismo é um ato concreto em si (que consiste em mergulhar o corpo em água) a sua finalidade é a provocação de um efeito espiritual, ou seja, deve suscitar no cristão o sentimento de libertação do caminho dos vícios. Na imagem vê-se o ato concreto representado no banho e o efeito espiritual pretendido passível de ser apreendido através das linhas sinuosas que conduzem as águas batismais para o portal de acesso ao rei: Davi (figura de Cristo) amorosamente aguarda Betsabéia (figura da Igreja) que banha seu corpo e assim se purifica das máculas terrenas para desposar dignamente o filho de Deus. Por meio do batismo (banho) se atinge a completa união de Cristo e Igreja (Davi-Betsabéia). O amor de Cristo por sua Igreja está simbolizado pelas relações entre os dois esposos, com essa alegoria, se pretende falar das núpcias de Cristo com a Igreja, ou também da união mística da alma com Deus. Assim, no entender dos teólogos da exegese figural, a luxúria de Davi devia ser interpretada como o desejo intenso de Cristo de salvar todas as pessoas e a morte de Urias, que liberta Betsabéia, devia ser vista como a remoção dos obstáculos à plena realização da Igreja. Para se unir à Davi-Cristo, Betsabéia-Igreja precisava antes se libertar de Urias - ou do desejo de recusa ao Cristo. Urias nesta exegese representa assim aqueles que recusam a Igreja de Cristo, sendo citado também por alguns autores como uma referência aos judeus que negaram Cristo e por isso sua morte em batalha será muitas vezes figurada <sup>48</sup>.

Na parte inferior da imagem, Davi se ajoelha diante de Cristo em Majestade estabelecendo a conexão entre Velho e Novo Testamento, entre dois acontecimentos históricos separados no tempo. Lado a lado, figura e seu preenchimento se conectam para juntos apontar para algo no futuro que está por vir, ou seja, de acordo com a crença cristã, a vida eterna para aqueles que abraçarem a Igreja de Cristo e trilharem o caminho da salvação. Na miniatura com Betsabéia desse saltério, então, texto e imagem juntos aconselhavam ao homem medieval o que se devia fazer, ou seja, o sentido ético da vida a ser seguido pelos cristãos. O acontecimento antigo devia se transformar num acontecimento possível em qualquer tempo para assim penetrar profundamente na vida e no sentimento do homem medieval.

---

<sup>48</sup> CRAVEN, 1975.

O mesmo formato de ambientação do banho de Betsabéia também pode ser visto em outro saltério do mesmo período, o Saltério de Isabelle da França, cujo detalhe com o banho é mostrado na imagem ao lado (Figura 12). A figuração muito próxima de ambos exemplifica como a tradição representacional valorizava os padrões de figuração ao mesmo tempo em que não



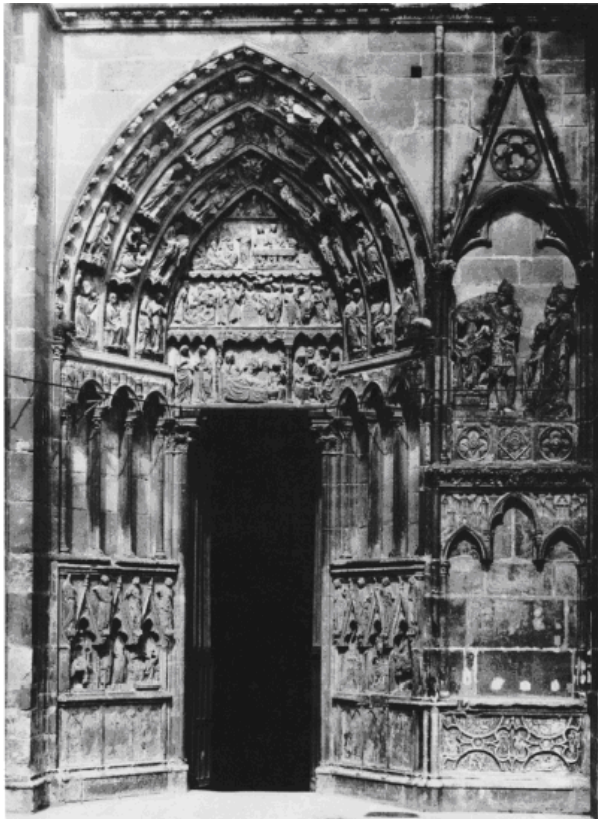
**Figura 12: Saltério de Isabelle de França (detalhe). MS 300, fol. 13v. Cambridge, Fitzwilliam Museum. Fonte: CRAVEN, 1975, p. 230.**

engessava os modelos permitindo variações e adaptações às condições materiais, bem como a maior ou menor capacidade técnica

do responsável pela execução do modelo. Percebe-se neste detalhe do Saltério de Isabelle da França, melhor resultado quanto à ilusão de volume dos corpos e algumas alterações foram feitas na composição. As árvores foram eliminadas e a serva, que lavava os pés de Betsabéia na imagem do Saltério de São Luís, nesta iluminura, procura esconder com as mãos a púbis da mulher. Betsabéia, por sua vez, nesta imagem está com os braços estendidos e não mais escondendo os seios como estava no Saltério de São Luis. Tais modificações aparentemente simples quanto à forma podiam afastar a imagem da exegese tipológica caso essa fosse pretendida. Tal exegese exigia uma amarração entre todos os elementos composicionais com o texto dos dois Testamentos e não devia ser de fácil entendimento para os executores da miniatura. Os saltérios aristocráticos como o de São Luís e o de Isabelle da França, produzidos nos séculos XII-XIV, provavelmente descendem dos luxuosos livros de preces carolíngios de uso laico e que, por sua vez, constituirão a base dos livros de horas ricamente iluminados do fim da Idade Média.

A influência exercida pela interpretação figural da Bíblia, ou visão figural da história, na construção imagética pode ser exemplificada não só com as imagens dos manuscritos como também pelas representações da escultura medieval, como exemplificado pelo portal do Bispo Bernward em Hildesheim na Alemanha. No tocante aos personagens de Davi e Betsabéia, a leitura bíblica tipológica fundamentou as esculturas do portal sul da fachada oeste da Catedral de Auxerre, França (Figura 13), produzidas em 1260, que assim aproxima o ciclo de Auxerre dos manuscritos iluminados. As seis cenas esculpidas que se referem à história de Davi e Betsabéia estão intimamente conectadas às cenas da vida de Cristo e de

João Batista também esculpidas no conjunto do portal, pois se situam nas laterais logo abaixo do tímpano e lhes dão assim uma significação adicional. Betsabéia e Davi estão entronizados no último nicho simbolizando a união de Cristo com a Igreja. Enquanto as imagens dos manuscritos luxuosos se destinavam a um público seletivo, as imagens esculpidas no portal de uma igreja podiam ser vistas por todos e revelam o quão presente era para o cristão medieval a interpretação figural da Bíblia.

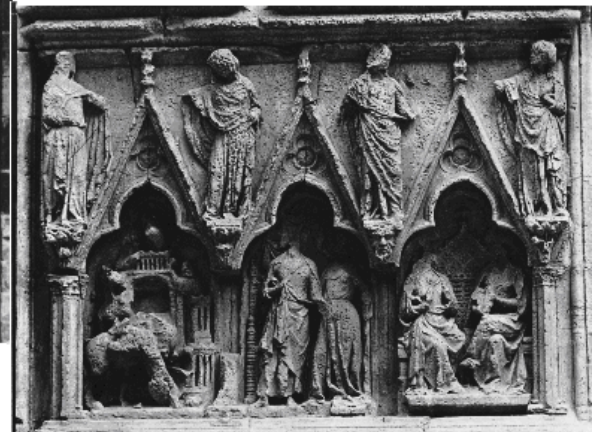


Visão geral do portal

a morte de Urias/casamento/Davi e Betsabéia entronizados -



Davi observando o banho/Urias na guerra



**Figura 13:** Esculturas do portal sul da Catedral de S. Etienne, Auxerre, França. Fonte: CRAVEN, Wayne. p. 227, 228, 229.



## CAPÍTULO 2

### 2.1 LIVROS DE HORAS E BETSABÉIA

Os livros de horas foram uma espécie de *Best-seller* medieval que se popularizaram em torno do século XIV. Sua popularidade durou até, mais ou menos, a segunda metade do século XVI. Essencialmente um livro de orações, os livros de horas se consolidaram no ambiente laico das comunidades cristãs se constituindo em um modo acessível de devoção pessoal diária para os cristãos em geral. No século XIV a disponibilidade de livros se fez em uma escala mais comercial e menos luxuosa, mas a produção ligada ao sagrado nesse período, seja no que diz respeito à arte do livro religioso ou relacionado aos artefatos religiosos em geral, continuou florescendo. Assim, a produção de manuscritos iluminados com ornamentação requintada voltados à religiosidade ainda propiciava à arte da iluminura manter sua função de mediação entre o visível e o invisível.

O surgimento de novas práticas religiosas advindas do fermento religioso dos séculos XII e XIII do qual emergiram uma variedade de ordens religiosas (dominicanos, franciscanos, por exemplo) tinham em comum o ideal de uma existência reformada, voltada ao fim último da Igreja, ou seja, a salvação eterna. Floresceu nesses movimentos uma tentativa de um estilo de vida baseado em um retorno ao exemplo de Cristo e dos apóstolos, a chamada *vita apostólica*<sup>49</sup>. A vida de Cristo e dos seus apóstolos era vista como o exemplo de vida a ser seguido por todos os homens e a Igreja devia influenciar o mundo nesse sentido, organizando-o para conduzi-lo à salvação. Segundo Brenda Bolton, houve assim uma reavivamento do estudo do Evangelho que conduziu a um despertar da consciência sobre a noção de pecado: esse passou a ser visto não mais apenas como uma questão de ações externas sujeitas a ações de penitência, mas também como uma questão de intenção e de contrição interior do homem, que assim, de certa forma “interiorizava” o cristianismo. Nesse avolumar-se do sentimento religioso, o papel dos leigos foi significativo já que eles acabaram sendo, de acordo com Bolton<sup>50</sup>, os promotores mais eficientes dessa *vita apostolica*. Como a liturgia sempre se situou no centro de toda atividade espiritual da Igreja, o livro de horas provavelmente surgiu como meio de proporcionar maiores oportunidades à devoção individual dos laicos bem como propiciar maior desenvolvimento espiritual individual através de orações mais populares. Outro modo de leitura estava também progressivamente em desenvolvimento, a leitura

<sup>49</sup> BOLTON, Brenda. *A reforma na Idade Média: século XII*. Lisboa: 70, 1986, p. 22

<sup>50</sup> Ibid. 1986, p. 29

oralizada e em conjunto, característica de épocas anteriores, foi sendo substituída pela leitura visual em silêncio e individual<sup>51</sup> - que não só levava a uma nova relação com o livro, permitindo um contato mais ágil e fácil, como também fazia da leitura um momento de introspecção íntima, propício à oração como meio de expiação para a salvação final.

Aos poucos, nas comunidades cristãs laicas que desejavam imitar os ritos devocionais monásticos em sua vida cotidiana, foram sendo introduzidos os livros de horas de função e uso paralelo ao breviário monacal que continha o Ofício Divino. Os livros de horas foram inicialmente projetados para o uso dos monges e clérigos para compor a chamada liturgia das horas ou Ofício divino: conjunto de orações e cantos entoados nas horas reservadas à devoção em cada tempo do ano litúrgico. Remonta ao século IX a inclusão das orações à Virgem (horas da Virgem) ao Ofício divino, ou seja, a essa rotina diária de orações da Igreja medieval exigida aos seus ordenados. Como o breviário monacal era mais complexo e de grandes dimensões desenvolveu-se para o uso dos leigos um livro mais simples e mais fácil de usar e no século XIV estavam popularizados os livros de horas que foram se propagando pela Europa. As inúmeras pinturas em miniaturas dos livros de horas se constituíram provavelmente, dado a profusão, em fontes iconográficas para pinturas de maior formato de temas correlatos. Essas imagens inseridas nos livros funcionavam como marcadores ou divisores dos textos e auxiliavam na meditação e compreensão das orações e salmos.

A parte central de um livro de horas é o Pequeno Ofício da Bem-Aventurada Virgem Maria, ou seja, orações dirigidas à Virgem Maria<sup>52</sup>. As horas da Virgem correspondem a uma seqüência de orações para a Virgem idealizadas para serem recitadas ao longo do dia, nas horas especificadas para o culto do divino. A devoção mariana sempre foi um traço marcante da espiritualidade cristã. Na devoção popular, Maria corresponde à mãe universal, intercessora entre Deus e os homens, aquela que sempre tem misericórdia diante dos apelos e misérias humanas. O devoto homem medieval, diante das dificuldades e atribulações diárias da vida e da necessidade de regular sua conduta para conseguir a salvação, instava por proteção e auxílio e se posicionava do lado dos santos e da Virgem para que esses o ajudassem nessa empreitada, realizando milagres, recompensando-o ou apenas aliviando o peso da vida ou a sua consciência de devoto. No período medieval, esse sentimento de

---

<sup>51</sup> CHARTIER, Roger. *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1986, p. 82: o autor considera três períodos decisivos quanto à prática da leitura: “o dos séculos IX-XI, que viram as *scriptoria* monásticas abandonarem os antigos hábitos da leitura e da cópia oralizada; o do século XIII, com a difusão da leitura em silêncio no mundo universitário; e enfim, o da metade do século XIV, quando a nova maneira de ler alcança tardiamente, as aristocracias laicas”.

<sup>52</sup> WIECK, Roger. *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance art*. New York: George Braziller, 2006 : As informações referentes à estrutura do livro de horas foram extraídas do livro de Wieck,

fidelidade aos santos e à Virgem era bastante forte, haja vista o fervor e o cuidado com que as relíquias e os lugares santos eram considerados. Segundo Roger Wieck<sup>53</sup>, na Europa dominada por catedrais dedicadas a Nossa Senhora, as orações à Virgem dos livros de horas medievais eram consideradas as favoritas para se chegar mais rápido ao coração de Maria, e tais livros, em que a história mística da Virgem Maria se colocava sempre justaposta à história de Jesus seu filho, desempenharam um papel fundamental no culto à Virgem durante a Idade Média e Renascença.

Os livros de horas, também nomeados como *Horae* ou ainda *Primers* (nome dado na Inglaterra), eram concebidos segundo um esquema parecido, mesmo que com variações no formato e na riqueza das ilustrações: começavam, com raras exceções, quase sempre com um calendário trazendo as festas religiosas seguido pelas preces, em grande parte compostas pelos salmos, que visavam completar as necessidades espirituais do homem medieval. As iluminuras – bem como excertos de orações – podiam variar de acordo com o país, região ou cidade de sua produção, o que fez com que se associasse a eles a expressão “de uso em ...” (Paris, Roma, etc). No final do século XIV o formato padrão do livro de horas estruturava-se a partir do



**Figura 14: mês de julho - Livro de Horas de Louis de Laval, c. 1480, atividade agrícola figurada = colheita do trigo. Fonte: WIECK, 2006, p. 31.**

calendário, seguido por trechos dos Evangelhos, as horas da Virgem, horas da Cruz, horas do Espírito Santo, preces especiais à Virgem (*Obsecro te e Intemerata*), os salmos penitenciais, a ladainha, o Ofício dos Mortos e um grupo de sufrágios e orações acessórias complementares – geralmente dirigidas aos santos de devoção pessoal do possuidor do livro, ou da paróquia de produção do mesmo. Os calendários<sup>54</sup> colocados no

<sup>53</sup> WIECK, 2006, p. 9

<sup>54</sup> Ibid.: Segundo o autor, o calendário praticado nos livros de horas era o romano antigo ou Juliano que esteve em vigor até o estabelecimento do calendário gregoriano pelo papa Gregório XIII, em 1582. No calendário Juliano o mês divide-se em três partes: calendas, idos e nonas. Calendas é o primeiro dia de cada mês romano que deve coincidir com o primeiro dia da lua nova, os idos se iniciam com a lua cheia e as nonas se referem ao nono dia antes dos idos; são as iniciais dessas palavras (K - *Kalends*, I- *Idos* e N- *nonas*) que marcam os dias no calendário. A tradição cristã considera o dia do martírio do santo o seu aniversário no paraíso e é, portanto, nesse dia que seu nome é apostado no calendário. As festas religiosas com datas fixas como a Natividade de Cristo,

início dos livros de horas enumeravam os dias do mês citando as festas religiosas e o santo protetor do dia em curso. Imagens representando atividades agrícolas referentes a cada mês, signos do zodíaco e representações acerca da origem do nome do mês, entre outras, eram incluídas nos calendários. No exemplo imagético (Figura 14), o calendário do mês de junho de um livro de horas do fim do século XV mostra uma imagem representando a colheita de trigo, atividade própria desse mês. Dois homens se abaixam para recolher as hastes de trigo recém cortadas.

Até o início do século XV os livros de horas foram produzidos em latim já que a maioria das pessoas alfabetizadas tinha algum conhecimento dessa língua e de seu funcionamento. As orações e alguns trechos bíblicos e dos salmos eram decorados o que facilitava o entendimento. Tornou-se comum a utilização dos livros de horas para a aprendizagem da leitura para as crianças. Com os livros de horas elas eram alfabetizadas ao mesmo tempo em que aprendiam as primeiras lições do catecismo. Produziam-se manuscritos especialmente destinados às crianças, geralmente de fácil manuseio e agradável de ler



**Figura 15: MS M.487, f. 1r, Horas para uso em Sarum. Inglaterra (Winchester). 1490. Fonte: WIECK, 2006, p. 12.**

(Figura 15). Ao abecedário seguiam-se as orações básicas que todos os cristãos deveriam

saber decoradas como o Pai Nosso, a Ave Maria, o Credo e Confissão. Ilustrações lúdicas, geralmente não luxuosas, acompanhavam os desenhos das letras para facilitar a alfabetização, como os manuscritos se destinavam ao uso de crianças não se preocupava muito com a qualidade pictórica.

Os salmos do livro bíblico constituíam a grande maioria das orações de um livro de horas. Os extratos bíblicos incluídos nos livros de horas, como os quatro Evangelhos que abriam a seqüência de orações logo após o calendário, e os trechos do livro de Jó, que compunham o Ofício dos mortos, constituíam uma forma de acesso do cristão medieval ao

---

Purificação de Nossa Senhora, Assumpção, etc, eram anotadas. Já as festas de datas móveis (que dependem da data de celebração da Páscoa) não eram incluídas, permitindo que os calendários pudessem ser utilizados de ano para ano. Salientava-se a importância de cada festa pela cor com que a data era grafada.

texto bíblico. Assim, ao possuírem um livro de horas podiam ser também possuidores da boa nova trazida pelos Evangelhos. Como as orações à Virgem estavam construídas a partir das lições trazidas pelos Evangelhos, esses as legitimavam e a presença deles também colaborava para que o possuidor do livro o visse como um objeto sagrado, já que trazia a palavra divina. Os leitores procuravam neles orientação e conforto espiritual para os males cotidianos. A popularidade e importância que os proprietários davam aos seus livros de horas podem hoje ser verificadas nas miniaturas com retratos do possuidor com o livro nas mãos, geralmente diante da Virgem



**Figura 16: Yolande de Soissons em oração – Saltério de Yolande de Soissons – Uso em Amiens. França, Amiens, c. 1280-90 (MS M.729, fol. 232v). Fonte: WIECK, 2006, p. 11.**

ou do santo protetor, inseridas nos livros, além de outras marcas de propriedade como brasões, lemas e monogramas. Num manuscrito do século XIII (Figura 16), no retrato da proprietária, uma dama da aristocracia francesa, ela aparece ajoelhada em meditação diante Virgem Maria na miniatura do frontispício das orações destinadas à Virgem de um Saltério (precursor do livro de horas). A capela representada está emoldurada por pináculos dourados que dirigem o olhar para o alto, revelam as aspirações daqueles que se entregavam às orações dos livros de horas, cuja função era a transportar-los das preocupações e distrações terrenas para o domínio da bem-aventurança celeste.

Dos conjuntos de orações constituintes dos livros de horas, os salmos penitenciais é que nos interessam especialmente porque no frontispício podiam trazer a imagem de Betsabéia. Os salmos penitenciais normalmente acompanhavam a Hora da Cruz e a Hora do Espírito Santo e começavam como o salmo de número seis (Senhor não me castigues com tua ira, não me corrijas com teu furor<sup>55</sup>!). Os sete salmos penitenciais são assim chamados por expressarem desejo de perdão e tristeza pelos pecados cometidos. Apesar de muitos outros salmos possibilitarem a expressão dessa finalidade, sete foram escolhidos e considerados pela

<sup>55</sup> *Domine, ne in furore tuo arguas me neq in ira tua corripias me!*

tradição medieval como salmos penitenciais e a cada um deles convencionou-se associar um dos sete pecados capitais: salmo 6 corresponde à soberba, salmo 32 (31) à avareza, salmo 38 (37) à ira, salmo 51 (50) à luxúria, salmo 102 (101) à gula, salmo 130 (129) à inveja e salmo 43 (142) à preguiça<sup>56</sup>. O cristão medieval tinha como pressuposto, alicerçado em sua crença, que a raça humana suportava enorme carga de pecado, residindo esse - em parte - na herança que a humanidade recebera pela culpa do pecado original e em parte, como consequência dos maus atos dos indivíduos em suas próprias vidas. Embora podendo conhecer o bem e o mal, pela posse natural dos princípios básicos da moralidade, e tendo a liberdade de escolher entre ambos, sem a ajuda divina, a tentação de sucumbir aos prazeres cujo exagero levava ao mal e à conseqüente perdição era parte da natureza humana, e devia ser aprimorada. Se o sacrifício de Cristo possibilitara ao homem a sua salvação, por si só não a assegurara. Para atingi-la era preciso que o homem moral evitasse os vícios que levavam ao inferno, que reconhecesse seus pecados, que se arrependesse e lutasse para vencer a tentação de tornar a pecar. Na busca da salvação o cristão devia então submeter-se à doutrina da Igreja, trilhar o caminho das virtudes, e para ajudá-lo nessa empreitada buscava a oração. Essa era a função dos livros de horas, eles possibilitavam através de seus textos e imagens um acesso ininterrupto a Deus, à Virgem Maria e aos santos preferidos, de forma direta e democrática, faziam crer ao cristão que orando estaria mais próximo de conseguir a salvação pretendida, assim como obter proteção contra os infortúnios próprios da dura vida medieval.

De acordo com Wieck<sup>57</sup> esses sete salmos têm uma longa história associada à expiação e eles já faziam parte, inclusive, da liturgia judaica. Cita o autor que na tradição cristã o monge romano Cassiodoro se refere

a eles como um meio de se obter perdão pelos pecados cometidos. Consta ainda que o Papa



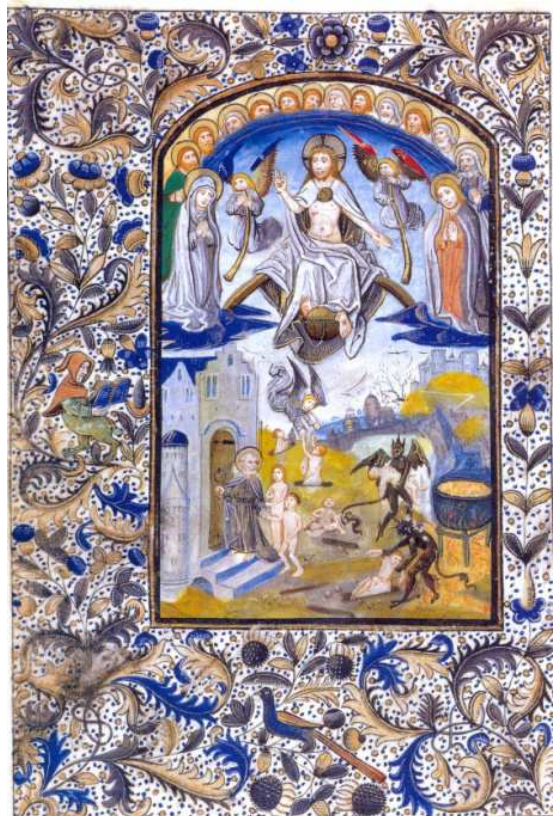
**Figura 17: Davi em penitência – “Horas Berkeley” para uso em Sarum. Inglaterra, c. 1440-50 (MS G.9, fol. 75r). Fonte: WIECK, 2006, p. 93.**

<sup>56</sup> A numeração entre parênteses corresponde à numeração antiga do livro bíblico.

<sup>57</sup> WIECK, 2006, p. 91

Inocência III (papado: 1198-1216) ordenou a sua recitação litúrgica durante a Quaresma. A associação desses salmos aos pecados capitais fazia com que sua recitação se fizesse necessária para pedir perdão nos momentos de penitência e também antes da morte. Alguns deles eram incluídos no Ofício dos mortos e se pensava que a sua recitação era especialmente eficaz para a redução do tempo que o parente morto haveria de passar no purgatório. O tema mais usual para a miniatura dos salmos penitenciais era a imagem de Davi ajoelhado em oração<sup>58</sup>. Supunha-se que Davi teria composto esses sete salmos como penitência por seus graves pecados: o adultério e o assassinato de Urias. Após as transgressões que cometeu em decorrência de seu encontro com Betsabéia, Davi foi repreendido pelo profeta Natã e se isolou para se penitenciar e pedir o perdão divino e aí teria composto os salmos penitenciais. Como expressão visual dessa passagem bíblica figurava-se Davi (Figura 17) já idoso, ajoelhado em oração numa paisagem mostrando geralmente um vale próximo de uma caverna, para fazer alusão às palavras do salmo penitencial 130, conhecido como *De profundis* (“Das profundezas clamo a ti, Senhor”).

Além de Davi, para as ilustrações dos salmos penitenciais buscavam-se também representações que pudessem evocar no cristão tanto a idéia de que o homem era falível e sujeito a trilhar o caminho da perdição como também de que a possibilidade de remissão estava ao seu alcance. Era para isso que serviam as orações, em especial a leitura desses salmos penitenciais, que não só ajudavam a resistir às tentações de cometer os pecados, mas também podiam levar o pecador ao necessário arrependimento e contrição por esses pecados. Assim, além das representações dos eventos bíblicos, ou seja, dos pecados de adultério e assassinato cometidos por Davi e da imagem do rei arrependido em penitência, incluíam-se figurações do juízo final e de Cristo entronizado. Como se pode ver na imagem ao lado (Figura 18), no juízo final a figura de Cristo entronizado na parte superior da



**Figura 18: Juízo final – Horas para uso em Roma. Belgica, Bruges, c.1470 (MS H.7, fol. 91v). Fonte: WIECK, 2006, p. 97.**

<sup>58</sup> WIECK, 2006, p. 93

imagem aparece julgando as almas do mundo. Enquanto umas são elevadas ao paraíso, outras estão sendo carregadas por demônios. É interessante observar que a representação das almas no juízo final constituía-se uma das ocasiões que propiciava a presença do nu, tanto masculino como feminino, nos manuscritos medievais. Durante os séculos XIII e XIV, o tema do juízo final foi o preferido para ilustrar os salmos penitenciais nos livros de horas europeus, mas caiu em desuso na maior parte da Europa quando as imagens de Davi foram ganhando proeminência.<sup>59</sup> Entretanto, no final do século XV e no século XVI, talvez como sinal dos novos tempos renascentistas – na ponderação de Wieck<sup>60</sup> – os salmos penitenciais dos livros de horas passaram a ser marcados não mais por miniaturas de Davi em penitência ou temas correlatos com o arrependimento, mas preferencialmente pelo banho de Betsabéia que vai ganhar a primazia, em especial nas produções francesas.

