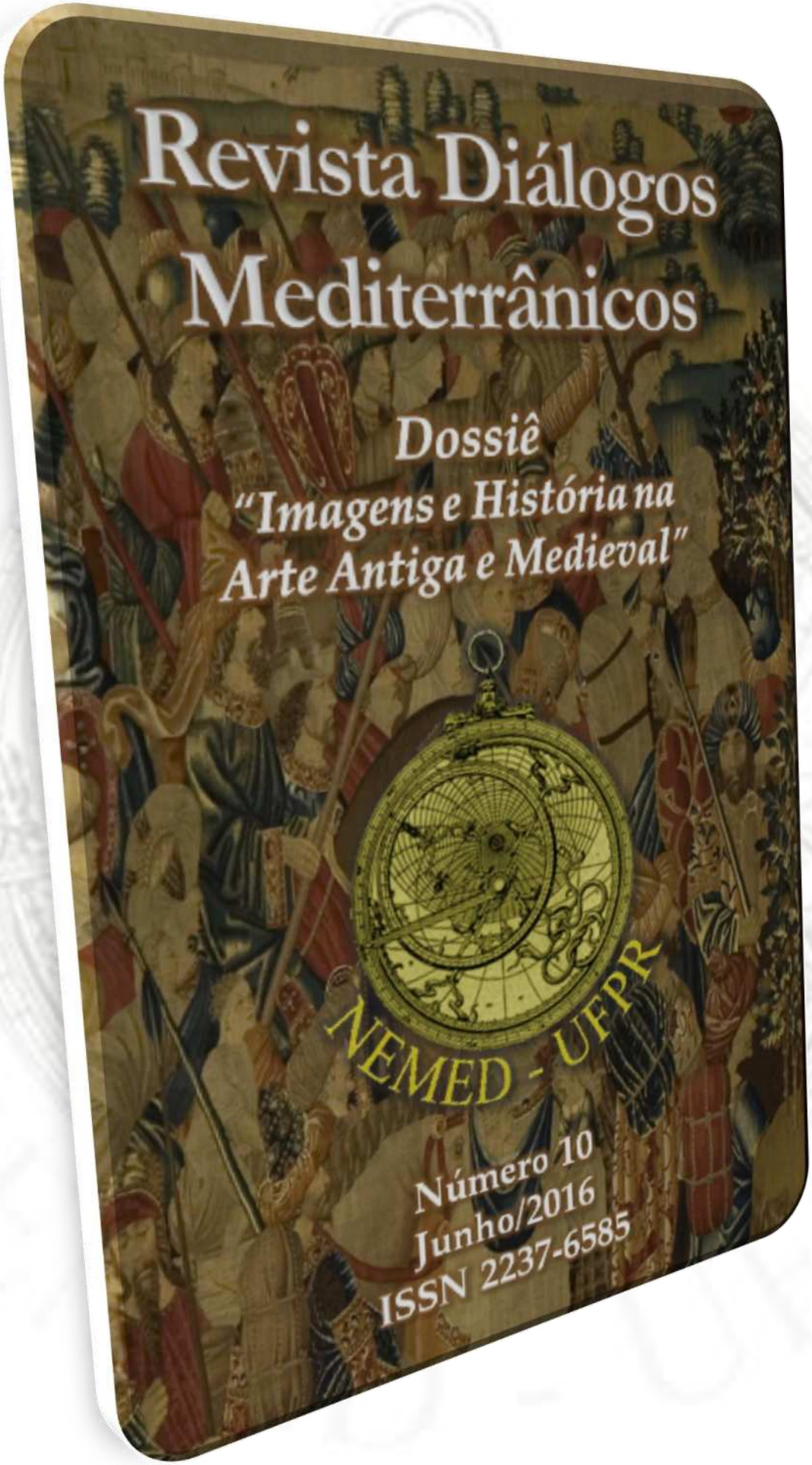

Revista Diálogos Mediterrânicos
Dossiê
"Imagens e História na Arte Antiga e Medieval"
NEMED - UFPR
Número 10
Junho/2016
ISSN 2237-6585

REVISTA DIÁLOGOS MEDITERRÂNICOS
EQUIPE EDITORIAL

EDITOR GERENTE

Prof. Dr. André Luiz Leme, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

EDITOR ADJUNTO

Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães, Universidade Federal do Paraná, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Dennison de Oliveira, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Profa. Dra. Fátima Regina Fernandes, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Prof. Dr. Renan Frighetto, Universidade Federal do Paraná, Brasil

CONSELHO CONSULTIVO

Prof. Dr. Hans-Werner Goetz, Universität Hamburg, Alemanha
Profa. Dra. Ana Belén Zaera García, Universidad de Salamanca, Espanha
Prof. Dr. Saul António Gomes, Universidade de Coimbra, Portugal
Profa. Dra. Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Profa. Dra. Aline Dias da Silveira, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Prof. Dr. Stéphane Boissellier, Université de Poitiers, França
Profa. Dra. Ana Teresa Marques Gonçalves, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Profa. Dra. Renata Cristina Nascimento, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Prof. Dr. Marcus Silva da Cruz, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
Prof. Dr. Gerardo Fabián Rodríguez, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Profa. Dra. Ana Paula Magalhães, Universidade de São Paulo, Brasil
Profa. Dra. Maria Filomena Pinto Da Costa Coelho, Universidade de Brasília, Brasil
Profa. Dra. Maria Cecilia Barreto Amorim Pilla, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Brasil
Prof. Dr. José Carlos Gimenez, Universidade Estadual de Maringá, Brasil
Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Profa. Dra. Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Dr. Leandro Duarte Rust, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
Prof. Dr. Marcos Luis Ehrhardt, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil
Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Profa. Dra. Armênia Maria de Souza, Universidade Federal de Goiás, Brasil

FOCO E ESCOPO DA REVISTA

A **Revista Diálogos Mediterrânicos**, vinculada ao **Núcleo de Estudos Mediterrânicos** da Universidade Federal do Paraná, tem como principal missão à difusão do conhecimento historiográfico relativo a realidade do mundo mediterrânico na diacronia histórica, desde a Antiguidade até a contemporaneidade. Tal iniciativa é amparada por objetivos definidos, como o de incentivar a produção acadêmica – científica qualificada e, conseqüentemente, incrementar o debate e o intercâmbio entre especialistas nas áreas das Ciências Humanas que tenham como motor de suas investigações a História do mundo mediterrânico. Trata-se duma publicação vocacionada ao espaço científico, sendo destinada à divulgação de artigos e resenhas de mestrandos, mestres, doutorandos e doutores que devem ter como tema central a História na realidade mediterrânica.

Todos os trabalhos deverão ser encaminhados pela página web http://www.dialogosmediterranicos.com.br, através do sistema Open Journal Systems que favorece a ocorrência duma avaliação criteriosa e séria por parte dos pareceristas e dos autores de artigos e resenhas. Para tanto é essencial que cada autor realize seu cadastro no sistema, seguindo os passos informados. Os trabalhos serão enviados para sessões específicas – Dossiê; Artigos Isolados; Resenhas; Entrevistas – e sua publicação será realizada conforme a avaliação dos pareceristas.

CONTATO PRINCIPAL

Núcleo de Estudos Mediterrânicos
Universidade Federal do Paraná

Endereço: Rua Gal. Carneiro, 460.
Prédio D. Pedro I, 7º andar, sala 715.
Centro - Curitiba - Paraná – Brasil
CEP 80060-150

Telefone: 55 (41) 3360-5416 / 3360-5417

E-mail:
revistadialogosmediterranicos@hotmail.com
nemedufpr@hotmail.com

SUMÁRIO

EDITORIAL

Editorial da Revista *Diálogos Mediterrânicos 10* **7**
André Luiz Leme

DOSSIÊ

"IMAGENS E HISTÓRIA NA ARTE ANTIGA E MEDIEVAL"

Apresentação ao Dossiê "Imagens e História na Arte Antiga e Medieval" **10**
Flavia Galli Tatsch e José Geraldo Costa Grillo

As simposiastas de Eufrônio: hetairas ou mulheres? **14**
José Geraldo Costa Grillo

Um artista grego na Etrúria? O caso de Aristonoto **26**
Gilberto da Silva Francisco

As representações do imperador Constantino na estatuária e na epigrafia romanas **48**
Pedro Paulo A. Funari e Jefferson Ramalho

La seda en Italia y España (siglos XV-XVI). Arte, tecnología y diseño **71**
Germán Navarro Espinach

As Tapeçarias de Pastrana e a Expansão Portuguesa: A Construção de uma Narrativa Épica **92**
Flavia Galli Tatsch e Renata Cristina de Sousa Nascimento

Figure di seta. La produzione tessile e a ricamo a carattere figurativo nella Firenze del Quattrocento: modelli, committenze, manifatture **113**
Cristina Borgioli

ARTIGOS

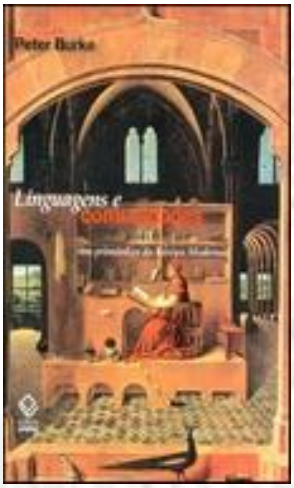
A Açorda. Uma sopa de pão, da Alta Idade Média à atualidade **148**
António Rei

O rito na Era Bizantina e a aliança entre o Império e a Religião **158**
Paulo Augusto Tamanini

Berenguela: de instrumento de aliança e paz a rainha e articuladora política dos interesses do reino de Castela **174**
Adailson José Rui

Perspectivas da Era Vitoriana: sociedade, vestuário, literatura e arte entre os séculos XIX e XX **189**
Luciana Wolff Apolloni Santana e Elaine Cristina Senko

RESENHAS



BURKE, Peter. *Linguagens e comunidades nos primórdios da Europa Moderna.* Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: UNESP, 2010, p. 232. **217**
Andréia Rosin Caprino

NORMAS DE PUBLICAÇÃO **224**

EDITORIAL

Editorial da Revista *Diálogos Mediterrânicos 10*

André Luiz Leme[1]
Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Núcleo de Estudos Mediterrânicos - NEMED

A edição de número 10 da revista Diálogos Mediterrânicos novamente apresenta aos seus leitores produções de surpreendente qualidade acadêmica, a respeito de temas que instigam a nossa visão de mundo para novas direções e reflexões. E tudo isso começa com a seção dossiê, intitulada "Imagens e História na Arte Antiga e Medieval", organizada coletivamente pelos professores Flavia Galli Tatsch e José Geraldo Costa Grillo, ambos da Universidade Federal de São Paulo. Contemplando as técnicas e sensibilidades de diversas manifestações artísticas, os textos selecionados para o dossiê trabalham especialmente com as temporalidades antiga e medieval, dinamizando e renovando a nossa compreensão, crítica e histórica, desses períodos. Grande oportunidade, portanto, à leitura de todos.

Na seção de artigos livres, recebemos textos de grande contribuição à diversidade dos temas trabalhados na história. António Rei, Investigador Integrado do Instituto de Estudos Medievais, Lisboa, não apenas analisa, mas demonstra as peculiaridades relacionadas à produção de uma receita medieval, a açorda, símbolo de uma simbiose cultural. Paulo Augusto Tamanini, Pós-Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná, acompanha as relações entre Império e Igreja na chamada Era Bizantina, buscando o papel desempenhado pelos ritos e celebrações religiosas no que se refere à construção das relações de poder. Adailson José Rui, da Universidade Federal de Alfenas, coloca em foco a importância política de Berenguela no contexto ibérico do século XIII, demonstrando as articulações e toda a inteligência dessa personagem dentro de uma sociedade de disputas e que passava por transformações sociais. Em dueto, Luciana Wolff Apolloni Santana, das Faculdades Integradas Espírita do Paraná, e Elaine Cristina Senko, do Núcleo de Estudos Mediterrânicos da Universidade Federal do Paraná, desenvolvem um estudo abrangente em relação às características da arte, vestuário e literatura da época vitoriana, dentro de uma perspectiva de

[1] Professor Adjunto de História Antiga e Medieval na Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Membro do Núcleo de Estudos Mediterrânicos, da Universidade Federal do Paraná. Membro do grupo de pesquisa Estudos em História Intelectual, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Email: andreluizleme@yahoo.com.br

investigação à sociedade da época. Por fim, na seção de resenhas temos a contribuição de Andréia Rosin Caprino, mestranda em História pela Universidade Federal do Paraná.

Na condição de novo editor gerente da revista, agradeço a gentileza de todas as orientações de Marcella Lopes Guimarães, editora adjunta, amiga de confiança, com quem compartilhei a realização dessa edição. E aos autores, novamente, meu muito obrigado!

Com votos de boa leitura a todos,

André Luiz Leme

12 de agosto de 2016

DOSSIÊ
IMAGENS E HISTÓRIA NA ARTE ANTIGA E MEDIEVAL

Apresentação ao Dossiê "Imagens e História na Arte Antiga e Medieval"

Flavia Galli Tatsch [*]
Universidade Federal de São Paulo

José Geraldo Costa Grillo [**]
Universidade Federal de São Paulo

Diante do fato de que as pesquisas sobre Arte Antiga e Arte Medieval vêm se ampliando nos últimos anos em nosso país, concebemos este dossiê sobre *Imagens e História na Arte Antiga e Medieval*. Com isso em mente, convidamos pesquisadores das artes antiga e medieval para refletir, cada qual em seu campo e época, sobre a relação entre imagem e história.

O fio condutor dos trabalhos, aqui reunidos, foi a concepção da imagem como portadora de significados partilhados, isto é, "como um documento histórico, cujas propriedades técnicas, estilísticas e iconográficas remetem a um modo de perceber particular, a uma maneira de ver moldada por toda a experiência social"[2], tanto dos que produziram as imagens, quanto daqueles que as viram.

Assim, na análise dos materiais imagéticos, o objetivo primordial foi de detectar os sistemas de percepção das imagens, explicitar as convenções nelas inscritas, sobretudo as culturais, sociais e artísticas, que nos permitissem adentrar no domínio da história.

---

[*] Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (2011). Mestre em Ciência da Informação e Documentação pela Universidade de São Paulo (2001). Graduada (1985) e licenciada (1985) em História pela Universidade de São Paulo. Professora Adjunta de História da Arte Medieval na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - EFLCH da Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP. Professora do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP. Vice-coordenadora do curso de graduação de História da Arte da EFLCH/UNIFESP entre 05/2013 e 05/2015. Responsável pelo Núcleo de Pesquisa História da Arte UNIFESP no Laboratório de Estudos Medievais - LEME. Tem como principais temas de pesquisa: história e imagens; história da arte medieval; cultura visual, transferências e circulações artísticas na Idade Média; gravuras tardo-medievais e proto-modernas. Também tem experiência no desenvolvimento de exposições de história e de arte, assim como na elaboração de material didático e educativo para professores e alunos.

[**] É graduado em História pela Universidade Estadual de Campinas e doutor em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, com período sanduíche na École Française d'Athènes. Atualmente é Professor no Departamento de História da Arte e no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo e Pesquisador Associado na École Française d'Athènes. Tem experiência nas áreas de História da Arte e de Arqueologia, com ênfase em História da Arte Grega e Romana e Arqueologia Clássica, atuando principalmente no seguinte tema: Arte e Arqueologia da Antiguidade Clássica.

[2] CHARTIER, Roger. Image. **In** BURGUIÈRE, André (org.). *Dictionnaire des sciences historiques*. Paris: PUF, 1986, p. 347.

No primeiro artigo, intitulado *As simposiastas de Eufrônio: hetairas ou mulheres?,*José Geraldo Costa Grill**o**, professor de História da Arte Antiga no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, trabalha a relação entre imagem e história na pintura de um vaso grego, no qual o artista Eufrônio pintou uma cena com simposiastas. Partindo da história da interpretação das cenas simpóticas com a presença de mulheres, ele mostra como, por um lado, tornou-se comum e majoritário o entendimento de que estas mulheres são o que os escritores gregos antigos chamavam de hetairas, e por outro lado, que houve também quem as viu como mulheres comuns realizando um simpósio. A contribuição que ele traz é a defesa da ideia de que o simpósio feminino era algo plausível de acontecer e de que o pintor as concebeu como mulheres comuns.

No segundo artigo, intitulado *Um artista grego na Etrúria? O caso de Aristonoto*, Gilberto da Silva Francisco, professor de História Antiga no Departamento de História da Universidade Federal de São Paulo, estuda um vaso assinado pelo ceramista grego Aristonoto, achado em Caere, uma cidade da antiga Etrúria, e conservado, atualmente, nos Museus Capitolinos em Roma. Depois de mostrar as concepções de Aristonoto como artista e como artesão, ele aborda a questão de artesãos imigrantes na Etrúria para mostrar que o caso deste artesão é mais parte de um discurso sobre movimentação e mobilidade de artesãos através do Mediterrâneo, do que um exemplo efetivo de migração e estabelecimento de determinados artesãos gregos na Etrúria. Conclui, então, que é necessário reavaliar o caso de Aristonoto, considerando as projeções feitas a partir de informações tão pouco seguras; mas, que é importante, ao mesmo tempo, pensar no conhecimento positivo que esse exemplo pode proporcionar, pois há nele elementos efetivos da circulação de pessoas, conhecimento e contatos culturais no Mediterrâneo antigo.

No terceiro artigo, intitulado *As representações do imperador Constantino na estatuária e na epigrafia romanas*, Pedro Paulo Abreu Funari, professor de História Antiga no Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas, e Jefferson Ramalho, doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, estudam as representações de Constantino na estatuária e na epigrafia romanas, tratando duas estátuas conservadas nos Museus Capitolinos, em Roma, e três inscrições em latim que foram dedicadas a este imperador. Ao tratar da relação entre imagem e história, eles contrapõem as informações da tradição literária com as fontes materiais, destacando seus encontros e desencontros, e que as fontes materiais também tinham suas funções ideológicas quanto à retratação deste imperador, sobretudo o fato de não veicularem o tema de sua conversão ao cristianismo, fato marcante na tradição literária.

A seguir, o dossiê apresenta três análises sobre tapeçarias e tecidos europeus elaborados no Tardo-medievo e início da Era Moderna. No Brasil, as publicações sobre o assunto são raras e, por isso, as páginas que se seguem procuram contribuir para ampliação desse campo de estudos. O primeiro deles, intitulado *La seda em Italia y España (siglos XV-XVI). Arte, tecnologia y diseño*, Germán Navarro Espinach, professor de História Medieval da Facultad de Filosofia y Letras da Universidad de Zaragoza, se debruça sobre o valor das imagens para reconstruir a história da tecnologia e do desenho têxtil. Partindo dos iconotextos presentes no *Trattado dell'Arte della Seta* (1487), na coleção de desenhos do pintor milanês Giuseppe Arcimboldo sobre a cultura da seda (1586) e na série de gravuras *Vemis Sericvs* do pintor flamengo Jan Van Der Straet (1580-1590). Navarro Espinach aponta para a semelhança nas ilustrações sobre os processos de produção do fio e para a forma como dão a ver o trabalho masculino e feminino em cada etapa da manufatura. Em seguida, ressalta a importância de se estudar pinturas góticas para apreender tanto a história dos tecidos e da indumentária medieval da Catalunha, Valencia e Aragão, quanto a transferência de tecnologia entre os artesãos e mercadores italianos e espanhóis. Por fim, indaga sobre o contato entre a tradição da manufatura da seda europeia dos séculos XV-XVI e as grandes civilizações têxteis da América durante o processo de colonização.

Em seguida, *As Tapeçarias de Pastrana e a Expansão Portuguesa: A Construção de uma Narrativa Épica*, escrito em coautoria por Flavia Galli Tatsch, professora do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo e coordenadora do Núcleo História da Arte – Laboratório de Estudos Medievais - LEME/UNIFESP, e Renata Cristina de Souza Nascimento, professora de História da Universidade Federal de Goiás, da Universidade Estadual de Goiás e da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, analisa as *Tapeçarias de Pastrana*, conjunto de quatro panos de armar relativos à conquista das praças africanas de Arzila e Tânger pelo rei português Afonso V, o Africano. As autoras apresentam a importância das tapeçarias no tardo-medievo, ressaltando como os membros da realeza delas lançaram mão como propaganda política. Nesse sentido, os exemplares comissionados pelo monarca luso se constituíram como um poderoso símbolo de poder e de produção de memória dos feitos recém realizados, além de projetaram para o futuro a imagem do rei-cavaleiro e seu heroísmo.

O dossiê se conclui com o artigo de Cristina Borgioli, professora na Accademia di Belle Arti di Palermo, *Figure di seta. La produzione tessile e a ricamo a carattere figurativo nella Firenze del Quattrocento: modelli, committenze, manifatture*, sobre o contexto de produção e histórico-artístico de tecidos e bordados florentinos do *Quattocento*. Borgioli estuda a relação

intrínseca entre a escultura e a pintura e a produção desses têxteis, levando em consideração os desenhos de modelos elaborados por artistas renomados para a produção específica de um exemplar, bem como aqueles que teriam sido fruto de mestres anônimos para a produção em série. Analisa, ainda, como essas composições acabaram por formar um repertório iconográfico difundido amplamente por xilogravuras e gravuras.

Enfim, o dossiê é um convite à leitura de trabalhos recentes de pesquisadores brasileiros e estrangeiros. Aos autores, nosso muito obrigado por aceitarem colaborar com esta publicação. Estamos seguros que seus estudos vêm ao encontro do crescente interesse sobre Arte Antiga e Arte Medieval em nosso país. Boa leitura!

As simposiastas de Eufrônio: hetairas ou mulheres?

The Euphronios' female symposiasts: hetaerae or women?

José Geraldo Costa Grillo [*]
Universidade Federal de São Paulo

Resumo

Tomando a pintura das simposiastas de Eufrônio como estudo de caso, o autor apresenta as principais interpretações anteriores, que, de modo geral, as vêm como hetairas e consideram ser tal cena irreal, e defende a ideia de que são mulheres comuns realizando um simpósio, que poderia não apenas ser imaginado, mas também plausível de acontecer.

Palavras-chave: Pintura Grega; Simpósio; Mulher.

Abstract

Taking the painting of Euphronios' female symposiasts as a case study, the author presents the main previous interpretations, which generally see them as hetaerae, and understand to be such unreal scene, and supports the idea that they are ordinary women holding a symposium that could not only be imagined, but also likely to happen.

Keywords: Greek Painting; Symposium; Woman.

● **Enviado em: 20/04/2016**
● **Aprovado em: 01/06/2016**

[*] Professor do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo.

Introdução

Considerando a temática deste dossiê, tomamos, como estudo de caso, um vaso de Eufrônio[1], no qual ele pintou uma cena com simposiastas, cuja finalidade é a de trabalhar a relação entre imagem e história nas pinturas de vasos gregos.

O vaso tem a forma de psitere, o qual Eufrônio pintou, em torno da pança de forma contínua, da direita para a esquerda, quatro mulheres realizando um simpósio. Em colchões guarnecidos de almofadas, vemos quatro mulheres nuas reclinadas. A primeira, Sêcline (Fig. 1.1; gr. *Seklíne*, fig. 2.1), com touca e guirlanda na cabeça, está tocando uma flauta dupla, que segura com as duas mãos. A segunda, Palêsto (Fig. 1.2; gr. *Palaistó*, fig. 2.3), com diadema na cabeça, está bebendo vinho em um esquifo, que segura com a mão direita; com a mão esquerda segura um cálice. Posta de frente, ela fita o observador num face a face. Ao seu lado esquerdo, o pintor colocou sua assinatura: "Eufrônio pintou" (gr. *Euphónios égraphsen*, fig. 2.2). A terceira, Esmícra (Fig. 1.3; gr. *Smikrá*, fig. 2.4), com touca e guirlanda, olhando na direção de Palêsto, ela segura pela alça um esquifo com o indicador direito, jogando a última gota de vinho na côtila, que segura na mão esquerda; gesto de quem está realizando o jogo do cottabo. Ao seu lado esquerdo, está uma frase típica deste jogo: "Eu te derramo esta gota, ó Leagro!" (gr. *tìn tánde latásso, Léagre*, fig. 2.5). A quarta, Ágapa (Fig. 1.4; gr. *Agápe*, fig. 2.6), com touca e guirlanda, segura uma côtila sem alças com a mão esquerda e um esquifo com direita, que estende em direção de Sêcline.



Figura 1 – As personagens[2]

[1] Fábrica: Ática. Material: Cerâmica; Altura: 35,5cm. Forma: Psitere. Técnica: Figuras vermelhas. Artista: Eufrônio. Data: 505-500 a.C. Local de achado: Etrúria, Cerveteri. Local de conservação: Museu Nacional do Hermitage, inv. B1650. Veja-se, logo abaixo, as Figuras 1.1-4 para as personagens e as Figuras 2.1-6 para as inscrições.



Figura 2 – As inscrições[3]

Na história da interpretação das cenas simpóticas com a presença de mulheres, tornou-se comum e majoritário o entendimento de que estas mulheres são o que os escritores gregos antigos chamavam de hetairas[4]. Nesse contexto, tratando-se de cenas com a presença apenas de mulheres, entendeu-se que este simpósio feminino não poderia ser real, mas somente imaginado para expressar uma determinada ideia. Entretanto, houve quem as viu como mulheres comuns realizando um simpósio. A contribuição que trazemos neste estudo é a defesa da ideia de que o simpósio feminino era algo plausível de acontecer.

De modo a sustentar esta proposição, serão apresentadas as abordagens recentes sobre como as cenas simpóticas revelam práticas sociais e culturais, a interpretação das simposiastas de Eufrônio como hetairas, os pressupostos que a norteiam e, por fim, a compreensão de que o pintor as concebeu como mulheres comuns.

1. As abordagens recentes nos estudos dos vasos gregos

No início dos anos 1990, Françoise Frontisi-Ducroux e François Lissarrague, ao fazerem um balanço das abordagens praticadas nos vinte anos anteriores, destacaram aquela

---

2 Fotografias do museu.

3 Desenho adaptado de STEPHANI, Ludolf. "Erklärung einiger Vasengemälde der kaiserlichen Ermitage". **In** *Compte-Rendu de la Comission Impériale Archéologique pour l'année 1869*. Saint-Pétersbourg, Académie Impériale des Sciences, 1870, pr. 5, fig. 1-2. Além da junção das figuras 1 e 2 de Stephani em uma única imagem, foram acrescentados, na parte superior, os números de 1 a 6, para indicar as inscrições.

4 Na língua grega antiga, *hetaíra* podia significar basicamente "companheira" e "cortesã", mas nunca de "prostituta"; cf. BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec français*. 26e édition. Paris, Hachette, 2000, s.v. "Hetaíra", p. 818. Nas línguas modernas, como o português, tem em geral o sentido de "cortesã" e "prostituta de luxo"; cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, s.v. "Hetera", p. 890.

à qual se filiavam, a saber, a abordagem iconográfica denominada de *histórica*, que se volta, sobretudo, para a relação entre imagem e história, e representa a postura de tomar a imagem

> Não mais como um documento, que porta por seu conteúdo uma informação histórica, mas como um monumento, cujas regras de elaboração são em si um testemunho sobre a maneira de se representar, a análise da sociedade tal qual ela se mostra em imagem, produzindo trabalhos sobre as categorias sociais e os comportamentos coletivos[5].

Duas décadas depois, numa perspectiva semelhante, Dimitrios Yatromanolakis propõe uma abordagem direcionada para o estudo específico de vasos com cenas simpóticas, partindo da ideia de que

> Os vasos áticos simpóticos refletem, de modo geral, as maneiras pelas quais os atenienses dos períodos arcaico e clássico – por meio dos filtros sócio-econômicos dos oleiros e pintores de vasos – viam, interpretavam ou construiam seus papéis e identidades como agentes ou participantes de práticas sociais e discursos culturais[6].

Katheryn Topper reconhece, em consonância com os estudos recentes, que as imagens revelam as "estruturas conceituais das sociedades nas quais elas operam"; porém, ressalta que estas "guardam uma relação construída com a experiência vivida, e essa relação não é imediatamente evidente para aqueles que observam uma cultura ou seus artefatos de um ponto de vista externo"[7].

Ainda que representem uma pequena parcela das inúmeras e diversas abordagens existentes nos estudos dos vasos gregos, estas concepções permitem que se coloquem, para os propósitos aqui estabelecidos, as questões em torno da relação entre imagem e história, dos papéis e práticas sociais, dos discursos culturais e, sobretudo, o problema do olhar do presente sobre o passado, que tanto dificulta a compreensão do pesquisador, quanto pode levá-lo a um entendimento estranho ao mundo que estuda.

---

5 FRONTISI-DUCROUX, Françoise; LISSARRAGUE, François. "Vingt ans de vases grecs: tendences actuelles des études en iconographie grecque (1970-1990)". *Métis. Revue d'anthropologie du monde grec ancien*, Vol. 5, 1990, p. 212.

6 YATROMANOLAKIS, Dimitrios. "*Symposia*, noses, *prósopa*: a kylix in the company of banqueters on the ground". **In** YATROMANOLAKIS, Dimitrios (ed.) *An archaeology of representations: ancient Greek vase-painting and contemporary methodologies*. Athens, Kardamitsa, 2009, p. 414.

7 TOPPER, Kathryn. "Approaches to reading Attic vases". **In** JAMES, Sharon L.; DILLON, Sheila (eds.). *A companion to women in the ancient world*. Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, p. 142.

2. As simposiastas como hetairas-cortesãs/prostitutas

Desde o século XIX, a maioria dos estudos deste vaso entendeu serem as simposiastas hetairas. Adquirido pelo Museu do Hermitage, na Rússia, em 1868, Ludolf Stephani, então curador da instituição, primeiramente as descreveu, no catálogo de vasos, de modo sumário: "Quatro mulheres nuas apoiadas em almofadas"[8]. Entretanto, em um estudo mais detalhado, as descreveu como cortesãs e de modo pejorativo:

> Vemos quatro cortesãs (Hetären) completamente nuas, fazendo uma orgia, cada qual reclinada em um colchão individual, ornamentado e equipado de uma almofada" [...] A quarta cortesã, que Eufrônio incluiu na sua pintura, chama-se Esmícra e se deleita com o jogo do cottabo, tão popular naquela época[9].

Brian A. Sparkes, no mesmo sentido, as concebe como "quarto cortesãs (*courtesans*), Esmícra, Palêsto, Sêcline, Ágapa – as senhoritas Pequena, Copo, Divã e Amor"[10]; o qual, ao dar os significados de seus nomes, parece insinuar serem os "nomes de guerra" de prostitutas.

Esta interpretação das simposiastas como hetairas, no sentido de cortesãs-prostitutas, perdura até os dias atuais, como veremos mais adiante. Todavia, no final dos anos 1980, surgiram outras preocupações nas interpretações, a saber, se este simpósio de hetairas foi algo real ou puramente ficcional. O acontecimento deste tipo de simpósio em ocasiões de fato e com mulheres reais foi defendido por Ingeborg Peschel[11], que o chamou de "simpósio de hetairas" (*Hetärensymposium*) e por Carola Reinsberg[12], que a seguiu neste ponto.

Em contrapartida, Eric Csapo e Margareth C. Miller, em um estudo sobre um cálice do Museu Britânico com jogo do cottabo no contexto de banquete, colocaram em dúvida a existência de simpósios de hetairas. Para eles, trata-se ante de uma inversão da realidade:

---

8 STEPHANI, Ludolf. *Der Vasen-sammlung der kaiserlichen Ermitage*. Saint-Petersburg, Kaiserlichen Akademie der Wisenschaft, 1869, p. 256, nº 1670.

9 STEPHANI, Ludolf. "Erklärung einiger Vasengemälde der kaiserlichen Ermitage". **In** *Compte-Rendu de la Comission Impériale Archéologique pour l'année 1869*. Saint-Pétersbourg, Académie Impériale des Sciences, 1870, p. 220, 223. *Hetären* é traduzido, aqui, como "cortesã", visto ser o sentido dado a ele na legenda da prancha 5 referente ao vaso, escrita em francês: "Cortesãs (*courtisanes*), realizando o jogo do cottabo". O caráter pejorativo evidencia-se pelo conteúdo da nota que o autor faz ao texto citado: "3. Sobre orgias e mulheres bêbadas, ver acima p. 165".

10 SPARKES, Brian A. "Kottabos: an Athenian after-dinner game". **In** *Arc*haeology, Vol. 13, n. 3, 1960, p. 202.

11 PESCHEL, Ingeborg. *Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 6-4 Jahrh. v. Chr*. Frankfurt: Peter Lang, 1987, p. 73-74.

12 REINSBERG, Carola. *Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland*. München: C. H. Beck, 1989, p. 112-114.

> Podemos duvidar sem reserva da existência de "simpósios de hetairas" na Atenas arcaica. Será que hetairas realmente se reúniam para beber e jogar cottabo? Ou era simplesmente uma inversão humorística da realidade (onde prostitutas jogavam para obter os favores de jovens livres), um sonho erótico e elogio espirituoso do pintor a um jovem belo? [13].

Este dado os leva à conclusão de que, nos vasos com cenas de simpósio de hetairas, não se trata de fatos reais, mas sim de ficções, que a inteligência e a fantasia de um artista podem produzir.

Fazendo uma leitura similar à dos autores anteriores, Leslie Kurke questiona a realidade do simpósio feminino com pessoas e ocasiões reais, propondo tratar-se de fantasias pintadas:

> Eu sugeriria, ao invés, que estes vasos representam fantasias pintadas para a contemplação de simposiastas do sexo masculino, que gostam de ver suas próprias atividades espelhadas nas das "companheiras" sexualmente disponíveis (muitas vezes nuas ou seminuas)[14].

À luz de seu tema "a invenção da hetaira", estas mulheres são concebidas por ela como hetairas. Considerando a poesia do período arcaico, ela entende que a ideia de hetaira é produto do espaço simpótico, no interior do qual a elite aristocrática, ao associar as hetairas à luxúria e ao meretrício, define a si mesma, distinguindo-se delas; fato que a evidência visual também confirma[15].

Gloria Ferrari, preocupada em estabelecer critérios para se distinguir, nas pinturas vasculares, entre realidade e representação e entre a representação da realidade e a da ficção, propõe para as cenas do simpósio das hetairas as ideias de ficção e de paródia: "Essas imagens representam uma ficção, isto é, coisas que não existem e assim mesmo podem ser pensadas e imaginadas [...]. A imagem ateniense, ao mostrar a mulher dórica de modo viril, é mais uma instância da paródia das mulheres espartanas"[16].

Guy Hedreen, tratando dos temas da caricatura e da auto representação, propõe, semelhantemente, a ideia de inversão conceitual: "Parecem inerentemente mais provável serem cenas imaginárias baseadas sobre uma inversão conceitual das práticas masculinas

---

13 CSAPO, Eric; MILLER, Margareth C. "The 'kottabos-toast' and an inscribed red-figured cup". **In** *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 60, n. 3, 1991, p. 380.

14 KURKE, Leslie. "Inventing 'hetaira': sex, politics, and discursive conflict in archaic Greece". **In** *Classical Antiquity*, Vol. 16, n. 1, 1997, p. 135.

15 *Idem*, p. 115, 133.

16 FERRARI, Gloria. *Figures of speech: men and maidens in ancient Greece*. Chicago, Chicago University, 2002, p. 19, 20.

ordinárias, do que representações realistas de práticas femininas, de outra forma não atestadas"[17].

Allison Glazebrook prefere chamar as mulheres do psitere de Eufrônio de "convivas femininas" (*Female banqueters*) ao invés de hetairas. Todavia, sua concepção não difere, em essência, das apresentadas acima. Voltada para as ideologias de gênero no mundo antigo, seu interesse não é identificar o *status* da mulher em uma determinada cena, se uma hetaira no sentido histórico ou não, mas sim "a manipulação das imagens da figura feminina na cultura ateniense, especialmente sobre os vasos destinados a serem vistos no simpósio" [18]. Ela sugere, quanto a isso, "que esta imagem das convivas foi outra maneira de os convivas se unirem e reforçarem um *status quo* que privilegiou o cidadão ateniense e ressaltou sua superioridade" [19]; suposição que a leva seguir Gloria Ferrari, tomando a frase pronunciada por Esmícra no jogo do cottabo em dialeto dórico como indicação de não serem estas mulheres atenienses, mas espartanas. Nesta condição, a cena das convivas pode ser uma paródia: "A imagem, neste psitere do Hermitage também pode estar brincando com Esparta e espartanos, descrevendo um simpósio de mulheres espartanas como uma forma de parodiar e ridicularizar os espartanos"[20]. Difere também, porque, apesar da nomeação dada, entende serem prostitutas estas convivas femininas, visto que, conforme o estereótipo comum da sociedade ateniense da época acaica, estas eram as mulheres que frequentavam os banquetes[21].

No estudo mais recente sobre o vaso de Eufrônio, Kamila Kalinina, Anna Petrokova, Ksenia Chuguno e Olga Shuvalova voltam a tomar as mulheres por hetairas: "O psitere do Hermitage mostra uma cena de festa: as mulheres nuas, reclinadas sobre almofadas listradas, são hetairas; frequentes participantes em tais banquetes, seu objetivo é o de entreter os homens"[22]. Chamam-nos a atenção nesta descrição, a retomada que as autoras fazem da interpretação de Ludolf Stephani, citado no texto, e, sobretudo, por verem os homens numa pintura em que não estão presentes.

---

17 HEDREEN, Guy. "Iambic caricature and self-representation as a model for understanding internal references among red-figure vase-painters and potters of the Pionner Group". **In** YATROMANOLAKIS, Dimitrios (ed.) *An archaeology of representations: ancient Greek vase-painting and contemporary methodologies*. Athens, Kardamitsa, 2009, p. 225.

18 GLAZEBROOK, Allison. "Prostitutes, plonk, and play: female banqueters on a red-figure psykter from the Hermitage". In *Classical World*, Vol. 105, n. 4, 2012, p. 497.

19 *Idem*, p. 498.

20 *Idem*, p. 517.

21 *Idem*, p. 510-511.

22 KALININA, Kamila; PETRAKOVA, Anna; CHUGUNOVA, Ksenia; SHUVALOVA, Olga. "A psykter with hetaerae in the State Hermitage Museum collection: history, questions, future possibilities". **In** *Reports of the State Hermitage Museum*, Vol. 70, 2013, p. 81.

Destaca-se destas interpretações, a de Sian Lewis, uma vez que procura resolver os problemas colocados de modo diferente. Ainda que ela tome as simposiastas como hetairas, não as vê como seres inferiores ou de menor grandeza; pois, seu estudo a levou a concluir que "as imagens incorporam o fato de que as hetairas não eram simplesmente mulheres pagas como prostitutas; algumas imagens trazem a ideia da hetaira como igual, seu papel no festin como sujeito, não como objeto"[23]. Nesse contexto, na cena das simposiastas, tal qual pintada por Eufrônio, ela entende que "a mulher é tirada da condição de um 'acessório' do simpósio para assumir o papel central: ela se reclina na almofada e bebe como um homem o faz, mas não a serviço de um comprador masculino"[24]. Assim, as questões do comitente masculino e da distinção entre realidade e ficção são abandonadas por ela, por entender que as mesmas se desfazem se cosiderado o fato de que estes vasos foram achados na Etrúria, onde foram comprados por estruscos, para os quais a presença da mulher em banquetes não era um problema, visto que elas deles participavam como iguais aos homens[25].

3. Os pressupostos da concepção hetaira-cortesã/prostituta

Os estudos, ora apresentados, partilham, em geral, da premissa de que as cenas com figuração de mulheres preservam o mesmo preconceito contra elas nas fontes literárias. Dyfri Williams, por exemplo, em um estudo dedicado aos problemas de interpretação da representação da mulher nos vasos áticos, ressalta que essas pinturas foram feitas, essencialmente, a partir de uma visão masculina, na qual as atitudes sociais referentes às mulheres ecoam o preconceito preservado em outras fontes históricas[26].

De todos os autores e autoras apresentados, Leslie Kurke foi única a exprimir tal postulado categoricamente. Ao iniciar seu tratamento das hetairas nas representações visuais, ela, de modo mais atenuado, diz: "A iconografia dos pintores dos vasos áticos tende a

23 LEWIS, Sian. *The Athenian woman: an iconographic handbook*. London, Routledge, 2002, p. 113.

24 *Idem*, p. 114. Sobre o contexto etrusco, Allison Glazebrook contra argumenta que as "mulheres etruscas, no entanto, não são mostradas nuas em cenas de banquete, nem sozinhas realizando um banquete" (GLAZEBROOK, Allison. "Prostitutes, plonk, and play: female banqueters on a red-figure psykter from the Hermitage". In *Classical World*, Vol. 105, n. 4, 2012, p. 501). Todavia, a ideia da comitência etrusca é favorecida pela observação de Heinrich Brunn, que Sêcline, Esmícra e Ágapa "usam na cabeça uma touca que lembra, pela forma, o *tutulus* [gorro] etrusco" (BRUNN, Heinrich. "Acclamazione usata nel giuoco del cottabo". **In** *Bullettino dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica*, Vol. 31, 1859, p. 126).

25 *Idem*, p. 115.

26 WILLIAMS, Dyfri. "Women on Athenian vases: problems of interpretation". **In** CAMERON, Averil; KUHRT, Amélie. (eds.). *Images of women in antiquity*. Revised edition. London, Routledge, 1993. p. 92-106.

corroborar os interesses e os contextos para a construção da hetaira adquirida a partir das fontes literárias"[27].

As concepções da hetaira, daí advindas, apesar de variadas, convergem para uma imagem negativa da mulher. Seguindo a "opinião acadêmica tradicional", Kurke define a hetaira da seguinte maneia: "A *hetaira* é uma 'cortesã' ou 'amante' sustentada, geralmente, por um ou dois homens, servindo-lhes como companheira nos simpósios e deleites, assim como atendendo aos seus desejos sexuais"[28].

Em diálogo com a autora precedente, Sian Lewis contra argumenta que:

> Os escritores gregos fizeram nítida diferença entre a ideia de "hetaira" e a de "porne". "Hetaira" não era um termo genérico para uma prostituta: pelo contrário, a hetaira era mais do que uma mulher que vendia sexo. A "hetaira" na sociedade grega é facilmente reconhecida: a "companheira" era uma mulher livre, educada, hábil nas artes e na música, alguém que poderia proporcionar a um homem conversação, companhia e, por vezes, sexo, o qual poderia ser pago[29].

Tratando das representações de mulheres em cenas simpóticas, Kathryn Topper entende que a identificação das simposiastas como hetairas é problemática, tanto pelo fato de as características visuais que definem a hetaira nunca terem sido bem estabelecidas, quanto pelo olhar moderno, inclinado a vê-las como tais:

> As mulheres que são classificadas como hetairas formam um grupo extremamente diversificado. [...]. À parte de sua feminilidade, a única característica que une essas mulheres é a sua presença em simpósios, e é isso que, aos olhos modernos, rende-lhes sua condição de cortesãs. [...] A identificação das simposiastas como hetairas, em outras palavras, é uma consequência das expectativas que as imagens correspondam aos textos de uma forma particular, mas temos constatado que a literatura e a pintura de vasos podem ter um relacionamento mais complexo do que esta formulação implica[30].

Conforme François Lissarrague, nas representações da mulher no banquete, "é difícil precisar seu *status*: *hetaira*, livre ou escrava, nada permite, iconograficamente, uma identificação"[31].

---

27 KURKE, Leslie. "Inventing 'hetaira': sex, politics, and discursive conflict in archaic Greece". **In** *Classical Antiquity*, Vol. 16, n. 1, 1997, p. 131.

28 *Idem*, p. 107-108.

29 LEWIS, Sian. *The Athenian woman: an iconographic handbook*. London, Routledge, 2002, p. 101.

30 TOPPER, Kathryn. "Approaches to reading Attic vases". **In** JAMES, Sharon L.; DILLON, Sheila (eds.). *A companion to women in the ancient world*. Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, p. 146.

31 LISSARRAGUE, François. "Femmes au figuré". **In** SCHMITT-PANTEL, Pauline (dir.). *Histoire des femmes en occident, 1 – L'Antiquité*. Paris, Plon, 1991, p. 239.

Diante deste quadro problemático da ideia da hetaira-cortesã, torna-se necessária outra concepção, que lhe ofereça uma alternativa. Tomar as simposiastas como mulheres comuns, parece-nos algo plausível.

4. As simposiastas como mulheres comuns

Se, por um lado, o entendimento de que as mulheres neste tipo de cena simpótica sejam hetairas tornou-se comum, por outro, houve também quem as concebeu como mulheres.

O primeiro proprietário do vaso, Giampietro Campana, no catálogo de sua coleção, as descreveu de modo genérico como "quatro figuras reclinadas em travesseiros"[32]. Na mesma linha, Heinrich Brunn as precisou um pouco mais dizendo tratar-se de "quatro mulheres reclinadas sobre um colchão e apoiadas cada uma sobre um travesseiro"[33]. Otto Jahn seguiu este entendimento as descrevendo, de modo semelhante, como "quatro mulheres nuas reclinadas sobre colchões listrados e guarnecidos de almofadas"[34].

O passo mais largo e ousado, porém, foi dado por John Davidson Beazley ao descrever a pintura deste vaso como um "simpósio de mulheres"[35], opondo-se nitidamente à ideia das hetairas-cortesãs de Ludolf Stephani, uma vez que o menciona nas referências bibliográficas deste vaso.

O simpósio das mulheres ganha plausibilidade no contexto dos "Pioneiros". Dyfri Williams, ao descrevê-los como um grupo, apresenta dados relevantes para tal acontecimento:

> Os Pioneiros – Eufrônio, Fíntia, Eutímedes e outras figuras menores como Sósias, Esmícro e Oltos – eram claramente um grupo coeso de artistas. Por vezes, eles escreveram, em seus vasos, desafios ou cumprimentos uns aos outros, ou nomearam suas figuras com os nomes uns dos outros. Em alguns vasos, eles adicionaram outros nomes às suas figuras; os quais sugerem um círculo de amigos que incluía músicos e hetairai[36].

32 CAMPANA, Giampietro. *Cataloghi del Museo Campana*. Roma, s. e., 1859, serie XI, Sala K, nº 119.
33 BRUNN, Heinrich. "Acclamazione usata nel giuoco del cottabo". **In** *Bullettino dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica*, Vol. 31, 1859, p. 126.
34 JAHN, Otto. "Kottabos auf Vasenbildern". **In** *Philologus: Zeitschrift für das klassische Altertum*, Vol. 26, 1867, p. 221.
35 BEAZLEY, John Davidson. *Attic red-figured vases in American museums*. Cambridge (MA), Harvard University, 1918, p. 31, nº V.7.
36 WILLIAMS, Dyfri. *Greek vases*. Second edition. London, British Museum, 1999, p. 74.

Um grupo coeso de artistas (oleiros e pintores) e um círculo de amigos composto de músicos (homens e mulheres) e de mulheres comuns, que, como vimos, não há razão para identificá-las como hetairas.

Diante deste quadro, é importante ressaltar que estes desafios e mútuas nomeações, que os Pioneiros fazem entre si, além de serem típicas do grupo, ocorrem na maioria das vezes em cenas simpóticas; fato que permite tanto levantar a hipótese de banquetes realizados por eles, quanto a da de suas inserções no meio de vida aristocrático.

Quanto a isso, Maria Luisa Catoni destaca as mudanças ocorridas na sociedade ateniense da época, implicando na queda de barreiras sociais; as quais, estes vasos, à sua maneira, documentam[37]. François Villard constatando, também, as relações dos Pioneiros com a sociedade aristocrática de Atenas, afirma que "tais familiaridades só são concebíveis se elas correspondam a certa realidade"[38].

Neste contexto, o simpósio das mulheres de Eufrônio pode ter acontecido de fato. Dos vasos conhecidos com este tipo de cena, o psitere de São Petersburgo é o único em que as mulheres são nomeadas: Sêcline, a flautista, Palêsto, Esmícra e Ágapa; as quais podem muito bem comporem o circulo de amigas do pintor.

Do ponto de vista artístico não há, por tanto, a menor necessidade de ver nesta cena de simposiastas nuas outra coisa além da nudez feminina ideal; pois, Dietrich von Bothmer, tratando da concepção do corpo humano na obra de Eufrônio, observa que, por um lado, os homens foram mais frequentemente representados nus do que as mulheres na arte grega do período arcaico, e, por outro, tornou-se mais variada a maneira de retratar o corpo feminino na época dos Pioneiros, que enfrentaram o desafio da representação do nu feminino com louvável gosto; sobretudo por parte de Eufrônio nas simposiastas do psitere de São Petersburgo (p. 38-39)[39]. Constatação que o leva a ver nestas mulheres, não o aspecto erótico costumeiro, mas sim a nudez feminina ideal, concebida por uma convenção artística.

> A forma idealizada do corpo humano e os seus componentes, diz ele, não mudaram significativamente nos últimos dois mil e quinhentos anos, apesar das centenas de estilos individuais aplicados uma grande variedade de convenções artísticas visando a diferentes concepções[40].

---

37 Cf. CATONI, Maria Luisa. *Bere vino puro: immagini del simposio*. Milano, Feltrinelli, 2010, p. 325.

38 VILLARD, François. "Euphronios, les Pioniers et l'esprit de progrès". **In** PASQUIER, Alain (ed.). *Euphonios peintre à Athènes au VIe siècle anvant J.-C.* Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 27.

39 Cf. VON BOTHMER, Dietrich. Euphronios: an Attic vase-painter's view of the human body. **In** *Dialéxis 1986-1989*. Athina: Idryma N. P. Goulandry, 1990. p. 38-39.

40 *Idem*, p. 41.

