

PEREIRA, Maria Cristina C. L. Da queda para o alto: vícios e virtude em uma miniatura românica. In: FOGELMAN, Patricia (Org.). Actas del I Simposio sobre Religiosidad, Cultura y poder. Universidad de Buenos Aires, 22 y 23 de junio de 2006. Buenos Aires: GERE, 2006. CD-ROM. ISSN 1850-1869.

DA QUEDA PARA O ALTO: VÍCIOS E VIRTUDE EM UMA MINIATURA ROMÂNICA

Profa. Dra. Maria Cristina Correia Leandro PEREIRA
Departamento de Teoria da Arte e Música
Centro de Artes – UFES

Ativo já antes da construção do seu famoso claustro românico historiado, o *scriptorium* do mosteiro beneditino de Moissac (Quercy, França) não goza porém do mesmo prestígio junto aos historiadores da arte. O reduzido número de manuscritos com miniaturas aí produzidos, face à abundância de esculturas no claustro e também no portal da igreja abacial, poderia ser uma explicação para esse pouco interesse. No entanto, neste conjunto encontra-se um manuscrito que se destaca não pela qualidade formal de suas imagens ou pelo luxo – características que de toda forma são ausentes da biblioteca e do *scriptorium* de Moissac – mas pela quantidade de imagens e a composição destas, em especial da segunda delas, que mostra o pensamento figurativo moissaguês ao trabalho, com sua representação do monge beneditino ideal e as questões políticas aí em jogo, dentro do contexto da reforma cluniacense. Trata-se do BNF Lat. 2077¹, datado pelo paleógrafo Jean Dufour, por critérios estilísticos e codicológicos, da primeira metade do século XI (DUFOUR, 1972, p. 121) - embora essa data possa ser revista, como veremos mais adiante.

Tendo como *incipit*: "*Lib[er] prim[us] de octo principali[bus] viciis et unde oriuntur*", o texto é uma obra compósita, que combina passagens de dois outros textos. O primeiro deles, da segunda metade do século VII, é de autoria de Ambrósio, abade de Saint Vincent de Vulturne (embora tenha sido muitas vezes atribuído tanto a seu homônimo bispo de Milão, como a Santo Agostinho ou a Santo Isidoro² – algumas das principais autoridades medievais). Conhecido como *De vitiis et virtutibus*, seu autor coloca em cena, em uma "justa oratória", 25 vícios e virtudes: os primeiros utilizando-

¹O texto de que nos ocupamos encontra-se entre os fólhos 162r e 174r. O resto do manuscrito é uma compilação de fragmentos de obras de Santo Agostinho, São Gregório Magno, Fulgêncio, Pascásio Radbertus, Santo Ambrósio, São Léger e São Cesário.

se de argumentos até certo ponto racionais e os outros, vitoriosos, de citações bíblicas. Tratava-se de uma obra destinada a monges – como a que nos ocupamos aqui – como indicam seus exemplos e sua exortação final de obediência à Regra beneditina³. O segundo livro é outra obra monástica: o Penitencial de Halitgário, bispo de Cambrai da primeira metade do século IX, do qual o manuscrito moissaguês utiliza as duas primeiras partes: a primeira, dedicada aos oito principais vícios, inspirada em São Gregório Magno e Próspero de Aquitânia, e a segunda, dedicada às oito principais virtudes, inspirada em Próspero⁴.

O texto de Moissac reconhece em sua introdução também a influência dos *Moralia in Iob*, de São Gregório Magno⁵, de quem o Tratado se inspira para determinar o número de vícios e também seu sistema de afiliação⁶. Assim, a *Superbia* é considerada como o principal vício ("*regina superbia*"⁷), mas também a raiz ("*radix*"⁸) dos outros sete. Estes se dividem em dois grupos: os cinco *vitia spiritualia* (*Inanis Gloria, Invidia, Ira, Tristitia* e *Avaritia*) e os dois *vitia carnalia* (*Ventris Ingluvies* e *Luxuria*). Após dois capítulos introdutórios, o livro possui oito capítulos dedicados cada um a um par de vício e virtude. Cada um desses capítulos apresenta, por sua vez, a seguinte estrutura: *De conflictu* (entre um vício e uma virtude), *Item de vicio*, *De remedio* (ao vício em questão). A primeira parte, onde o vício e a virtude dialogam, é em geral tirada de Ambrósio, enquanto as outras duas, de Halitgário. O Tratado de Moissac se baseia, pois, sobretudo sobre esse autor, que fornece seu "esquema diretor", nas palavras de Fraïsse⁹.