Conforme visto em sua iconografia, a composição da imagem de Betsabéia tanto podia corresponder às interpretações teológicas dos episódios bíblicos - como é o caso da interpretação figural – como também atentar para o cunho moral implícito na narrativa. Para além das significações teológicas, a narrativa bíblica traz quase sempre um cunho moral relativo aos comportamentos humanos. Assim a história dos amores de Davi e Betsabéia havia de funcionar para o leitor como um mecanismo eficaz de contenção de condutas tidas como nocivas. Do mesmo modo como a parábola contada a Davi por Natan teve a função de fazê-lo compreender o teor abominável de seus atos, essa narrativa, textualmente ou por meio de imagens, deveria funcionar também para o leitor como um mecanismo eficaz de persuasão, pois descrevia um comportamento negativo gerador de conseqüências danosas. As ilustrações apostas nos manuscritos tinham que traduzir para códigos visuais *o exemplum* contido no texto. Durante a Idade Média foi costume representar os acontecimentos bíblicos como acontecimentos do cotidiano medieval. As composições imagéticas compunham-se então de elementos tirados da realidade medieval fato que pode ser verificado nas configurações arquitetônicas, nas aparências externas dos personagens como vestimentas e penteados. No caso do banho, um exemplo disso é a tina de madeira das primeiras iluminuras, na qual se lavava Betsabéia. Assim, os fatos antigos da narração bíblica eram transformados em acontecimentos presentes, possíveis e familiares para qualquer cristão do medievo para, como assinala Auerbach, penetrar de forma mais profunda em sua vida e em seu sentimento<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> WIECK, 2006, p. 96: Apesar de ter caído em desuso na maior parte da Europa, o tema do juízo final continuou freqüente nos livros de horas holandeses e flamengos.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>61</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.13 e p. 132



A figuração de Betsabéia no frontispício dos salmos reportava-se ao comportamento luxurioso tanto de Davi quanto de Betsabéia. Por se tratar de um pecado capital, a luxúria deveria ser evitada pelos cristãos atentos aos códigos de conduta estipulados pela Igreja e necessários para sua salvação. O cristianismo havia conectado o esquema clássico dos vícios e virtudes a uma finalidade espiritual, ou seja, à salvação da alma. Tal esquema, bastante explorado no medievo, visava ensinar ao cristão que o caminho para o Paraíso se fazia por meio das virtudes, da conduta moral virtuosa e o caminho para o Inferno por meio dos vícios. A leitura dos Salmos Penitenciais devia se encaixar na rotina diária do cristão como meio de expiar ou evitar os pecados capitais aos quais se referiam. Na iluminura com Betsabéia do livro de horas de Bedford, analisada a seguir, o conjunto das ilustrações apostas nas margens ornamentadas mostra personificações dos vícios e virtudes enfatizando o teor catequético e moralizante da imagem.

## 2.2 BETSABÉIA ASSOCIADA AOS PECADOS CAPITAIS



Figura 19: Horas de Bedford, Ca 1423. Fólio 96, A história de Davi e Betsabéia. MS 18850, British Library. Fonte: KÖNIG, 2007, capa.

Considerado uma obra prima, o livro de horas conhecido por Horas de Bedford é um dos mais famosos manuscritos franceses do início do século XV. O frontispício para os Salmos Penitenciais desse livro de horas apresenta uma sugestiva figuração dos pecados de Davi com uma marcante presença de Betsabeia. Na ornamentação que envolve a cena principal foram inseridas personificações dos pecados capitais contrapostos às respectivas virtudes. Essa associação de Betsabéia aos pecados capitais feita na construção imagética pode ter colaborado para que Betsabeia, no decorrer de seu percurso iconográfico, fosse associada à luxúria, ou seja, um dos pecados capitais. A tradição já associara os sete salmos penitenciais, parte integrante da estrutura padrão dos livros de horas, aos sete pecados capitais<sup>62</sup>. Tais salmos faziam parte do ciclo diário de orações do cristão medieval que os recitavam quando em contrição pelo reconhecimento do pecado cometido, ou no intuito de alento para o impedimento da ação viciosa. Para a ilustração dos salmos penitenciais foi utilizado, como já visto, o tema do juízo final que lembrava ao cristão que sua salvação também dependia de sua conduta e também a figura de Davi ajoelhado em contrição. O cristão, espelhando-se na figura de Davi - pecador arrependido abençoado por Deus - poderia ser levado ao arrependimento e necessário ajuste de sua conduta. Na iluminura do livro de horas de Bedford, além de Davi ajoelhado em oração, estão também representados imageticamente os pecados cometidos por ele: o adultério com Betsabéia que culminou no assassinato de Urias. A cena principal está em correspondência com as personificações dos sete pecados capitais apostas nas cenas marginais. Nessa imagem, o texto Bíblico se mostra, pois, funcionando como *exemplum* de conduta cristã, numa leitura agora moral da Bíblia e não tipológica como a do saltério de São Luis.

Estima-se que o livro de Horas de Bedford<sup>63</sup> tenha sido concluído por volta de 1423, sob o comando de um artista que ficou conhecido como Mestre de Bedford pelo seu envolvimento com o duque de Bedford, seu mecenas particular. Esse artista dirigiu um dos mais prestigiados e ativos ateliês de iluminuras de Paris durante a maior parte da primeira metade do século XV. Um número substancial de luxuosos manuscritos é atribuído a ele e seus assistentes, incluindo alguns dos mais esplendidos manuscritos de sua época. Paris era uma grande cidade européia no início do século XV que atraía pessoas de todo o mundo ocidental. A Universidade de Paris atraía muitos estudantes para a cidade. O estilo de vida

<sup>62</sup> Alguns livros de horas podiam inclusive ilustrar cada salmo com a personificação do pecado ao qual ele estava associado.

<sup>63</sup> Para a análise iconográfica e as considerações históricas apresentadas neste estudo pôde-se valer das reconstituições do manuscrito efetuadas por BACKHOUSE, Janet (*The Bedford Hour: Medieval Manuscripts in the British Library*. New Amsterdam books, 1991) e KÖNIG, Eberhard (*The Bedford Hours: The Making of a Medieval Masterpiece*. London: The British Library, 2007).

luxuoso da cidade contava com um imenso comércio internacional atraindo artistas e artesãos que buscavam por patronos em Paris para oferecer-lhes seus serviços. A corte luxuosa parisiense, que contrastava com outras regiões assoladas por guerras, pestes e fome, consumia a variedade das produções artísticas produzidas na cidade. As iluminuras produzidas em Paris por volta de 1400 alinhavam-se com as produções das ourivesarias locais. Consta que havia mais de 600 ourives em Paris durante o reinado de Carlos VI (1380-1422)<sup>64</sup>. Uma nova classe social, a burguesia, estava emergindo nas cidades e buscavam ostentação. Os manuscritos iluminados atendiam ao anseio por uma arte mais elitista e refinada que podia ser facilmente transportada. O estilo das iluminuras desse período pertence ao chamado estilo gótico internacional, estética mais ou menos comum entre as escolas européias, tendo como centro de influências principais a França, a Itália e Praga. Nas iluminuras, os melhores e mais ricos materiais eram utilizados para fazer os detalhes ornamentais das figuras construídas já com um senso de naturalismo e um iniciante uso da perspectiva e elas se equiparavam aos produtos das ourivesarias. É característica desse estilo as representações de drapeados em cascata, o pregueado dos tecidos que envolvem os corpos, lhe transmitindo um senso de ritmo e beleza, de certa forma molda o estilo dessa época<sup>65</sup>.

O livro de horas de Bedford possui 289 fólios de pergaminho, que mede 263 x 184 mm. Os blocos de texto, contendo 16 linhas por página, são emoldurados por rica ornamentação tomada por linhas douradas em volutas que se ramificam em pequenas e estilizadas folhas. O texto está em latim, mas traz algumas inserções em francês. O livro todo apresenta pinturas executadas com rigoroso apuro técnico. O corpo do livro divide-se em seis seções, cada uma das quais contendo uma seqüência temática coerente de orações. Há entre essas seções, três inserções que se dedicam a temas especiais. O ciclo de pinturas do livro distingue-se em razão de sua decoração marginal, notavelmente rica e original. Pequenas cenas circulares distribuem-se em harmonia com as decorações da borda, apresentando figurações com temáticas associadas à cena da pintura principal. Os textos que compõem o breviário incluem extratos dos quatro Evangelhos, as Horas da Virgem, os Salmos Penitenciais, orações especiais dedicadas a cada um dos dias da semana, o Ofício da Morte, Horas da Paixão, orações em memória dos santos e um conjunto de orações pessoais. O códice apresenta um total de 39 miniaturas (pinturas) de página inteira, três capitulares, 12

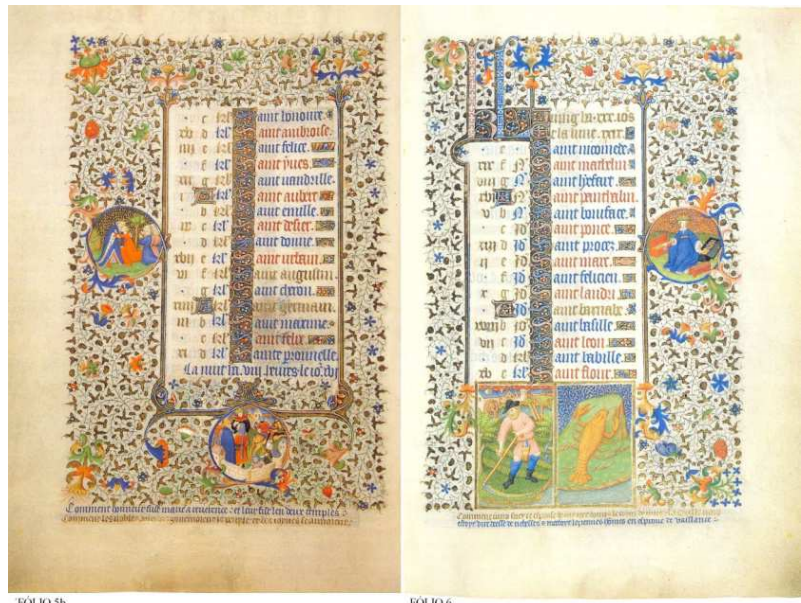
---

<sup>64</sup> KÖNIG, Eberhard. *The Bedford Hours: The making of a Medieval Masterpiece*. Londres: The British Library, 2007, p. 9.

<sup>65</sup> BELTING, Hans. *Semelhança e Presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, 2010, p. 548.

miniaturas menores nos fólhos do calendário e uma grande quantidade de pequenas pinturas inseridas nos anéis figurativos das margens decoradas.

O calendário que inicia o livro de horas antecedendo as seções das orações é especialmente elaborado, as ilustrações seguem a longa tradição de usar representações das atividades agrícolas e passatempos associados a cada mês do ano. Cada mês ocupa o verso e o anverso do



fólio. No verso do fólio, na parte inferior da margem decorada, mais larga que a superior, são pintadas cenas

**Figura 20: Calendário de Bedford - Fólio 5b: verso do mês de maio com miniaturas marginais mostrando cenas de casamentos; Fólio 6: anverso do mês de junho mostrando na parte inferior a atividade do mês e o signo do zodíaco (câncer) e no lado direito a deusa Juno, da qual deriva o nome do mês. Fonte: BACKHOUSE, 1991, p. 6-7**

relativas às atividades próprias do mês e o signo do zodíaco correspondente, começando com aquário em janeiro e terminando com capricórnio em dezembro. No lado direito, é inserida um medalhão contendo uma cena narrativa, interpretativa da origem do nome do mês, origem derivada geralmente de fontes clássicas. No calendário estão listados os santos e as festas religiosas de uso em Paris.

O livro de Horas de Bedford é descrito por Janet Backhouse como sendo um presente que João de Lancaster, Duque de Bedford, oferece à sua noiva Ana da Borgonha por ocasião de seu casamento ocorrido em 13 de maio de 1423. Bedford estava com 34 anos e era o mais velho dos irmãos do rei Henrique V da Inglaterra, que morrera em 30 de agosto de 1422, deixando como regente da França em nome do filho, o infante Henrique VI. O casamento foi celebrado na mesma igreja onde anteriormente fora ratificado o Tratado de Troyes através do qual a sucessão para a coroa da França havia sido cedida a Henrique V e seus herdeiros - o exército inglês ocupara a França em torno de 1420. O duque de Bedford, enquanto regente, nesta mesma igreja também celebrara o Tratado de Amiens, em 12 de abril de 1423, um mês antes de seu casamento. Por esse tratado, associavam-se os duques de Bedford, da Borgonha e da Bretanha em defesa da continuidade dos ingleses como regentes da França. O casamento

com Ana da Borgonha configurava-se, pois, como um arranjo político. Ana era irmã de Filipe, o Bom, duque da Borgonha, e filha de João, o Sem Medo, importante família da nobreza cujo apoio era de fundamental importância para Bedford. Carlos V da França e o Duque de Berry, que estão entre os maiores bibliófilos de todos os tempos são irmãos do avô de Ana. Ela descendia, pois da casa real de *Valois*, conhecidamente afeita à bibliofilia. Entretanto, o historiador Eberhard König não partilha dessa sugestão de Janet Backhouse, acrescenta inclusive que essa idéia não encontrou aceitação geral por parte de outros historiadores. Para ele o Duque de Bedford encomendou o livro para seu próprio uso. O duque também vinha de família com tradição no gosto por manuscritos luxuosos, tanto o duque de Bedford como seu irmão, Humfrey, duque de Gloucester, tinham grandes bibliotecas. De qualquer forma, a inclusão do brasão de armas do casal evidencia que o livro foi da posse tanto do duque como da duquesa.



**Figura 21: Livro de Horas de Bedford, Add MS 18850 - Fólho 207v: página heráldica com a raiz dourada com o brasão de armas do Duque de Bedford e de Ana da Borgonha (a árvore de Louro); Fólho 256v: O Duque de Bedford rezando para São George; Fólho 257v: Ana da Borgonha rezando para Santa Ana em seu oratório. Fonte: BACKHOUSE, 1991, p. 43 e 47.**

Independentemente das considerações históricas de König, a idéia do livro como presente de casamento é bastante sedutora, já que a realização do casamento tinha um intuito político, visando fortalecer a aliança de Bedford com a Borgonha e merecia ser selada com um presente magnífico. E isso pode ter levado o Duque a encomendar a realização desse livro para poder oferecer a Ana um luxuoso símbolo dessa união. O livro de horas produzido com decoração prodigiosa destinado à aristocracia era um presente muito apreciado e considerado como uma pequena jóia. Havia geralmente uma cerimônia, quase um ritual, para a entrega do presente. Janet Backhouse sugere que as ilustrações marginais fazendo referências a

casamentos apostas no anverso do mês de maio estão aludindo ao casamento do duque que teria ocorrido em maio de 1423. São pintadas cenas de casamento entre personificações da Honra com a Reverência, do Governo com os Anciãos e da Defesa com os Jovens. Mesmo sendo maio um mês tradicionalmente ligado ao casamento, o capricho dessas imagens corrobora para associá-las ao motivo do comissionamento para a realização do livro, segundo a autora. É interessante notar que na iluminura com Betsabeia o pintor escolheu para representar o momento em que a mulher é recebida no palácio, figurando Betsabéia completamente vestida com elegante e suntuoso traje. A narrativa bíblica relata que Davi observou Betsabéia no banho e também relata que Davi após a morte de Urias mandou buscá-la para se casar com ela no palácio. Considerando a escolha dos elementos narrativos que compõem a miniatura constata-se que aqui o apelo erótico da cena do banho foi evitado para contar a história dos amores de Davi e Betsabéia de forma suave e persuasiva, evitando possíveis constrangimentos. Pode-se até pensar que o artista intencionou destacar um aspecto da narrativa que pudesse ser associado ao motivo do comissionamento do livro, ou seja, o casamento de Bedford e sua aliança com a Borgonha, representando imagetivamente a luxuosa recepção que a rainha teria em sua entrada no palácio.

O fólio 96 com a miniatura de página inteira de Betsabéia é o frontispício introdutório dos Salmos Penitenciais do livro. A composição narrativa principal encerra-se num espaço delimitado por finas linhas formando uma janela oval, circundada por rica ornamentação, em que se intercalam as cenas marginais de representações secundárias e que se sustenta no espaço destinado a um pequeno texto, ou seja, as palavras introdutórias do Salmo 6: *Domine ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripas me*<sup>66</sup>. A caixa de texto ocupa quatro linhas que são grafadas em preto. A inicial D (*Domine*) é contornada em azul e preenchida com volutas coloridas finalizadas em folhas estilizadas. Na janela principal são pintados três episódios da vida de Davi. A composição está organizada em uma estrutura vertical, que hierarquiza as cenas em diferentes níveis que



<sup>66</sup> BIBLIA DE JERUSALÉM ( SI 6): Senhor, não me castigues com tua ira, não me corrijas com teu furor!

vão culminar no céu. No lado direito, o artista constrói um nicho arquitetônico, expediente que nessa época já era comum nas pinturas sacras, e que cria um segundo plano na imagem, propiciando a ilusão de profundidade e ressaltando o assunto. Vê-se aí o perfil de uma construção aristocrática com delicadas colunas sustentando o arco de rendilhado gótico a unir num frontão duas pequenas torres. O telhado é pontuado por pequenas mansardas com janelas enfeitadas e balcões. O teto interno é ovalado e forrado com tábuas coloridas. Bem no fundo, o último plano perspéctico mostra uma janela aberta para um céu do mesmo azul brilhante do cume ovalado. O palácio, de uma textura marmórea de um branco translúcido, ao mesmo tempo em que evoca o poder dos príncipes, também pode estar evocando a precariedade e a transitoriedade das riquezas do mundo. Betsabéia se encontra no primeiro plano da imagem, como num palco teatral. Por trás dela, no fundo do hall de recepção, se vêem tapeçarias bordadas. Betsabéia é mostrada ricamente paramentada, seu vestido é azul com apliques dourados e um manto pregueado envolve suas costas, desce até o solo e se ergue atrás num agito ondulado que transmite um movimento adicional à figura da mulher, contrapondo e equilibrando seu corpo que está ligeiramente curvado para trás. Seus gestos são expressivos, suas mãos se entrecruzam na altura da cintura e seu olhar é baixo e submisso. Um homem também vestido de forma suntuosa a recebe e se oferece para segurar seu manto de forma respeitosa. Estranhos e teatrais chapéus cobrem as cabeças dos dois personagens.

O rei Davi aparece três vezes na imagem, vestido sempre de forma diferente, assumindo diferentes papéis para em conformidade com a narrativa bíblica reunir momentos da história cronologicamente separados. Comum na construção imagética medieval, a inserção numa cena do mesmo personagem em momentos diferentes da narrativa servia para pontuar as ocorrências da passagem temporal. Assim, as ações ocorridas em tempos diversos colocadas lado a lado faziam com que de forma temporalmente sucessiva se encontrasse na imagem o sentido e a evolução da história narrada. Considerando essa ordem temporal, deve se olhar primeiramente para o Davi posicionado na janela do palácio. Nesta imagem, Davi não observa o banho de Betsabeia, mas sim sua entrada triunfal no palácio, possivelmente observa a mulher chegando para as núpcias que irão contrair. O episódio do banho que levou ao adultério foi deixado para trás. Certa melancolia no olhar de Davi remete ao pecado cometido gerador de uma situação complicada solucionada com o casamento. O rei está vestido mais como um personagem das cortes parisienses do que um israelita bíblico<sup>67</sup>, sua

---

<sup>67</sup> LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. Lisboa: Gradiva, 1984, p. 130: Em fins do século XIV, de acordo com o autor, as vestimentas também eram emblemas de prestígio, símbolo de poder e posição social: usavam “vestes compridas, capuz de pele, muitas vezes com gola de arminho e, sobretudo luvas.”



veste esverdeada aparece sob um manto violeta. Devidamente coroado, Davi toca sua harpa dourada ao mesmo tempo em que olha apaixonado para Betsabéia. Mais à esquerda, o rei surge novamente, agora com um barrete de pele na cabeça e longa veste vermelha. O vermelho do traje provavelmente se refere ao sangue que manchou as mãos do rei. Davi entrega a carta a Urias que vai culminar na sua morte. Assim os dois pecados de Davi estão referidos e nosso olhar deve se elevar para o nível superior da imagem onde Davi ajoelha-se diante da Divindade. Com vestes suntuosas, barrete e estola de pele, ele se ajoelha numa espécie de ravina profunda referindo-se a penitência de Davi no deserto após a repreensão do profeta Natã. Seus braços se erguem em súplica e ele parece proferir o *De profundis*: “Das profundezas clamo a ti, Senhor/Senhor ouve o meu grito!” O céu de um azul pálido no horizonte sobe o tom para fechar a cúpula em azul profundo. Raios dourados emanam de um anel de nuvens que circundam o cume ovalado onde se vê a figura divina que abençoa Davi. Um anjo de vestes douradas, portando uma espada flamejante, dirige-se a Davi aponta com a mão direita a providência no topo da imagem e conduz o olhar do espectador para uma construção ogival situada nas colinas à direita. Tal construção pode estar aludindo ao Tempo da Arca da Aliança - sinal da aliança entre Deus e os homens, cuja construção negada a Davi em razão de seus pecados será concretizada por sua descendência, isto é, por seu filho com Betsabéia, Salomão – e também pode estar evocando a Igreja coroada se se considerar a exegese tipológica.

A ornamentação do entorno da figuração principal é dominada pelas folhas estilizadas de acanto<sup>68</sup>, gênero vegetal com folhas amplas e de muitas nervuras que se unificam no ritmo de uma guirlanda interligando as representações figurativas marginais e que vai se tornar elemento de ornamentação bastante comum. Entre as ramagens, distribuem-se harmoniosamente flores diversas, folhas, sementes, pequenos pássaros e borboletas. Nas cenas marginais vêem-se figurações de personificações das Virtudes e dos Vícios, a miniatura assim explora a idéia de associação dos sete salmos penitenciais aos sete pecados capitais: vaidade (soberba), avareza, ira, inveja, acídia (preguiça), gula e luxúria. Associou-se para cada vício uma virtude contraposta correspondente. Para que o leitor possa identificar cada

---

<sup>68</sup> KÖNIG, 2007, p. 28-29: De acordo com König, o livro de horas de Bedford está entre os primeiros exemplos de manuscritos que utilizaram o uso do acanto na ornamentação da iluminura. O trabalho precedente seria o manuscrito de um iluminador bolonhês em Paris (Master of the Brussels Initials). Mais ou menos contemporâneos ao livro de Bedford estão os manuscritos Douce 144 (também do mestre de Bedford) e o trabalho dos irmãos Limbourg (riquíssimas horas), os tres com inclusões do acanto. A preferência anterior era por folhas estilizadas de hera ou de videira, ainda bastante usada no livro de horas estudado nas ornamentações circundantes às caixas de textos.

uma das personificações há uma legenda em francês aposta numa fita branca desenrolada logo acima de cada um dos círculos.

Ocupando o centro da lateral esquerda é mostrado o pavão, ave representativa da vaidade ou, mais propriamente, da soberba, considerada pela doutrina dos vícios capitais, na sistematização efetuada pela escolástica, como o apetite desordenado da própria excelência e início de todos os males. Tomás de Aquino situa a soberba fora e acima da lista dos vícios capitais<sup>69</sup>. A soberba é considerada como a mãe de todos os vícios, todos os outros sete vícios estão em dependência dela, a soberba está em todos os pecados, seja pela recusa a superioridade de Deus, seja por sua projeção nos outros vícios. Assim encabeça a lista dos pecados a vaidade, pois é o vício mais próximo da soberba uma vez que visa manifestar a própria excelência pretendida por ela. O entendimento dessa hierarquia está presente na imagem, pois toda a lateral esquerda da ornamentação está reservada para o tema da soberba/vaidade. Posicionada acima do pavão esta a personificação da humildade, virtude que dá ao homem o sentimento de sua fraqueza enquanto criatura e se contrapõe diretamente à soberba. A humildade está representada pela cena do lava-pés. No círculo abaixo do pavão, um homem cai de um cavalo, na legenda encontra-se seu nome: São Paulo. A cena representa a espetacular conversão de São Paulo ao cair do cavalo na estrada de Damasco. A queda é entendida como o sinal da captura de seu orgulho com sua submissão à doutrina de Cristo. De perseguidor de cristão, São Paulo passou a cristão perseguido, autor das epístolas às comunidades cristãs primitivas nas quais propunha a fé como imperativo, como porta de saída do egoísmo bárbaro para o necessário convívio harmonioso com o outro e senha de acesso à civilização. A fé como necessidade esta personificada nesta imagem pela mulher que segura nas mãos uma tocha acesa, ela se situa à direita, no nível da caixa de texto, iluminando seus dizeres.



<sup>69</sup> LAUAND, Luiz Jean. (estudos introdutórios) In: *Tomás de Aquino: Sobre o ensino (De magistro), os sete pecados capitais*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 72

Na lateral direita, outros pares de personificações estão alinhados na vertical. No primeiro medalhão estão inscritos: a paciência, uma mulher segurando um cordeiro, contraposta à ira, um homem ferindo o próprio joelho com uma espada; e a caridade, uma mulher dando esmolas, oposta à inveja, um mulher ao lado de um cão (“a inveja morde”). Abaixo desse medalhão um homem segura nas mãos um falcão treinado. O falcão na Idade Média era símbolo de poder e prestígio e, portanto, a ave é um símbolo geralmente reservado à nobreza. Como em seu treinamento a ave era encapuzada, ela vai simbolizar também a esperança da luz nutrida por aqueles que vivem nas trevas, nesse sentido, na imagem, se tem uma personificação da Esperança, virtude teologal como a fé já descrita. O falcão treinado também pode ser usado como símbolo da vitória sobre o desejo, na imagem ele está estrategicamente posicionado logo acima do medalhão onde estão os vícios decorrentes da falta de temperança: a gula e a luxúria. A castidade controla uma serpente enrolada numa coluna e a luxúria está representada por um casal que se acaricia. No mesmo medalhão, a sobriedade equilibra nas mãos a leveza de uma ave e a gula ávida parece comer bastões de madeira. No último medalhão, a generosidade oferece um rico presente enquanto a avareza conta as moedas de um baú. Abaixo, a diligência portando uma flâmula recebe uma coroa e a acídia (preguiça) está representada por um mendigo com gestos de desânimo. No centro da margem inferior, um homem com as mãos presas em sacolas de moedas representa novamente a avareza, a acumulação de riquezas é vista como a afirmação da excelência do “eu” pela posse de bens materiais, a ênfase nesse vício pela imagem demonstra a importância dada a ele na Idade Média, a avareza é mãe da usura e foi um dos pecados mais “tratados” pela Igreja Medieval.



A doutrina dos vícios capitais foi ao longo de sua elaboração fruto de empenho do homem na organização e entendimento dos aspectos negativos da conduta humana voltando-se para a realidade da ação concreta. Suas origens no cristianismo remontam a João Cassiano (c. 370-435) e Gregório Magno (c. 540-604) e será Tomás de Aquino que lhe dará sua forma mais acabada no século XIII, organizando e sistematizando os sete vícios capitais ou sete vícios líderes comandantes de

todos os outros a eles subordinados. Nesse sentido, o pecado capital seria como um capitão que encabeçaria uma cadeia de motivações e dos sete capitais se derivaria suas sete linhas fundamentais de causalidade<sup>70</sup>. Tomás de Aquino define o pecado como o desviar-se da reta apropriação de um bem, partindo de seu princípio ético de que todo pecado se fundamenta em algum desejo (bem) natural. De acordo com o Aquinate, o bem buscado pelo homem é tríplice: “bem da alma, bem do corpo e bem das coisas exteriores”<sup>71</sup>. Dessa forma, para o bem da alma, que é um bem imaginado, dirige-se a soberba ou a vaidade (superioridade da honra e da glória); para o bem do corpo, no que diz respeito à conservação pelo alimento do indivíduo dirige-se a gula; e no que diz respeito à conservação da espécie, tem-se a luxúria. Quando a vontade do homem se volta para o bem das coisas exteriores tem-se a avareza. Os outros quatro vícios ocorrem quando a vontade tem duplo movimento: o movimento de fuga ou movimento de rebelião a um determinado bem, que impede a realização de outro bem desejado erroneamente. Quanto à fuga, se tem a inveja que é a dor pelo bem do outro e a acídia (ou preguiça) que ocorre quando um bem espiritual impede a acomodação ou o prazer corporal. Já a rebelião da vontade contra um bem leva à ira. Entendendo a liberdade como a chave da moralidade, entende-se que é pela vontade livre que as ações humanas tendem a um fim livre, e o fim do homem, a qual todos tendem naturalmente, é a felicidade, enquanto bem supremo. Assim, ele trata o ato moral como uma ação voluntária que quando vicioso se coloca contra a ordem da razão e ofensivo ao fim último que é Deus, comprometendo a conduta harmoniosa entre os homens, já que o vício é visto como um condicionamento para o agir mal.