Considerações finais

Se o percurso deste estudo foi feito com propriedade e se sua proposição é plausível, então, podemos afirmar que estas mulheres não são hetairas e muito menos cortesãs ou prostitutas; pois, não há elementos visuais que justifiquem tais identificações.

Podemos encerrar dizendo, no mesmo espírito das descrições anteriores, que Eufrônio, com suas simposiastas, mostra "quatro mulheres nuas realizando um simpósio". Mulheres comuns como quaisquer outras da sociedade ateniense de então, que para serem belas e graciosas devem encontrar-se nuas.

Um artista grego na Etrúria? O caso de Aristonoto

An greek artist in Etruria? The case of Aristonothos

Gilberto da Silva Francisco [*]
Universidade Federal de São Paulo

Resumo

O nome de Aristonoto é frequentemente apresentado em debates envolvendo a produção de cerâmica grega do período arcaico, sobretudo relacionado a questões sobre circulação de pessoas e conhecimento nesse contexto. Nesse debate, então, foram criadas características que compuseram uma *persona* artística e sua obra, tema de discussão neste artigo. Mais especificamente, aqui será discutida a base de algumas informações sobre Aristonoto, tais como sua qualificação como artista, seu nome, sua proveniência, o espaço que atuava como ceramista, e sua obra. A (re)avaliação desses elementos visa uma reflexão mais firme de determinadas colocações na bibliografia ainda recentemente, e quais são os elementos fundamentais para a discussão dos limites para a compreensão da pessoa de Aristonoto e de sua obra.

Palavras-chave: Aristonoto; artesão/artista; Caere; Grécia/Etrúria.

Abstract

Frequently, Aristonothos' name appears in discussions involving the production of Greek pottery of the Archaic period, especially related to issues of movement of people and knowledge. In this debate, characteristics were created that resulted on an artistic persona and his work, the subject of this paper. More specifically, here will be discussed the basis of the information regarding Aristonothos, such as his skills as an artist, his name, his origin, the space that he worked as potter, and his work itself. The evaluation of these features allows us to think about the firmness of certain assertions in the recent literature, and what are the key elements to the discussion of the limits to understanding Aristonothos as a person, and his work.

Keywords: Aristonothos; artist/craftsman; Caere; Greece/Etruria.

● **Enviado em: 24/03/2016**
● **Aprovado em: 22/06/2016**

[*] Professor Adjunto da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/UNIFESP); membro do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano e o Mediterrâneo Antigo da Universidade de São Paulo (LEIR-MA/USP); pesquisador associado à École Française d'Athènes (EFA).

> Nasceu a primeira personalidade artística, com um estilo individual bem definido, como a do ceramista Aristonoto, que sentiu a necessidade de se destacar dos outros.[41]

Segundo a bibliografia desenvolvida ao longo do século XX sobre a cerâmica grega, Aristonoto é um dos principais ceramistas. Não apenas por sua obra que, vale dizer, é bastante destacada por vários autores, mas principalmente pelo fato de ter sido um dos primeiros a colocar o próprio nome no que produziu. Há uma série de informações desenvolvidas em torno do objeto criado (uma cratera de meados do século VII a.C. encontrada na Etrúria) e seu criador, Aristonoto, apresentado como um artista grego imigrante: ele teria fixado suas atividades em Caere. O destaque dado ao autor e à obra interferem sensivelmente na qualidade de informações que podemos observar a partir desse caso e, nesse sentido, este artigo propõe pensar como a bibliografia tratou essa *persona* artística e sua obra. Comecemos pela frequente caracterização desse ceramista como um artista.

Aristonoto artista

A pessoa de Aristonoto tem caracterização bastante variada: geralmente, os termos "pintor" e "oleiro" e inclusive "artista" acompanham seu nome. Jeffrey M. Hurwit, ao comentar o uso das inscrições de autoria disponíveis já no século VII a.C., cita o caso de Aristonoto, Analato e Eutícrates, todos apresentados como artistas;[42] seguindo uma tendência geral;[43] o que parece estar ligado a um cenário que costumeiramente compreende os criadores de vasos gregos como artistas; situação baseada, em certa medida, no debate sobre esses objetos desde o século XVIII e a noção de obra de arte, posteriormente ratificado na própria reflexão sobre a individualidade de seus criadores.

---

41 *Nascono le prime personalità artistiche, con uno stile individuale ben definito, come il ceramista Aristonoto, che sentono l'esigenza di distinguersi dagli altri* (ANDROS. *Storia dell'artista - Dal Paleolitico a stamattina*. Youcanprint Self-Publishing, 2014, p. 62).

42 HURWIT, Jeffrey M. *The Art and Culture of Early Greece, 1100-480 B.C.* Ithaca; London: Cornell University Press, 1987, p. 141. Ver também, HURWIT, Jeffrey M. *Artists and Signatures in Ancient Greece*. New York: Cambridge University Press, 2015, p. 72.

43 BUSCHOR, Ernest. *Greek vase-painting*. Oxford: Oxford University Press, 1921, p. 33; DURANDO, Furio. *Ancient Italy: Journey in Search of Works of Art and the Principal Archaeological Sites*. American Fork: White Star, 2001, p. 90; LYONS, Claire L.; PAPADOPOULOS, John K. *The Archaeology of Colonialism*. Los Angeles: Getty Publications, 2002, p. 161; IZZET, Vedia. "Purloined letters: The Aristonothos inscription and krater". In: SHEFTON, Brian B.; LOMAS, Kathryn (eds.) *Greek Identity in the Western Mediterranean*: Papers in Honour of Brian Shefton. Leiden: Brill, 2004, p. 191; LOWENSTAM, Steven. *As Witnessed by Images: The Trojan War Tradition in Greek and Etruscan Art*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008, p. 13; SPIVEY, Nigel; SQUIRE, Michael. *Panorama of the Classical World*. London: Thames & Hudson, 2011, p. 127; ERASMO, Mario. *Strolling Through Rome*: The Definitive Walking Guide to the Eternal City. London; New York: I.B.Tauris, 2015, p. 111.

Foi na primeira metade do século XX, com os esforços de John D. Beazley, reputado ceramólogo de Oxford, que se organizou um repertório de nomes de indivíduos responsáveis pela criação de vasos, a partir de um método de identificação da autoria – nos termos de Beazley, identificar a "mão do artista".[44] Segundo Joan R. Mertens, isso possibilitava falar sobre produtores de vasos gregos "como o Pintor de Amasis ou o Pintor de Aquiles como se falava sobre Rafael ou Ingres".[45] E os paralelos com o cenário renascentista eram mais amplos: a própria base para a identificação de artistas individualmente estava no método de Giovanni Lorenzo Morelli, relacionado à identificação de artistas como Botticelli e Ticiano.[46] Ou seja, um método utilizado no contexto da identificação de artistas produtores de pinturas renascentistas transportado para o universo de produção de vasos de cerâmica na Grécia Antiga. E as conexões entre artistas da modernidade, contemporaneidade e os criadores de vasos gregos tornaram-se comuns, para além dos renascentistas.[47] Nesse sentido, criou-se uma espécie de panteão de artistas gregos antigos dialogando com os chamados mestres da modernidade.

Outro elemento que muito provavelmente endossa a caracterização de Aristonoto como artista é a avaliação de sua obra: trata-se do único objeto atribuído a ele,[48] uma cratera produzida em meados do século VII a.C. (**ver fig. 1-3**), que costumeiramente é caracterizada de forma bastante positiva, observando-se algo da noção de obra de arte como formulada por Walter Benjamin, sobretudo o elemento de sua unicidade, base para a constituição de uma aura sobre o objeto;[49] que, cabe dizer, não se pode verificar efetivamente no contexto de

---

44 BOTHMER, Dietrich Von. *The Amasis Painter and his World*. Vase-painting in Sixth-Century B.C. Athens. New York; London: Thames and Hudson, 1985, p. 132; SHANKS, Michael. *The Classical Archaeology of Greece*: Experiences of the Discipline. London; New York: Routledge, 2003, p. 29; TURFA, Jean M. *Catalogue of the Etruscan Gallery of the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011, p. 285.

45 *...like the Amasis Painter or Achilles Painter as one did about Raphael or Ingres* (MERTENS, J. R. *How to read Greek vases*. New York: Metropolitan Museum of Art., 2010, p. 23).

46 Para o método de atribuição, ver BOARDMAN, John. *The history of Greek vases*. London: Thames and Hudson, 2001, p. 128-38.

47 Por exemplo, Alan R. Young, ao comentar uma obra do pintor suíço Henri Fuseli (1741-1825), cujo tema era a infância de Hamlet, destaca que o esquema compositivo fora retirado de " outra obra de arte (...): um vaso ático em figuras vermelhas do Pintor de Dinos (c. 475-450 a.C.)" (*another work of art (...) a red-figure Attic vase by the Dinos Painter (ca. 475-450 B.C.)* – YOUNG, A. R. *Hamlet and the visual arts, 1709-1900*. Newark: University of Delaware Press, 2002, p. 139); estabelecendo, assim, um diálogo entre dois artistas.

48 HURWIT, *Op. cit.*, 2015, p. 178, n. 7.

49 BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão (1935/36)". In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, volume 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985; FERRIS, David. *Walter Benjamin*: Theoretical Questions. Stanford: Stanford University Press, 1996, p. 34-5; IZZET, Vedia. "Creativity and the reception of Etruscan art". *Etruscan Studies*: Journal of the Etruscan Foundation, vol. 10. Wayne State University Press, 2007, p. 230; BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter. *Walter Benjamin's Philosophy*: Destruction and Experience. London; New York: Routledge, 2013, p. 51

produção do vaso referido. De qualquer forma, ele é apresentado como a "a famosa cratera de Aristonoto";[50] e aparece em várias publicações arqueológicas e da história da arte com certa ênfase. Por exemplo, no verbete *Cerveteri (Caere)* da *Encyclopedia of the History of Classical Archaeology*, alguns poucos objetos encontrados em tumbas do local são citados, entre eles, a cratera de Aristonoto.[51]

Ainda, no que se refere às questões de contato cultural no mundo antigo, esse vaso aparece frequentemente em destaque, como na publicação *The Cultures Within Ancient Greek Culture: Contact, Conflict, Collaboration*, organizada por Carol Dougherty e Leslie Kurke, que apresenta a cratera de Aristonoto na capa, especificamente a face com a figura de uma batalha naval;[52] e o mesmo vaso é indicado como o mais importante daqueles produzidos em meados do século VII a.C. na Etrúria relacionados à tradição euboica.[53] Nesse sentido, é importante notar outra forma de destaque do vaso: no volume Roma II, 39 da série *Corpus Vasorum Antiquorum* (CVA), há uma parte exclusiva para a cratera de Aristonoto. Todos os outros vasos apresentados são inseridos em partes baseadas por caracterizações étnicas e de estilo (cerâmica greco-oriental, ítalo-geométrica, etrusco-coríntia, lacônica, ceretana, ática de figuras vermelhas, pôntica, etrusca de figuras negras, ápula e proto-lucana), ressaltando-se, novamente, a importância dada a esse vaso pela bibliografia.

Por fim, há outro elemento importante: o caráter de individualidade artística relacionado à inscrição de autoria: ela chegou a ser apresentada como a primeira assinatura do Ocidente a identificar o indivíduo responsável pela feitura do objeto que, neste caso, passa a ser artístico. Na nossa epígrafe, por exemplo, Aristonoto é inserido em uma perspectiva muito ampla que compreende a "história do artista" da antiguidade aos tempos atuais, figurando como pioneiro na identificação do próprio nome no âmbito da criação artística. Nesse sentido, Vedia Izzet diz que a cratera de Aristonoto "apresenta a primeira assinatura conhecida de um artista e a mais antiga representação de uma cena apresentada na épica homérica";[54] o que, ao menos quanto à inscrição, é problemático. Ann C. Gunter, ao se referir à mesma inscrição, mantém seu caráter excepcional, mas de forma mais restrita: ao comentar a

50 *the famous Aristonothos krater* (formulação idêntica em LYONS; PAPADOPOULOS, *Op. cit.*, 2002, p. 141 e HURWIT, *Op. cit.*, 2015, p. 71).

51 GRUMMOND, Nancy Thomson. *Encyclopedia of the History of Classical Archaeology*. London; New York: Routledge, 2015, p. 265.

52 DOUGHERTY, Carol; KURKE, Leslie. *The Cultures Within Ancient Greek Culture: Contact, Conflict, Collaboration*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

53 MARCONI, Clemente. "Sicily and South Italy". In: WILLEY, John; PLANTZOS, Dimitris. *A Companion to Greek Art*. Malden; Oxford; West Sussex: Wiley-Blackwell, 2012, p. 373.

54 (...*it features the first Greek artist's signature known, and the earliest representation of a scene featured in Homeric epic* – IZZET, *Op. cit.*, 2004, p. 191).

face da cratera com a cena do Polifemo sendo cegado, ela diz: "este lado também preserva a mais antiga assinatura de um artista grego escrita em alfabeto euboico",[55] o que também não é correto, considerando que há uma inscrição fragmentária de tradição euboica (...*inos epoies*[*e*]) proveniente de outro vaso datado do século VIII a.C.[56]

Com isso, percebe-se que a excepcionalidade da assinatura de Aristonoto é baseada, em certa medida, no desconhecimento do cenário contemporâneo à sua produção. E, quando as informações mais precisas são apresentadas, sua assinatura torna-se peculiar de um contexto. Por exemplo, Jeffrey M. Hurwit indica a complexidade da situação: há inscrições de autoria anteriores (ver nota 17); e, depois, completando o quadro, ele diz que o vaso de Aristonoto é o mais antigo que apresenta o nome inteiro de seu criador, considerando que os outros nomes são fragmentários. Essa assinatura é, portanto, uma das mais antigas, não a mais antiga.[57] Ou seja, mesmo que os dados não apresentem a assinatura de Aristonoto como a mais antiga, há certo interesse em inseri-lo em um quadro de exceção, situando-o, de forma especial, em um rol de artistas desde a antiguidade.

Entre arte e artesanato

Aristonoto não é apresentado exclusivamente como artista, mas também como artesão;[58] e, ainda, como artesão ou artista na mesma obra;[59] e "artesão-artista";[60] criando-se um cenário que congrega a caracterização do artesão como artista, exclusivamente como artesão, ou como um criador que transita entre essas duas situações. Beth Cohen diz: "Embora possam ter ganhado a vida dignamente, os produtores de cerâmica não parecem ter tido um

55 ...*this side preserves the oldest known signature of a Greek artist, written in the Euboian alphabet* (GUNTER, Ann C. "The Etruscans, Greek Art, and the Near East". In: BELL, Sinclair; CARPINO, Alexandra A. *A Companion to the Etruscans*. West Sussex: Willey Blackwell, 2015, p. 345).

56 POWELL, Barry B. Homer and the origin of the Greek alphabet. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1991, p. 128; WILLIAMS, Dyfri. *Greek vases*. London: British Museum Press, 1999, p. 37. Para a inscrição de autoria mais antiga conhecida em grego ([...]*inos m'epoies*[*e*(*n*?)), de Pitecussa (século VIII a.C.); e outra (*Kal*[*l*]*ikleas poiase*) de Ítaca (século VII a.C.), entre outras assinaturas em vasos de cerâmica das mais antigas, ver HURWIT, *Op. cit.*, 2015, p. 71. Para uma discussão ampla sobre assinaturas em vasos de cerâmica gregos e de tradição grega, ver *Idem*, 2015, p. 71-96; e para um panorama geral sobre inscrições de autoria em vários tipos de objetos gregos, ver HURWIT, 2015.

57 HURWIT, *Op. cit.*, 1987, p 141; HURWIT, *Op. cit.*, 2015, p. 19.

58 LA ROCCA, Eugenio; MONTI, Maria E. T. *Capitoline Museums, Rome*. Milano: Federico Garolla, 1984, p. 91; TORELLI, Mario; GRASSI, Palazzo. *The Etruscans*, Milano: Bompiani, 2000, p. 426; BELL, Sinclair; CARPINO, *Op. cit.*, 2015, p. 75.

59 DOUGHERTY, Carol. "The Aristonothos Krater: Competing Stories of Conflict and Collaboration". In: DOUGHERTY, Carol; KURKE, Leslie. *The Cultures Within Ancient Greek Culture*: Contact, Conflict, Collaboration. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 51 e 56, n. 61.

60 OSGOOD, Ellen. L. *A History of Industry*. New York: Ginn & Company, 1921, p. 79; SARIAN, Haiganuch. "*Poieîn-graphein*: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos". *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*, São Paulo, 3, 1993.

estatuto social de elite: eles eram considerados artesãos e não 'artistas' no sentido moderno da palavra";[61] reforçando a situação do criador desses vasos como artesão operando em um ambiente do artesanato (algo como uma oficina e não um ateliê). E, mesmo nessa situação, é bastante comum pensar-se em artistas atuando entre artesãos; ou seja, um ambiente misto.[62]

Há, nesse sentido, algumas distinções a serem feitas: entre as noções antiga e moderna de artista; e, na antiguidade, a própria noção de artista e sua abrangência. A primeira, como visto, interfere sensivelmente no cenário de compreensão antiga sobre a produção artística, mas é possível observar que se tratam de perspectivas diferentes. Ou seja, a noção moderna de arte não pode ser projetada naturalmente para a antiguidade. A segunda é mais complexa, já que trata de um grupo internamente muito diversificado: o termo *techne* (ver nota 25) inclui criadores de muitas áreas, o que não quer dizer que todos eles tivessem o mesmo estatuto social; ou seja, o lugar de um ceramista e de um escultor de estátuas monumentais era bastante distinto.[63]

Assim, percebe-se que situação de Aristonoto como artista ou artesão vai bastante além de um problema essencialmente terminológico, mas alcança a esfera da distinção social e da organização social do trabalho (temos como referência duas lógicas bastante diferentes de produção). Além disso, a questão alcança diferentes níveis de distinção dos conceitos arte e artesanato, e sua compreensão em contextos bastante diferentes: aquele próprio do período arcaico, coerente com a cronologia imposta à existência de Aristonoto e sua obra;[64] e aquele

---

61 *Although they may have earned a decent living, pottery workers do not appear to have had an elite social status; they were considered craftsmen and not 'artists' in the modern sense of that word* (COHEN, Beth. *The Colors of Clay*: Special Techniques in Athenian Vases. Los Angeles: Getty Publications, 2006, p. 2).

62 "Eu vejo os melhores pintores de vasos gregos como artistas, mas a maioria deles eram artesãos produzindo vasos com decoração mais ou menos padronizada; e mesmo os artistas passaram muito do seu tempo fazendo exatamente isso: eles eram, antes de tudo, produtores de um artesanato utilitário" (*I see the best Greek vase- painters as artists; but the majority were craftsmen producing pottery vessels with more or less mechanical decoration; and even the artists spent much of their time doing just that; they too were primarily workers in a utilitarian craft* – ROBERTSON, Martin. *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 3; ver também, ROBERTSON, Martin; BEARD, Mary. "Adopting an approach". In: RASMUSSEN, Tom; SPIVEY, Nigel J. *Looking at Greek Vases*. CAmbridge: Cambridge University Press, 1991, p. 3).

63 "a distinção entre artista e artesão nem sempre é fácil, em consequência da imprecisão terminológica do grego neste ponto - recorde-se somente que Fídias ainda designado por *demiourgos* [artesão] no Hípias Maior 290a" (ROCHA-PEREIRA, Maria H. "O estatuto social dos artistas gregos". *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*, São Paulo, 4, 1994, p. 97). Maria Helena da Rocha Pereira caracteriza os ceramistas produtores de vasos como artistas (*Idem*, p. 95 e 98). Entretanto, há uma distinção clara que pode ser observada na avaliação feita sobre os criadores escultores e pintores de grandes dimensões, de um lado, e de ceramistas, de outro. Enquanto há uma farta documentação literária que trata nominalmente membros do primeiro grupo (incluindo criadores como Fídias, Zêuxis e Polignoto); no segundo grupo, há apenas referências proporcionadas pelos próprios criadores, como inscrições de autoria em vasos de cerâmica e algumas inscrições dedicatórias (ROCHA-PEREIRA, *Op. cit.*, 1994).

64 É complicado encontrar sentidos muito específicos para cada período na antiguidade. Há, de qualquer forma, uma discussão mais geral sobre os termos equivalentes grego *techne* e latino *ars* que não

cunhado desde a modernidade, que organiza a nossa noção de arte ainda atualmente;[65] e, mais que isso, influencia a nossa compreensão de arte em outros contextos.

Ou seja, considerando a complexidade de caracterização dos produtores de vasos, mas também uma clara distinção que poderia ser encoberta pelo termo generalizador *techne*, Aristonoto será compreendido aqui como artesão, um profissional que atuava em um tipo de ambiente caracterizado pela produção de objetos frequentemente utilitários, em grande quantidade, a partir de elementos repetitivos, cuja criação é comunitária (exercida em uma oficinas por várias mãos, mesmo que um ou dois nomes fossem destacados no produto final por assinaturas) e que não gozava do mesmo estatuto social de um escultor como Fídias ou de um pintor como Zêuxis. Essa posição, é claro, não encerra a questão, mas indica um caminho interessante para refletir a questão da criação no seio das oficinas gregas antigas e os significados impostos pela erudição acadêmica desde o século XVIII que privilegiou, em muitos casos, uma interpretação mais ligada ao campo da arte sem discutir efetivamente o significado desse conceito para o mundo antigo.

Artesãos imigrantes na Etrúria?

O nome de Aristonoto é conhecido a partir de uma assinatura em uma cratera encontrada em Caere (Etrúria), o que o situou em um debate sobre deslocamentos no Mediterrâneo antigo. A imigração era um fenômeno comum e, no caso específico de

diferenciavam criações que atualmente situaríamos em campos distintos como arte e artesanato. Se não havia distinção conceitual, havia efetivamente tratamentos diferentes de cada tipo de *technites*, *faber* ou *artifex* (termos que descreviam tanto o homem habilidoso e o artista). Por exemplo, o estatuto social do escultor, arquiteto ou pintor de obras de grandes dimensões era bastante diferente do ceramista, mosaicista ou sapateiro. E essa diferença pode ser observada no plano sincrônico e diacrônico/tradicional (ver nota acima).

65 A separação moderna entre arte e artesanato passa muito frequentemente pela proposta bastante influente de Giorgio Vasari que opõe genialidade (própria do artista) e habilidade técnica (própria do artesão) (GAGARIN, Michael. *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*, Volume 7. New York: Oxford University Press, 2009, p. 311-2); mas a bibliografia indica o século XVIII como o momento crucial na distinção entre arte/artista e artesanato/artesão no Ocidente, alguns citando especificamente as propostas sobre estética de Emmanuel Kant como elemento fundamental (SHINER, Larry. *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2003, p. 13; HICKMAN, Richard. *Why We Make Art and why it is Taught*. Bristol; Chicago: Intellect Books, 2010, p. 7; MUNSON, Marit. K. *The Archaeology of Art in the American Southwest*. Lanham; New York; Toronto; Plymouth: Altamira Press, 2011, p. 45; KIM, Nanyoung. *Conceptual, Biological and Historical Analysis of Craft*. In: WEIDA, Courtney L. *Crafting Creativity & Creating Craft*. Rotterdam: Springer, 2014, p. 64). Entretanto, tal divisão não é absolutamente aceita e há propostas que visam certa reversão nessa divisão (MUNSON, Marit. K. *The Archaeology of Art in the American Southwest*. Lanham; New York; Toronto; Plymouth: Altamira Press, 2011, *Op. cit.*). Para uma discussão sobre a exclusão do artesanato do campo da arte, ver (SOBREVILLA, David. "Aesthetics and Ethnocentrism". In: DASCAL, Marcelo. *Cultural Relativism and Philosophy*: North and Latin American Perspectives. Leiden; New York; Kobenhavn; Köln: Brill, 1991, p. 216 sqq.).

deslocamentos da Grécia continental para regiões de estabelecimentos de novas cidades gregas ou mesmo importantes regiões consumidoras, há alguns exemplos conhecidos. Por exemplo, o aristocrata Demarato que emigrou de Corinto para Tarquínia em meados do século VII a.C., trazendo consigo um grupo de pessoas, entre elas, três artesãos: Euqueiro, Diópo e Eugramo.[66] E é justamente relacionado ao caso de Demarato e seus artesãos que a situação de Aristonoto vem sendo observada. Jean M. Turfa, por exemplo, diz que "uma importante escola de pintura de vaso etrusco-coríntia em Tarquínia também é ligada à imigração de Corinto. Em Caere, o artesão itinerante Aristonoto produziu um interessante vaso híbrido com a descrição de uma batalha naval";[67] destacando, nesse pequeno excerto, dois casos do fenômeno da imigração que proporcionaram a fixação do trabalho de gregos na Etrúria.[68]

O mesmo fenômeno da imigração rumo à Etrúria é apresentado nesses dois casos aparentemente sustentados pela documentação. Vejamos os elementos que baseiam tais propostas de interpretação. No caso de Demarato, a fonte é a *História Natural* de Plinio,[69] datada do século I d.C. (mais de quinhentos anos depois do caso narrado). O nome de Demarato já havia aparecido no capítulo 5 do mesmo livro 35; e, conjuntamente a outra referência de Dioniso de Halicarnasso (século I a.C.), a sua origem coríntia parece ser confirmada.[70] Não queremos, aqui, contestar a presença de Demarato e seus artesãos na Etrúria no século VII a.C., mas notar que há certa idealização da situação. Além da grande distância temporal entre os relatos de Plínio e de Dioniso de Halicarnasso, é devido notar que

66 DOUGHERTY, *Op. cit.*, 2003, p. 51.

67 *A significant school of Etrusco-Corinthian vase-painting at Tarquinia is also linked to Corinthian immigration. At Caere, the itinerant Greek Aristonothos produced an interesting hybrid vase which depicts a naval battle* (TURFA, Jean M. "International Contacts: Commerce, Trade, and Foreign Affairs". In: BONFANTE, Larissa. *Etruscan Life and Afterlife*: A Handbook of Etruscan Studies. Detroit: Wayne State University Press, 1986, p. 71).

68 No mesmo sentido, Paolo Bernadini e Giovanngelo Camporeale dizem que: "Nós temos também evidências, tanto diretas como indiretas, de mestres gregos que eram ativos na Etrúria, alguns deles, nós conhecemos pelo nome. O oleiro e decorador de cerâmica Aristonoto trabalhou em Caere durante o segundo quartel do século VII a.C. e colocou sua assinatura sobre uma cratera. Euqueiro, Eugramo, e Diópo eram artistas coríntios que, de acordo com Plínio o Velho (História Natural 35, 152), vieram para a Etrúria pouco antes de 650 a.C. seguindo o comerciante Demarato; lá eles introduziram técnicas estruturais para terracota" (*We have also both direct and indirect evidence of Greek masters who were active in Etruria, some of whom we know by name. The potter and ceramic decorator Aristonothos worked in Caere during the second quarter of the seventh century and placed his signature upon a krater. Eucheir, Eugrammos, and Diopos were Corinthian artists who, according to Pliny the Elder (Naturalis Historia 35.152), came to Etruria just before the year 650 B.C. following the rich merchant Demeratos; there they introduced sculptural techniques for terra-cota* – BERNADINI, Paolo; CAMPOREALE, Giovannangelo. *The Etruscans Outside Etruria*. Los Angeles: Getty Publications, 2004, p. 45).

69 *The Natural History*. Pliny the Elder. John Bostock, M.D., F.R.S. H.T. Riley, Esq., B.A. London. Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street. 1855.

70 Para uma apresentação detalhada do caso de Demarato, das fontes e da discussão bibliográfica, ver RIDGWAY, David; RIDGWAY, Francesca R. "Demaratus and the Archaeologists". In: DE PUMA, Richard D.; SMALL, Jocelyn P. *Murlo and the Etruscans*: Art and Society in Ancient Etruria. Madison; London: University of Wisconsin, 1994.

os artesãos que acompanharam Demarato, situados no plano das origens de determinadas técnicas artesanais, apresentam nomes literariamente motivados em Plínio: Euqueiro (*Eucheir*, de mãos habilidosas); Diópo (*Diopos*, de olhos argutos) e Eugramo (*Eugrammos*, bom desenhista).[71]

Há, nisso tudo, elementos fundamentais no âmbito de contatos culturais sintetizados na narrativa de Plínio: o comércio (Demarato é caracterizado como um comerciante), a origem coríntia e o fazer artesanal próprio das olarias (o outro contraponto do diálogo artesanal que se estabeleceu fortemente na região da Etrúria por bastante tempo, convertendo-se em uma produção de cerâmica que a bibliografia chamou de "etrusco-coríntia", dada a similaridade com a produção coríntia anterior)[72]. Os eventos políticos (o declínio dos Baquíades de Corinto, a ascensão de Cípselo em 657 a.C. e a provável fuga de Demarato nesse contexto) e nomes específicos dos artesãos que teriam migrado com o Baquíade para a Etrúria dão força à narrativa do que é, geralmente, apresentada como ponto original das técnicas ceramistas na região da Etrúria (ver nota 29). E, considerando esses elementos, é interessante pensar que o caso citado seja mais "parte de um discurso sobre movimentação e mobilidade de artesãos através do Mediterrâneo";[73] do que um exemplo efetivo de migração e estabelecimento de determinados artesãos gregos na Etrúria.

A cratera de Aristonoto[74]

Quanto ao caso de Aristonoto, há também algumas questões abertas que interferem sensivelmente na comprovação de uma efetiva migração para a Etrúria desencadeando o cenário comumente descrito pela bibliografia: um artesão grego produzindo em Caere. Mesmo a produção do vaso de Aristonoto na Etrúria não é efetivamente certa e, dessa forma, pode-se perguntar: trata-se de um caso de circulação de um artesão, de um objeto ou de técnicas de produção e de um repertório mitológico? É importante, tendo essas questões em mente, apresentar o objeto que deu base para muitas informações e interpretações que acabaram impondo à figura de Aristonoto certas características como um artesão ceramista

71 DOUGHERTY, *Op. cit.*, 2003, *Op. cit.*; TURFA, Jean M. *The Etruscan World*. New York: Routledge, 2014, p. 890.

72 Para a cerâmica etrusco-coríntia, ver COOK, Robert M. *Greek Painted Pottery*. London; New York: Routledge, 1997, p. 142-4.

73 *is part (...) of a discourse of movement and mobility of artisans across the Mediterranean* (SMITH, Christopher. *The Etruscans*: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 56).

74 Para uma apresentação do vaso a partir de uma leitura atualizada da bibliografia, ver GIANNI, Giovanna B. "Aristonothos. Il vaso". In: CORDANO, F.; GIANNI, Giovanna B. (a cura di) *Aristonothos. Scritti per il Mediterraneo antico*, n. 1, 2007.

imigrante: trata-se de uma versão antiga da cratera em sino (36,3 cm de altura e 40 cm de diâmetro maior),[75] forma que se tornaria bastante popular posteriormente (**ver fig. 5**).[76] Sua copa é ampla (aproximadamente, três quartos da altura total do vaso), aberta, levemente fechada no topo, com duas alças laterais em bastão, horizontalmente dispostas e inclinadas (levemente arqueadas) para cima pouco acima de sua posição média. A boca do vaso é finalizada com uma moldura arredondada. Seu pé é alto (cerca de um quarto da altura total do objeto), o que a diferencia das crateras em sino arcaicas e clássicas posteriores (com pé baixo) e a aproxima das crateras geométricas, geralmente caracterizadas pelo pé alto (**ver fig. 5**).

Sobre a superfície do vaso, há aplicação de elementos variados (ornamentais e figurativos), conforme a descrição seguinte. O pé é dominado por faixas horizontais (na direção do torneamento), sendo a faixa mais baixa a mais espessa (aproximadamente metade da altura do pé do vaso); e, acima, duas faixas mais finas. Todas as zonas são delimitadas horizontalmente por duas linhas finas, como acontece na transição do alto do pé e a parte baixa da copa, mas também com as faixas descritas na sequência na parte alta do vaso. Na copa da cratera, na ampla área disponível para figuração entre o fim do pé e o início da boca, há uma divisão horizontal quase idêntica, reservando-se a metade inferior para motivos ornamentais (raios completos e outros com aros articulados na parte mais baixa e, acima, um motivo de tabuleiro de xadrez).

Acima disso, há uma zona figurativa na altura das alças que são inteiramente pintadas com verniz escuro e marcam as delimitações laterais de dois painéis contrapostos, organizando-se duas faces. As laterais, que marcam a transição entre as faces principais, são idênticas, apresentando, cada uma, um caranguejo com dez patas (duas voltadas para cima com pinças abertas) e pequenas cerdas circundando os corpos entre os pontos de junção das alças e, acima delas, um motivo com duas linhas onduladas trançadas (**ver fig. 3**). A moldura na boca apresenta dezessete conjuntos de oito traços verticais distribuídos ao longo de seu diâmetro.

---

75 Roma, Museus Capitolinos, Inv. 172. Antes de compor o acervo dos Museus do Vaticano, a cratera de Aristonoto era parte da Coleção Castellani, que foi doada ao museu; e, atualmente, o vaso está exposto no complexo dos Museus do Vaticano; mais especificamente, na Sala Castellani do Palazzo dei Convervatori. Segundo informações do próprio museu: "a Coleção Castellani, doada pelo famoso ourives e coletor Augusto Castellani, é constituída de itens que vieram dos mais importantes sítios arqueológicos na Etrúria, Lácio e do sul da Itália, e cobre um período que vai do século VIII ao IV a.C." (The Collezione Castellani, donated by the famous goldsmith and collector Augusto Castellani, is constituted of items that come from the most important archaeological sites in Etruria, Latium, and southern Italy, which cover a period that goes from the VIII to the IV century BC. – site Musei Capitolini, consultado em 11 de fevereiro de 2016. http://goo.gl/QS65xX

76 Para os vários tipos de cratera, ver CLARK, Andrew J.; ELSTON, Maya; HART, Mary L. *Understanding Greek vases. A guide to terms, styles, and techniques*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2002, p.104-5.

Há, na zona figurativa, três temas identificados: aquele que se repete nas duas laterais, acima descrito, e outros dispostos em duas faces opostas, que não serão pensadas a partir de qualquer hierarquia natural entre elas, já que não é possível observar efetivamente uma proeminência de uma sobre a outra. Aqui, uma das faces será tratada de forma mais detalhada, o que responde exclusivamente ao interesse das questões tratadas e não a avaliação da importância desigual de uma sobre a outra. Trata-se de duas cenas que são geralmente incluídas no ciclo épico, mais especificamente, no repertório homérico: uma batalha naval e o cegamento do Polifemo por Odisseu e seus companheiros (**ver fig. 1 e 2**).[77]

Na cena de batalha naval (**ver fig. 1**), não há elementos específicos que a conectem efetivamente aos poemas homéricos. Vê-se, na porção esquerda do painel, uma embarcação de tipo grego com cinco remadores na parte baixa e, na parte superior, três guerreiros paramentados com capacetes, escudos e lanças. Na porção direita, uma embarcação bastante diferente, com base inteiramente curva, interpretada como uma nau etrusca, portando três guerreiros na parte superior, igualmente paramentados para o combate. Os elementos técnicos são claramente diferentes: enquanto, na nau grega, a locomoção é feita por remadores,[78] a etrusca é movimentada por duplo timão. A lógica de uma batalha naval é composta a partir da posição das naus (afrontadas), das diferenças entre elas (seriam embarcações de culturas diferentes) e a situação dos guerreiros na parte frontal (em cada uma delas, um guerreiro com lança horizontal).

Observa-se, claramente, uma batalha naval, mas sua conexão com o repertório homérico (como sugerido por boa parte da bibliografia), não é óbvia. Tal ligação é baseada no tema da cena da outra face: o cegamento do Polifemo (**ver fig. 2**).[79] Já na primeira reflexão acadêmica sobre o vaso, o objetivo principal era estabelecer uma interpretação desse aspecto específico – um tema presente nos poemas homéricos facilmente identificado (ver nota 45).

77 Para uma descrição detalhada das cenas, ver CVA Roma II, 39, *Cratere di Aristonothos*, p. 3-4.

78 Há detalhes bastante precisos, por exemplo, um trompetista responsável pelo ritmo da atividade dos remadores: "Sobre uma cratera de *Aristonothos* de meados do séc. VII a.C., portanto contemporânea do "vaso Chigi", vemos, ritmando os movimentos sincronizados dos remadores, um *salpiktes* (trompetista). (...) Quando o ambiente em que a atividade transcorre é bastante barulhenta, como a corrida de quadrigas18 ou de atletas em armas,19 e as embarcações militares ou comerciais, muitas vezes a *salpinx* substitui o *aulos* na função de ritmar os movimentos, em decorrência de seu maior volume de som – essa é a situação na cratera de *Aristonothos*, representando uma embarcação militar" (CERQUEIRA, Fábio V. "O uso da música no trabalho rural na Antiguidade clássica: o caso do *aulos* da vindima". *Métis*: história & cultura, Vol. 6, nº 11, 2007, p. 251).

79 Para a face da cratera com o cegamento do Polifemo e as relações com a poesia homérica (o livro 9 da Odisseia), ver DOUGHERTY, *Op. cit.*, 2003, p. 42-44; para uma relação detida com passagens da Odisseia (9, 322-5, 331-5, 371-3 e 382-6), ver SNODGRASS, Anthony. *Homer and the Artists*: Text and Picture in Early Greek Art. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1998, p. 91-6; para uma apresentação ampla desse tema na iconografia vascular, incluindo a cratera de Aristonoto, ver BURGESS, Jonathan S. *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 2003, p. 94-114 (especialmente, p. 100-1).

Há, nesse painel, cinco homens voltados para a direita portando uma lança horizontalmente disposta no espaço em direção ao olho de um outro sentado no canto direito, o Polifemo e, logo atrás dele, uma cesta para queijos e temperos sustentada por uma haste. Vê-se, assim, duas cenas ligadas a um repertório marítimo e a conexão espacial entre elas é compreendida como uma dupla temática homérica no mesmo vaso.[80] É possível pensar, assim, que as duas cenas foram projetadas para compor um tema mais amplo relacionado à temática homérica. Mas, além dessas referências amplas, mediterrânicas, havia também um elemento bastante específico: a assinatura do artesão: "Aristonoto fez", que deve ser discutida mais detalhadamente.

A inscrição de autoria

A posição da inscrição de autoria no vaso não parece ter sido projetada. Como a tendência da época indica, houve, primeiramente, a organização da figuração e, posteriormente, o preenchimento do espaço vazio com elementos como estrelas, ziguezagues, pontos e círculos com pontos no centro e, inclusive, a inscrição (**ver fig. 2 e 4**).[81] Nesse sentido, parece que foi no espaço mais amplo disponível que a inscrição foi inserida. Mas, há quem pense tal inscrição de forma mais conectada ao projeto figurativo. Jeffrey Hurwit a caracteriza como "assinatura integrada", reforçando a relação projetada entre a inscrição e as figuras próximas dela, propondo também conexões de significado entre elas.[82] Há, com isso, argumentos sobre sua inserção posterior (considerando que se trata de escrita retrógrada e que foi ajustada no espaço disponível com parte curvada), mas que também dá a ela um sentido específico: um artesão indicando o seu próprio nome no meio da cena na qual o nome da personagem principal é omitido. Quanto ao nome especificamente, foi dito, até aqui, que o artesão que criou o vaso é Aristonoto (*Aristonothos*); o que, na verdade, é uma convenção acadêmica, já que o nome grafado é um pouco diferente: *Aristonophos*, entendido como um erro.

---

80 SPIVEY, Nigel. *Classical Civilization*: A History in Ten Chapters. [ebook edition] London: Head of Zeus, 2015, p. 113.

81 Para a tendência de posicionamento das inscrições do período, ver FRANCISCO, Gilberto da S. *Grafismos gregos*: escrita e figuração da cerâmica ática do período arcaico (do século VII ao VI a.C.). Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Suplemento 6, São Paulo, 2008, p. 85-9.

82 "Aristonoto está brincando com a ideia de nomeação, declarando seu próprio nome enquanto Odisseu, neste ponto da estória homérica que o artista está representando, tinha falsamente declarado seu nome: até ele ter uma fuga segura, nosso heroi é conhecido pelo Polifemo apenas como *Outis* (Ninguém)" (*Aristonothos is playing with the idea of naming, declaring his own name while Odysseus, at this point in Homeric story the artist is depicting, has falsely declared his: until he makes good his scape, our hero is known to Polyphemos only as Ouits (No One)* – HURWIT, *Op. cit.*, 2015, p. 72).

A solução adotada pela bibliografia (*Aristonothos*) repousa na discussão do sentido do nome: o "melhor bastardo".[83] Tratar-se-ia de um nome único, não conhecido em qualquer outra fonte, composto por um prefixo bastante positivo ("*aristo*-", melhor, nobre) e um sufixo negativo ("-*nothos*", bastardo, ilegítimo); portanto, algo como "nobre bastardo"; diferente de *Aristonophos*, nome com uma partícula (-*nophos*) sem significado no grego antigo (**ver fig. 4**).[84] O provável erro poderia indicar que a escrita não fosse familiar ao artesão em questão, nem mesmo para escrever o seu próprio nome,[85] o que pode ser confirmado na inscrição completa. Trata-se de uma inscrição de autoria que apresenta, além do nome do artesão, o verbo "fazer" no aoristo (comodamente traduzido como uma forma pontual do passado em português): *epoiesen* (fez). Entretanto, a forma que aparece na inscrição do vaso aqui tratado é *epoisen*, um outro erro de grafia.[86] Vê-se que mesmo o nome do artesão ainda é algo em debate, apesar de a bibliografia frequentemente optar pela forma *Aristonothos*, muitas vezes sem mesmo apresentar a forma original e indicar que se trata de um provável equívoco.

Outra questão central é a sua forma étnica: trata-se de uma inscrição em escrita euboica e dialeto jônico,[87] o que é debatido.[88] A versão euboica do alfabeto grego foi levada para a Etrúria em *c*. 700 a.C.;[89] e Caere (onde o vaso foi encontrado e, pensa-se, foi produzido) era vista como uma cidade parcialmente grega, chamada pelos gregos de *Agylla*.[90] Foi nesse ambiente que a inscrição foi produzida, como algumas outras: além dessa com o nome de Aristonoto, aquela fragmentária acima indicada (...*inos epoies*[*e*]) e outra com o nome *Pyrrhus*,

83 SPIVEY, *Op. cit.*, 2015, p. 113.

84 Em uma das mais antigas publicações específicas sobre esse vaso (FRÖSTER, R. "Vaso ceretano con rappresentazione dell'accecamento di Polifemo". *Annali dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica*. Vol. 41, Rome, 1869), o objetivo é discutir a figuração do cegamento do Polifemo e seus paralelos literários e iconográficos; entretanto, a inscrição é discutida extensamente (*Idem*, p. 168-72). Há, já nessa publicação, a apresentação do problema de escrita relacionado à grafia do nome do artesão e do verbo *epoiesen* (fez); propondo-se, para o nome "sem sentido" considerando a informação escrita no vaso, que o artesão tivesse em mente o nome *Aristonomos* e que grafara equivocadamente *Aristonophos*, o que não foi seguido pela bibliografia sobre o tema: um provável erro de grafia ainda é discutido, mas a alternativa para o nome mais aceita é *Aristonothos*.

85 HURWIT, *Op. cit.*, 2015, p. 72.

86 Para o debate sobre a inscrição, ver GALLAVOTTI, C. "La firma di Aristonothos e alcuni problemi di fonetica greca". In: *Philias charin: miscellanea di studi classici in onore di Eugenio Manni*. Roma: G. Bretschneider, 1980; DOUGHERTY, *Op. cit.*, 2003, p. 53, n. 17; IZZET, *Op. cit.*, 2004, p. 194-8.

87 SPIVEY, *Op. cit.*, 2015, p. 113; GIANNI, *Op. cit.*, 2007, p. v.

88 Para o debate sobre o estilo da escrita (se calcídico/euboico ou não), ver DOUGHERTY, *Op. cit.*, 2003, p. 56, n. 61.

89 DOUGHERTY, *Op. cit.*, 2003, p. 56, n. 68.

90 A cidade chegou mesmo a dedicar, segundo Estrabão (5, 2, 3), um tesouro em Delfos (DOUGHERTY, *Op. cit.*, 2003, p. 56, n. 68). Para as variadas conexões entre a região da Eubeia e da Etruria, ver CAMPOREALE, Giovannangelo. "Etruscan Civilization". In: *The Etruscans Outside Etruria*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2004, p. 41; CAMPOREALE, Giovannangelo. "The Etruscans and the Mediterranean". In: BELL, Sinclair & CARPINO, Alexandra A. *A Companion to the Etruscans*. Malden; Oxford; West Sussex: Wiley Blackwell, 2015, p. 74; HAYNES, Sybille. *Etruscan Civilization*: A Cultural History. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005, p. 50; IZZET, Vedia. *The Archaeology of Etruscan Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 216.

que também seguem o estilo da escrita euboico.[91] Com isso, uma questão importante é como interpretar esse dado. Para Robert M. Cook, "a julgar pela língua da assinatura, provavelmente Aristonoto era um imigrante, mas onde ele aprendeu seu estilo ainda é um enigma".[92] Será que os dados apresentados até aqui (uma síntese do que a erudição acadêmica apresentou sobre Aristonoto e seu vaso) são suficientes para confirmar a tese de imigração? Parafraseando Nigel Spivey, esse vaso exclusivamente é suficiente para dizer que tal artista emigrou para a Etrúria?[93]

Aristonoto imigrante?

As propostas sobre circulação no Mediterrâneo, neste caso especificamente, apresentam cenários específicos que dão base para projeções, por vezes, complicadas. Pensa-se, assim, no local de produção do vaso (Caere é o local mais citado nesse contexto), sua proveniência (sabe-se que o vaso foi encontrado em uma tumba de Caere),[94] e a proveniência do artesão que o criou (tanto a região da Grécia onde ele teria vivido como a sua migração para Caere). A maior parte dos especialistas concorda que o vaso sobre o qual ocorre a inscrição de autoria com o nome de Aristonoto foi produzido em Caere, em meados do século VII a.C., mas por um artesão grego que adaptou, em certa medida, conteúdo e forma para a satisfação da clientela local. Tratar-se-ia de um artesão grego habitante da Etrúria, usando matéria-prima (argila) local e a moldando a partir de um repertório greco-orientalizante, mas também respondendo às demandas locais.[95]

Arrisca-se, inclusive, itens biográficos de Aristonoto: Segundo Hurwit, o nome do artesão (Aristonoto – "nobre bastardo") sugere que ele teria se mudado buscando melhores condições financeiras, havendo outros cenários possíveis quanto à biografia deste artesão.[96] Ainda Hurwit, diz que o estilo da escrita sugere que a origem do artesão (se for ele mesmo o responsável pela inscrição) poderia ser a Jônia, Naxos ou uma colônia euboica; "e, então, o vaso deve ter sido feito em um posto avançado euboico no sul da Itália (Cuma, Pitecusa) ou na Sicília";[97] sugerindo, a partir de outras propostas da bibliografia, locais de produção

91 COOK, *Op. cit.*, 1997, p. 244.
92 *...because of language of the signature Aristonothos was presumably an immigrant, but where he learnt his style is still a puzzle* (COOK, *Op. cit.*, 1997, p. 142).
93 SPIVEY, *Op. cit.*, 2015, p. 113.
94 HURWIT, *Op. cit.*, 2015, p. 72.
95 DOUGHERTY, *Op. cit.*, 2003, p. 51.
96 HURWIT, *Op. cit.*, 2015, p. 72.
97 *...and so the vase might have been made at an Euboian outpost in south Italy (Kyme, Pithekoussai) or Sicily* (HURWIT, *Op. cit.*, 2015, p. 178, n. 7).

alternativos a Caere. Mas, o estilo da escrita é suficiente para determinar a origem do artesão? Há outras propostas mais detalhadas sobre a proveniência de Aristonoto: pensa-se que ele era grego das Cíclades educado em Atenas, que emigrou para a Sicília e, de lá, para Caere. Pensa-se, ainda, que ele era um pintor ativo na Magna Grécia e em Caere;[98] cenários que só revelam a dificuldade de estabelecimento de um conjunto de informações precisas sobre itens biográficos básicos de Aristonoto, e que o rótulo "artista grego" é insuficiente para se pensar com mais cuidado a questão da circulação no Mediterrâneo antigo.

