

O Pincel Invisível do Pintor (Notas sobre o Simbolismo Iniciático nas Artes Medievais)

Eduardo Carreira

Aproximações

Pensar o mundo medieval é sempre uma aventura vertiginosa que se revela mais perturbadora ainda quando nos deparamos com o simbólico de suas artes. Não só pelo trajeto eruditíssimo a que somos obrigados a percorrer para ter êxito em tal jornada, mas também pelo exotismo ao olhar contemporâneo das teses aí naturalmente implicadas, somos chamados a nos debruçar sobre um objeto difícil e inquietante, que oferece, discretamente, perigos tais como aqueles que consumiram o juízo do memorável fidalgo manchego. Todavia, nesta curiosa empreitada, consola bastante saber que a idéia de uma Idade Média, passível de ser apreendida exemplarmente através de métodos únicos e roteiros perfeitos, só pode ser entendida a título de uma redução ideológica que não corresponde à riqueza da experiência plural, apesar de seus riscos.

Ainda que a solidez do projeto cristão e de sua hegemonia como articulador da mentalidade medieval apontem um objeto aparentemente monolítico, a Europa dos séculos V ao XV, para utilizar um marco redondo, conheceu e viveu uma rede de circuitos culturais tão vasta e complexa, que não permite reconhecer uma única Idade Média, senão que várias, já suspeitadas

Eduardo Carreira é doutor em História da Arte e bolsista do CNPq na UnB.
Textos Hist. 1[2] (1993): 32-49.

inclusive pela literatura histórica corrente quando opõe alta e baixa Idade Média, *medievo* nórdico e mediterrânico, ou, para usar um exemplo mais específico, quando percebe as várias versões do projeto cristão no contexto das lutas heréticas. Já se disse que a cultura medieval é aquela que se expressa em língua latina e ocorre entre as últimas crises do mundo romano e as primeiras do mercantilismo¹. O mérito desta definição está em que associa a idéia de Idade Média com as questões de linguagem e de tempo, e não às questões do trabalho — o feudalismo — e da religião — o cristianismo —, sugerindo-nos a existência de uma trama irregular (no sentido textil) antes que de um sistema. Esta trama, composta por elementos tão diversos como os ecos confusos da antiguidade, o gênio *naif* das etnias germânicas e a “modernidade” árabe muçulmana, é uma síntese original e incrivelmente complexa que só pode ser reconstituída por meio de teses aproximativas. Como em todo estudo arqueológico, tal reflexão assemelha-se muito mais a um exercício de bricolagem do que à montagem de uma estrutura ideal onde são associados a expressão institucional de uma igreja particular com um sistema produtivo determinado e umas fronteiras fechadas. Como todo mundo do passado, o mundo medieval não se dá aos olhos do historiador senão por fragmentos que devem ser recompostos sinteticamente através de um exercício — o relato histórico, a memória das coisas — praticamente infundável. Assim, mais do que propor modelos permanentemente questionados por exceções, é estimulante trabalhar e explorar as reflexões criadoras que não ignorem o aspecto inventivo da fala do historiador e assumam o seu caráter interpretativo, aprofundando a perspectiva hermenêutica, na qual, como recorda Hermann Bauer em um feliz argumento, a interpretação seria justamente “(...) compreensão e transmissão de tudo aquilo que possa ser transmitido em linguagem. A interpretação não se confunde com o objeto, nem procura atingir o ponto zero de sua reconstrução perfeita, mas ao contrário, visa evidenciar sua

dimensão temporal e espacial, inseri-lo em parâmetros de compreensão inteligíveis e realizar uma comunicação tomando-o como ponto de referência”².

Janus Ianitor

Não há como fazer interpretações históricas rigorosas nem comunicações válidas sobre o que quer que seja, ignorando-se a inscrição no tempo do objeto que nos atrai. Tratando-se da arte medieval, isto significa que o primeiro olhar para o problema deve dirigir-se prioritariamente à antiguidade latina, que é onde começam a ser cardadas as fibras que irão compor mais tarde o tecido cultural sob o qual acontece a Idade Média.