²WINANDY, 1950.

³AMBROSIUS AUTPERTUS, *De conflictu vitiorum et virtutum*, 28 (PL 40, col. 1104-1106).

⁴Segundo a mesma autora, o único outro manuscrito conhecido que apresenta tal combinação dos dois autores é proveniente do mosteiro de Saint Martial de Limoges, cujo *scriptorium* encontrava-se em relação com o de Moissac. No entanto, Fraïsse remarca que as imagens do manuscrito moissaguês não dependem do de Limoges porque este não é iluminado (FRAÏSSE, 1998, p. 53).

⁵BNF Lat. 2077, fol. 162r. GREGORIUS MAGNUS, *Moralia in Iob*, 31, 45, 87-90 (PL 76, col. 620-623).

⁶BNF Lat. 2077, fol. 162r-162v.

⁷BNF Lat. 2077, fol. 162r. HALITGARIUS CAMERACENSIS, *De vitiis et virtutes*, 1, 1 (PL 105, col. 657).

⁸BNF Lat. 2077, fol. 162r. HALITGARIUS CAMERACENSIS, *De vitiis et virtutes*, 1, 1 (PL 105, col. 658).

⁹FRAÏSSE, 1999, p. 223.

Assim como são dez os capítulos, o manuscrito apresenta o mesmo número de imagens. As oito últimas correspondem de forma bastante próxima aos oito capítulos que justapõem os vícios às virtudes. Quanto às duas primeiras, a relação com o texto é menos evidente, como veremos a seguir. Todas as imagens são na realidade desenhos, apenas com seus contornos marcados - somente as duas primeiras apresentam alguns detalhes em cores¹⁰. Quase todas ocupam cerca de meio fólio: a exceção é a primeira, que ocupa todo um fólio. A primeira também se distingue das demais por não colocar em cena personificações dos vícios e virtudes – embora ela apresente, de certa forma, a origem de todos os vícios: o Pecado Original e a Expulsão do Paraíso. A segunda miniatura, da qual iremos nos ocupar mais detalhadamente nesta comunicação, consiste em uma espécie de "desfile" de 16 vícios e de apenas uma virtude (a Humildade).

O BNF Lat. 2077 foi até hoje objeto de poucos estudos, e estes, com exceção dos de Chantal Fraïsse, privilegiaram o texto. Mas mesmo esta autora, que dedicou boa parte de seus trabalhos às miniaturas, não deixou de tomar o texto como ponto de referência, procurando notadamente sustentar a tese de que as imagens estão diretamente relacionadas a ele – contrapondo-se assim a estudiosos como Tony Sauvel, que afirmavam que as imagens deste manuscrito não tinham relação com o texto, sendo provenientes de um outro protótipo (SAUVEL, 1954, p. 164).

Sem alongarmo-nos demasiado nesta questão, gostaríamos de ressaltar apenas que estamos de acordo com Fraïsse, mas sem irmos tão longe quanto ela, que busca por vezes na imagem uma ilustração do texto, até para sustentar sua hipótese. Afinal, como nos lembra Pierre Francastel, os mecanismos da língua e da figuração não são redutíveis uns aos outros (FRANCASTEL, 1967). Podemos mesmo usar um termo tomado a Aby Warburg, "conexidade" (*Zusammengehörigkeit*¹¹), para definirmos as relações entre palavra e imagem - e não dependência entre uma e outra (WARBURG, 1992, p. 21). Um exemplo são as duas primeiras imagens do manuscrito: podemos facilmente justificar a presença de uma representação do Pecado Original através de uma passagem do início do texto que afirma que os vícios foram difundidos a partir deste acontecimento (fol. 162r). Assim como a introdução do Tratado, essa imagem

¹⁰As cores são o vermelho, amarelo e verde, e são utilizadas sobretudo para objetos.