Sobre o vaso produzido por esse artesão, a situação é parecida. A bibliografia insiste com firmeza na produção em Caere; mas, como visto acima, há alternativas. Ainda, diz-se que ele tem estilo ornamental, figurativo e sua forma não usuais;[99] que o estilo é adaptado às demandas locais, no caso, ao gosto dos habitantes de Caere;[100] que tem um estilo híbrido;[101] e argivo com novas características.[102] Ou seja, as possibilidades são variadas. Quanto à matéria-prima, a argila, argumenta-se que algumas características como a sua cor e a natureza indicariam certa coerência com a produção local;[103] entretanto, vale dizer, até o momento, exames da composição da argila, que poderiam auxiliar sobremaneira a discussão sobre o local de produção do vaso, não foram feitos.[104]

Todas essas informações interferem sensivelmente na caracterização de um cenário preciso sobre a presença de Aristonoto em Caere. Sua cratera possui um estilo diferente, mas há certa similaridade com a produção de outras oficinas gregas do mesmo período. A assinatura apresenta forma de escrita e dialeto gregos, e também um nome grego, cujo significado vem sendo discutido. A forma do vaso, seu estilo ornamental e a forma da inscrição sugerem um ambiente grego; seu achado em Caere, o diálogo entre essas culturas, mas não comprova a presença de Aristonoto em Caere e nem mesmo a produção do vaso ali. Reavaliar esse cenário é importante, considerando as projeções feitas a partir de informações tão pouco seguras. Entretanto, também é importante pensar no conhecimento positivo que esse exemplo pode proporcionar. Há elementos efetivos da circulação no Mediterrâneo antigo envolvidos. Pode-se falar, por exemplo, na presença de um objeto produzido considerando o

98 DOUGHERTY, *Op. cit.*, 2003, p. 56, n. 68.
99 DOUGHERTY, *Op. cit.*, 2003, p. 50.
100 MALKIN, Irad. "A colonial middle ground: Greek, Etruscan, and local Elites in the Bay of Naples". In: LYONS, Claire L.; PAPADOPOULOS, John K. *The Archaeology of Colonialism*. Los Angeles: Getty Publications, 2002, p. 161; DOUGHERTY, *Idem.*
101 BONFANTE, Larissa. *Etruscan Life and Afterlife*: A Handbook of Etruscan Studies. Detroit: Wayne State University Press, 1986, p. 71.
102 WALSTON, Sir Charles *et al*. *The Argive Heraeum*, Volume 2. Boston: Houghton, Mifflin, 1905, p. 163.
103 DOUGHERTY, *Op. cit.*, 2003, p. 556-6, n. 60.
104 HURWIT, *Op. cit.*, 2015, p. 178, n. 7.

repertório grego e o mercado etrusco. E, com isso, algumas questões interessantes podem ser trazidas à tona, como o significado dessas imagens. Spivey, por exemplo, pergunta:

> "Mas, qual seria o significado dessa imagem apresentada a um etrusco 'bárbaro' em Cerveteri? Será que o proprietário do vaso já conhecia a estória ou alguma versão dela? Ele poderia, efetivamente, ler a inscrição 'Aristonoto me fez'? Estava o artista à disposição para explicar detalhes, tais como a figura atrás do Cíclope, uma cesta de um pastor para queijos e temperos (tal como Homero menciona na descrição da caverna)?[105]

Alguns elementos centrais dos efeitos da circulação são mobilizados, como a constituição de significados em um contexto de comunicação entre culturas específicas e, mais que isso, dos agentes envolvidos nesse contexto (estaria o criador disponível para explicar suas mensagens? Aqueles que recebiam esse tipo de objeto teriam capacidade de compreender as mensagens ali apresentadas?). Ou seja, a realização do diálogo entre a referência homérica e as figuras do vaso eram bem desenvolvidas em ambiente etrusco? Nesse sentido, é possível, ainda, pensar na circulação desse repertório mítico relacionado à cratera de Aristonoto de forma mais ampla: além da conexão com a poesia homérica em plena região da Etrúria, esse vaso é inserido em um debate sobre a presença de Eneias (um herói cuja narrativa é fortemente conectada à região) e Odisseu na figuração da Península Itálica; já que, muito antes da presença das figuras relacionadas a Eneias (seja na cerâmica ática encontrada na Etrúria ou em esculturas de terracota etruscas do século VI a.C.), observa-se a presença de Odisseu no vaso em questão.[106]

Além disso, compreender bem esse cenário de informações e, inclusive, os limites severos para se usar o caso de Aristonoto como um exemplo efetivo de circulação, é bastante importante se considerarmos o seu amplo alcance. Em muitos casos, Aristonoto e sua fixação em Caere são situados no debate sobre a helenização da Etrúria. Por exemplo, Larissa Bonfante e Giuliano Bonfante, dois renomados etruscólogos, inserem esse artesão em um conjunto de itens demonstrativos de uma Etrúria helenizada,[107] fato que pode ser observado

---

105 *But what does it mean when presented as an image to a 'barbarian' Etruscan at Cerveteri? Did the owner of the vase already know the story, or some version of it? Could he read the inscription, effectively 'Made by Aristonothos'? Was the artist on a hand to details - such as, behind the figure of the Cyclops, a shepherd's basket for seasoning cheeses (as Homer mentions in description of the cave)?* (SPIVEY, *Op. cit.*, 2015, p. 113).

106 GALINSKY, Karl. *Aeneas, Sicily, and Rome*. Princeton: Princeton University Press, 2015, p. 103-5. Essa questão é importante, considerando que, em algumas fontes (por exemplo *Antiguidades Romanas* (I, 72-3) de Dioniso de Halicarnasso), Odisseu aparece como pai de Rômus, fundador de Roma.

107 "Cerveteri [o nome atual de Caere], a mais helenizada das cidades etruscas, era a única que possuía um tesouro em Delfos, e Arimnesto, 'que governou entre os etruscos', enviou como presente um trono ao santuário de Zeus em Olímpia. Sua posição geográfica explica seu extensivo contato com os gregos. Um

em várias outras publicações,[108] o que ganha proporções maiores quando se pensa no caso de Demarato e seus artesãos acima indicados. Entretanto, a ideia de helenização vem sendo bastante debatida. Neste caso especificamente, um exemplo é o verbete "helenização" do *Historical Dictionary of the Etruscans*,[109] que indica a forma tradicional do conceito, mas também sua crítica e a chamada para dois outros verbetes: "hibridização" e "teoria pós-colonial".[110]

Assim, considerar os limites e as possibilidades de interpretação do vaso tratado e, consequentemente, de seu produtor, apresenta uma tarefa essencial para se pensar algumas questões específicas como o debate em torno de seu local de produção, de atuação do artesão que o criou, de seu repertório figurativo e de sua inscrição de autoria; mas também questões mais amplas como a circulação de pessoas, de conhecimento e contatos culturais no Mediterrâneo antigo. Esse cenário muitas vezes limitado de compreensão das fontes impele que os pesquisadores apresentem estratégias metodológicas mais efetivas. É, dessa forma, que pode ser proposta a desconstrução de um cenário ideal de um artista grego que assinou uma obra prima no desenvolver de seu trabalho na Etrúria, e o reconstruir a partir de uma perspectiva mais crítica, considerando os elementos duvidosos e produzindo narrativas que considerem a complexidade da caracterização desse artesão e de sua obra.

---

grego que assinou ele próprio Aristonoto pintou uma batalha naval e a cena homérica do cegamento do Polifemo em um vaso do século VII a.C. encontrado em Cerveteri' (*Cerveteri, the most hellenized of th Etruscan cities, was the only one to have a treasury at Delphi; and Arimnestos, 'who ruled among the Etruscans', sent the gift of a throne to the sanctuary of Zeus at Olympia. Its geographical position explains its extensive contacts with the Greeks. A Greek who signed himself Aristonothos painted a sea battle and the Homeric scene of the blinding of Polyphemus on a seventh-century vase found at Cerveteri* – BONFANTE, Giuliano; BONFANTE, Larissa. *The Etruscan Language*: An Introduction. Revised Editon. Manchester; New York: Manchester University Press, 2002, p. 15).

108 RIDGWAY, David. *Italy before the Romans*: the Iron Age, Orientalizing, and Etruscan periods. Cambridge: Academic Press, 1979, p. 265; BONFANTE, *Op. cit.*, 1986, p. 71; CARRATELLI, Giovanni P. *The Greek World*: Art and Civilization in Magna Graecia and Sicily. New York: St. Martins Press, 1996, p. 572; TSOULAS, Giorgos. *Magna Graecia*. Athens: Museum of Cycladic Art, 2004, p. 82.

109 STODDART, Simon K. F. *Historical Dictionary of the Etruscans*. Lanham; Toronto; Plymouth: Scarecrow Press, 2009, p. 98-9.

110 Ver também KEMP, Martin. *The Oxford History of Western Art.* Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 32. Para críticas mais amplas ao conceito de helenização, ver MARTIN, Susan R.*"Hellenization" and Souther Phoenicia: Reconsidering the impact of Greece before Alexander.* Ph.D. dissertation, University of California, 2007, p. 42 e MCCOSKEY, Denise E. *Race: Antiquity and Its Legacy. Ancients and Moderns*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2012, p. 84.



Figura 1. Cratera de Aristonoto, face com batalha naval (imagem gerada por processo de fotogrametria no software Blender 3D por Carolina Guedes).



Figura 2. Cratera de Aristonoto, face com cegamento do Polifemo (imagem gerada por processo de fotogrametria no software Blender 3D por Carolina Guedes).



Figura 3. Cratera de Aristonoto, lateral (imagem gerada por processo de fotogrametria no software Blender 3D por Carolina Guedes).



Figura 4. Inscrição de Aristonoto isolada (desenho de Gilberto da S. Francisco).



Figura 5. Tipos de crateras (esquema sem escala): acima, cratera de Aristonoto, século VII a.C.; abaixo (esquerda) cratera geométrica, século VIII a.C.; (direita) cratera em sino clássica, século V a.C. (desenho de Gilberto da S. Francisco).

As representações do imperador Constantino na estatuária e na epigrafia romanas

Constantine as represented in statues and Latin inscriptions

Pedro Paulo A. Funari *
Universidade Estadual de Campinas

Jefferson Ramalho **
Doutorando em História Cultural
Universidade Estadual de Campinas

Resumo

O artigo começa considerando Constantino como uma figura chave na antiguidade tardia e para a posteridade. Em seguida, volta-se para a estatuária e epigrafia latina como evidências importantes, às vezes negligenciadas, a respeito do imperador romano. O artigo trata de algumas estátuas colossais e inscrições latinas provenientes da cidade de Roma, para concluir que o uso da evidência material e da tradição literária permite um melhor conhecimento do tema.

Palavras-chave: Constantino; Estatuária romana; Epigrafia Latina.

Abstract

The paper starts by considering Constantine as a key figure in late antique history and beyond. It then turns to statuary and Latin epigraphy studies as important, sometimes neglected, evidence on the Roman emperor. The paper deals then with colossal statues and some Latin inscriptions from Rome itself, concluding by stressing how the use of material and literary evidence may improve our understanding of the subject.

Keywords: Constantine; Roman statues; Latin epigraphy.

● **Enviado em: 02/05/2016**
● **Aprovado em: 22/06/2016**

* Professor Titular do Departamento de História da Unicamp, bolsista de produtividade do CNPq.
** Doutorando em História Cultural (UNICAMP), mestre em Ciências da Religião (PUC-SP), licenciado em História (UNIFAI) e bacharel em Teologia (MACKENZIE). E-mail: cafeacademico@yahoo.com.br

Introdução

Constantino pode ser considerado, a justo título, um personagem da maior relevância para o curso da História. Paul Veyne[1], em estudo de referência, ressaltou que nada havia de racional, predestinado ou inevitável na decisão do imperador romano do quarto século d.C. de permitir o culto cristão, em 313 d.C., e de favorecer e patrocinar a Igreja, mais adiante. O estudioso do passado sempre será tentado por uma visão teleológica da trajetória que, com o benefício de saber o que aconteceu, acaba por considerar que não havia outras possibilidades e, até mesmo, que havia uma direção providencial[2]. No caso de Constantino e do triunfo de uma igreja a serviço do poder, esse foi o discurso que já estava no pai fundador da historiografia eclesiástica, Eusébio de Cesarea[3]. Para a tradição historiográfica providencialista cristã, a intervenção da providência divina explicaria as escolhas do imperador romano. Para as perspectivas oriundas, de alguma maneira, do ceticismo iluminista, as ações de Constantino derivariam de uma suposta consciência histórica do imperador, que pensava contar com uma poderosa instituição ascendente, a Igreja, que permitiria reconstruir as bases do poder e que lançaria as bases para o milênio e meio seguinte. Em outras palavras, esta seria uma explicação providencialista sem Deus, para permitir entender, também *a posteriori*, o poder da Igreja Cristã até o assalto iluminista do século XVIII.

No seu momento, as escolhas de Constantino não foram nem premonitórias, nem menos ainda óbvias, ou mesmo claras. Quando o imperador permitiu o culto cristão (313 d.C.), os seus adeptos eram pouco numerosos e, quando da sua morte, em 337 d.C., continuavam a ser poucos. Mesmo décadas depois, ainda eram minoritários. Nada podia haver de óbvio ou premonitório, mas tampouco houve clareza, este o argumento deste capítulo. O predomínio da perspectiva centrada na tradição literária, em especial em Eusébio, ocultou a relevância das evidências materiais oriundas da pesquisa arqueológica. Aqui, apresentaremos de forma inicial e parcial, dois tipos de artefatos: a estatuária e as inscrições. O que emerge de um exame da materialidade ligada ao imperador é um quadro bem menos claro e susceptível de ser interpretado de um ponto de vista teleológico.

1 VEYNE, P. *Quant notre monde est devenu Chrétien*. Paris, Albin Michel, 2007.
2 RAMALHO, J; FUNARI, P.P.A; CARLAN, C. *Constantino e o triunfo do cristianismo na Antiguidade Tardia*. São Paulo: Fonte Editorial, 2016.
3 RAMALHO, J. *Eusébio e Constantino: o início de uma igreja imperialista*. São Paulo: Fonte Editorial, 2013.

1. A estatuária romana e a epigrafia latina - contexto e abordagem teórica

A tradição literária e os documentos escritos constituem, desde o início da historiografia moderna, no século XIX, o cerne da fonte de informação para o estudioso do passado[4]. A escrita, em geral, e aquela que se consolida pela tradição, em particular, formaram a disciplina histórica como aquela que está em busca da narrativa escrita. Por isso mesmo, a História científica, saída do Iluminismo, privilegiou o que os atores históricos e, ainda mais, os historiadores do passado relataram e quiseram passar para a posteridade. Não por acaso, a infâmia de imperadores como Calígula e Nero foi ecoada e alargada pela historiografia moderna à luz do que inimigos declarados desses príncipes escreveram, como no caso paradigmático do historiador Tácito, cuja narrativa, mais do que veraz, foi tomada como convincente[5]. Esta perspectiva predominou até o início do século XX, quando, cada vez mais, surgiram outras preocupações e abordagens. Em primeiro lugar, a historiografia passou a interagir com disciplinas como a Filosofia, a Sociologia, a Arqueologia, a Geografia e a Antropologia, que traziam novos instrumentos teóricos para a História. Esta foi a condição *sine qua non* para que os historiadores se voltassem para a ampliação substancial das suas fontes. As teorias advindas das outras ciências humanas e sociais fundavam-se, entre outros, na consideração do mundo material (Arqueologia, Geografia) e das representações por parte das próprias pessoas sobre o mundo e a sociedade (Filosofia, Sociologia, Antropologia). A historiografia começou a incorporar, de forma explícita e decisiva, tanto as fontes materiais, como as representações dos próprios atores históricos.

Neste contexto, pode chegar-se a duas fontes materiais que foram essenciais nessa perspectiva que se difundiu desde o início do século XX: a epigrafia e a estatuária. O estudo das inscrições e das estátuas é, de fato, muito anterior, pois, desde a própria antiguidade, havia interesse em coletar, preservar e mesmo estudar estátuas, como atesta, entre outros, o livro segundo das Verrinas, de Cícero, dedicado a elas (*de signis*). Os romanos colecionavam, estudavam, reproduziam estátuas da época grega clássica e helenística e criavam estátuas próprias. Faziam-no em uma variedade de suportes, tanto em pedra, como em metal, mas chegaram até nós, em grande parte, sobretudo as líticas, pela melhor preservação. Mesmo neste caso, contudo, a pintura e o acabamento esvaneceram. As estátuas sem pintura serviram, séculos depois, no Renascimento, de inspiração para os artistas da época e ficaram, em certo sentido, como modelo pelos séculos seguintes. O antiquariato representou essa

4 FUNARI, P. P. A; SILVA, G. J. *Teoria da História*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
5 FUNARI, P.P.A; GARRAFONI. *A Historiografia Latina*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2016.

busca do antigo que resultaria no desenvolvimento da História da Arte e da Arqueologia, preocupadas com estilos artísticos. Dessa época já provém a busca por formas de penteado para datar estátuas e outras técnicas que viriam a caracterizar uma abordagem fundada numa espécie de exegese material, que se coadunava bem com o florescimento da exegese *stricto sensu*. O estudo das estátuas, portanto, chegou ao início da Arqueologia, desde meados do século XVIII e início do XIX, com sólida tradição e as escavações arqueológicas multiplicaram de maneira exponencial e o número de estátuas publicadas e estudadas, de todas as regiões do império e de todas as épocas, chegou aos milhares. Hoje, séculos depois, o estudo da estatuária antiga, e romana em particular, adquire contornos muito sólidos.

Uma questão central no estudo da estatuária concerne a passagem do período do Principado (31 a.C. – 235 d.C.) àquele da Antiguidade Tardia. De fato, este último termo é uma novidade das últimas décadas, pois, antes disso, as divisões predominantes eram Alto Império (séculos I e II d.C.) e Baixo Império (séculos III e IV d.C.) ou mesmo Principado (até 192 d.C.) e Dominado (daí até o final do império no Ocidente, em 476 d.C.). Antiguidade Tardia tem sido um termo usado para caracterizar as transformações que ocorreram no Mediterrâneo a partir do século III e até o avanço do Islã, nos séculos VII e VIII[6]. Do ponto de vista das representações artísticas, incluindo-se aí as estátuas, há uma mudança, com um distanciamento dos preceitos gregos clássicos fundados na proporcionalidade e na simetria. Houve grande discussão sobre quando essas mudanças teriam ocorrido, quais os seus motivos e características. Para alguns, como Bianchi Bandinelli, o distanciamento dos padrões helênicos deu-se na península itálica como resultado da chegada de grupos subalternos à afluência e ao poder. De fato, houve clara ascensão social de homens novos, cavaleiros e libertos, como atestam, entre outros, personagens literários como Trimalcião, no *Satíricon*, mas também e principalmente a epigrafia. Em certo sentido, toda a historiografia imperial, de matriz senatorial, como Tácito, reage a essa chegada de grupos com menos tradição de acesso à cultura grega e helenística. O final do século II d.C. vê a chegada ao poder imperial de pessoas de origem provincial periférica, fato que se generaliza e se multiplica no século seguinte, com imperadores provenientes de regiões longínquas e de extração social baixa. Portanto, a tese de uma origem social do abandono dos padrões da simetria e da proporcionalidade gregas pode ser relacionada a essas mudanças sociais e políticas.

Há, ainda, outras explicações, que vão do abandono gradativo e crescente do helenismo à perda de conhecimento técnico. Há diversas evidências de um distanciamento crescente da

6 FUNARI, P.P.A; CARLAN, C. U. A *Antiguidade Tardia e o fim do Império Romano*. São Paulo: Fonte Editorial, 2016.

língua falada da escrita, tanto em grego como em latim. Em Pompeia, ao momento da destruição da cidade em 79 d.C., a perda de declinações está evidente, assim como a mudança da própria estrutura do idioma, com o predomínio da ordem direta das línguas neolatinas[7]. Já começavam a surgir representações artísticas que se distanciavam da simetria e da proporcionalidade. Na parte oriental do império, de língua grega, o idioma comum, *koiné*, bem atestado, entre outros, no Novo Testamento, também estava baseado em frases curtas e coordenadas, enquanto na erudição difundia-se o aticismo, inspirado no grego clássico do século V a.C. A separação das palavras, sinal de alfabetização mais ampla, começava, no século III d.C., a ser substituída pela *scriptio continua* que só era entendida por escribas profissionais. Portanto, tudo isso permite entender um crescente distanciamento entre os poucos que dominavam e apreciavam os ideais da proporcionalidade e da simetria, e as maiorias e novas elites periféricas. Como quer que seja, o resultado é que as estátuas do período tardio são pouco atentas à simetria e proporcionalidade e, ao contrário, estátuas gigantescas, consideradas de maior apelo popular imediato, se generalizaram, ainda que Nero, um imperador muito bem quisto pelos mais humildes, tenha já, muito antes, mandado construir uma sua estátua nesses moldes, o colosso de Nero, entre 64 e 68 d.C., com mais de trinta metros de altura.

As inscrições também constituem um tipo de evidência que atraiu a atenção, em particular a partir do Renascimento com os antiquários, que colecionavam em primeiro lugar as epígrafes monumentais. Em seguida, com o surgimento da moderna ciência arqueológica, no século XIX, uma das primeiras tarefas foi publicar e catalogar as inscrições gregas e latinas em *corpora*, como atestam as *Inscriptiones Graecae* e o *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Desde meados do século XIX até hoje foram publicadas centenas de milhares dessas inscrições. São informações diretas e únicas sobre a Antiguidade. Com o passar do tempo, foi possível verificar que houve um ápice desse hábito epigráfico no período do Principado, que teria correspondido com o auge da alfabetização no mundo pré-industrial. A partir do século III há uma diminuição gradativa e crescente nas evidências epigráficas e há ainda, como já mencionamos, um distanciamento entre o idioma falado e aquele registrado, mesmo nas inscrições. O século IV d.C., segundo essas evidências, teria testemunhado um decréscimo considerável de pessoas aptas a ler e a escrever e as inscrições, por isso mesmo, diminuíram em número e variaram muito quanto ao respeito à norma culta do latim e do grego. Algumas delas penderam para a língua falada, enquanto a maioria mostra um grau de artificialidade e

[7] FUNARI, P. P. A. *Aspectos de la cultura popular romana a partir de Pompeya: arte, erotismo y sensibilidad en el mundo romano*. Barcelona: Editorial Académica Española, 2012. v. 133.

rebuscamento que torna difícil saber o quanto chegavam às pessoas comuns. O mais provável é que os poucos letrados traduzissem para o vernáculo grego e latino. Estas as circunstâncias das estátuas e inscrições que trataremos neste artigo.

2. As representações de Constantino na estatuária e na epigrafia romanas do século IV

Da mesma maneira que os escritores construíam seus discursos, tornando-os instrumentos de propagação de uma opinião específica, tanto de caráter político como religioso, por meio da tradição literária, sobre a qual em um breve exercício comparativo trataremos de maneira mais direta no último tópico, as fontes materiais também tinham suas funções ideológicas. "As estátuas dos imperadores romanos, por exemplo, nos induzem a aceitar a importância desses personagens para a história. Esses artefatos reforçam uma ideologia dominante"[8]. E se formos tratar de objetos arqueológicos que se encontram em museus, como é o caso das estátuas de Constantino que observaremos, haverá uma conotação ideológica até na forma como tais materiais são expostos.

Também é de suma importância destacar o aspecto subjetivo que há na essência dessas representações de um imperador romano. Da mesma forma que há autores por trás das produções literárias que o descreveram, cada qual ao seu modo, como são os casos do já mencionado bispo e escritor Eusébio, do retórico cristão Lactâncio ou ainda do jurista pagão Zósimo, por trás das representações artísticas também existem pessoas que tinham como objetivo primordial expressarem seus sentimentos, opiniões e ideologias[9].

No presente artigo, optamos por tratar apenas de duas estátuas de Constantino que estão expostas em Roma e que são datadas do próprio século IV e de três inscrições em latim que lhe foram dedicadas. Não que consideremos tais fontes como sendo mais importantes do que outras que também representaram Constantino em seu próprio tempo. Nossa escolha tem a ver, sobretudo, com os problemas e particularidades que essas estátuas e inscrições apresentam, sobretudo, quando comparadas com as informações predominantes na tradição literária da própria Antiguidade Tardia.

Dialogando com historiadores e arqueólogos que já trataram de investigar com cuidado tanto as estátuas como as inscrições latinas que mencionaremos a seguir, perceberemos que, mesmo após 312, ano citado com frequência como o da adesão à religião

8 FUNARI, P. P. A. *Arqueologia*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2014, p. 34.
9 FUNARI, P. P. A. *Antiguidade Clássica*: *a História e a Cultura a partir dos documentos*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 22.

dos cristãos por parte de Constantino, essas fontes materiais não fizeram a mínima referência à nova crença religiosa do imperador. O curioso dessas estátuas e inscrições tem a ver tanto com a ausência de referências explícitas ao cristianismo como com certa utilização de expressões que seriam aceitas tanto por pagãos como por adeptos dessa religião ainda em processo de legalização. Primeiro, então, verificaremos as duas estátuas para, na sequência, observarmos o que nos tem a dizer as referidas inscrições latinas.

2.1. Estátuas colossais de Constantino

As duas estátuas que chamaram nossa atenção para a presente abordagem são as que se encontram expostas nos conhecidos *Musei Capitolini*, em Roma. O curioso, a princípio, é que ambas são estátuas colossais do mesmo imperador e que não estão completas, mas fragmentadas. No caso dos fragmentos da estátua de mármore exposta no pátio do *Museo del Palazzo dei Conservatori* é possível elucidar mais hipóteses e conclusões, pois além de possuir maior número de fragmentos, essa estátua, mesmo incompleta, já foi analisada e interpretada por diferentes estudiosos que chegaram até mesmo a sugerir e ilustrar uma reconstituição de sua forma original. Quanto à estátua em bronze exposta em outro espaço conhecido como *Esedra di Marco Aurelio* há poucos fragmentos, possibilitando assim poucas conclusões. No entanto, já é possível, a partir da observação dessas peças e, sobretudo, de um diálogo com estudiosos que já as exploraram anteriormente, pensar nos problemas e particularidades que tal estátua apresenta.

Para pensarmos acerca da estátua colossal de mármore, dialogaremos com os estudiosos Jonathan Bardill[10] e Hartwin Brandt[11]. Ambos trataram das especificidades dos seus fragmentos, desde as dimensões à materialidade, explorando os significados possíveis de sua construção no século IV e comparando-a com aquela mencionada por Eusébio (263-339), escritor cristão e biógrafo de Constantino, em suas obras *História Eclesiástica* e *De Vita Constantini*.

A primeira questão importante a ser considerada tem a ver com o fato de que a estátua colossal feita em mármore ficava na Basílica de Maxêncio, em Roma, segurando em sua mão direita algum símbolo imperial correspondente à vitória de Constantino e seu exército na Batalha da Ponte Mílvia, em outubro de 312. Ao todo, são dez fragmentos feitos de mármore

10 BARDILL, J. *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
11 BRANDT, H. *Constantino*. Barcelona: Herder Editorial, 2007.

branco proveniente de Carrara, na Toscana, e da ilha grega de Paros[12]. A hipótese de que ela foi mantida por longo tempo na Basílica de Maxêncio tem a ver com fato de que foi ali, em 1486, que alguns desses fragmentos começaram a ser encontrados e encaminhados de imediato ao *Palazzo dei Conservatori* por ordem do papa Inocêncio VIII[13]. A basílica era um edifício com finalidades políticas e comerciais. Apesar das dúvidas apresentadas por Brandt acerca dessas datas[14], afirma-se que ela foi construída no Fórum Romano a partir de 306, por Maxêncio, o qual, após ser derrotado na referida batalha em 312, perderia o poder da capital para Constantino, que concluiria a construção do edifício em 313.

Entre as dez partes da estátua, destaca-se a cabeça com 1,74m do queixo à coroa, mas com 2,60m ao todo, do tronco à coroa. Essas dimensões possibilitam-nos estimar que toda a estátua em seu tamanho original pudesse medir cerca de sete a oito vezes a mais que a estatura natural de uma pessoa[15]. Diante disso, é considerável a possibilidade de que a estátua tenha sido construída para ficar sentada abaixo de uma das abóbadas da basílica e sustentada por uma grande plataforma de aproximadamente 6m de largura que lhe servia de base. Se assim for, a altura total da estátua sobre a base mediria cerca de 15m, já que a mão direita segurava um objeto – provavelmente um cetro – que mediria cerca de 3m a mais que a própria estátua[16].

Um detalhe curioso encontra-se na parte de trás da cabeça. Ela não é completa, mas concluída de maneira abrupta logo após as orelhas, dando a ideia de que ela se encontrava apoiada na parede da basílica. Com isso, essa imagem de Constantino diferencia-se, por exemplo, da sua cabeça completa, em mármore, também colossal, exposta no *The Metropolitan Museum of Art*, em Nova York, medindo 0,95m. Apesar da semelhança, a cabeça da estátua de Roma é nitidamente uma parte de uma grande estátua enquanto que a cabeça colossal que se encontra em Nova Iorque, também datada do século IV, ao que tudo indica fora feita originalmente para ser um grande busto.

A posição da estátua e, em particular, das pernas, que conquanto não tenham sido encontradas por inteiro entre os fragmentos, pode ser deduzida a partir dos pés que permanecem intactos. O pé direito posicionado de forma fixa ao chão e o pé esquerdo com o calcanhar levantado como que se atraindo para trás dão a impressão de que a estátua fora

12 BARDILL, J. *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*..., p. 203.
13 POHLSANDER, H. A. *The Emperor Constantine*. 2. ed. London: Routledge, 2004, p. 86.
14 BRANDT, H. *Constantino*..., p. 45.
15 POHLSANDER, H. A. *The Emperor Constantine*..., p. 86.
16 BARDILL, J. *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*..., p. 203.

feita sentada sobre um trono, possibilitando, a partir de todos os fragmentos que resistiram ao tempo, que ela seja reconstituída por inteiro.

Algumas características dessa representação de Constantino, tais como o rosto barbeado, o queixo com covas e o nariz aquilino e afiado, são próprias das estátuas desde Constâncio Cloro, seu pai. O propósito, por exemplo, do nariz e do queixo pontudos era o de legitimar a sua dinastia. Os olhos também são bem característicos, pois foram esculpidos em formato grande e profundo, dando a impressão de que o imperador está olhando para o céu. Este olhar fixo para o alto poderá simbolizar a ideia de inspiração divina; contudo, o mais provável é que represente a noção de divindade do próprio imperador, tal como já ocorria em algumas moedas, nas quais ele é representado usando um diadema e com a cabeça inclinada olhando para o alto[17].

Entre os dez fragmentos, portanto, estão: a cabeça colossal, os dois pés, os dois joelhos, o antebraço direito com o cotovelo, a canela esquerda, o pedaço de uma coluna e, por fim, duas mãos direitas[18]. Eis um problema que a estátua traz consigo: por que duas mãos direitas? As duas mãos fizeram parte da estátua? Qual delas é a original? Por que houve uma troca?

Uma das mãos tem 1,61m de altura, terminando no início do polegar e contém um furo para possível fixação ou encaixe de alguma peça que não resistiu ao tempo. É provável que neste furo passasse um longo cetro que a estátua segurava. O antebraço direito com cotovelo que resistiu ao tempo demonstra que na estátua ele encontrava-se levantado projetando-se de maneira horizontal a partir do ombro[19]. Da mesma forma que a cabeça, a parte de trás do antebraço direito encontra-se cortada para que pudesse ficar encostada na abside da basílica.

A outra mão direita chega a ser quase idêntica, pois é similar em tamanho, estilo e técnica[20]. Também compõe os fragmentos da estátua colossal de Constantino, todavia é um pouco maior que a primeira, medindo 1,66m de altura. Descoberta próximo ao Capitólio em 1744, essa mão terá sido a original da estátua ou então será aquela que terá substituído a primeira. Ambas possuem datação aproximada e, de qualquer maneira, uma delas teria sido substituída pela outra. Outra hipótese acerca dessa segunda mão direita prefere entendê-la como sendo parte de outra estátua, já que a espessura do seu punho é incompatível ao antebraço direito encontrado na basílica, a menos que na ocasião da substituição, outro braço ainda não encontrado também tenha sido feito para ser adicionado à estátua[21].

17 BARDILL, J. *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*..., p. 204.
18 POHLSANDER, H. A. *The Emperor Constantine*..., pp. 85-89.
19 BARDILL, J. *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*..., p. 206.
20 BRANDT, H. *Constantino*..., p. 45.
21 BARDILL, J. *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*..., p. 209.

A troca da mão direita ou mesmo de todo o braço pode ser pensada a partir de um paralelismo com a citação de Eusébio acerca de uma estátua já existente de Constantino que teria recebido um sinal cristão – possivelmente a cruz – logo após sua vitória sobre Maxêncio na Batalha da Ponte Mílvia. Outra perspectiva preferirá situar essa substituição da mão direita no mesmo período em que os olhos foram refeitos com o intuito de representar o imperador olhando para o céu e o diadema foi adicionado para celebrar a sua vitória sobre Licínio, em 324[22]. Parece indiscutível que essa estátua passara por modificações, mas também parece incerto que tais mudanças tenham obrigatoriamente a ver com a adesão de Constantino à religião dos cristãos.

Outra estátua colossal de Constantino acerca da qual queremos abordar é aquela feita em bronze dourado e que também está exibida nos *Musei Capitolini*, em Roma. Embora também esteja exposta em fragmentos, diferencia-se da anterior por haver apenas quatro peças, as quais, inclusive, podem não pertencer à mesma estátua. Este é o primeiro problema em torno dessa fonte.

Provenientes de área próxima à Basílica lateranense, os fragmentos foram removidos para a região do Capitólio por ordem do papa Sisto IV, no ano 1471. Os fragmentos existentes dessa estátua em bronze são: uma cabeça, um pé direito com os dedos quebrados, exceto o polegar, e a mão esquerda com o dedo indicador e o dedo médio quebrados, além de um globo adicionado a uma ponta de ferro que, ao que tudo indica, era segurada por essa mão esquerda. Vale ressaltar que essa peça que representa a mão esquerda chega a ter ainda todo o pulso com pequenas danificações, medindo ao todo 150 cm, segundo informam-nos os *Musei Capitolini*.

Embora não possamos ter certeza absoluta de que são fragmentos de uma mesma estátua, Gian Luca Gregori tem argumentado que a proveniência do mesmo contexto e a compatibilidade das dimensões são informações que fortalecem a hipótese de que sejam peças de uma mesma estátua colossal de um imperador em pé, medindo entre 10 e 12m de altura, sem excluir a possibilidade de que a cabeça faça parte de outra estátua em posição sentada[23].

De acordo com os *Musei Capitolini* só a cabeça mede 1,77m e a datação possível situa-se entre 330 e 337. Representando Constantino com um rosto barbeado, expressivo e carnudo, a estátua destaca os longos cabelos penteados de forma ordenada sobre a nuca e, na frente,

22 BRANDT, H. *Constantino*..., p. 46.
23 GREGORI, Gian Luca. "Costantino nell'epigrafia di Roma". In: Barbera, Mariarosaria (org.) *Costantino 313 d.C.* Milano: Electa, 2013, p. 86.

forma uma franja em cachos de orelha a orelha. Detalhes da expressão do rosto levam-nos a pensar que se trata de uma representação de um Constantino já maduro, pois há rugas em volta dos grandes olhos e nas laterais da boca e do nariz aquilino, semelhante nesse aspecto ao nariz da estátua colossal em mármore. As sobrancelhas grossas também parecem evidenciar a maturidade física do imperador.

Outro problema que existe em torno dessa estátua tem a ver com o fato de que por algum tempo houve diferentes interpretações acerca de quem ela estaria representando. Como não se sabe em que local essa estátua foi originalmente exposta[24], a hipótese de que ela tenha se referido a Constantino nem sempre foi unânime. Já se defendeu que essa estátua fosse uma imagem de Nero, de Domiciano, de Constâncio I, pai de Constantino, ou até de seu filho Constâncio II. Porém, é sua semelhança tanto com a estátua colossal de mármore comentada acima como com os anversos de moedas cunhadas entre 330 e 337, o argumento mais favorável da opinião de que essa estátua colossal de bronze esteja mesmo representando Constantino[25].

Outra representação imagética paralela a essa de bronze exposta nos *Musei Capitolini* é uma estátua de Constantino também feita em bronze, encimada por uma coroa radiada, segurando um globo com a mão esquerda e um cetro com a mão direita, que se encontrava exposta sobre a Coluna de Constantino, construída e consagrada no ano 330 no Fórum de Constantino, em Constantinopla, com uma altura original maior que 35m, que é a medida atual[26]. Para Bardill, os fragmentos colossais de bronze que estão em Roma, representando Constantino após 330 ou então o seu filho Constâncio II, podem dar uma impressão da aparência da estátua que estava sobre a coluna de pórfiro, em Constantinopla[27].

De qualquer forma, sugeriu-se que a estátua em bronze dourado que se encontra em Roma tenha sido, em certo momento, adornada não com um diadema de joias, como nas imagens de Constantino em moedas dos anos 330, mas com raios angulares que saíam de sua cabeça. Se na cabeça dessa estátua havia originalmente tais raios e se de fato sua mão esquerda segurava um globo, ela não só tinha aparência semelhante à estátua perdida que ficava sobre a coluna de pórfiro em Constantinopla[28], como também, com a mesma finalidade,

24 BARDILL, J. *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*..., p. 35.
25 GREGORI, Gian Luca. "Costantino nell'epigrafia di Roma"..., p. 86.
26 ODAHL, C. M. *Constantine and the Christian Empire*. London: Routledge, 2004, p. 214.
27 BARDILL, J. *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*..., p. 34.
28 BARNES, T. *Constantine: Dynasty, Religion and Power in the Later Roman Empire*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014, pp. 23-26.

associava o imperador Constantino ao deus *Sol Invictus*[29], cerca de vinte anos após a sua adesão à religião dos cristãos.

2.2. Inscrições latinas dedicadas a Constantino

Para percebermos a ausência de categorias cristãs em vestígios materiais relacionados a Constantino, podemos recorrer também às epígrafes que eram registradas em bases de estátuas erigidas já a partir de 312, ano no qual o imperador teria supostamente aderido de forma pessoal à religião dos cristãos. Não que inscrições que legitimem a propagação do cristianismo sejam inexistentes; ao contrário, elas existem e têm sido amplamente exploradas e estudadas[30]. Contudo, interessa-nos pensar a partir de inscrições que, apesar de suas datações, não têm em seus registros qualquer menção à nova religião pessoal do imperador.

Perspectivas favoráveis à conversão de Constantino dirão que, assim como pode ser percebido por meio da análise de moedas posteriores à conversão relatada por escritores como Lactâncio e Eusébio, a ausência de símbolos e palavras de caráter cristão demonstra nada mais que a tolerância e a benevolência do imperador em não impor sua religião pessoal, usando-se do poder para fazê-lo. Todavia, preferimos pensar na referida omissão como parte da estratégia política de Constantino em legitimar o seu poder perante o Senado e a sociedade[31]. Tal estratégia pode ser observada não apenas na eventual omissão de símbolos cristãos, mas também na permanência de símbolos pagãos em moedas, relevos, inscrições e estátuas[32].

No presente artigo trataremos também dos resultados obtidos pelo estudioso Gian Luca Gregori após suas análises em inscrições honoríficas esculpidas em duas bases de estátuas e em uma placa de mármore fixada ao parapeito de uma ponte reconstruída por ordem imperial. Embora Gregori tenha analisado inscrições dedicadas a Maximiano, Maxêncio, Constantino e até a Helena, mãe de Constantino, optamos por estudar apenas três inscrições concernentes a Constantino.

A primeira inscrição sobre a qual trataremos é uma base de estátua entre as investigadas por Gregori, e encontra-se localizada próximo à Cúria do Fórum Romano, em

29 LENSKI, N. E. *The Cambridge Companion to the Age of Constantine*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 77.
30 COOLEY, A. E. *The Cambridge Manual of Latin Epigraphy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, pp. 228-250.
31 CARLAN, C. U. *Moeda e poder em Roma: um mundo em transformação*. São Paulo: Annablume, 2013, pp. 127-170.
32 BARNES, T. *Constantine: Dynasty, Religion and Power in the Later Roman Empire*..., pp. 16-26.

Roma. Feita em mármore branco, mede 124 cm de altura (4,2 pés romanos), 70 cm de largura (2,3 pés) e 58 cm de espessura. As letras esculpidas no mármore medem entre 3 e 5,5 cm de altura (entre 1,6 e 3,0 dígitos romanos). Apesar da bela decoração em moldura, o canto superior direito encontra-se danificado. Sobre a face superior é possível identificar o recuo no qual a estátua era encaixada à base[33].

Com datação situada entre outubro de 312 e setembro de 324, essa base omite o título *Maximus Augustus* a Constantino, o que implicaria numa datação mais recuada. Com isso, a peça poderia ser datada em, no máximo, até 315. Mas, outras expressões presentes na inscrição sugerem que uma data mais próxima de seu triunfo sobre Licínio seja mais provável. A inscrição foi esculpida sobre um texto anterior e que fora apagado para que a mesma peça fosse aproveitada, pois ainda há vestígios da dedicação mais antiga, cuja data seria cerca de setenta a oitenta anos antes.

O texto latino traz os seguintes dizeres:

> *Domino nostro / Constantino Pio / Felici Inuicto / Et beatissimo / Semper Augusto / Filio diui Pii / Constanti Augusti / Appius Primianus / V(ir) p(erfectissimus) Rat(ionalis) / Summ(arum) priuat(arum) numini m(aiestati)q(ue) / Eius dicatus*

Nossa tradução ficou da seguinte maneira:

> Ao nosso senhor Constantino, pio, bafejado pela Sorte, invicto, abençoado, sempre Augusto, filho do divo Pio Constâncio Augusto, Ápio Primiano, varão perfeitíssimo, responsável administrativo pelo patrimônio imperial, devoto ao númen e à majestade dele, <dedicou este monumento>.

Parece-nos claro, após a tradução da inscrição e a análise de Gregori que seguimos, que essa homenagem foi feita a Constantino por um alto funcionário imperial. Tratava-se de uma estátua erigida próximo à sede dos encontros senatoriais, cujo simbolismo para Roma tinha significativa importância. Aparecem na inscrição títulos que já eram comuns na identificação dos soberanos romanos da Antiguidade Tardia. Enquanto os epítetos *Pius*, *Felix* e *Beatissimus* demonstram a noção de reino providencial, o título *Imperator Caesar* é substituído por *Dominus Noster*, ou seja, Senhor Nosso. Simultaneamente, Constantino tem a legitimação de seu poder confirmada a partir da memória de seu pai Constâncio Cloro. Isso se evidencia tanto na expressão *Semper Augustus*, que o reconhece como Augusto do Ocidente como quando se

33 GREGORI, Gian Luca. "Costantino nell'epigrafia di Roma"..., p. 77.

diz *Filio diui Pii Constanti Augusti*, associando-o à divindade (*Diuus*) reconhecida em seu pai logo após morte deste em 306[34].

Foi apenas quatro anos depois que Constantino adotou para si o epíteto *Inuictus* que o reconhecia perante seu cunhado Maxêncio, sobre quem triunfaria em 312. Esse reconhecimento, que tinha como objetivo essencial a sua legitimidade política permaneceu até 324, quando venceu seu outro cunhado Licínio. A partir de então, o título *Inuictus* foi substituído por *Victor*. Constantino expandiu seu domínio por todo o Oriente grego e a incorporação do epíteto *Victor* nos títulos imperiais após seu triunfo demonstram seus objetivos de defender todo o Império, restabelecendo o modelo monárquico e legitimando-se como vencedor perene[35].

Resta saber quem é *Appius Primianus*. Trata-se de um possível gestor de pequena grandeza, em termos hierárquicos, pelas receitas imperiais de um local específico do Ocidente, sob o domínio de Constantino. Essa interpretação confirma-se quando *Appius Primianus* identifica a si próprio como *V(ir) p(erfectissimus) Rat(ionalis) / Summ(arum) priuat(arum)*, ou seja, varão sobremaneira perfeito e responsável administrativo pelo patrimônio imperial.

A segunda inscrição é uma placa com o ângulo inferior direito danificado. É grande a possibilidade de que seja uma peça que foi fixada ao parapeito de uma ponte restaurada por ordem de Constantino. Apesar da superfície bastante gasta, é possível identificar o que diz a inscrição:

> *Diuina singularisque clementia / Dominorum nostrorum / Constantini maximi uictoris / Semper Augusti / Et <Crispi> et Constantini nobb / Caess. Interruptum iter pontis signini / Operis refectione restitui sua / Pecunia iusserunt / Curante pubblice Q(uinto) Ceionio Caecina / Vero u(iro) c(larissimo) curatore aluei Tib(eris) et cloacarum / S(acrae) u(rbis) d(euoto) n(umini) ma(iestati)q(ue) eorum*

Nossa tradução para essa inscrição ficou do seguinte modo:

> A divina e singular clemência dos nossos senhores Constantino Máximo, vencedor, sempre Augusto, e Crispo e Constantino nobilíssimos Césares, ordenaram restaurar com seus próprios recursos, por meio da reconstrução do piso em *opus signinum*, o caminho interrompido da ponte. Sob a responsabilidade pública de Quinto Ceiônio Cecina Vero, curador do canal do Tibre e das cloacas da cidade santa, devoto ao númen e à majestade deles.

34 GREGORI, Gian Luca. "Costantino nell'epigrafia di Roma"..., p. 77.
35 BRANDT, H. *Constantino*..., pp. 101-109.

Um dos objetivos dessa inscrição é tornar pública, de maneira simbólica, a generosidade imperial ao restaurar a estrada sobre a ponte. Essa dedicação epigráfica, feita em um mármore cinzento e medindo 148,5 cm de altura (um passo romano ou cinco pés), entre 85 e 94 cm de largura e entre 18,5 e 22 cm de espessura, encontra-se no jardim frontal do Museu Arqueológico de Óstia e não seria a única peça relacionada a obras de restauração ou mesmo de construção que foram promovidas pelo imperador. O tamanho das letras dessa inscrição varia, pois mede entre 4,3 e 7 cm de altura (entre 2,3 e 3,8 dígitos)[36].

Nos dizeres são mencionados Crispo e Constantino II, filhos de Constantino. No caso de Crispo, seu nome será apagado em algum momento, pois será morto em 326 a mando de seu pai[37]. Ambos tinham sido, em 317, promovidos por Constantino à condição de Césares e a suposta utilização de recursos próprios na restauração mencionada faz com que eles, ao lado do pai, recebam a homenagem como forma de reconhecimento por parte de quem a dedicou.

A propósito, o responsável por essa inscrição, *Quinto Ceiônio Cecina Vero*, neto ou sobrinho de um cônsul chamado *Caeionius Rufius Volusianus*, que fora chefe pretoriano de Maxêncio até, ao mudar de lado em 312, tornar-se membro do comitê imperial de Constantino[38], era o curador do leito do rio Tibre, função destinada a ex-cônsules desde o ano 15 d.C. O imperador Trajano, cerca de cento e cinquenta anos mais tarde, ampliaria essa função pública, incluindo o trabalho de responsabilidade pelos canais de esgoto de Roma[39].

De acordo com Gregori, a datação dessa segunda inscrição que observamos tem sido situada entre 18 de setembro de 324, logo após a vitória de Constantino sobre Licínio, e 8 de dezembro daquele mesmo ano, quando Constantino II recebera a promoção à categoria de César. Há que salientar que Crispo e Constantino II eram filhos de mães diferentes. Enquanto Crispo era filho de Minervina, primeira esposa de Constantino, Constantino II era, com mais quatro irmãos, filho de Fausta, irmã de Maxêncio, e que será morta a mando de seu esposo em 326[40].

A terceira e última inscrição que observaremos, daquelas analisadas por Gregori, trata-se de uma base de estátua feita em mármore branco, como a primeira que verificamos. Esta também situada no Fórum Romano, próximo à Fonte de Juturna, mede 87 cm de altura (3 pés), 48,5 cm de largura (1,6 pés) e 43,5 cm de espessura, com as letras esculpidas variando entre 3,5 e 5,5 cm de altura (entre 1,8 e 3,0 dígitos). Gregori, fundamentando-se em

36 GREGORI, Gian Luca. "Costantino nell'epigrafia di Roma"..., p. 77.
37 BRANDT, H. *Constantino*..., p. 100.
38 MARTINDALE, J. R. "Prosopography of the Later Roman Empire" Addlenda et Corrigenda to Volume I, In: *Historia*, 29, 1980, p. 495.
39 GREGORI, Gian Luca. "Costantino nell'epigrafia di Roma"..., pp. 77-78.
40 BRANDT, H. *Constantino*..., pp. 98-101.

informação registrada no lado esquerdo da base de mármore, afirma que a data precisa dessa inscrição é 1º de março de 328, o que temos confirmado após nossa tradução do texto latino. Existe uma pequena mutilação no ângulo superior direito da peça, sua face superior possui os comuns recuos de encaixe para a fixação de uma estátua e seu painel epigráfico foi delimitado por uma moldura que se encontra em ótimo estado de conservação[41].

Gregori informa-nos que essa base de mármore foi transportada já no início do século IV de uma área próxima ao pórtico de Minucius, onde encontrava-se desde o Alto Império, para uma área do Fórum Romano, próximo à fonte Juturna que, portanto, não terá sido seu local de origem.

O texto em latim da inscrição diz o seguinte:

> *Optimo et uenerabili / D(omino) n(ostro) Fl(auio) Constantino / Máximo uictori Pio / Semper Aug(usto) / Fl(auius) Maesius Egnatius / Lollianus u(ir) c(larissimus) curator / Aquar(um) et Minic(iae) / D(euotus) n(umini) m(aiestati)q(eu) e(ius) / Dedicata cum statione / A Fl(auio) Lolliano c(larissimo) u(iro) cur(atore) / Kal(endis) Martis / Ianuarino et Iusto conss(ulibus)*

Nossa tradução para essa última inscrição ficou do seguinte modo:

> Ao ótimo e venerável senhor nosso Flávio Constantino, máximo, vencedor, pio, sempre Augusto, Flávio Mésio Egnácio Lolliano, varão claríssimo, curador dos aquedutos e da Minícia, devoto ao númen e à majestade dele, <construiu este monumento>. A estátua foi dedicada junto com a estação, por Flávio Loliano, claríssimo varão, curador; nas calendas de março, sendo cônsules Januarino e Justo (primeiro de março de 328 d.C.).

De acordo com a análise de Gregori, essa dedicação foi dirigida em favor de Constantino, exaltando-o como figura pública, o que pode ser percebido no reconhecimento explícito da inscrição que faz referência a ele ao iniciar-se com a expressão *Optimo et uenerabili*. É provável, inclusive, que esse reconhecimento faça alusão à figura do imperador Trajano que fora, em seu próprio tempo, reconhecido como o *Optimus Princeps* por excelência[42].