Desde o relato de Plutarco³, que conta da reforma urbana promovida na Roma “etrusca” dos ladrilhos, vermelha e terrosa, por Numa Pompilio — onde são estabelecidas zonas e setores da cidade de acordo com as atividades profissionais de seus habitantes, instituindo-lhes cultos religiosos e práticas cerimoniais afins —, a antiguidade latina repassa à civilização medieval a noção de que os ofícios e as artes implicavam em ritos específicos que não se restringiam a propósitos de ordem social ou técnico-artesanal. Da mesma forma que a história de Numa, o sentido dos traçados em cruz que caracteriza os assentamentos originais das urbes, romanas, sobre os quais se desenvolveram importantes cidades medievais como Barcelona, Lyon e Londres, entre outras, recorda uma divisão simbólica do espaço urbano que traduz em boa medida esta noção de transcendência das artes e dos ofícios que o artista medieval vai herdar do mundo clássico sem muito esforço.

Tradicionalmente montadas a partir de um plano diretor básico, identificável inclusive no *Pomerium* da Roma mais antiga e semelhante ao desenho do acampamento militar das

legiões, a cidade romana inscrevia-se basicamente em um quadrado atravessado por duas vias centrais perpendiculares que o dividiam regularmente⁴. Uma das retas tomava a direção norte-sul, o chamado *cardo*, ou “dobradiça”, que se referia à linha ideal da abóboda celeste. A outra reta, ou o *decumanus*, vocábulo de significação incerta, tomava a direção oriente-ocidente, tendo como referência a trajetória do sol. Os quadrados menores formados assim pelo desenho continuavam a ser divididos em quadrículas (*decumani* e *cardines*), paralelas aos eixos principais, situando-se no ponto de intersecção da cruz o *capitolio*, ou “cabeça” da urbe — um templo em geral dedicado a Júpiter, Juno e Minerva —, e nas quadrículas os bairros, de acordo com a especificidade funcional de seus habitantes⁵. Nos extremos iguais dos eixos se edificavam as portas principais da cidade, voltadas naturalmente para os pontos cardeais. Tais portas, únicas vias de acesso permitidas à cidade, estavam consagradas à Janus.

Uma das divindades mais antigas do panteão romano, Janus era propriamente o *ianitor*, ou “o porteiro”, que abria e fechava as portas, *ianuae*, do ciclo anual, *ianua caeli* e *ianua inferni*, ou seja, os solstícios de inverno e verão, pontos extremos do curso solar no ciclo zodiacal. Destas vinculações surgiu o nome de janeiro, *ianuarius*, ao primeiro mês do ano, e as representações iconográficas desta divindade, registrada com bifronte e/ou portadora de duas chaves⁶. Sugerindo a idéia do hierofante, dos rituais de iniciação e dos chamados “pequenos mistérios”, de fato era *Janus* a divindade que presidia os cultos místéricos relacionados à prática artesanal, chegando a ser no período imperial a divindade padroeira dos *Collegia Fabrorum*, as grandes corporações de artesãos⁷. Mito que remete a uma tradição interior dos ofícios e refere-se a um conhecimento sagrado e secreto (*arcanum magisterium*), *Janus Ianitor* adverte sobre a existência de um saber misterioso que se verifica precisamente no exercício das artes⁸.

Com essas e outras imagens, a antiguidade latina repassa à latinidade cristã a forte tradição de que a prática artesanal envolvia um carácter extraordinário, recobrando-se a atividade do artífice de um importante significado demiúrgico, símbolo vivo de potências metafísicas. Esta sugestão impressionou vivamente a alma medieval e foi intensamente trabalhada por aqueles que se viam nela representados.

Mercúrio

A noção de uma origem ou natureza não humana de certas artes está presente não só no prestigioso deus responsável pelas portas e caminhos, mas também em outras conhecidíssimas figuras da mitologia greco-latina, como Prometeu, Vulcano e, principalmente, Mercúrio, o servidor da ambrosia à mesa dos imortais e embaixador plenipotenciário destes, o mais ocupado e inquieto dos deuses, aquele que inventara a escrita e a lira.