¹¹Tradução proposta por DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 181.

funcionaria como uma espécie de introdução ao tema - de introdução aos vícios. Quanto à segunda imagem, desenhada no fólio ao lado, ela mostra justamente o desfile dos vícios – o que encontra certa correspondência no segundo capítulo do Tratado, intitulado "*De pie vivendum persecutione*" (fol. 163v), que se refere à necessidade de se resistir a todo tipo de perseguição e ainda fornece uma lista mais completa dos vícios opostos às virtudes.

Mas a forma como essas duas imagens estão relacionadas vai muito mais além do que o texto sugere. A associação entre elas é reforçada, por exemplo, pela presença de um elemento de transgressão da borda em ambas. Na representação da Expulsão, poderíamos dizer que Deus está expulsando Eva não só do Paraíso mas também da imagem: ela só possui metade do corpo desenhado. Assim, enquanto Adão olha para trás, para o Paraíso que deixou, Eva olha para a frente, para o cortejo dos vícios no fólio seguinte. Da mesma forma que é ela quem está mais próxima da serpente na cena do Pecado, é ela quem está mais próxima da imagem dos vícios. O papel de Eva de *generatrix* do pecado está, assim, bastante sublinhado. Ela pode mesmo ser comparada à *Superbia*, também considerada a *radix* de todos os pecados por Halitgário¹², e que é representada também como mulher na imagem seguinte. Nesta imagem, a única transgressão de fato está à esquerda: é a flecha da personagem *Omicidium*, que ultrapassa a borda e que, se fosse continuada até o fólio ao lado, atingiria os olhos de Eva. Além da associação entre Eva e a Luxúria, há pois uma ligação entre ela e a morte – com o Pecado, o homem perdeu a imortalidade (Gn 3, 22).

Na imagem de que ora nos ocupamos, no fólio 163r, a relação com o texto é bem menos evidente – e talvez por isso mesmo ela tenha sido a que menos foi trabalhada por Chantal Fraisse. Não há referência no texto, como dissemos, a um tal desfile de vícios e virtude, apenas uma longa enumeração. Estamos aqui face a um exemplo do "pensamento figurativo" dos monges de Moissac: uma imagem em que são expressas de forma sintética e plástica algumas de suas reflexões sobre o tema de que trata o manuscrito.

A miniatura está dividida em quatro registros: os três inferiores ocupam onze linhas, e o quarto, mais estreito, apenas três. Neste encontram-se três anjos,

¹²BNF Lat. 2077, fol. 162r. HALITGARIUS CAMERACENSIS, *De vitiis et virtutes*, 1, 1 (PL 105, col. 658).

representados em busto. Eles olham para a direita, na direção de uma personagem de pé sobre o segundo registro, mas cuja parte superior do corpo está à altura dos anjos. Não se trata realmente de uma transgressão, já que a divisória do quarto registro não é contínua até a margem direita da imagem, terminando logo após o terceiro anjo e deixando assim lugar para essa personagem, identificada por uma inscrição como *(H)umi(litas)*. Vestida com uma túnica longa e portando uma tiara dourada, ela traz na mão esquerda a palma de mártir e olha para os anjos. Seu olhar e sua posição na imagem reforçam sua proximidade com o registro superior – o do mundo celeste, como poderíamos chamá-lo – muito embora a linha divisória que não a inclui mostre que ela não pertence completamente àquele mundo, mas ao mundo carnal, onde se encontram os vícios.

Frente a *Humilitas*, que está no canto direito e superior da imagem, se alinham pois as outras personagens, todas de tamanho inferior ao dela. Estas se seguem pelos três registros inferiores, da direita para a esquerda, em um movimento descendente – movimento este que, como bem observou Chantal Fraïsse, lembra o tema da Queda (FRAÏSSE, 1999, p. 226). As personagens são por vezes agrupadas duas a duas ou três a três – associações sobretudo figurativas, mas coerentes também do ponto de vista exegetico.

Ao lado de *Humilitas* está *Co(n)cu(piscentia)*, uma personagem inteiramente nua, que aponta para o par à sua frente. Este é composto por *Eb(rietas)* e *Lux(uria)*, que se olham. Ambas parecem estar desnudas da cintura para cima, mas *Ebrietas* tem um tecido em suas mãos, parecendo estar despindo *Luxuria*, que lhe estende a mão à altura dos olhos. A relação que se percebe na imagem entre as duas personagens tem eco também no texto de Halitgário: "*Plerosque enim gula et abundantia vini turpiter in luxuria solvunt*"¹³.