Quem dedicou essa homenagem a Constantino foi um senador chamado *Flavius Maesius Egnatius Lollianus*, membro da aristocracia e da administração urbana de Roma, curador do Tibre e de diversas obras públicas, inclusive aquedutos[43], e também responsável

41 GREGORI, Gian Luca. "Costantino nell'epigrafia di Roma"..., p. 78.
42 GREGORI, Gian Luca. "Costantino nell'epigrafia di Roma"..., p. 78.
43 CAMERON, A. *The Last Pagans of Rome*. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 159.

por outras inscrições anteriores. Apesar de pagão, o escritor cristão *Firmico Materno* o homenagearia em uma de suas obras, reconhecendo a importância dos seus trabalhos de urbanização e o próprio Constantino o nomearia governante da região de Campania, ao sul de Roma, superintendente da diocese do Oriente (*comes Orientis*), membro da alta hierarquia do comitê imperial ou corte dos Flávios (*comes Flavialis*) e, por fim, procônsul da África[44].

Nota-se que a carreira bem sucedida de *Flavius Maesius Egnatius Lollianus* valeu bem mais que uma inscrição. Além disso, chama-nos a atenção o fato de que a sua identidade pagã não representou o mínimo impedimento para que crescesse como homem de confiança do Império. Mesmo após a morte de Constantino, tornou-se prefeito urbano sob o governo de Constante I, em 342. Em 355, quando o Império já se encontrava sob domínio de Constâncio II, tornou-se cônsul e, na sequência, prefeito pretoriano da região da Ilíria, morrendo no ano seguinte[45].

3. Encontros e desencontros com a tradição literária

Para pensarmos em uma brevíssima leitura comparativa entre o que observamos nas fontes materiais comentadas acima e aquilo que se encontra registrado nas fontes literárias já do início do século IV que se encarregaram de apresentar Constantino, optamos por dar atenção maior apenas às questões que as aproximam, seja quando convergem ou quando divergem naquilo que informam.

Uma questão que, por exemplo, pode ser levantada tem a ver com a possibilidade de que a estátua colossal de mármore que se encontra exposta nos *Musei Capitolini* seja a mesma mencionada por Eusébio em sua *História Eclesiástica*. No nono capítulo do nono livro, do parágrafo nono ao décimo primeiro (H.E. IX. 9.9-11), Eusébio diz as seguintes palavras:

> 9. Estas e muitas outras coisas parecidas com estas cantou Constantino com suas obras ao Deus supremo, causa de sua vitória, e entrou em triunfo em Roma, enquanto todos em massa, com suas crianças e suas mulheres, os senadores e altos dignitários, e todo o povo romano, recebiam-no com os olhos brilhantes, de todo coração, como a um libertador, salvador e benfeitor, em meio a vivas e a uma alegria insaciável.
> 10. Mas ele, que possuía a piedade para com Deus como algo inato, sem perturbar-se o mínimo com as aclamações nem envaidecer-se com os louvores, muito consciente de que a ajuda provinha de Deus, ordena imediatamente que na mão de sua própria estátua se coloque o troféu da

44 GREGORI, Gian Luca. "Costantino nell'epigrafia di Roma"..., p. 78.
45 KENNEY, E. J. *The Cambridge History of Classical Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 88.

> paixão salvadora, e ao ver que lha erigiam no lugar mais público de Roma sustentando em sua mão direita o signo salvador, ordena-lhes que gravem esta inscrição em língua latina com suas próprias palavras:
> 11. "Com este símbolo salvador, que é a verdadeira prova do valor, salvei e livrei vossa cidade do jugo do tirano; mais ainda, livrei-a e a restituí ao senado e ao povo romanos em seu antigo renome e esplendor."[46]

Este texto, que foi originalmente escrito em língua grega, e que tem paralelismo em outro registro atribuído a Eusébio na obra *De Vita Constantini* (V.C. I.39-40)[47], deixa claro que após vencer Maxêncio, Constantino foi recebido em Roma com aplausos pelo Senado e pelo povo romano. Contudo, como reação a essa recepção que o exaltava e o reconhecida como libertador, salvador e benfeitor, o próprio imperador determinou que fosse colocada na mão de sua estátua o símbolo que o levara àquele triunfo. Assim, o que Eusébio parece considerar uma atitude modesta, pois estaria o imperador com esse gesto reconhecendo que sua vitória veio de Deus, acaba por exaltar ainda mais a sua personalidade e legitimar o seu poder perante o povo e o Senado[48].

Há vários problemas em torno dessa tentativa de relacionar a estátua mencionada por Eusébio e os fragmentos em mármore da estátua colossal de Constantino que se encontra nos *Musei Capitolini*. O primeiro problema é muito simples: havia alguma estátua de Constantino, já que Roma era um território do Império que, até aquele momento, esteve sob o domínio de seu adversário Maxêncio? Além de não parecer improvável que a estátua mencionada por Eusébio já existisse, mais provável ainda parece que esteve, até aquele momento, representando outra figura, até mesmo outro imperador. Se esta hipótese fizer sentido, terá passado por várias adaptações e não apenas por uma simples adição do símbolo citado pelo bispo e escritor cristão.

O troféu que Eusébio cita possivelmente era uma cruz, símbolo caro para os cristãos, e não ainda o famoso lábaro constantiniano representado pelas letras gregas X (*khi*) e P (*rô*), entrelaçadas, que segundo ele próprio fora visto por Constantino antes da Batalha da Ponte Mílvia (V.C. I. 28-32). Parece-nos insuficiente a informação "lugar mais público de Roma" para que afirmemos que Eusébio esteja referindo-se à Basílica de Maxêncio. O próprio local em que será inaugurado em 315, sob ordem do Senado, o Arco de Constantino[49], próximo ao Coliseu, era tão frequentado quanto a basílica. Estaria o imperador, nas palavras de Eusébio,

---

46 EUSÉBIO DE CESAREIA. *História eclesiástica*. Tradução: Wolfgang Fischer. São Paulo: Fonte Editorial, 2002.

47 EUSEBIO DI CESAREA. *Vita di Costantino*. Traduzione: Laura Franco. Milano: BUR Rizzoli, 2009.

48 BARDILL, J. *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*..., pp. 207, 215.

49 STEPHENSON, P. *Constantine: unconquered emperor, christian victor*. London: Quercus, 2009, pp. 151-158.

referindo-se, então, a qual local como sendo o mais estratégico para que sua estátua fosse exibida?

De qualquer maneira, aquela estátua mencionada por Eusébio já existia e não tinha qualquer elemento cristão a compondo. Se se tratava da mesma estátua colossal de mármore que observamos em tópico anterior, é algo a ser explorado. Há elementos que podem favorecer esta hipótese. Por exemplo, a existência de duas mãos direitas entre os fragmentos fortalece a hipótese de que uma delas, perfurada de cima a baixo, tenha sido substituída por outra com um furo apenas em cima. A primeira mão, portanto, terá sido usada na estátua original segurando um longo cetro ou uma espécie de lança, enquanto a segunda fora adicionada para ser exibida segurando outro objeto. Se convergir com o registro eusebiano, terá sido o tal troféu da salvação, ou seja, uma cruz e, posteriormente, o lábaro constantiniano. O fato é que não há cetro, cruz ou qualquer outro objeto entre os fragmentos encontrados[50].

Não estamos afirmando ou negando que a estátua colossal de mármore seja a mesma mencionada por Eusébio. Se, porém, houver a mínima relação entre ambas, podemos concluir com Bardill[51] que já existia uma estátua colossal pré-constantiniana, representando um imperador sentado, e que uma vez apropriada por Constantino, passou por restaurações logo após sua vitória sobre Maxêncio para, desde então, representá-lo. Tais mudanças, além da substituição da mão direita – e também de todo o braço, conforme já observado acima – inseriram o destacado queixo, o rosto barbeado e o nariz aquilino, sinalizando a sua dinastia. E, mais tarde, após o triunfo sobre Licínio, outra mudança estética terá sido feita, esculpindo os olhos de modo a estarem olhando para o céu, além das adaptações nas laterais da cabeça para coroá-la com um diadema.

Outro aspecto a ser colocado acerca da estátua colossal, o que também serve para a estátua de bronze que observamos, tem a ver com o seu caráter de representação divina. Uma estátua como essas, ou seja, em tamanho colossal, costumava não apenas simbolizar a transmissão do poder de uma divindade ao imperador a ela filiado, mas pretendia legitimar a sua própria condição divina. Se Constantino, mesmo tornando-se cristão, era tolerante para com o politeísmo conforme Eusébio insiste, e isso parece tornar-se público na promulgação do edito de Milão em 313, ele próprio não se sentiria incomodado se suas estátuas fossem veneradas pelo povo romano. Sua estátua colossal, portanto, não apenas o posicionava a um

50 ODAHL, C. M. *Constantine and the Christian Empire*..., pp. 95-97.
51 BARDILL, J. *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*..., p. 211.

status superior aos homens, mas o representava de maneira pública, como nos tempos de Otávio Augusto, como um ser divino[52].

Chama-nos a atenção o fato de que todos os fragmentos sugerem que, ao menos em parte, o corpo de Constantino fora representado como estando nu. Um furo na perna direita que consta entre os fragmentos reforça a hipótese de que um manto feito de bronze pudesse servir para cobrir boa parte da estátua. De qualquer modo, desse detalhe podemos concluir, entre outras coisas, que há uma relação entre essa forma de representação não apenas com aquelas de políticos romanos anteriores a Constantino, como Júlio César, sobretudo pelo uso do manto, mas também com as representações de divindades sentadas, em especial, Júpiter[53].

Segundo Sarah Bassett a posição sentada e com o corpo semi-vestido do imperador tem a finalidade de parecer-se com as antigas estátuas de culto, que também eram colossais. É o caso da estátua de Zeus, em Olímpia, e a estátua de Júpiter, no templo capitolino de Roma[54]. Assim, como tem interpretado Bardill, "ainda que nenhuma inscrição tenha afirmado explicitamente que o imperador era um deus, Constantino adquiriu um grau de divindade por causa de sua postura e do seu traje, que imitavam aqueles da Suprema Divindade"[55].

Augusto, por exemplo, ao utilizar-se da mesma pose, não estava igualando-se a Júpiter, mas afirmando por meio da imagem que era nomeado, filiado e protegido por este deus. Tal paradigma de legitimação era comum nas cunhagens monetárias. Trajano, por exemplo, foi representado em algumas moedas do seu governo, tendo sobre a cabeça os raios vindos de Júpiter, e em tamanho menor que a divindade. O que se queria transmitir com essa representação era que a divindade protegia aquele a quem nomeara como vice-rei na terra. Esse discurso de legitimação do poder imperial a partir da filiação divina estava presente não apenas nas moedas e estátuas, mas também nas produções literárias. Escritores como Horácio, Ovídio e Plínio são exemplos de intelectuais que, a partir de seus textos, reproduziam a convicção de que os imperadores eram uma espécie de vice-governantes na terra, protegidos pelos deuses aos quais estivessem filiados[56].

Não vemos diferença entre os argumentos usados por esses escritores pagãos ao legitimarem as filiações divinas de imperadores como Augusto e Trajano e os argumentos de Eusébio quando este elabora seus discursos panegíricos em favor de Constantino, reconhecendo-o como escolhido pela divindade – neste caso, o Deus cristão – para governar o

52 ZANKER, P. *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp. 355-372.
53 BARDILL, J. *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*..., pp. 212-214.
54 BASSETT, S. *The Urban Image of Late Antique Constantinople*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 239.
55 BARDILL, J. *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*..., p. 215.
56 FEARS, J. R. *The Cult of Jupiter and Roman Imperial Ideology*. ANRW II, 17, 1, 1981, pp. 56-66.

Império (H.E. VIII. 13.14). Bardill segue esta mesma interpretação ao afirmar que "as imagens entronizadas e parcialmente nuas de Augusto e Constantino expressaram seus papéis como figuras paternas e governantes do mundo, eleitos pela Suprema Divindade para governarem como seus vice-reis na terra"[57].

A questão, para nós, é que nem os fragmentos da estátua colossal de mármore, muito menos os poucos fragmentos da estátua colossal de bronze, trazem consigo informações mínimas que possam garantir que uma delas seja aquela mencionada por Eusébio, além de que não há a mínima presença de símbolos ou referências à religião cristã. Mais do que isso, se pensarmos a partir das observações acima, o que as estátuas colossais de Constantino parecem explicitar é que são representações bastante próximas da arte predominante no contexto politeísta greco-romano[58], tanto como proposta quanto em relação ao estilo.

Sobre as inscrições relativas a Constantino que, de forma breve, observamos acima, seguimos a proposta de Gregori que, de um modo criterioso, reconheceu a importância que elas têm para que se ampliem os horizontes interpretativos na direção de outras matrizes documentais, como fontes literárias, jurídicas, numismáticas e arqueológicas. Assim, será possível delinear a história dos trinta anos de governo constantiniano, pensando-os a partir de uma divisão em etapas[59].

Tal observação em etapas possibilitará a identificação de suas estratégias de propaganda, que visavam construir uma imagem admirável do imperador, marcada, sobretudo, por rompimentos políticos, socioeconômicos e religiosos com a Tetrarquia iniciada por Diocleciano. Os títulos e epítetos, quase sempre no superlativo, atribuídos a Constantino nas inscrições a ele dedicadas ao longo de trinta anos e, em particular, após seu triunfo sobre Maxêncio no ano 312, podem demonstrar-nos certa evolução da construção dessa imagem heroica. De *Pius Nobilissimus Caesar*, em 307, a *Maximus Victor ac Triumphator semper Augustus*, em 337, Constantino teve sua própria imagem estrategicamente construída, de modo que esses títulos que ele próprio se atribuía eram usados como propaganda imperial, com o objetivo de legitimar seu poder e suas vitórias. Em uma das etapas, segundo a divisão sugerida por Gregori, podemos observar, por exemplo, a substituição do epíteto *Inuictus*, usado desde 310, por *Victor*, a partir de 324, após a vitória sobre Licínio. O epíteto *Victor*, segundo Gregori, não tinha conotações religiosas[60].

---

57 BARDILL, J. *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*..., p. 214.

58 WOODFORD, S. *Introdução à História da arte da Universidade de Cambridge:* Grécia e Roma. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983, pp. 83-87.

59 GREGORI, Gian Luca. "Costantino nell'epigrafia di Roma"..., p. 74.

60 GREGORI, Gian Luca. "Costantino nell'epigrafia di Roma"..., p. 74.

Por mais que Eusébio insista em uma causa providencialista das vitórias do imperador que, segundo ele, era um eleito de Deus e, além disso, por mais que o Arco do Triunfo, inaugurado em 315 pelo Senado, atribua a vitória sobre a Ponte Mílvia à ação providencial de uma divindade, nem sempre os títulos que Constantino deu a si próprio eram religiosos. Por outro lado, será seu filho Constâncio II que, após a morte do pai em 337, promoverá em uma cerimônia com apoio do Senado a sua consagração à condição divina. Como observa Gregori, o primeiro imperador cristão recebia após sua morte, por mais contraditório que pareça, o título pagão de *Divus*, que o identificaria desde então em algumas inscrições imperiais como *Divus Augustus Constantinus*[61].

O uso frequente e destacado do superlativo nessas expressões de elogios ao imperador, por vezes comuns não apenas em inscrições, mas em todo e qualquer discurso encomiástico e panegírico daquele período – podemos ver isso, por exemplo, nos elogios de Eusébio – caracteriza não apenas as intenções do próprio imperador em promover-se perante a sociedade, sendo reconhecido como uma espécie de príncipe providencial, defensor do povo, detentor de qualidades espirituais, predestinado ao poder e superior em bondade e competência, se comparado aos seus antecessores. Mais do que isso, as epígrafes, que o elogiavam, mas também reconheciam suas vitórias bélicas sobre os tiranos e inimigos externos ao Império, além de exaltarem seus trabalhos de pacificação e reconstrução da segurança ao povo, explicitavam a gratidão de membros da corte e do Senado, entre prefeitos, curadores, tesoureiros e funcionários de um modo geral. Muitos deles eram pagãos e em suas dedicações tornavam evidentes não apenas a gratidão que tinham por suas carreiras profissionais bem sucedidas, mas, sobretudo, a devoção que dedicavam e declaravam ao seu soberano. O imperador cristão, sem importar-se, era reconhecido por muitos como uma divindade entre aquela população romana ainda predominantemente pagã.

Conclusão

Há dois aspectos a serem ressaltados, a partir da nossa argumentação, neste momento. Em primeiro lugar, há um aspecto metodológico que transcende o tema abordado e que se refere à questão epistemológica de fundo sobre como podemos conhecer o mundo, em geral, e o passado, em particular. Por tradição secular, tem havido particular atenção às narrativas escritas, às formas de representação do passado que procuram dar sentido consciente e

61 GREGORI, Gian Luca. "Costantino nell'epigrafia di Roma"..., p. 74.

explícito sobre a sociedade e seu passado. Segundo alguns estudiosos, essas narrativas seriam tão fortes que formariam, quase que de forma inexorável, nossa compreensão. Isto tem o seu grão de verdade, pois o ser humano é narrativo e tudo acaba por formar parte de redes de significado tornados explícitos, em particular nas sociedades históricas, a partir de discursos escritos. Mas, além disso, como procuramos mostrar com um estudo de caso, o mundo material fornece narrativas não literárias que se diferenciam das literárias e que também dão indícios, às vezes até mesmo contraditórios, em relação à tradição textual. Há, pois, uma questão metodológica de fundo: as evidências materiais são independentes das literárias e podem ser muito úteis no estudo de temas históricos e sociais.

No caso específico, foi possível constatar a diferença entre a narrativa *a posteriori*, interessada, da historiografia cristã e a materialidade produzida à época de Constantino. Para a literatura cristã, a partir de Eusébio, Constantino foi movido pela providência divina e isso desde seu contato místico com a revelação cristã. Estátuas e epígrafes mostram um quadro mais matizado e complexo, com uma utilização continuada da semântica imperial secular e não cristã. Como alertou Paul Veyne, isso não é de espantar, tendo em vista o reduzido percentual de cristãos à época, mas mostra um pragmatismo do imperador que liberou o culto cristão, nem sempre perceptível em Eusébio e na historiografia providencialista cristã. Ambos os aspectos, o metodológico e o empírico, juntam-se se considerarmos como a História se faz na interface entre os modelos interpretativos e as evidências disponíveis. Estaremos satisfeitos se o leitor sair com mais dúvidas do que certezas, na esteira de Kierkegaard[62]: *de omnibus dubitandum*, coloquemos tudo em questão.

Agradecimentos

Agradecemos a Cláudio Umpierre Carlan, Renata Senna Garraffoni e Glaydson José da Silva. Mencionamos o apoio institucional do CNP, CAPES, FAPESP e da Unicamp. A responsabilidade pelas ideias restringe-se aos autores.

62 KIERKEGAARD, N. *É preciso duvidar de tudo.* São Paulo: Martins Fontes, 2003 (1843).

La seda en Italia y España (siglos XV-XVI). Arte, tecnología y diseño*

Silk in Italy and Spain (15th–16th centuries). Art, Technology and Design

Germán Navarro Espinach **
Universidad de Zaragoza (España)

Resumen

Las imágenes del pasado son valiosas para reconstruir la historia de la tecnología y de los diseños textiles. Estudios realizados en Italia y España sobre el arte de la seda en los siglos XV-XVI constituyen una de las mayores contribuciones en ámbito internacional. Este artículo expone algunos ejemplos significativos de producción artística de la época para obtener informaciones en perspectiva comparada sobre la cultura de la seda en el Mediterráneo occidental. Finalmente, se presenta un estudio en curso sobre el diálogo de civilizaciones textiles entre Europa y América.

Palabras clave: Seda; Arte; Italia; España; siglos XV-XVI.

Abstract

The images of the past are valuable to reconstruct the history of textile technology and design. Studies carried out in Italy and Spain on the art of silk in the 15th-16th centuries are one of the greatest contributions to the international research. This paper analyzes some significant examples of artistic production to obtain information in comparative perspective about the silk culture of the Western Mediterranean. Finally, a work in process on the dialogue of textile civilizations between Europe and America is considered.

Keywords: Silk; Art; Italy; Spain; 15th-16th centuries.

● **Enviado em: 10/03/2016**
● **Aprovado em: 01/06/2016**

* El presente estudio forma parte del proyecto *Identidades urbanas Corona de Aragón – Italia: redes económicas, estructuras institucionales, funciones políticas (siglos XIV-XV)*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España durante 2012-2015 (ref. HAR2011-28861). Asimismo, se integra en el marco de actividades del Grupo Consolidado de Investigación CEMA de la Universidad de Zaragoza.

** Profesor de Historia Medieval en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza y Doctorado Europeo en Historia por la Universidad de Valencia. Director de la Revista *Aragón en la Edad Media* y Gerente de *Museari, Museu de l'Imaginari*.
Véase https://unizar.academia.edu/germannavarroespinach

1. Introducción

Durante el mes de agosto de 2015 he realizado una estancia de investigación como profesor invitado en el Laboratório de Estudos Medievais (LEME) da Universidade de São Paulo (USP). Al final de la misma impartí una conferencia sobre *Las rutas de la seda en la Edad Media: Iconografía y textiles* para el Programa de Pós-Graduação em História de Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).[63] También durante los días 24 y 25 de ese mes de agosto pronuncié otras dos conferencias para el Programa de Graduação em Artes Visuais do Instituto de Arte da Universidade de Brasília (UnB) sobre *El arte islámico en la España medieval y Las rutas de la seda entre Asia, Europa y América*.[64] Incluso, el día 26 tuve el honor de realizar una de las conferencias inaugurales del seminario internacional *Métodos Visuais & Cultura das Imagens*, organizado por el Programa de Pós-Graduação em Arte (UnB), en torno al tema *Educación para la diversidad sexual. Imágenes de la Edad Media*.[65] Y acerca de esa misma cuestión aún ofrecí una última conferencia para el Núcleo de Ação Educativa do Museo da Diversidade Sexual de São Paulo el día 30 de agosto en colaboración con Ricard Huerta, profesor de la Universidad de Valencia, con el título general *Educación Artística y Diversidad Sexual*.[66] Teniendo en cuenta todas esas actividades y dado que sobre la diversidad sexual publicaré en Brasília el texto de la citada conferencia inaugural en el volumen de actas del mencionado seminario internacional, aquí me gustaría exponer algunos de los aspectos más interesantes que he tratado en la otra vertiente temática de mi estancia brasileña, es decir, el arte de la seda en el Mediterráneo, sobre la cual edité hace más de una década un balance de mis investigaciones.[67]

Se trata de un campo de estudio de larga tradición que ahora tiene un protagonismo destacado en España gracias a un programa cultural de ámbito mundial que comienza este mismo año. En efecto, Valencia ha sido designada como *Ciudad de la Seda 2016* dentro del proyecto *Rutas de la Seda UNESCO 2016-2020*. La variedad e importancia de los actos previstos es considerable. En mayo, por ejemplo, se llevará a cabo la apertura del nuevo

63 Agradezco tanto al Dr. Marcelo Cândido da Silva (USP), coordinador del LEME, como a la Dra. Flavia Galli Tatsch (UNIFESP), profesora de Arte Medieval y miembro también del LEME, su invitación para la estancia y la impartición de la conferencia respectivamente.

64 Mi agradecimiento al profesor Biagio D'Angelo, director del Instituto de Arte (UnB), por invitarme a impartir ambas conferencias.

65 Doy las gracias por su invitación al profesor Belidson Dias (UnB), coordinador del Programa.

66 Un último agradecimiento para Franco Reinaudo, director del Museo, por habernos invitado a impartir esta conferencia.

67 NAVARRO, G. "El arte de la seda en el Mediterráneo medieval". *En la España Medieval*, Madrid, 2004, n. 27, pp. 5-51.

Museo del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia. De igual modo, los días 26-28 de octubre tendrá lugar un seminario internacional sobre *La rutas de la seda en la historia de España y Portugal*, que coordinaré en la Universidad de Valencia junto al profesor Ricardo Franch, catedrático de historia moderna. Por consiguiente, la seda vuelve a estar de actualidad para UNESCO como ya lo estuvo hace tres décadas con aquel proyecto integral de estudios titulado *Rutas de la Seda, Rutas del Diálogo*. La iniciativa coincidió con el programa del Consejo de Europa denominado *Itinerarios de la Seda en Europa*. Entonces como ahora el objetivo fundamental es promover la investigación y reconsideración de la seda en su papel transmisor de saberes y formas de vida entre Oriente y Occidente. Construir una Unión Europea más consciente de su rico pasado pluricultural del que el Islam también formó parte con aportaciones fundamentales entre las que cabe señalar precisamente la introducción de la industria de la seda en el continente europeo.[68]

Los dos países que mayor impulso han dado a las investigaciones en estos años han sido, sin duda, Italia y España. En 1992 el Istituto Datini de Prato convocó una semana de estudios sobre la seda en Europa y años después la Fondazione Giorgio Cini celebró un coloquio en Venecia sobre la seda en Italia.[69] Por su parte, la Comisión Española de la Ruta de la Seda de UNESCO impulsó la realización de un seminario internacional que después vio la publicación de sus actas en forma de libro. Por cierto, se cumplen ahora veinte años de la edición. Antes de dicho seminario se habían organizado hasta dos exposiciones cuyos catálogos devienen otro resultado académico destacado.[70] Y desde entonces no han dejado de realizarse exposiciones y publicaciones de todo tipo con lo que ello significa a nivel de saturación de datos y de dificultad para establecer síntesis interpretativas generales. En España, por ejemplo, sólo en 2012 coincidieron hasta cuatro muestras diferentes con sus respectivos catálogos: *A la luz de la seda. Colecciones de tejidos nazaríes del Museo Lázaro Galdiano y del Museo de la Alhambra* (Granada-Madrid); *La Gran Ruta de la Seda. Caucas i Àsia Central* (Museu Valencià d'Etnologia); *La Ruta de la Seda. Antiguos tejidos chinos* (Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid); y *L'Art dels Velluters. Sedería de los siglos XV-XVI* (Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana).

---

68 FONTANA, J., *Europa ante el espejo*, Barcelona, Crítica, 2000; CARDINI, F., *Nosotros y el Islam. Historia de un malentendido*, Barcelona, Crítica, 2002.

69 CAVACIOCCHI, S. (ed.), *La seta in Europa, secc. XIII-XX*, Firenze, Le Monnier, 1993; MOLLÀ, L., MUELLER, R. C., ZANIER, C. (eds.), *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento. Del baco al drappo*, Venezia, Fondazione G. Cini, 2000.

70 *España y Portugal en las Rutas de la Seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Universidad de Barcelona, 1996. El volumen fue publicado en inglés en 1998. Los catálogos de las exposiciones son MORRAL, E., SEGURA, A., *La seda en España. Leyenda, poder y realidad*, Barcelona, Lunwerg, 1991; y *El món de la seda i Catalunya*, Terrassa, Museu Tèxtil, 1991.

En suma, mis objetivos aquí son tres. En primer lugar, insistir en el valor de las imágenes del pasado para reconstruir la historia de la tecnología y del diseño textil. En segundo lugar, plantear los avances más recientes que se han producido al respecto en el ámbito de la historia de la seda, con especial atención a los estudios desarrollados en Italia y España sobre los siglos XV-XVI. Y en tercer y último lugar, analizar algunos ejemplos significativos de la producción artística de aquella época que, sometidos a una perspectiva comparada en el horizonte del Mediterráneo occidental, permiten focalizar el análisis sobre el diálogo de civilizaciones textiles que mantuvieron a la postre Europa y América.

2. El valor de las imágenes del pasado para la historia de la tecnología

Más de tres mil quinientas miniaturas de la época del rey Alfonso X el Sabio de Castilla permitieron hace muchos años lanzar un primer alegato contra el menosprecio por las imágenes que muchos historiadores tenían y aún hoy siguen reflejando en sus investigaciones. Su autor escribía en el prólogo del estudio que tendemos a relegar las imágenes de épocas remotas a su mero valor estético y no sabemos descifrar el significado que transmitían a sus contemporáneos.[71] En ese sentido, sigue siendo necesario reelaborar un análisis crítico de las mismas que sirva para darles un valor profundo como fuentes históricas. Una imagen dice lo que el autor quiso contarnos pero a la vez transmite implícitamente muchas más cosas del mundo que representó sin que tras una primera contemplación nos desvele todo. Decenas de veces hay que mirar una imagen para descubrir en ella algo nuevo. En el caso de la Edad Media, las necesidades informativas de muchos oficios se tradujeron mejor con imágenes que con palabras. El vocabulario de los estatutos profesionales a veces nos desconcierta y los tratados técnicos no siempre nos aclaran con nitidez los procedimientos empleados por los artesanos. Sin embargo, en muchas ocasiones cuando ilustran sus discursos con miniaturas, dibujos o grabados no necesitamos especiales conocimientos para poder interpretar cómo trabajaban porque en nuestro mundo actual son similares las maneras de hacerlo. Por el contrario, cuando la imagen que representan es completamente distinta a los usos de hoy es el texto quien tal vez pueda ayudarnos a comprender cómo se hacía una operación o cómo funcionaba cierto artefacto. Con todo, siempre quedarán cosas que se resistan a nuestra

[71] MENÉNDEZ, G., *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986, pp. 7-14.

interpretación e incluso a la posibilidad de saber con qué nombre eran calificadas por las gentes de su tiempo.

A título comparativo son muy interesantes los estudios que se han dedicado a las imágenes visuales y mentales surgidas tras la colonización europea de América. En los siglos XV-XVI –la cronología que aquí nos ocupa– dichas ilustraciones funcionaron como agentes efectivos en la construcción de una idea estereotipada del Nuevo Mundo.[72] Para entender la iconografía que produjo ese choque de civilizaciones las relaciones entre texto e imagen deben ser planteadas de forma sistemática.[73] Estamos ante el reto de una historia transcultural que nos explique cómo Europa construyó su propia cartografía, llegando a representarse con cuerpo de mujer como reina del mundo, una auténtica *Europa Regina* como aparece en mapas del siglo XVI.[74] Como problema añadido está el grado de conocimiento que tenemos sobre los intereses estéticos que tenía la sociedad de finales de la Edad Media. Desde luego, la conciencia del goce estético y la expresión verbal del mismo tuvieron un desarrollo muy tardío en aquella época.[75] Por ello, la historia, la historia del arte y la historia de la literatura han de trabajar juntas en sentido transversal, rompiendo sus fronteras académicas en pos de la convergencia de intereses temáticos.[76]

La transferencia de tecnología a través de la ruta de la seda entre Asia, Europa y América ha de abordarse también en perspectiva transcultural haciendo hincapié en los intercambios recíprocos establecidos entre los tres continentes y no sólo con explicación unidireccional de lo sucedido desde Oriente hacia Occidente.[77] En el fondo nuestra ambición ha de ser explicar, ver qué ocurre, como planteaba Ernest Gombrich en la entrevista que le hizo Didier Eribon.[78] Otra cosa bien distinta es si para ello nos adentraremos en la psicología de la percepción estética respecto a los grandes artistas famosos o bien desviaremos la mirada hacia series de miniaturas, dibujos o grabados insignificantes para deducir de ellos procesos de producción industrial cuya reconstrucción detallada está por hacer en gran parte. La inventiva y la seriación de las imágenes medievales de carácter técnico nos ayudarán a

72 SANFUENTES, O., *Develando el nuevo mundo. Imágenes de un proceso*, Santiago, Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009; GALLI, F., *A construção da imagem visual da América: gravuras dos séculos XV e XVI*, Tesis Doctoral, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

73 SEBASTIÁN, S., *Iconografía del Indio Americano. Siglos XVI-XVII*. Madrid, Tuero, 1992, pp. 116-137.

74 SCHNEIDMÜLLER, B., "Fitting Medieval Europe into the World: Patterns of Integration, Migration and Uniqueness", *Transcultural Studies*, Heidelberg, 2014, 2, pp. 8-38.

75 ECO, U., *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997.

76 PALOS, J. L., CARRIÓ-INVERNIZZI, D. (dirs.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.

77 BERNABÉU, S., MARTÍNEZ, C. (eds.), *Un océano de seda y plata: el universo económico del Galeón de Manila,* Sevilla, 2013.

78 GOMBRICH, E., ERIBON, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 146.

comprender bien los procesos de producción con la repetición de contenidos.[79] Si un grupo de ilustraciones distintas procedentes de diferentes ámbitos del Mediterráneo occidental coinciden en representar de igual modo un tipo de actividad artesanal eso será valioso para avanzar en su interpretación. Eso sí, habrá que explicar cada una de las imágenes en su contexto histórico y en relación con otras semejantes englobables en cuestiones concretas. En cuanto testimonios de los saberes técnicos de una época su significado dependerá en última instancia del ambiente social en el que fueron producidas. Y va a ser sobre todo la antropología histórica la que nos permita recuperar la cultura artesanal en un espacio y un tiempo concretos, a la vez que intentamos entender la mirada de entonces en contraste con la nuestra actual.[80] Se trata pues de situar los objetos antiguos de la cultura material en su ámbito original aunque seamos conscientes del grado de idealización que pudieron sufrir al ser representados en comparación a cómo eran en la realidad.[81] Cierto, sus creadores no fueron conscientes de todas las pautas de percepción que introducían implícitamente en las imágenes que ilustraron. De esa prevención dependerán los resultados de la investigación que se transfieran a la enseñanza de la historia en las aulas.[82] Mi experiencia paralela en el tema de las imágenes medievales de la diversidad así me lo sugiere.[83]

3. Hilar y torcer seda a partir de tres series de dibujos y grabados

Varios ejemplos de imágenes comparadas ayudan a reconstruir los procesos de hilado y torcedura de la seda en los siglos XV-XVI. Son un referente claro de la manera en que el arte puede contribuir a la historia de la tecnología. Me refiero a las ilustraciones que aparecen en un *Trattato dell'Arte della Seta* (Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia, 1487), la colección de dibujos del pintor milanés Giuseppe Arcimboldo sobre la cultura sedera (Museum of Fine Arts of Boston, 1586), y la serie de grabados titulada *Vermis Sericvs* del

79 BASCHET, J., "Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1996, 51-1, pp. 93-133.

80 HASKELL, F., *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994; BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005; GOMBRICH, E. H., *La evidencia de las imágenes*, Barcelona, Sans Soleil, 2014.

81 LE GOFF, J., *Una Edad Media en imágenes*, Barcelona, Paidós, 2009.

82 NAVARRO, G., "Cultura visual y enseñanza de la historia. La percepción de la Edad Media", *Educación Artística. Revista de Investigación*, Valencia, 2011, 2, pp. 153-160.

83 NAVARRO, G., "Iconografía de la homofobia. Una propuesta de trabajo para secundaria", *Aula de Secundaria*, Barcelona, 2014, 19, pp. 10-14; NAVARRO, G., "Las imágenes de la diversidad sexual en la Edad Media". En: HUERTA, R., ALONSO-SANZ, A. (eds.), *Educación artística y diversidad sexual*, Universidad de Valencia, 2015, pp. 61-78; y NAVARRO, G., "Educación para la diversidad sexual. Imágenes de la Edad Media". En: DIAS, B. (ed.), *Métodos Visuais & Cultura das Imagens*, Universidade de Brasília, en prensa.

pintor flamenco Jan Van Der Straet (British Museum, 1580-1590).[84] Las tres son además series de iconotextos, es decir, imágenes explicadas por los autores bien con frases breves, bien con descripciones detalladas de carácter técnico o bien con observaciones personales sobre los procesos de producción ilustrados. Dichos procesos los vengo estudiando desde mi tesis doctoral y no voy a entrar aquí en una revisión profunda.[85] Me interesa más el juego combinado de imágenes que repiten situaciones y posturas. Los dibujos de las figs. 1 y 2 de Arcimboldo coinciden con el grabado de la fig. 3 de Der Straet en ilustrar de modo similar la recolecta de hojas de morera para la cría de gusanos de seda y su colocación en estanterías de madera para anidar las larvas en lugar protegido.

El grabado de Der Straet (fig. 4) muestra idéntica escena que el dibujo de Arcimboldo (fig. 5) a la hora de representar la fase de extracción del hilo tras hervir los capullos en agua antes de que las crisálidas los rompan para salir. A su vez el tratado de Florencia (fig. 6) presenta a unos hombres haciendo la misma labor de plegado de las madejas de seda bruta que la mujer esbozada por Arcimboldo (fig. 7). Las similitudes entre el tratado y los dibujos se repiten en más ocasiones. Sucede también con el par de mujeres que hilan la seda en unos aparatos giratorios (figs. 8 y 9) o con los hombres que accionan unos tornos circulares de seda (figs. 10 y 11). La división sexual del trabajo resulta equilibrada entre ambos sexos en unas fases u otras según las imágenes, en contraste con la ausencia de referencias a las mujeres en los textos de las ordenanzas corporativas redactadas por los maestros, como si ellas no participasen en el proceso de producción. Uno de los méritos de estas figuras para el análisis histórico es precisamente visibilizar el trabajo de una numerosa mano de obra femenina de la seda con el que las corporaciones masculinas se muestran indiferentes. Por otro lado, la fig. 10 es la representación más antigua que se conoce sobre un torno circular de seda de esta complejidad. En el Civico Museo della Seta Abbeg de Garlate o en el Museo Laboratorio Aldini Valeriani de Bologna se conservan máquinas de este tipo accionadas tanto por energía humana como bajo el formato de molinos hidráulicos de seda que ya existían en la Italia del siglo XIV.[86]

---

84 GARGIOLLI, G., *L'arte della seta in Firenze. Trattato del secolo XV*, Florencia, 1868; CRIPPA, F., "Disegni praghesi sulle attività seriche nel'500", *La Seta*, 1991, 43/1, pp. 48-51; y BARONI, A., *Jan van der Straet, detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Milán, Jandi Sapi Editori, 1997.

85 NAVARRO, G., *Los orígenes de la sedería valenciana (siglos XV-XVI)*, Ajuntament de València, 1999; Véase también NAVARRO, G., "La producción y el comercio de tejidos de seda en la Corona de Aragón en el siglo XV". En: BROUQUET, S., GARCÍA, J. V. (eds.), *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2015, pp. 415-434.

86 CRIPPA, F., "Il torcitoio circolare da seta: Evoluzione, machine superstiti, restauri", *Quaderni Storici*, 1990, 73, pp. 169-212; y BATTISTINI, F., "Le principale tappe della diffusione del torcitoio circolare per seta nell'Italia del centro-nord (secoli XIV-XVIII)", *Società e Storia*, 1995, 69, pp. 631-640:

4. Los diseños de los tejidos en la pintura de la época

Sin duda, el diseño textil tiene una problemática especial para la historia de la tecnología sedera. En más de veinticinco años de estudio no he encontrado mucha documentación sobre cómo se hacía la decoración de los tejidos y con qué modelos de referencia. Recuerdo especialmente dos noticias. En la ciudad de Valencia en el año 1412 los canónigos de la catedral firmaron un contrato notarial con un maestro sedero veneciano de nombre Luigi di Giovanni para que confeccionara doce piezas de paños de oro y seda para los ornamentos litúrgicos de la sacristía. Las indicaciones del obispo y del capítulo fueron bien claras. El diseño debía ser el mismo que el de una tela azul de muestra con adorno de piñas que le proporcionaron o bien tener otra dibujo semejante que les agradara. Bastantes años después, el 11 de mayo de 1436, ese mismo maestro veneciano fue contratado por un tendero de nombre Macià Martí para que le tejiera un paño de seda copiando el diseño de dos capas de color carmesí que estaban en la catedral de Valencia. Pero el tendero quería que el paño fuera verde y no de ese color. Además estaría brocado en oro como esas capas pero siempre sobre campo verde con obrajes y hojas también verdes, con unas hojas más grandes que formasen un circuito de seda carmesí de grana y un florón de oro en medio. El diseño que debía copiar tenía bordados incluso otros florones de oro fino. Imitar los lujosos diseños de los tejidos de seda de la catedral que estaban a la vista de los feligreses en las ceremonias litúrgicas debía ser un modo habitual de decidir la decoración que tendrían los paños encargados por la burguesía.[87]

Hace pocos años se produjo el hallazgo mediante radiografía de escritos de letra gótica ocultos en el interior del tejido de dos casullas de seda muy similares conservadas en la catedral de Segorbe y en la Hispanic Society de Nueva York respectivamente. Según los datos existentes la de Nueva York procede del monasterio valenciano de la Cartuja de Vall de Crist, donde fue donada por el rey Pedro IV de Aragón, de hecho tiene una tira de pergamino cosida en el forro de una de ellas: *Franjas doro del Rey D. Pedro*.[88] La excepcionalidad de estas piezas es absoluta. El gran problema de los restauradores y conservadores de los museos y colecciones de tejidos es precisamente saber dónde se confeccionaron las piezas que estudian y qué maestro fue el autor. Lo primero es difícil saberlo incluso teniendo documentado el lugar para el que originariamente fueron realizadas, como sucede en esas dos casullas de seda

87 NAVARRO, *Los orígenes de la sedería*..., citado, pp. 111-112.

88 PÉREZ, C., JAÉN, G., "Hallazgo de manuscrito oculto en dos casullas. Ejemplo del estudio paralelo de tejidos conservados en la geografía valenciana con piezas de la colección de The Hispanic Society of America". En: *L'Art dels Velluters. Sedería de los siglos XV-XVI*, Valencia, 2011, pp. CXXVII-CXXX.

que contenían escritos. De hecho, nada se dice de cuál fue la ciudad donde se confeccionaron, posiblemente Valencia. La segunda cuestión, la de saber quién fue el maestro sedero autor de las piezas, yo diría que entra ya en el terreno de lo imposible. ¿Qué se ha investigado en los últimos años para superar estas limitaciones?

Uno de los estudios más importantes es el de Lisa Monnas comparando los diseños de tejidos representados en la pintura gótica y renacentista de los siglos XIV-XVI en Italia, Inglaterra y los Países Bajos con las piezas conservadas en los principales museos textiles.[89] La autora no sólo ha reevaluado la identificación y la clasificación de muchas de esas telas sino también se ha adentrado en la historia de la tecnología sedera de entonces demostrando de modo excelente cómo el arte tiene un inestimable valor para la historia textil y la cultura material del pasado. Al respecto, el año pasado el Abegg-Stiftung Museum de Riggisberg en Suiza organizó un coloquio internacional sobre la historia del terciopelo de seda en el siglo XV europeo, poniendo énfasis de nuevo en la necesaria conexión entre historiadores del arte y de la economía y entre éstos y los especialistas en indumentaria y restauración de tejidos que trabajan en centros museísticos diversos, con el objetivo de avanzar en sentido transdisciplinar.[90]

En ámbito español hay diversos trabajos que se han dedicado a estudiar los diseños de tejidos y la indumentaria medieval en la pintura gótica catalana, valenciana o aragonesa.[91] Hay pinturas verdaderamente significativas para ello. Puedo poner dos ejemplos. El primero de ellos es el del retablo de San Esteban del Museu d'Art de Catalunya (1493). Una pintura en temple de los artistas Vergós (fig. 12) que muestra la escena de un exorcismo al que asiste un romero mutilado rezando ante el santo para que la princesa Eudoxia quede libre de un demonio por cuya posesión la habían tenido que encadenar. Al margen de las herramientas que cuelgan de la parte superior y que aportan información interesante sobre útiles de herrería, nuestra mirada se concentra en ese diseño tradicional de piña que adorna la túnica de seda de la princesa. De modo similar, el retablo de San Sebastián de la Colegiata de Xàtiva, pintura al temple del artista Jacomart realizada en el segundo tercio del siglo XV, no sólo deja observar un pavimento cerámico en el suelo de sumo interés para los historiadores de este

89 MONNAS, L., *Merchants, Princes and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300-1550*, New Haven & London, Yale University Press, 2008.

90 NAVARRO, G., "Fifteenth Century Spanish Velvet Production". En: *Velvets of the Fifteenth Century*, Riggisberg, Abegg-Stiftung Museum, en prensa.

91 MARANGES, I., *La indumentària civil catalana, segles XIII-XV.* Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1991; ASTOR, M., *Indumentaria e imagen: Valencia en los siglos XIV y XV*, Ayuntamiento de Valencia, 1999; y SIGÜENZA, C., *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000.

sector industrial, sino que concentra nuevamente nuestra atención en la vestimenta del caballero con ese minucioso diseño de seda negra sobre fondo blanco con los motivos vegetales típicos (fig. 13). Los patrones decorativos de Italia y España son absolutamente similares y repetitivos, máxime teniendo en cuenta la transferencia de tecnología promovida por artesanos y mercaderes italianos hacia España, Francia u otros países europeos en los siglos XV y XVI. Difícil será afirmar con rotundidad que un tejido fue confeccionado en tal o cual ciudad. Mucho menos, por supuesto, situar con precisión la datación del mismo a tenor de la permanencia de idénticos referentes decorativos durante décadas.

5. Las tradiciones textiles de Europa y América en contacto

Derivado de todo ello surge un tema de gran interés: ¿Esta tradición sedera europea de los siglos XV-XVI cómo conectó con las grandes civilizaciones textiles de América durante el proceso de colonización? Mi investigación en esta temática ha sido posible gracias a diversas estancias de investigación realizadas desde 2011 con idéntico objetivo en el Instituto de Historia Antigua y Medieval de la Universidad de Buenos Aires (Argentina), el Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile), el Posgrado de Historia de la Universidad Nacional de San Marcos en Lima (Perú) y el Laboratorio de Estudos Medievais de la Universidade de São Paulo (Brasil). Por añadidura, este mismo año 2016 voy a desarrollar el proyecto titulado *Industrias textiles de América y Europa (siglos XV-XVI): un estudio comparado* mediante una nueva estancia de investigación en Colombia durante el mes de agosto por invitación del Decanato de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia en Medellín. Para ello cuento con financiación del Programa Ibercaja-CAI de Aragón en el marco del convenio de cooperación establecido desde 2014 entre dicha universidad colombiana y la Universidad de Zaragoza (España).

El objetivo principal de la misma es analizar los primeros tiempos de contacto entre ambos mundos a raíz de la colonización europea de América, con atención, entre otros temas, a la historia de la ruta de la seda. Se trata pues de un proyecto de investigación de alcance internacional que ha ido generando resultados y que ahora se completará con la recogida de nuevos datos y materiales. Al respecto, una de las exposiciones más interesantes que he tenido oportunidad de conocer ha sido la muestra itinerante *Hilos de América, Textiles originarios*, con más de 370 piezas de indumentaria de uso cotidiano y telas ceremoniales y decorativas procedentes de México, Guatemala, Panamá, Ecuador, Perú, Argentina y Chile. El catálogo de la exposición fue publicado por la Fundación Centro Cultural Palacio Casa de la

Moneda de Santiago de Chile en 2013. Con todo, fue en Perú donde tuve oportunidad de encontrar piezas verdaderamente interesantes sobre el tema que estaba investigando. Por ejemplo, en el Museo de Arte Religioso del Cusco se conserva una obra anónima del siglo XVII que lleva por título *Carro de San Cristóbal*. En ella aparece retratado un personaje con vestimenta singular. Es un alférez indígena que va ataviado con una túnica de lana de tradición inca adornando las mangas con puntillas de seda al estilo español (fig. 14). Dos civilizaciones textiles en un mismo personaje, lo indígena y lo europeo. Otro hallazgo más contundente ratifica esta coexistencia de tradiciones. En el convento de Copacabana de Lima hay una pintura anónima cusqueña del siglo XVIII que representa la boda que tuvo lugar en 1558 entre el caballero español Martín García de Loyola, sobrino de San Ignacio de Loyola, y la ñusta inca Beatriz Clara Coya (fig. 15). Dicho matrimonio también aparece representado en un lienzo del Museo Pedro de Osma en la misma ciudad de Lima (fig. 16). El interés de los jesuitas por empoderar a la elite indígena, ligándola a la corte española y a la santidad, llevó a encargar varias copias de este evento, dejando para la posteridad una información interesantísima para la historia de la indumentaria. La familia de la novia y ella misma van ataviados con tejidos lujosos propios de su tradición textil inca. El novio y sus parientes visten ricos paños europeos de seda y oro.

Mi proyecto en Colombia contempla un recorrido por las colecciones de tejidos antiguos existentes allí, así como la revisión de la producción científica especializada, las tesis doctorales en curso de realización y la valoración de las fuentes arqueológicas, etnográficas, iconográficas y escritas disponibles en los archivos, museos y fondos privados que se hayan podido conservar. La recogida de documentación está prevista que se realice tanto en las colecciones de textiles antiguos de Medellín como en las de Bogotá, capital del estado, sin descartar el desplazamiento a otros centros en busca de expertos, materiales o estudios significativos. Quiero analizar la Colección de Antropología del Museo Universitario de Antioquia en Medellín, que exhibe un fondo de hasta 18.000 piezas de cerámica, piedra, concha, metal y textiles precolombinos –la segunda más rica del país– aparte de una completa colección etnográfica. Así mismo, tengo previsto acudir al Museo de Antioquia en Medellín, que viene celebrando unas exposiciones bienales de arte financiadas por la empresa textil colombiana COLTEJER, preocupada también a través de su fundación por el estudio de tejidos precolombinos e hispánicos de la primera época de la colonización. Este museo tiene además una colección propia de arte colonial de enorme interés para la búsqueda de imágenes de indumentaria antigua como las que he comentado antes sobre Perú. También resulta interesante el Museo Etnográfico Madre Laura de Medellín pues conserva patrimonio cultural

indígena recogido por una comunidad de monjas misioneras consistente en vestidos y utensilios de todo tipo procedentes de Colombia, Venezuela, Ecuador, Bolivia, Guatemala, Panamá y México.