Dentro do contexto cristão e na sua expressão astrológica, depois do Sol, pai celestial, e da Lua, mãe universal, Mercúrio se manifestava como o filho e particularmente, como o mediador, aspecto reforçado pela figura ambivalente de Hermes que deu origem ao simbolismo zodiacal. Personificado como mensageiro da divindade, Mercúrio ou Hermes significava, de alguma forma, a ponte concreta e ativa entre esta e o intelecto humano, ou, em outras palavras, o “comércio” entre duas distintas “economias”. Representando uma situação fronteiriça, ele assume ora o aspecto de intermediário (o princípio úmido que se opõe à potência do enxofre nos tratados alquímicos), ora de interventor (a carta do mago ou *bateleur* do tarô de Marselha); seja sob a forma de um deus mítico, um astro, um metal, ou um princípio como o regente dos ofícios artísticos antes que a melancolia renascentista o substituisse pelo simbolismo de saturno⁹,

evocava sempre a mesma noção de transcendência própria do saber específico que orientava a práua das artes, já anunciado pela imagem de Janus dentre outras do repertório legado pela antiguidade.

No processo de formação do vocabulário simbólico da arte medieval, a difícil adaptação de certos fragmentos do mundo clássico aos princípios doutrinários cristãos, como a mitologia estrito senso, contará fundamentalmente com o amparo de herança pitagórica e neoplatônica — sobrevivente a duras penas na cultura ocidental após o final da antiguidade — e com o suporte da gnose operativa de inspiração egípcio-alexandrina, para reciclar essa tradição e compatibilizá-la com uma nova cultura que se caracterizava por ser alérgica a tudo aquilo que pudesse ser identificado com a crescente degeneração pagã que acompanhara o império romano.

Platão é conhecido em todo o *medievo* através de comentários de Plotino, de Agostinho, de Calcídio e de traduções do *Timeu*, provavelmente a única obra íntegra do filósofo introduzida no ocidente até os séculos X e XI e justamente aquela que mais proximidade apresenta com a tradição pitagórica e mais desenvolve o aspecto propriamente cosmológico do discurso platônico. Apesar da Idade Média não ter tido melhor noção do pitagorismo do que de outro sistema filosófico grego qualquer, a própria vinculação da geometria e da música dentro do esquema das artes liberais, bem como os conceitos básicos de *consonantia* ou *proportio* nas teorias medievais do belo¹⁰, demonstram que o influxo pitagórico desde o início inspirou a cultura cristã européia, não sendo poucos aqueles filósofos e teólogos profundamente místicos, estudiosos das matemáticas e da astronomia, preocupados com a melodia e prontos a atribuir aos astros, aos objetos, às palavras e aos números misteriosas significações, crédulos nos milagres e nos encantamentos.

Essa perspectiva se confunde, a partir do século VI, com elementos da cultura alexandrina, e mais particularmente com aquela sua expressão relacionada aos cultos misteriosos de Isis e de Osíris, que veio a dar no que se conhece por hermetismo ou gnosticismo egípcio. Durante os séculos IV e V, coincidindo com a estabilização institucional da Igreja, surge em ambiente cristão de língua grega uma série de personagens, mais ou menos lendárias, que nos falam de uma discussão situada entre as proposições mais materialistas de Demócrito, Teofrasto e Dióscorides e o discurso iniciático que se vincula à figura de Hermes Trimegistos e, por conseqüência, aos cultos místicos. Desde Maria e Judia, chamada também de Maria Profetisa ou “irmã de Moisés”, criadora do *Kerotakis* (atanor de cobre para exposição a vapores), lendária inventora do famoso “banho-maria”, até Hipátia, a neo-platônica mostra de Zózimo Panopolitano, dito “a coroa dos filósofos”, encontramos uma série de artífices ou filósofos que trabalham a gnose metafísica como referência intelectual e se utilizam das imagens do mundo natural como base simbólica¹¹. Com um interesse unânime acerca de pedras, pós, pigmentos, ervas, instrumentos e outras tantas espécies de coisas semelhantes (além, é claro, de métodos e técnicas, ou do *arcanum magisterium* propriamente dito), esta gnose operativa articulava uma rede de saberes que se pautava precisamente sobre o uso de suas matérias básicas como suporte simbólico, sobre o trabalho manual como norma e sobre a *philosophia* como perspectiva intelectual, tendo como centro um programa de transformação e/ou mutação da natureza e do mundo das formas. É neste contexto que a associação que se desenha sob o signo de Mercúrio, entre as chamadas “ciências sagradas” (a alquimia sobretudo), a medicina (particularmente a farmácia) e as artes (especialmente as fundições e a pintura), significa muito mais do que um simples acidente de percurso.