Em seguida está *Sup(erbia)*, sentada em um grande trono com ornamentações, vestida com uma túnica ampla, amarrada à cintura com um cinto, coroada e apontando para uma taça que tem na mão direita. Tais atributos e sua posição central neste registro buscam inequivocadamente fazer dela a rainha – a *regina Superbia* de Halitgário¹⁴ – de todos os vícios. Face a ela está *I(n)vidia*, coberta com o que parecem

¹³HALITGARIUS CAMERACENSIS, *De vitiis et virtutes*, 1, 16 (PL 105, col. 669): "pois a gula e o abuso de vinho fazem muitos homens dissiparem-se na luxúria".

¹⁴BNF Lat. 2077, fol. 162r. HALITGARIUS CAMERACENSIS, *De vitiis et virtutes*, 1, 1 (PL 105, col. 657).

ser andrajos e com a cabeça coberta por um chapéu triangular – elementos que contrastam fortemente com a riqueza da *Superbia*. Aquela tem a cabeça inclinada fortemente para cima, mas parece apontar para a taça na mão de sua vizinha. Chantal Fraïsse sugere a hipótese – que nos parece um tanto gratuita – de que seria um cego, pelo bastão que traz na mão esquerda e por uma passagem de Halitgário, citando São Paulo: "*Qui invidit fratri suo in tenebris ambulat*"¹⁵ (FRAÏSSE, 1999, p. 229).

O par seguinte, o último deste registro, é formado por *Vana (Gloria)* e *Malitia*. *Vana Gloria* está à frente de *Malitia*, em primeiro plano e ocultando-a parcialmente atrás de seu corpo. Essa disposição das personagens causa um efeito de "acavalamento", sobretudo em relação às pernas: elas são representadas umas ao lado das outras, alternadamente. Os braços também fazem movimentos combinados, alternadamente. Chantal Fraïsse sugere que esse par serviria para mostrar que a maldade pode estar dissimulada atrás de uma bela aparência (FRAÏSSE, 1999, p. 229), mas nesse caso teríamos que concordar que *Vana Gloria* tem essa "bela aparência". Entretanto, ela não se destaca dos demais vícios, com o corpo desnudo da cintura para cima e trajando um saiote curto, com os cabelos soltos. Não estamos inteiramente convencidos por esta interpretação moralizante. O principal efeito provocado por essas personagens é seu arranjo corporal, mostrando que no fundo elas se confundem. E isso é ainda mais enfatizado pelo tecido que *Malitia* segura com a mão esquerda por trás da cintura de *Vana Gloria*: na outra ponta ele está na mão desta personagem, o que faz com que seu braço pareça ser o de *Malitia*. A simetria, o espelhismo encontram-se aqui em seu ápice – até as cabeças fazem movimentos parecidos, em direção simetricamente oposta. Mas é importante destacar que mesmo esse jogo tem seus limites, pois *Malitia* porta barba e *Vana Gloria* não. De toda forma, a estreita relação entre elas é indiscutível. E isso faz com que *Vana Gloria* que, segundo Halitgário, tem como uma de suas características a "*simulatio virtutum*"¹⁶ – e na imagem ela olha para cima, para os anjos – seja "desmascarada". O fato de estar adossada a *Malitia* mostra sua pertença ao mundo dos vícios, do qual não pode se elevar.

No terceiro registro, do lado direito, é figurada *Ira*, com barba e apontando para seu olho com a mão direita – aqui sim, talvez em referência à cegueira provocada

¹⁵Rom. 2, 19. HALITGARIUS CAMERACENSIS, *De vitiis et virtutes*, 1, 7 (PL 105, col. 662): "Aquele que inveja seu irmão caminha nas trevas".