De igual modo, se estudiará el Museo Etnográfico Miguel Ángel Builes de Medellín, que expone los hallazgos etnográficos de los misioneros del Seminario de Yarumai. Tiene ocho salas organizadas por regiones con materiales artesanales representativos de muchas etnias del Amazonia. Muy importante también es el fondo del Museo de Trajes Regionales de la Universidad de América en Bogotá con colecciones especiales de tejidos prehispánicos y coloniales, además de un taller de investigación permanente sobre ese ámbito de estudio. Por último, se valorarán los materiales que guarda el Museo de Arte Colonial de Colombia en Bogotá con fondos importantes sobre indumentaria, tanto en el formato real de confección textil como en su propia representación en la pintura histórica de los siglos XVI-XVII. En definitiva, creo que las mutuas influencias entre Europa y América en el ámbito textil van a ofrecernos muchos materiales interesantes. Plantas y animales viajaron desde el Nuevo Mundo al Viejo Continente y a cambio la seda y la cultura agraria árabe se trasladaron con los europeos a América.[92] Hasta las formas de organización del trabajo en ámbito español cristalizaron al otro lado del Atlántico.[93]

92 CAPOCACCIA, L., DORIA, G., DORIA, G., *1492-1992. Animali e piante dalle Americhe all'Europa*, Génova, Sagep Editrice, 1991. Véase además DEL RÍO, J., "Influencia de la cultura agraria árabe en la agricultura que implantaron los europeos en América" y GLICK, T. F., "Los cultivos árabes en la América del Norte colonial: glosas sobre el pensamiento agronómico de Jefferson". En: NUEZ, F. (ed.), *La herencia árabe en la agricultura y el bienestar de Occidente*, Universidad Politécnica de Valencia, 2002, pp. 411-424 y 425-445 respectivamente.

93 NAVARRO, G., "La difusión del modelo español de cofradías y gremios en la América colonial (siglos XV-XVI)". En: FERNÁNDEZ, D., MONTOYA, K. E., LÉVANO, D. E., *Cofradías en Perú y otros ámbitos del Mundo Hispánico, siglos XVI-XIX*, Lima, Arzobispado de Lima, en prensa.

Figuras

Fig. 1 - Recolecta de hojas de morera según una colección de dibujos sobre la cultura sedera del pintor milanés Giuseppe Arcimboldo hacia 1586 (Museum of Fine Arts of Boston).

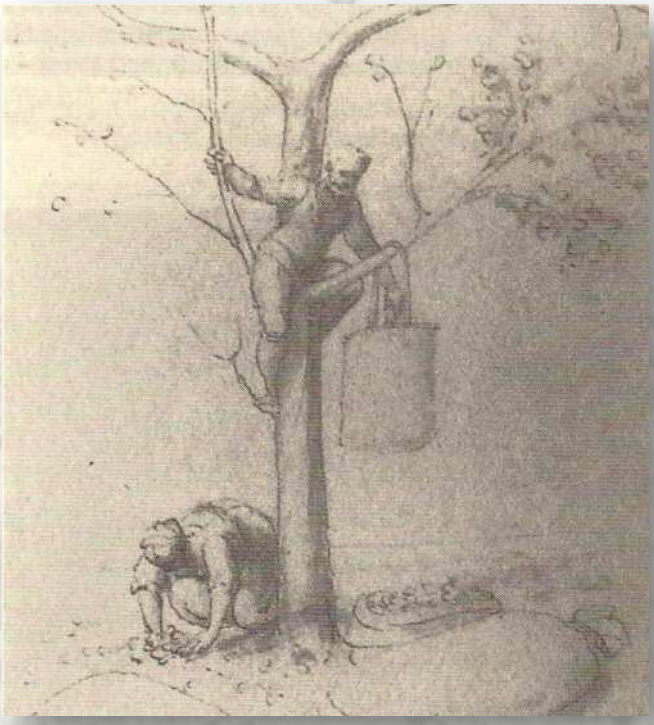


Fig. 2 - Colocación de las hojas de morera para la cría de gusanos de seda en unas estanterías según la colección de dibujos sobre la cultura sedera del pintor milanés Giuseppe Arcimboldo hacia 1586 (Museum of Fine Arts of Boston).

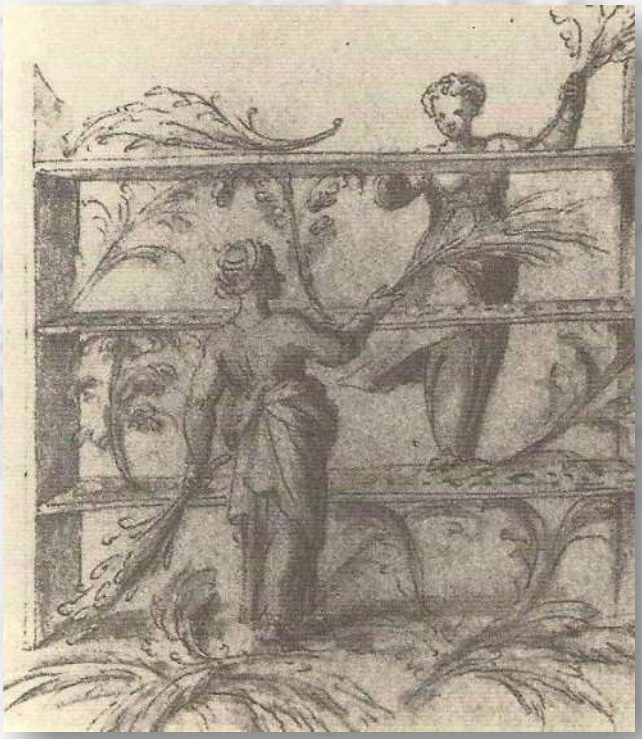


Fig. 3 - Colocación de las hojas de morera para la cría de gusanos de seda en unas estanterías según la serie de grabados *Vermis Sericus* del pintor flamenco Jan Van Der Straet hacia 1580-1590 (British Museum).



Fig. 4 - Extracción del hilo de seda tras hervir los capullos en agua antes de que las crisálidas los rompan para salir según la serie de grabados *Vermis Sericus* del pintor flamenco Jan Van Der Straet hacia 1580-1590 (British Museum).

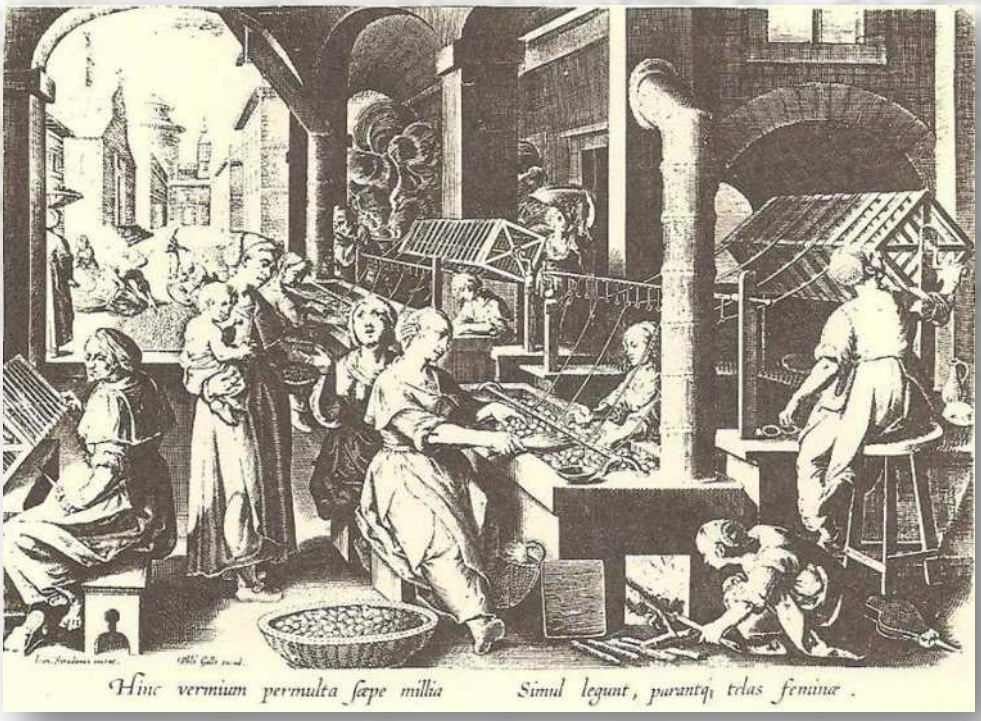


Fig. 5 - Extracción del hilo de seda tras hervir los capullos en agua antes de que las crisálidas los rompan para salir según la colección de dibujos sobre la cultura sedera del pintor milanés Giuseppe Arcimboldo hacia 1586 (Museum of Fine Arts of Boston).

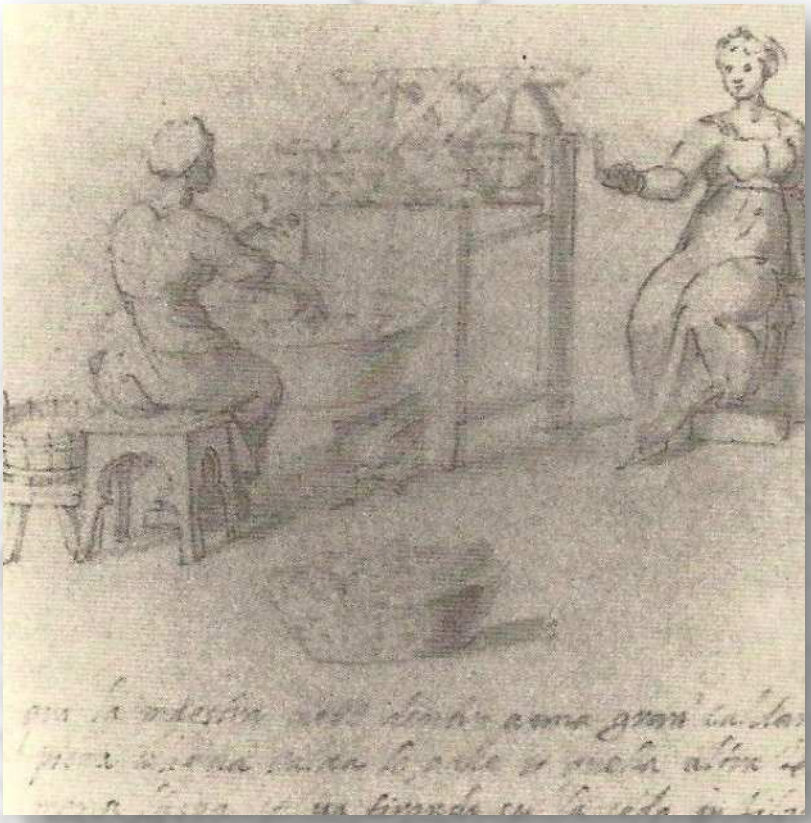


Fig. 6 - Plegado de las madejas de seda bruta por hombres según un *Trattato dell'Arte della Seta* de 1487 (Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia).

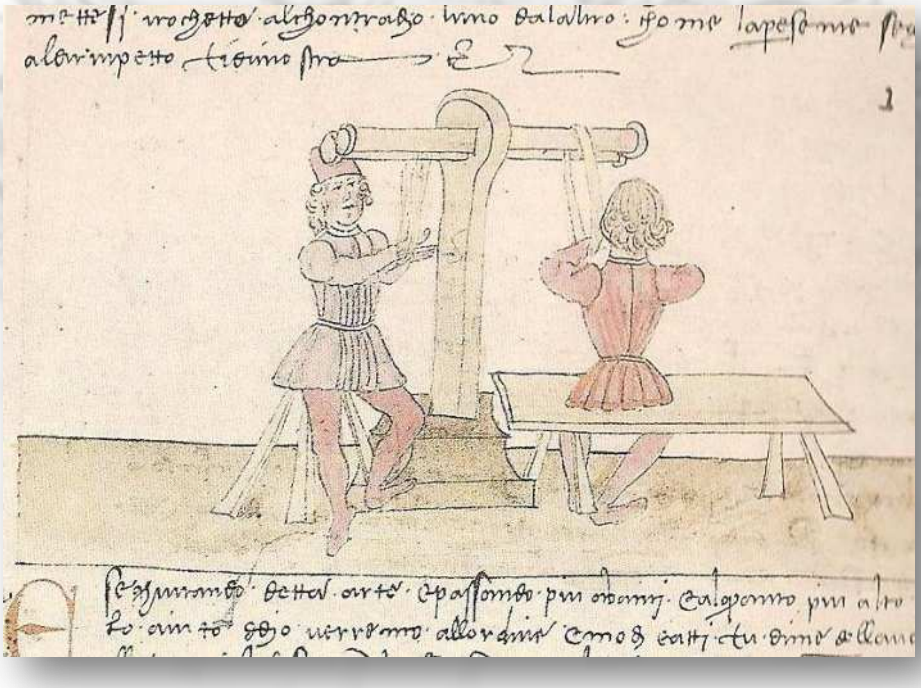


Fig. 7 - Plegado de las madejas de seda bruta por una mujer según la colección de dibujos sobre la cultura sedera del pintor milanés Giuseppe Arcimboldo hacia 1586 (Museum of Fine Arts of Boston).

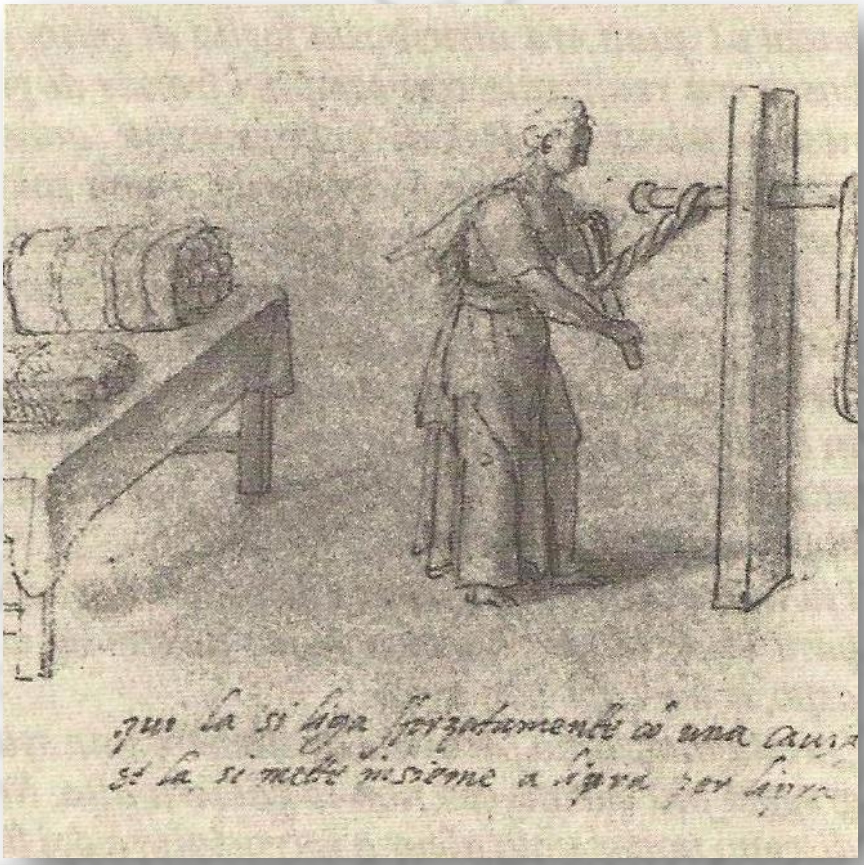


Fig. 8 - Hilado de seda en aparatos giratorios según un *Trattato dell'Arte della Seta* de 1487 (Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia).



Fig. 9 - Hilado de seda en aparatos giratorios según la colección de dibujos sobre la cultura sedera del pintor milanés Giuseppe Arcimboldo hacia 1586 (Museum of Fine Arts of Boston).



Fig. 10 - Torno circular de seda accionado por energía humana un *Trattato dell'Arte della Seta* de 1487 (Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia).

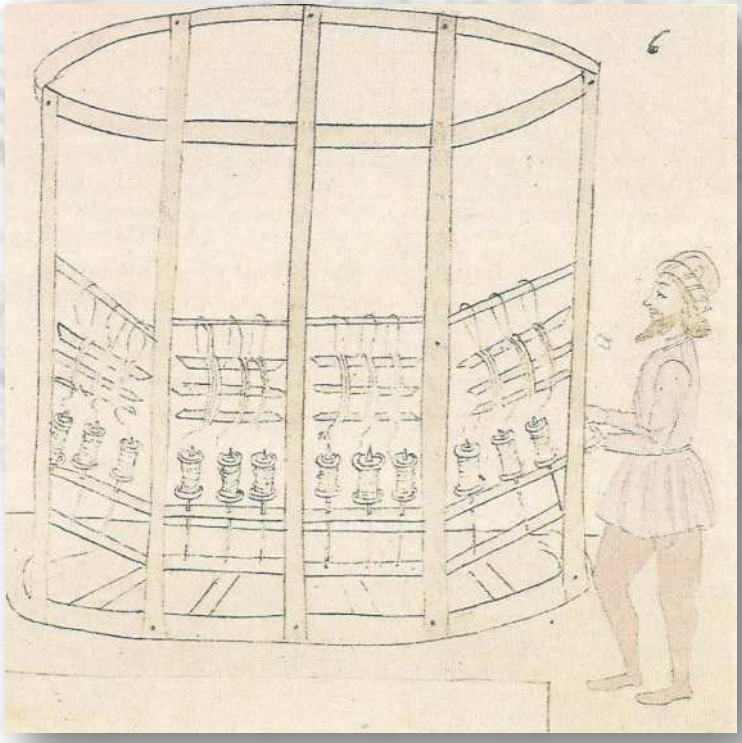


Fig. 11 - Torno circular de seda accionado por energía humana según la colección de dibujos sobre la cultura sedera del pintor milanés Giuseppe Arcimboldo hacia 1586 (Museum of Fine Arts of Boston).

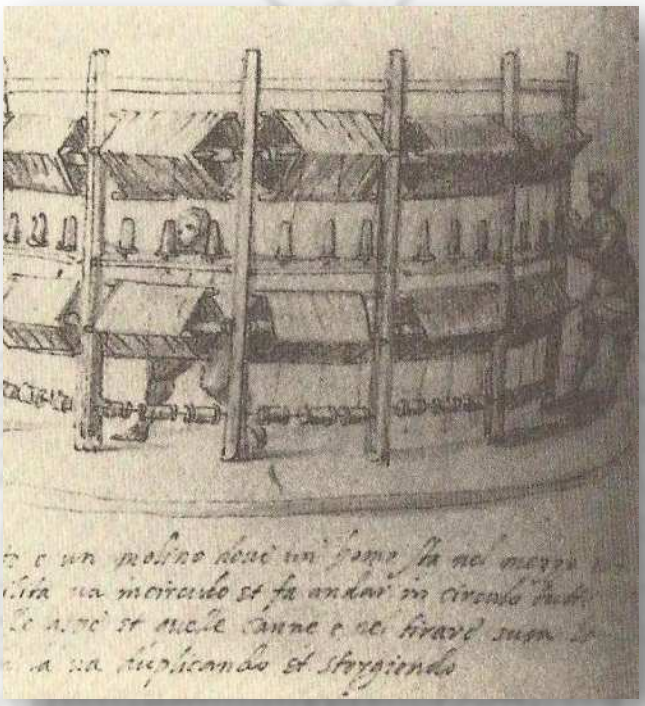


Fig. 12 - Detalle del retablo de San Esteban de los pintores Vergós realizado en 1493 (Museu Nacional d'Art de Catalunya).



Fig. 13 - Detalle del retablo de San Sebastián del pintor Jacomart hacia el segundo tercio del siglo XV (Colegiata de Xàtiva).



Fig. 14 - Detalle de la pintura anónima del siglo XVII titulada *Carro de San Cristóbal* (Museo de Arte Religioso del Cusco, Perú).



Fig. 15 - Pintura anónima cusqueña del siglo XVIII que representa la boda que tuvo lugar en 1558 entre el caballero español Martín García de Loyola, sobrino de San Ignacio de Loyola, y la ñusta inca Beatriz Clara Coya (Convento de Copacabana, Lima).



Fig. 16 – Pintura anónima sobre el mismo matrimonio de la figura anterior (Museo Pedro de Osma, Lima).



As Tapeçarias de Pastrana e a Expansão Portuguesa: A Construção de uma Narrativa Épica

The Pastrana Tapestries and the Portuguese Expansion: Building an Epic Narrative

Flavia Galli Tatsch *
Universidade Federal de São Paulo

Renata Cristina de Sousa Nascimento **
Univ. Federal de Goiás / Univ. Estadual de Goiás / PUC- Goiás

Resumo

O contexto principal de nossa análise refere-se ao reinado de D. Afonso V em Portugal, período no qual foram conquistadas as cidades de Alcácer Ceguer (1458), Anafé (1469), Arzila (1471) e Tânger (1471). Sobre a conquista de Arzila e Tânger temos por máxima representação artística as Tapeçarias de Pastrana. Revisitando o tema tentamos inserir a importância desta arte no contexto tardo-medieval, como um discurso visível e épico da presença portuguesa em África em seu viés comemorativo. Símbolos de poder e produção de memória, tanto as narrativas escritas como visuais, colaboram com a projeção de um retrato das conquistas afonsinas como elementos que perpetuam, a longo prazo, a imagem do rei- cavaleiro, evocando os feitos afonsinos em sua essência comemorativa e representativa, contribuindo para a perpetuação deste momento histórico em sua dimensão heroica.

Palavras-chave: História de Portugal; Arte medieval; Tapeçarias de Pastrana

Abstract

The main context of our analysis refers to the reign of King Afonso V of Portugal, during which were conquered the cities of Alcacer Ceguer (1458), Anafe (1469), Asilah (1471) and Tangier (1471). The conquest of Asilah and Tangier have for maximum artistic representation the Pastrana Tapestries. By revisiting the theme we try to insert the importance of this kind of art in Late Medieval context, as a visible and epic discourse of the Portuguese presence in Africa in its commemorative bias. Symbols of power and production of memory, both narratives, written and visual, work with the projection of a picture of the afonsinas achievements as elements that perpetuate, in the long-term, the image of the king-knight, evoking the afonsinos deeds in its commemorative and representative essence, contributing to the perpetuation of this historical moment in its heroic dimension.

Keywords: History of Portugal; Medieval Art; Pastrana Tapestries.

● **Enviado em: 02/05/2016**
● **Aprovado em: 01/06/2016**

* Flavia Galli Tatsch é doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas. Professora Adjunta II dos Programas de Graduação e Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia e Ciências Humanas-EFLCH da Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP. É coordenadora do Núcleo História da Arte – LEME/UNIFESP.

** Renata Cristina de Sousa Nascimento é doutora em História pela Universidade Federal do Paraná. Professora Associada I da Universidade Federal de Goiás, da Universidade Estadual de Goiás e da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Tapeçarias no cotidiano tardo-medieval

Tapeçaria é um tecido de caráter ornamental. Em termos gerais, engloba um grupo bastante diversificado de técnicas (trança, costura, bordado, pintura, tinturaria) e, por consequência, de produtos finais. Em termos mais restritos, é a manufatura que utiliza fios de urdidura em um tear manual para a elaboração da trama. Há uma distinção entre tapeçaria e bordado. A primeira é manufaturada em teares compostos de cilindros dispostos horizontalmente sobre dois cavaletes e uma trave cuja função é articular os fios de urdidura e os fios de trama, porém, dependendo do tipo e do estilo de tear utilizado, a urdidura pode ser posicionada na vertical.[1] De qualquer forma, no produto final, a "urdidura é percebida indiretamente, como uma série de nervuras ou saliências que se encontram sob as tramas coloridas".[2] Por sua vez, o bordado, conhecido desde a Antiguidade, é costurado em uma tela com agulha e fios coloridos que, ao contrário da tapeçaria, não cobrem toda a superfície. O exemplo mais significativo de um bordado medieval é a *Tapeçaria de Bayeux* (Bayeux Museum, Bayeux), de setenta metros de comprimento por cinquenta centímetros de altura, encomendada para representar a conquista do trono da Inglaterra, em 1064, por Guilherme, o Conquistador. Apesar do nome pelo qual a conhecemos, ela não é uma tapeçaria e sim um bordado. Neste artigo, o vocábulo tapeçaria será utilizado para se referir aos tecidos manufaturados em tear.

A documentação sobre o uso de tapeçarias no início do período medieval não nos fornece muitas informações e, como salienta Campbell, a terminologia sobre ela não é clara, somente nos séculos XI e XII surgem menções sobre têxteis de luxo existentes nas casas da aristocracia europeia.[3] A partir do século XIV, o uso de tapeçarias extravasou o espaço dos altares das igrejas e dos claustros dos mosteiros para ocupar os palácios e as casas dos nobres, em pequenas dimensões, como almofadas, bancos, cadeiras, mesas, sobre as lareiras ou, então, em peças maiores que cobriam portas, cabeceiras de camas e forravam as paredes ásperas e frias, emprestando-lhes cor, textura, profundidade, servindo também para compartilhar o espaço, "limitando a 'promiscuidade'".[4]

---

1 DELMARCEL, Guy. *Flemish Tapestry from the 15th to 18th Century*. London: Thames & Hudson, 1999, pp. 11-25.

2 CAVALLO, Adolfo Salvatore. *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*. Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 17.

3 CAMPBELL, Thomas P. *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2002, p. 13.

4 BARTHÉLEMY, Philippe. "Séculos XI-XIII". In DUBY, Georges (org.). História da Vida Privada, 2: *Da Europa Feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 422.

Geralmente, viviam armazenadas em arcas e só eram expostas em dias de festa, com o intuito "delas se fazer um verdadeiro abuso nas grandes ocasiões. Elas acompanham e realçam os ricos trajes, a maquiagem, as joias, todo o fausto que se reveste o privado para exibir-se".[5] No espaço privado da Itália do século XV, era comum simular tapeçarias nas paredes de salas e quartos, como é o caso da *Stanza dei Papagalli* no Palazzo Davanzati, Florença, pintada por volta do terceiro quartel do século XIV. De ponta a ponta, dois terços das paredes receberam telas pintadas aparentando temas tecidos em teares. A simulação era tão preciosa que mesmo os ganchos destinados a suportar as tapeçarias foram representados, como o que vemos sobre a cabeceira da cama.

Nas ruas, praças e catedrais vinham expostas ao público nos dias reservados para torneios, festas e cerimônias públicas. Nas procissões religiosas e nas entradas reais ou dos príncipes nas cidades, por exemplo, solicitavam-se à população que pendurasse tecidos – tapeçarias ou outros produtos têxteis com decorações ricas e vistosas – ao longo do trajeto, nas fachadas ou nos púlpitos. Há registros diversos sobre isso, como no caso das entradas de Carlos VI de França (1380) e de Henrique VI (1431) em Paris; e de Luís XI em (1463) e em Lyon (1475).[6] Durante os períodos de guerra, acompanhavam o deslocamento das tropas: ao serem penduradas nas tendas dos generais e comandantes, procuravam criar um clima de conforto; quando carregadas na frente das batalhas, criavam um "meio de identificação" entre os guerreiros.[7]

O custo da manufatura de uma tapeçaria era muito alto, pois resultava de alguns fatores bastante precisos. O tempo empregado na elaboração derivava de um lento processo: tecelões produziam por volta de meio metro quadrado por mês e a tecelagem nunca ficava a cargo de uma única pessoa; vale lembrar que as tapeçarias tinham, geralmente, dimensões consideráveis. Os materiais utilizados também contribuíam para o encarecimento: a lã adquirida de artesãos especializados na arte da tinturaria e o custo dos fios de seda, prata e ouro.[8] Além daqueles envolvidos diretamente na tessitura, há que se pensar no responsável pelo desenho original e no artífice que o adaptava para cartões, a partir dos quais os tecidos seriam urdidos – não se tratava de uma operação simples, pois era preciso adaptar as linhas,

5 RONCIÈRE, Charles de."A vida privada dos notáveis toscanos no limiar da Renascença". In DUBY, Georges (org.). História da Vida Privada, 2: *Da Europa Feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 202.

6 CAVALLO, op. cit, p. 29.

7 HUYLEBROUCK, Roza. "Portugal e as tapeçarias flamengas". In *Revista da Faculdade de Letras: História*, série II, vol. 3 (1986). 1986, p. 165. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8989 >. Acesso em 15 de janeiro de 2016.

8 A quantidade de fios de metais nobres era tão significativa que muitas tapeçarias foram queimadas com o objetivo de recuperá-los.

cores, formas e planos da representação original para um novo suporte e técnica: a da tapeçaria.[9]

O custo da produção fazia com que somente o alto clero, as famílias reais e da aristocracia pudessem arcar com esse tipo de encomenda. Não à toa, as cenas urdidas revelam a miríade do gosto da corte, como as histórias sagradas da Bíblia, da mitologia grega (Guerra de Tróia, Hércules, Narciso), de grandes personagens da História (Alexandre o Grande, Clóvis, Carlos Magno), do imaginário medieval (Unicórnio), alegorias (Virtudes, Vícios), cinco sentidos, hábitos e costumes (falcoaria, caça, banquetes, montaria), temas das canções de gesta e dos jogos do amor cortês (dádiva do coração, cortejo), brasões de armas, cenas campestres e motivos florais (*millefleurs*).

A partir do século XIV, notícias sobre os usos, funções, temas e manufatura são registradas em inventários *post mortem* ou de coleções privadas. No primeiro caso, é possível citar, por exemplo, os documentos das famílias abastadas genovesas, que registram já desde 1390, a posse de tapeçarias em seus documentos. No segundo caso, as coleções dos quatro filhos de João II de França (1319-1364) nos dão uma clara ideia desse tipo de colecionismo.[10] Tanto a posse quanto a encomenda de panos de armar para serem ofertados como presentes oficiais contribuíam para enaltecer a magnificência do comitente.[11]

Tapeçarias também serviam como declarações políticas de seus proprietários. Em 1386, Felipe, o Audaz encomendou uma série de panos a Michel Bernard, um dos maiores tapeceiros do período, com o objetivo de comemorar a *Batalha de Roosebeke* (1382), em que cidadãos flamengos liderados por Philip van Artevelde enfrentaram as tropas de Flandres e de França. Também a corte francesa foi responsável pela encomenda de diversos panos de armar com o intuito de honrar suas vitórias em batalhas. Ana de Bretanha, por exemplo,

---

9 BROSENS, Koenraad. "Tapestry: Luxurius Art, Collaborative Industry". In: BOHN, Babette e SASLOW, James M (eds.). A *Companion to Renaissance and Baroque Art*. Wiley-Blackwell, 2013, p. 297; CAVALLO, op. cit, pp. 36-44.

10 Carlos V (1338-1380) possuía mais de duzentas tapeçarias; Luís I (1339-1384), duque de Anjou e posteriormente rei de Nápoles, aos vinte e cinco anos tinha mais de setenta exemplares, tendo aumentado essa soma nos anos posteriores; Filipe II (1342-1404), duque da Borgonha, posteriormente conhecido como Filipe, o Audaz, chegou a mais de cem; por fim, João, duque de Berry (1340-1416) colecionou mais de trinta. Vale citar ainda, Filipe, o Bom (1396-1467) que, em 1430, contava com catorze panos de armar sendo seis de caráter secular e oito com temas religiosos.Para as coleções ver: BROSENS, op. cit, p. 298; CAMPBELL, op. cit, pp. 14-15. DELMARCEL, op. cit, p.25; SOUCHAL , Geneviève. *Masterpieces of Tapestry from the fourteenth to the sixteenth century*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1973, p.31

11 Por exemplo, Filipe, o Audaz, que incentivou muito esse tipo de manufatura, comissionou a *Viagem de Carlos Magno a Jerusalém* por ocasião do casamento de sua filha Catarina com Leopoldo IV de Áustria (1371-1411); a *Vida de Alexandre o Grande*, como forma de resgate para seu filho João (posteriormente denominado de João, o Temerário), preso pelos turcos na Batalha de Nicópolis; e *Virtudes e Vícios*, *Vida de Moisés* e *Clóvis*, durante as negociações de paz com a Inglaterra, oferecidas ao rei Ricardo II e seus familiares. Idem.

encomendou *Batalha de Formigny* (1450) para comemorar a vitória final sobre os ingleses na Guerra dos Cem Anos. Durante o julgamento de João, duque de Alençon, Carlos VII de França (1403-1461) teria coberto as paredes do castelo de São Jorge, em Vendôme, com tapeçarias ornadas com seu brasão de armas, os emblemas de rosas e veados alados sobre um fundo listrado de vermelho, branco e verde, como nos mostra a miniatura atribuída a Jean Fouquet, elaborada na França em 1458, para a edição de Boccaccio *De casibus virorum illlustrium* (Bayerische Staatsbibliothek, Munique, cod. Gall 369, fol. 2v).

Reis e príncipes souberam explorar as tapeçarias como forma de impressionar seus pares e o público em geral.[12] Em 1461, Filipe, o Bom, levou consigo alguns exemplares de sua coleção quando da viagem à França por ocasião da coroação de Luís XI. Em Paris, pendurou-as nas paredes do *hotel d'Artois* e abriu as portas para que o público da cidade apreciasse a *História de Gedeão*, a *História de Alexandre* e outros temas mais, tecidos em seda com fios de prata e de ouro.[13] Em 1501, durante o reinado de Luis XII, as principais salas do castelo de Blois estavam decoradas com cenas da *História da Guerra de Tróia*, os apartamentos do duque com cenas da *História de Alexandre* e a sala de jantar do rei com a *Batalha de Formigny*. Já os aposentos da rainha Ana de Bretanha e suas damas contavam com a ornamentação de cenas bucólicas, feras selvagens ou nativos exóticos.[14]

Os exemplos citados até agora se restringiram à Borgonha e França; contudo, o gosto pelas tapeçarias, bem como as formas de mecenato e as encomendas foram emulados por outras cortes europeias. Em Portugal, as tapeçarias - também conhecidas como "panos de raz", "razes" ou "raz"[15] - eram utilizadas para adornar as casas, os interiores dos palácios, ruas, praças, arenas em que ocorriam corridas de touros e, até mesmo, os compartimentos de navios e galeotas.[16] Os portugueses encomendaram panos de raz diretamente aos ateliers de Arras, Tournai e Bruxelas, mas também as adquiriram por meio de comerciantes que atuavam

---

12 Como escreveu Smith, "*although the Burgundian dukes may not have invented the practice of using tapestries as a form of portable ruler propaganda, they greatly refined it. Their court served as the model for the use and display of tapestries for may later rulers* (...)."SMITH, Jeffrey Chipps. Portable Propaganda – Tapestries as Princely Metaphors at the Courts of Philip the Good and Charles the Bold. *Art Journal*, vol. 48, n°2, Images of Rugel: Issues of Interpretation (Summer, 1989), p. 127. Disponível em:<http://www.jstor.org/stable/776961>. Acesso em 5 de janeiro de 2016.

13 Idem, p. 125.

14 CAMPBELL, op. cit, p. 20.

15 Esse termo deriva do nome de uma das maiores cidades produtoras de tapeçarias na Bélgica: Arras. Em inglês, deu origem a *arras*; em italiano a *arrazi*; em espanhol a *paños de ras.*

16 VITERBO, Souza. "Tapeçarias". In: *Artes e artistas em Portugal*. *Contribuições para a história das artes e indústrias portuguezas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892, p. 71. Disponível em: http://purl.pt/322/3/#/68 . Acesso em 4 de fevereiro de 2015. Ver também: DIAS, Pedro. *À Maneira de Portugal e da Índia. Uma tapeçaria inédita*. Porto: V.O.C Antiguidades, 2007, p. 5. Disponível em: http://www.pab.pt/_usr/downloads/%C3%80%20Maneira%20de%20Portugal%20e%20da%20%C3%8Dndia.pdf. Acesso em 4 de fevereiro de 2016.

em Bruges e Antuérpia. Cronistas nos legaram muitos detalhes: Garcia de Resende (1470-1536), conta sobre o julgamento e condenação (1483) de D. Fernando, duque de Bragança por alta traição: nas paredes laterais da sala em que ocorreu a audiência havia uma tapeçaria com o tema da *Justiça de Trajano* e, por trás dos magistrados, outra "muito grande e imponente" representando nada mais nada menos que o *Juízo Final*.[17] Segundo Ruy de Pina (1440-1522), em 1491, D. João II (1455-1495) encomendou os tecidos para a festa de casamento de D. Isabel, filha de Isabel de Castela e Fernando de Aragão, com seu filho e herdeiro, D. Afonso. Alguns dos razes foram pendurados nas salas do mosteiro de São Domingos, em Évora, para enfeitar as instalações destinadas à noiva; como escreveu Pedro Dias, historiador da arte português, "foram seguramente das festas mais faustosas de toda a Europa de Quatrocentos, ou não fossem Portugal e Castela duas potências emergentes no contexto mundial, e esta uma forma clara de afirmação do Poder".[18]

Junto com as crônicas, as tapeçarias tiveram significativo papel na propaganda política e na demonstração de poder dos monarcas lusos durante o processo de expansão ultramarina. Gaspar Correia (ca. 1495-c. 1561) relata que, em 1498, durante as navegações pela costa oriental da África, Vasco da Gama presenteou o rei de Melinde, "com um panno de armar de figuras d'ouro muy rico".[19] Encantado, o africano combinou de visitar as naus; no dia combinado, encontrou-as "consertadas, limpas e toldadas 'com panos de Frandes [sic] de figuras'. O rei vai ver os aposentos dos capitães e, quando volta, encontra a mesa posta e ornada com 'toalhas de Frandes fermosas'".[20]

Um dos maiores exemplos de tapeçarias como forma de exaltação do poder real que chegou até nós é a série comissionada por D. Afonso V (1432-1481), cujo objetivo era o de celebrar suas vitórias magrebinas, mais precisamente, a conquista das cidades de Arzila e Tânger. O encargo foi feito a Passchier Grenier, um dos mais importantes e influentes agentes em Tournai, que vendeu quantidades significativas para Filipe, o Bom e seu filho Carlos, o Temerário (1433-1477). Vale mencionar que Grenier mantinha frutíferas relações com os duques de Borgonha, casa que também as mantinha com a corte portuguesa - em 1430, Filipe, o Bom casou-se pela terceira vez com Isabel de Portugal (1397-1471), filha de D. João I (1385-1433) e tia de Afonso V. Por isso, explica Delmarcel, não era incomum que as manufaturas de

17 DIAS, op. cit, p. 7.
18 Idem.
19 *Apud* VITERBO, op. cit, p. 82.
20 HUYLEBROUCK, op. cit, p. 167.

Tournai e de outras cidades, como Bruxelas, recebessem também encomendas das casas reais lusas.[21]

O conjunto - que desapareceu de Portugal em 1530 e foi reencontrado no acervo da Colegiada de Pastrana (Guadalajara, Espanha) pelos historiadores da arte Reynaldo dos Santos e José de Figueiredo - é conhecido como *Tapeçarias da Tomada de Arzilla, Tapeçarias de D. Afonso V*, *Conquista das praças do norte de África pelas tropas de D. Afonso V de Portugal* ou *Tapeçarias de Pastrana*. Hoje, considera-se que as tapeçarias são compostas por quatro episódios: os três primeiros referem-se à tomada de Arzila e o último a de Tanger. [22] Antes de prosseguir com a descrição desses razes, é necessária uma análise contextual da expansão lusa no norte da África.

Guerras Afonsinas na África: O Contexto

Após a invasão da cidade de Ceuta (1415), várias foram as tentativas da coroa em ocupar mais praças em território magrebino, seja por necessidade de se afirmar frente aos castelhanos e/ou também para garantir a defesa da fortaleza. Dentre estas tentativas situa-se o Desastre de Tânger, ocorrido em 1437. Até a morte de D. Henrique (1460) os navegadores portugueses foram desvendando a costa africana, tendo chegado próximos de Serra Leoa e, noutra direção, tendo avistado algumas ilhas do arquipélago de Cabo Verde. Sob o reinado afonsino a política de cerco e conquistas será fortalecida. "Devemos lembrar que o financiamento das opções bélicas da Coroa nos anos de vida de D. Afonso V, foi sempre uma questão asfixiante, obrigando à importação muito dispendiosa de armamento e de mão-de-obra especializada."[23] A busca por glória e enriquecimento, em conjunto com a ideia sempre presente de expansão da fé justificavam os investimentos e a elevação dos impostos.

Seus feitos militares, como se sabe lhe valeram o epíteto de *Africano*. A primeira investida bélica afonsina esteve ligada a sua pretensão em participar de uma cruzada contra o avanço otomano, sacramentada após a tomada de Constantinopla em 1453. Este era adepto fervoroso de uma nova cruzada geral da Cristandade contra os mouros, tendo chegado a

21 DELMARCEL, op. cit, p. 33.

22 Em 1915, quando Reinaldo dos Santos e José de Figueiredo encontraram as tapeçarias na Colegiada de Pastrana, não levaram em consideração o pano relativo a Tanger. Em 1926, ao se dedicar ao estudo das peças, Affonso de Dornellas faz a primeira referência ao tecido relativo a Tanger como parte de um conjunto maior. Ver: ARAÚJO, Inês Filipa Meira. *As Tapeçarias de Pastrana, uma iconografia da Guerra.* Dissertação de Mestrado em arte, patrimônio e teoria do restauro. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012, pp. 54-56. Disponível em: <repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8811/1/ulfl137065_tm.pdf>. Acesso em 12 de novembro de 2015.

23 GOMES, Saul António. *D. Afonso V*. Rio de Mouro, Temas & Debates, 2009. p 222.

enviar sucessivas embaixadas à Santa Sé e a outros estados europeus no sentido de conseguir apoio a seus intentos. Mas, devido à falta de adeptos, Afonso V foi obrigado a desistir de recuperar Constantinopla das mãos dos infiéis: "foy El Rey fynalmente e sem contradiçam aconselhado, que na empresa de Cruzada se nom antremetese, e que repousasse, regendo em paz e justiça seus Reynos e vassalos, atée que a visse tomar proseguir a outros Princepes ... e que podia passar em África, e tomar aos infiéis algum lugar, em que Deos fosse servydo...[24] D. Afonso V chegou a enviar a Roma o Doutor João Fernandes da Silveira para anunciar ao Papa Calisto III (sucessor de Nicolau V), a disposição de Portugal de realizar tal empreendimento que, apesar de todos os esforços do rei e do papa, não conseguiu apoio para sua execução. Segundo Rui de Pina, o resultado do envio de embaixadas de Portugal para Nápoles, Florença, Gênova e Veneza no sentido de conseguir apoio para a realização da almejada cruzada contra os turcos foi nulo. "Os embaixadores nom acharam em Napoles nem Italia, aaqulle percebimento nem desejo que pra tal empresa compria, nem como El Rey cuydara".[25] Apesar de não ter conseguido adeptos suficientes, esse episódio contribuiu para o desenvolvimento da diplomacia portuguesa e para a maior inserção do reino lusitano no contexto europeu.

Com o fim da possibilidade de realização da cruzada contra o império turco, o interesse pela aventura guerreira no norte da África acentuou-se. A dicotomia expansão/cruzada permaneceu na produção discursiva sobre a presença portuguesa na África. O olhar dos cronistas reflete o imaginário construído ao redor de uma sociedade guerreira.[26] Em 1458 o Conselho Real escolhe como ponto de ataque a cidade de Alcácer Ceguer. Na companhia de seu irmão mais novo D. Fernando e de outros membros da nobreza a comitiva real foi se encontrar com o restante da tropa no Algarve. Tendo por guia o capítulo XII da Crônica de Damião de Góis; "Do primeiro combate que Deram há Villa Dalcaçer, & do que fe paffou nelle"[27] vemos o início da ocupação da cidade; "diftribuidos hos lugares do combate, mandou loguo tocar has trombetas..."[28] Enfrentando dificuldades, mas com aparato bélico suficiente os portugueses tomaram a cidadela.

24 PINA, Rui de. *Crónica de El Rei D. Affonso V*. Lisboa: Escriptorio, 1901.
25 PINA, Rui de. *Crónica de El Rei D. Affonso V*. Lisboa: Escriptorio, 1901 p 149.
26 NASCIMENTO. Renata C. de S. *A arte, o texto e as guerras: as representações sobre os conflitos no norte da África (século XV). In* Roda da Fortuna: Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo, 2014, Volume 3, Número 2, pp. 268-282.
27 *Crónica do Príncipe* D. João. In REBELO. Antônio Manuel R & CASTRO. Aníbal Pinto de. *Damião de Góis*. Lisboa: Gulbenkian. 2002 (CD).
28 Idem. p 12

> "No dia seguinte, pela manhã, os habitantes, com suas mulheres, abandonam Alcácer Ceguer, conforme o acordado nas negociações da entrega da vila. Ao meio- dia, a pé, D. Afonso V podia fazer a sua entrada solene na vila, o que realizou indo em procissão, com os infantes e mais nobre gente, até à mesquita, desde logo tornada em igreja de Santa Maria da Misericórdia"[29]

Frente ao ocorrido parte da esquadra portuguesa regressa a Ceuta, mas em poucos dias os mouros tentarão por quase dois meses recuperar a cidade. A defesa e manutenção de Alcácer Ceguer trouxe como se sabe, enormes despesas para a coroa. Em 1460, independente das dificuldades financeiras e da morte do infante D. Henrique, já idoso, o desejo de atacar Tânger é retomado. No ano de 1462 se dá a organização da nova armada de Tânger. Desde o fracasso ocorrido em 1437 com o consequente cativeiro e morte de D. Fernando, rememorado como o Infante Santo[30] a posse desta cidade viraria uma "questão de honra", além de ser também um ponto estratégico. Após três tentativas fracassadas, a conquista portuguesa da cidadela teria que esperar ainda algum tempo. Em 1469 invadem Anafé;

> "O Infante D. Fernando...por licença e ajuda d'El-Rei seu irmão, com grande frota e muita e boa gente passou em África onde dizem as praias, e sem muita resistência tomou a cidade d'Anafee, que é na costa do mar; porque os mouros vendo sobre si tamanha frota, com tanto poder a que não podiam resistir, por salvarem suas vidas desampararam a cidade, que foi logo entrada e roubada; e porque era de grande cerca, cuja defensão seria mui difícil, quizera o Infante manter com fronteiros o castello, e finalmente depois de tudo bem consirado; porque na frota não ia gente e mantimentos que pudessem leixar e soprir à defensão da cidade..."[31]

Por não possuírem homens suficientes para guardar a cidade, decidiu-se pelo saque abandonando-a logo em seguida. Em 1471 o projeto expansionista conheceu uma importante vitória com a tomada de Arzila. Nesta expedição levaria o rei consigo o príncipe D. João, com apenas 16 anos. Uma vez mais era Tânger a cidade desejada, mas o monarca acedeu de novo aos pareceres dos seus conselheiros e atacou Arzila, tendo-a conquistada após duros combates, em que perderam a vida os condes de Monsanto e de Marinalva.[32] A conquista da cidade de Arzila adquire enorme importância simbólica e histórica. Pina assinala a intensidade dos combates*;* "E os mouros vendo-se entrados e perseguidos dos christãos pelejando bravamente uns se recolheram a misquita, e outros, os mais honrados ao castello. E

29 GOMES, Saul António. *D. Afonso V*. Rio de Mouro, Temas & Debates, 2009. p 232

30 Na perspectiva de construção de um santo dinástico, percebe-se nitidamente a manipulação discursiva que visava remodelar o fracasso da empreitada em Tânger, transformando-a em glória através de seu viés de sacralidade.

31 PINA, Rui de. *Crónica de El Rei D. Affonso V*. Lisboa: Escriptorio. Vol III, 1902. p 53-54.

32 COSTA, João Paulo Oliveira e. & RODRIGUES, José D. & OLIVEIRA, Pedro Aires. História da Expansão e do Império Português. Lisboa: a esfera dos livros, 2014. p 65

com os da misquita ante de ser vencida, houve de uma parte e da outra mui crua e sangrenta peleja..."[33] A memória construída sobre o cerco de Arzila enfatizou as dificuldades da conquista (pois o número do efetivo dos mouros era maior), o protagonismo do rei e do príncipe D. João II, que participaram pessoalmente da batalha, a honra dos cristãos (invejada pelos mouros) e a ênfase nas lutas sangrentas, com elevado número de mortos. A dicotomia mouro/ cristão permaneceu, respaldando a coragem dos cristãos frente aos infiéis. A narrativa é uma das formas privilegiadas da constituição histórica de sentido.[34] Neste aspecto a crônica nos oferece uma forma de narrativa a ser perpetuada, assim como a arte presente nas Tapeçarias de Pastrana. A conquista de Arzila foi uma empresa muito proveitosa para a fazenda real, com um despojo de 80. 000 dobras de ouro. O protagonismo do rei e do príncipe na peleja, participando pessoalmente do cerco, é exaltado pelo cronista;

> E El- Rei e o Principe, assi no entrar da villa, como no socorrer e prover das muitas pelejas e afronta dos combates, não somente por seu conselho e exforço usaram de ofícios, que pareciam e eram de aprovados capitães; mas ainda por seus braços cometeram e acabaram feitos como ardidos e valentes cavaleiros, sem algum resguardo nem tento do que a suas pessoas e dignidades reaes se deviam, e certamente era grande gloria vêr aquelle dia na mão do Principe em idade de XVI anos sua espada de bravos golpes torcida, e de sangue de infiéis em todo banhada, em cuja vista a mór parte da alegria era d"El-Rei seu padre, que naquela victoria e perigo o tomou por parceiro, vendo que em ajuda tão necessária, e perigo tão conhecido não poderá no mundo escolher melhor companheiro do que gerara por filho.[35]

O príncipe D. João foi armado cavaleiro na mesquita da cidade, também transformada em igreja. "No tempo do cerco e assalto a Arzila o senhor desta cidade Mollexeque estava em Fez. Sendo informado do ocorrido partiu; em Alcacer Quibir foi certificado da expunação e entrada da villa, e estrago e captiveiro de suas mulheres e filhos e de todolos mouros d'ella, donde enviou a El- rei sua embaixada".[36] Após negociações estabeleceram trégua por vinte anos. D. Afonso V escolheu D. Henrique de Meneses, conde de Valença, como governador da capitania.