As doutrinas dos vícios capitais, bem como a doutrina das virtudes cardeais<sup>72</sup> (que compõem o quadro da conduta ético-cristã: o que fazer e o que não fazer e principalmente o porquê e como se dão os atos humanos), foram aprimorados pela escolástica, sistematização que acabou por se institucionalizar dentro do cristianismo. Esses ensinamentos privilegiavam na catequese a questão do *exemplum* por meio de imagens e levaram a um aumento de sua produção. Um novo *corpus* imagético foi criado pela Igreja com a finalidade de facilitar ao

---

<sup>70</sup> LAUAND, 2004, p. 71.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>72</sup> PIEPER, Josef. *As Virtudes fundamentais*. Lisboa: Aster: O já existente esquema clássico das quatro virtudes cardeais (Prudência, Justiça, Fortaleza e Temperança) foi aprimorado pelo cristianismo e, em especial, na escolástica quando foi racionalmente sistematizado. O cristianismo conectou as quatro virtudes cardeais a uma finalidade, ou seja, a salvação da alma, para tanto acrescentou as virtudes teológicas (fé, esperança e caridade). Tomás de Aquino expressou a idéia cristã do homem em sete teses (três virtudes teológicas e quatro cardeais) sete linhas necessárias ao aperfeiçoamento do homem enquanto criatura finita, assim sua doutrina moral tem como objetivo primordial buscar a idéia verdadeira de homem – qual o “ser” verdadeiro do homem – e não apenas uma doutrina do fazer ou do não fazer (atos humanos).

homem o entendimento da conduta correta através de inúmeras e sugestivas personificações. Com o intuito de preservar e defender a Igreja, a escolástica havia feito uso dos ensinamentos aristotélicos, em voga no século XIII, reexaminando à sua luz todas as doutrinas já existentes, incorporando assim também a ética aristotélica. Ao esquema já existente de virtudes e vícios associou-se o uso das técnicas clássicas da memória artificial para ajudar na fixação das questões éticas pelos cristãos. De acordo com Frances Yates, a época escolástica propiciou um florescimento extraordinário de imagens e fez surgir na arte religiosa um novo repertório imagético<sup>73</sup>. A esse novo *corpus* imagético, a autora associa a cuidadosa e renovada retomada, feita pelos eruditos dominicanos, da arte clássica da memória e da eficácia de sua calorosa recomendação de uso feita pelos poderes eclesiásticos. Para a cristandade medieval, a arte da memória tinha como finalidade fixar na mente dos cristãos os artigos de fé relacionados à salvação e à perdição, ou seja, os caminhos para o Paraíso por meio das virtudes e para o inferno por meio dos vícios. Conforme as regras da memória artificial, o poder sensibilizador de uma imagem dependia de sua capacidade de impressionar, ou seja, as personificações dos vícios e virtudes deveriam ser belas, terríveis, repugnantes ou fabulosas e conter partes secundárias que fossem por si só explicativas. Assim, a arte didática cristã poderia expor seus ensinamentos de forma que facilitasse a memorização e essas imagens eram inseridas nos manuscritos, esculpidas nas Igrejas, apareciam nos vitrais e nos afrescos. Um dos mais famosos exemplos de imagens personificando vícios e virtudes são os afrescos feitos por Giotto na capela Scrovegni em Padova, na Itália (Figura 22). Nesses afrescos as principais virtudes e os vícios a elas correspondentes estão personificados. Essas figurações feitas por Giotto enfatizaram as virtudes cardeais, o artista contrapõem a elas os vícios mais representativos em termos de oposição, não estão, portanto figurados os sete vícios capitais. Em oposição à virtude da Temperança, por exemplo, foi figurado o vício da Ira e não o da Luxúria que também se oporia a essa virtude.

---

<sup>73</sup> YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas: Unicamp, 2007, p. 104.



PRUDÊNCIA E INSENSATEZ

JUSTICA E INJUSTIÇA



FORTALEZA E INCONSTÂNCIA

TEMPERANÇA E IRA



FÉ E INFIDELIDADE

ESPERANÇA E DESESPERO



CARIDADE E INVEJA

Voltando ao fólho do manuscrito Horas de Bedford, podemos considerar então que a representação dos pecados de Davi e Betsabeia associado ao esquema das virtudes e vícios devia ter como finalidade sensibilizar a memória e o entendimento do cristão a respeito das complexidades envolvidas em seus atos, lembrando-o da possibilidade do perdão divino mediante o reconhecimento pelo pecado cometido e da penitência, ou seja, a necessidade de se orar pelo perdão. Assim recomenda o texto aposto na imagem com as palavras iniciais do sexto salmo (“Senhor não me repreendas com ira, não me castigues com cólera”) entoado por Davi em busca do perdão por suas transgressões. Como os exemplos dos sábios ou poderosos possuem sempre maior impacto mediático, o cristão espelhando-se em Davi, deveria regular sua conduta e penitenciar-se para a aquisição do hábito virtuoso. Betsabéia nessa iluminura não é apresentada em um estereótipo negativo, configura-se certamente como um simples objeto do desejo do rei. Gradativamente ela irá sofrer alterações iconográficas, e principalmente nas figurações em que o banho é representado, sua nudez passará a ser mostrada de forma cada vez mais plástica.

Conforme a análise de Auerbach<sup>74</sup> o Velho Testamento por se ocupar do acontecer humano e das intrincadas relações entre os homens, as narrativas que o compõem não são construídas de forma clara e são ricas em planos, muito do que se quer dizer fica implícito. Os episódios são contados como se fossem a história verdadeira de fato ocorrida, mas apesar da pretensão à verdade, comenta Auerbach, o texto não fornece uma noção do todo, apenas partes são realçadas. As noções de tempo e de espaço ficam indefinidas, as descrições são sucintas e incompletas, a presença de uma multiplicidade de planos gera uma multiplicidade de sentidos. A leitura do texto bíblico, portanto, vai exigir sempre do leitor uma interpretação dada a “multivocidade” do texto, completa o autor. No caso do relato a respeito de Betsabéia, a composição de sua imagem devia se lastrear nas narrativas dos livros bíblico, II Samuel e Primeiro Livro dos Reis, porém não se encontrava nelas uma descrição completa da personagem. Poucas ambíguas informações e ambíguas caracterizam Betsabéia. Relata-se que uma mulher muito bela foi observada no banho e que ela conquistou um rei, por conseguinte para figurá-la devia-se fazê-la mais ou menos bela e também mais ou menos desnudada. Em relação ao comportamento feminino, não dá para saber pelo texto se Betsabéia seduziu Davi propositalmente ou se ela hesitou ou lutou contra a paixão que a levou ao adultério. Também não dá para saber se ela se revoltou contra o assassinato do marido. Mas, se por um lado seu

---

<sup>74</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 17-20.

comportamento não pode ser qualificado como um modelo de virtude não se pode também considerá-lo necessariamente vicioso, porque afinal de contas ela atendeu, em tese, a uma convocação real. O fato é que a narrativa por apresentar uma mulher que cometeu um ato ilícito tornava possível associá-la – assim como se fazia com Eva - a um estereótipo negativo, ou seja, visualizá-la como a sedutora causadora do pecado do rei. A concepção de Betsabéia como uma sedutora pecaminosa se evidenciará no século XV quando, em especial nos livros de horas franceses, ela será inúmeras vezes figurada nua, de forma detalhada e sensualmente provocante, ativa no jogo de sedução, tornando-se inclusive veículo para um tipo de nudez de apelo erótico.

Numa leitura literal, Betsabéia e Eva representam mulheres que de certa forma sucumbiram a uma tentação, assim são passíveis de associação ao pecado e a um estereótipo negativo. Elas são as duas figuras femininas bíblicas que comumente foram representadas nuas na Idade Média. No caso de Betsabéia, o fato de a narrativa bíblica se referir a uma mulher vista inteira no banho isso induz a uma representação da nudez feminina, já que o banho pressupõe o estar desnudo. A nudez de Betsabéia que teve um tratamento esquemático e velado nas primeiras iluminuras possibilitando uma leitura espiritual, com a sucessão de estilos figurativos acabou por ganhar maior plasticidade, apresentando-se de forma mais naturalística e evidente. Representações assim podem fazer prevalecer o sentimento erótico daquele que observa a cena em detrimento do sentimento religioso. A fácil associação da nudez ao pecado, que predominava na leitura medieval, colaborou para o estereótipo negativo que parece ter acabado por se tornar predominante na leitura de Betsabéia. Assim, a cena do banho que podia aludir a um ritual de purificação foi se alterando para uma prerrogativa de sedução.

A concepção de Betsabéia como uma sedutora, ou seja, como a agente causadora do pecado do rei, foi explicitada numa espécie de “tratado” moral escrito em torno de 1372 pelo nobre francês Geoffroy de La Tour Landry. O livro “Para o ensinamento de minhas filhas”, um manual popular de aconselhamento educacional dirigido aos pais, foi editado pela imprensa da França, Inglaterra e Alemanha ainda no século XV, o que dá para ter uma idéia de sua “popularidade”. No contexto desse manual, a imagem de Betsabéia é claramente um contraexemplo para a moralidade da época e essa leitura negativa da personagem deve ter colaborado para a criação de suas representações nuas e sedutoras nas quais se evidencia uma longa e loira cabeleira. Vale lembrar que o cabelo longo como elemento de sedução também era visto como instrumento de sedução pecaminosa, no livro aconselhava-se às mulheres para cobrir sempre a cabeça assim como se cobria o corpo.



Com a iluminura francesa ao lado (Figura 23), pode ser exemplificado o teor moralizante desse manual de aconselhamento. Vê-se um pai com gestos severos advertindo as filhas. As três moças se submetem graciosamente à admoestação paterna. Elas inclinam ligeiramente suas cabeças na direção do pai, e com gestos pudicos cobrem com as mãos a região da



**Figura 23: Um pai ensinando suas filhas. In Geoffroy de la Tour Landry. France, Chateauroux BM, MS004. Fonte: [www.bnf.fr](http://www.bnf.fr).**

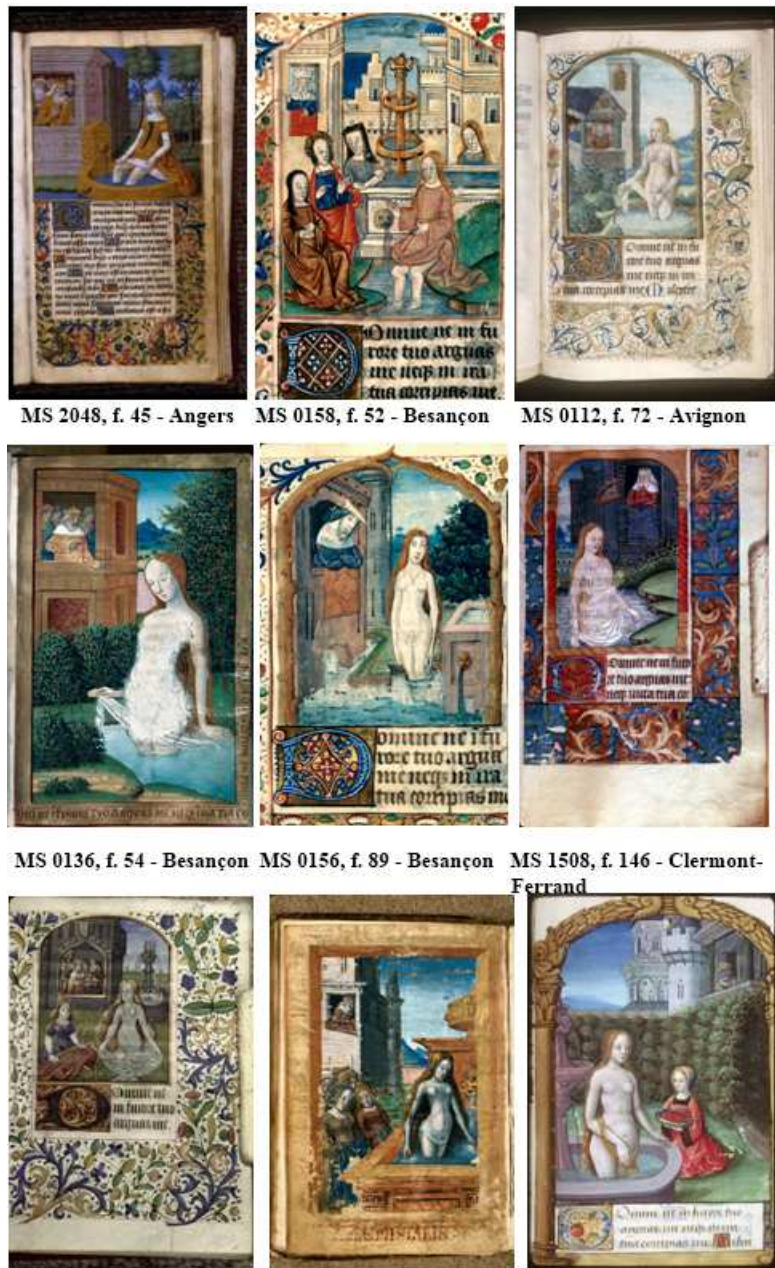
virilha ou dos seios. Em uma passagem do livro, La Tour Landry aconselha às filhas que a mulher deve manter-se coberta, ele diz textualmente que Betsabéia, ao soltar os longos cabelos, penteando-se publicamente e expondo seu corpo, fascinou Davi a ponto de conduzi-lo aos atos do adultério e assassinato<sup>75</sup>.

Da mesma forma como o texto bíblico não fornece muitas informações acerca do comportamento feminino também não nele não se obtém informações ou descrição do banho de Betsabéia: onde e como ocorreu, qual a fonte de água, etc. O percurso iconográfico do tema mostra que a tradição foi desenvolvendo algumas fórmulas para sua composição. Ora o banho se dava em um tortuoso riozinho, ora se dava numa tina de madeira. O local também foi mudando. Nas imagens já vistas, o banho ocorreu geralmente numa tina de madeira inserida num espaço arquitetônico conjugado ao palácio de Davi. Nos livros de horas, a tina e o rio foram substituídos e o banho passou a ser representado em fontes elaboradas situadas em jardins rodeado de flores e árvores. Tal preferência intensificava o caráter sedutor da cena, pois remetia à Eva e ao jardim das delícias. A fonte foi um motivo freqüente na iconografia medieval. Ela comumente aparece nas ilustrações de textos populares na Idade Média que diziam respeito a questões amorosas, como o Romance da Rosa, Melusine e Tristão e Isolda. Nos relatos bíblicos a fonte foi um motivo freqüente para as figurações do jardim do Éden e passou a ser comum encontrá-la também na iconografia de Betsabéia dos livros de horas dos

<sup>75</sup>Citação do livro “Para o ensinamento de minhas filhas” escrito por Geoffroy de la Tour Landry extraída do ensaio Looking at Louis XII’s Bathsheba. In: KREN, Thomas . *A masterpiece reconstructec The hours of Louis XII*. Los Angeles: Getty, 2005, p. 51.

séculos XV e XVI. A analogia formal – a presença da fonte nas figurações de Betsabéia e nas do Jardim das delícias – favorece a associação de Betsabéia com Eva.

Mesmo considerando a linguagem metafórica da Bíblia e suas múltiplas possibilidades de leitura, considerar Betsabéia como uma sedutora causadora do pecado do Davi parece ter sido realmente mais atraente. Em uma leitura rápida tem-se mais facilmente a impressão de se estar diante de uma mulher que se deixou levar por uma paixão cega do que diante de um exemplo de virtude. Em especial na França, floresceu o gosto pela aposição do tema do Banho de Betsabéia no frontispício dos salmos penitenciais. As representações do tema nos livros de horas franceses do século XV vão apresentar semelhanças na estruturação do motivo, mudando apenas os detalhes das ambientações para a cena e para as ornamentações do fólio conforme se pode ver nesta



MS 2048, f. 45 - Angers MS 0158, f. 52 - Besançon MS 0112, f. 72 - Avignon  
MS 0136, f. 54 - Besançon MS 0156, f. 89 - Besançon MS 1508, f. 146 - Clermont-Ferrand  
MS 0078, f. 78 - Riom MS 0059, f. 14v - Carpentras MS 2283, f. 171v - BM Tour

**Figura 24:** Livros de horas franceses do século XV que mostram o banho de Betsabéia no frontispício dos salmos penitenciais. Fonte: [www.bnf.fr](http://www.bnf.fr).

série de imagens (Figura 24). Nos exemplos, verifica-se o cuidado dos iluminadores em configurar Betsabéia com elementos passíveis de associação à sedução feminina: longos cabelos sensualmente vão lhe envolver o corpo, curvas generosas, olhares maternos, espelhos lhe são oferecidos pelas servas assim como pomos vermelhos. A nudez delicada e pressuposta de Betsabéia das iluminuras que tratavam do tema como a do Saltério de São Luis se tornou

nos livros de horas muito mais plástica e evidente. A construção singela do banho, antes adequada a um ritual de purificação, foi se atualizando e sendo acrescida de elementos que intensificavam a dimensão erótica extrapolando até o que antes podia ser apenas uma prerrogativa de sedução. Dependendo provavelmente do comitente, Betsabéia podia ser figurada completamente vestida, lavando os pés numa tina de madeira, ou numa fonte. Mas em diversas imagens pode-se verificar que seu corpo, de parcialmente coberto por um manto ou mesmo pela água em que estava imersa, acabou por ser totalmente exposto. Assim, o tecido encobridor foi sendo paulatinamente retirado até sua nudez ficar finalmente exposta em detalhes para satisfazer a curiosidade de Davi e também, por que não, a do espectador.

Clara L. Costley<sup>76</sup> - autora de um estudo a respeito da associação de Davi/Betsabéia e os salmos penitenciais - constatou em sua análise que as imagens produzidas para ilustrar os salmos penitenciais criadas a partir da segunda metade do século XV testemunham uma mudança de foco. Enquanto primeiramente nas imagens associadas aos salmos penitenciais a figuração de Davi ajoelhado em penitência para purgar o pecado cometido enfatizava o arrependimento pelo pecado cometido, com a mudança de foco se passou a enfatizar o “pecado em si” já que as figurações passaram a privilegiar o momento do banho de Betsabéia observada por Davi, ato desencadeador da paixão real que o levou aos pecados do adultério e assassinato. Há que se considerar que a sedutora imagem de Betsabéia no banho muito mais facilmente impelia o leitor do livro ao pecado do que à contrição ou à contenção de condutas nocivas.

---

<sup>76</sup> COSTLEY, L. Clare. *David Bathsheba, and the Penitential Psalms*. Renaissance Quarterly, Vol. 57, N° 4 (Winter, 2004), PP 1235-1277. Published by The University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America. (disponível em <http://www.jstor.org/stable/4143695>), p. 1244: Na nota que se segue à citação, a autora revela ter baseado a afirmação nos seguintes autores: HARTMAN, John P. (*Books of hours and their owners*. London, 1977, p. 29) , MÂLE, Émile (*Religious Art in France: The late Middle Ages: A study of Medieval Iconography and its sources*. Ed. Harry Bober, 1986, p. 75) e WIECK, Roger (*Painted Prayers: the book of hours in Medieval and Renaissance art*, p. 95 e *The book of hours In: The Liturgy of the Medieval Church*, 2001, p. 501).

## CAPÍTULO 3

### 3.1 A QUESTÃO DO CORPO E DA NUDEZ NOS MANUSCRITOS MEDIEVAIS

Em diferentes contextos o corpo desnudado pode evocar diferentes aspectos da experiência humana: como nos diz Kenneth Clark, sendo nossa própria imagem, nos permite evocar tudo o que temos em mente sobre nós mesmos e constitui em si um objeto sobre o qual nossos olhos se detêm com prazer e que nos agrada ver reproduzido. Mas, como complementa o autor, a nudez por levar ao lembrete do desejo e ato sexual dificilmente deixará de provocar no observador algum sentimento erótico<sup>77</sup>. Em se concordando com Clark, compreende-se que as linhas que separam a nudez do erotismo podem ser muito tênues. Para Ginzburg<sup>78</sup>, a potencialidade erótica de uma imagem depende do papel que o espectador assumir diante dela. Diz ele, que diante da nudez, esse papel é substancialmente o de um *voyeur* e a excitação provocada por tal sentimento pode assumir formas diversas que derivam da relação estabelecida entre o espectador, que está inserido num cosmo cultural específico, e a imagem da nudez. Por sua vez, os códigos culturais e estilísticos em que essa imagem foi formulada também vão influir nessa relação, conclui Ginzburg. Portanto, a possibilidade de as imagens em que a nudez está explícita tornarem-se veículo de apelo erótico, para satisfação de fantasias sexuais de prováveis espectadores, estará sempre presente a se considerá-la como um agulhão da sensualidade e, conseqüentemente, sua representação vai se sujeitar a certas limitações críticas ou a expressões de admiração e louvor ao sabor de ideologias circunscritas a espaços e tempos. Interessa-nos neste capítulo estudar a presença da nudez nos manuscritos medievais iluminados tendo em vista que nesse período Betsabéia foi muitas vezes figurada nua para estar em conformidade com a narrativa bíblica que reportava sobre ela ter sido vista enquanto se banhava.

Para a cristandade ocidental, o “estar nu” implica uma sensação de embaraço que se relaciona à questão bíblica do pecado original. Adão e Eva, ao protagonizarem a “queda” do homem no início dos tempos bíblicos, comeram do fruto proibido e por isso foram expulsos do paraíso. Com a expulsão, envergonhados, perceberam-se tanto nus como frágeis e falíveis, ou seja, no relato bíblico o senso de pecado (e de morte) foi simultâneo à consciência da própria nudez. A associação da nudez ao pecado se fez facilmente constante a partir daí. A tradição cristã interpretou o pecado original (Gênesis, 3) como pecado do orgulho e do

<sup>77</sup> CLARK, Kenneth. *O nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Ulisseia, 1956, p. 29.

<sup>78</sup> GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 121.

egoísmo. Adão e Eva rejeitaram o amor e a obediência a Deus, sucumbindo à tentação buscaram encontrar no fruto da árvore do conhecimento parte do saber divino legando à humanidade a morte física e espiritual e todas as suas conseqüências. Mas na Idade Média, a religião cristã institucionalizada deu nova feição a essa interpretação tradicional ao associar o fruto proibido ao sexo, transformando o pecado original em pecado sexual, conforme análise de Jacques Le Goff<sup>79</sup>, oscilação interpretativa possível haja vista a polissemia do texto bíblico.

No cristianismo, a idéia de salvação do homem decaído pelo pecado original passava por uma penitência do corpo e assim as pulsões e manifestações corporais precisavam ser domadas e enquadradas na luta contra as tentações. Essas pulsões corporais não existiriam no paraíso antes do pecado, podia se entender assim que o desejo da volúpia carnal só passara a existir após a desobediência dos pais da espécie humana. Para repressão do desejo carnal, desestabilizador e desencadeador de paixões, a associação da copulação ao fruto proibido encaixava-se bem, pois com ela se podia mais facilmente convencer os fiéis da necessidade de austeridade sexual e tal oscilação de interpretação deve ter se instalado sem dificuldades. Segundo Le Goff, já havia “várias premissas dessa diabolização da mulher e do sexo em Paulo” e os comentários de Santo Agostinho também podiam levar a essa interpretação<sup>80</sup>. Entretanto, de acordo com o estudo feito por Georges Duby<sup>81</sup>, essa sexualização do pecado original se estabeleceu mais claramente somente no século IX. Ao listar as interpretações dos doutores da Igreja que procuraram melhor compreender essa passagem bíblica, Duby reporta que no começo do século V, com Agostinho, essa questão da concupiscência carnal ligada ao fruto proibido não ficou explícita, mas com Beda, no século VIII, esboçou-se para essa interpretação um deslocamento mais evidente. De forma que a partir do século XI ela já se mostrava clara em outros pensadores do meio monástico. O pecado original, então, de pecado do orgulho passou a ser entendido também como pecado do sexo: a mulher entendida como o pecado em si, e o sexo, entendido como o fruto proibido. Dessa forma, por se tratar de algo que não se pode fazer sem pecado a atividade sexual seria sempre vergonhosa e só o casamento, como sacramento cristão, ordenaria o desordenamento natural da sexualidade, justificada apenas para a procriação.

A emergência do cristianismo marcava uma nova maneira do homem pensar o corpo. O amálgama de idéias platônicas, em especial a preeminência do espírito sobre a matéria, com

<sup>79</sup> LE GOFF, Jacques e TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.p. 51

<sup>80</sup> Ibid., p. 49.

<sup>81</sup> DUBY, Georges. *Eva e os padres: damas do século XII*. São Paulo: Companhia das letras, 2001, p. 55: Duby cita interpretações de Beda, o venerável (c. 672-735), e de Raban Maur (c.780-856) que colaboraram para essa interpretação.

os ideais cristãos, assim como a demonização dos ídolos pagãos e o ascetismo em alta nos primeiros tempos do cristianismo, estão entre as causas que levaram a desvalorização cada vez maior que se passou a fazer do corpo. Entretanto, ao mesmo tempo em que o corpo era desprezado como simples passagem, duas verdades reveladas na crença cristã exaltavam a condição humana, ou seja, o corpo enquanto matéria: a crença na Encarnação de Cristo, quando “o Verbo se fez carne” para salvar a humanidade, e a crença na ressurreição dos mortos quando do juízo final, que tornava possível eternizar o corpo corruptível. Assim, a idéia de corpo no medievo vai oscilar entre a “repressão e a exaltação, a humilhação e a veneração”<sup>82</sup>. Na análise de Lorenzo Mammi<sup>83</sup>, Santo Agostinho deu nova feição à dicotomia corpo e alma conceituando “carne” como a mistura de alma e corpo, signo da imperfeição humana, entendendo que com a encarnação, o Verbo assumiu a carne, ou seja, a totalidade humana (corpo e alma) indicando que não só a alma, mas a carne como um todo podia ser salva. Mas, sendo em si impuro o homem precisava do auxílio divino para sua salvação, pois a consciência de sua natureza carnal o colocava em estado de tensão e de tentação contínua. Assim era a alma pecadora que tornava o corpo corruptível e a santidade cristã, necessária para a salvação, exigia do crente uma penitência corporal. O cristão devia se ajustar a um conjunto de regras de conduta pré-estabelecido pela doutrina visando uma bem-aventurança que se daria na vida pós-morte.

Essas idéias cristãs de salvação eterna e de penitência fizeram com que se instaurasse progressivamente uma mudança em relação às morais antigas. Contudo, na análise de Michel Foucault, em alguns aspectos, houve uma continuidade estreita entre as primeiras doutrinas cristãs e a filosofia moral da Antiguidade tardia e por isso as novas regras de conduta do cristianismo puderam se estabelecer sem muitas dificuldades<sup>84</sup>. De acordo com Foucault, as inquietações quanto ao corpo que marcavam tão fortemente a ética cristã já estavam presentes no cerne do pensamento greco-romano da Antiguidade tardia, em particular no quesito da austeridade das práticas sexuais. O ato sexual parece ter sido, segundo o autor, desde há muito tempo considerado de difícil domínio e custoso em razão da ambivalência de seus efeitos e toda uma reflexão moral havia sido desenvolvida para reforçar a questão da austeridade sexual. Grosso modo no pensamento clássico, para o homem alcançar um estado de felicidade era necessário o enfrentamento das forças das paixões corporais como um todo e estas deviam ser ajustadas de forma racional. Assim, preceitos presentes na conduta cristã como a

<sup>82</sup> LE GOFF; TRUONG, 2011, p. 13.