pela cólera. A outra mão está sobre a cabeça, no gesto característico das personificações deste pecado, de arrancar os cabelos. Seu corpo está torsionado: a cabeça está ligeiramente voltada para a esquerda, o torso está de frente e as pernas parecem estar de perfil, a esquerda à frente, como se fosse dar um grande passo. O dinamismo acentuado desta personagem parece querer traduzir raiva, sentimentos contraditórios. Seus movimentos aproximam-na fisicamente das personagens seguintes, *Tris(titia)* e *Impaci(entia)*. Provavelmente foram pensadas como um grupo, como sugere Chantal Fraïsse (FRAÏSSE, 1999, p. 229), já que para Halitgário *Impatientia* e *Ira* são sinônimos e que ele descreve *Tristitia* logo a seguir de *Ira*¹⁷. *Tristitia* tem as pernas flexionadas e parece estar sentada. Seus pés quase tocam um dos de *Ira*, e graças ao movimento que este Vício faz, *Tristitia* parece ser propulsada no ar por ele. Essa relação encontra eco no texto de Halitgário, que considera que *Ira* se origina de *Tristitia*¹⁸. Mas a imagem cria também um certo eco entre *Impatientia* e *Tristitia*, que estão ainda mais próximas além de estarem voltadas uma para a outra: elas fazem gestos bastante similares com a mão direita, o indicador à altura do queixo.

Ao lado de *Impatientia*, mas de costas para ela, encontra-se *Gula*, de torso nu e com pelos. Essa pilosidade excessiva é típica da *Gula*, mostrando como ela é próxima da animalidade. Ela é caracterizada também por seus gestos: ele leva à boca um alimento que saca do recipiente em sua mão esquerda. Para Halitgário a *Gula* é próxima da *Luxúria*¹⁹, mas nessa imagem as duas personagens estão bastante afastadas fisicamente. Entretanto, se olharmos a imagem no sentido vertical, sem respeitar o "desfile", poderemos notar que *Gula* está colocada logo acima de *Luxúria*.

A próxima personagem é *Rapi(na)*, que se inclina para frente e segura nas mãos um tecido em forma de "U". A ela voltaremos mais adiante. Atrás de *Rapina* e por ela encoberta, como em fazendo corpo com ela, encontra-se *Omicid(ium)*. Ao contrário de *Rapina*, *Omicidium* está nua, com exceção de um gorro frígio, e tange um arco que ultrapassa a borda, ao qual já nos referimos. Trata-se do par de personagens mais ativo da imagem, como demonstram seus gestos amplos. E elas estão em

¹⁶HALITGARIUS CAMERACENSIS, *De vitiis et virtutes*, 1, 4 (PL 105, col. 661).

¹⁷HALITGARIUS CAMERACENSIS, *De vitiis et virtutes*, 1, 8-9 (PL 105, col. 663-664).

¹⁸HALITGARIUS CAMERACENSIS, *De vitiis et virtutes*, 1, 1 (PL 105, col. 659): "*Ex ira quoque tristitia oritur*".

¹⁹HALITGARIUS CAMERACENSIS, *De vitiis et virtutes*, 1, 14 (PL 105, col. 667): "*quia gulam sequitur luxuria*".

destaque, ocupando um grande espaço. Elas são chave para mostrar a ligação entre essa imagem e a anterior e também dentro do funcionamento interno desta imagem, como veremos mais adiante.

Por fim, chegamos ao último registro, considerado por Tony Sauvel como o "mais obscuro" (SAUVEL, 1954, p. 159), provavelmente por causa da repetição de duas personagens. Na extrema direita encontramos *M(en)da(cium)*, o único Vício que não é representado por inteiro, pois parte de seu corpo "desaparece" por trás da borda. Ele tem nas mãos uma lança cuja extremidade é bipartida. A aparência bastante particular desta arma poderia ser pensada em função da duplicidade da mentira. E quanto ao fato de estar armado, poderia ser inspirado por uma passagem de Ambrósio Autpertus, "*Os quod mentitur occidit animam*"²⁰, como sugere Chantal Fraïsse (FRAÏSSE, 1999, p. 229).

A personagem seguinte é *Avari(tia)*, sentada praticamente em majestade, mas sem trono. Assim como *Mendacium*, sua cabeça encontra-se no registro superior, e está vestida com um tecido em volta dos ombros, cobrindo parcialmente seu tronco. Ela olha para a esquerda e ligeiramente para cima, na direção de *Rapina* – cujo tecido que tem em mãos se parece em forma com o que veste. É interessante observar que o manuscrito mostra traços de um *pentimento* em relação à posição de *Avaritia*: inicialmente deveria ocupar uma posição duas linhas mais abaixo. Essa mudança mostra não só a importância da disposição de cada personagem, mas também reforça a associação entre essa personagem e *Rapina*.