Ao saber o que havia ocorrido na cidade vizinha os moradores de Tânger a abandonam. Na quarta- feira seguinte, dia 28, D. Afonso V é informado, por quatro cavaleiros mouros, de que Tãnger tinha sido abandonada. Incrédulo, a princípio, mas sem querer perder a

33 PINA, Rui de. *Crónica de El Rei D. Affonso V*. op. Cit p 61-62.
34 GUIMARÃES, Marcella L. *O Discurso Cronístico e a Narratividade Histórica*. In NETO, Dirceu M & Nascimento. Renata C. (Org). *A idade Média: Entre a História e a Historiografia*. Goiânia: PUC- Go, 2012. p 54
35 PINA, Rui de. *Crónica de El Rei D. Affonso V*. op. Cit p 63.
36 PINA, Rui de. *Crónica de El Rei D. Affonso V*. op. Cit p 65

oportunidade que se lhe oferecia, envia, nesse mesmo dia, D. João, filho do Duque de Bragança à frente de 5000 homens[37]. A cidade é cercada e facilmente ocupada. A importância simbólica da tomada de Tânger é enorme. Maria de Lurdes Rosa, em análise sobre a percepção e interpretação da conquista da África interpreta os símbolos e categorias das formas religiosas da conquista; santidade, figurações heroicas ancestrais, sacralizações do tempo e do espaço, cerimoniais e encenações usadas para marcar as partidas e vitórias.[38] Entre estes aspectos destaca-se neste momento a recuperação do que acreditavam ser a ossada do Infante Santo. A conquista de Tanger foi muito importante não somente do ponto de vista econômico-militar, mas, também contribuiu para que popularmente houvesse a crença de que a prisão e morte do Infante não teriam sido em vão. De que o projeto divino seria finalmente concretizado. A chegada da ossada em Lisboa foi extremamente comemorativa.

> os quaes por mar chegaram com Ella a Restello, e do navio foi tirada e trazida com grande manificencia à cidade de Lisboa, e entrou pela porta de Santa Catherina, onde com solemne procisão foi recebida, e alli pelo priol de S. Domingos Mestre Affonso se fez um sermão para o caso mui conveniente e devoto, em que houve palavras de tanta piedade e compaixão, que commoveram as gentes a muitas lagrimas ...E d'alli foram os ossos postos no mosteiro do Salvador, e de hi levados ao mosteiro da Batalha, e postos com devidas exéquias em sua ordenada sepultura.[39]

As representações construídas sobre as conquistas dependem não somente de sua produção discursiva, mas também das imagens perpetuadas sobre elas, como as Tapeçarias de Pastrana, seu símbolo maior.

As Tapeçarias de Pastrana

Afonso V comissionou uma série de quatro panos *O Desembarque em Arzila*, *O Cerco de Arzila*, *O Assalto a Arzila* e *A Tomada de Tânger* para evocar o sucesso das estratégias políticas e militares frente ao Islão, as conquistas econômicas e o processo de expansão pelo Maghreb.[40] A data da encomenda é incerta, podendo ter se dado em dois momentos distintos, como sugere Araújo: o primeiro, logo após a vitória e conquista das duas cidades, em 1471, de forma a exaltar o feito do monarca; o segundo, cinco anos depois, coincidiria com o conflito

37 GOMES, Saul António. *D. Afonso V*. Rio de Mouro, Temas & Debates, 2009. p 251
38 ROSA. Maria de Lurdes. *Longas Guerras, Longos Sonhos Africanos*. Porto: Fio da Palavra, p 45.
39 PINA, Rui de. *Crónica de El Rei D. Affonso V*. op. Cit p 71-72
40 Credita-se a encomenda ao monarca tendo em vista a "difusão de heráldica dedicada a D. Afonso V e à coroa portuguesa, e à relevância atribuída ao monarca e ao seu herdeiro, assim como as próprias inscrições, que lhe dão grande importância". ARAÚJO, op. cit, p. 60.

provocado pelas pretensões de D. Afonso V ao trono castelhano, a partir do casamento com D. Joana de Trastâmara, sua sobrinha e filha única do falecido rei Henrique IV de Castela com D. Joana, Infanta de Portugal. O direito de sucessão de Joana de Trastâmara vinha sendo questionado pela nobreza que suspeitava de sua legitimidade, atribuindo a paternidade a D. Beltrán de Cueva e não a Henrique. Nesse sentido, é possível que o monarca português tivesse encomendado os panos como forma de engrandecer os feitos para mostrar seu poderio e, assim, alcançar a almejada coroa castelhana. Seja qual foi motivo da encomenda, podemos situá-la entre os anos 1471 e 1481, ano da morte de Afonso.[41] Já o término de sua elaboração fica em aberto, pois a manufatura de uma série de tapeçarias era muito lenta. Dornellas aponta para o fato de que os panos em questão "levaram mais de 20 anos a tecer".[42]

Provavelmente, os desenhos originais foram elaborados pelo pintor e escudeiro régio Nuno Gonçalves (ativo entre 1450-1490), autor do políptico de altar conhecido como *Painéis de São Vicente*, ca. 1470, procedentes do Mosteiro de São Vicente de Fora e conservados no acervo do Museu de Arte Antiga, Lisboa. Segundo Almeida, é possível que os seis painéis que compõem o retábulo, também encomendado por Afonso V, fossem interpretados como um "*ex-voto* de gratulação da Cidade de Lisboa ao seu Patrono São Vicente Mártir, protector das conquistas africanas, por virtude dos sucessos militares no Maghreb".[43] Desde que Reinaldo dos Santos e José de Figueiredo descobriram os panos na Colegiada de Pastrana, a historiografia da arte portuguesa tem associado à Gonçalves a autoria do retábulo e dos desenhos originais das tapeçarias. [44] A esse debate historiográfico já constituído não temos nada a acrescentar; no entanto, gostaríamos de ressaltar que a atribuição gonçalvina aos desenhos originais, vinha ao encontro de uma importante discussão no seio da História da Arte, tal como constituída no início do século XIX até meados do XX, a saber: a construção, em escala europeia, de um discurso no qual a "arte nacional" constituía-se como lugar de identificação. A exaltação de uma expressão artística nacional que buscava legitimar a ideia da existência de uma Escola Portuguesa de Pintura "caracterizou a Primeira República e o Estado Novo".[45] Essa reivindicação pode ser vista, em 1929, quando os painéis e as tapeçarias foram

41 ARAÚJO, op. cit, pp. 60-61.

42 DORNELLAS, Afonso de. "Elementos para o estudo histórico das tapeçarias de D. Afonso V". *Contemporânea*. Série 3, N°3, Jul.1926, p. 111. Disponível em:http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/1926/N3/N3_item1/P20.html. Acesso em 7 de fevereiro de 2016.

43 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de e BARROCA, Mário Jorge. *História da Arte em Portugal. O gótico*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p. 282.

44 Extensa bibliografia é citada por ARAÚJO, op. cit.

45 RODRIGUES, Dalila. "As tapeçarias de Pastrana e os *Painéis de São Vicente*. Legado artístico e memória simbólica do reinado de Afonso V." In: MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA E FUNDACIÓN DE CARLOS DE AMBERES (ed.). – *A Invenção da Glória. D. Afonso V e as Tapeçarias de Pastrana*. Museu Nacional de Arte Antiga e Fundación Carlos de Amberes, 2010, p. 31.

expostos lado a lado na sala principal da *Exposição Cultural Portuguesa da Época dos Descobrimentos*, no pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha. A mostra, organizada por José de Figueiredo, autor também do prefácio do catálogo, "centrou-se numa afirmação identitária associada às especificidades da arte portuguesa produzida nos séculos XV e XVI."[46]

Como mencionado, os desenhos originais precisavam ser adaptados para cartões a partir dos quais os tecidos seriam urdidos. E aqui, apesar de toda a discussão da historiografia portuguesa sobre a autoria dos mesmos, temos que levar em conta que o resultado final em nada deixou a dever a uma estética já "consagrada" das tapeçarias flamengas, como as legendas em latim de grande dimensão, na parte superior, grafadas com letras em estilo gótico; o predomínio das cores amarelo e vermelho; a falta de espaços vazios, a acuidade na representação das vestimentas e dos armamentos, entre outras características que procuraremos ressaltar ao longo do texto.

Passemos, agora, à análise das tapeçarias. Os episódios representados em *O Desembarque em Arzila*, *O Cerco de Arzila* e *O Assalto a Arzila* são uma epítome da conquista dessa cidade e do heroísmo do rei, de seu filho, o infante D. João, e do exército luso. O processo de conquista tem início com *O Desembarque em Arzila* (figura 1), em cuja legenda se lê:

> e como na terça-feira, sexto dia após a saída, entrou no porto de Arzila, opulentíssima cidade de mouros, no dia seguinte, quarta-feira, embora por mar, pela sua bravura, o desembarque dos soldados em terra tornou-se perigosíssimo, o Rei, de ânimo esforçado perante quaisquer dificuldades, cuidando que, por muitos motivos, nada lhe era mais adverso em tal conjuntura que a demora e a dúvida, prevalecendo sobre o risco da própria vida o grande ardor da fé, foi para terra apesar das muitas barcas que se tinham afundado e das ondas terem engolido alguns homens nobres, com suma dor para ele.[47]

46 BAIÃO, Joana. A "revolução de Figueiredo". Museologia e investigação em Portugal (1911-1937). In. ASENSIO, Lira, ASENJO & CASTRO (eds.). SIAM. Seires Iberoamericanas de Museologia. Vol. 6. 2012, p. 60. Disponível em: <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11563/57368_5.pdf?sequence=1>. Acesso em 8 de fevereiro de 2016.

47 MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA E FUNDACIÓN DE CARLOS DE AMBERES (ed.). – *A Invenção da Glória. D. Afonso V e as Tapeçarias de Pastrana*. Museu Nacional de Arte Antiga e Fundación Carlos de Amberes, 2010, p. 50



Figura 1: Atribuída à oficina de Passchier Grenier, Tournai (Bélgica). *O Desembarque em Arzila*, último quartel do século XV. Lã e seda, 368 (esq.) / 357 (dir.) x 1108 (sup.) / 1107 (inf.) cm. Colegiada de Nossa Senhora da Assunção, Pastrana (Guadalajara), Espanha

A narrativa imagética tem início do lado esquerdo: a frota, identificada com o estandarte português e a cruz de São Jorge, chega à costa de Arzila; macacos a bordo de dois navios deixam claro que a cena se passa na África (figura 2). A presença de Afonso V na nau capitânia, em primeiro plano, vem anunciada pelo pendão real e seu emblema: o rodízio aspergindo gotas (figura 2). Vale mencionar que, na superfície das três tapeçarias, a posição do pendão e do emblema reais é um dispositivo que revela a posição do monarca e de seu filho, não só com o intuito de marcar os diferentes momentos da batalha e como ajuda a guiar o olhar do observador pela história como um todo.







Figuras 2, 3 e 4

À direita das naus, o desembarque do exército se dá por botes e a chegada dos portugueses vem anunciada por músicos. Nem tudo se passa bem em virtude dos recifes e do mar revolto, o que acabou por ocasionar a morte de alguns soldados por afogamento, como se vê na orla inferior no centro da tapeçaria. Ainda que as perdas sejam inevitáveis, no primeiro plano, Afonso V aparece resplandecente dentro de um batel tal qual um nobre cavaleiro, vestido em uma reluzente armadura e ricos bordados. Esse era um dos indícios da representação do herói nas tapeçarias, como se vê, por exemplo, nas cenas de batalha dos panos cujo tema era a Guerra de Troia.[48] É possível que o mesmo artifício tenha sido utilizado para as mencionadas tapeçarias da *Batalha de Roosebeke* (1382) e da *Batalha de Formigny* (1450) – infelizmente, perdidas.

Na cena seguinte, o desembarque continua com o monarca – o observador precisa seguir o emblema real –, o príncipe e o exército (figura 3) em terra firme, numa paisagem indistinta formada por montanhas e algumas árvores. Na parte central d' *O Desembarque em Arzila*, as figuras são tipicamente flamengas, esbeltas e alongadas; a tentativa de criar a sensação de profundidade acontece com a sobreposição de sucessivas "faixas", a partir do primeiro plano: o desembarque das tropas; portugueses jogados à água; soldados em terra que ajudam os companheiros a se levantar; pequena faixa de grama e flores; Afonso, João e o exército; montanhas ao fundo e uma estreita faixa de céu na parte logo abaixo da legenda. Campbell explica que os designers e tecelões holandeses "evitavam configurações de perspectivas complexas, optando por composições decorativas em frisos com narrativas episódicas espalhadas pela superfície da tapeçaria". Dessa forma, o olho do observador é guiado e se move ao longo do pano "pelas silhuetas que aparecem paralelas ao plano da imagem".[49]

À direita, está Arzila fortificada e altamente guardada por soldados que se protegem atrás das ameias e se defendem dos invasores com espadas em punho (figura 4). No céu, algumas nuvens flutuam. Ora, esse seria um detalhe irrelevante, se não chamasse a atenção para a transferência de elementos iconográficos entre as diversas tapeçarias flamengas. O mesmo tipo de nuvem surge em *Cenas da Paixão de Cristo*, ca. 1467-68 (Museo Del Duomo, Milão), elaborada provavelmente em Bruxelas.

Os combatentes dos dois exércitos são representados em três quartos, de perfil ou de frente. Importante destacar que não há uma preocupação com a retratística, as personagens

48 O tema da Guerra de Troia era muito apreciado nas tapeçarias. Sabe-se que só em Tounai foram manufaturados, pelo menos, cinco versões. SOUCHAL, op. cit, p. 45-57; CAMPBELL, p. 55-64.

49 CAMPBELL, op. cit, p. 49.

têm em comum os olhos grandes e bem abertos, bocas fechadas levemente rosadas e os narizes bem delineados e longos, algumas vezes se vê uma pequena linha tentando salientar a maçã do rosto ou a linha abaixo dos olhos. A barba pode ser uma característica tanto dos europeus quanto dos mouros.



Figura 5: Atribuída à oficina de Passchier Grenier, Tournai (Bélgica). *O Cerco de Arzila*, último quartel do século XV. Lã e seda, 428 (esq.) / 422 (dir.) x 1078 cm. Colegiada de Nossa Senhora da Assunção, Pastrana (Guadalajara), Espanha

Ao contrário do pano anterior, *O Cerco de Arzila* (figura 5) não mostra uma sequência de eventos, mas fixa-se em um único episódio: o assédio à cidade logo após o desembarque. Para se proteger de eventuais reforços islâmicos oriundos das adjacências, os portugueses posicionaram a frota estrategicamente no mar – logo abaixo da legenda estão os mastros e as cestas de gáveas das embarcações –, além de construir uma paliçada de madeira – visível logo no primeiro plano–, adornada com o pendão real, a insígnia de Portugal e a cruz de São Jorge (esta uma clara alusão ao caráter da reconquista das cruzadas). A acuidade na tessitura é tanta, que é possível vislumbrar os veios das árvores nas tábuas utilizadas para a defensa.

Nas laterais, acompanhando o limite do arraial, o tema da *millefleurs* tão comum nas tapeçarias do tardo-medievo e início da era moderna: pequenas flores de diferentes espécies crescem sobre a grama de um verde muito profundo, causando a impressão de um prado uniforme e muito florido sem, no entanto, haver a sobreposição de pétalas ou caules. *Millefleurs* também aparecem, de forma muito tímida, na lateral esquerda d'*O assalto a Arzila;*

já n'*A tomada de Tânger* encontram-se nas laterais, no campo de batalha em que está o exército luso, ao redor das muralhas e sob os pés dos cidadãos que abandonam essa cidade.

Dentro da paliçada, a batalha é conduzida em duas frentes: à esquerda pelo infante e à direita pelo rei. Ambos estão devidamente protegidos com armaduras e elmos, sobre cavalos ricamente paramentados[50] - no caso do monarca, com tecidos brocados em ouro, vermelho e branco. Aqui, como nos outros três panos, o virtuosismo dos tecelões nos faz ver os mínimos detalhes das vestimentas, cotas de malha, fivelas, os adornos nos elmos e outros tipos de proteção de cabeça, nas armas.

Tendo em vista a dificuldade do transporte e consequente desembarque, os portugueses não puderam contar com a cavalaria durante os assaltos a Arzila, por isso não se veem outros equinos.[51] Se de um lado, isso demonstra as dificuldades da empreitada, por outro enaltece a figura do rei: a imagem equestre atesta ainda mais sua bravura e os ideais heroicos e da cavalaria. Importante ressaltar que as *Tapeçarias de Pastrana* mostram os guerreiros utilizando o equipamento militar português da segunda metade do século XV nas campanhas no norte do continente africano. Araújo discorre longamente sobre os vários grupos tipológicos:

> "o armamento defensivo, onde são incluídas as protecções de cabeça, as protecções de corpo, as defesas exteriores e o armamento ofensivo, de que fazem parte as armas brancas, as armas de haste, as armas de propulsão muscular, as armas de propulsão neurobalística e as armas de propulsão pirobalística".[52]

Como nos outros três panos que formam o conjunto das *Tapeçarias*, a malha urbana e defensiva das duas cidades magrebinas em nada correspondem à realidade. Talvez pela falta de um desenho que indicasse com precisão a geografia dessas urbes ou por conta do costume de se apropriar de um modelo iconográfico já consagrado, as representações de Arzila e Tânger são similares àquelas das cidades do norte da Europa, com telhados agudos, torres pontiagudas ou com abóbadas arredondadas. Esse esquema vinha sendo empregado em diversas tapeçarias, não importando o tema: na *Guerra de Troia*, no *Assalto a Jerusalém* (Château de Saumur. Collection de l'Église de Nôtre-Dame de Nantilly), na *Tapeçaria com*

50 Como nas representações dos heróis nas tapeçarias sobre a Guerra de Troia.

51 Na conquista das cidades de Ceuta e Arzila, os portugueses não levaram cavalaria, pois se tratava de "um corpo que teria sido difícil de transportar nos navios". BUNES IBARRA, Miguel Ángel. "As tapeçarias de Pastrana e a expansão portuguesa no norte de África". In: MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA E FUNDACIÓN DE CARLOS DE AMBERES op. cit, p. 22.

52 ARAÚJO, op. cit, p. 5.

cenas da Paixão do Cristo (Rijksmuseum, Amsterdam), etc. N'*O Cerco de Arzila* há até mesmo uma casa alongada e com frontão escalonado no típico estilo dos Países Baixos!



Figura 6: Atribuída à oficina de Passchier Grenier, Tournai (Bélgica). *O Assalto a Arzila*, último quartel do século XV. Lã e seda, 369 (esq.) / 355 (dir.) x 1009 (sup.) / 1094 (inf.) cm. Colegiada de Nossa Senhora da Assunção, Pastrana (Guadalajara), Espanha

A legenda d'*O Assalto a Arzila* (figura 6) descreve algumas etapas no processo da tomada da cidade sem, contudo, descrever todos os episódios, como o refúgio dos habitantes na mesquita:

> antes do nascer do sol, exortando o rei os soldados, uns pelas recentes brechas da muralha, outros subindo pelas escadas, entram com sumo ímpeto na cidade, onde também se registrou uma luta mui encarniçada e grande mortandade dos que pelejavam a pé. Depois, a maior parte dos mouros refugiou-se tumultuosamente no interior do fortificadíssimo castelo, onde, senão tão difícil a entrada, também foi grande o perigo e maior e maior a mortandade que se seguiu. Prolongou-se até ao meio-dia por todas as partes um combate atroz, como costuma acontecer entre vencedores cheios de ira e vencidos em desespero (...)".[53]

No raz, a paliçada desapareceu, mas ainda se vê a frota posicionada na defensiva abaixo da legenda. Como no *Cerco*, Afonso V está do lado direito e o príncipe do esquerdo estimulando a luta aguerrida: o primeiro com a espada ao alto e o segundo com o bastão de mando, ao contrário da imagem anterior, em que o rei segura o bastão de mando e não há nada nas mãos do filho. Agora, o frenesi é ainda maior. O campo de batalha vem tomado pela

53 MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA E FUNDACIÓN DE CARLOS DE AMBERES, op. cit, p. 70.

aglomeração dos soldados, não há um único espaço em branco. Bunes Ibarra chama a atenção para "as bombardas [que] desapareceram para dar lugar às espadas nuas, aos assaltos às torres e à luta corpo a corpo contra o inimigo".[54] Embate acirrado, espadas para o alto, corpos feridos. Baixas de ambos os lados, entre os portugueses D. João Coutinho, conde de Marialva e o conde de Monsanto e camareiro-mor do rei, D. Álvaro de Castro, mas tanto a imagem quanto o texto se calam em relação a isso mostrando somente as injúrias contra o inimigo: no centro, entre as muralhas, o soldado de Arzila que se defende com a espada levantada está ferido no braço; logo abaixo, um companheiro não teve a mesma sorte e se encontra caído sobre a muralha, abatido com um golpe na garganta que sangra e tendo ainda seu algoz bem à frente, com a espada em punho.



Figura 7: Atribuída à oficina de Passchier Grenier, Tournai (Bélgica). *A Tomada de Tânger*, último quartel do século XV. Lã e seda, 404 (esq.) / 387 (dir.) x 1082 cm. Colegiada de Nossa Senhora da Assunção, Pastrana (Guadalajara), Espanha

A Tomada de Tânger (figura 7) é muito diferente das tapeçarias anteriores. Em primeiro plano, o mar está agitado por altas ondas, cujas características são muito similares àquelas representadas na arte islâmica. Os diferentes tons de azul ajudam na configuração da profundidade, movimento e volume das águas. A narrativa tem início na parte superior: no centro está a cidade de Arzila já conquistada. À sua esquerda, algumas árvores e logo em

54 BUNES IBARRA, op. cit, p. 75.

seguida tem início a representação da infantaria e da cavalaria[55] portuguesa que marcham em formação de combate, descendo por toda a lateral em meio às *millefleurs*.

D. João, filho do duque de Bragança e futuro marquês de Montemor, vem a cavalo para se certificar da vitória. Importante observar que a figura do rei está ausente em toda essa composição, assim como seu símbolo, uma vez que ele não participou pessoalmente da tomada da cidade. Também não se veem barcos, a artilharia e alguns dos armamentos utilizados na batalha anterior, como bestas e espingardas. Provavelmente, a ausência desse aparato daria a ideia da intenção "pacífica" dos conquistadores durante a ocupação, ao contrário da proposta de sítio e do sangrento combate na tomada de Arzila.

Os islâmicos já tinham abandonado Tânger antes mesmo da chegada dos europeus. Na cidade amuralhada, não há vestígio algum do exército inimigo e sua posse vem atestada pelo soldado que segura o estandarte de Portugal por sobre as portas. Como mencionado, a malha urbana e as construções em nada se assemelham a uma cidade africana. Um exemplo chama a atenção: próximo à entrada, a representação de um edifício remete a uma catedral e nos leva a pensar se a verdadeira intenção não era a de mostrar a mesquita tangerina.

À direita da tapeçaria, a população islâmica abandona a cidade. Aglomerados, soldados e civis, ricos e pobres, homens, mulheres e crianças marcham sobre um campo de flores, carregando poucos pertences. É bastante curiosa a representação das faces, a tez é muito clara, alguns homens têm cabelos e barba encaracolados e olhos amendoados; mas a grande maioria dos refugiados apresenta características europeias. Bunes Ibarra esclarece que os tipos de roupas – algumas com brocados luxuosos –, adornos e toucados podem ser magrebinos ou orientais e nos tecidos "inclui-se uma pequena inscrição que se assemelha às letras árabes". Isto pode ser visto na "parte inferior do vestido do segundo personagem masculino mais próximo do mar, e tenta copiar parte da frase que refere a unicidade de Deus, muito frequente nas bandeiras e galhardetes islâmicos".[56]

No conjunto que compreende *O Desembarque em Arzila*, *O Cerco de Arzila, O Assalto a Arzila* e *A Tomada de Tânger*, a encenação dos embates lembra em muito outras tessituras, como a da *Morte de Toilus, Aquiles e Paris*, da *História da Guerra de Troia*, ca. 1465-95 (Museo Catedralicio, Zamora). Caso *Batalha de Roosebeke* e *Batalha de Formigny* tivessem chegado até nós, seria possível vislumbrar se essa forma se configurava como um *topos* independente do tema tratado fosse ele oriundo da mitologia greco-romana ou de eventos históricos

55 A cavalaria não aparece nas tapeçarias anteriores como forma de corroborar a dificuldade do desembarque dos animais.

56 BUNES IBARRA, op. cit, p. 85.

contemporâneos. Por outro lado, as *Tapeçarias de Pastrana* trazem uma inovação importante: enquanto as cenas de batalhas dos exemplares que sobreviveram ao tempo e chegaram até nós apresentam os personagens centrais ou o episódio principal da narrativa sob um baldaquino, em nenhum dos quatro aqui analisados esse elemento se faz presente. Algumas hipóteses vêm à mente: a presença do baldaquino como indicador de relevância foi substituída pelo estandarte do rei; a supressão acaba por conferir a importância da arquitetura à representação das urbes; a inovação pode ter sido fruto do cartão elaborado por Nuno Gonçalves, uma vez que tampouco os *Painéis de São Vicente* circunscrevem os personagens sob baldaquinos; por último, talvez refletisse uma vontade de deixar a narrativa mais fluida, sem a interferência de espaços delimitados em meio à batalha, libertando assim o olhar do observador para percorrer as cenas livremente.

E, assim, se construiu uma narrativa imagética da expansão portuguesa no norte da África. A contemplação dos quatro panos monumentais não só propiciava uma forma de se contar a história, como engrandecia aquele que propiciara os feitos e a própria experiência da visualidade do observador: o comitente, Afonso V.

Figure di seta. La produzione tessile e a ricamo a carattere figurativo nella Firenze del Quattrocento: modelli, committenze, manifatture

Figures in Silk. Figurative Embroideries and Textiles in Fifteenth-Century Florence: Models, Patronage, Workshops

Cristina Borgioli *
Accademia di Belle Arti di Palermo

Sommario

Il presente testo, presentato al Colóquio de História da Arte e da Cultura do Renascimento, Museo de Arte de São Paulo Masp (16-17 marzo 2016) illustra il contesto produttivo e storico-artistico inerente la produzione di ricami e tessuti figurati nel XV secolo a Firenze. L'industria della seta, oltre ad essere uno dei fondamentali motori dell'economia fiorentina, fu uno dei settori nel quale si riflesse il coevo linguaggio figurativo sia mediante l'intervento diretto degli artisti più innovativi del tempo, come Botticelli e Antonio Pollaiolo, sia attraverso la reiterazione e la contaminazione di modelli pittorici e scultorei di maggior successo. Possiamo infatti riconoscere diversi livelli di manufatti, sia per il ricamo che per le stoffe figurate: da quelli prodotti su specifiche commissioni con cartoni appositamente elaborati dai grandi maestri, fino alle produzioni seriali in cui i modelli venivano creati direttamente in bottega, rielaborando composizioni entrate ormai a far parte del lessico artistico del tempo e diffuse ampiamente anche attraverso la stampa xilografica. In questo composito mondo si trovano ad operare e talvolta cooperare, pittori di prima grandezza e figure comprimarie della scena artistica fiorentina, tessitori, stampatori, ricamatori, disegnatori di drappi. Per esplicitare questo brulicante contesto artistico-artigianale si è cercato anche di restituire la poliedricità dei vari ambienti produttivi con le loro interrelazioni: le botteghe pittoriche, le botteghe di ricamo, le officine monastiche femminili.

Parole chiave: Produzione tessile; Firenze; Quattrocento.

Abstract

This paper, which was first presented at the Colóquio de História da Arte e da Cultura do Renascimento, Museo de Arte de São Paulo Masp (16-17 May 2016), illustrates the social and art-historical context of the production of embroideries and figurative textiles in Florence in the fifteenth century. Besides being one the most flourishing activities of Florentine economy, silk industry was a sector particularly receptive of contemporary art tendencies, both through the direct involvement of the most innovative artists of the time, like Botticelli and Antonio Pollaiolo, and through the reiteration and contamination of successful pictorial and sculptural models. It is possible to distinguish various kinds of objects, among embroideries as well as figurative fabrics: from those made after specific commissions through cartoons realized by the great masters, up to serial production based on models created in weavers' and embroiderers' workshops, which reelaborated compositions by then become part of the artistic repertoire and widespread also through woodcuts and prints. In the composite Florentine art world operated, and at times cooperated leading and secondary artists, weavers, printers, embroiderers, cloth-designers, engravers. The paper reconstructs the vivacious interrelations between artists' and embroiderers' workshops, and female convents with their specialized laboratories.

Keywords: Textile processing; Florence; Quattrocento.

● **Enviado em: 02/05/2016**
● **Aprovado em: 22/06/2016**

* Professora na Accademia di Belle Arti di Palermo.

Con questo articolo si vuole illustrare il rapporto intercorso tra modelli pittorici – talvolta scultorei – e produzione tessile figurata nel XV secolo a Firenze. A questo proposito saranno analizzati manufatti di due tipi: ricami e tessuti figurati. Per fare ciò inquadrerò per sommi capi la situazione produttiva tessile nella città toscana nel corso del XV secolo per far emergere il fitto 'intreccio' che caratterizzò l'opera di artisti, artigiani, enti religiosi e committenti; nella seconda parte proporrò una serie di manufatti (tessuti e ricami figurati) rappresentativi dell'ambiente produttivo e artistico in oggetto per esplicitare gli esiti dei rapporti tra artisti e artigiani nel contesto descritto.

Nel XV secolo a Firenze si registra un'eccezionale fioritura di talenti artistici alimentata da una committenza colta, raffinata e ricchissima. Quest'ultima, formata da mecenati delle arti e delle lettere, nella maggior parte dei casi dovette la propria fortuna economica all'industria e al commercio delle stoffe ovvero dei panni di lana e dei drappi di seta, veri e propri motori, assieme alle attività bancarie, dell'economia locale del tempo[1].

L'industria tessile fiorentina era fiorita nel XIV secolo con la lavorazione della lana e aveva creato un volume d'affari tale da rendere Firenze uno tra i più eminenti centri di produzione ed esportazione di panni di lana a livello internazionale[2]. In conseguenza della crisi dell'industria laniera della seconda metà del Trecento, si assiste sullo scorcio del secolo a una sorta di 'riconversione economica' che porta gli imprenditori e i mercanti fiorentini a investire capitali sulla seta[3].

Naturalmente la produzione e il commercio dei panni di lana rimase una delle voci economiche più significative del Quattrocento ma se confrontiamo i dati del Catasto del 1427 con quelli del 1480, vediamo che il numero degli opifici dell'arte della lana attivi ha una flessione del quaranta per cento (da 126 a 78)[4].

---

1 La produzione dei drappi di seta fu potenziata grazie all'azione di un gruppo di famiglie di imprenditori, capaci di ingenti capitali da investire (i cosiddetti *setaioli grossi* contrapposti ai *setaioli minuti* ovvero ai piccoli artigiani) che prese il potere all'interno della corporazione di riferimento, l'*Arte di Por Santa Maria*, influenzandone le scelte politiche ed economiche. A titolo di esempio basti ricordare che la stessa famiglia Medici investì in questo settore nel 1438 mediante l'acquisto di un'officina serica un capitale iniziale di circa 5000 fiorini. TOGNETTI, Sergio. *Un'industria di lusso a servizio del grande commercio. Il mercato dei drappi serici e della seta nella Firenze del Quattrocento*. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2002, p. 26. Su questo aspetto e più in generale sulla nascita e la volontà di potenziamento dell'industria serica in Italia: TOGNETTI, Sergio. "I drappi di seta". In di FRANCESCHI Franco, GOLDTHWAITE Richard A., MUELLER Reinhold C. (orgs). *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Volume IV. Commercio e cultura mercantile.* Treviso, Fondazione Cassamarca-Angelo Colla Editore, 2007, pp. 143-170; MOLÁ Luca, MUELLER Reinhold C., ZANIER Claudio, Marsilio (orgs.) *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento. Dal baco al drappo.* Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2000.

2 HOSHINO, Hidetoshi. *L'arte della lana in Firenze nel basso Medioevo: il commercio della lana e il mercato dei panni fiorentini nei secoli XIII-XV*. Firenze, Leo S. Olschki editore, 1980.

3 TOGNETTI, Sergio. *Un'industria* cit. 2000, pp. 16-24.

4 BIANCHI, Maria Luisa. "Le botteghe fiorentine nel Catasto del 1480" In *Ricerche storiche*. Napoli, Esi, 2000, XXX,1, pp. 119-121.

Fu indirettamente complice del processo di affermazione e sviluppo del setificio fiorentino il contemporaneo declino della manifattura serica lucchese che, dal XIII secolo, si era imposta come principale centro produttivo d'Europa; l'indebolimento delle officine lucchesi si congiunse a una situazione politica altamente instabile e tutte queste circostanze dettero luogo a una diaspora di maestranze, imprenditori e mercanti verso altri centri – come Bologna, Venezia e Firenze – dove simili figure furono attirate da una serie di sgravi fiscali ed agevolazioni economiche finalizzata al trasferimento e alla diffusione delle loro competenze[5].

La volontà di Firenze fu quella di creare non una semplice industria serica ma un'industria serica lussuosa, destinata alla produzione e al commercio di stoffe preziose. In altre parole Firenze non si pose in competizione con le esistenti manifatture tessili di livello medio-basso europee ma si inserì – e divenne *leader* – in quello che oggi chiameremmo 'settore del lusso'[6]. Un'evidenza a riprova di tale volontà è l'introduzione nel terzo decennio del XV secolo a Firenze del mestiere del *battiloro* ovvero di quelle attività connesse alla produzione delle lamine e dei filati in oro e argento (ma anche di filati realizzati in rame dorato, per esempio) necessarie alla tessitura di preziose stoffe operate come i damaschi broccati e i velluti allucciolati[7]. A riprova di questo assunto vi è poi la progressiva mutazione della corporazione fiorentina dell'Arte della seta (Por Santa Maria): nel quarto decennio del Trecento contava tra i suoi iscritti numerose tipologie di lavoratori estranei ai processi industriali della seta (venditori al dettaglio di stoffe e vestiti, coperte, tappeti e materassi, merciai; sarti e farsettai; argentieri e orafi; armaioli) mentre all'inizio del XV secolo, definisce il proprio profilo designando per statuto (1404 e 1411) *setaioli grossi* (i mercanti-imprenditori) e orafi come categorie preminenti della gilda[8].

A Firenze l'affermazione della produzione tessile serica e il suo pieno sviluppo si ha a partire dal secondo quarto del secolo: tra il 1427 e il 1480 le botteghe dei *setaioli grossi* cioè

5 Su questo aspetto: EDLER DE ROOVER, Florence*. Le sete lucchesi*. Lucca, Istituto storico lucchese-La Balestra editore, 1993; MOLÁ Luca. *La comunità dei lucchesi a Venezia. Immigrazione e industria della seta nel tardo Medioevo*. Venezia, Istituto veneto di scienza, lettere e arti, 1994. TOGNETTI, Sergio. "La diaspora dei lucchesi nel Trecento e il primo sviluppo dell'arte della seta a Firenze" In *Reti medievali rivista*. Firenze, Firenze University Press, 15,2 (2014).

6 TOGNETTI, *Un'industria* cit. 2002, p. 24 e in particolare nota 43.

7 *Ivi* p. 17- 18. Lo sviluppo delle botteghe di *battiloro* a Firenze si ebbe grazie ad una serie di incentivi fiscali e benefici vari, tra i quali il condono dei debiti preesistenti, concessi agli artigiani provenienti da altre città e disposti ad importare il loro sapere tecnico. Assieme a questo regime di facilitazioni, se ne registra uno, successivo, fortemente punitivo (fino alla pena di morte) per le maestranze che fossero andate ad esportare la propria attività altrove. Su questa categoria si veda inoltre: GUIDOTTI, Alessandro, *Battiloro e dipintori a Firenze tra Tre e Quattrocento. Bastiano di Giovanni e la sua clientela (dal catasto del 1427)* In *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini.* Firenze, Sansoni, 1984, pp. 239-249; DINI, Bruno. "I battilori fiorentini nel Quattrocento" In ROSSETTI, G. (ed.) *Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo. Studi in onore di Mario del Treppo*. Napoli, G. Vitolo, Liguori, 2000, pp. 139-162.

8 TOGNETTI, *Un'economi*a cit. 2000, pp. 12-13.

delle officine a carattere industriale a Firenze passa dalle 33 alle 44 unità, alle quali dobbiamo aggiungere tutte le botteghe 'minori' per la vendita al dettaglio e quelle connesse alle attività correlate e prodromiche alla tessitura (torcitura, bollitura, tintura, filatura). Ancora più florida la situazione registrata per la presenza dei *battiloro* con il numero delle loro botteghe che raddoppia (10 nel 1461; 20 nel 1499) nel corso della seconda metà del secolo[9]. Al netto di alcuni periodi di stagnazione, possiamo affermare che in generale la manifattura di tessuti pregiati di seta a Firenze fu in crescita lenta ma progressiva nella prima metà del Quattrocento mentre accelerò il suo sviluppo nella seconda metà del secolo e continuò a crescere anche nel corso del Cinquecento, quando con il Granducato fu promossa e avviata la produzione della stessa seta attraverso la gelsibachicoltura in Toscana[10].

Dal Catasto del 1427 emerge con chiarezza che la manifattura tessile a Firenze era organizzata come una sorta di 'fabbrica diffusa' ovvero decentrata in cui la bottega era la sede centrale della compagnia, dove si svolgeva la vendita ma soprattutto la gestione dell'intera attività che, invece, si sviluppava altrove, attraverso commissioni ad artigiani che operavano nelle loro botteghe o nelle loro case con un raggio d'azione che si estendeva per tutta la città e, a volte, nel contado[11].

La produzione tessile fiorentina del XV secolo si distinse per la produzione di tessuti tecnicamente complessi e molto preziosi come velluti e damaschi. Quello che rimane oggi della produzione fiorentina è sostanzialmente ciò che fu utilizzato per confezionare arredi sacri e vesti liturgiche tranne rare eccezioni. Molto poco infatti si è conservato dell'abbigliamento laico, più sottoposto all'usura e alla sostituzione per i cambiamenti della moda. Nella produzione pittorica Quattro e Cinquecentesca si hanno numerose attestazioni del repertorio tessile fiorentino: basti pensare all'attenta descrizione dei drappi e delle stoffe dell'Angelico o di Benozzo Gozzoli. Opere come la *Cavalcata dei Magi* di Benozzo Gozzoli, per citare un esempio celeberrimo, forniscono un buon 'catalogo' di tipologie tessili e decorative prodotte dalla manifattura di pregio fiorentina.

In questa occasione ci concentreremo però su una tipologia particolare di stoffe che è quella appunto dei tessuti figurati. Questo genere di tessitura nasce a Lucca nell'ultimo quarto del Trecento e presenta un repertorio iconografico inerente soprattutto storie del Nuovo Testamento e scene della vita di Cristo e della Vergine. Gli episodi venivano rappresentati

9 *Ivi* pp.25-29.

10 Sull'allevamento del baco da seta e la coltivazione dei gelsi in Toscana: BATTISTINI, Francesco. *Gelsi bozzoli e caldaie. L'industria della seta in Toscana tra città, borghi e campagne (secoli XVI-XVIII)*. Firenze, Olschki, 1998.

11 GROSSI, Maria Letizia. "Le botteghe fiorentine nel Catasto del 1427" in *Ricerche storiche*, Napoli, Esi, 2000, anno XXX, 1, pp. 6-7.

entro cornici generalmente rettangolari e ripetute in direzione orizzontale o verticale nell'ampiezza tessuto. Si trattava quindi di vere e proprie 'strisce' o bordi lavorati con un telaio largo quanto il tessuto da realizzare. In questo modo i pannelli con le varie scene potevano essere riportati sulle vesti liturgiche (pianete, dalmatiche, piviali) come pettorali (orizzontale), stoloni (verticale), nella decorazione dei cappucci da piviale ma anche come pendenti di baldacchini, 'fregi' di paliotti etc. La decorazione di queste porzioni di vesti e arredi liturgici, per gli oggetti più preziosi, era destinato tradizionalmente ad interventi a ricamo: in questo senso possiamo considerare i tessuti figurati oggetti 'succedanei' ed economici imitativi del lavoro ad ago; la loro produzione comportava costi e tempi molto inferiori rispetto al ricamo e senza dubbio costituirono una sorta di produzione 'proto-seriale'. Infatti, se nel caso di un ricamo il lavoro partiva dall'elaborazione di un apposito modello opportunamente elaborato per la committenza e dunque dava luogo ad una sorta di *unicum*, i disegni per i tessuti figurati potevano essere ripetuti secondo uno schema all'interno della stessa stoffa, originando numerose repliche. Oltre a questo elemento, proprio della produzione in serie, dobbiamo considerare che gli stessi modelli, così come appare dalle testimonianze materiali rimasteci, sembrano essere stati condivisi tra officine e cioè copiati, modificati e, nella seconda metà del secolo, probabilmente anche diffusi tramite la loro traduzione in stampe. L'aspetto del modello reiterato e talvolta modificato nella bottega del tessitore è un tema cruciale sul quale tornerò più avanti[12].

La manifattura fiorentina raccolse l'eredità lucchese dei bordi figurati e la sviluppò a suo modo nel corso del XV e XVI secolo. Rispetto alle stoffe prodotte a Lucca, quelle fiorentine sono caratterizzate da un maggiore 'pittoricismo', che si afferma progressivamente soprattutto nella seconda metà del secolo: talvolta si usano più trame colorate ma in generale si aggiungono maggiori dettagli nella descrizione dello sfondo e delle ambientazioni. Il tipo di tessuto maggiormente diffuso risulta essere quello a due colori con il costante uso del giallo come riferimento all'oro con cui erano realizzati i ricami che queste stoffe imitavano, almeno nelle intenzioni.

Tecnicamente i tessuti figurati sono lampassi o broccatelli; in questi ultimi c'è un minore utilizzo di seta (sostituita in parte con lino e altri filati di minor pregio) e dunque

[12] Sui tessuti figurati si rimanda a: P. PERI. *Bordi figurati del Rinascimento*. Firenze, SPES, 1990; D. DEGL'INNOCENTI*: I tessuti della fede. Bordi figurati del XV secolo dalle Collezioni del Museo del Tessuto*. Firenze: Edizioni della Meridiana, 2000 e in particolare al saggio ivi contenuto: CIATTI, Marco. *I bordi figurati*, pp. 7-21; G. Cantelli, *Lampassi figurati del Rinascimento nel territorio di Siena* in *Drappi, velluti, taffettà et altre cose. Antichi tessuti a Siena e nel suo territorio*, catalogo della mostra a cura di CIATTI, Marco, Nuova Immagine, Siena 1994; DEVOTI, Donata. L'arte del tessuto in Europa, Bramante, Milano 1974, p. 21; *La seta.Tesori di un'antica arte lucchese. Produzione tessile a Lucca dal XIII al XVII secolo*, catalogo della mostra a cura di DEVOTI, Donata, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1989, pp. 58-61.

minor preziosità. La presenza di filati più grossi e rigidi sul tessuto di fondo dà origine all'effetto 'bassorilievo' caratteristico dei broccatelli. Spesso all'utilizzo di materiale meno pregiato ovvero ai broccatelli si associano soluzioni disegnative più corsive e tessiture di minore qualità tecnica. Anche nel settore dei tessuti figurati dunque, sebbene succedanei al ricamo, possiamo riconoscere diversi livelli qualitativi tecnici e stilistici rapportabili a quelle che potremmo definire 'fasce di mercato' differenti.

Ben diverso è il discorso per il ricamo figurato, che fu un altro settore di prima grandezza della produzione 'artistico-artigianale' di lusso fiorentina. Nel Quattrocento a Firenze si sviluppa una particolare tipologia di lavoro ad ago, eseguito con sete colorate su un fondo completamente coperto di fili d'oro: l'effetto che si produce è quello del trasferimento di una incredibile lucentezza ai colori, grazie alle millimetriche porzioni di fondo aureo che traspaiono tra le contigue gittate d'ago del disegno. Storicamente questo tipo di tecnica di ricamo è nota come *or nué* o *oro velato*. Fu senza dubbio il tipo di ricamo più prezioso e apprezzato prodotto a Firenze nel XV secolo per diversi motivi: il costo effettivo dei materiali usati (oro e seta in grandi quantità), la magistrale perizia necessaria alla realizzazione da parte dei ricamatori, i lunghissimi tempi di esecuzione che richiedeva e, infine, – almeno nelle commissioni più importanti –il coinvolgimento degli artisti più noti del tempo per la realizzazione dei cartoni.

La più grande impresa fiorentina a ricamo del XV secolo, della quale sono rimaste testimonianze materiali e documentarie, fu il parato – composto da due dalmatiche, una pianeta e un piviale – confezionato in broccato e decorato con 'storie' a ricamo della vita di san Giovanni battista su disegno di Antonio Pollaiolo, che l'Arte dei mercanti (Calimala) commissionò per il Battistero di Firenze[13]. Del tessuto originale che confezionò le vesti nulla è rimasto mentre sopravvivono i 27 ricami realizzati in *or nué*. Il lavoro fu eseguito nell'arco di ventidue anni iniziando nel 1466 e costò oltre tremila fiorini. Per fare un raffronto contemporaneo: il bronzo con *Incredulità di san Tommaso* del Verrocchio fu pagato circa 800 fiorini[14]. Dal punto di vista iconografico si trattò del più grande ciclo di immagini su un singolo soggetto ovvero la vita del santo patrono di Firenze.

---

13 Sul recente restauro dei ricami: CONTI Susanna, CIATTI Marco. *I ricami del Pollaiolo: ricerca e conservazione* in *Antonio e Piero del Pollaiolo*, catalogo della mostra a cura di A. DI LORENZO, A. GALLI, Skira, Milano 2014, pp. 121-124. Sul parato, con riferimenti alle fonti documentarie: BECHERUCCI, Luisa, *Il parato di San Giovanni* in *Il museo dell'Opera del Duomo a Firenze* a cura di L. BECHERUCCI G. BRUNETTI, Electa, Milano, 1977 pp. 260-262; sul parato WRIGHT, Alison. *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, , New Haven, Yale University Press, 2005, pp. 257-285 con bibliografia precedente.

14 VERDUN, Thimothy. *Il Parato di san Giovanni in Il nuovo museo dell'Opera del Duomo,* Firenze, Mandragora, 2015, p.135.

Vasari ricorda ed elogia questo genere di ricamo nella vita dei fratelli Pollaiolo, chiamandolo *punto serrato* e lamentandosi di come al suo tempo non ne rimanesse «il buon modo» ma un imitativo «punteggiare più largo» meno resistente e «men vago a vedere»[15]. Difficile stabilire dove e quando la tecnica dell'*or nué* si sia sviluppata. Sicuramente già nella seconda metà del Trecento Firenze è un affermato centro per i ricami mentre si assiste al declino dell'*opus anglicanum* che sembra essere soppiantato dalla concorrenza italiana, fiamminga e spagnola[16].

Sappiamo che già tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, il ricamo prodotto a Firenze fu molto apprezzato in Francia, dove probabilmente fu fatto conoscere da commercianti toscani residenti ad Avignone e Tolosa[17]: esemplare l'attestazione documentaria relativa a Michele de Passi, un mercante fiorentino attivo ad Avignone, che ricevette un'ingente somma dal duca di Borgogna per «troys dossiers de drap d'or ouvrez de plusiers imageries et deux chappes»[18]. Una delle più importanti commissioni francesi a ricamatori fiorentini fu quella del duca Jean de Berry, il quale commissionò nel 1378 e donò nel 1406 alla cattedrale di Chartres un dossale ricamato «du dit ouvrage de Florance»[19]. Il soggetto del ricamo, descritto in un inventario del 1682, era un'*Incoronazione della Vergine in gloria tra cherubini, angeli e santi*. Le vesti dei personaggi erano realizzate in *or nué* e decorate da topazi, i volti probabilmente erano ricamati "a risparmio" («vetemens d'or nué enrichis de pierreries, les carnations d'un point refendu plus fin que le satin»)[20]. Nell'inventario del duca di Berry datato al 1405, il grande pannello ricamato non è stato ancora assemblato e i ricami che lo compongono sono descritti separatamente, così come venivano inviati da Firenze. Accanto a vesti e arredi di manifattura inglese e francese, gli inventari dell'inizio del XV secolo

15 VASARI, Giorgio. *Le Vite,* edizione Giuntina 1568, *Vita d'Antonio e Piero Pollaiuoli*. Consultato nell'edizione online a cura di P. Barocchi (2006) sul sito della Fondazione Memofonte all'indirizzo http://www.memofonte.it/autori/giorgio-vasari-1511-1574.html .

16 Su questo aspetto si rimanda in generale a: BREL BORDAZ, Odile. *Broderies d'ornements liturgiques XIIIe-XIVe siècle* , Paris 1982 e CALBERG Marguerite. *Broderies historiées du Moyen Age et de la Renaissance,* Liege s.d.