Nos ecos distantes das fontes pitagóricas e alexandrinas que transparecem no simbolismo do Mercúrio, se confirma as-

sim uma associação sugestiva que de mão em mão e de boca a ouvido, lentamente como era próprio do tempo agrário que cadenciava a vida feudal, vem a constituir uma tradição tão importante em termos da cultura medieval como, por exemplo, a cavalaria, guardadas as devidas proporções, e o distinto *modus operandi* de ambas¹². Tanto os artistas anônimos que perambulavam pelos canteiros de obras das catedrais oferecendo os seus serviços, como os artífices piedosos que faziam a fama de legendárias oficinas comunitárias (Saint Gall na Suíça, o círculo de São Eloy na França), ou os artesãos “proletários” que encantavam as mais diversas cortes semi-bárbaras com suas maravilhosas habilidades, foram tecendo com estas noções a sua parte, sem dúvida alguma microscópica, mas ao mesmo tempo muito curiosa, da vastíssima teia ou trama cultural que envolve as artes medievais. Basta olhar a cadeia literária que se consolida com o tratado anônimo conhecido como *Compositio ad tingenda*, do século VIII¹³, ou a obra pictórica de Hieronimus Bosh, já no século XV, para certificar-se do roteiro, muitas vezes confuso mas sempre detectável, da construção dessa tradição.

Ars

Através da palavra latina *ars*, a cultura medieval veio a circunscrever conceitualmente, não uma idéia relacionada a teorias estéticas, posto que estas a rigor não existiram durante a Idade Média, mas, antes, uma teoria do fazer e uma lógica do construir relacionadas com a poética. É nesse sentido que, retomando um pensamento que vem de Aristóteles e passa por Cícero, para os quais a poética é propriamente o *modus operandi* ou a *ratio faciendi* do sujeito no ato do fazer¹⁴, Tomás de Aquino afirmava que “*Ars est recta ratio factibilium*”¹⁵, ou seja, precisamente uma ciência do fazer, envolvendo sempre uma operação produtiva (*faciendi, factibilium*) e um processo cognitivo (*ratio, cogitatio*). Caracterizada precisamente como operação

sobre materiais físicos e materiais mentais — o mármore para o escultor, a lógica para o docente —, a arte era tomada como um meio para a consecução de uma finalidade, ou uma *opus*, que exigia, além de esforço físico, o esforço intelectual. Coincidindo com a sentença do mestre de obras parisiense, Jean Mignot, coordenador das obras do Duomo de Milão, em 1398, para o qual "*Ars sine scientia nihil est*"¹⁶, a perspectiva teológica via no exercício da faculdade intelectual, requerido sempre e por definição ao trabalho do artífice, um elemento que dignificava sua atividade.

Além de caracterizar-se como ação inteligente, a idéia de *ars* esteve também associada à imagem da virtude, que se refere, por sua vez, utilizando a expressão de Isidoro de Sevilla, àquelas coisas que são de tal maneira, mas podem ser de outra — em oposição às "disciplinas", que são aquilo que são e não podem ser de outra forma —, ou seja, que envolvem processos de criação¹⁷. Sobre a natureza deste processo, é sugestivo que a deusa alegórica Virtude, filha da Verdade, fosse representada iconograficamente sentada sobre um cubo e encimada por uma coroa de louros¹⁸. A simbologia do quadrado e do círculo indicada, assim, em referências claras, demarca uma polaridade entre símbolos terrestres e símbolos celestes, confirmada pelo dito popular de que a virtude está no meio, "*Ion medio stat virtus*".