A próxima representação é *Humilitas*, de novo. Desta vez não traz a palma nem porta tiara, e está completamente prosternada. Sua posição contrasta fortemente com os gestos amplos que faz *Superbia*, à sua frente. Mas esse par antagônico não está agrupado: entre elas encontra-se *Libido*. Trata-se, *grosso modo*, da mesma sequência do primeiro registro, com *Libido* no lugar de *Luxuria* – as duas sendo quase sinônimas, embora seja este um termo que não é utilizado nem por Halitgário nem por Ambrósio. E é esse trio que ocupa o eixo central deste registro. *Libido*, que parece ser uma personagem masculina, não está completamente nua, um pedaço de pano cobre seu ventre. Tem as pernas flexionadas, como se estivesse sentada, mas não há assento representado. Seus pés repousam sobre a borda inferior da imagem – o que não

²⁰AMBROSIUS AUTPERTUS. *De conflictu vitiorum et virtutum*, 19 (PL 105, col. 1100): "A boca que mente mata a alma".

ocorre com mais nenhuma outra personagem. Talvez essa disposição faça referência ao fato de que se trata do vício mais carnal, e portanto mais baixo. Em suas mãos, à altura da cintura, segura uma haste vegetal na horizontal – uma haste que lembra bastante parte da ornamentação do trono de *Superbia* no segundo registro. Podemos ainda pensar em uma insinuação de caráter sexual nesta haste, por sua posição.

Diante de *Libido* está *Superbia*, em queda. Suas mãos chegam a tocar a haste e suas pernas estão no ar, ainda no registro de cima. Elas estão abertas, sublinhando assim a perda de estabilidade decorrente da queda. Ela não possui mais coroa e suas vestes se reduzem a uma camisa curta, que se levanta, deixando a parte inferior do corpo nua. Há, pois, uma inversão total nessa personagem, se a comparamos com a *Superbia* do segundo registro. E a queda é acompanhada pela perda de seus atributos.

Sem levarmos em consideração os Vícios que são sinônimos, as únicas personagens repetidas são a *Superbia* e o *Humilitas*. Elas, que formam o eixo principal desta imagem, constituem também o par antitético por excelência do cristianismo. Afinal, não só para Halitgário *Superbia* é a raiz de todos os Vícios, mas também na classificação de João Cassiano e de São Gregório Magno dos pecados capitais, que serviu de base para toda reflexão posterior sobre esse tema, é ela a *matrix*²¹. Quanto a *Humilitas*, além de todo o exemplo crístico, é também de certa forma a principal Virtude monástica, de acordo com a Regra Beneditina, que lhe consagra seu mais extenso capítulo, o sétimo²², além de diversas menções ao longo do texto. Na imagem, ambas estão representadas sempre próximas uma da outra – mas sem estarem coladas. Ao contrário, são sempre opostas. Quando ambas estão no registro superior, a posição elevada só faz sublinhar como a elevação de *Superbia* é artificial, falsa, enquanto a de *Humilitas* é verdadeira, que é a que está próxima aos anjos. Quando estão no registro mais inferior, a posição correta é a de *Humilitas*, prosternada. Inversamente, o rebaixamento para *Superbia* significa queda.

A confrontação entre as duas, mesmo sem ter um caráter de combate armado, não deixa de ser, portanto, física: única moralização nesta imagem, o autor que a elaborou procurou mostrar através da posição e dos gestos de cada uma das duas personagens aquilo que as caracteriza e aonde isso leva. *Superbia*, tronando no

²¹Ver a esse respeito, entre outros, CASAGRANDE e VECCHIO, 2002.