17 Tra 1388 e 1393 nelle due città sono attestati alcuni mercanti fiorentini che fornirono ricami al Duca di Borgogna. Cfr. SCHUTTE Marie, MULLER-CHRISTENSEN Sigrid. *Il ricamo nella storia e nell'arte*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1963 p. 22. Si veda anche R. GRONWOLDT, *Florentiner Stickereien in franzosischem Besitz*, in: "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" I-IV, Firenze,1961. Sul ricamo fiorentino del XIV secolo vedia anche: CANTELLI, Giuseppe. *Storia dell'oreficeria e dell'arte tessile in Toscana dal Medioevo all'età moderna*, Firenze, Banca Toscana, 1996, pp. 30-43.

18 Lo stesso Michele si trova nel 1420 a Parigi, dove probabilmente continua il suo lavoro di mercante tra Firenze e Francia. DE FARCY Louis, *La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires* Angers 1890 p. 76.

19 *Ivi*, p. 55.

20 *Ibidem.*

di Jean de Berry ricordano almeno quindici pezzi provenienti dalle officine fiorentine[21]. Uno degli oggetti più rappresentativi dell'*opus florentinum* trecentesco è l'*antependium* donato da Raimondo de Ares alla Cattedrale di Manresa (Catalogna) nel 1357 con *Crocefissione* al centro e 18 scene cristologiche ai lati. Il paliotto è firmato «Geri Lapi rachamatore me fecit in Florentia» e condotto, secondo Mario Salmi, su un cartone attribuibile a Bernardo Daddi [22] (fig. 1). Il fondo oro è qui fittamente ornato con racemi e motivi fito-zoomorfi molto simili a quelli della contemporanea produzione tessile lucchese ma presenti anche nella decorazione dei fondi oro e delle aureole della pittura su tavola coeva. Molto vicini sembrano, per esempio i racemi del nimbo della Vergine nella *Madonna col Bambino in trono* in Orsanmichele (figg. 2, 3). Un elemento che stimola la riflessione sul riconoscimento sociale della figura del ricamatore e del suo operato è la presenza del nome del ricamatore e non del disegnatore del cartone nella firma dell'opera, cosa che ritroviamo anche in un altro paliotto trecentesco, datato 1366, firmato da Jacopo Cambi proveniente dalla chiesa fiorentina di Santa Maria Novella, oggi conservato nella stessa città nel Museo degli Argenti, il cui disegno è stato attribuito al Maestro di Figline[23] (fig. 4).

Le caratteristiche dell'*opus florentinum* tardo trecentesco furono il fondo oro, spesso ornato a monocromo, l'uso di pietre preziose e vetri, la lavorazione a rilievo dei dettagli più significativi[24] Sebbene nei documenti francesi tali ricami siano spesso descritti come *or nué*, la tecnica che li caratterizzò non coincide con quella quattrocentesca: l'abbondante uso di sottili filati aurei è indubbiamente peculiarità di entrambe le tipologie di ricamo ma con fondamentali distinzioni tecniche e diverse finalità. Verso il settimo decennio del XV secolo, di pari passo agli sviluppi della cultura figurativa e col perfezionamento delle tecniche di esecuzione, a Firenze si raggiunsero esiti altissimi come attestano le ventisette storie del Battista progettate da Antonio Pollaiolo e destinate al parato per il Battistero fiorentino (fig. 5). In maniera progressiva viene limitato l'uso delle pietre, dei dettagli in aggetto e soprattutto dei fondi oro minutamente decorati a girali e motivi floreali e, proprio come accade per la pittura su tavola, si cominciano a prediligere sfondi paesaggistici in cui la presenza dell'oro diviene strumentale per donare lucentezza all'insieme. La tecnica raffinatissima di velare il

21 VAN FOSSEN, David. *A Fourteenth-century Embroidered Florentine Antependium*. 'The Art Bulletin' 50.2, New York, 1968, pp.141–152.

22 SALMI, Mario, "Il paliotto di Manresa e l'Opus Florentinum", Bollettino d'Arte X, 1, 1930, pp .385-406. CANTELLI, *Storia* cit. p. 42-43.

23 CANTELLI, *Storia* cit. p. 42-43.

24 Oltre al citato saggio di Salmi si veda anche: CAVALLO, Adolfo. "A newly discovered Trecento Orphrey from Florence", in *The Burlington Magazine*, 693, CII, 1960, pp. 505-510; GRÖNWOLDt, Ruth: "Florentiner Stickereien in den Inventaren des Herzogs von Berry und der Herzöge von Burgund", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 10.1, 1961-63 pp. 33-58.

fondo aureo con seta ricamata in impercettibili sfumature, sembra affermarsi in virtù di quelle stesse istanze che sottesero alle teorie dell'Alberti sulla pittura: il valore dell'opera non è dato solo o piuttosto dalla evidente presenza di materiali preziosi ma dalla sensibilità e dalla capacità dell'artista che vi lavora[25]. Al contempo questo modo di operare con l'oro e i filati policromi sembra collegarsi alla tecnica delle velature di luce e colore dei primitivi fiamminghi: il ricamatore per ottenere toni più scuri eseguiva infatti punti ad ago più fitti per coprire l'effetto luminoso del fondo mentre lo lasciava quasi trasparire quando aveva bisogno di restituire toni più chiari. Tecnicamente il ricamo a *or nué* trova inoltre alcune affinità tecniche con la lavorazione degli arazzi e ciò potrebbe corroborare l'ipotesi che esso abbia avuto una prima diffusione nelle Fiandre[26]. Del resto le prime opere conosciute elaborate con questa tecnica provengono proprio da questa area geografica e dalla stessa sembrano arrivare i ricamatori attivi in Italia dei quali è rimasta traccia nei documenti. Uno dei più antichi esempi di *or nué* (quarto decennio del secolo XV) è, in effetti, un capolavoro attribuibile alla manifattura di Bruxelles: il parato commissionato dal Duca Filippo il Buono per l'Ordine del Toson d'oro oggi alla Schatzkammer di Vienna[27].

Tra le produzioni più precoci di *or nuè* fiorentino possiamo invece annoverare il frammento rettangolare con *La nascita del Battista* del Metropolitan Museum di New York il cui cartone è stato attribuito a Benozzo Gozzoli[28] (fig. 6) e il tondo con *Incoronazione della Vergine* (fig.7) oggi al Cleveland Museum of Art realizzato su disegno attribuito, già da Roberto Longhi nel 1940, a Paolo Schiavo[29], entrambi collocabili verosimilmente all'interno degli anni sessanta del Quattrocento. Nel caso della *brusta* con la *Nascita del Battista* l'*or nué* è effettivamente utilizzato solo per lo sfondo della scena e gli abiti dei personaggi. Il tondo di Cleveland mostra invece un precoce utilizzo di questa tecnica all'interno di un monastero femminile. Sappiamo, infatti, che esso fu eseguito nel convento vallombrosano fiorentino di

25 «Trovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maestà; non lo lodo […] non però ivi vorrei punto adoperassi oro però che, ne i colori imitando i razzi del oro, sta più admirazione et lode al artefice». Leon Battista Alberti, *Della pittura*, a cura di MALLÈ, Luigi, Firenze, Sansoni 1950, p. 102.

26 BINAGHI OLIVARI, Maria Teresa. *Il ricamo italiano nel Quattrocento e il Baldacchino di Lodi*, in: *L'oro e la porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra a cura di MARUBBI, Mario, Milano, Silvana, 1998, pp. 109-114.

27 DURIAN RESS, Saskia, voce *Ricami* in *Arti e storia nel Medioevo II, Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di CASTELNUOVO, Enrico, SERGI, Giuseppe, Torino, Einaudi, 2003, pp. 592-593; JOHNSTONE, Pauline. *High Fashion in the Church*, Leeds 2002, pp.64-68; SCHUTTE, MULLER-CHRISTENSEN *Il ricamo* cit. p. 43 e cat. 253-268.

28 CANTELLI, *Storia* cit. pp. 105-106; COLE AHL, Diane. *Benozzo Gozzoli*, , New Haven - London, Yale University Press 1996, pp. 234, cat. 45; WRIGHT, *The Pollaiuolo Brothers* cit. p. 264.

29 SFRAMELI, Maria. ""Ricamato da mano angelica": un'attribuzione settecentesca per l'Incoronazione della Vergine di Paolo Schiavo", in *Arte Cristiana*, LXXXIII-770, 1995, pp. 323-331. IMPROTA, Maria Cristina, PADOA RIZZO, Anna. "Paolo Schiavo fornitore di disegni per ricami", in *Rivista d'Arte*, XLI, 5, 1989, pp. 25-56.

Santa Verdiana e la tradizione vuole che il volto della Vergine sia stato realizzato proprio per miracoloso intervento mariano. Da questa credenza deriva il carattere devozionale dell'oggetto grazie al quale si sono conservate e tramandate diverse notizie storiche sul manufatto[30].

Nel caso del tondo con *Incoronazione*, l'attribuzione a Palo Schiavo del disegno preparatorio – già stringente per via stilistica – è confermata da documenti che attestano la presenza dell'artista a lavoro presso il monastero nel 1459 e nel 1472[31]. Sono gli anni in cui il cenobio fu retto dalla badessa Piera de' Medici una figura il cui interessante profilo storico è stato recentemente restituito da Sharon Strocchia[32]. Piera apparteneva a un ramo cadetto della famiglia Medici ma attraverso un'intelligente attività diplomatica, in cui le committenze artistiche e lo scambio reciproco di doni preziosi giocarono un ruolo politico di rilievo, seppe instaurare un rapporto privilegiato con Giovanni de Medici, figlio di Cosimo, mecenate raffinato (*amicissimo* di Leon Battista Alberti) e futuro priore della città (1454). Quando nel 1451 Giovanni si accingeva a donare al convento un'importante reliquia, Piera intraprese con le consorelle un ambizioso progetto tessile: l'ideazione e la realizzazione di un parato liturgico comprensivo di piviale con cappuccio d'oro ricamato (probabilmente in *or nué*?) con la figura di san Zanobi, destinato a essere indossato dal vescovo di Firenze, Antonino, al tempo considerato una sorta di successore del patrono fiorentino. Il parato fu confezionato per la sontuosa processione che, nel giorno di santa Verdiana del 1452, alla presenza dei fiorentini più illustri e del clero, si snodò da Palazzo Vecchio al monastero per l'offerta della reliquia, custodita in un reliquiario a braccio appositamente realizzato[33].

Lo scambio di doni e la relativa celebrazione pubblica avevano la funzione di alimentare il consenso politico da un lato e creare importanti legami di interdipendenza tra enti religiosi e gangli del sistema politico dall'altro; in questo caso però l'elemento che più interessa il nostro tema è quello dell'esistenza, già nel sesto decennio del secolo, di un laboratorio all'interno della comunità di Santa Verdiana, segno che là si erano già acquisite le competenze tecniche per elaborare un apparato tessile così complesso. Di conseguenza non desta stupore la qualità del tondo su cartone di Paolo Schiavo che uscirà dalla medesima officina meno di dieci anni dopo.

L'attività di Paolo Schiavo come disegnatore per ricami liturgici è documentariamente

30 SFRAMELI, *Ricamato* cit. passim
31 *Ivi* p. 328
32 STROCCHIA, Sharon. "Abess Piera de Medici and her kin gender, gifts and patronage in Renessaince Florece" in *Renaissance Studies* 28, 2014 pp. 695-713.
33 *Ivi* pp. 705-720.

attestata anche per l'opificio del monastero fiorentino del Paradiso a Pian di Ripoli. Nella seconda metà del secolo qui, dove esisteva anche un vivace *scriptorium*, le monache risultano attivissime nella produzione e commercio di parati liturgici per enti religiosi cittadini e non, attività per la quale si avvalevano di disegni appositamente realizzati da diversi artisti[34]. Tra questi, Paolo Schiavo che nel 1466 è pagato per i cartoni relativi alle quindici storie della vita di Maria per il paliotto di Santa Maria Novella[35] (fig.8).

In merito alla vivace e raffinata attività delle monache ricamatrici di Firenze in questi anni, è d'obbligo menzionare un altro monastero, quello della Santissima Annunziata detto 'delle Murate'. Anche le suore benedettine di questo convento, infatti, si dedicarono alla filatura dell'oro, alla tessitura della seta e della lana oltre che al ricamo. All'interno del convento si praticò anche la copia e la miniatura di manoscritti: durante la ricostruzione del 1471, seguita a un incendio, si provvide ad un apposito spazio per lo *scriptorium*, che fu generosamente finanziato da Lorenzo de Medici; alla fine del XV secolo, le monache che operavano come copiste erano circa dieci mentre già alla metà degli anni settanta le Murate fornirono diversi messali all'Opera del Duomo di Firenze[36]. Analogamente al laboratorio per la copia dei manoscritti, esisteva un locale dedicato al ricamo, chiamato nei documenti *Sala della telaia*[37]. Durante gli anni in cui fu badessa Scolastica Rondinelli (1439-1472), il Monastero ebbe un privilegiato rapporto di mecenatismo con il giovane Lorenzo il Magnifico e fu frequentato da Ginevra Alessandri moglie di Giovanni de Medici oltre che avere il pieno appoggio del vescovo Antonino[38]. Girolamo Savonarola, che fu predicatore nel monastero durante la Quaresima del 1483, si scagliò nel 1495 con due dure prediche contro le monache delle Murate ed i loro lavori tessili a destinazione profana, giudicati troppo lussuosi e poco adatti al lavoro delle monache[39]. Il convento era famoso per la produzione di eleganti ornamenti femminili (zacchere e reticelle per capelli) ma Savonarola critica anche la produzione di corali che evidentemente si svolgeva nello *scriptorium*:

34 IMPROTA, Maria Cristina. "Documentazione inedita sul paliotto di Santa Maria Novella", *Rivista d'arte*, Anno XLI, 4, V, Firenze 1989, pp. 45-56.

35 Ibidem.

36 LOWE , Kate J.P. *Nuns' Chronicles and convent culture in Renaissance and Counter Reformation Italy,* , Cambridge (UK), Cambridge University Press 2003, p. 290.

37 HOLMES, Megan. *Representing le Suore: Altarpieces for two Fiorentine Benedectine Nunnery Churches*, in Eadem, *Fra Filippo Lippi, the Carmelite Painter* , , New Haven - London, Yale University Press, 1999, pp. 215 e segg.

38 STROCCHIA, *Abess* cit. p. 720.

39 RICHA, Giuseppe. *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine*, Tomo II, "Del Quartiere di Santa Croce. Lezione VIII: Del Monastero delle Murate", Firenze 1754-55 (edizione anastatica, Roma 1989) pp. 89- 90.

> io fui alle Murate venerdì appresso […] e gli ho predicato del lume che bisogna avere, cioè del lume soprannaturale e di quello che fa, che lascino le zacchere e reti e reticelli et ulivi, che fanno di oro e di ariento, e loro libricini. Secondo se son Murate, debbono stare come hanno il nome […] e ho detto loro che questo canto figurato l'ha trovato satanasso e che si gettino via questi libri di canti et organi[40].

Dal Monastero delle Murate proviene un paliotto, conservato nel Museo d'Arte Sacra di San Gimignano in velluto cremisi ricamato con ventisei colombe raggianti e dorate, eseguite con la tecnica dell' or nué, e disposte attorno al simbolo cristologico centrale. Grazie ai libri di entrata ed uscita della Collegiata di San Gimignano, cui il paliotto era destinato, sappiamo che l'oggetto fu commissionato dall'operaio e dal sagrestano della Collegiata e pagato tra il 1448 e 1449[41] (fig.9). Il manufatto era destinato all'altar maggiore e per questo fu ampliato nel 1484, dopo l'intervento di Giuliano da Maiano su quest'ultimo iniziato nel 1466. Il velluto ricamato a colombe viene citato da Benozzo Gozzoli nel piviale fatto indossare a sant'Agostino nella pala con Madonna e santi datata 1466 dipinta per il convento di S. Maria Maddalena a San Gimignano (oggi Pinacoteca Civica) , lo stesso dove, vent'anni più tardi il paliotto sarà ampliato[42].

Secondo chi scrive, allo stesso monastero è attribuibile un altro paliotto conservato a San Gimignano e ornato con colombe dorate[43] (fig.10). Il paliotto, anch'esso in velluto *chermisi*, è campito da un volo di ventidue colombe (dieci poste su di un rametto fiorito, dodici ad ali spiegate) disposte specularmente alla destra e alla sinistra di un tondo a ricamo figurato realizzato in *or nué* con l'immagine di Santa Caterina d'Alessandria, retto da due eleganti angeli variopinti. Ai quattro angoli sono ricamati fasci di dodici raggi dorati irradiati da un nastro ondulato azzurro, mentre nel fregio superiore si riconoscono l'Angelo e l'Annunciata, san Nicola e san Benedetto. Il paliotto, oggi nel locale Museo di Arte sacra, proviene dal convento femminile benedettino sangimignanese di Santa Caterina. Il manufatto è databile all'ultimo decennio del XV secolo e il cartone relativo al ricamo della Santa è stato attribuito

40 Ibidem.

41 BORGIOLI, Cristina. *Per una mappa dei tessuti sangimignanesi* in S*an Gimignano Contributi per una nuova storia* a cura di BORGHINI, Gabriele, BARTOLONI, Valerio, MENNUCCI, Antonello, Poggibonsi, Arti grafiche Nencini, 2003, pp. 222-226, con bibliografia precedente. Il paliotto è stato recentemente ripubblicato in: *Le arti a Siena nel primo Rinascimento. Da Jacopo della Quercia a Donatello*. Catalogo della mostra (Siena 2010) a cura di SEIDEL, Max et al., Milano, Federico Motta Editore, 2010, scheda H5 pp. 600-601.

42 BORGIOLI, *Per una mappa* cit. pp. 222-226.

43 BORGIOLI, Cristina. *Il Paliotto ricamato di Santa Caterina d'Alessandria a San Gimignano. Considerazioni sul ricamo a Firenze alla fine del XV secolo e sulla coeva iconografia della colomba nei paliotti d'altare* in "Polittico" 4, 2005, Pisa University Press, pp. 17-32.

per via stilistica al pittore fiorentino Cosimo Rosselli[44]. Grazie a uno spoglio di documenti d'archivio è emerso che la famiglia fondatrice del convento sangimignanese fu strettamente legata a quello delle Murate ed è quindi plausibile che proprio a quest'ultimo si debba la produzione del manufatto in oggetto[45].

Questi due paliotti hanno in comune il tema della colombe, un tema che si ritrova anche su una coppia di dossali lignei dipinti che ornano due altari nel transetto sinistro della chiesa di Santo Spirito a Firenze databili allo scorcio del secolo[46] (fig.11). Nel Quattrocento risulta infatti piuttosto diffusa la produzione paliotti lignei dipinti con motivi tessili che imitano i reali, e ben più costosi, dossali a ricamo: tali manufatti sono da considerare infatti una variante mimetica a buon prezzo degli analoghi in seta. In genere venivano commissionati ad artisti 'minori' e non allo stesso autore della pala d'altare: un documento pisano ci descrive, per esempio, quello allogato nel 1426 a tale Maestro Cola da Firenze e destinato all'altare della cappella di Giuliano di Colino degli Scarsi nella Chiesa del Carmine di Pisa ovvero allo stesso altare per il quale si era commissionato a Masaccio il celebre polittico oggi smembrato[47].

Numerosi analoghi esempi si conservano nelle cappelle gentilizie della Chiesa di Santo Spirito a Firenze mentre molti altri risultano oggi diffusi su tutto il territorio fiorentino, segno che fu una produzione 'minore' delle botteghe pittoriche di ampia portata. Tra gli artisti attivi in questo ambito, dei quali rimane traccia, possiamo ricordare Bernardo Rosselli (cugino di Cosimo) e il già menzionato Paolo Schiavo[48].

Nel caso specifico dei dossali con colombe di Santo Spirito, l'elemento di maggior interesse è a mio avviso il dato iconografico: ritengo non del tutto convincente l'ipotesi che la colomba sia qui da intendere come un esclusivo rimando alla titolazione della Chiesa di Santo

---

44 L'attribuzione si deve per prima a MARKOWSKY, Barbara. *"Eine Gruppe bemalter Paliotti in Florenz und der Toskana und ihre textilen Vorbilder"* in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 17.1.1973, pp. 105-140.

45 Archivio di Stato di Firenze*, Fondo Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, serie 81, n. 3, "Libro di ricordanze del Convento di Santa Maria Annunziata detto delle Murate".

46 Sono l'altare della famiglia Corbinelli con pala di Cosimo Rosselli e dossale di Bernardo di Stefano Rosselli e quello della famiglia Biliotti con pala del Maestro della Sacra Conversazione (Giovanni di Benedetto Cianfanini) e paliotto del Maestro dell'Epifania di Fiesole (Filippo di Giuliano). Cfr. Borgioli, *Il paliotto* cit. pp. 27-28; CAPRETTI, Elisabetta, *La cappella e l'altare, evoluzione di un rapporto*, pp. 229-238 e CAPRETTI, Elisabetta, *La pinacoteca sacra*, pp. 339-303 in *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di ACIDINI, Cristina, CAPRETTI, Elisabetta, ANDREATTA, Emanuela, Firenze, Giunti, 1996.

47 Documento riportato in BATTISTONI, Marta. "Giuliano di Colino degli Scarsi: operaio del Duomo di Pisa" in *Quaderni dell'Opera della Primaziale di Pisa* n. 13, 1999. In questo caso la centro del dossale vi era dipinta la figura del santo omonimo del committente, Juliano.

48 *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento* a cura di GREGORI, Mina, PAOLUCCI, Antonio, ACIDINI LUCHINAT, Cristina, Milano, Silvana, 1992, scheda catalogo 7.7; *Arte e committenza in Valdelsa e Valdera* a cura di PADOA RIZZO, Anna, Firenze, Cantini, 1997, p. 18; FILIPPINI, Cecilia. *Paliotti dipinti. Esempi noti e un inedito di Paolo Schiavo*, Firenze, Servizi Editoriali, 2001.

Spirito poiché non si tratta di un solo uccello ma di un vero stormo; potrebbe, invece o anche, trattarsi di una sorta di citazione relativa a una produzione tessile e a ricamo specifica, realmente esistita, quale potrebbe essere stata quella attestata dai due paliotti sangimignanesi e prodotta all'interno del monastero delle Murate. La scelta del tema del 'volo' di colombe potrebbe allora essere collegata all'ambiente dove questi manufatti furono prodotti: a tal proposito dobbiamo ricordare che il tema delle ali, del volo e l'uso allegorico di alcuni uccelli per rappresentare la vita monastica ricorrono in una predica del 1495 tenuta da Savonarola proprio presso Le Murate[49] e che un forte rimando iconografico al volo e alle ali è stato riconosciuto anche nella tavola con *Annunciazione* dipinta da Filippo Lippi per il monastero delle Murate oggi alla Alte Pinakothek di Berlino[50]. Chi scrive ha individuato nella descrizione simbolica della colomba che dà il *Fisiologo* – un testo che sappiamo presente a Firenze nella seconda metà del XV secolo – una delle possibili chiavi di lettura per l'iconografia in questione, ritenendo lo stormo di colombe un'allegoria della vita monastica femminile[51].

Nella Firenze del tempo esistevano naturalmente anche ricamatori laici ovvero professionisti operanti con proprie botteghe. La condizione di tali officine è parzialmente ricostruibile dall'analisi dei documenti relativi al Catasto fiorentino del 1427 e del 1480[52]

Nel 1427 sono censite a Firenze dieci botteghe di ricamo con una concentrazione urbana prevalentemente coincidente con quella di pellicciai e setaioli. Le attività si condensavano nel quadrilatero situato tra via Porta Rossa, via di Calimala e via di Pellicceria (dove erano site trentacinque botteghe di setaioli, diciannove di pellicciai ed un grande numero di merciai, farsettai, correggiai, borsai ed alcuni orafi, in via Calimala). Il quartiere è quello di San Giovanni, il nodo nevralgico del commercio fiorentino, con circa mille botteghe attive (due terzi del totale), ambitissimo e tra i più cari per gli affitti. Nessuna delle botteghe di ricamatori risulta però di proprietà: la maggior parte pagava infatti una pigione annua tra i sei ed i dieci fiorini, il fitto mediamente più frequente (47% delle botteghe cittadine).

Nel 1480 le botteghe di ricamatori denunciate al Catasto sono cinque: una in via Vaccherecia, tre in via di Pellicceria e una in piazza della Parte Guelfa. Il quartiere è ancora quello del 1427 ma il contesto commerciale risulta cambiato: sono aumentate le botteghe

49 *Savonarola. Prediche ai fiorentini*, a cura di COGNASSO, Francesco, Perugia-Venezia, La Nuova Italia, 1935, p. 115, predica ottava.

50 HOLMES cit. p. 231.

51 BORGIOLI, *Il paliotto* cit. pp. 28-30. Il gruppo di colombe in volo viene infatti associato simbolicamente nel *Fisiologo* alla «schiera delle vergini: poiché se esse si radunano in gruppo nelle chiesa ed elevano in cor un inno armonioso a Dio, il loro avversario, il demonio, non osa assolutamente avvicinarsi a una di esse».

52 Per le notizie storiche alle quali ci si riferisce si rimanda a: PROCACCI, Ugo. *Studio sul Catasto fiorentino*, Firenze, Olschki, 1996; GROSSI, *Le botteghe* cit. ; BIANCHI, *Le botteghe* cit.

legate alla seta e ai tessuti, sia per le attività maggiori che minute (indice della prepotente ascesa del settore tessile nell'economia fiorentina) mentre sono in flessione le attività dei pellicciai. Si registra una significativa presenza di botteghe di pittori, battiloro ed orafi (nove in via Vacchereccia, sei in via Porta Rossa) nelle vicinanze degli *ateliers* di ricamo. Questo dato suggerisce una situazione di sempre maggior contatto tra pittori, ricamatori e orafi, che si manifestava anche con collaborazioni trasversali. Nello stesso contesto urbano dei ricamatori lavorarono la «bottega a uso d'orafo» di Antonio Pollaiolo in via Vacchereccia, quella del fratello Piero in piazza degli Agli[53], i cartolai-miniatori Bartolomeo, Gherardo e Monte di Giovanni in via del Garbo[54], Bernardo di Stefano Rosselli tra via Porta Rossa e piazza S. Trinita; Chimenti Rosselli in via di Pellicceria[55], Cosimo Rosselli nell'attuale via Ricasoli[56], Francesco Botticini in Borgo Santi Apostoli[57], Domenico Ghirlandaio – aiutato dal fratello David – nel quartiere di San Giovanni, gonfalone del Lion d'oro[58]. Questo circuito artistico interdisciplinare[59] viene vivacemente documentato dal *Libro di bottega* di Bernardo di Stefano Rosselli, conservato nell'Archivio di Stato di Firenze[60], dove si annotano le relazioni col ricamatore Paolo da Verona (che lavorò al parato di San Giovanni[61]) ed il battiloro Antonio Filipepi, fratello del Botticelli[62].

La diminuzione delle denunce di botteghe di ricamo rispetto al catasto del 1427 può essere spiegata supponendo che i ricamatori operassero sempre più spesso all'interno di altre botteghe, legate o meno al settore tessile, spinti dalla crescente pressione fiscale che promosse l'aggregazione di diverse attività per arginare le spese d'impresa[63]; in particolare molti ricamatori operarono probabilmente direttamente all'interno di poliedriche botteghe pittoriche, come testimonia il caso dello Scheggia che, dal 1480, condivise la propria con «Lucha di Pietro ricamatore»[64].

---

53 PONS, Nicoletta in *Arte e committenza* cit., p. 58.
54 PONS, Nicoletta in *Maestri e botteghe* cit., p. 106.
55 PADOA RIZZO, Anna in *Maestri e Botteghe* cit. 1992, p. 104
56 Cosimo Rosselli nel 1480 risulta *dipintore in chasa* in Santa Maria in campo; dall'inizio dell'ultimo decennio del secolo tiene invece bottega nell'attuale via Ricasoli, Cfr. PADOA RIZZO, Anna. "L'ultima bottega di Cosimo Rosselli", in *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti di San Miniato*, 1991, 58, pp. 31-35.
57 VENTURINI, Lisa in *Maestri e Botteghe* cit. 1992, p. 102.
58 *Eadem* in *Maestri e Botteghe* cit. 1992, pp. 109 sgg.
59 Sui rapporti tra pittori e artigiani si vedano: GUIDOTTI, Alessandro. *Battiloro e dipintori a Firenze fra Tre e Quattrocento: Bastiano di Giovanni e la sua clientela* in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 239- 249; IDEM, "Pubblico e privato, committenza e clientela. Botteghe e produzione artistica tra XV e XVI secolo", in *Ricerche storiche* 16. 1986, pp. 535-550.
60 Archivio di Stato di Firenze, Fondo Rosselli del Turco, 390, ms. nn. 1, 2, 4, 5, 6.
61 BECHERUCCI, *Il parato* cit. pp. 260-262.
62 GUIDOTTI, *Pubblico e privato* cit. p. 549.
63 WACCKERNAGEL, MARTIN. *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino*, consultato nell'edizione italiana, Roma, Carocci, 2001 (Leipzig, 1938), pp. 355 e segg.
64 PONS, Nicoletta. *L'unità delle Arti in bottega* in *Maestri e botteghe* cit. 1992, p. 252.

Piuttosto alto dovette essere il numero di ricamatori stranieri operanti nei centri italiani. Per la realizzazione del parato del Battista furono reclutati molti artigiani non fiorentini. Nelle delibere di Calimala, variamente datate dal 1466 al 1477, i ricamatori designati risultano essere: Coppino di Giovanni di Bramante (Brabante)[65], Piero da Venezia, Pagolo d'Anverza, Iansicuro di Navarra, Giovanni di Jacopo, Antonio di Giovanni da Firenze, Giovanni di Pelaio di Prignana (forse il Gianpaolo da Perpignano di un altro documento), Niccolò di Jacopo di Francia, Pagolo di Bartolomeo da Verona. Antonio di Giovanni e, forse, Giovanni di Jacopo sono gli unici due ricamatori fiorentini che partecipano all'impegnativa impresa[66].

Parimenti, alla metà del secolo i ricamatori che lavorarono alla corte papale di Niccolò V sono in gran parte francesi, tedeschi e fiamminghi; contemporaneamente a Siena sono segnalati quattro ricamatori tedeschi e uno francese[67]. Probabilmente per le committenze di più alto livello si fece ricorso, ancora tra sesto e settimo decennio del secolo, a maestranze nordiche, in grado di offrire evidentemente risultati migliori grazie a specifiche competenze tecniche. Si deve dunque alla presenza di questi ricamatori emigrati lo sviluppo dell'*or nué* a Firenze? Dai manufatti rimasti, come abbaiamo visto, sembra che all'interno dei monasteri questo genere di ricamo fosse già stato assimilato almeno dagli anni settanta, anche se non sappiamo come vi sia stato introdotto. Sicuramente nelle officine monastiche erano presenti abilità ed esperienze tali da far assimilare velocemente le eventuali novità tecniche apportate dall'esterno.

Se conosciamo pochi dettagli sul ruolo dei ricamatori, ampiamente attestata è l'attività come disegnatori per sontuosi ricami di alcuni artisti del tempo[68]: Botticelli è autore di numerosi modelli di figure di santi per ricami destinati a vesti liturgiche conservate oggi ad Orvieto, Pietrasanta, Sibiu e Siena e dei cartoni relativi al cappuccio di piviale del Museo Poldi

65 Così nel documento del 1466 mentre nel 1470 viene citato un "Coppino di Giovanni da Melina (Malines) di Fiandra". Cfr. BECHERUCCI *Il parato* cit., p. 261.

66 Paolo da Verona, lodato dal Vasari come esecutore dei ricami sul disegno di Pollaiolo, è identificato dal Milanesi con Paolo di Bartolomeo di Manfredi da Verona, giunto a Firenze verso il 1465, che qui lavorerà con Antonio di Giovanni e Gallieno di Michele. *Ivi* pp.260-261.

67 MÜNTZ, Eugéne, *Les Arts à la Cour des Papes pendent le XV et le XVI siècle,* Paris, 1878 (consultato nell'edizione anastatica: Hildesheim, Olms,1983) p. 182.

68 Tra gli artisti di ambito fiorentino riconosciuti, per via documentaria o attribuzionistica, come autori di disegni per ricami, ricordiamo oltre a Botticelli e Antonio Pollaiolo: Bartolomeo di Giovanni, Raffaellino del Garbo, Parri Spinello, il Bachiacca, Perin del Vaga, Paolo Schiavo. Cfr. voce *Ricamo* a cura di RIZZINI, Marialuisa, in *Arti applicate* a cura di CASTELFRANCHI-VEGAS, Liana, PIGLIONE, Cinzia, Milano, Jaca Book 2000, p. 279. Su questo tema si rimanda al primo fondamentale studio italiano: GARZELLI, Annarosa. *Il ricamo nell'attività artistica di Pollaiolo, Botticelli, Bartolomeo di Giovanni*, Edam, Firenze 1973. Per un aggiornamento bibliografico: CARMIGNANI, Marina. *Tessuti, ricami e merletti in Italia dal Rinascimento al Liberty,* Electa, Milano 2005.

Pezzoli[69]. Il cappuccio si compone di due parti entrambe attribuibili a Botticelli e databili agli anni ottanta. In quella inferiore si trova lo stemma di Giovanni II del Portogallo sormontato da corona di principe e dunque l'oggetto appartenne probabilmente a un nucleo di paramenti da lui commissionati a Firenze entro il 1481, anno in cui divenne re, forse in onore dello zio Jacopo di Lusitania, cardinale di S. Eustachio morto a Firenze nel 1459[70] (fig.12).

Ad Antonio Pollaiolo si devono, oltre ai modelli per il parato del Battista, quelli (almeno) per le figure centrali dello straordinario paliotto commissionato e donato da papa Sisto IV alla Basilica di san Francesco[71]. Il dossale è realizzato in velluto operato con un complesso disegno araldico sviluppato in possenti girali di quercia, emblema di famiglia del papa della Rovere, al centro del quale il pontefice inginocchiato e a mani giunte si pone al cospetto del santo di Assisi che mostra croce e stimmate. Nel fregio sovrastante, diversamente attribuito (cerchia di Botticini, Sellaio, Pollaiolo) seduti entro nicchie, sono ricamati dodici santi e la Madonna con Bambino mentre alle estremità si trovano due angeli reggenti l'arme della Rovere[72] (fig.13).

Il paliotto potrebbe essere stato realizzato in occasione dei 250 anni dalla canonizzazione di Francesco, celebrati nel 1478. La scena invece potrebbe riferirsi alla visione mistica che il papa ebbe pregando sul sacello del Santo nel 1476, nell'anniversario della morte, così come riportato in documento più tardo relativo alla sepoltura di san Francesco. È molto probabile che per realizzare questo oggetto ci si sia avvalsi della stessa equipe di ricamatori e tessitori – oltre che dello stesso autore del disegno – del parato per il Battistero fiorentino. Esiste, infatti, la notizia di un permesso –concesso dall'Arte dei mercanti a due ricamatori coinvolti nell'impresa fiorentina – di sospendere il lavoro per realizzare i volti "per il papa"[73]. Anche il velluto fu appositamente progettato, così come quello – perduto – del parato fiorentino realizzato da Francesco Malocchi. Allo stesso Malocchi e al Pollaiolo sembrerebbe da ascrivere infine il sontuoso tessuto realizzato per il drappo del trono del re

69 CARMIGNANI, Marina. *Un cartone di Sandro Botticelli, i monaci olivetani di San Miniato a Monte, il Principe Giovanni del Portogallo e i Ricamatori fiorentini* in *Botticelli e il ricamo del Museo Poldi Pezzoli. Storia di un restauro*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, senza data, pp. 18-39; GARZELLI, *Il ricamo* cit. pp. 22-35.

70 È possibile che tali paramenti fossero destinati alla chiesa di San Miniato a Monte che ne ospita la cappella funebre. Esistono inoltre dei pagamenti degli esecutori testamentari dal 1468 al 1472 per paramenti destinati alla cappella fiorentina e a una non specificata chiesa di Lisbona. CARMIGNANI, *Un cartone* cit. pp. 18-39.

71 BORGIOLI, Cristina. *Paliotto di Sisto IV* in *Melozzo da Forlì: l'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo a cura di BENATI, Daniele, NATALE, Mauro, PAOLUCCI, Antonio, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010, pp. 244-245 con bibliografia.

72 *Ibidem.*

73 VAROLI PIAZZA, Rosalia. *Il paliotto e l'aurifregio* in *Il Paliotto di Sisto IV ad Assisi. Indagini e intervento conservativo*, a cura di EADEM, Assisi, Casa Editrice Francescana, 1991, pp. 29-37

d'Ugheria Mattia Corvino[74].

Non ci sono purtroppo rimasti documenti puntuali che facciano luce sulle modalità operative delle botteghe di ricamo e sulle modalità collaborative tra ricamatori e fornitori di disegni: si possono fare alcune ipotesi sulla scorta delle attestazioni materiali rimasteci e grazie alla letteratura pertinente ovvero i ricettari e i memoriali di bottega[75]. Dobbiamo in ogni modo preliminarmente distinguere tra produzione su committenza e produzione più modesta: non si deve dimenticare, infatti, che accanto agli splendidi esempi fin qui descritti esisteva una produzione di livello medio-basso per la quale gli stessi ricamatori potevano elaborare disegni e modelli[76].

Nel caso di disegni preparati da altri artisti, esterni cioè all'atelier del ricamatore, non sappiamo se questi giungessero già 'a misura' di ricamo (cioè dei veri e propri cartoni) o fossero piuttosto dei modelli da ingrandire a cura degli stessi ricamatori. Il disegno non poteva essere certo sommario e anzi possiamo ritenere che venissero prodotte anche delle *maquette* colorate per agevolare il lavoro dei ricamatori, come dimostrerebbe un pagamento registrato per far colorare i disegni di Antonio Pollaiolo relativi al parato del Battista[77]

Di certo esistette un rapporto professionale stretto anche tra pittori, tessitori e mercanti di stoffe: dal successo commerciale di un disegno tessile potevano derivare enormi guadagni ed è per questo che venivano stipulate particolari clausole contrattuali che legavano disegnatori e produttori e che riguardavano, per esempio, il numero di disegni da fornire in un anno. Questi disegnatori potevano essere attivi anche come pittori di cassoni e miniatori e alcuni documenti lucchesi mostrano come spesso questi ultimi si mettessero in società con tessitori[78] .

Mentre rimangono alcune testimonianze grafiche materiali relative all'attività di pittori come fornitori di disegni per ricami, meno chiare sono le dinamiche inerenti la produzione e i modelli per tessuti figurati. Di certo la produzione a telaio comportava la presenza di

---

74 KOLLAR, Csilla. *Drappo del trono di re Mattia Corvino* in *Mattia Corvino e Firenze*, catalogo a cura di FARBAKY, Péter, PÓCS, Dàniel, SCUDIERI, Magnolia, Firenze, Giunti, 2013, p. 64.

75 Su questi aspetti e per un repertorio bibliografico si rimanda a BORGIOLI, Cristina. *Tessuti e ricami. Progettualità ed esecuzione tra Medioevo e Rinascimento* in *Chirurgia della creazione, Mano e arti visive* a cura di DUCCI, Annamaria, Pisa, Felici, 2011, pp. 59-73.

76 Secondo de Farcy nel Medioevo il ricamatore è anche un buon disegnatore e miniaturista. DE FARCY, Louis, *La broderie du XI siècle jusqu'a nos jours*, Paris 1890, p. 66. In effetti in ambito senese il mondo della miniatura e del ricamo sono collegati poiché era pratica diffusa che gli incarnati, anziché essere eseguiti ad ago, venissero (in parte o totalmente) dipinti minuziosamente e direttamente sul supporto tessile. CARMIGNANI, Marina*. I ricami del piviale di Niccolò V*, in *Il parato di Niccolò V*, a cura di PAOLOZZI STROZZI, Beatrice , Firenze, Museo Nazionale del Bargello 2000, p. 43-46.

77 BONITO FANELLI, Rosalia, scheda di catalogo 19 in *Il tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, Maria Grazia, Firenze, Edam, 1980, pp. 81-84.

78 BORGIOLI, *Tessuti e ricami* cit. p. 65.

un'ulteriore figura professionale, quella capace di tradurre un disegno in uno schema tecnico di tessitura ovvero di mediare tra il lavoro del disegnatore e quello del tessitore[79].

Per quanto riguarda i modelli relativi ai tessuti figurati, ritengo possano considerarsi tre tipologie: a) disegni appositamente realizzati che potremmo definire opere uniche; b) disegni elaborati da preesistenti modelli ad esempio prodotti originariamente per ricami; c) disegni ispirati ad opere di scultura e pittura entrati nella comune percezione del tempo come esemplari iconografici di successo, reiterati e diffusi, talvolta con *contaminatio*, anche attraverso la xilografia.

Naturalmente, trattandosi di tessuti di produzione seriale, esistono livelli qualitativi diversi che riguardano non solo l'uso dei materiali e la bontà della tessitura ma anche l'originalità del disegno. Dagli esemplari rimasti rileviamo come siano diffuse le contaminazioni tra modelli diversi, a testimonianza che questi disegni venivano condivisi tra diverse botteghe e 'copiati' oltre che ampiamente propagati tramite silografia e stampa. Negli esemplari più 'poveri' i disegni risultano in genere rigidi, più stilizzati e meno ricchi di dettagli mentre la tessitura e i filati sono di scadente qualità. È molto difficile oggi riuscire a individuare tessuti realizzati partendo da un disegno originale, a meno che non si tratti di stoffe auliche: nella maggior parte dei casi, infatti, sono quasi sempre ravvisabili fonti e apporti 'diversi' per ciascun singolo disegno.

Un caso rappresentativo di tessuto figurato derivante da un modello apparentato a un ricamo è quello del lampasso fiorentino conservato oggi a Siena presso l'Oratorio di San Rocco[80] (fig.14). Qui paiono evidenti i richiami alla cultura figurativa della Firenze del quarto-quinto decennio XV secolo, con particolare riferimento a modelli iconografici illustri come quelli dell'Angelico – si veda l'impostazione della figura della Madonna nella tavola del Museo Diocesano di Cortona o quella dell'angelo genuflesso nello scomparto dell'Armadio degli Argenti – e di Domenico Veneziano, per esempio nella figura angelica nell'*Annunciazione* della predella della *Pala di Santa Lucia de' Magnoli*. Tali modelli, ampiamente e lungamente replicati e diffusi da maestri 'attardati' (Zanobi Strozzi, Domenico di Michelino, Andrea di Giusto, Neri di Bicci), giunsero a evidenza fin nelle officine tessili, ove vennero semplificati, miscelati e reinventati sulla base delle specifiche esigenze iconografiche. La paternità della

79 MONNAS, Lisa. "The artists and the weavers. The design of woven silks in Italy 1350 – 1550" in *Apollo*, 125, 1987 pp. 416-424.

80 PALLAVICINO, Caterina. Scheda di catalogo n. 1 in *Paramenti e arredi sacri nelle contrade di Siena*, catalogo della mostra, Firenze, La Casa Usher, 1986, p. 149; CIATTI, Marco. *Appunti per una storia dei tessuti a Siena e il patrimonio delle contrade* in *Paramenti e arredi sacri* cit. p.32; CANTELLI, Giuseppe. *Lampassi figurati del Rinascimento nel territorio di Siena* in *Drappi, velluti, taffettà et altre cose. Antichi tessuti a Siena e nel suo territorio*, catalogo della mostra a cura di CIATTI, Marco, Siena, Nuova Immagine, 1994; p. 64.

matrice originale del lampasso senese andrà allora cercata nell'ambito di quei pittori 'minori' attivi a Firenze alla metà del secolo, le cui botteghe si dedicarono a produzioni diverse e talvolta legate al settore tessile. A questo proposito sono interessanti alcune analogie – il complessivo impianto compositivo, le figure dell'Annunciante e dell'Annunciata, il vaso posto centralmente – tra il tessuto e la formella a ricamo con l'*Annunciazione* del paliotto con *Storie della Vergine* del Museo di Santa Maria Novella, realizzato dalle monache del Paradiso verso il 1466 su disegno di Paolo Schiavo[81] (fig.8).

Avveniva dunque che schemi compositivi e iconografici di particolare successo divenissero modelli – spesso assimilabili e componibili – per produzioni tessili di livello medio. A questo processo di diffusione partecipò probabilmente un gruppo di pittori minori della scena artistica fiorentina del secondo Quattrocento. Accanto a tali pittori ritengo siano stati presenti anche altre figure, più strettamente legate al mondo della stampa e di formazione orafa.

Sicuramente verso la fine del secolo risultano spesso evidenti affinità tra disegni tessili e xilografie destinate all'illustrazione di testi a stampa, tanto da far pensare in alcuni casi a una coincidenza di autori.

Unno di questi fu probabilmente Bartolomeo di Giovanni: collaboratore di Domenico Ghirlandaio e poi di Botticelli è ricordato anche come pittore di spalliere e riconosciuto autore di molte predelle durante la collaborazione col Filipepi[82]. Bartolomeo sembra specializzarsi nella pittura di piccole dimensioni e a lui sono stati attribuiti da Garzelli alcuni disegni per stoffe figurate. Egli fu, anche, tra i primi disegnatori di xilografie finalizzate all'illustrazione di testi sacri pubblicati alla fine del Quattrocento. Gli si debbono, tra gli altri, diversi disegni per silografie destinate a trattati Savonaroliani (incunaboli della Biblioteca Nazionale di Firenze) nonché quelli per l'*Epistole et Evangeli* del 1495 della Biblioteca Corsiniana di Roma. In questo testo si trova in particolare un repertorio di episodi della vita di Cristo di grande interesse per la coeva produzione di stoffe figurali[83]. L'opera di Bartolomeo sembrerebbe, in sintesi, una sorta di raccordo tra la produzione artistica 'alta' della Firenze di secondo Quattrocento e il mondo dei tessitori.

Accanto a figure come quella di Bartolomeo dovettero esserne attive altre, come accennato, più legate all'ambiente dell'incisione e dell'oreficeria e ciò si desume da certe linee

81 IMPROTA, PADOA RIZZO, *Paolo Schiavo* cit., pp. 27-56.

82 PONS, Nicoletta. *Bartolomeo di Giovanni collaboratore di Ghirlandaio e Botticelli,* Firenze, Polistampa, 2004 con bibliografia precedente; sul ruolo di disegnatore di xilografie e modelli per ricamo si rimanda invece a GARZELLI, *Il ricamo* cit. pp. 12-14.

83 GARZELLI, *Il ricamo* cit. pp. 12-15.

'secche' e taglienti che caratterizzano taluni disegni tessili. Un caso interessante, ancora da studiare in questo senso, potrebbe essere quello di Bernardo Cennini[84]. Bernardo si forma come orafo ma lo troviamo nella bottega di un setaiolo fino al 1431: nel 1447 lavora con Ghiberti alla Porta del Paradiso e successivamente è intagliatore di ferri presso la Zecca. Partecipa poi con l'*Annuncio a Zaccaria* al completamento del dossale d'argento per il Battistero nel 1478. Cennini è però ricordato soprattutto per l'attività di stampatore che svolse già ala fine degli anni sessanta con una propria impresa tipografica. A lui si deve il primo libro a stampa fiorentino, il *Servii Tullii Commentarii* del 1471. Cennini è stato riconosciuto infine in una serie di legni per testi savonaroliani conservati alla Biblioteca Nazionale di Firenze[85] e proprio alcune di queste xilografie appaiono interessanti anche per il confronto con stoffe figurate dello scorcio del secolo.

Cercherò ora di esplicitare quanto ipotizzato mediante degli esempi. Nel lampasso con *Incredulità di Tommaso* (fig.15) il modello è ovviamente l'omonimo gruppo scultoreo di Verrocchio da cui discende non solo la posizione dei due personaggi ma anche la pesantezza dei panneggi 'bagnati' e l'inserzione delle figura nella nicchia a valva. Seppur con alcune differenze compositive, il tessuto condivide, come notato da Garzelli, la linea grafica del panneggio e delle capigliature con la tavola silografica a medesimo soggetto delle *Epistule et Evangeli* (fig.16) elemento che fece propendere la studiosa per l'attribuzione a Bartolomeo del disegno per la stoffa[86].

Nel caso di un altro tessuto figurale piuttosto diffuso, quello con *Battesimo di Cristo* (fig.17) è evidente come il modello sia di ascendenza Ghrilandaiesca a sua volta debitore dell'invenzione di Verrocchio. Nell'opera di Domenico Ghirlandaio possiamo trovare due modelli piuttosto vicini tra di loro: il *Battesimo* nella Cappella Tornabuoni di Santa Maria Novella che condivide l'impostazione compositiva centrale con la stoffa, e quello precedente, più vicino al modello verrocchiesco, che si conserva nella Chiesa di Sant'Andrea a Brozzi (fig.18) e che sembra accostarsi di più al disegno del tessuto. Anche in questo caso notiamo come il modello di Ghirlandaio non sia trasferito tal quale: la piega e il panneggio del

84 Su Bernardo Cennini: SANTI, Bruno. Voce *Bernardo Cennini* in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 1979, terzo volume. Consultabile online all'indirizzo http://www.treccani.it. CAGLIOTI, Francesco. *Benedetto da Maiano e Bernardo Cennini nel Dossale argenteo del Battistero fiorentino* in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel* a cura di BERGDOLT, Klaus, BONSANTI, Giorgio, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 331-348. DORIS, Carl. "Il contratto per una compagnia orafa fra Betto di Francesco di Duccio e Bernardo Cennini" in *Rivista d'arte* 37, 1984, pp. 189-202.

85 CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, Maria Grazia. *Analisi stilistica, ipotesi attributive e storiche a proposito delle xilografie degli incunaboli savonaroliani* in *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nella Biblioteca Nazionale di Firenze* a cura di TURELLI, Elisabetta, Firenze, Alinari, 1985, pp. 11-20 e relative schede di catalogo.