No âmbito particular da pintura, pode ver-se que no preâmbulo dos estatutos da corporação dos pintores de Siena, elaborado por volta de 1357, o redator de documento afirmava que "Nós somos pela graça de Deus, manifestantes aos homens rudes que não têm letras, das coisas miraculosas operadas pela virtude e em virtude da santa fé"¹⁹. Arte de manifestar coisas, de fazer visíveis as coisas não humanas do mundo divino, a atividade do artista era uma mediação entre o território das formas — o mundo materialmente entendido ou "daqueles que não sabem ler" —, e o território das realidades metafísicas que

pertencem a um outro registro. Gregório Magno já assinalava, por volta do ano 600, esta função de “fazer ver”, que nortearia particularmente a arte cristão do ocidente (distinta por exemplo do cristianismo oriental onde a tradição dos ícones pressupunha a própria “magnetização” do objeto artístico)²⁰ e que tornava a atividade do artista, além de intelectualmente digna, metafisicamente necessária. O artista seria assim não só um ilusionista, um fabricante de imagens, um técnico do belo, mas também, e exatamente por conta desta habilidade específica, um tradutor ao plano das realidades concretas daquela realidade virtual e imprecisa das “palavras divinas”.

Contradições

Ainda que a Idade Média tenha herdado do escravismo clássico o preconceito em relação ao trabalho manual, e o próprio mito de origem cristão sugerisse a idéia do trabalho como expiação, havia uma percepção de vida, compartilhada entre eruditos e ignaros, na qual toda e qualquer atividade no mundo era vista como danação, posto que a própria existência neste mundo decorria da expulsão de um outro, ideal e paradisíaco, onde a realidade corporal, identificada com as paixões e as trevas, não tinha razão de ser. A atividade artística e artesanal não era assim um caso a parte em relação a qualquer outra ação neste mundo, como o exercício da guerra ou dos hábitos alimentares, diferenciando-se conceitualmente somente das atividades contemplativas, que guardavam em relação a tudo mais uma transcendência única²¹. Mas, justamente porque se ocupava do prolongamento, invenção e reelaboração da natureza, a atividade artesanal, seja do pintor, do ferreiro ou do arquiteto, era encarada também como uma epifania de Deus atuando no mundo. A perspectiva de que o artífice constrói ou reconstrói a obra divina e nesse exercício redime em parte seu pecado original, garantia-lhe assim uma respeitabilidade intrínseca ao pen-

samento cristão que, diga-se de passagem, sequer excluía por definição os escravos do universo da salvação.

Certamente não passou despercebido ao olhar medieval, particularmente acurado em matéria de hermenêutica, o fragmento 31 do *Êxodo*, no qual, em momento tão importante como a consagração do sábado e a entrega a Moisés das Tábuas da Lei, Hahveh unge com o espírito de Elohin a Besal'el, e o encarrega da confecção de todo o aparato cenográfico do Tabernáculo. Da mesma forma, a legendária história do retrato de Jesus menino com Maria, que teria entrado triunfalmente em Constantinopla no final do século V, feito por São Lucask — evangelista e possivelmente médico, patrono das corporações medievais relacionadas à pintura e à farmácia —, também não passaria despercebida²². E nem poderiam. Como “Todas as ciências e artes devem sua origem aos patriarcas e profetas que receberam exteriormente as revelações de Deus e interiormente suas iluminações”, segundo as palavras e o argumento de Roger Bacon²³, nada mais natural que a atividade artística se revestisse, aos olhos da religiosidade cristã, de um carácter miraculoso, objeto de maravilha e atenção.

Das muitas artes que a cultura medieval criou, conservou e estimulou, o conhecido (ou mal conhecido) esquema escolástico do *Trivium* e do *Quadrivium*, que pressupunha a compartimentação hierárquica entre artes mecânicas e artes liberais, não passou de uma expressão particular de cunho eminentemente institucional que, apesar de não ter sido criado do nada e portanto ter boas razões para existir, não correspondeu à complexidade dos circuitos, digamos artísticos, com os quais convivia (o ofício do arquiteto pertence à esfera das artes liberais ou das artes mecânicas?, onde situar a chamada *ars regia* ou *ars magna*?).