<sup>83</sup> MAMMI, Lorenzo. O Espírito na carne: O cristianismo e o corpo. In: NOVAES, Adauto (org.) *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 111-113

<sup>84</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade – o uso dos prazeres*. Vol. 2. São Paulo: Graal, 2009, p. 18

monogamia procriadora, exaltação da continência, condenação de relações de mesmo sexo e certa associação entre a atividade sexual e o mal já estavam presentes na filosofia pagã, escreve Foucault<sup>85</sup>. A finalidade e a individualidade da ação humana era o que diferenciava as duas morais. Enquanto a moral cristã prescrevia uma austeridade que sujeitava todos os indivíduos (toda a humanidade decaíra pelo pecado original) da mesma forma a uma regra universalizante visando uma salvação e bem-aventurança pós-morte, a moral antiga buscava uma felicidade terrena no ajustamento da ação individual que ao mesmo tempo afirmava a liberdade do indivíduo no cuidado de si. Enquanto a sensualidade no mundo antigo fora vista como uma questão corporal não constituindo em si um problema espiritual, o medievo cristão associou a sensualidade ao pecado, ou seja, ligou-a ao espiritual.

Segundo Le Goff, um erotismo particular, e até animalizado escreve o autor, foi desenvolvido na Idade Média. E a nudez, assim como o corpo, foi ao mesmo tempo desvalorizada e promovida. A nudez oscilava entre o apelo à inocência de antes do pecado original, como prova da beleza dada por Deus aos homens e mulheres, e entre o risco moral ligado à correlação entre o sexo e o fruto proibido<sup>86</sup>. Como a nudez remetia ao lembrete do ato sexual ela levava facilmente ao pecado capital da luxúria. Se, enquanto idéia de Encarnação e Ressurreição o corpo era glorificado nas orações, nas representações não se buscava valorizá-lo plasticamente já que as imagens tinham na maioria das vezes valor pedagógico e eram utilizadas também para repressão de condutas nocivas ou lascivas. A construção imagética com esse intuito atrelava-se ao conteúdo moral implícito nas narrativas bíblicas para servir como *exemplum* do bom agir. Ao ser representado em imagens catequéticas o corpo nu devia nesse sentido associar-se ao pecado original para lembrar ao homem de sua fragilidade e de sua queda. A herança greco-romana havia legado ao homem a exaltação da beleza plástica do corpo desnudo. Práticas populares como a ginástica eram exercidas pelos atletas gregos da Antiguidade despojados de qualquer roupa e essas práticas haviam sido condenadas no mundo cristão. Nas representações antigas o corpo nu fora construído geometricamente em termos de proporções mensuráveis exprimindo uma noção de totalidade humana relacionada com crenças filosóficas. Mas aos poucos essa representação idealizada do corpo acabou por perder o sentido. Conforme Clark, o nu já deixara de ser um assunto das obras de arte greco-romanas quase um século antes do estabelecimento do cristianismo e arrefeceu-se com ele ao ser tornado por pensadores cristãos como objeto de

---

<sup>85</sup> FOUCAULT, 1985, p. 23.

<sup>86</sup> LE GOFF; TRUONG, 2011, p. 139.

reprovação moral<sup>87</sup>. A sua construção foi deixando de se subordinar a um cânone geométrico, ligado à visualização de valores filosóficos, assim deixou de ser espelho da perfeição divina. Adaptado aos ideais cristãos a representação do corpo tornou-se objeto humilhado e acanhado, apenas como o receptáculo da alma passou a merecer pouca atenção nas representações.



Figura 25: Figura 2: Livro de horas, século XIV. N. Yorque. The Pierpont Morgan Library. Fonte: BONNET, p. 82

Em razão de certos temas da iconografia cristã a representação da nudez se fazia necessária nas iluminuras medievais dos manuscritos religiosos. Nas figurações do pecado original, por exemplo, Adão e Eva para estarem em conformidade com a narrativa bíblica deviam ser figurados nus. Mas um erotismo muito mais explícito emergiu nas margens das ornamentações dos manuscritos. Como escreve Le Goff, essas margens funcionavam como “espaços de anticensura”<sup>88</sup> e nesses espaços figuras sensuais e lascivas podiam ser inseridas de forma até divertida. Nas ornamentações marginais, o corpo nu e suas diversas atividades podiam ser mostrados abertamente. Assim, nas ilustrações dos manuscritos religiosos o sagrado e o profano acabavam por coabitar o mesmo espaço sem se contaminar como se pode ver na imagem acima que ilustra um livro de horas do século XIV (Figura 25). Na margem superior do fólio, acima e fora do espaço reservado ao texto sacro, a representação de homem e mulher em plena dinâmica do ato sexual está claramente exposta. Nesta divertida ornamentação, um pássaro vermelho olha severamente para o casal e com seu longo bico ataca as nádegas do homem. A expressão severa do pássaro permite que a cena lúbrica possa também ser percebida como evocação algo pecaminoso, ou da luxúria propriamente dita.

<sup>87</sup> CLARK, 1956, p. 94.

<sup>88</sup> LE GOFF; TRUONG, 2011, p. 99.



A criação e expulsão de Adão e Eva e as representações das almas no juízo final, no inferno ou no paraíso, perfazem quase que a maioria das cenas principais em que o nu está representado nos manuscritos medievais voltados à religiosidade. Em uma nova convenção estilística adaptada aos ideais cristãos, cujas imagens pretendiam antes evocar verdades teológicas, o corpo humano apresentava-se em formas hieráticas e o nu associado ao pecado original mostrou-se humilde, retraído com gestos evocando vergonha. Como se pode ver na miniatura do Gênesis da Bíblia de São Paulo



**Figura 26: Bíblia de São Paulo Extramuros, século IX. Fonte: Bnf**

Extramuros (Figura 26), produzida no século IX em Tours-Reims durante o mecenato de Carlos o Calvo, adotou-se na representação do corpo elementos esquemáticos e abstratos, a figura devia se acomodar dentro de espaços previamente estudados, atendo-se a modelos preestabelecidos pela tradição iconográfica da época carolíngia. Nesta miniatura de página inteira ricamente iluminada, o espaço foi dividido em três áreas horizontais que marcam a passagem temporal. Nesses espaços-tempo desenvolvem-se os três atos do drama bíblico: a criação, a tentação e a expulsão. Os corpos são distribuídos de forma cadenciada em função dos acontecimentos da história com os quais eles estão envolvidos, repetindo-se várias vezes na cena. A figura feminina não se diferencia muito da masculina, pequenos traços indicativos e o gestual é que colaboram para sua identificação. Tanto Eva como Adão apresentam longos cabelos e após a queda cobrem os corpos envergonhados. Não há propriamente uma

preocupação com a representação do corpo individual denotando que o que se tinha em vista era adequá-lo à história sagrada, a repetição das formas colabora para o ritmo narrativo.

Adão e Eva foram muitas vezes representados durante a Idade Média. A figuração do pecado original merecia atenção por parte da Igreja, pois fundamentava os discursos e instrumentos de controle e repressão do corpo. Era a partir do entendimento da queda originada com o pecado é que se doutrinavam os homens. Assim, com Adão e Eva a figuração da nudez acabou por se tornar uma constante nos manuscritos religiosos. As convenções estilísticas da representação do corpo nu podiam variar já que não havia um controle rígido quanto à cópia dos modelos para a elaboração das figuras. Na Bíblia do



**Figura 27: Bíblia do século XI. Fonte: www.bnf**

século XI, mostrada ao lado (Figura 27), o tema da Tentação é trabalhado tendo a simetria como exigência compositiva. Os corpos de Adão e Eva são encaixados na estrutura levando-se em conta a proporcionalidade com o conjunto. Na configuração das imagens, a proporção e a simetria constituíam-se princípios de beleza a serem perseguidos<sup>89</sup>. O feminino e o masculino estão bem diferenciados, o homem tem barba e o seio de Eva está bem delineado, pode-se notar inclusive um embelezamento das feições femininas. O ventre volumoso prenuncia um gosto de figuração do nu que vai se estabelecer mais tarde. A partir do século XIII, escreve Le Goff, a quantidade de representações de Adão e Eva testemunha o quanto a visão da nudez figurada atraía os medievais<sup>90</sup>. Cabe acrescentar que durante o Medievo a representação da nudez se mostrava presente em afrescos de palácios, tradição que provinha do período clássico, e também nos baixos relevos e esculturas dos capitéis das

<sup>89</sup> ECO, Umberto. *Arte e Beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989, p. 54: O autor ressalta que na Idade Média, “o número, a ordem, a proporção são princípios tanto ontológicos como éticos e estéticos”. Os medievais convertiam o sentimento do belo em um sentido de comunhão com o divino. Assim, o belo era um valor que devia coincidir com o bom, com o verdadeiro e com todos os outros atributos da divindade (p. 26).

<sup>90</sup> LE GOFF; TRUONG, 2011, p. 140.

igrejas românicas. Nos manuscritos laicos, tanto em cópias dos textos clássicos como em certas fabulações medievais voltadas ao entretenimento (o Romance da Rosa do século XIII é um exemplo) podiam ser encontradas imagens sensuais. Contudo, por ser Betsabéia mote deste trabalho, uma das personagens bíblicas que ensejava a representação da nudez com aprovação da Igreja, restringimos nossa pesquisa à presença da nudez nos manuscritos religiosos.

Para figurar o dogma da ressurreição no final dos tempos, estabeleceu-se que os mortos saindo do caixão e do túmulo deveriam ser figurados nus, “vestidos” apenas com seu corpo de carne terrena. Assim como o pecado original, a figuração do Juízo Final também tinha valor pedagógico, pois remetia à questão da imprevisibilidade da morte, da necessidade do crente estar preparado, purgando seus pecados pela contrição. Nos saltérios e posteriormente nos livros de horas tornou-se comum sua inclusão. Na miniatura de página inteira de um Saltério do século XIII (Figura 28) a composição imagética apresenta um harmonioso jogo de



partes correspondentes entre si. Dois círculos principais se entrelaçam: o do Criador e o dos corpos a serem avaliados pelas suas obras terrenas. Os corpos dos mortos erguem-se nus em direção ao Julgamento final feito por Cristo entronizado. Os eleitos estão no círculo lateral à direita de Cristo e seguem em êxtase levados por um anjo ao Paraíso. Os condenados pelos pecados da carne enfileiram-se no círculo à esquerda e seguem em direção ao Inferno. Seus corpos padecem dos suplícios infernais e são contidos por um demônio que sorri ironicamente. Nas convenções estilísticas que antecedem o gótico, ou seja, tanto o estilo românico como o gótico primitivo a figuração do nu sugere que os iluminadores, seguindo um

Figura 28: Saltério do século XIII. Fonte: [www.bnf](http://www.bnf.fr)

esquema de estilização, reproduziam o corpo de forma dura, em geral compondo-o organicamente com a ornamentação do fólio. Cumpre notar que os trabalhos de arte figurativa da época deste saltério dificilmente vão denotar uma autoria individual ou o virtuosismo do pintor.

Até finais do século XII e início do século XIII a Igreja manteve o monopólio na elaboração de manuscritos, mas com o crescimento urbano e a fundação das universidades, ateliês laicos de cópia e iluminura se instalaram nas principais cidades européias diversificando a produção do manuscrito. Na Paris do século XIII concentravam-se os instrumentos do saber, ali se desenvolviam tanto as pesquisas estéticas como a pesquisa teológica. Nas escolas discutiam-se mais abertamente as hipocrisias religiosas buscando o direito de o cristão poder desfrutar das felicidades terrenas<sup>91</sup>. De acordo com Duby, o desabrochar da cultura cavaleiresca, bastante anticlerical, estimulou o apetite pelo prazer entre a nobreza e a alta burguesia, estando nesse hedonismo do século XIII, a origem de “uma progressiva dessacralização da obra de arte.”<sup>92</sup> A arte foi aos poucos se laicizando e se libertando da tutela da Igreja. No caminhar para o século XIV, acentuou-se a distinção entre aquilo que pertencia à fé e à devoção pessoal e aquilo que pertencia ao mundo das coisas percebidas pelos sentidos. Ligado ao desenvolvimento das cidades se estabeleceu a figura do intelectual que também se encaixava como um dos homens de ofício que se congregavam em corporações que impunham a divisão de trabalho<sup>93</sup>. Os intelectuais vão fazer pender a balança para o lado da ciência racional, para a afirmação do homem como um artesão que transforma e modela uma natureza observada como um fenômeno real. Desenvolveu-se uma visão mais naturalista do mundo, esse não devia mais ser interpretado como um conjunto de símbolos, mas visto em sua racionalidade. E os artesãos ligados à manufatura de iluminuras irão aos poucos se “intelectualizar” refletindo na construção imagística os sinais de um interesse realístico na construção dos objetos reais. Os iluminadores começaram a se debruçar mais atentamente na observação da natureza e as representações de flores, folhas e aves nas iluminuras denotam o esforço por fornecer uma representação mais exata das coisas vistas.

Com a reforma gregoriana (papa Gregório VII, 1073-1083) do século XII, a Igreja havia intensificado seus instrumentos de controle e repressão do corpo. Estabelecera-se o celibato para os clérigos e uma hierarquia entre os comportamentos sexuais lícitos, o que impunha aos leigos o casamento como cópula justa. Nos manuais de confissão vão ser

---

<sup>91</sup> DUBY, Georges. Arte e Sociedade. In: DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (Coord.). *História artística da Europa: a Idade Média*. Tomo I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 90

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>93</sup> LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. Lisboa: Gradiva, 1984, p. 11.

repertoriados os pecados da carne, bem como os devidos castigos e penitências a eles associados. Entretanto, coloca Le Goff, em pleno triunfo da reforma gregoriana práticas populares pré-cristãs como o carnaval, “[...] exaltação do burlesco e da boa carne [...]”<sup>94</sup>, instalavam-se no coração das cidades e numerosas farsas populares ridicularizavam os clérigos e a virgindade voluntária. Essa tensão entre discurso e prática é reveladora da natureza da civilização medieval na análise de Umberto Eco. Conforme escreve o autor, no medievo: “[...] sabe-se perfeitamente o que seja o bem, fala-se sobre ele, recomendando-o, mas se aceita que a vida seja diferente, na esperança de que no fim Deus perdoe.”<sup>95</sup> Ou seja, os medievais perseguiram ideais morais ardorosamente, mas com muita facilidade esses mesmos ideais eram transgredidos, podia-se acreditar firmemente nas doutrinas religiosas, em seus prêmios e em seus castigos e ao mesmo tempo desviar-se de seus preceitos na vida cotidiana. Essa sistematização rigorosa dos instrumentos de contenção de conduta por parte da Igreja com certeza decorria dessa disparidade entre a prática e o discurso.

As novas práticas religiosas advindas dos séculos XII e XIII, em especial o sucesso do movimento franciscano e o estilo de vida “apostólica” baseado na vida de Cristo e seus apóstolos<sup>96</sup>, foram aos poucos privilegiando as orações solitárias às das liturgias coletivas levando dessa forma a uma “interiorização” do cristianismo<sup>97</sup>. No século XIV, a busca de conciliação entre fé e razão perdeu terreno nas especulações teológicas, a fé foi passando a ser vista mais como uma questão amorosa do que uma questão de inteligência. Na acepção da cultura cavaleiresca, observa Duby: “[...] o amor nasce de um olhar, o coração inflama-se à vista do objeto amado.”<sup>98</sup> A idéia de contrição individual incitava a oferta de donativos para remissão de faltas cometidas tanto para obras a serem colocadas nas capelas das igrejas como para peças a serem inseridas em oratórios privados. Houve um aumento do corpus imagético, pois se ampliava o papel da imagem e sua função mediadora na relação do fiel com o divino: acreditava-se que a “graça divina” podia ser alcançada com a troca de olhares entre a imagem e o crente ajoelhado diante dela. No campo da arte, a produção imagética foi incrementada com as encomendas privadas e individuais.

O século XIV foi assim impregnado pela ascensão do individualismo, fazendo despontar também, ainda que de forma subliminar, a autonomia do artista<sup>99</sup>. Nas encomendas

<sup>94</sup> LE GOFF; TRUONG, 2011, p. 60

<sup>95</sup> ECO, 1989, p. 162

<sup>96</sup> Vide nota 49, página 40.

<sup>97</sup> DUBY, Georges. Arte e sociedade. In: DUBY; LACLOTTE. *A História Artística da Europa: A Idade Média*. Tomo I, 2002, p. 102

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 105-108

provenientes dos palácios, o vínculo passou a ser entre dois indivíduos. Por volta de 1400, os artistas trabalhavam mais para os palácios (obras privadas) que para as igrejas (obras comunitárias), além de palácios de autoridades eclesiásticas, elas procediam dos palácios da nobreza e da alta burguesia, dos comerciantes e banqueiros. Nas relações entre as partes, os contratos eram firmados com cláusulas que especificavam, além dos honorários, o modo como o tema deveria ser desenvolvido pelo artista. Os artistas/artesãos trabalhando em oficinas próprias acabavam por adquirir reputação o que lhes permitia improvisações e a expressão de sua própria cultura e individualidade na obra. O estilo gótico internacional se espalhou pela Europa por volta de 1400, como fase final da convenção gótica, despontando primeiro na França, Borgonha e Países Baixos, criando uma estética comum, com tendência naturalística e rica em detalhes. As representações do corpo humano também sofreram as influências de uma maior observação direta da natureza. As representações da nudez, mesmo sem atender a um rigor anatômico, acompanharam essa busca de aparência natural que se fez crescente a partir do século XIII. As incursões ao erotismo ganharam espaço com a representação do corpo despido da mulher, cuja maior expoente era a figura de Eva.

Kenneth Clark<sup>100</sup> aponta como um primeiro exemplo datável do estilo gótico internacional o manuscrito conhecido por *Mui Ricas Horas do Duque de Berry*, produzido em torno de 1410 pelos irmãos Limbourg. Nesse manuscrito, a miniatura com o tema da Tentação e a Queda do homem (Figura 29) exemplifica o modo de representação da nudez que se consolidava. O Paraíso está representado dentro de um círculo que flutua no azul etéreo do espaço. A carga da tentação está depositada toda na mulher que sozinha recebe o



**Figura 29: Riquíssimas Horas, Irmãos Limbourg, MS 65, fôlio 25v. Ca 1415. Museu Condé, Chantilly. Fonte: König, p. 60.**

<sup>100</sup> CLARK, 1956, p. 250

fruto proibido das mãos de uma serpente antropomórfica. O corpo feminino apresenta um tronco bastante alongado, seios pequenos e separados, cintura estreita e ancas largas, sendo sua marca mais evidente a curva acentuada e proeminente do estômago que lhe confere uma postura de abandono e peso. Na análise de Clark, mais do que a tendência realística, há certa persistência vegetal, orgânica nessa curva acentuada do estomago. O autor diz que enquanto no nu antigo (recuperado na Renascença) o ritmo dominante é a curva da anca, que sustenta o corpo imprimindo-lhe energia e domínio, na convenção gótica a dominância é da curva do estomago que confere ao corpo abandono e um peso não estrutural. Na diferença entre as duas convenções está a diferença fundamental de atitude em relação ao corpo, conclui o autor, tão exaltado no nu antigo<sup>101</sup>. Por outro lado, essa construção da nudez sem os embelezamentos geométricos do nu antigo ideal ao levar a uma maior aproximação entre representação e objeto representado gera com sua organicidade uma maior provocação erótica. Pode-se dizer que os corpos de Adão e Eva nesta imagem não denotam orgulho ou exaltação de si, porém são belos, organicamente ritmados e harmoniosos com o todo da composição. Portanto em consonância com a preferência artística do medievo de associar o belo à proporção entre as partes e da correspondência destas com o todo, reflexões estéticas que muito vão contribuir para as práticas artísticas da renascença.

O retorno às convenções clássicas adotada pelos homens do Renascimento na feitura do nu não consistiu em uma adoção pura e simples de uma nova regra, ela se deu simultaneamente à cristalização dos ideais humanistas que caracterizavam o movimento que preconizavam uma nova maneira de olhar para as coisas e para a natureza. De acordo com Erwin Panofsky, a Idade Média não foi cega nem ante aos valores visuais da arte clássica, nem ante aos seus valores intelectuais e poéticos. “Pode-se encontrar um grande número de empréstimos diretos e deliberados dos motivos clássicos transformados e adaptados às figurações cristãs” que demonstram a sobrevivência contínua e tradicional de motivos clássicos<sup>102</sup> escreve o autor. Para ele o que ocorreu foi uma separação entre os motivos e os temas clássicos: os motivos clássicos, que sugerissem afinidades iconográficas, eram adaptados para os temas cristãos e não para a figuração dos temas clássicos na iluminação dos manuscritos ou outros usos. Para as representações da nudez não fazia sentido o uso das formas antigas da estatuária ligada ao paganismo que exaltavam o corpo que fora desvalorizado na sedimentação do cristianismo, e a Idade Média encontrou seus métodos próprios de expressão artística. Os temas clássicos e os motivos clássicos só irão se fundir no

---

<sup>101</sup> CLARK, 1956, p. 251.

<sup>102</sup> PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 67.

século XV, quando por uma série de conjunturas se dará a apreensão de que tais motivos e temas perfazem uma mesma estrutura, um mesmo cosmo cultural. Se no medievo modificara-se a mentalidade dos homens em relação aos da Antiguidade, no processo contínuo do caminhar do homem pela história também a mentalidade do medievo acabou se modificando. A sedimentação do humanismo abriu o caminho para uma nova concepção da relação homem-Deus-mundo e as velhas maneiras de se fazer as coisas são abandonados quando deixam de ser adequadas às novas concepções de mundo. Contudo, como conclui Panofsky, as convenções formais da expressão renascentista estavam em relação e eram devedoras tanto das formas clássicas quanto das formas medievais.

O pensamento humanista-renascentista ao se firmar no século XV colaborou na fusão dos temas e motivos clássicos, como disse Panofsky, reavivando o repertório cultural da Antiguidade greco-romana. As formas do nu antigo idealizado haviam sobrevivido. Sua presença sempre fora passível de ser vislumbrada nos sarcófagos clássicos sobreviventes, nos relevos de estuques arquitetônicos remanescentes, na decoração de cerâmicas e jóias, bem como com a exumação da estatuária antiga. Assim, para a construção de uma nova convenção representativa, além dos modelos existentes alimentados pela tradição e pela observação direta da natureza, o olhar dos artistas (já reivindicadores de uma nova posição social) se dirigia também para essas formas clássicas originais. Vale citar que no século XV o materialismo naturalista advindo das idéias aristotélicas sistematizadas no século XIII já fora encampado. Já podia ser artigo de fé considerar a alma do homem como “forma” do corpo, seu princípio organizador e unificador e, portanto, inseparável deste. Se por um lado o racionalismo ganhara força, o pensamento místico também fora fomentado por outras correntes de pensamento provindas do século XIV. Assim, as manifestações culturais podiam oscilar do racionalismo estrito ao misticismo fervoroso e essa falta de equilíbrio no temperamento religioso vai desembocar na Reforma Protestante do início do século XVI. A cultura renascentista forjou-se, pois, numa ebulição cultural que levou a uma nova maneira de olhar a arte, o corpo e a nudez. E sendo o corpo novamente valorizado com o humanismo, desenhar o nu pôde voltar-se a se corresponder com um ideal filosófico, haja vista a emergência da Vênus Celestial nas especulações neoplatônicas florentinas.

Os artistas haviam saído do anonimato, trabalhando em suas oficinas no âmbito de uma civilização urbanizada para comitentes com os quais se relacionavam contratualmente, já imprimiam em suas obras sua individualidade tendo seu virtuosismo reconhecido. A reivindicação de que sua arte fosse equiparada às artes liberais, ou seja, que fosse vista como uma atividade intelectual e não mecânica, foi uma consequência natural. Na academização da



arte instituiu-se o desenho, enquanto atividade mental, como a disciplina fundamental para a formação do artista. O desenho do corpo humano nu ocupou o centro do estudo, fazendo parte regular do treino de todo artista<sup>103</sup>. Os cânones antigos de construção da nudez foram revistos e adaptados às convenções góticas e a busca do naturalismo se associará às abstrações da forma ideal e do espaço ideal com a perspectiva. O repertório mitológico clássico que incluía inúmeras figurações de mulheres nuas constituiu nesse movimento um *topoi* recorrente cujos maiores expoentes são as figuras de Vênus, Danae e Diana. Junto a essas figurações vão conviver, em especial a partir do século XV, outros temas bíblicos que, além dos temas de Eva e Betsabéia, ensejavam a composição da nudez. Assim, Dalila, a mulher de Putifar, Maria Madalena, as filhas de Ló, Susana e os Velhos vão engrossar o circuito das imagens onde a nudez também servia para alimentar a fantasia erótica dos apreciadores. E, em especial na França, o banho de Betsabeia passou a ocupar lugar de primazia na ilustração dos salmos penitenciais como se pôde observar em seu percurso iconográfico.

Com a constante laicização e o afastamento das produções imagéticas da tutela da Igreja, permitia-se maior liberdade na composição das figurações de modo que essas puderam acompanhar o gosto crescente pela nudez das demandas do mercado. De acordo com Jean-Claude Schmitt, durante a Idade Média, as obras que romperam mais fortemente com as tradições iconográficas cristãs foram as iluminuras dos manuscritos produzidos para um círculo fechado, havia maior tolerância a transgressões se a obra se destinasse a clérigos ou ao uso privado do que quando acessíveis a um público mais amplo<sup>104</sup> e tornou-se comum a inserção da nudez feminina, em especial nas figurações de Eva e Betsabéia. Nos livros de horas luxuosos o tema do banho de Betsabéia se tornou um importante veículo para a nudez, tradição que floresceu durante a segunda metade do século XV indo até o século XVI. O gosto pela figuração do nu se estabeleceu em fins do século XV, quando o tema da nudez feminina, e também da masculina, se evidenciou não apenas nos manuscritos iluminados como também nos afrescos, pinturas em telas e nas gravuras que passaram a circular, configurando, grosso modo, um modismo que abrangia até objetos utilitários triviais segundo Clark<sup>105</sup>.

<sup>103</sup> CLARK, 1956, p. 271.

<sup>104</sup> SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*. Bauru, SP: Edusc, 2007, p.150-155.

<sup>105</sup> CLARK, op. cit., p. 44: “Moda do nu”: “[...] o nu florescera exuberantemente durante a primeira centúria da Segunda Renascença, quando o gosto pela estatuária antiga se sobrepôs aos hábitos medievais do simbolismo e da personificação. Parecia então que não havia conceito, por muito sublime, que não pudesse ser expresso pelo corpo despido; nem objeto utilitário, por trivial que fosse que não se apresentasse como perfeitamente adequado para receber a configuração humana. Numa extremidade da escala estava o ‘Juízo Final’, de Miguelangelo; na outra, aldrabas, candelabros ou até mesmo cabos de facas e garfos [...] Entre os dois extremos encontrava-se

Entretanto, aos olhos da Igreja o corpo nu sempre fora um problema, a ambigüidade da nudez a colocava ao lado do perigo, pois incitando a sexualidade podia levar aos pecados da carne e suas conseqüências estavam repertoriadas nos manuais de confissão. A nudez feminina, em especial na figura de Eva, personificava ainda a tentação, deflagradora do pecado original. Ao mesmo tempo em que Eva se apresentava como mote para elaboração do nu enquanto beleza das coisas criadas, e até, porque não, exercício acadêmico no meio artístico erudito em ascensão, Eva também suscitava a luxúria. Se o corpo nu é tentador, a mulher nua, em Eva, é duplamente tentadora. O Concílio de Trento no século XVI entre outras questões considerou a problemática da nudez nos assuntos religiosos, e em geral depois dos decretos de Trento (1563), o nu natural foi proibido nos assuntos sagrados da arte cristã e nas publicações catequéticas. Quando Carlo Ginzburg coloca que o pecado da luxúria passou a ser o mais “tratado” pelas práticas confessionais da Igreja a partir de 1540, em substituição à avareza antes o mais “medicado”, ele relaciona tal fato com a maior circulação de imagens eróticas na época<sup>106</sup>. Segundo as análises do autor, os tratamentos anteriores das transgressões relacionadas à luxúria nos confessionários se concentravam nos sentidos do tato e da audição, sendo a visão pouco mencionada e que foi apenas ao longo do século XVI que a visão emergiu como sentido erótico privilegiado, seguida logo depois pelo tato. Ginzburg define imagem erótica como aquela que se propõe de modo deliberado, ainda que de forma não exclusiva, a excitar sexualmente o espectador, mas complementa que uma definição mais ampla deve incluir também as imagens, que independentemente de intencionalidade erótica dos autores, “[...] acabam por assumir uma carga erótica aos olhos do público [...]”<sup>107</sup> abrangendo, então, as personagens bíblicas.