²²*Benedicti Regula monachorum*, 7. (SC 181, p. 472-491).

segundo registro, está em queda entre o terceiro e o quarto. Já *Humilitas*, prosternada no quarto registro, está de pé próxima ao "registro celeste". A imagem pode, pois, ser interpretada ao contrário do que ela indica à primeira vista, simplesmente como um movimento de cima para baixo e da direita para a esquerda. No que concerne esse par, a imagem pode ser observada de cima para baixo ao mesmo tempo que de baixo para cima. E da mesma forma, da direita para a esquerda e vice-versa. O movimento descendente é o de *Superbia*, que estava no alto, e o ascendente é de *Humiltas*, que estava no baixo. E essa inversão retoma, de certa forma, uma passagem bastante citada (inclusive pelos autores dos tratados contidos nesse manuscrito²³) do Evangelho de Lucas: "Todo aquele que se eleva será humilhado, e o que se humilha será elevado" (Lc 14, 11).

Considerando que esse manuscrito foi elaborado muito provavelmente para uso interno do mosteiro, pelo pouco luxo em sua confecção, como mostra o pequeno uso de cores, por exemplo, a função moralizante desta imagem é bastante clara. No canto superior direito da imagem, *Humilitas*, dialogando com os anjos e portando a palma de mártir, é o ideal a ser alcançado pelos monges – que o conseguirão através de atitudes de humildade, se rebaixando, como faz essa personagem no quarto registro. O que deve ser evitado é a soberba, a busca da majestade, como o faz *Superbia* no segundo registro e que gera sua queda.

Percebe-se, assim, como esta imagem foi cuidadosamente pensada e elaborada, longe de ser apenas um desenho arbitrário e desordenado, como julga Tony Sauvel:

[há] uma desordem surpreendente no fólio 163. Cada vício se agita a seu bel prazer, como se ele estivesse sozinho, sem se preocupar com a agitação de seus vizinhos. Podemos perceber aqui um agrupamento arbitrário de figuras que deveriam ter sido representadas isoladas. Esse 163 parece ser uma espécie de compilação desenhada. (SAUVEL, 1954, p. 163)

Além de apresentar um importante grau de autonomia em relação aos textos, não se limitando a uma simples ilustração dos temas tratados pela escrita, a imagem realiza um trabalho de reinterpretação do tema do conflito entre vícios e virtudes. E

²³AMBROSIUS AUTPERTUS, *De conflictu vitiorum et virtutum*, 2 (PL. 40, col. 1093) e HALITGARIUS CAMERACENSIS, *De vitiis et virtutes*, 2 (PL 105, col. 660).

isso se dá através da forma de representação das personagens, de sua localização, e das relações entre elas. Podemos aqui retomar Jean-Claude Schmitt:

O sentido de uma imagem é dado na sincronia de um espaço que é preciso apreender na sua estrutura, na disposição das figuras sobre sua 'superfície de inscrição', nas relações ao mesmo tempo formais e simbólicas que elas mantêm entre si. (SCHMITT, 2002, p. 595)

Utilizando-se de recursos que são lhe próprios, a imagem permite a visualização das atitudes e do destino dos Vícios e da Virtude da Humildade. Sua construção "traduz" a famosa passagem de Lucas, e mostra ainda como o Orgulho curto-circuita todos os outros vícios e acelera sua queda – tema onipresente nesta e na imagem ao lado.

Se pensarmos nessa questão tendo em vista a história de Moissac, poderíamos mesmo fornecer uma datação ao manuscrito ligeiramente diferente da de Dufour: não da primeira metade do século XI, mas pouco depois da metade deste século. Expliquemo-nos. Na metade do século XI, mais precisamente em 1048²⁴, o mosteiro foi reformado segundo os costumes cluniacenses, tendo assumido um abade proveniente da casa-mãe, Durand de Bredons. Antes da reforma, o mosteiro experimentava uma situação econômica e política pouco favorável, com perda de bens, abaciado vacante e intervenção de senhores laicos – além de uma crise moral, segundo o cronista moissaguês da passagem do século XIV ao XV, o abade Aymeric de Peyrac, que o teria transformado em uma "*speluncam latronum et refugium malignancium*"²⁵. A reforma não ocorreu sem resistências, e até o final daquele século os abades enfrentaram algumas dificuldades para manter seu poder. Muitas das imagens produzidas no mosteiro nesse período dão mostra dessa situação – além de terem tomado parte desse processo, como bem o demonstram alguns capitéis do claustro construído no final do século XI²⁶. E parece-nos que esse manuscrito também se enquadraria nesse contexto, datando de pouco depois da eleição abacial de Durand – não sendo, portanto, contemporâneo ao claustro, já que os argumentos técnicos de Dufour também devem ser levados em consideração.