Já o próprio Tomás de Aquino percebe que há algo de estranho no sistema das sete artes, quando nota que as artes liberais, definidas segundo a tradição que vem de Cassiodoro²⁴, se ressentem de algumas características artesanais e produtivas da arte definida em abstrato. E ainda que reconheça que elas possam ser consideradas, apesar disso, também arte per “*quandam similitudinem*”²⁵, não consegue superar o paradoxo de que a arte -- se definindo no discurso erudito medieval pela ação construtiva, e sendo tanto mais ela mesma quanto mais constrói -- é considerada, quanto mais realiza sua própria essência, menos nobre e importante aos olhos das elites cultas²⁶. Certamente não interessa entrar aqui no mérito das contradições entre a lógica social do feudalismo e o projeto original do cristianismo que permitiu esse tipo de coisas, mas vale frisar que esta ambiguidade é sintomática de um circuito cultural específico que não representa mais do que ele mesmo.

Quando Cennino Cennini, no primeiro capítulo de seu *Libro dell'Arte*, reivindica a herança artística de Giotto e dos Gaddi, dos quais foi aluno por mais de dez anos²⁷, ou quando Villard de Honnecourt, nas primeiras páginas de seu caderno de notas, recorda a linhagem de arquitetos a que ele e seu avô faziam parte²⁸, ambos fazem uma referência orgulhosa e inconfundível à tradição a que pertencem. Cennini, pintor de estrita observância giottesca, começa a redigir seu tratado em Pádua, onde passou parte de sua maturidade, para terminá-lo alguns anos mais tarde, entre 1390 e 1395, em Colle de Valdelsa, provinciana cidade próxima a Florença, na qual nascera. Cerca de 150 anos antes, Villard, que pode ser chamado de um artista multimeios devido às suas preocupações com a escultura, a pintura, a arquitetura e a engenharia propriamente dita, termina de encher o seu caderno por volta de 1235 (vale lembrar que se trata literalmente do “enchimento” de um caderno de notas que inclui desenhos e pequenos textos), estando em algum lugar do noroeste francês depois de viajar por muitos canteiros de

obras da Europa Central. Apesar das grandes diferenças entre Villard e Cennini, os aproxima a mesma preocupação em registrar uma memória, a sua arte, e dar continuidade a uma cadeia de costumes que lhes confere identidade e lhes possibilita encontrar-se no mundo. Não fosse essa consciência de saber-se próprio e com uma missão específica, o artífice medieval não teria construído algo tão complexo como a franco-maçonaria ou a alquimia, para utilizar dois dos exemplos mais conhecidos de tradições artesanais típicas da Idade Média. Tradição de muitas faces, esta memória indica um projeto intelectual preciso e sugere uma perspectiva cosmológica de grande envergadura, expressa exemplarmente na fórmula de Deus como *Artifex Mundi*, tão querida dos platônicos medievais.

O levantamento dos epítetos utilizados nas referências aos artistas e artesãos nos textos medievais confirma estas impressões. Acerca de seu renome pessoal são comuns as palavras *famosus*, *egregius*, *electus*, *incoparabilis*, ocorrendo o mesmo em relação à sua habilidade técnica, onde são normais os motes *peritus*, *ingeniosus*, *pra ecellentissimus*, *optimus*, *mirabilis* e *virtuosus*. Em referência ao seu saber, de ordinário encontramos as expressões *doctus*, *exquisitus*, *subtilissimus*, *litteratus*, *argutus* e *subtilis ingenii*²⁹. Nem o combate rigoroso de influentes predicadores como Bernardo de Chiara, nem o silêncio dos teólogos institucionais com suas mãos delicadas, nem mesmo a crônica negra dos tempos da polêmica iconoclasta, onde um ou outro artista chegou a ser linchado por populações ensandecidas, permite supor que a cultura medieval não reconheceria de alguma forma aqueles que, como em uma metáfora da obra de Deus, eram os criadores por excelência.

Outro assunto é o quanto os artífices medievais quiseram ser reconhecidos e dar a conhecer indistintamente o seu magistério.