A Igreja sempre tentara o controle da vida sexual de seus seguidores como meio civilizatório do corpo e a questão da imagem erótica, em maior profusão haja vista a “moda” da nudez tornou-se tema de discussão por parte das autoridades eclesiásticas. A Igreja fizera uso da imagem não só como mediadora do invisível, mas também com finalidades catequéticas e não poderia deixar de considerar o desserviço provocado pelas imagens com potencialidade erótica, mesmo que ligadas tematicamente à histórica sagrada. E o Concílio de Trento, convocado para assegurar a unidade da fé no contexto da Reforma Protestante, acabou por lidar também com a proibição da nudez nas imagens cristãs estipulando diretrizes para sua

---

aquela multidão de figuras nuas, pintadas ou esculpidas em estuque, bronze ou pedra, que preenchia todos os espaços vazios na arquitetura do século. XVI.”

<sup>106</sup> GINZBURG. Carlo. Ticiano, Ovídio e os códigos de figuração erótica no século XVI. In: *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p. 139.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 1990, p. 121.

execução. Em resposta à iconoclastia protestante, a Contra-Reforma católica incentivava o uso da imagem como propaganda necessária para o restabelecimento de sua relação afrouxada com a massa de fiéis. Mas para evitar falsas doutrinas se fazia necessário regras que instituíssem uma conformidade precisa com a narrativa sagrada e os atrativos da impureza e lascívia deveriam ser evitados para não induzirem em erro os simples. Mas o gosto pela nudez já se espalhara e os artistas acabavam se valendo das situações bíblicas e mitológicas em que essa nudez se fazia evidentemente presente para atender a demanda pelo nu, bem como para atender sua atração pessoal na composição da nudez.



Figura 30: O banho de Betsabéia e a tentação de Eva (detalhes). MS. Lat. O, v. I.N. 126, fol 58 e 12v (Horas de Luis de Orleans, 1490-95. St. Peterburg, National Library of Russia. Fonte: Kren, 2005, p. 50.

Difundidos pela imprensa, o grande número de livros de horas impressos trazendo Betsabéia nua integraram essa circulação de imagens eróticas citada por Ginzburg, porém mais do que isso, ao ilustrarem os salmos penitenciais com o banho de Betsabéia, mesmo que sem intenção, corroboravam para a importância da luxúria dentre os pecados. Em especial nos livros de horas franceses produzidos no final do século XV e início do XVI, o grande número de figurações de Betsabéia sedutoramente nua no banho popularizou e consolidou o estereótipo negativo de Betsabeia como sedutora e sua associação com a figura de Eva. É difícil mensurar o alcance de influência de uma imagem, em especial num tempo tão remoto. Contudo uma freqüente associação dos sete salmos penitenciais, que diziam respeito aos sete

pecados capitais e não só ao pecado da luxúria, à imagem de uma mulher nua e sedutora sendo observada no banho por um homem mesmo que subliminarmente salientava dentre os pecados especificamente o da luxúria. As concepções de Eva e Betsabéia nuas seduziam os leitores dos livros de horas e como se pode ver na imagem acima (Figura 30) as duas mulheres podiam ser compostas com o mesmo modelo. Até a fonte de água é a mesma nas duas cenas. A nudez das duas mulheres está exposta claramente, seus corpos são roliços e proporcionais, não mais longilíneos como na convenção gótica, os seios pequenos, a anca larga e o ventre pronunciado. A vulva está delicadamente enunciada. A associação formal entre as duas mulheres propõe que assim como Eva seduziu Adão, Betsabéia seduziu Davi, remetendo ao fruto proibido do pecado original. Sucumbir à tentação faz parte da natureza humana, a humanidade “pecadora” surge quando se volta para o interdito, quando começa a desejar além daquilo que satisfaz a própria sobrevivência, ou seja, o desejo humano não é regrado pela necessidade e facilmente se volta para o que está fora de alcance, para os frutos proibidos como Evas ou Betsabéias sedutoras.

### 3.2 A BETSABÉIA COMO PERSONIFICAÇÃO DA LUXÚRIA

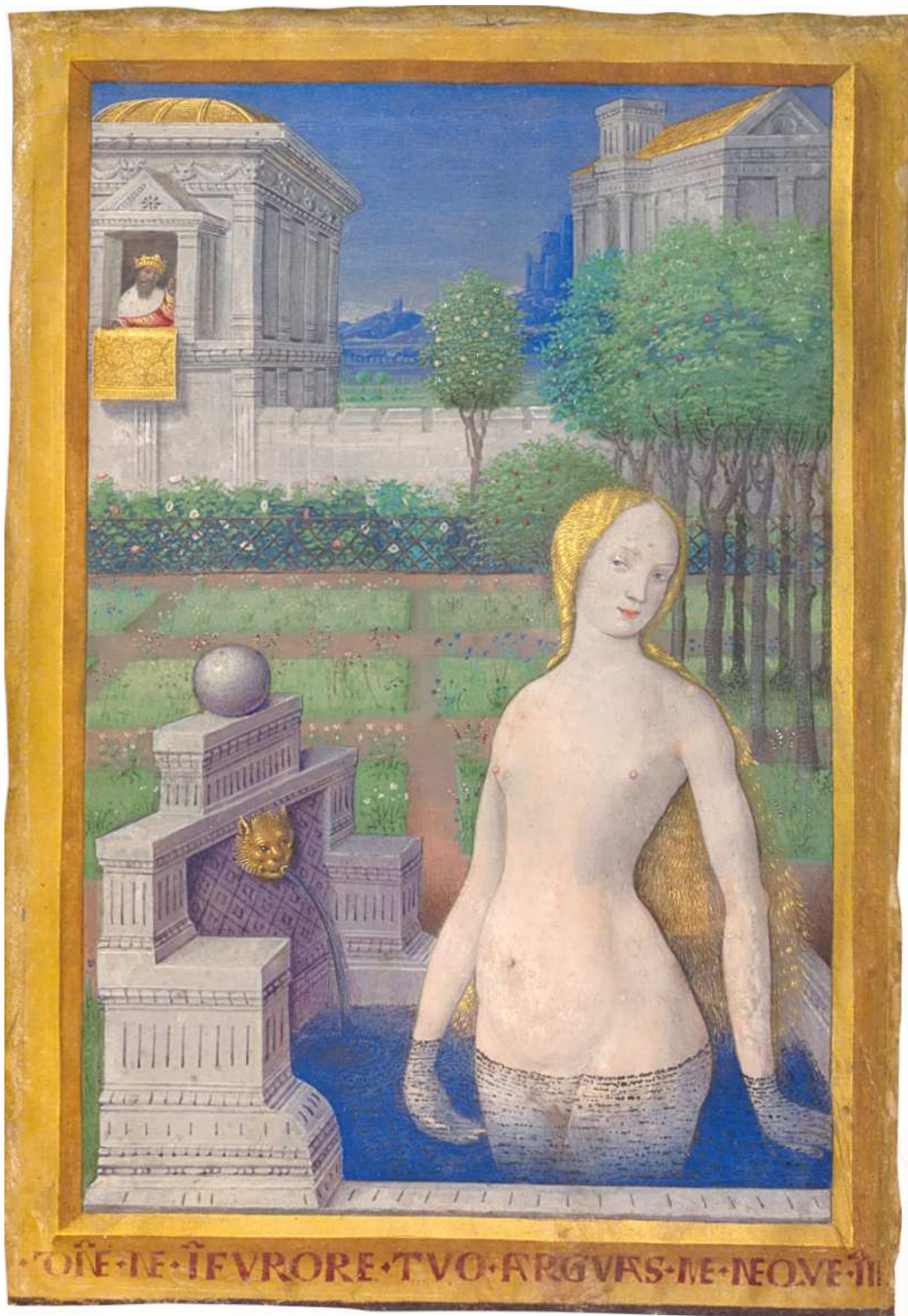
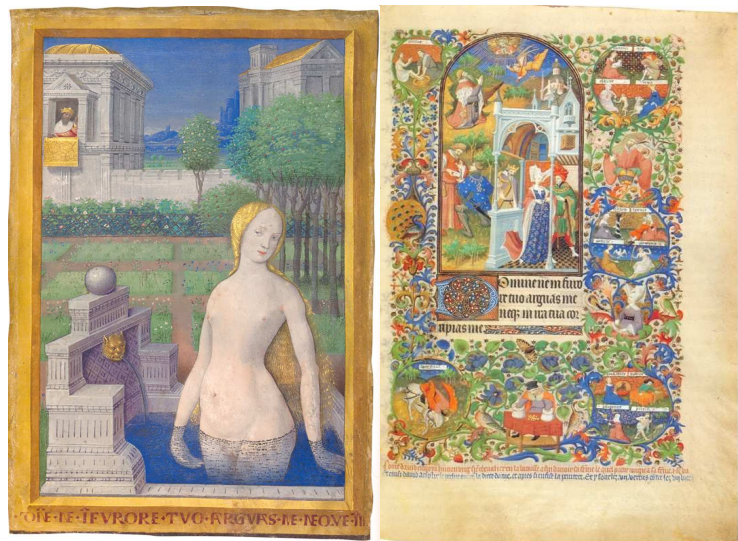


Figura 31: Horas de Louis XII. 1498-99. O banho de Betsabéia. Museu J. Paul Getty. MS 79. Fonte: KREN; EVANS, 2005, p. 40.

Como é sabido, a percepção de Eva como pecadora na Idade Média provinha de uma leitura sexuada do pecado original, que legava à mulher um estereótipo negativo de sedução e pecado. Como na versão bíblica da criação a mulher fora modelada a partir da costela de Adão, no entendimento dessa leitura medieval isso a colocava em condição de submissão ao homem, pois se oriunda dele lhe era sujeita e fora criada apenas como auxiliar para a procriação. E ao transgredir a proibição divina, Eva pecara duplamente, contra Deus e contra o homem e foi por isso punida duplamente: além da morte e dor física acresceu-se à sua punição a sujeição ao poder masculino<sup>108</sup>. Betsabéia, ao ser associada à figura de Eva, incorporava em si essa leitura diabolizada da mulher. A beleza feminina, tão explorada nas representações de Betsabéia - que podia exaltar o belo como atributo divino e também o papel da mulher procriadora, mãe protetora (idéias que promoviam o papel feminino e estavam relacionadas ao culto à Virgem Maria) – passava a ser vista como instrumento de pecado nessa leitura pejorativa da mulher. Assim, as representações tenderão a mostrá-la seduzindo Davi, ou seja, assumindo a culpa pela “queda” de ambos. A Betsabéia nua de Jean de Bourdichon insere-se nessa corrente tradição do final do século XV, ocupando lugar de primazia no frontispício dos salmos penitenciais em especial nos livros de horas franceses.

A exposição completa da nudez na Betsabéia de Bourdichon representava uma etapa adicional na configuração do nu que se desenvolvia no período. A inovação e o erotismo presentes nesta imagem a destacam dentre as outras iluminuras do livro de horas de Luis XII. Enquanto a Betsabéia do livro de horas de Bedford foi

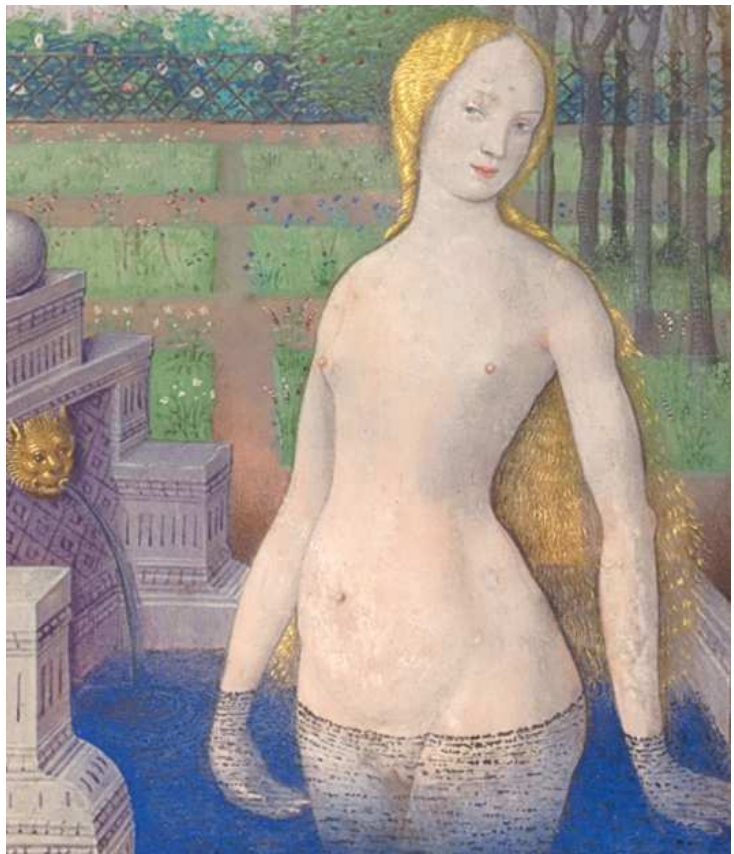


mostrada completamente vestida e na composição da miniatura foram feitas alusões às passagens da Bíblia impregnando o conjunto de religiosidade, a Betsabéia no livro de horas de Luis XII mostra um nu em clara exposição, inserido em um livro de orações cuja função era antes infundir no leitor o arrependimento pelos pecados e não ensejo ou encorajamento para cometê-los. O estilo de construção imagética de Jean de Bourdichon (1457-1521) difere das convenções estilísticas empregadas pelo Mestre de Bedford. Percebe-se na imagem que

<sup>108</sup> DUBY, Georges. **Eva e os padres: damas do século XII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 56.

Bourdichon era conhecedor das inovações da arte italiana, dos cânones renascentistas que se afirmavam na arte européia dessa época, como a configuração do espaço em perspectiva, a busca pela aparência naturalística, o jogo de proporções entre as partes na construção do corpo. Nesta iluminura, o tratamento dado aos elementos de sua composição a distancia de uma conformidade precisa com a narrativa bíblica em 2Sm 11,1-27 indicando tratar-se de uma imagem que buscava valor por si mesmo em detrimento da mensagem religiosa, antes pivô da representação medieval. Jean de Bourdichon foi discípulo de Jean Fouquet - célebre artista iluminador francês que estudou em Roma as novidades da arte italiana - e o sucede como pintor oficial da corte. Bourdichon é considerado um dos grandes de sua geração, tendo influenciado muitas das pinturas de seu tempo. Bourdichon manteve-se como pintor da corte durante muito tempo tendo trabalhado nessa atividade por quatro sucessivos reis incluindo os reinados de Carlos VIII e o de Luis XII.

Para compor a miniatura com Betsabéia, o artista constrói a figura em meia altura, colocando-a frontalmente no primeiro plano da composição e cria com isso um fascinante efeito chamativo. Betsabéia está primorosa e sedutoramente nua e expõe seu púbis detalhadamente. Sua pele é branca, lisa, impecável. Seus longos e loiros cabelos funcionam como uma fonte de luz na imagem. Como fios faiscantes de luzes douradas eles caem de sua cabeça em forma de leque até suas nádegas, envolvendo-as. Seus seios



pequenos posicionam-se bem separados no colo, sua cintura fina e delicada contrasta com seus quadris largos. Os longos braços se curvam languidamente nos pulsos, como que desprovidos de ossos, em harmonia com as generosas curvas de seu corpo. Ela está imersa em água até a cintura, mas o azulado frio e transparente da água não esconde suas partes íntimas. Vêm-se claramente os contornos suaves de sua vulva. Da água faiscante também brota luz e essa luz faz vibrar a superfície da água em ondas suaves. A luz prateada que emerge da água

contrasta com a luz dourada dos fios frisados do cabelo. A água brota da boca de uma fonte que tem a forma de uma figura felina que sorratamente fixa os pétreos olhos no púbis da mulher. Às costas de Betsabéia estende-se um geométrico jardim florido em construção perspéctica que termina nos muros do palácio do rei. Em seu canto direito, vê-se um gracioso bosque de pequenas árvores e, dentre elas, uma singela macieira carregada do fruto da paixão (a maçã por sua cor e formato associa-se ao amor e foi muito usada como o fruto proibido). O jardim paradisíaco remete ao Éden colaborando formalmente para a configuração de Betsabéia como sedutora e sua associação com Eva. No canto esquerdo, ao fundo, Davi em seu terraço debruça-se sobre um brocado dourado. Ele pende a cabeça, embevecido seu olhar está cravado na mulher.

Em detrimento da narrativa bíblica, isenta quanto às atitudes de Betsabéia, fica claro nesta imagem que ela está ciente do olhar de Davi na janela do palácio. Ela vira o rosto para olhar de frente o espectador, mas percebe-se o jogo de seu olhar que busca matreiramente Davi de soslaio. Dessa forma, a personagem exhibe um charme atrevido que tenta seduzir tanto o rei Davi quanto o espectador que olha a imagem. Pode-se dizer que mais do que a Davi, que está a uma boa distância, ela se oferece ao espectador, de quem está mais próxima. O jogo de sedução exposto é complexo. Betsabéia aparentemente se apresenta como objeto de desejo do rei. Acontece que num jogo de sedução o sujeito desejante não necessariamente tem o controle da situação, o controle muitas vezes pode estar sendo exercido pelo objeto de desejo, ou seja, a mulher às vezes vista apenas como o objeto-do-desejo pode, e parece ser o caso, extrair poder de uma condição de objeto habilmente construída. A Betsabéia desta imagem maliciosamente parece estar dominando a situação, parece saber bem o que está oferecendo e sua oferta promete ser prazerosa. Se Davi foi seduzido, a imagem certamente também deve ter seduzido o rei Luis.

A encomenda do livro se deu por volta do ano de 1498<sup>109</sup>. O manuscrito



Agosto

Setembro

ouis XII. Calendário,  
KREN; EVANS.

<sup>109</sup> Para as considerações históricas a respeito deste manuscrito a publicação do Museu J. Paul Getty organizada por Thomas KREN e Mark Evans (*A masterpiece reconstructed the hours of Louis XII*). Dentre os ensaios, consultou-se especialmente os de Thomas Kren, curador do departamento de manuscritos do museu, e o de Janet Backhouse que foi curadora do The British Library, já citada em nota anterior.



iluminado contém 12 pinturas adornando o calendário e 24 miniaturas de página inteira figurando os frontispícios de cada uma das partes da estrutura padrão dos livros de horas. Essas miniaturas do livro de horas de Luis XII dispersaram-se ao longo do tempo e esse manuscrito só foi reconstituído posteriormente ainda que não em sua totalidade. As miniaturas foram construídas de forma independente do texto, o contorno das cenas e imagens figuradas simulava uma moldura em madeira dourada que colocava a cena num segundo plano pictorial que as tornava parecidas com quadro e por conta disso podiam ser apreciadas como pinturas individuais. Isso pode ter contribuído para a desconstrução do manuscrito e a dispersão das imagens. Em comparação com o livro de horas de Bedford, as ornamentações decorativas são bem mais modestas, só aparecem em pequenas barras nas páginas de texto. No calendário são, como de praxe, mostradas cenas das atividades do mês e personificações dos signos do zodíaco. As análises da linguagem pictórica de Bourdichon distinguem sua característica luminosa resultante do uso de fontes de luz contrastantes e visíveis na imagem e um delicado cuidado na construção da profundidade espacial com finas linhas paralelas em tons que vão se suavizando. Boudichon também explorava as qualidades quente/frio dos pigmentos que utilizava como se pode ver no calendário (Figura 32): as figuras do zodíaco são construídas em tons de azul que contrastam com as cenas das atividades agrícolas construídas em nas diferentes tonalidades do vermelho.

O livro de Horas de Luis XII foi encomendado pelo próprio Luis (1462-1515), provavelmente em 1498, ano em que ascendeu ao trono francês. Em abril de 1498, Luis, duque de Orleans<sup>110</sup>, sucedeu seu primo Carlos VIII no trono, tornando-se Luis XII da França. O fólio de abertura do manuscrito (Figura 33) traz o retrato do rei ajoelhado



**Figura 33: Horas de Luis XII. MS79a. Fonte: KREN; EVANS, p. 23.**

<sup>110</sup> Luis nasceu do casamento de Carlos de Orleans (1394-1465) com a sobrinha do duque da Borgonha quando seu pai já era velho, estava com 70 anos de idade. Com a morte do pai, ele cresceu e foi educado no ambiente culto da corte francesa de seu tio e padrinho, o rei Luis XI. Em 1476, quando Luis tinha apenas 14 anos, o rei obrigou-o a se casar com sua filha aleijada, Jeanne da França, irmã mais nova de Carlos VIII, que veio a suceder o pai no trono. Carlos VIII morreu prematuramente em sete de abril de 1498 e como morreu sem deixar herdeiro masculino, Luis acabou por ser proclamado rei da França

quando de sua coroação. Era característica dos manuscritos luxuosos medievais além da presença nos fólios das marcas de posse, como brasões ou divisas que personificavam as obras, a presença dos retratos dos proprietários, que geralmente se esmeravam em retratar o possuidor com bastante verossimilhança. Luis foi pintado vestindo uma luxuosa túnica dourada, toda bordada em ouro. Ele se ajoelha diante da coroa apoiado numa almofada azul decorada com a flor de Liz, símbolo da monarquia francesa. À sua esquerda se ajoelha o arcanjo São Miguel também todo vestido em ouro. Às costas de ambos se posicionam, em apoio cerimonioso à coroação de Luis: São Denis (padroeiro de Paris), São Carlos Magno e São Luis (expoentes da história real francesa). Em 27 de maio de 1498 Luís foi coroado em Reims. Na inscrição aposta na moldura da iluminura consta que o rei estava completando 36 anos de idade por ocasião de sua coroação.

Luís havia conseguido a sucessão real, mas precisava aumentar seu apoio político. Para afiançar a anexação do ducado da Bretanha e assim retê-lo sob o controle francês, fazia-se necessário que ele se casasse com Ana, a viúva de Carlos VIII (que o antecederia). Contudo para isso, antes tinha que anular seu casamento com Jeanne da França. Quando do casamento de Ana com Carlos VIII, os noivos haviam assinado um acordo no qual firmavam que se Carlos morresse sem um herdeiro Ana se casaria com o seu sucessor. Luís tentou várias petições ao papa no intuito de cancelar seu casamento com Jeanne para poder assim se casar com a viúva, porém o papa negava reiteradamente seu pedido. Segundo Thomas Kren, Luis não gostava de sua mulher Jeanne em razão de seus problemas físicos e fofocava-se na corte que ele evitava a esposa. Além disso, Luís também era famoso por sua licenciosidade, era um apreciador das companhias femininas e suas aventuras extraconjugais eram notórias, comportamento típico nas cortes francesas<sup>111</sup>. Essa reputação de Luís dificultava as negociações junto ao Papa para anular seu casamento com a pobre e “detestada Jeanne”. Nos procedimentos de anulação, conseguida apenas em dezembro de 1498, Luis jurava repetidamente que nunca tivera relações sexuais com a esposa Jeanne, fato que ela negava veementemente dificultando a concessão papal. Segundo Kren essa particularidade da personalidade de Luis era tão conhecida a ponto de o núncio papal ter discorrido sobre as atividades lascivas do novo rei em um relatório a respeito do pedido de anulação. Entretanto, tendo ele insistido suficientemente, anulação foi conseguida e Luis conseguiu se casar com Ana da Bretanha em janeiro do ano seguinte, porém reporta-se que suas aventuras extraconjugais não acabaram com o novo casamento.

---

<sup>111</sup> KREN, Thomas. *Looking at Louis XII's Bathsheba*. In: KREN, Thomas; EVANS, Mark (Coord.). *A masterpiece reconstructed the Hours of Louis XII*. Los Angeles: Getty Publications, 2005, p. 57.

Haja vista a reputação de Luís, pode-se supor que o erotismo da Betsabéia deste livro de horas pode muito bem ter sido uma encomenda deliberada do rei ao artista. Ou ainda, Bourdichon, seguindo a tradição de Betsabéia nuas e sedutoras que se constituía, caprichou um pouco mais no ensejo de agradar ao rei, dado que sua licenciosidade era conhecida. A inscrição pintada na moldura da miniatura com Betsabéia traz, como era de praxe, as palavras que abrem o salmo bíblico número seis: “Senhor não me repreenda com ira, não me castigues com cólera”, o mesmo versículo está na Betsabéia do Mestre de Bedford. Contudo, no caso desta miniatura, não deixa de lhe conferir certa ironia já que um possível ato licencioso - quer seja o ato intencional de Betsabéia com Davi ou o de um possível voyeur em relação erótica com a imagem - que parece estar prestes a ser cometido, se mostra precedido de um eficiente apelo à misericórdia divina. Qualquer conotação heróica em relação à Betsabéia da narrativa bíblica foi deixada de lado, a personagem nesta imagem deixa de ser a protagonista de uma narrativa construída para ter um efeito moral ou anagógico sobre o leitor para tipificar um comportamento específico. Ou seja, personificar o prazer no sentido perturbador da luxúria, pois o artista conseguiu criar com esta Betsabéia um espelho no qual o espectador podia facilmente ver suas próprias fantasias de felicidade sexual encenada.

A leitura silenciosa e privada tornou-se prática comum dos leitores letrados no final da Idade Média em contraposição à leitura em conjunto e feita em voz alta que havia sido a anteriormente praticada <sup>112</sup>. A leitura uma vez silenciosa e solitária com certeza encorajava a produção de livros com a inserção de imagens excitantes para as fantasias eróticas dos leitores. O livro percorrido folha a folha e na privacidade encetava uma relação individual leitor-livro mais intimista, permitindo um contato maior com as palavras e com as imagens que muitas vezes o acompanhavam. E as imagens fecundam a imaginação com muito mais força. Sabe-se que os séculos XV e XVI testemunharam grande sensualidade na arte e a oferta de livros com imagens eróticas neles inseridas foi incrementada. Os preços mais baixos propiciados pela imprensa multiplicavam o acesso aos livros e a gravura facilitava a inserção de imagens. Classes sociais menos favorecidas também podiam consumir os livros antes restritos àqueles em condição financeira de adquirir os dispendiosos manuscritos. Nos livros

---

<sup>112</sup> CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Universidade de Brasília, 1999, p. 98: Chartier no *post scriptum* (Do códex à tela: as trajetórias do escrito) analisando a história da leitura, relata que ao longo da Idade Média a leitura silenciosa antes restrita aos *scriptoria* monásticos (séculos VII e IX) ganhou o mundo das escolas e das universidades no século XII e dois séculos mais tarde ganhou as aristocracias leigas. A prática da leitura em voz alta para outros ou para si mesmo refere-se a uma convenção cultural que associa texto e voz, que provém da Antiguidade (quando a leitura silenciosa, só com os olhos se praticava conjuntamente). Essa leitura silenciosa subsistiu por muito tempo e é justamente no período entre os séculos XVI e XVIII que ler em silêncio estabeleceu-se como prática comum dos leitores letrados.

de horas, o banho de Betsabéia deve ter se tornado, assim como Eva, um veículo “conveniente” para a “moda do nu”<sup>113</sup> e a Betsabéia nua de Bourdichon incrementou a tradição de representações de nus femininos sensuais que se estabelecia se incluindo nesse circuito de mulheres nuas.

Os livros de horas analisados evidenciam as mudanças por que passaram as figurações de Betsabéia durante o século XV. O nu frontal de Betsabéia no Livro de Horas iluminado por Jean Bourdichon mais facilmente devia induzir à sensualidade do que a projeções espirituais já que a nudez escancarada acaba por provocar uma quebra na narrativa quando remete o espectador primeiro à pessoa nua e depois ao personagem representado. Como sintoma da moralidade a beleza plástica do corpo desnudo dissociava-se da virtude na maioria das acepções morais do medievo cristão. Durante a Idade Média, Eva e Betsabéia são as duas mulheres, dentre as figuras bíblicas representadas, que comumente apareciam nuas, e elas têm em comum o fato de serem mulheres que sucumbiram à tentação e em decorrência disso cometeram um erro. A leitura simbólica da narrativa de Betsabéia que investia o banho de significações teológicas associando-o ao batismo revestia juntamente de simbolismo cristão a visão de sua nudez. Interpretações simbólicas também podiam ser feitas da figura de Eva. Entretanto, a associação de ambas as figuras ao pecado e, portanto, a um estereótipo feminino negativo tornou-se preponderante a ponto de privilegiá-las como veículo por excelência para um gênero de nudez com apelo erótico.