²⁴Segundo a tese até hoje aceita de Jacques Hourlier (HOURLIER, 1964).

²⁵BNF Lat. 4991A, fol. 157 rb, 25-26.

A pouca quantidade de cores nas suas imagens poderia se justificar pela conjuntura econômica ainda pouco favorável no início do abaciado – o número de doações ao mosteiro conheceu de fato um grande impulso somente a partir de seu sucessor, Hunaud. Mas nossa hipótese se baseia principalmente no tema das imagens – e particularmente na segunda, com sua insistência nos vícios e na queda e a importância que concede à Humildade, característica, como dissemos antes, da Regra beneditina. O caráter moralizante desta imagem poderia ser motivado pela necessidade de se implantar um novo modo de vida, mais estrito, mais de acordo com a Regra. Ou seja, funcionaria como uma instância a mais de ostentação de poder por parte de Durand – abade este que se converteria no símbolo maior de autoridade para a comunidade, posto que sua "effigie" em relevo foi colocada no claustro em fente à porta da sala capitular, como um guardião simbólico daquele que era o lugar por excelência de aplicação da disciplina no mosteiro e de leitura quotidiana da Regra.

A ênfase da imagem – e de todo o manuscrito – nos vícios estaria pensada para os monges recém-reformados, além dos senhores laicos que constantemente ameaçavam a independência do mosteiro (a representação do Orgulho como uma rainha, ou uma grande senhora, é nesse sentido reveladora). Temos aí, pois, uma representação bastante elaborada de uma tomada de posição político-ideológico-religiosa que reforçava e sustentava o poder e a autoridade do abade cluniacense, dando expressão figurativa a idéias bíblicas e beneditinas de combate aos vícios e exortação da virtude da humildade.

BIBLIOGRAFIA

- AMBROSIUS AUTPERTUS. *De conflictu vitiorum et virtutum* (PL 105). *BENEDICTI Regula monachorum* (SC 181).
- CASAGRANDE, Carla e VECCHIO, Silvana. "Pecado", in: Jean-Claude SCHMITT et Jacques LE GOFF (Org.). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, 2v, v. 2, p. 337-351.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.
- DUFOUR, Jean. *La Bibliothèque et le Scriptorium de Moissac*. Genève: Droz, 1972.

²⁶Ver, a esse respeito, nossa tese de Doutorado (PEREIRA, 2001, p. 49-63).

- FRAÏSSE, Chantal. "Les débuts du scriptorium de Moissac: de Limoges vers Moissac et de Moissac vers Limoges", *Bulletin de la Société Archéologique de Tarn et Garonne* 123, 1998, p. 43-69.
- _____. "Un traité des vertus et des vices illustré à Moissac dans la première moitié du XI^e siècle", *Cahiers de Civilisation Médiévale* 42, 1999, p. 221-242.
- FRANCASTEL, Pierre. *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*. Paris: Denoël Gonthier, 1967.
- HALITGARIUS CAMERACENSIS. *De vitiis et virtutes* (PL 105).
- HOUILLIER, Jacques. "L'entrée de Moissac dans l'Ordre de Cluny", in: *Moissac et l'Occident au XI^e siècle. Actes du Colloque International de Moissac, 3-5 Mai 1963*. Toulouse: E. Privat, 1964, p. 25-35.
- PEREIRA, Maria Cristina C. L. *Une pensée en images. Les sculptures du cloître de Moissac*. Tese de Doutorado. EHESS, Paris, 2001.
- SAUVEL, Tony. "Les vices et les vertus d'après les dessins d'un manuscrit de Moissac", *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, s. 9, t. 3, 1954, p. 155-164.
- SCHMITT, Jean-Claude. "Imagens", in: _____ et LE GOFF, Jacques (Org.). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Op. cit., v. 1. p. 591-605.
- WARBURG, Aby. "Arte del retrato y burguesia florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinita. Los retratos de Lorenzo de Medici y de sus familiares". In: José BURUCÚA (org.). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992, p. 18-57.
- WINANDY, Jacques. "L'oeuvre littéraire d'Ambroise Autpert", *Revue bénédictine* 60, 1950, p. 93-119.