Retorno

Havendo cutucado o suficiente a onça com a vara -- quem sabe o quão curta (o que ficou por dizer, os equívocos, a insuficiência da expressão e depois, o fato inexorável das palavras impressas) e à guisa de conclusão do périplo ligeiro que foi realizado --, caberia dizer ainda, como em uma cápsula de descompressão no retorno à superfície, duas ou três palavras. A primeira delas é que, para a perspectiva de um resgate real da história da arte medieval, importa pouco (isto não quer dizer que não importe nada), que as teses aqui comentadas soem estranhas à maioria dos próprios medievais. Fosse um patrimônio dado e um senso comum, a tradição artesanal não implicaria em processos restritos de iniciação. Da mesma forma que uma pesquisa acerca do que pensa a maioria dos cristãos contemporâneos sobre as festas religiosas revelaria muito pouco da complicada história do tempo sagrado, e isso apesar deles estarem imersos nela, tomar a metafísica subjacente a certas tradições e certos símbolos da Idade Média pelo que deles pensava o indivíduo padrão não revelaria muito mais do que as interpolações ideológicas que caracterizam o cruzamento dos circuitos popular-erudito e sagrado-profano. Como não era nosso propósito fazer aqui sociologia da arte, muito menos da arte medieval, nos limitamos a comentar umas e outras idéias certamente bastante claras para alguns homens e mulheres medievais. Também é importante ressaltar explicitamente, antes que passe desavisado o que deveria ser notado à distância, que ao tratar com a cultura medieval fizemos um uso seletivo da palavra religião e, apesar do que possa sugerir uma leitura diagonal, nos ocupamos aqui com algo que está além da esfera religiosa (ou da sua natureza exotérica propriamente dita), muito embora, e isto é certo, se manifeste em boa medida através dela. Por outro lado, e quanto à arte toca, nos permitimos utilizar com relativa flexibilidade os termos conexos (artesão, artífice e artista, por exemplo) para justamente sugerir

nas assembléias solenes formada em centurias e decurias que se posicionavam ritualmente no espaço cerimonial.

6. Louis Charbonneau-Lassay, "Un ancien emblème du mois de janvier", *Regnabit*, Vol. I (julho/1929).
7. Jean Pirre Waltizing, *Les Corporations Professionnelles chez les Romains* (Lovain: s/ed., 1985), vol. I, pp. 208 e ss.
8. Derivado do grego *misterion*, cuja raiz é *mu*, de onde procede o mote latino *mutus*, a palavra mistério indica originariamente antes o "inexplicável" que o "incognoscível", aquilo que não sendo suscetível de ser diretamente expressado não pode ser mais que sugerido por representação simbólica.
9. Rudolf Wittkower, *Bajo el signo de Saturno* (Madrid: Ed. Cátedra, 1982), pp. 79 e ss.
10. Em Roger Bacon, *Opus Maius*, IV, 17 e Vicente de Bouveais, *Especulum Maius*, vol. II, 11/12/14 (Extratos in *Fuentes y Documentos para la História del Arte*, org. Joaquín Yarza, vol. II, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1982), encontramos duas tentativas, desiguais por suposto, de explorar estas noções de inspiração pitagórica no âmbito de uma teoria das formas.
11. Chiara Crisciani, *Alquemie et Philosophie au Moyen Age* (Montreal: Ed. L'Aurore/Univers, 1980), pp. 13 e ss.
12. Não é despropositado estabelecer paralelos estreitos entre a tradição artesanal e a cavalaria. Os tratados de Raimon Llul sobre os dois temas, bem como a trama que envolve o mago Merlin e o rei Arthur, indicam inclusive uma certa relação de complementariedade entre ambas.
13. Conhecido com *Compositione ad tingenda musiva* ou Manuscrito de Lucca, o texto que tem o modo de título o nome muito mais extenso e sugestivo de *Compositione ad tingenda musiva, pelles, et alia, ad deaurandum ferrum, ad mineralia, ad chrysographia, ad glutina, quaedam confacienda, aliaque artium documenta, ante annos nongentos scripta*, representa — junto a outro opúsculo praticamente contemporâneo e também anônimo, o chamado *Mappae Clavicula* — a fonte mais copiada e reproduzida pelos artistas, particularmente pelos pintores, entre os séculos X e XV. Ambos os tratados recolhem com grande precisão um coleção heterogênea de artigos de fontes literárias clássicas (Teofrasto, Plínio, etc), alexandrinas (repetições de fragmentos dos papiros de Stokolmo e Leyden) e da tradição oral circulante nas oficinas da Itália um século ou dois depois de Carlos Magno. Ambos se inscrevem em uma história literária que remonta aos tabletes da biblioteca de Assurbanípal, cerca de 650 aC (Daniel Thompson, "The Compositione ad Tingenda", *Technical Studies* (Fogg Art Museum, Harvard), vol. III, pp. 220-231).