---

<sup>113</sup> Ver nota nº104, p. 79.

## CAPÍTULO 4

### 4.1 A PASSAGEM DA ILUMINURA PARA A GRAVURA

Com o aprimoramento e o uso das técnicas da gravura no final do século XV e com o surgimento da tipografia, alterou-se substancialmente a produção tanto do livro quanto da imagem a ele conexas. A iconografia dos primeiros livros impressos, xilográficos ou tipográficos, se inspirou, por vezes diretamente, na iconografia dos manuscritos. As gravuras

coloridas após a impressão imitavam as miniaturas e os iluminadores eram contratados para completar a decoração marginal dos textos. Produto de uma arte nova, o livro impresso não se depreendeu completamente da imitação de um manuscrito, e foi aos



le horas impresso em

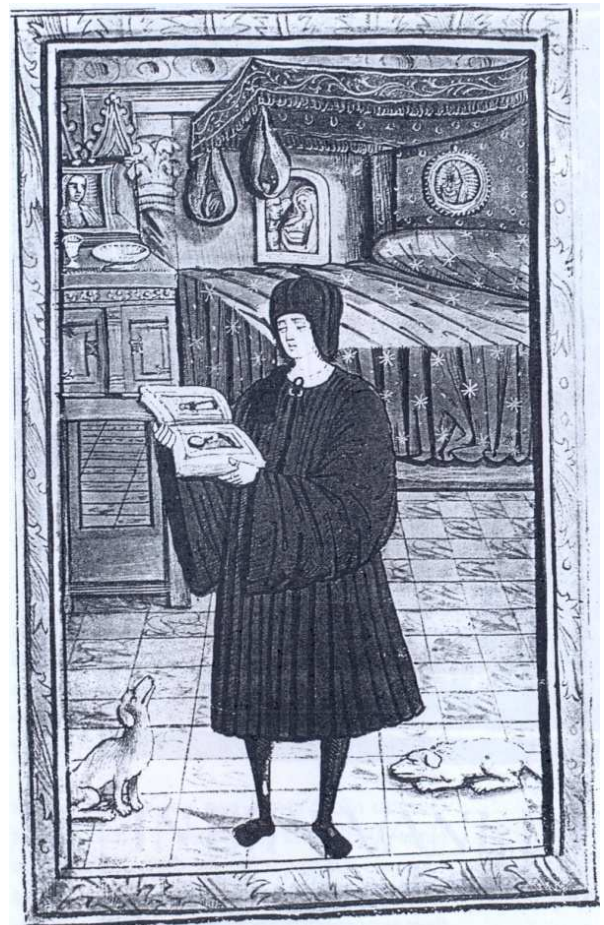
poucos que a arte da iluminura se ressentiu da concorrência do livro impresso até ser finalmente substituída pela gravura, já que essa barateava e multiplicava a produção para as tipografias. Pode-se observar na imagem ao lado (Figura 34) como o livro impresso buscava se aproximar do manuscrito na construção da página, molduras e enquadramento da imagem. Nesse Livro de horas, com o tema de Betsabéia no banho introduzindo os salmos penitenciais, a composição das figuras na gravura e as ornamentações marginais das páginas, ambas pintadas depois da impressão, remetem às iluminuras de Betsabéia dos manuscritos mostradas anteriormente.

A gravura<sup>114</sup>, inicialmente uma técnica de reprodução de imagens, configurou-se aos poucos em novo veículo artístico. Em suas origens, independentemente de cânones artísticos,

<sup>114</sup> DECOURT, Maria Leonor Grinberg; LOPES, Helena da Silva; ROSA, Cintia Maria Falkenbach. *Gravura em Metal*, p. 6: Em suas diversas modalidades, pode se definir gravura como a arte de “sulcar, cavar, retirar pedaços

o seu caráter popular a fez veículo para as crenças e as paixões de um público amplo. Suas imagens simplificadas eram inteligíveis e acessíveis a todos por seu pequeno formato e por seus baixos preços, podendo por essas questões ser vista como instrumento de ação social. Como veículo próprio de expressão artística, sua capacidade de multiplicar-se em inúmeras cópias idênticas democratizou o acesso à obra de arte rompendo com a tradição valorativa da peça única. Com a técnica da gravura passou-se também a reproduzir, de forma multiplicada, os afrescos e pinturas, ampliando seu alcance e divulgando a produção pictórica dos grandes artistas. Aliada à sua natureza portátil, essa capacidade multiplicativa foi decisiva no final da Idade Média para a circulação da informação visual. Permitiu um intercâmbio entre culturas diferentes de imagens portadoras de idéias e conceitos transformadores da realidade, contribuindo na construção do conhecimento ocidental.

A gravura deve seu desenvolvimento à popularização do papel. Consta que os árabes introduziram na Europa a técnica chinesa de fabricação do papel por volta do século XII, e no final do século XIV o papel já se tinha tornado mercadoria corrente. Se a afirmação da técnica xilográfica como linguagem artística ocorreu em meados do século XV, o seu nascimento enquanto técnica de reprodução pode ser situado em tempo mais remoto. No Egito Antigo já se utilizavam estampas em relevo sobre blocos de madeira para a decoração de tecidos. Na feitura dos manuscritos medievais também se usavam estampilhas em relevo, esculpidas em madeira



**Figura 35:** coletânea de miniaturas, MS 388, fólio 8v, França, 1475, Cahntilly, Museu de Condé.  
**Fonte:** CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*, p. 30.

da superfície de um material, com instrumentos apropriados ou reagentes químicos. Uma vez executados os sulcos, a superfície recebe a tinta, que por meio de pressão, reproduz as imagens gravadas para o papel” Assim, de um único desenho, obtêm-se múltiplas cópias. Seu aspecto final depende do procedimento do qual ela deriva. Diversos materiais são utilizados como matrizes: xilografia designa a técnica que usa a placa de madeira para a gravação e calcografia, a que usa como matriz um metal, comumente o cobre. O elemento que distingue a calcografia da técnica mais antiga, a xilografia, é o princípio técnico que diferencia os procedimentos de incisão. Enquanto na xilografia o que fica em relevo é que se entinta para a impressão (incisão em relevo), na calcografia, os encavos é que são preenchidos com tinta e transferidos para a folha de papel, procedimento chamado de incisão em encavo.

ou metal, para ornar as encadernações ou o velino com figuras ou legendas. Segundo Lucien Febvre<sup>115</sup>, a arte da xilogravura era largamente praticada na Europa no final do século XIV, quando já estava popularizada a impressão de imagens de devoção ou cenas religiosas sobre telas de linho, tecidos de seda ou papel - de tal forma que se pode presumir a existência de uma imagística popular em gravura de caráter religioso no início do século XV. Supõe o autor, que as primeiras oficinas xilográficas devem ter se formado nas proximidades dos claustros, ou em seu interior, tendo, portanto, as ordens monásticas contribuído para a formação dessa imagística. O costume medieval das peregrinações e o profundo sentimento religioso disseminado principalmente entre as classes populares aumentaram a demanda por gravuras religiosas e sua difusão. Vendidas em feiras ou nas portas das igrejas, as imagens serviam para a organização de santuários particulares, podiam ser penduradas nas paredes, colocadas dentro de livros de orações ou levadas junto ao corpo para proteção. A presença multiplicada dessas gravuras no cotidiano das casas européias pode ser verificada na figura 18 extraída de uma coletânea de miniaturas francesas do século XV<sup>116</sup>: vêem-se várias gravuras penduradas na parede e o homem segura nas mãos um manuscrito com imagens gravadas que observa com atenção. Além dessas imagens de devoção, outro produto antigo de impressão tabular foram as cartas de jogo, manipuladas sem cuidado em tavernas ou em rodas populares, suas origens são imprecisas e provavelmente precederam as xilogravuras de assuntos religiosos.

O estudo das primeiras xilogravuras é limitado devido à escassez de dados documentais precisos ou de materiais conservados. As imagens de devoção, ícones, cenas bíblicas ou de martírio de santos não permitem verificações cronológicas precisas, já que eram destinadas a um público genérico e para uso doméstico, podiam ser adquiridas em igrejas, feiras e entrepostos de peregrinação por um bom preço; não eram valorizadas como as pinturas que ornavam muitas vezes os mesmos santuários ou abadias das quais partiam a iniciativa para a produção xilográfica. Quanto à questão da verificação da área cultural à qual pertence determinada obra, dado a facilidade de circulação das gravuras, não é possível considerar que o lugar onde ela é encontrada é o mesmo lugar em que foi produzida; o mesmo acontece com a determinação da autoria das gravuras, que aparecem de mão incerta, podendo se tratar de imitações de gravuras vindas de longe ou mesmo da tradução gráfica em madeira de uma pintura, miniatura ou um vitral antigo. Tais traduções não necessariamente se

---

<sup>115</sup> FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Hucitec, 1992, p. 68.

<sup>116</sup> CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp, 1999, p. 30

mantinham fiéis ao original, podiam variar de acordo com o talento e a técnica do gravador, o que torna mais difícil precisar sua filiação.

A condição de reprodutibilidade técnica da matriz de madeira fez com que se estabelecessem laços estreitos entre a escrita e a imagem na produção dos primeiros livros impressos, conhecidos como incunábulos. Os livros de impressão tabularia eram compostos, como os livros manuscritos, em cadernos e na mesma placa de madeira gravavam-se as

imagens e os textos. Os primeiros livros xilogravados buscavam popularizar a história sagrada e ensinamentos bíblicos de forma mais acessível, visando atingir um número maior de pessoas. Dentre as produções nesse formato podem ser encontradas Bíblias (a *Biblia Pauperum*), o Apocalipse figurado, as artes do bem morrer, a vida da Virgem e dos santos, e também livros de horas. A imagem ao lado (Figura 33) mostra um livro de horas do século XV em que a cena com o banho de Betsabéia foi gravada juntamente com os versículos do Salmo bíblico (sexto salmo) na mesma matriz de madeira. No primeiro plano da imagem, Betsabéia aparece nua, vestindo apenas um colar que lhe enfeita o colo. Segura com as mãos um tecido



Figura 36: livro xilográfico do século XV, livro de horas com Betsabéia. Fonte: [www.godecooking.com](http://www.godecooking.com)

drapeado que cobre sua púbis. Davi, posicionado no plano posterior e acima, com os braços cruzados apoiados no parapeito de uma janela, debruça-se para melhor ver a mulher. Ao fundo vêem-se diversas construções. O conjunto é contornado por colunas torneadas e uma rica ornamentação, ainda que sem muita precisão no talhe. No topo superior foi aposta a figura de Cristo com os braços abertos, segurando o globo terrestre em uma das mãos. A figura de Cristo abençoando a cena quebra em parte a dimensão erótica da imagem. As



margens que emolduram texto e a figuração trazem arabescos ornamentais que completam a imagem. O conjunto desta gravura está claramente imitando uma iluminura e o aspecto um tanto grosseiro do entalhe, sem muito rigor no acabamento apesar de minucioso, parece indicar que se trata de uma produção para venda a preços módicos. Sucessivamente, com a invenção da imprensa por Gutemberg entre 1440-50, os textos passaram a ser impressos com os caracteres móveis, impressão muito mais eficiente. Com as imagens inseridas nos livros sendo gravadas à parte, ligadas a uma técnica diferente daquela que imprimia as palavras, elas acabaram por serem separadas tecnicamente dos textos constituindo em si uma unidade, diferentemente das iluminuras onde imagem e texto são construídos em conjunto.

Se a carreira do livro xilográfico desembocou na imprensa tipográfica, técnica bem diferente da xilogravura, o xilogravador, por sua vez, não teve findado aí seu *métier*, pois a associação das duas técnicas – tipografia e xilogravura – continuou crescente com a inserção de imagens gravadas nos livros. No final do século XV, o constante crescimento do mercado editorial e a concorrência com o metal vão favorecer a experimentação do procedimento xilográfico e sua transformação estilística. Foram criadas corporações de entalhadores especializados, os *tailleurs de bois*, na França e os *formschneiden*, na Alemanha; muitos gravadores se filiaram a essas associações. A xilogravura vai se destacar progressivamente da função ilustrativa, para tornar-se também obra autônoma, graças principalmente ao trabalho de Albrech Dürer<sup>117</sup>. Como as gravuras atingiam um público mais vasto, os detentores do poder, seja a Igreja ou o Estado, vão explorar a grande força de persuasão da representação imagética e os artistas saberão tirar proveito para a difusão de suas obras.

---

<sup>117</sup> MARIANI, Ginevra. *La xilografia nel primo Cinquecento: I grandi Maestri*. In: MARIANI, Ginevra (org.). *Xilografia*. Roma: Instituto Nazionale, 2005 (tradução nossa), p. 34: Em 1498, Dürer publica o livro “Apocalipse” e Panofsky, ao descrevê-lo, sublinha o fato de tratar-se de dupla novidade: 1- é o primeiro livro projetado e editado por iniciativa pessoal de um artista que imprime seu monograma nas pranchas (inclusive menciona-se como impressor-editor) e 2- ao isolar do texto as 15 pranchas xilográficas que acompanham o livro (as imagens de dimensões maiores que as usuais parecem subordinar o texto a elas e não o contrário), Dürer realiza outra inovação, pois dá autonomia à imagem, que pode assim ser vendida separadamente. A autora está fazendo menção a publicação italiana de Panofsky de 1983: *La vita e la opere* de Albrech Dürer.

As duas gravuras mostradas a seguir (Figuras 37 e 38) constam como oriundas do ateliê de Lucas Cranach, o velho (1472-1553), artista estabelecido na Alemanha no período da Reforma Protestante. Tratam de assunto religioso e elaboram de forma diferente o tema do banho de Betsabéia. Em ambas o



**Figura 37: xilogravura colorida, provavelmente oriunda do ateliê de Cranach. Fonte:aventure.org.bibles**

rei Davi foi posicionado num terraço situado no canto superior da imagem de onde observa Betsabéia

que está completamente vestida. Davi segura nas mãos sua harpa o que pode indicar uma participação ativa sua na sedução que vai se estabelecer entre o homem e a mulher. A primeira gravura (Figura 37) foi colorida manualmente após a impressão, as linhas foram entalhadas na madeira com delicadeza, a espessura demonstra a mestria do entalhador. A imagem foi construída em perspectiva e as cores colocadas a *posteriori* se somam às finas

linhas gravadas para a ilusão de profundidade conseguida pela imagem. A cena representada enfatiza a busca por uma apreensão do cotidiano da sociedade medieval vivenciada em detrimento de uma caracterização possível dos tempos bíblicos. A arquitetura da cidade representada assemelha-se aos



**Figura 38: Lucas Cranach, o velho (1472-1553), xilogravura (Coleção gráfica do Museu der Bildenden Künste). Fonte: www.art-wallpapers.com**

burgos medievais alegrada por cisnes que nadam nas águas que circundam o palácio real. Nessas

mesmas águas Betsabéia se banha com o auxílio de duas servas. Enquanto nessa gravura há um distanciamento acentuado entre a figura feminina e o homem que a observa e a mulher parece não se dar conta do que se passa, na segunda gravura (Figura 38), não só há uma

proximidade espacial entre os personagens, como também Betsabéia além de parecer estar consciente de estar sendo observada também parece corresponder ao olhar do rei. Assim, como já se mostrava evidente nas iluminuras do final do século XV, as composições em gravura para o banho de Betsabéia também tendiam a colocar a figura feminina mais próxima de Davi muitas vezes correspondendo ao olhar do rei como na gravura da figura 35, o que pode revelar uma tomada de consciência desse desejo, ou seja, a representação pode estar evidenciando um posicionamento diante da narrativa bíblica e considerando a participação ativa de Betsabéia na sedução de Davi.

Edições impressas do manual de aconselhamento moral escrito por La Tour Landry<sup>118</sup>, popularizado na Europa desse período, em razão da passagem que citava Betsabéia podiam trazer gravuras figurando a personagem.

Como se pode ver na xilogravura ao lado, Betsabéia configura-se claramente como contraexemplo da moralidade (Figura 39) nessa edição impressa do manual de aconselhamento, editada na Basileia em 1493. A gravura mostra



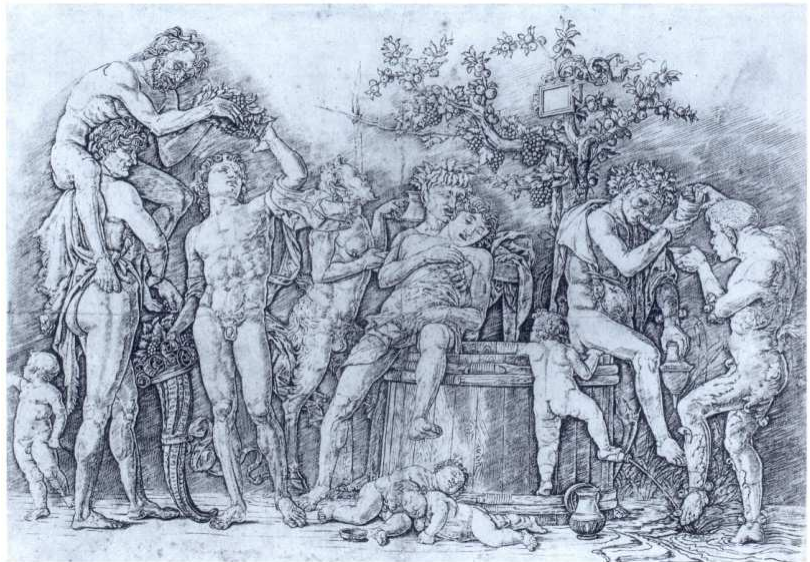
Betsabéia se banhando numa tina de madeira posicionada no canto esquerdo da imagem. Com as mãos ela acaricia um ventre volumoso, possível referência à desastrosa gravidez. Betsabéia sorri matreiramente, está de costas para Davi e possui longa e loura cabeleira que envolve seus ombros caindo até a cintura. Davi com as mãos no queixo observa a mulher do alto de uma janela colocada no canto superior direito da imagem. Às suas costas se pode ver o possível mensageiro, que irá buscar a mulher e que parece estar se divertindo com a situação.

**Figura 39: O banho de Betsabéia (xilogravura).** In Geoffroy de la Tour Landry, Basel 1493. Fonte: KREN, 2005, p. 51

<sup>118</sup> Manual citado na página 63, nota nº 74.

Nem todas as gravuras comercializadas durante o século XV eram xilogravuras; juntamente com essas, nesse período começam a aparecer gravuras entalhadas em cobre. Também no comércio editorial que, num primeiro momento fez uso principalmente das xilogravuras (que por motivos técnicos - como a possibilidade de um número maior de exemplares e a impressão simultânea de ilustração e texto com o posicionamento dos caracteres móveis na mesma placa de madeira da figuração – melhor se adaptavam a primeiras produções comerciais) as gravuras em cobre também tiveram seu espaço, pois chegaram a acompanhar edições antigas, geralmente impressas em papel mais fino, recortadas e coladas no lugar. Mas, enquanto a xilogravura tem sua história atrelada à produção de imagens de caráter simples e popular e à da tipografia, a gravura em metal, em suas origens, ancorou-se no ambiente artístico da ourivesaria voltado às elites culturais e financeiras.

Ambas as técnicas devem ter convivido, já a partir de 1440, compartilhando áreas culturais e iconográficas. Ao contrário da xilogravura que já dominava a reprodução da imagem pelo menos desde a introdução do papel, cuja manufatura por conta de um comitente religioso (imagens de devoção)



ou **Figura 40: Bacanal com Tino, Andréa Mantegna, 1475-80 (calcogravura a buril). Fonte: MARIANI, 2005, p. 38.**

popular/comercial (cartas de

jogo, papel ou tecido decorado) por algum tempo não pareceu esmerar-se em suas composições, a gravura em cobre já em seus inícios buscava composições de maior cuidado estético. Os primeiros gravuristas em metal, oriundos das ourivesarias, e seus ricos comitentes estavam alinhados com a visão artística corrente no *quattrocento* italiano que tinham entre os valores cultuados a escultura clássica greco-romana valorativa do corpo e a concepção perspectiva do espaço em que a figura do homem se constitui como medida e pivô – mote da arte renascentista que viria a seguir. Enquanto a xilogravura na maioria das vezes cuidava apenas de imprimir mecanicamente os motivos iconográficos, o ambiente em que nascia a gravura em cobre propiciou que a nova técnica apurasse antes que a xilogravura a linguagem composicional da gravura em termos de um veículo próprio de expressão artística. Fato que

pode ser constatado na famosa calcogravura a buril de Andrea Mantegna (Figura 40) que se insere entre outras tantas de temática envolvendo o corpo nu. A incisão figurativa em cobre iniciou-se concomitantemente com as experimentações da gravura tipográfica em torno da metade do século XV<sup>119</sup>. O buril, instrumento usado no entalhe direto do metal, tinha uso conhecido desde o fim da Antigüidade greco-romana para a decoração de lâminas de ouro e de prata, era utilizado, sobretudo para a técnica do *niello*<sup>120</sup>. Na gravação direta do metal usava-se tanto o buril, também chamado de talho doce, e a ponta-seca<sup>121</sup>.

A calcogravura a buril ao lado (Figura 41) incluída em um livro de horas impresso, tem ambientação muito próxima das composições das iluminuras das quais segue o formato. Davi e Betsabéia estão quase que no mesmo plano da imagem o que os torna muito próximos. Do alto da torre do seu castelo, Davi palpitante, com uma das mãos no peito, como que saindo de um possível tédio, espia Betsabéia. Seu braço esquerdo se estende e quase toca o caprichoso chafariz de onde brota a água na qual a mulher se banha. Descendo os olhos pelo chafariz encontramos a mão esquerda de Betsabéia que desvia o curso d'água ligando-o a sua genitália – a associação com o futuro enlace carnal é quase automática. As partes íntimas estão convenientemente tapadas pela mão direita, seus seios estão bem delineados e enrijecidos e sua pose é languidamente sensual. A conotação erótica da



**Figura 41: Horas para uso em Roma. França, Paris, 1513, impresso por Thielman Kerver (PML 594, fol. G4r). Fonte: WIECK, 2006, p. 95.**

<sup>119</sup> A data mais antiga de que se tem notícia de uma gravura em cobre é 1446, com uma imagem que traz uma “Flagelação”, pertencente a uma série da Paixão de Cristo e que é atribuída a um gravador alemão anônimo, chamado de Mestre do Ano de 1446. Essa gravura documenta a precocidade da técnica na Alemanha. Haja vista o intercâmbio com certeza existente entre a Alemanha e a Itália medievais, fica difícil definir quem primeiro se valeu da técnica de impressão utilizando placas metálicas entalhadas a buril.

<sup>120</sup> termo que vem de *nigellum*, esmalte negro (mistura de enxofre, prata e chumbo) usado para evidenciar o desenho efetuado na ourivesaria e ressaltá-lo no metal.

<sup>121</sup> O uso da ponta seca como instrumento para gravação no metal provoca ranhuras erguendo rebarbas no sulco que acaba borrando um pouco a linha de impressão, efeito que pode ser utilizado na linguagem da gravura.

gravura parece evidente. Uma das mulheres que rodeiam a fonte oferece frutas (provavelmente cereja, fruta primaveril na Europa) e com o olhar parece recriminar a cena.

A gravura de criação ou também chamada gravura original - que é aquela idealizada e executada como composição inédita e que explora os recursos da linguagem gráfica - e as gravuras de reprodução ou interpretação de imagens de outros formatos, entre as quais se incluem a cartografia, a ilustração de livros científicos, etc, conviveram simultaneamente na história da gravura. A gravura de reprodução, que reproduzia as imagens de pinturas, afrescos e esculturas, e assim divulgava as grandes obras de arte, exigia que o gravador conhecesse ambos os códigos visuais envolvidos e para tanto precisava de muito treino. Para o artista/artesão, realizar uma gravura era menos dispendioso, em termos materiais, do que realizar uma pintura ou um afresco, e a possibilidade de multiplicação da obra podia assegurar mais facilmente o lucro. A manufatura de gravuras de reprodução se tornou no século XV um negócio lucrativo e em plena expansão. A gravura em metal que coexistia com a xilogravura se adaptava melhor à reprodução, pois possibilitava maior precisão na construção da imagem. O “gesto” do entalhador na madeira não corresponde prontamente ao sinal impresso no papel, o que ele entalha corresponde ao “branco/fundo” e não às linhas formadoras da imagem; já o inverso ocorre na gravura em metal, cujo entalhe corresponde à linha impressa<sup>122</sup>. Apesar de se prestar bem à reprodução de imagens, a incisão com buril é complexa do ponto de vista operativo, requer intensa aprendizagem para conseguir governar o instrumento de maneira adequada. O mercado de gravuras de reprodução era prerrogativa dos gravadores de profissão, que eram contratados por editores e por artistas (pintores, escultores) que, como queriam divulgar suas criações, contratavam diretamente os entalhadores com quem muitas vezes se associavam. É o caso do consórcio entre Marcantonio Raimondi e Rafael, por exemplo. Consta que Marcantonio (ca.1480-ca.1534), bolonhês estabelecido em Roma, está entre os primeiros a possuir uma ateliê dedicado à reprodução de pinturas.

Giulio Carlo Argan explicitou argutamente o importante papel desempenhado pela gravura de reprodução. Segundo ele, a reprodução por gravura das obras de arte no campo das

---

<sup>122</sup> Como consequência da busca de uma técnica que aproximasse a xilogravura da pintura, e que melhor a evocasse na gravura de reprodução, dois procedimentos de incisão xilográfica em relevo são desenvolvidos: o *camaïeu* (camafeu) e o *chiaroscuro*. Muitas vezes considerados sinônimos, se distinguem pela quantidade de matrizes de madeira utilizadas. Na técnica do *camaïeu*, uma matriz é utilizada para a formulação gráfica completa da imagem e outra para o fundo colorido, que deixa em aberto os pontos de “luz”, as partes brancas da imagem. A técnica do *chiaroscuro* está associada ao nome de Ugo de Carpi (1480-1532), que alcança com ela alta qualidade pictórica. O *chiaroscuro*, contrariamente ao *camaïeu*, não define em uma só matriz todo o desenho da imagem, mas em várias e cada madeira é indispensável para completar a obra gráfica. Em geral compõe-se de três matrizes e necessita de um projeto inicial que possa prever pelo menos três tons - o preto, um meio-termo e o tom do fundo - e também necessita de uma marcação cuidadosa para o ajuste das partes na impressão.

artes figurativas pode-se equivar à revolução provocada pela imprensa no campo da cultura literária e científica<sup>123</sup>. Argumenta que a gravura de reprodução: “preservou a arte figurativa da condição de inferioridade e isolamento que lhe teria sido imposta pela difusão universal do livro impresso; separou o valor da imagem do valor do objeto; demonstrou a reprodutibilidade da obra de arte; ensinou que não basta admirá-la, mas que ela deve ser lida como um livro”; e que a gravura de reprodução “tornou-se o texto de base da educação artística”<sup>124</sup>. O autor considera que o gravador de uma gravura de reprodução não era um simples copista, ele fornecia como trabalho final um equivalente ao original, mas em outra dimensão, em outro material e utilizando outro meio de expressão. Para isso precisava reduzir a variedade da escala cromática utilizada na obra original para relações de preto e branco, assim como reduzia a volumetria conseguida pelos matizes tonais para relações de códigos gráficos e hachuras. As reproduções incitavam os espectadores para a comparação com a pintura ou escultura original, fazendo o indivíduo deter seu olhar para poder compreendê-la de forma meticulosa, “lendo e relendo” criticamente a hábil “tradução” do gravador, portanto – diz Argan - “[...] a gravura influenciou na evolução da arte.”<sup>125</sup> O crescente e rentável mercado de gravuras de reprodução impulsionou a criação da técnica indireta de gravação do metal, chamada de água-forte<sup>126</sup>, que facilitava o encave. Entretanto, cabe citar que a pesquisa de

---

<sup>123</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 18

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>125</sup> ARGAN, 2004, p. 10.

<sup>126</sup> No entalhe calcográfico indireto, é a corrosão química pelo uso controlado de um ácido que transforma a figuração desenhada em encavos. Inicialmente o metal utilizado foi o aço, não por acaso o mesmo material utilizado pelos armeiros de quem a técnica é derivada. Posteriormente o cobre foi o principal suporte para essa técnica. Uma suave e uniforme camada de verniz é aplicada na superfície do metal com a função de proteger a placa impermeabilizando-a da ação do ácido, que deve, ao mesmo tempo, permitir a ação de uma ponta metálica utilizada para realizar o desenho expondo o metal que, pela ação do mordente, será corroído formando o encavo. O verniz, impropriamente chamado de cera, utilizado para lastrar a placa é elemento fundamental para o bom resultado da incisão, muitos dos insucessos iniciais da técnica se deram pelo uso de materiais inadequados. O verniz utilizado pelos armeiros tinha características voltadas para a especificidade de sua destinação: era fluido para ser usado com um pincel no desenho dos motivos decorativos dos escudos e outros objetos ornamentados e, ao mesmo tempo, resistente à ação do ácido para criar um ligeiro alto-relevo rugoso que evidenciasse os traços feitos com o verniz. O procedimento na calcografia pretendia o oposto, ou seja, criar um encavo com profundidade suficiente para receber a tinta da impressão. Uma prolongada ação do ácido podia destruir o verniz e provocar rachaduras, principalmente nas áreas de traçados mais cerrados, estragando a placa. Esses problemas, por certo, desencorajaram os primeiros experimentos, que muitas vezes deviam recorrer a retoques com o buril, mas o aperfeiçoamento das fórmulas do verniz e do ácido e a possibilidade de incisões mais complexas e precisas fortaleceram a técnica como linguagem artística. Na água-forte, o desenho é mais espontâneo e os resultados são comparáveis aos produzidos pela pena sobre o papel; esta técnica representa um passo decisivo para a liberdade de linguagem da gravura, ainda que em seus inícios tenha feito uso integrado do buril para corrigir os problemas ligados à execução técnica. Pode-se dizer que a água-forte permitiu maior originalidade e liberdade de invenção gráfica que o entalhe direto.

técnicas facilitadoras não se limitava a simples expediente de mercado ou era questão buscada só por aqueles menos capazes na arte do buril; os precursores do novo método estavam também interessados na potencialidade da linguagem artística, entre os quais se inclui novamente Dürer.

Dentre a série de afrescos realizados por Rafael no Vaticano representando cenas do velho testamento se encontra uma figuração do banho de Betsabéia (Figura 42). Abaixo

mostramos duas gravuras de reprodução desse trabalho de Rafael, executadas por gravadores italianos no início do século XVI. As imagens produzidas por Rafael produzem grande fascínio nos outros artistas que se esmeravam nas reproduções que



**Figura 42: : Afresco de Rafael no Vaticano, Ca 1514. Fonte: [www.cristusrex.org](http://www.cristusrex.org)**

podiam ser feitas de forma direta, como nos trabalhos dos gravadores italianos (Figura 43) ou reorganizadas em releituras autorais. Os elementos constitutivos do banho de Betsabéia no afresco de Rafael inserem-se na tradição iconográfica do tema: Betsabeia está se banhando, exposta publicamente no balcão superior de uma construção suntuosa. Ela cuida cerimoniosamente de seus cabelos, está nua da cintura para cima, há um panejamento lhe cobrindo as pernas. Davi a observa da janela de seu palácio situado em um plano mais afastado: há uma interessante linha perspectiva ligando os dois personagens. A presença do exército, que circula pela rua entre as duas construções, é uma inteligente alusão a Urias – obstáculo entre os amantes – e faz com que a construção espacial tome parte ativa na narrativa. No trabalho de Rafael pode-se verificar que na construção da cena não são intercalados elementos do cotidiano contemporâneo, percebe-se a consciência do distanciamento histórico em relação à visão da Antiguidade, posicionamento característico da Renascença. A arquitetura representada se inspira nos modelos clássicos. Nas gravuras de



reprodução é notável o cuidado técnico e o resultado excelente conseguido pelos gravadores na reprodução fiel dos traços de Rafael, mesmo tendo uma das gravuras espelhado a imagem.



**Figura 43: Gravuras de reprodução do afresco de Rafael – calcogravuras. Fonte: [www.thinker.org](http://www.thinker.org).**

A nudez em fins do século XV e início do século XVI havia se tornado um tema freqüente, Marcantonio Raimondi e seguidores executaram inúmeras reproduções acessíveis não só das figurações da nudez executadas por Rafael, mas também da dos venezianos, dando-lhes larga difusão. Ao se constituir em um veículo próprio de expressão artística, a gravura impulsionou a produção de imagens, incluindo evidentemente as eróticas. Produzidos em maior escala, texto e imagens deixaram de se restringir apenas às elites sociais. Com a gravura, a imagem passa a ser produzida através de um recurso técnico que a multiplica. Os livros de horas, que acompanharam as transformações advindas das novas técnicas, mantiveram sua produção em alta ainda por muitos anos em edições impressas e com gravuras. O banho de Betsabéia em fins do século XV havia se tornado o tema preferido para o frontispício dos salmos penitenciais. Com as edições impressas, mais acessíveis e em maior quantidade, a presença de Betsabéia nua – de forma sedutora e luxuriosa em constante associação aos salmos (que dizem respeito a todos os sete pecados capitais) dava proeminência assim ao pecado da luxúria em detrimento dos outros pecados capitais como já dito. Considerando a maior circulação das edições impressas tal associação facilmente se disseminou.

Comparando as duas imagens apostas a seguir (Figura44) claramente se verifica como os primeiros livros impressos e suas gravuras imitavam os elementos das iluminuras dos

manuscritos. De acordo com Clare Costley<sup>127</sup> a gravura dessa imagem mostrada foi utilizada em livros de horas impressos na França e na Inglaterra. É de fácil constatação que a composição dos elementos da gravura – ressaltados a representação da arquitetura e da ornamentação marginal – é bastante semelhante aos da iluminura do livro de horas que está ao lado. Betsabéia colocada em primeiro plano ocupa o centro da imagem nas duas imagens. Davi está atrás, apesar de se manter acima – denotando hierárquica superioridade – parece perder a importância na imagem. Betsabéia está nua se banhando em uma fonte, apenas parte do púbis é coberta. Seus cabelos são longos, ela se olha faceiramente no espelho que uma das mulheres lhe oferece. Na mão esquerda segura uma maçã que lhe foi ofertada por outra mulher. A imagem já não traz mais traços de religiosidade, denota o charme e sedução de uma mulher que atraiu Davi para o pecado em um jardim de delícias.



MS Lewis M11.1000 (The free Library of Philadelphia). Séc. XV-XVI



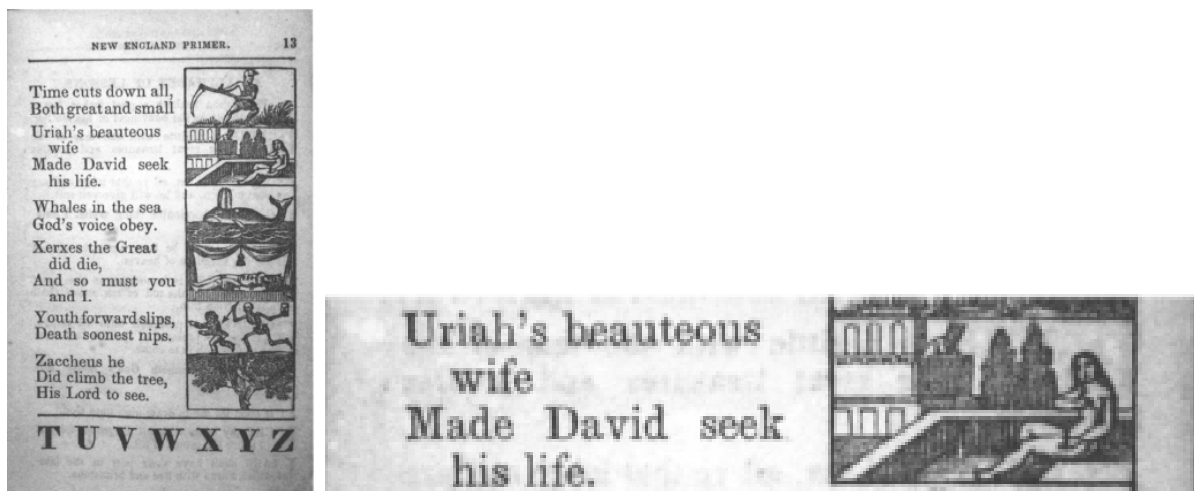
STC 15887, fol. Kiiiiir. (British Library) impresso por Pigouchet. 1498.

**Figura 44: Livros de horas – manuscrito e impresso. Fontes: [www.atelier-enluminure.com](http://www.atelier-enluminure.com) e Costley, 2004, p. 1249.**

As imagens do banho de Betsabéia nos livros de horas do final do século XV e XVI, manuscritos ou impressos, mostravam uma mulher bastante sedutora que podia ser vista como

<sup>127</sup> COSTLEY, 2004, p. 1246

a fonte do pecado em si. Essas imagens apresentando muitas vezes uma nudez plasticamente provocativa, carregada de erotismo, dificilmente, aos olhos de hoje, poderia evocar no espectador um sinal de advertência quanto à possibilidade de se cometer um pecado. Todavia, não se pode precisar até que ponto a nudez, por si só, era vista como inadequada nos idos do século XV, antes do Concílio de Trento (1563) que coibiu a nudez considerando-a indecente nos assuntos sagrados. Em sua pesquisa, Clara Costley observou que as gravuras com Betsabéia no banho foram usadas com objetivos tanto devocionais e catequéticos como pedagógicos, extrapolando seu uso inicial. Na Inglaterra, como os livros de horas, ou *Primers*, eram também utilizados na alfabetização de crianças, os manuais escolares se desenvolveram a partir desses. A autora constatou que o texto educacional “*The New England Primer*”<sup>128</sup>, amplamente divulgado na América colonial e que combinava catequese com alfabetização, trazia uma figuração de Betsabéia nua no banho entre suas imagens catequéticas em pleno ambiente puritano. Tal fato demonstra não só a permanência da imagem de Betsabéia no imaginário, como também um uso e leitura diversos de sua concepção inicial. Na análise de Costley, se do ponto de vista da psicologia moderna a questão sexual, objeto das imagens do Banho de Betsabéia, parece inadequado em um contexto religioso ou educacional não parece ter sido visto assim até o século XIX. Reporta que foi devido às novas idéias reinantes nesse período, como concepções de inocência atrelada à infância, que as representações de nudez/adultério e personificações da morte, antes freqüentes, deixaram de ser consideradas apropriadas para o uso de crianças.



**Figura 45:** O alfabeto, *The New England Primer*. Worcester, MA: Shumway. C. 1820. pg 13. Fonte: COSTLEY, 2004, p. 1266.

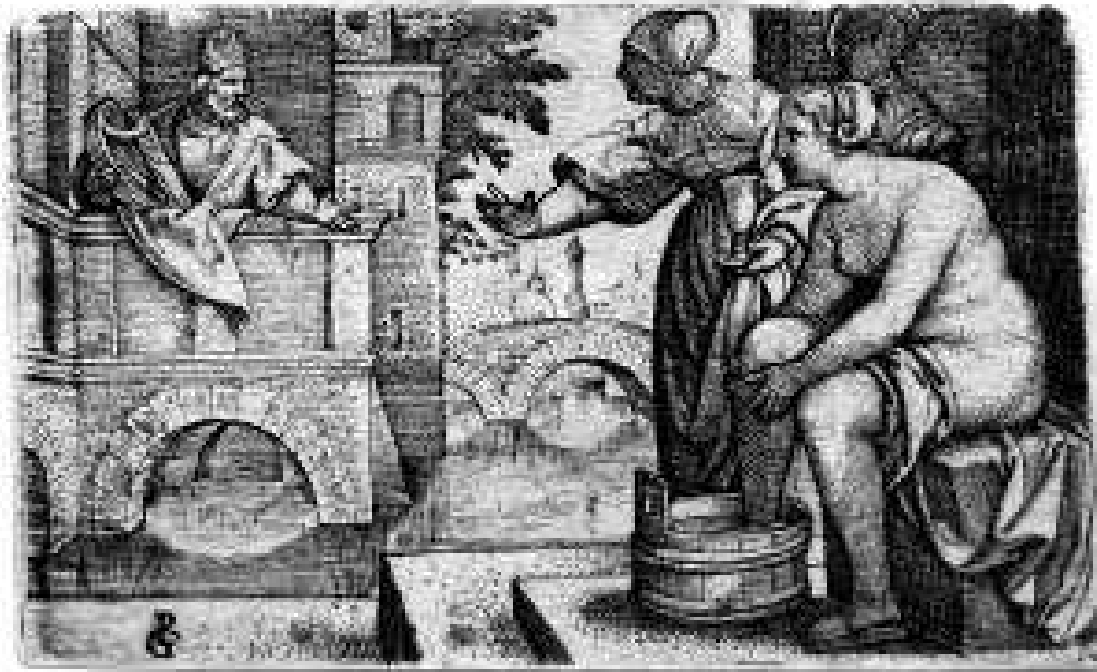
<sup>128</sup> COSTLEY, 2004, p. 1265: Segundo a autora, entre os séculos XVIII e XIX foram publicados mais de seis milhões de cópias do *The New England Primer*.

O gosto pela figuração do nu provocante se espalhou mesmo em detrimento da admoestação da Igreja. Os temas religiosos que em função da narrativa levavam à figuração da nudez, mesmo desencorajados ainda encontraram seu espaço. Nos livros de horas, que permaneceram como uma espécie de Best-seller medieval até mais ou menos a segunda metade do século XVI, a inserção da nudez feminina, em especial nas figurações de Eva e Betsabéia, se fez constante e permitiu a sobrevivência de imagens que possivelmente influenciaram a visão cristã do pecado, haja vista o incremento no “tratamento” da luxúria pelas práticas penitenciais da Igreja após 1540. A cristandade acabou por privilegiar a virtude da temperança, em suas formas de castidade e continência, em detrimento de outras virtudes que em teses cristãs lhe seriam superiores como a prudência e a justiça. A castidade e continência sexual tornaram-se virtudes características do cristão ganhando primazia nos discursos catequéticos para o bom agir, levando inclusive, na análise de Pieper<sup>129</sup>, que termos como sensualidade, paixão, concupiscência, entre outros, adquirissem um sentido negativo, não obstante serem, em princípio, conceitos moralmente indiferentes. Pode-se considerar que a imagem de Betsabéia, distinguindo a luxúria na ilustração dos salmos penitenciais, também tenha participado desse processo, influenciando e sendo influenciada por ele. A nudez, mesmo sendo coibida nos assuntos sagrados após o concílio de Trento, permaneceu nas construções imagéticas. O gosto pela figuração do nu provocante - ainda que em assuntos não sacros - não saiu mais dos circuitos artísticos, seja como tema específico da obra de arte, seja como experimentação formal, seja como simples exercício acadêmico de desenho, seja como veículo para o erotismo e a pornografia vulgar.

---

<sup>129</sup> PIEPER, Josef. *Virtudes Fundamentais*. Lisboa: Aster.

## 4.2 UMA GRAVURA COM BETSABÉIA



**Figura 46: Georg Pencz – Calcogravura (buril), ca 1531 (Galeria Spaightwood – Massachusetts). Fonte: [www.spaightwoodgalleries.com](http://www.spaightwoodgalleries.com).**

As biografias de Pencz (1500-1550), pintor e gravador alemão, inserem-no entre os “Pequenos Mestres” da gravura alemã<sup>130</sup>. Contemporâneo dos irmãos Barthel e Sebald Beham, forma com eles um trio destacado como o mais eminente entre os pequenos mestres. Tendo feito seu aprendizado de artista em Nuremberg, mesmo que não tenha sido aluno de Dürer, como consta em algumas biografias, a proximidade com o referido mestre alemão o coloca sob sua influência direta, influência que se reflete em seus primeiros trabalhos conforme cita Arthur Hind<sup>131</sup>. Ainda segundo Hind, Pencz acabou por desenvolver um caráter individual em seu trabalho, tanto no estilo quanto na técnica. Pencz passou quase toda sua vida em Nuremberg, exceto durante o período em foi banido, juntamente com os irmãos Beham, por volta de 1525, por questões religiosas – a reforma de Lutero instaurava-se na Alemanha por essa época – quando foi provavelmente para o norte da Itália. Com o perdão conferido aos três poucos meses depois, Pencz retorna a Nuremberg, mas em 1539 volta à

<sup>130</sup> Para a biografia de Pencz consultou-se principalmente HIND, Arthur M. (*A history of engraving & Etching*), o site do Paul Getty Museum e ROSENTHAL, Leon (*La Gravure*).

<sup>131</sup> HIND, Arthur M. *A history of engraving & Etching*. New Uork: Dover, 1963, p. 82

Itália, desta vez para Roma onde trabalha no ateliê de Marcantonio Raimondi. Sua passagem pela Itália enriqueceu e influenciou seus trabalhos, impregnando-se do espírito da arte renascentista combinou em seus trabalhos o classicismo dos italianos e o estilo essencialmente germânico que lhe era próprio.

Os estudos bíblicos, as alegorias e ilustrações da Antigüidade greco-romana estão entre os temas de sua preferência. Elaborou séries de gravuras para a História de Tobias, a Vida de Cristo, os Pecados Capitais, entre outros, como se pode aferir na série de gravuras ao lado. Pencil realizou uma série muito grande de gravuras sobre a Vida de Cristo; em vista disso, não se pode dizer que a maior parte de seu trabalho traga um apelo erótico, no entanto, pode-se notar certa preferência pelas passagens bíblicas que tanto pela narração textual quanto pela representação, estão carregadas de erotismo, passagens que se tornaram, na história da representação artística,



**Tetis e Quiron**



**Abraão e Agar**



**Susana e os velhos**



**Medeia**



**Lot e suas filhas**

**Figura 47: : Georg Pencz – Calcogravuras ( Museu de São Francisco- EUA)**

veículo para tal, como Suzana e os velhos, Lot e as filhas, Abrão e Agar, além dos trabalhos sobre mitologia clássica. A gravura de Betsabéia (Figura 46) enquadra-se entre as outras tantas feitas por Pencz em que o gosto pelo corpo feminino nu, de formas avantajadas, se repete num jogo cênico muito bem trabalhado.

Como Pencz trabalhou no ateliê de Marcantonio Raimondi, gravador associado a Rafael e especialista na arte da gravura de reprodução, é de se supor que ele tenha tido contato com as obras do mestre italiano, inclusive com o afresco do Vaticano em que Rafael figura Betsabéia e no qual a gravura com a personagem de Pencz parece se inspirar em uma releitura autoral. Georg Pencz apresenta uma simplificação dos elementos arquitetônicos criados pelo

artista italiano e elimina o exército - uma possível referência a Urias, o marido traído. Há também a inversão do jogo cênico. Pencz aproxima o plano cenográfico, em que está Betsabéia, do espectador. Betsabéia se mostra ciente do olhar de Davi e retribui seu olhar. Ela não parece envergonhada nem tenta se esconder, apenas banha suas pernas. Seu corpo nu é voluptuoso, suas formas, generosas; o espectador entrevê o corpo parcialmente, já que a personagem está sentada de lado. O braço esquerdo esticado, com o qual lava a perna direita, furta às vistas do espectador suas partes íntimas, mas não às de Davi. Este, sedutoramente, toca sua harpa e estende o braço, num claro convite à mulher. Apenas a criada parece dar-se conta da impropriedade da situação e demonstra preocupação. Entende-se que nesta imagem ficam claros a perfídia da mulher e o uso dos subterfúgios da sedução. Não se pode negar a potencialidade erótica dessa imagem de Pencz. Mesmo que de forma não exclusiva, por tratar-se de assunto religioso, essa representação de Betsabéia deve induzir à excitação sexual. Ao se considerar que o espectador-fruidor diante de uma imagem pode assumir substancialmente a posição de um *voyeur*, a conexão sexual estabelecida tanto pode fazê-lo se identificar com as figuras em um possível ato sexual, como também idealizar o desejo, alçá-lo a um sentido último de erotismo. No pensamento platônico<sup>132</sup>, subjacente ao pensamento cristão medieval, distingue-se o *eros* vulgar, que se volta para os corpos do *eros* celeste, que se liga à alma do mundo, às forças cósmicas, ao divino. No mito de *Eros*, ele é filho da Pobreza (*Penia*) e de Conquista (*Poros*), é em essência desejo, desejo de beleza, de sabedoria, é busca da completude de algo que não se tem e do qual se precisa. A beleza é erótica e chama à união no sentido de puxar para o deleite físico ou como trampolim para outros tipos de união. Georges Bataille, de certa forma retomando o pensamento platônico, explica que, como aspecto interior da vida do homem, “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite”, algo que se aproximaria do sagrado, do religioso, numa perspectiva mística<sup>133</sup>. O desnudamento do corpo ao levar a um estado de comunicação entre os seres vai possibilitar tanto esse erotismo espiritual, acrescenta Bataille, porém, pode-se muito mais facilmente traduzir-se num eficaz estímulo do apetite sexual. Assim, a espiritualidade presente em imagens eróticas seja como um possível estado último do desejo, alcançável pelo erotismo, seja pela conexão a um texto sagrado, vai depender, como já foi dito, da relação que se venha a estabelecer entre o espectador-*voyeur* e a imagem.

Diferentemente das iluminuras dos Livros de Horas de Bedford e de Louis XII, que resultaram de encomendas específicas do mecenato aristocrático, cuja significação não deixa

<sup>132</sup> Nicola ABBAGNANO, *História da Filosofia*. São Paulo: Paulus, p. 83 (Platão).

<sup>133</sup> Georges BATAILLE. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 27

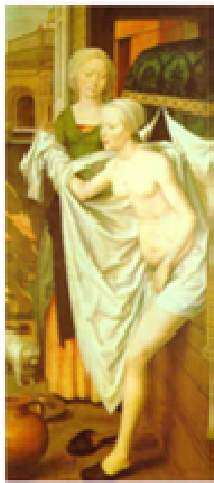
de estar atrelada ao patronato da imagem, para a gravura de Pencz não foram encontrados indicativos de tratar-se de encomenda específica; parece antes referir-se a imagem avulsa decorrente de estudos sobre a Bíblia efetuados pelo artista. Ela insere-se assim num circuito iconográfico distinto daquele das imagens dos livros de horas e podia ser disponibilizada a venda para clientes diversos. Em um manuscrito as imagens de uma iluminura compunham com o texto um todo interligado que intensificava a conexão entre a palavra e a imagem. Diferentemente, nos livros impressos há que se considerar uma maior disjunção entre a palavra e a imagem inserida, geralmente as gravuras proviam de outras fontes de produção e em alguns casos elas eram coladas em páginas em branco. Apesar de se comunicarem as imagens e o texto constituíam-se por vezes em partes bem distintas. Esse distanciamento em relação ao texto aumentava quando se tratava de gravuras avulsas, como parece ser o caso dessa gravura de Pencz. Nas imagens autônomas, não inseridas dentro de um livro, o vínculo com a religiosidade restringe-se, somente o assunto da representação está se reportando ao texto bíblico, muito mais facilmente ela se afasta de uma função religiosa adquirindo assim nova funcionalidade. Por ter uma circulação mais aberta e democrática, pode-se dizer que o trabalho de Pencz inseriu-se nessa difusão de imagens eróticas do século XVI, que tanto corroborou, conforme citação de Ginzburg anterior, para a discussão sobre os efeitos nefastos da figuração erótica.

As funções de uma mesma imagem podem ser múltiplas, ambíguas e contraditórias. A figuração de Betsabéia, dependendo de como eram agenciados os elementos de sua composição, puderam tanto enfatizar a espiritualidade e levar o espectador à compreensão de sua condição de pecador sujeito a transgressões que podiam lhe custar a salvação da alma, como também ao mesmo tempo, permitiram associar a mulher à sedução tornando-a ou um simples objeto do desejo ou o próprio agente do mal. Não dá para se concluir que no final do século XV o uso de sua imagem como veículo para o erotismo e para a nudez feminina (como parece ser o caso da iluminura de Luis XII e da gravura de Pencz) por si só signifiquem um relaxamento do sentimento religioso, ao invés disso parece sinalizar uma mudança ou atualização do olhar. Desde a Antigüidade se mostrou presente na Arte o corpo humano despido, cuja sedução e beleza levam a um deleite próprio, o prazer do olhar. A preocupação da Igreja em tratar com mais ênfase o pecado da luxúria a partir do século XVI, como disse Ginzburg, nos faz crer que o prazer do olhar, talvez antes liberto de um sentimento de vergonha e puritanismo, tenha num longo processo caminhado para uma espécie de transgressão puritana, ou seja, o pecado do olhar. E, para além desse teor catequético e moralizante, a continuidade da cena do banho no imaginário deve se explicar também em



razão do tema abranger questões passíveis de serem re-figuradas em qualquer época como o voyeurismo, o desejo, a paixão.

Iconograficamente, Betsabéia foi interpretada de formas diferentes durante a Idade Média como o pode ser ainda hoje, leituras diversas sempre podem conviver. A difícil leitura tipológica dos teólogos associando Betsabéia à Igreja conviveu com a interpretação da mulher como uma sedutora agente do pecado, podendo inclusive ser vista como a própria personificação da luxúria. Sua imagem evocou conceitos teológicos e o cuidado contra o charme sedutor das mulheres, ao mesmo tempo em que também celebrava o charme e a beleza do corpo nu feminino. A iconografia presente nos livros de horas deve ter inspirado as pinturas de grande formato com seu tema que vieram a seguir. Assim, o tema da mulher no banho, presente em Betsabéia, que abrange questões outras como voyeurismo, paixão, desejo, seguirá carreira, com vários artistas trabalhando sobre ele no decorrer dos séculos seguintes em pinturas de grandes formatos como mostra a série temática sobre Betsabéia da figura abaixo (Figuras 48 e 49).