14. Rosario Assunto, "Poetische", *Enciclopedia Universale dell'Arte* (Venezia/Roma, 1958/1967), vol. X, pp. 670-697.
15. Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, I-II, 57, 4 (Madrid: Ed. Católica, 1954). Ver também I, 14, 8: "(...) Scientia autem artificis est causa artificiarum; quod artifex operatur per suum intellectum (...)".
16. Ananda Coomaraswamy, *Traditional Art and Symbolism* (Princeton: Princeton University Press, 1989), pp. 229.
17. Isidoro de Servilho, *Etimologias*, Liro I, cap. I, art. 2 e 3 (Madrid: Ed. Biblioteca de Autores Cristianos, 1954), pp. 6.
18. Miguel Contreras et alt., *Atlas Iconografico de la Mitologia Griega / Romana*, vol. II (Barcelona: Ed. Bellaterra, 1983), pp. 219.
19. Alessandro Conti, "L'Evoluzione del Artista", in *Storia dell'Arte Italiana*, vol. II (Turim: Ed. Giulio Einaudi, 1969), pp. 208.
20. Gregorio Magno, *Epistolae*, ibidem, nota 11. Há uma grande coincidência entre este aspecto da arte medieval e alguns princípios da arte hindú e da arte taoísta relacionados às idéias de *rasa* e *ching*, respectivamente. Eduardo Carreira, "Los Tratados de Pintura Medievales". (Barcelona: tese doutoral, mimeo, 1992), pp. 263 e ss.
21. Ao menos é esta a postura daqueles cristãos vinculados a uma perspectiva mais mística, como o Mestre Eckhart, para quem "(...) a alma só atinge a suprema beatitude entrando na divindade deserta onde não existe nem obra nem imagem (...). *Sermones*, I, 3 (*Opere*, vol. I, Roma: Ed. Mallatesta, 1982).
22. Schaefer, Jean Owens: "Saint Luke as Painter: From Saint to Artist", in *Artistes, Artisans et Production Artistique au Moyen Age*, col. I (Rennes/Paris: Ed. Univesité de Rennes, 1983/1986), pp. 414. Ver também Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, III, 25, 3 e 4 (Idem nota 15).
23. Roger Bacon, *Opus Maius*, vol. II, 3 (in Yarza, pp. 194, idem nota 10).
24. Cassidoro, "De Artibus et Disciplinis Liberalium Artium", Pl. 70, col. 1151 (in Assunto Rosario, *Le Enciclopedie dell'Occidente Medievale*, Turim: Ed. Loescher, 1981).
25. Tomás de Aquino, *Suma Teologica*, I-II, 57, 3 (Ibidem nota 15).
26. Umberto Eco, Ibidem nota 1, pp. 139.
27. "(...) Então como pequeno membro exercitante na arte da pintura, Cennino d'Andrea da Colle de Valdelsa nato, fui informado na dita arte doze anos por Agnolo de Taddeo de Florença meu mestre, o qual aprendeu a dita arte de Tadeo seu pai; o qual seu pai foi batizado por Giotto e foi seu discípulo anos vinte e quatro. (...) A pintura merece

- estar sentada ao lado da ciência e ser coroada de poesia (...)" *Libro dell'Arte*, cap. I (Voicenza: Ed. Neri Pozza, 1971), pp. 2/3.
28. "Neste livro você poderá encontrar os engenhos do bom fidalgo Alessis Fullibien meu avô o qual se chama o senhor de Montgnie, você lembre dele e de toda sua linhagem de arquitetos." *Carnet de Villard de Nonnecourt*, vol. 1/verso (Paris: Ed. Centre National des Lettres, 1986).
29. Muratova, Xenia: "Remarquer sur l'Image sociale e Littéraire de l'Artiste au Moyen Age", in *Artistes, Artisans et Production Artistique au Moyen Age*, vol. I (Rennes/Paris: Ed. Université de Rennes, 1983/1986), p. 57.