**Hans Memling, 1482**



**Lucas Cranach**

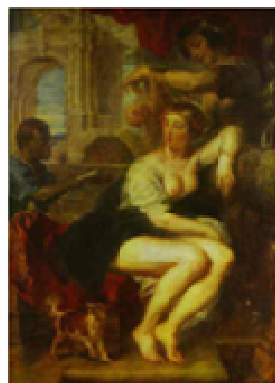


**Paolo Veronese, 1575**

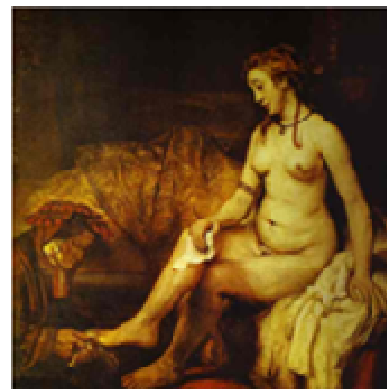
**Figura 48: série de imagens cuja temática é Betsabéia**



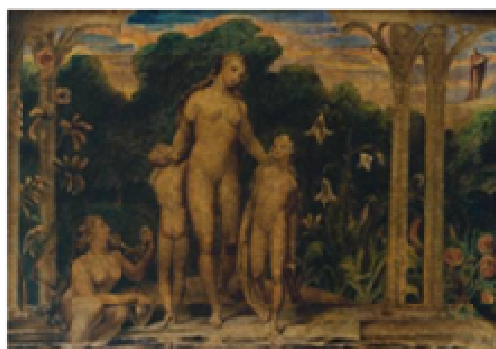
Nicolas Poussin, 1594-1665



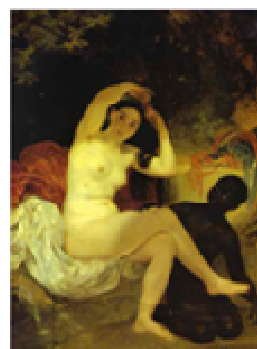
Rubens, 1635



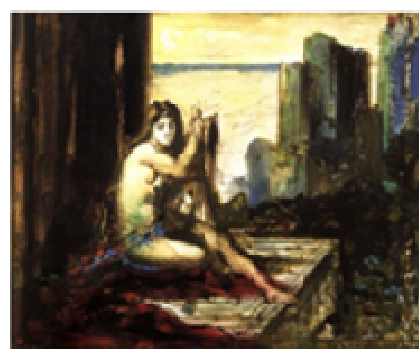
Rembrandt, 1654



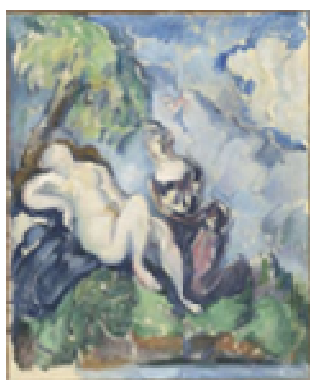
Blake, 1799-1800



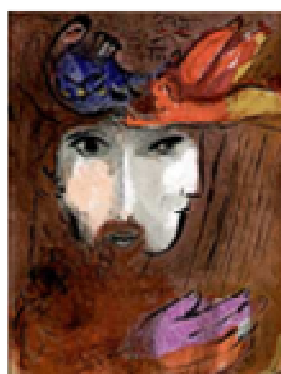
Karl Brulloff, 1832



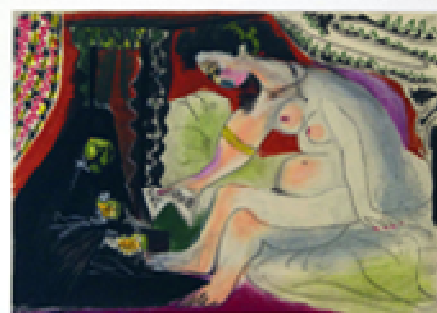
Gustave Moreau, 1826-1898



Cézanne, 1900



Marc Chagall, 1956



Picasso (aguatinta - edição 133/300)

Figura 49: série de imagens cuja temática é Betsabéia

## CONCLUSÃO

Durante o longo período abarcado pela Idade Média Ocidental a religião cristã converteu-se à imagem e foi fator preponderante na produção da arte. A Igreja estabeleceu às imagens funções positivas e pastorais e fornecendo seu sentido e finalidade colaborou para a criatividade iconográfica difundindo imagens diversificadas. As construções imagéticas medievais não se submetiam a um cânone iconográfico preciso, pois não existiam normas rígidas de figuração, os modelos circulavam e eram imitados. Assim, Betsabéia, personagem bíblica do Velho Testamento, cuja imagem como elemento ilustrador de texto surgiu em figurações vinculadas à história de Davi, pôde ser materializada de diferentes maneiras, retrabalhada conforme necessidades e pensamentos diversos. A escolha das partes constitutivas de sua figuração amparava-se no episódio bíblico, devendo a ele se corresponder. Mas, dependendo de como tais partes fossem agenciadas acabavam por sugerir ou reforçar sentidos implícitos, no texto ou fora dele, contribuindo para que leituras diversas da personagem convivessem. A própria exegese bíblica já possibilitava que diferentes interpretações marcassem intencionalmente a gênese da composição da sua imagem.

As diferenças formais e semânticas encontradas na iconografia estudada de Betsabéia dependeram, pois, de circunstâncias específicas culturais, locais e temporais. Para preencher as lacunas inerentes à escritura sagrada utilizou-se muitas vezes de elementos plásticos inspirados no cotidiano medieval, por vezes até distanciados da narrativa bíblica, porém mais adaptados à mentalidade do medievo, de forma que facilitasse o entendimento da história à qual a personagem se reportava. Para a configuração do banho as imagens apresentaram as mais diversas soluções. Nas iluminuras, a representação da água ora provinha de riozinhos tortuosos ou de singelas e medievais tinas de madeira. Tais representações, no entanto, entraram em desuso e o banho passou a se dar em fontes palacianas, elaboradas e paradisíacas, que incrementaram o aspecto sedutor da cena. Betsabéia esteve quase sempre acompanhada em seu banho por servas que a auxiliavam portando envolventes tecidos brancos ritualísticos. Aos poucos essa conotação de rito espiritual ligado ao banho foi deixada para trás e as servas que a rodeavam passaram a lhe oferecer de forma libidinosa espelhos, pentes ou frutas vermelhas. Betsabéia aos poucos se desnudou de forma plástica e sensualmente evidente. Como a nudez que no medievo oscilava entre a inocência e o pecado, assim também oscilou Betsabéia, mas caminhou para que prevalecesse em sua leitura a condição de mulher “pecadora” com parte ativa no jogo de sedução deliberado.

Em termos semânticos evidenciam-se três leituras que ocorreram no medievo a respeito da personagem: podemos citar primeiramente sua interpretação como figura da Igreja, exemplificada neste estudo com a iluminura de caráter nitidamente religioso da Betsabéia do Saltério de São Luis. Na leitura tipológica da Bíblia, sua nudez singela está distanciada da idéia de pecado a ela associada. Como figura da Igreja ela perde a conotação pejorativa que o medievo legava à mulher. Em uma posição intermediária, considerando-se os aspectos laico e religioso, tem-se a Betsabéia do livro de horas de Bedford que já prenuncia um afastamento da exegese figural ao enfatizar preceitos morais contidos no texto e faz na imagem uma feliz associação com o esquema dos vícios e virtudes tão em voga na Idade Média. Em outro extremo colocam-se as Betsabéias erotizadas do final do século XV cuja melhor expressão iconográfica, a nosso ver, sem dúvida é a iluminura do livro de horas de Luis XII, pintada por Jean Bourdichon. Nela, a mulher completamente nua e sedutora pode ser vista no papel de objeto de voyeur atemporalmente contemporânea.

As representações plásticas de Betsabeia nua do final do século XV, executadas por tantos artistas e colocada ao alcance de letrados e analfabetos, em razão da maior circularidade dos textos e imagens do período, acabam por afastá-la de ser uma figura fixada por textos e pela tradição. No contexto dos tempos modernos nascentes, Betsabéia entrou para o circuito dos temas artísticos perdendo sua ênfase e função religiosa, num momento em que nascia tanto a imprensa, que democratizava o acesso ao texto, como a gravura, que democratizava o acesso à imagem. Momento esse estreitamente articulado à tomada de consciência do homem ocidental, quando com o movimento renascentista se consolidava a crença nas faculdades humanas e se endossava o talento individual. Desvinculando-se da religião, sua nudez pôde fazer parte do circuito de imagens eróticas para satisfação das fantasias dos voyers, que para além de uma conotação sexual encaixa-se bem na idéia de uma presentificação do desejo de ver já que o voyeurismo, ou pulsão do ver, não deixa de ser uma das dimensões tanto da produção como do consumo de arte.

Durante o medievo o sagrado foi o tema da arte, contudo a arte que o produzia não era o foco de interesse, a função religiosa muito evidente nas imagens obliterava a sua dimensão estética, ou seja, a vontade de imbuí-las ou conceituá-las como obra de arte independente de sua função. O desenvolvimento das técnicas artísticas e uma crescente sistematização dos valores estéticos em tratados discursivos durante o Renascimento Italiano levaram a prática de se avaliar a imagem esteticamente, isto é, em termos do seu mérito artístico, ao mesmo tempo em que se buscava um novo status àqueles que a produziam. Assim, num processo de adaptação às demandas sociais e culturais, a produção imagética, que no longo medievo

enfatuara a função e recepção do objeto-imagem-arte, remetendo a sua utilização como objeto religioso, acabou por privilegiar também de forma teórica e prática a sua produção, evidenciando que para além de suas funções há também uma história a ser contada acerca do objeto-imagem-arte feito por alguém e endereçado a pessoas de diferentes níveis de cultura. E na medida em que a arte se secularizava temas que antes eram essencialmente religiosos, como é o caso de Betsabéia, revestiram-se de novas cores e valores. O período da passagem da iluminura para a gravura foi coincidente com o estabelecimento dos primeiros sintomas da busca de autonomia da arte, quando a imagem vai se separando de um valor associado a uma função localizada para valer por si, buscando também seu conteúdo em sua forma.

O aparecimento da gravura incrementou a demanda por imagens onde a alusão erótica podia ser mais explícita, em razão da abrangência de sua infiltração no mercado de arte. Na Idade Média o nu não ficara de fora das produções imagéticas sob a tutela da Igreja, apesar da idéia de beleza que o acompanhava esbarrar na idéia de pecado. As Betsabéias nuas e sedutoras das iluminuras, vistas como fonte do pecado em si, proliferaram. Se sua imagem se prestou para personificar verdades da fé cristã, enquanto prefiguração da Igreja, ao ser associada à Eva ela se tornou um contraexemplo para a moralidade do Medievo. Como elemento ilustrador, sua imagem nas iluminuras subordinava-se enfaticamente ao texto religioso, estando, pois atrelada a essa finalidade representava uma admoestação catequética. As gravuras possibilitaram um novo circuito iconográfico de imagens avulsas, de pequeno formato elas circulavam e podiam ser adquiridas facilidade. Mesmo quando inseridas nos livros religiosos, distanciavam-se mais do texto, pois podiam constituir em si uma unidade autônoma. As gravuras colaboraram para que o vínculo de Betsabéia com a religiosidade se restringisse. Mesmo se reportando tematicamente às Escrituras Sagradas ela se afastou de uma função unicamente religiosa e pôde em seu percurso iconográfico posterior conjugar questões atemporais inerentes à condição humana como desejo, paixão, voyeurismo, perfídia, materializando-se de diferentes maneiras conforme necessidade e pensamentos diversos.

No decorrer da história do homem e da história da arte, para cada período têm-se formas de vida, formas de pensamentos, maneiras de agir e de se fazer as coisas. Mas, o que elas têm em comum é o fato de serem temporárias. Quando velhas maneiras não funcionam mais, quando os modos de vida aprendidos e herdados são considerados obsoletos, são substituídos por outros mais adequados à situação presente e essa substituição constitui quase sempre uma disposição temporária que logo será substituída. O estudo da arte nos oferece a oportunidade de aprender a olhar, aprender que é preciso eliminar as camadas de tinta do cérebro para olhar com humildade e curiosidade e não com as certezas que sempre nos

esforçamos por cultivar. Olhando a imagem de Betsabéia podemos perceber que ela esteve presente no percurso da arte no ocidente seduzindo espectadores, tal qual seduziu Davi. Acompanhando seu caminhar podemos vê-la como vitrine e exposição desse percurso.

## FONTES ESCRITAS E BIBLIOGRAFIA

### 1. FONTES ESCRITAS

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA DO PEREGRINO. São Paulo: Paulus, 2002.

BACKHOUSE, Janet. *The Bedford hours: Medieval manuscripts in the British Library*. USA: New Amsterdam books, 1991.

KÖNIG, Eberhard. *The Bedford Hours: The making of a Medieval Masterpiece*. Londres: The British Library, 2007.

KREN, Thomas; EVANS, Mark (Org.). *A masterpiece reconstructed: The hours of Louis XII*. Londres: The J. Paul Getty Museum and The British Library, 2005

### 2. BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Historia da Filosofia*. Volume I. Lisboa: Presença, 1985

AGOSTINHO, BENTO, e outros. *Regras dos monges*. São Paulo: Paulinas, 1993.

ANGOLD, Michael. *Bizâncio: a ponte da Antiguidade para a Idade Média*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo, FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. *Historia da Arte Italiana*. Vol 1 e 2. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Pioneira, 1973.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L & PM, 1987.

BAZIN, Germain. *História da História da Arte: de Vasari a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BELTING, Hans. *Semelhança e Presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010. Coordenação editorial e organização da edição em português: Maria Beatriz de Mello e Souza (patrocínio da Petrobrás e do Ministério da Cultura).

BOLTON, Brenda. *Reforma na Idade Média: século XII*. Lisboa: 70, 1986.

BONNE, Jean-Claude. *Art et environnement: entre art medieval et art contemporain*. In: Semana de Estudos Medievais, VII., 2009, Brasília: PEM – Programa de Estudos Medievais da Universidade de Brasília, 2009.

BONNET, Jacques. *Femmes au bain: Du voyeurisme dans la peinture occidentale*. Paris: Hazan, 2006.

BURCKHARDT, Titus. *A arte sagrada no Oriente e no Ocidente: princípios e métodos*. São Paulo: Attar, 2004.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador – conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Unesp, 1999.

\_\_\_\_\_. *A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

\_\_\_\_\_ (direção). *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CLARK, Kenneth. *O Nu – um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Ulisseia, 1956.

COSTLEY, Clare L. *Davidy Bathsheba, and the Penitential Psalms*. In: *Renaissance Quarterly*, Vol. 57, Nº 4 (Winter, 2004), p. 1235-1277. Chicago: University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America, 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4143695>. Acesso em: 16 mar. 2010, 17:09.



CRAVEN, Waine. *The iconography of the David and Bathsheba cycle at the cathedral of Auxerre*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 34, Nº 3 (out, 1975), p. 226-237. [S.I.]: Society of Architectural Historians, 1975. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/989032>. Acesso em: 14 mar. 2010, 11:14.

DECOURT, Maria Leonor Grinberg; LOPES, Helena da Silva; ROSA, Cíntia Maria Falkenbach. *Gravura em metal*. Brasília: 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante: Histoire de l'Art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

DUBY, Georges. *Eva e os padres: damas do século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (Coord.). *História artística da Europa: A Idade Média*. Tomo I. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FAY-SALLOIS, Fanny. *The treasury of hours*. Los Angeles: Getty, 2005.

FEBVRE, Lucien, MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Hucitec, 1992.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2009.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. São Paulo: Graal, 2009.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade 3: o cuidado de si*. São Paulo: Graal, 2009.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993

GILSON, Etienne. *A filosofia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GINZBURG, Carlo. *Mitos Emblemas Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

\_\_\_\_\_. *Meditações sobre um cavaleiro de pau*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HIND, Arthur M. *A History of engraving & Etching: from the 15<sup>th</sup> century to the year 1914*. New York: Dover Publications, 1963.

KREN, Thomas. *French Illuminated Manuscripts*. Los Angeles: Getty, 2007.

\_\_\_\_\_. *Italian Illuminated Manuscripts*. Los Angeles: Getty, 2007.

LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. Lisboa: Gradiva, 1984

LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (direção geral). Coleção: *A Pintura* Vol. 1( O mito da pintura) e Vol. 8 (Descrição e interpretação) São Paulo: 34, 2005.

MARIANI, Ginevra (org.) *Acquaforte: La tecniche calcografiche d'incisione indiretta*. Roma: Istituto Nazionale per la Grafica – De Luca, 2005

MARIANI, Ginevra (org.). *Bulino: Le tecniche calcografiche d'incisione diretta*. Roma: Istituto Nazionale per la Grafica – De Luca, 2005

MARIANI, Ginevra (org.). *Xilografia: Le tecniche d'incisione a rilievo*. Roma: Istituto Nazionale per la Gráfica – De Luca, 2005.

MARTINS, Carlos, PICCOLI, Valéria e TJABBES, Pieter (curadores). *Impressões originais: a gravura desde o século XV (exposição-catálogo)*. Rio de Janeiro: Patrocínio e Realização: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006/2007.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita*. São Paulo: Anhembi, 1957.

McMURTRIE, Douglas. *O Livro: impressão e fabrico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

NEUNHEUSER, Burkhard. *História da liturgia através das épocas culturais*. São Paulo: Loyola, 2007.

NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *O homem máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo; Companhia das Letras, 2003.

- PALAZZO, Éric. *Histoire des livres liturgiques: Le Moyen Age*. Paris: Beauchesne, 1993.
- PANOFSKY, Dora e Erwin. *A caixa de Pandora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: 70, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Arquitetura Gótica e Escolástica: Sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004
- PIEPER, Josef. *Virtudes Fundamentais*. Lisboa: Aster.
- PONNAU, Dominique. *Figuras de Deus: a Bíblia na arte*. São Paulo: Unesp, 2006.
- PORCHER, Jean. *La miniatura francesa*. Milão: Electa, 1959
- RÉAU, Louis. *Iconographie de L'Art Chrétien*. (tomos I e II). Paris: Presses Universitaires de France, 1955.
- ROSENTHAL, Leon. *La Gravure*. Paris: Renouard, 1909
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- STOKSTAD, Marilyn. *Art History*. New Jersey: Pearson Education, Upper Saddle River, 2008.
- TOMÁS, De Aquino, Santo. *Sobre o ensino (De magistro), os sete pecados capitais*: tradução e estudos introdutórios de Luiz Jean Lauand. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: vidas de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- WALTHER, Ingo F; WOLF, Norbert. *Obras maestras de la iluminación*. Taschen, 2003.
- WIECK, Roger S. *Painted Prayers: The book of hours in medieval and renaissance art*. New York: George Braziller (The Pierpont Morgan Library), 2006
- WORRINGER, Wilhelm. *A arte gótica*. Lisboa: 70, 1992.
- YATES, Frances A. *A Arte da Memória*. Campinas: Unicamp, 2007.

### 3. SITES

<<http://www.abbaziasanpaolo.net/hist.it>>. Acesso em: 04 nov. 2006

<<http://www.bnf.fr>>. Acesso em 04/2007, 04/2007, 05/2007, 05/2007, 06/2010, 08/2010 e outros

[www.enluminures.culture.fr](http://www.enluminures.culture.fr), acesso em 01/04/2008

[www.editalia.it/web/codici.it](http://www.editalia.it/web/codici.it), acesso em 04/11/2006.

[www.testesrares.com](http://www.testesrares.com), acesso em 18/06/2006

[www.tate.uk](http://www.tate.uk), acesso em 18/06/2006 e outros

[www.cristusrex.org](http://www.cristusrex.org), acesso em 02/04/2007

[www.vam.ac.uk](http://www.vam.ac.uk), acesso em 02/04/2007

[www.getty.edu](http://www.getty.edu), acesso em 02/04/2007, 28/03/2008

[www.imagesonline.bl.uk/britishlibrary](http://www.imagesonline.bl.uk/britishlibrary), acesso em 03/04/2007

[www.arbible.net](http://www.arbible.net), acesso em 01/03/2007

[www.thinker.org](http://www.thinker.org), acesso em 04/05/2007

[www.webdoc.sub.gwdg.de](http://www.webdoc.sub.gwdg.de), acesso em 02/04/2007

[www.lwl.org/west](http://www.lwl.org/west), acesso em 02/04/2007

[www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Pencz.html](http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Pencz.html), acesso em 25/04/2008

[www.atelier-enluminure.com/histoire-du-livre](http://www.atelier-enluminure.com/histoire-du-livre) em 01/04/2008

[www.library.wustl.edu](http://www.library.wustl.edu), acesso em 03/04/2007

<http://purl.dlib.indiana.edu/indl/archives/cushman/p11781>, acesso em 20/07/2008

[www.masterworksfineart.com/inventory/picasso](http://www.masterworksfineart.com/inventory/picasso), acesso em 20/07/2008

[www.godecookery.com/clipart/biblical](http://www.godecookery.com/clipart/biblical), acesso em 03/04/2007

[www.thinker.org](http://www.thinker.org), acesso em 01/03/2007

<<http://www.aedilis.irht.cnrs.fr>>, acesso em 05/04/2010

[www.bl.uk](http://www.bl.uk), acesso em 05/11/2010 e outros.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Breviário Montecassino, de 1153. Inicial B ( <i>beatus</i> ). Ms. Ludwig IX 1; 83.ML.97. Fonte: KREN, 2007, p. 2 .....	16
Figura 2: Livro de Kells, séc. VII - VIII, fol. 34r, Dublin, Trinity College. Fonte: www.bl.uk .....	17
Figura 3: Evangeliário de Ebbon, Épernay, Biblioteca Municipal, fólio 18v, século IX. Fonte: DUBY, 2002. p. 157.....	18
Figura 4: Bíblia Moralizada. França (Paris). c. 1250. Fólio 16 (MS latino 11560) Biblioteca Nacional da França. Fonte: www.bnf.fr .....	23
Figura 5: Bíblia Moralizada <i>Bodleienne</i> (detalhe) Século XIII (primeira metade) MS 270b, fol 152r. Oxford Bodl Library. Fonte: CRAVEN, 1975, p. 231.....	24
Figura 6: <i>Cursus Sancta Mariae</i> , séc. XIII, M. 739, fol. 17v. New York, Pierpont Morgan Library. Fonte: CRAVEN, 1975, p. 231.....	25
Figura 7: Bíblia do Cardeal Maciejowski, século XIII. New York, The Pierpont Morgan Library. Fonte: BONNET, 2006, p. 43.....	26
Figura 8: Bíblia Historiada, Petrus Comestor. MS 0059, fólio 171v. Biblioteca Municipal de Troyes, França. Fonte: www.enluminures.culture.fr.....	27
Figura 9: Saltério de São Luís. ca 1253-70, fólio 85, MS latino 10525. Biblioteca Nacional da França, Departamento de manuscritos. Fonte: www.bnf.fr.....	29
Figura 10: Portal do Bispo Bernward para a Abadia em Hildesheim, Alemanha. 1015. Ao lado diagrama esquemático da mensagem teológica do portal. Fonte: STOKSTAD, 2008, p. 466. ....	31
Figura 11: saltério com características litúrgicas com peças do ofício ordinário entre os salmos .....	33
Figura 12: Saltério de Isabelle de França (detalhe). MS 300, fol. 13v. Cambridge, Fitzwilliam Museum. Fonte: CRAVEN, 1975, p. 230. ....	38
Figura 13: Esculturas do portal sul da Catedral de S.Etienne, Auxerre, França. Fonte: CRAVEN, Wayne. p. 227, 228, 229. ....	39
Figura 14: mês de julho - Livro de Horas de Louis de Laval, c. 1480, atividade agrícola figurada = colheita do trigo. Fonte: WIECK, 2006, p. 31. ....	42
Figura 15: MS M.487, f. Ir, Horas para uso em Sarum. Inglaterra (Winchester). 1490. Fonte: WIECK, 2006, p. 12. ....	43

- Figura 16: Yolande de Soissons em oração – Saltério de Yolande de Soissons – Uso em Amiens. França, Amiens, c. 1280-90 (MS M.729, fol. 232v). Fonte: WIECK, 2006, p. 11.... 44
- Figura 17: Davi em penitência – “Horas Berkeley” para uso em Sarum. Inglaterra, c. 1440-50 (MS G.9, fol. 75r). Fonte: WIECK, 2006, p. 93..... 45
- Figura 18: Juízo final – Horas para uso em Roma. Belgica, Bruges, c.1470 (MS H.7, fol. 91v). Fonte: WIECK, 2006, p. 97..... 46
- Figura 19: Horas de Bedford, Ca 1423. Fólio 96, A história de Davi e Betsabéia. MS 18850, British Library. Fonte: KÖNIG, 2007, capa. .... 49
- Figura 20: Calendário de Bedford - Fólio 5b: verso do mês de maio com miniaturas marginais mostrando cenas de casamentos; Fólio 6: anverso do mês de junho mostrando na parte inferior a atividade do mês e o signo do zodíaco (câncer) e no lado direito a deusa Juno, da qual deriva o nome do mês. Fonte: BACKHOUSE, 1991, p. 6-7 ..... 52
- Figura 21: Livro de Horas de Bedford, Add MS 18850 - Fólio 207v: página heráldica com a raiz dourada com o brasão de armas do Duque de Bedford e de Ana da Borgonha (a árvore de Louro); Fólio 256v: O Duque de Bedford rezando para São George; Fólio 257v: Ana da Borgonha rezando para Santa Ana em seu oratório. Fonte: BACKHOUSE, 1991, p. 43 e 47. .... 53
- Figura 22: Giotto: afrescos na Capela Scrovegni, Pádua, fim do séc. XIII ao início séc. XIV. Fonte: La Capella degli Scrovegni a Padova (Mirabilia Italiae guide) ..... 61
- Figura 23: Um pai ensinando suas filhas. In Geoffroy de la Tour Landry. France, Chateauroux BM, MS004. Fonte: [www.bnf.fr](http://www.bnf.fr). .... 64
- Figura 24: Livros de horas franceses do século XV que mostram o banho de Betsabéia no frontispício dos salmos penitenciais. Fonte: [www.bnf.fr](http://www.bnf.fr). .... 65
- Figura 25: Figura 2: Livro de horas, século XIV. N. Yorque. The Pierpont Morgan Library. Fonte: BONNET, p. 82..... 71
- Figura 26: Bíblia de São Paulo Extramuros, século IX. Fonte: Bnf..... 72
- Figura 27: Bíblia do século XI. Fonte: [www.bnf](http://www.bnf) ..... 73
- Figura 28: Saltério do século XIII. Fonte: [www.bnf](http://www.bnf)..... 74
- Figura 29: Riquíssimas Horas, Irmãos Limbourg, MS 65, fólio 25v. Ca 1415. Museu Condé, Chantilly. Fonte: König, p. 60. .... 77
- Figura 30: O banho de Betsabéia e a tentação de Eva (detalhes). MS. Lat. O, v. I.N. 126, fol 58 e 12v (Horas de Luis de Orleans, 1490-95. St. Peterburg, National Library of Russia. Fonte: Kren, 2005, p. 50. .... 82

Figura 31: Horas de Louis XII. 1498-99. O banho de Betsabéia. Museu J. Paul Getty. MS 79. Fonte: KREN; EVANS, 2005, p. 40.....	84
Figura 32: Horas de Louis XII. Calendário, agosto e setembro. Fonte: KREN; EVANS.....	87
Figura 33: Horas de Luis XII. MS79a. Fonte: KREN; EVANS, p. 23.....	88
Figura 34: calcogravura colorida manualmente, livro de horas impresso em Paris, c.1534. Fonte: <a href="http://www.medievalbooksofhours.com">www.medievalbooksofhours.com</a> .....	92
Figura 35: coletânea de miniaturas, MS 388, fôlio 8v, França, 1475, Cahntilly, Museu de Condé. Fonte: CHARTIER, Roger. <i>A aventura do livro</i> , p. 30. ....	93
Figura 36: livro xilográfico do século XV, livro de horas com Betsabéia. Fonte: <a href="http://www.godecookery.com">www.godecookery.com</a> .....	95
Figura 37: xilogravura colorida, provavelmente oriunda do ateliê de Cranach. Fonte: <a href="http://aventure.org/bibles">aventure.org/bibles</a> .....	97
Figura 38: Lucas Cranach, o velho (1472-1553), xilogravura (Coleção gráfica do Museu der Bildenden Künste). Fonte: <a href="http://www.art-wallpapers.com">www.art-wallpapers.com</a> .....	97
Figura 39: O banho de Betsabéia (xilogravura). In Geoffroy de la Tour Landry, Basel 1493. Fonte: KREN, 2005, p. 51 .....	98
Figura 40: Bacanal com Tino, Andréa Mantegna, 1475-80 (calcogravura a buril). Fonte: MARIANI, 2005, p. 38.....	99
Figura 41: Horas para uso em Roma. França, Paris, 1513, impresso por Thielman Kerver (PML 594, fol. G4r). Fonte: WIECK, 2006, p. 95. ....	100
Figura 42: : Afresco de Rafael no Vaticano, Ca 1514. Fonte: <a href="http://www.cristusrex.org">www.cristusrex.org</a> .....	103
Figura 43: Gravuras de reprodução do afresco de Rafael – calcogravuras. Fonte: <a href="http://www.thinker.org">www.thinker.org</a> .....	104
Figura 44: Livros de horas – manuscrito e impresso. Fontes: <a href="http://www.atelier-enluminure.com">www.atelier-enluminure.com</a> e Costley, 2004, p. 1249. ....	105
Figura 45: O alfabeto, <i>The New England Primer</i> . Worcester, MA: Shumway. C. 1820. pg 13. Fonte: COSTLEY, 2004, p. 1266. ....	106
Figura 46: Georg Pencz – Calcogravura (buril), ca 1531 (Galeria Spaightwood – Massachusetts). Fonte: <a href="http://www.spaightwoodgalleries.com">www.spaightwoodgalleries.com</a> .....	108
Figura 47: : Georg Pencz – Calcogravuras ( Museu de São Francisco- EUA) .....	109
Figura 48: série de imagens cuja temática é Betsabéia .....	112
Figura 49: série de imagens cuja temática é Betsabéia .....	113