86 *Museo del Tessuto di Prato* inv. 81.01.71, *I Tessuti della fede* cit. p.52 ; GARZELLI cit. pp. 26-27.

perizoma di Cristo sono diversi e riprendono invece quelli di una tavola di Bartolomeo di Giovanni con medesimo soggetto, di ubicazione sconosciuta, della metà degli anni novanta[87] (fig.19). La doppia piega del perizoma ricorre poi nelle xilografie a corredo di testi savonaroliani degli ultimi anni del secolo (fig.21) e, ancor prima, si ritrovava nella stampe relative a un niello attribuito a Maso Finiguerra (fig.20) della collezione Rothschild del Louvre (inv. 137 Ni) qui proposta in una stampa moderna, nello stesso verso. Con il niello il lampasso condivide il tratto grafico più spigoloso e asciutto, come se – effettivamente – all'origine di questa mediazione tra pittura e stoffa vi fosse una stampa. Se confrontiamo le diverse 'fonti' notiamo una sorta di stratificazione di elementi provenienti da opere diverse che condividono la stessa iconografia, sebbene la linea anatomica del Cristo sia vicina soprattutto, per le linee spezzate, all'impostazione grafica di un orafo-incisore.

Un analogo discorso potrebbe essere fatto per il lampasso con *Incoronazione della Vergine* (fig. 21) che sembra guardare da un lato al niello di Maso Finiguerra conservato al Bargello e dall'altro alla Pala di San Marco degli Uffizi di Botticelli[88] mentre di derivazione molto più lineare, infine, sembra il lampasso policromo con *Annunciazione* che discende direttamente dal mosaico con analogo soggetto realizzato per la lunetta della Porta della Mandorla di Santa Maria del Fiore su progetto di David Ghirlandaio (fig.22)[89].

Dagli esempi analizzati in questa occasione appare palese, ancora una volta, come la produzione tessile fiorentina del Quattrocento sia stata intrinsecamente legata alla produzione artistica cosiddetta 'maggiore' sia per l'esecuzione di manufatti di grande valore come i ricami su committenza, per i quali ci si avvaleva direttamente dell'opera degli artisti più affermati, sia per un genere di produzione 'minore' e proto-industriale nella sua serialità come i tessuti figurati. Fu in quest'ultimo contesto, la cui produzione fu succedanea a quella dei ricami su specifici cartoni, che si reiterarono e contaminarono maggiormente le iconografie e le composizioni dei modelli figurativi di maggior fama, modelli rielaborati e diffusi grazie ad artisti comprimari della scena fiorentina e al fenomeno nascente della circolazione delle stampe.

87 Museo del Tessuto di Prato inv. 81.01.104. *I Tessuti della fede* cit. p. 48: *Bartolomeo di Giovanni* cit. pp. 56-58

88 Museo del tessuto di Prato inv. 81.01.70, *I tessuti della fede* cit. pag. 55.

89 Depositi dei Musei Civici di San Gimigano. BORGIOLI *Per una mappa* cit. pp. 250-251.

ELENCO DIDASCALIE IMMAGINI

FIG. 1 Geri di Lapo (su disegno di Bernardo Daddi?), Paliotto ricamato con storie di Cristo, dettaglio del pannello centrale. Manresa, Museo Històric de la Seu.

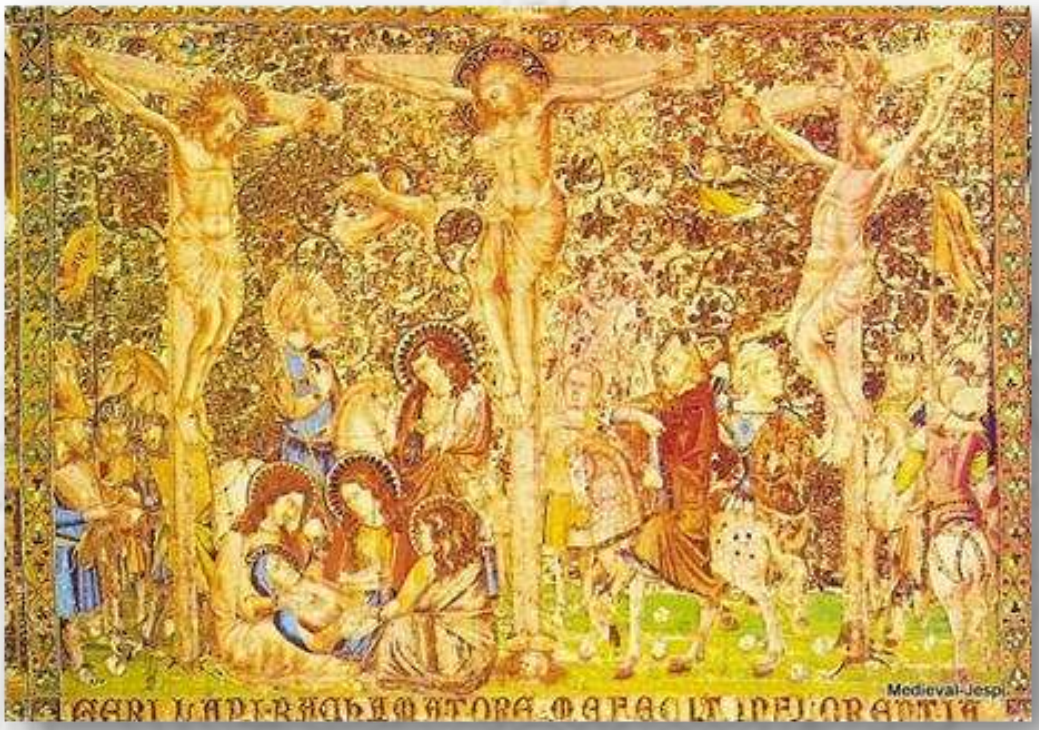


FIG. 2 Particolare della fig.1



FIG. 3 Dettaglio da Bernardo Daddi, *Madonna col Bambino in trono*, Firenze Chiesa di Orsanmichele.

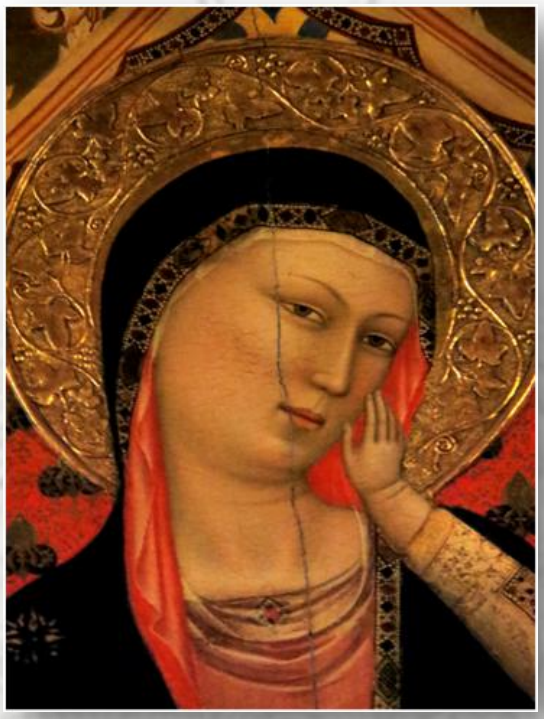


FIG. 4 Particolare del paliotto ricamato da Jacopo Cambi per l'altare maggiore di Santa Maria Novella con *Incoronazione della Vergine*. Firenze, Museo degli Argenti.



FIG. 5 Formella a ricamo con *Nascita del Battista*, dal Parato di S. Giovanni Battista, su disegno di Antonio Pollaiolo. Firenze Museo dell'Opera del Duomo.

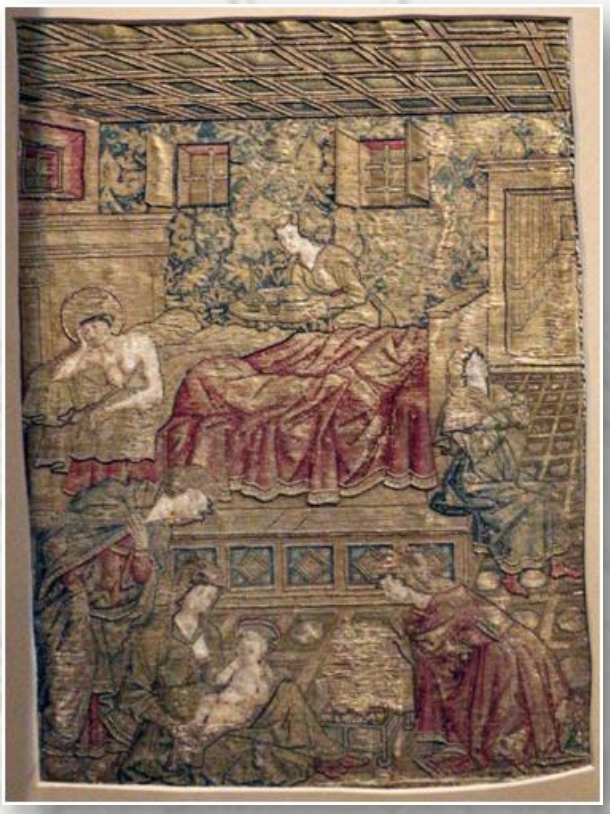


FIG. 6 Pannello a ricamo con *Nascita del Battista* su cartone attribuito a Benozzo Gozzoli. New York, Metropolitan Museum.



FIG. 7 Manifattura fiorentina (Monastero di Santa Verdiana di Firenze) su cartone di Paolo Schiavo, tondo a ricamo con *Incoronazione della Vergine*. Cleveland, Museum of Art.



FIG. 8 Manifattura fiorentina (Monastero del Paradiso), dettaglio con *Annunciazione* dal fregio del paliotto ricamato su disegno di Paolo Schiavo per la Chiesa di Santa Maria Novella. Firenze, Museo di Santa Maria Novella.



FIG. 9 Manifattura fiorentina (Monastero delle Murate), Paliotto in velluto ricamato detto 'delle colombe'. San Gimignano, Museo d'Arte Sacra.



FIG. 10 Manifattura fiorentina (Monastero delle Murate?) Paliotto in velluto ricamato con colombe e clipeo contenente l'immagine di S. Caterina d'Alessandria. San Gimignano, Museo d'Arte Sacra.



FIG. 11 Bernardo Rosselli, paliotto ligneo dipinto per l'altare della Famiglia Corbinelli, Firenze, Chiesa di S. Spirito.



FIG. 12 Manifattura fiorentina su cartone di Sandro Botticelli, cappuccio di piviale a ricamo con *Incoronazione della Vergine*. Milano, Museo Poldi Pezzoli.



FIG. 13 Manifattura fiorentina, Dettaglio del paliotto in velluto operato e ricamato detto 'di Sisto IV', su cartone di Antonio Pollaiolo. Assisi, Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco



FIG. 14 Manifattura fiorentina, Striscia in lampasso figurato con *Annunciazione* (dettaglio). Siena, Oratorio di San Rocco nella Contrada della Lupa.



FIG. 15 Manifattura fiorentina, Lampasso figurato con *Incredulità di san Tommaso*, Prato, Museo del Tessuto (da *I tessuti della fede*)

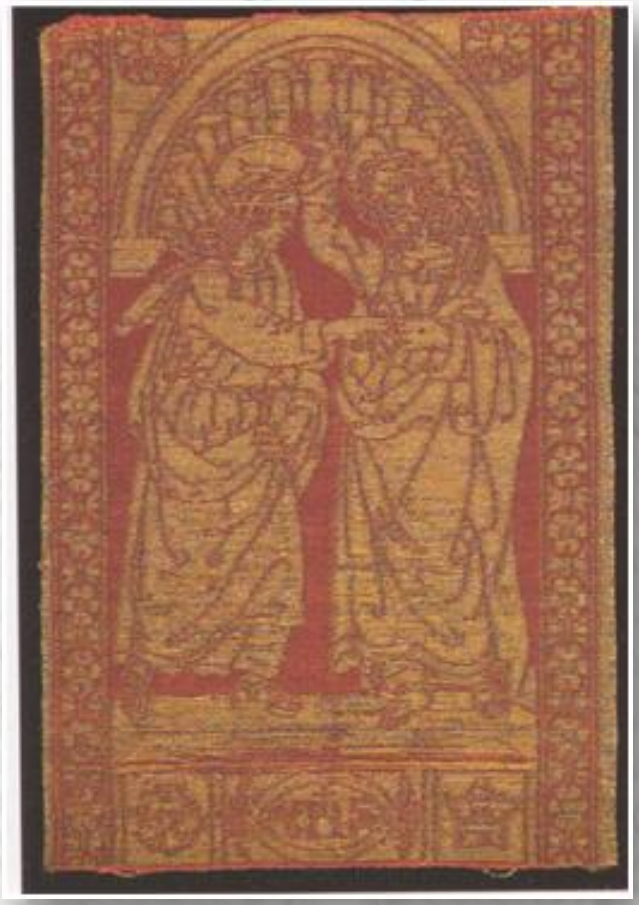


FIG. 16 Bartolomeo di Giovanni, *Incredulità di san Tommaso*, xilografia da *Epistole et Evangeli*, Roma Biblioteca Corsiniana (da Garzelli 1973).



FIG. 17 Manifattura fiorentina, Frammento in lampasso figurato con *Battesimo di Cristo,* Prato, Museo del Tessuto (da *I tessuti della fede*).



FIG. 18 Domenico Ghirlandaio, *Battesimo di Cristo*, affresco, Firenze, Chiesa di S. Andrea a Brozzi.



FIG. 19 Bartolomeo di Giovanni, *Battesimo di Cristo*, tavola, ubicazione ignota (da Pons 2004).



FIG. 20 Attribuito a Maso Finiguerra, *Battesimo di Cristo*, niello su carta, 137 Ni/Recto, Coll. Edmond de Rothschild, Parigi, Louvre.



FIG.21 Bernardo Cennini (att.), *Crocefissione*, xilografia da Girolamo Savonarola, *Operetta molto divota*, Firenze, Biblioteca Nazionale (da Turelli 1985)



FIG.22 Manifattura fiorentina, Frammento in lampasso figurato con *Incoronazione della Vergine*, Prato, Museo del tessuto (da *I tessuti della fede*)



FIG.23 Manifattura fiorentina, Frammento in lampasso figurato con *Annunciazione,* San Gimignano, Depositi del Museo Civico.



FIG.24 *Annunciazione*, mosaico su cartone di David Ghirlandaio. Firenze, Chiesa di Santa Maria del Fiore.



ARTIGOS

A Açorda. Uma sopa de pão, da Alta Idade Média à atualidade

Açorda. A bread soup, since Upper Middle Age until now

António Rei *
IEM /FCSH – Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Começando pelos tratados hispo-árabes de culinária, e também pela etimologia da sopa de pão árabe (*thârida* ou *thurda*) até ao atual termo Português (açorda), em busca da sua origem. A açorda em al-Andalus e no Maghrib, em formas salgadas e doces. A açorda, entre a origem árabe e atual culinária regional portuguesa Açordas andalusis de origem islâmica, cristã e judaica: simbiose cultural, também à mesa.

Palavras-chave: Açorda; Árabe; Andalusi; Portuguesa; Ingredientes; Salgado; Doce; Simbiose cultural

Abstract

Beginning by the hispano-arabic cooking treaties, an also by the etymology of Arabic bread soup (*thârida* or *thurda*) to the actual Portuguese term (açorda), searching its origin. The açorda in al-Andalus and in the Maghrib, in salty and sweet ways. The açorda, between Arab origin and current regional Portuguese cooking. Andalusian açordas with Islamic, Christian and Jewish origins: cultural symbiosis, also at the table.

Keywords: Bread soup; Arabic; Andalusi; Portuguese; Ingredients; Salt; Sweet; Cultural symbiosis.

● **Enviado em: 17/02/2016**
● **Aprovado em: 25/05/2016**

* Doutor em *História da Cultura e das Mentalidades Medievais* pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, (FCSH – UNL); Investigador Integrado do Instituto de Estudos Medievais (IEM / FCSH – UNL) e Investigador na Escuela de Estudios Árabes (Granada) – Consejo Superior de Investigaciones Cientificas (EEA – CSIC), (Madrid-Granada), no âmbito da BPD 100519 da FCT / POCH (2015-2017), onde desenvolve a investigação "A Alimentação e a Cura no Gharb al-Andalus, a partir dos Tratados Agro - Botânicos Hispano-Árabes (séculos X – XIII)".

0 – Introdução

Pretendemos abordar preliminarmente aqui neste estudo, um prato, a *açorda*, que tem o pão como ingrediente-base.

Esta nossa abordagem, que é para qualquer dos efeitos, apenas preliminar, atendendo, comparativamente, à extensão que, por certo, tomaria um estudo exaustivo da mesma *açorda*.

O primeiro ponto prévio relaciona-se com o facto de o termo "açorda" não identificar, univocamente, em todo o Portugal um mesmo género de produção culinária e o seu respetivo produto. Vejamos: enquanto a chamada "açorda alentejana" se pode considerar uma sopa, as outras açordas são basicamente uma pasta à base de pão (a açorda, propriamente dita), a que se acrescenta o elemento que acaba por dar o nome ao prato. No Alentejo estas outras açordas são genericamente designadas como "migas".

Mas se para a etimologia árabe do termo não há dúvidas, o mesmo não acontecerá com as práticas culinárias e com os ingredientes, muitos dos quais já estavam na Hispânia há séculos, ou mesmo há milénios. Haverá certamente confeções que apenas alteram ou atualizam, mais ou menos profundamente, realidades culinárias e gastronómicas anteriores. Conto, pois, poder vir a contar, a par e passo, com colaborações de colegas que trabalham a montante (no período romano ou romano-godo) e a jusante (na Renascença) desta cronologia, mas especialmente a montante, diacronicamente falando.

Não esquecer também que os tratados de culinária, em geral, e neste caso também, acabam refletindo, geralmente, a gastronomia das elites sociais, e não tanto a cozinha do povo. No entanto, para este período da Alta Idade Média (séculos VI – IX), período de escassa produção literária, e onde a culinária não era uma prioridade, e muito menos uma arte, foi a cozinha do povo, aquela que mal chegou ou não chegou aos tratados culinários, a que acabou por permanecer.

Daí que tenhamos que buscar, certamente, o que nos dizem os textos, mas sem nunca esquecer, de também procurar, de forma algo antropológica, pratos tradicionais, em especial no sul de Portugal, que nos permitam eventuais "pontos de chegada" de receitas antigas.

1 - Etimologia da "Açorda"

A etimologia do termo "açorda" remonta, seguramente, ao idioma árabe. A raiz etimológica *th*arada significa "migar pão"[1]. A forma clássica encontrada na literatura árabe é

[1] CORRIENTE, Federico, *Diccionário Árabe-Español*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1977, p. 86; GARCÍA SÁNCHEZ, Expiración, "La alimentación en la Andalucía islámica (I)", *Andalucia Islamica II-III* (1981-1982), pp. 139-176 (+ 1 ap.), pp. 169-170; GARCÍA SÁNCHEZ, Expiración, "La alimentación

tharîd ou *tharîda*,[2] com os plurais *tharâ'id* ou *thurûd*, significando "pão migado e ensopado"[3]. Encontra-se ainda também para aquele termo o significado "pão migado, carne e caldo"[4]. Na literatura árabe dos primórdios do Islão, o termo *tharîd* identifica uma "sopa de pão e carne" ou ainda "sopa de pão, carne e abóbora"[5].

O termo português "açorda" provém, no entanto, da forma dialetal do árabe andalusi, falado na Península Ibérica, *thurda* / *çurda* ou *thorda* / *çorda*, esta última o elo etimológico mais próximo do atual termo português, e à qual ficou associado o artigo "al", o qual, em certos casos perde o seu som consonântico normal, e passa a ser pronunciado como a primeira letra da palavra seguinte, como, por exemplo, em açúcar, de *as-sukkar*, ou em azeite, de *az-zayt*.

O termo andalusî, *çurda* ou *çorda*, que se constatava ainda na Granada recém-conquistada pelos Reis Católicos em 1492, significava "sopa de pão" ou "migas de pão cozido"[6].

Concluindo este ponto, embora encontremos sempre o pão como ingrediente-base, surge-nos também como um segundo ingrediente, a carne. Esta aliança, como veremos mais adiante, será praticamente estrutural, no que à açorda árabe diz respeito.

2 - A primitiva açorda árabe

Até onde é possível rastrear a presença da *tharîd*, a açorda árabe, ela conduz-nos à Arábia pré-islâmica. Trata-se de um dos pratos mais característicos da «cozinha dos árabes», e cuja criação se atribui a Hâshim bin 'Abd Manaf, antepassado direto do Profeta Muhammad (Meca, 570 – Medina, 632), mais exatamente seu bisavô, o que nos faz colocar, no tempo, a origem da açorda árabe algures nos meados do século V.

O Profeta gostava mesmo muito deste prato. O maior elogio que fez a esta comida ficou registado na sua afirmação (*Hadîth*)[7] em que disse que a sua esposa 'Â'isha, mulher conhecida

---

popular urbana en al-Andalus", *Arqueologia Medieval 4*, Mértola / Porto, CAM / Afrontamento, 1996, pp. 225 e 232.

2 Encontram-se ainda as formas "*thârida*", e a forma dialectal magribî "*tharda / çarda*", a qual já tem proximidades linguísticas com as formas andalusis *çurda* e *çorda*. V. HUICI MIRANDA, Ambrosio (trad.), *Traducción española de un manuscrito anónimo del siglo XIII sobre la cocina hispano-magribi (*geralmente identificado como *Tratado de Cocina Hispano-Magribi (ms. Anónimo)),* Madrid 1966, pp. 108-112 e 126-131.

3 CORRIENTE, Federico, *Diccionário Árabe-Español*, p. 86.

4 WHER, Hans, *A Dictionary of Modern Arabic*, Beirut / London, Librairie du Liban / MacDonald & Evans Ltd., 1980, p. 102.

5 KHAN, Muhammad Muhsin, *SaHîH Al-Bukharî (Arabic – English)*, 9 vols., RiyaD, Maktabah al-RiyâD al-HadîTha (Livraria Nova de Riad), 1981, vol. 7: "Bâb al-Tharîd" (Capítulo da Açorda), pp. 244-247, p. 244.

6 CORRIENTE, Federico, *El léxico árabe andalusí según P. de Alcalá*, Madrid, DEAI – UCM, 1988, p. 28.

7 *Hadîth* = um dito, um relato, um episódio. Da raiz *Hadatha*: acontecer, relatar, dialogar.

pela sua inteligência e perspicácia, estava para as outras mulheres, como a *tharîd* estava para os demais pratos da cozinha dos árabes[8].

Apesar desta origem do prato, que remete para a elite Hashimita de Meca do século V da era cristã, e dos laivos de quase sacralidade que obteve através da afinidade que o Profeta Muhammad lhe votava, o facto é que não se encontram nas fontes árabes dos primeiros séculos muitas referências a este prato. Quer simplesmente nomeando-o; quer, menos ainda, à sua composição e respetivos ingredientes.

Ainda assim, e apesar desta escassez informativa, encontrámos um outro *Hadîth* envolvendo o Profeta, e no qual é referido o prato (*tharîd*), subentendendo-se, porque não referido, que o mesmo teria o pão, a carne e o respetivo caldo da carne que ensoparia o pão. Mas, e aqui a parte mais curiosa e interessante, o referir também a presença, na composição do mesmo, de um género de abóbora (*dubbâ'*), bastante apreciada[9], talvez também por ser eventualmente das poucas espécies vegetais ainda passíveis de serem produzidas naquele clima desértico.

Ou seja, tratar-se-ia de uma "açorda" que mais se assemelharia a um de cozido de carne e abóbora, e ao qual se adicionava o pão, previamente migado. Perante este panorama gastronómico, algo parco, é certo, somos, ainda assim, tentados a identificar, por detrás da primitiva "açorda árabe", sinais que parecem apontar na direção quer do ensopado de borrego, quer do chamado "cozido à portuguesa", ainda que numa versão mais pobre, e a que falta, em função dos valores islâmicos, a carne de porco.

3 - Açordas andalusis

Com a chegada dos muçulmanos à Península Ibérica no início do século VIII, terá chegado também a açorda, quer entre os seus hábitos culturais e gastronómicos dos árabes, quer mesmo como costume divulgado na emulação do Profeta, na reprodução da simpatia dele pelo prato em causa.

Nos dois tratados conhecidos de culinária hispano-árabe, respetivamente o atribuído a Ibn Razîn al-Tujibî, *FuDâlat al-Khiwân fi Tayyibât al-Ta'am wa-l-Alwân* (*O Destaque das Mesas, nas Delícias da Comida e dos Diferentes Pratos*), e o anónimo *Tratado de Cocina Hispano-*

8 KHAN, Muhammad Muhsin, *SaHîH Al-Bukharî (Arabic – English)*, vol. 7: "Bâb al-Tharîd" (Capítulo da Açorda), pp. 244-247, pp. 244-245; RODINSON, M., «Ghidâ'» [Alimentação], *Encyclopaedia of Islam, 2ª edição, (E.I. 2)* II (1991), Leiden, E.J. Brill, pp.1057-1072, II, 1059; HUICI MIRANDA, Ambrosio (trad.), *Traduccion espanola de un manuscrito anonimo del siglo XIII sobre la cocina hispano-magribi* (geralmente identificado como *Tratado de Cocina Hispano-Magribi (ms. Anónimo)),* Madrid, 1966, pp. 108-112 e 126-131.

9 KHAN, Muhammad Muhsin, *SaHîH Al-Bukharî (Arabic – English)*, vol. 7: "Bâb al-Tharîd" (Capítulo da Açorda), pp. 244-247, p. 244.

Magribi (ms. Anónimo),[10] encontramos receitas de pratos classificados como *thurûd*, açordas. No primeiro tratado, surgem elencadas vinte sete receitas, enquanto no segundo tratado se constatam apenas quinze receitas de tipologia similar.

O primeiro Tratado é, sem dúvida, mais importante, não apenas porque contém mais receitas, mas sobretudo porque foi todo ele composto em al-Andalus e sobre a gastronomia andalusi; enquanto o segundo Tratado, como aliás se constata da própria titulatura, é já um texto de características compósitas, pois integra receitas de al-Andalus, mas também receitas originárias do Maghrib (o oeste norte-africano).

Atendendo ao vasto conjunto de receitas e suas particularidades, que obstam a que possamos fazer uma análise mais detalhada do mesmo, vamos apenas referir em seguida os elementos comuns, os ingredientes mais presentes no total das mesmas receitas.

3.1. - Ingredientes

Naquele conjunto de quarenta e duas receitas há um corpo de ingredientes comuns[11], que constituirão a marca identitária do que então se entenderia como "açorda", e que vamos referir seguidamente.

No corpo de ingredientes comuns, e atendendo à sua presença mais ou menos constante e portanto estruturantes na composição das receitas, queremos salientar os seguintes:

3.1.1 - O pão

No relativo ao pão, base da açorda, encontramos uma utilização em que predomina o pão comum, em sopas migadas, e geralmente escaldadas com o caldo, passe o pleonasmo. Também se constatam algumas receitas em que o pão é tratado de forma a produzir um género de migas (o pão é cozinhado de forma a produzir uma pasta). Encontram-se, no

[10] IBN RAZÎN al-Tujibî, *FuDalât al-Khiwân fî Tayyibât al-Ta'âm wa l-Alwân* (*O Destaques das Mesas, nas Delícias da Comida e dos Diferentes Pratos*), ed. Manuela Marín Niño, Gijón, Ediciones Trea, S.L., 2007; HUICI MIRANDA, Ambrosio (ed.), «Kitâb al-Tabîkh fî l-Maghrib wa-l-Andalus fî 'aSr al-muwaHHidûn li-mu'allif majHûl» [Tratado de Cozinha do Magrebe e do Al-Andalus na época do Almóadas de autor anónimo], in *Revista del Instituto de Estudios Islámicos en Madrid,* IX-X, (1961-1962), pp. 15-256; HUICI MIRANDA, Ambrosio (trad.), *Traducción española de un manuscrito anónimo del siglo XIII sobre la cocina hispano-magribi (*geralmente identificado como *Tratado de Cocina Hispano-Magribi (ms. Anónimo)),* Madrid 1966.

[11] Todo o conjunto de receitas e respetivos ingredientes, que aqui apresentamos desde "O pão" até "Os condimentos" podem ser encontrados nos dois Tratados Culinários, em IBN RAZÎN al-Tujibî, *FuDalât al-Khiwân fî Tayyibât al-Ta'âm wa l-Alwân* (*O Destaque das Mesas, nas Delícias da Comida e dos Diferentes Pratos*), ed. Manuela Marín Niño, Gijón, Ediciones Trea, S.L., 2007, pp. 80-99; e HUICI MIRANDA, Ambrosio (trad.), *Traduccion espanola de un manuscrito anonimo del siglo XIII sobre la cocina hispano-magribi* (geralmente identificado como *Tratado de Cocina Hispano-Magribi (ms. Anónimo)*), Madrid 1966, pp. 108-111 e 126-131.

entanto, também utilizações de sêmola de trigo (*cuscus*); ou, numa formulação ainda mais elaborada, a produção de massa folhada, ou mesmo de massa que acaba por dar origem a empadas. Encontramos também, neste apartado, receitas de "açordas" doces, maiormente ligadas à culinária das elites.

3.1.2 - A carne

A presença de carne nas "açordas" estaria diretamente dependente da acessibilidade à mesma carne, pelo que a carne utilizada ajudaria a identificar os estratos sociais que disponibilizavam aquele prato. Estando a carne, naturalmente, mais acessível aos possidentes, os mais pobres limitavam-se a acrescentar uma gordura (de origem animal ou vegetal, o azeite) ao caldo onde ensopavam o pão.

Entre as carnes utilizadas na produção da açorda (que como já vimos apresenta algumas semelhanças com o "cozido à portuguesa"), identificam-se os pombos, os capões, as galinhas e também peças de caça (coelhos, lebres e perdizes), todas estas comuns nos repastos das elites, embora com uma predominância das aves.

A vaca e o borrego, mais comuns nos mercados e mais gerais na utilização, indiciam as "açordas" do geral da sociedade andalusi.

E, por último, surgem receitas destinadas a aproveitar ossadas e restos cárnicos, cozendo todo aquele conjunto proteico e escaldando o pão migado. Estas últimas são o género de receitas que identificariam uma alimentação muito mais pobre, e que seria a das camadas mais baixas da sociedade.

3.1.3 - Os vegetais

Relativamente aos vegetais, existem receitas que estarão, também elas, na origem direta do nosso cozido: encontramos as abóboras (por opção, ou por emulação do gosto que o Profeta tinha por esse prato, atrás referido), mas também encontramos referências às beringelas. Entre as verduras de folha encontramos as couves e as alfaces, e entre as leguminosas surgem o grão-de-bico e as favas. E até mesmo as trufas eram consumidas nestas substanciais "açordas".

3.1.4 - Os lacticínios

Os lacticínios constatam-se como ingredientes quer nas açordas salgadas quer nas açordas doces. Assim, encontram-se receitas que usam leite e seus derivados (manteiga,

queijo) em "açordas" salgadas. No Alentejo, ainda hoje, as sopas de beldroegas, de alface e de espinafres (tecnicamente "açordas", pois integram sopas de pão) levam queijo na sua composição.

O leite é também um ingrediente de grande importância na composição das "açordas doces", sendo, geralmente, acompanhado pelo mel, o açúcar e a canela, um conjunto de sabores ainda hoje muito comum na gastronomia portuguesa.

3.1.5 - Os condimentos

Entre os condimentos encontrados, os que já vinham de épocas e culinárias anteriores: o sal, o azeite, os coentros secos e frescos, as cebolas, o funcho, e o açafrão. Deste conjunto os quatro primeiros, e a que se junta a pimenta, constituem a base para cozinhar as carnes, pois o conjunto repete-se em praticamente todas as receitas.

A pimenta, a canela e o gengibre, eventualmente já conhecidos e usados antes, durante o período romano, tiveram, no entanto, no al-Andalus as condições quantitativas que permitiram uma maior vulgarização daqueles produtos, e, portanto, e consequentemente, um mais fácil acesso aos mesmos por parte dos estratos médios da sociedade andalusi.

4 - Outras "açordas"

Neste conjunto de receitas constatam-se também algumas que se destacam do conjunto, e por serem casos menos comuns, portanto mais curiosos, pretendemos referi-los especialmente, e por isso os designamos como «Outras "açordas"».

4.1 – uma açorda afrodisíaca

Vejamos: encontrámos uma açorda cuja particularidade é o facto de ser entendida como afrodisíaca. O conjunto de ingredientes da mesma não se afasta, muito substancialmente, do das outras receitas presentes nestes apartados. Quanto a nós a diferença mais evidente encontra-se, para além do conjunto das especiarias usadas, principalmente na quantidade bastante acentuada de cebola e de grão-de-bico que é utilizada na confeção da mesma[12].

[12] Estes dois alimentos, cebola e grão-de-bico, são louvados no famoso Tratado árabe do Amor, *O Jardim Perfumado*, no qual é dito serem ambos, em conjunto, muito eficazes no fortalecimento da ereção masculina (AL-NAFZAWÎ, Muhammad, *Al-Rawd al-ÂTir fî al-Nuzha al-Khâtir* [*O Jardim Perfumado no Recreio do Desejo*], séc. XV [trad. ingl. Sir Richard Burton, 1886 / trad. portug. Teresa Nogueira]: Xeque Nefzaui, *O Jardim Perfumado*, Mem-Martins, Europa-América, lb 129, 1976, p. 203).

4.2 – açorda moçárabe

Há também uma outra açorda, que era tradicionalmente consumida em Dia de Ano Novo (curiosamente identificado pela terminologia persa: *Nayruz* ou *Nawruz*)[13] .

Ano Novo identificado inicialmente com o Ano Natural, ou seja em Dia do Equinócio da Primavera. Esta receita poderá ter origem cristã moçárabe, uma vez que a festa do Ano Novo era especialmente celebrada pelos Cristãos moçárabes[14]. O facto de os muçulmanos também participarem nesta e noutras celebrações cristãs tornou recorrente a emissão de *fatawa* (pareceres jurídicos islâmicos) por parte de juristas andalusis, principalmente a partir do século XII[15].

4.3 – açordas judaicas

E encontrámos ainda, três receitas, que poderão ter origem judaica, pois todas são elaboradas com pão ázimo, e em que a terceira, a mais elaborada, se chama, muito curiosamente, Shabbât. É elaborada com carne de várias aves, e que seria eventualmente consumida no final do jejum do Shabbât, e daí muito provavelmente o nome.

Neste cozinhado a carne é guisada, e depois desossada. O caldo do guisado vai escaldar bolinhas de sêmola previamente elaboradas e cozidas no forno, e que já foram cobertas de alho picado e queijo seco ralado. A carne guisada e cortada, é espalhada sobre o pão ensopado e é acompanhada por ovos cozidos cortados. E por cima de tudo leva amêndoas descascadas, nozes, azeitonas verdes e secas, e mais queijo ralado, canela e óleo de nardo.

Este último ingrediente, o óleo de nardo, é comum no universo judaico, encontrando-se na alimentação, na medicina e mesmo na unção religiosa, pelo que quanto a nós, é mais um indicador de que este prato provirá da cozinha judaica do al-Andalus, tratando-se de uma

---

13 Expressão persa composta das palavras Naw (= novo, soando como o inglês com idêntico significado) e Ruz (= dia), e que em conjunto significa "Dia de Ano Novo". (V. MACE, John, *Modern Persian*, Londres, Hodder & Stoughton, 1989, p. 250)

14 Aparecem referências a duas festas que são designadas como *Nayruz* (= Ano Novo): o Equinócio da Primavera, (princípio do Ano Natural) que é associado à Páscoa cristã; e uma outra, no início, de janeiro, o Natal cristão do calendário juliano (ainda hoje festejado pelos ortodoxos), e que acabou, mercê da reforma gregoriana, por entrar em dezembro, e ficar associado ao Solstício de Inverno. Este último terá, eventualmente, tido alguma influência na fixação do Ano Novo actual no 1º de janeiro. V. ainda DE LA GRANJA, Fernando, "Fiestas cristianas en al-Andalus. (Materiales para su estudio). I: Al-Durr al-munazzam de al-Azafi", *Al-Andalus* 34 (1969), pp. 1-53.

15 DE LA GRANJA, Fernando, "Fiestas cristianas en al-Andalus. (Materiales para su estudio). I: Al-Durr al-munazzam de al-Azafi", *Al-Andalus* 34 (1969), pp. 1-53; DE LA GRANJA, Fernando, "Fiestas cristianas en al-Andalus (Materiales para su estudio) II", *Al-Andalus* 35 (1970), pp. 119-142;

versão andalusi do *Hamin*, prato que continua ainda atualmente a ser elaborado pelos judeus sefarditas, e a ser ritualmente consumido no fim de cada jejum do Shabbat (sábado)[16].

Podem tratar-se, efetivamente de pratos de origem judaica integrados na culinária andalusi.

5 – Heranças atuais (reflexões não conclusivas)

As primitivas açordas árabes, com origem no século V, e surgidas numa zona desértica, por esta condição imposta pelo clima, eram escassas em ingredientes. Em muitos casos limitar-se-iam ao pão e à carne na sua composição. Esse conjunto quase matricial, do pão e da carne, constata-se também em al-Andalus, e, da mesma forma, permaneceu na gastronomia do Gharb al-Andalus, mesmo quando esta região foi integrada no Reino de Portugal.

Estamos em crer que da primitiva açorda árabe terão divergido, posteriormente, em diferentes momentos e contextos, e em versão algo mais substancial, o cozido à portuguesa (com carne/s e vegetais); também o ensopado de borrego, ritual e tradicionalmente associado à Páscoa e ao Equinócio da Primavera, (o tal *Nayruz* ou *Nawruz* que os moçárabes celebravam); a sopa da panela (açorda de aves); e por fim a versão mais pobre, mas talvez a mais simbólica, da açorda "alentejana", com azeite como fonte proteica.

A tradicionalmente chamada "açorda alentejana", que tem um conjunto de ingredientes escasso e algo pobre, costuma ser acompanhada por azeitonas, mas também por ovos cozidos e peixe frito miúdo (carapaus ou sardinhas), mais no inverno; enquanto no verão é acompanhada por fruta tardo-estival (uvas, figos e melão). O condimento clássico daquela última açorda é o poejo, ou, na falta deste, os coentros, em qualquer dos casos associados ao alho.

A açorda mais simples, chamada de "cega", nem leva acompanhamentos, nem ovo batido no caldo. Este procedimento de integrar um ovo no caldo da açorda estava associado ao período de inverno, quando os ovos escasseavam por as galinhas porem menos nessa época do ano. Era assim uma forma de fazer com que o ovo chegasse, disseminado no caldo, a todos os comensais, quando não havia possibilidade de conseguir um ovo por pessoa.

[16] Sobre o Hamin, v. AA.VV., "O Hamin", blog *Boker Tov Yerushalayim* em 27/12/2013: *http://bokertovyerushalayim.wordpress.com/2013/12/27/le-hamin/*. Republicado em *WebMosaica Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall* v. 6, n. 1 (janeiro - junho) 2014, pp. 103-107; e ainda também, ASSIS, Ângelo Adriano Faria de, "Memória, Alimentação e Resistência. Práticas alimentares e sobrevivência criptojudaica no Brasil colonial". *http://www.catedra-alberto-benveniste.org/_fich/15/Angelo_A_F_Assis_Anpuh_ES.pdf*, 9 pp.

As primitivas caldeiradas das zonas litorais teriam as sopas de pão como componentes, (hoje substituídas pelas batatas, acompanhadas pelo tomate e pelo pimento, que acabaram por se tornar estruturantes nas caldeiradas). É possível que aquelas primeiras caldeiradas fossem algo semelhantes às "poejadas" (como ainda hoje é cozinhada a "açorda de bacalhau" ou "poejada"), com o pão, o caldo do peixe e dos poejos, mas sem a presença daqueles modernos vegetais americanos.

Nas costas marítimas do Gharb al-Andalus constata-se desde o período islâmico, a presença de um género de caldeirada de moreia (*al-muwâraj*)[17], a qual seria então mais propriamente uma "açorda de moreia".

É provável que dessa época possa vir também a chamada "sopa de cação", também ela uma açorda, pois leva sopas de pão na sua composição. O pequeno tubarão já daria às costas portuguesas então.

Ainda como sopas de pão ou açordas, temos ainda outras, a que se associam plantas bravas, como as beldroegas, ou plantas domesticadas, como os espinafres e a alface, a que se junta queijo e ovos escalfados. São pratos estivais.

As diferentes açordas, em que o pão não é presente em sopas, mas em que o mesmo é cozinhado, acabam, como "*migas de …*" ou "*açorda de …*", tomando o nome da componente que é associada ao pão. Assim surgem, por exemplo, as açordas de marisco, e as açordas ou migas de espargos, para referir apenas algumas das mais conhecidas.

Dentro das açordas "doces", queremos referir a versão original do "pão de rala", doce que tem como ingrediente-base a massa de pão, e a que se associam ovos, açúcar, limão, amêndoas e gila (ou chila); e ainda as "tibornas alentejanas", feitas à base de pão migado recém-saído do forno, e que, na sua versão mais simples, é regado com um fio de azeite, e polvilhado com açúcar e canela.

Por fim, não podemos deixar de referir, o relativamente pequeno, mas significativo, conjunto de receitas que evidenciam, quanto a nós, mais uma imagem da interculturalidade que existia em al-Andalus, também à mesa.

Aquela realidade identifica uma proximidade social, e que em muitos casos foi também familiar, entre as diferentes comunidades sócio-culturais e religiosas de al-Andalus (muçulmanos, cristãos e judeus).

---

17 HUICI MIRANDA, Ambrosio (trad.), *Traduccion espanola de un manuscrito anonimo del siglo XIII sobre la cocina hispano-magribi (*identificado como *Tratado de Cocina Hispano-Magribi (ms. Anónimo)),* Madrid, 1966, pp. 173-178; ARIÉ, Rachel, *España Musulmana (siglos VIII-XV)*, *História de España* (dir. Manuel Tuñon de Lara), vol. III, Ed. Labor, Barcelona, 1984, p. 285. Ainda hoje é tradicional na costa alentejana o consumo de moreia, em vários cozinhados, entre eles a caldeirada de moreia.

O rito na Era Bizantina e a aliança entre o Império e a Religião

Le rite à l'Époque Byzantine et l'alliance entre l'Empire et la religion

Paulo Augusto Tamanini *
Pós-Doutorando em História
Universidade Federal do Paraná

Resumo

Este artigo versa sobre o rito das celebrações religiosas e profanas que aconteciam na corte imperial bizantina e que mostrava a estreita aliança existente entre a Igreja e o Império. Para tanto busca elucidar o consórcio entre essas instituições e as razões para sua construção através do próprio textos ritualísticos da corte. Foca sua atenção igualmente na pessoa do cerimoniário que era escolhida entre o clero que mais se destacava na corte imperial. Finalmente, tenta demonstrar que, apesar de séculos, a execução dos mesmos ritos nas Igrejas cristãs Orientais presentes no Brasil não se exime de receber considerações acerca de sua legitimidade.

Palavras-Chave: Rito Bizantino; Igrejas cristãs Orientais; Constantinopla.

Résumé

Cet article traite du rite des fêtes religieuses et profanes qui ont eu lieu dans la cour impériale byzantine et montrant l'alliance étroite entre l'Eglise et l'Empire. Cherche donc à élucider le consortium entre ces institutions et les raisons de sa construction à travers les textes très ritualistes de la cour. Met l'accent aussi sur le maître de cérémonie de la personne qui a été choisi parmi le clergé que la plupart se trouvaient dans la cour impériale. Enfin, les tentatives de montrer que, malgré des siècles, l'exécution des mêmes rites dans les Églises orientales chrétiennes présentes au Brésil ne sont pas exemptés de recevoir des considérations à propos de sa légitimité.

Mots-clés: rite byzantin; les églises chrétiennes orientales; Constantinople.

● **Enviado em: 24/03/2016**
● **Aprovado em: 22/06/2016**

* Professor e Pesquisador do PNPD-CAPES no PPGHIS da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Integrante do Comitê Científico da Revista Contraponto do PPGHB (UFPI). Atua na Linha de Pesquisa Espaço e Sociabilidades (PPGHIS/UFPR). Doutor em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (2013); Mestrado em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2010).Curso de Extensão em Teologia Bizantina, pela Θεολογική Σχολή Αγίων Κυρίλλου και Μεθοδίου - Grécia (2001). Especialização em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (1996). Possui graduação em Filosofia, com habilitação em História, Filosofia e Sociologia pela Fundação Educacional de Brusque (1991). Suas pesquisas versam sobre o Império Bizantino, desdobrado nos temas de sua religião cristã oriental, arte iconográfica; Ensino da História Antiga e Medieval e a Didática com o uso de Imagens iconográficas; Historiografia, método historiográfico e a Educação acerca da Antiguidade e Medievo; imigração dos povos bizantinos-eslavos (ucranianos) para os estados de SC e PR; as igrejas bizantinas Ortodoxa(s) e católicas presente(s) no Brasil.

Introdução

Nos primeiros séculos do cristianismo, época em que a coesão dogmática ainda não se estabelecera de modo definitivo e um fosso profundo separava a elite letrada das massas incultas, havia lugar, no próprio seio da Igreja, para diversas maneiras de interpretar e viver a mensagem cristã. Textos, celebrações religiosas ritualizadas, pregações, cantos e imagens se alternavam na aventura de imprimir no Império Romano cristianizado os fundamentos de uma fé recente, estranha, monoteísta que competia com as anteriormente enraizadas na cultura do império, geralmente politeísta. [1]

Embora houvesse a divulgação de que a Igreja cristã no primeiro milênio vivesse certa unidade, formas de crer antagônicas e modos insubordinados de obediência teológica revertiam e não sustentavam tais discursos. Incapazes de ter acesso à abstração, alguns grupos tendiam a transpor para um registro emotivo os mistérios fundamentais da fé institucionalizada, no Império Romano do Oriente, pelos primeiros hierarcas e senadores do Império, pelos Patriarca e imperador bizantinos.

Os Patriarcas e os Imperadores da primeira Era de Ouro Bizantina (séculos IV-IX), esses agentes de poderes institucionais e obedientes aos rituais de corte e aos protocolos imperiais, constituem-se figuras essenciais para o entendimento do direito e da política em uma época que se respirava as formalidades de corte, ainda mais quando comungavam de uma mesma tarefa: cristianizar todo o império. Na aparente convivência entre esses dois corpos jurídicos das instituições bizantinas, desdobradas em Igreja e Império, escondia-se uma aliança de institucionalidades onde a mútua cooperação, cumplicidade e, por vezes, subordinação, se davam de forma protocolar, exteriorizadas nos diversos rituais e celebrações.[2]

Como lembra Agamben em *Homo Sacer*,[3] pode-se associar a emblemática condição daquele que representa uma instituição às figuras do Patriarca e do Imperador bizantino. Personagens revestidos de sacralidade e de poderes, ambos catalisavam entendimentos e compreensões acerca da vida institucional e organização da Igreja e do Império - esses empreendimentos humanos, mas acreditados como resultantes da vontade divina. Tanto para

1 PERI, Vittorio. *La grande Chiesa bizantina. L'ambito ecclesiale dell'ortodossia*. Itália, Queriniana, 1981.
2 SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
3 AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. 2.ed., Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2002.

o Império quanto para a Igreja, Jesus Cristo era a figura da soberania por excelência, tendo no reino da terra seus representantes. [4]

Daí que a vontade soberana do Imperador e do Patriarca tendia a incorporar uma forma de poder que se alastrava em diversas segmentações da sociedade bizantina, visíveis e sentidas no andamento dos diversos modos de celebração pública. Quando as distinções outorgadas ao Imperador e ao Patriarca eram questionadas por alguém ou por um grupo, os chamados rebeldes e, posteriormente apontados como cismáticos, sofriam as punições previstas nos códigos eclesiásticos e do Estado. Isto porque na compreensão acerca da pessoa do Patriarca e do Imperador pairavam uma imagem construída, definida e balizada sob pretextos teológicos irrevogáveis. Por isso, tornavam-se passíveis de pena os que afrontavam a legitimidade dos soberanos porque questionavam não somente os seus mandos, mas àquele que eles representavam, Jesus Cristo. Decorrente disso, qualquer interrogação a respeito do poder que detinham, expunha a vulnerabilidade da sacralidade da vontade do Patriarca e do Imperador, da prerrogativa de legislar em seu próprio território e do receio de destitui-los do poder divino.[5] Constantino foi o primeiro a tomar iniciativas para punir os hereges com severidade e a convicção segura de que assim deveria ser. E mesmo antes do Concílio de Nicéia e de Constantinopla, alguns expoentes da literatura patrística já argumentavam que eram preciso certo rigorismo contra os heréticos, a recorrer de meios mais persuasivos do que a simples argumentação.[6]

Isto posto, este artigo se atem a delinear a forma do exercício conjugado entre o Império e a Igreja na Era Bizantina e a forma como isto repercutia na formação de uma cultura e nos ritos da corte imperial. Não se trata aqui de expor tão somente princípios religiosos ou dogmáticos, mas analisar o Império e a Igreja protomilenar bizantina como instituições de poder, um empreendimento dotado de historicidade, percurso e lastro documental. Embora os conceitos teológicos não sejam usados como expedientes de divulgação de uma fé ritualizada ou um modo de crer cerimonioso, torna-se importante cercar-se desses saberes cujo suporte às ideias de autoridade e poder são justificados por uma teologia fundante.[7] Porque tanto a Igreja quanto o Estado bizantinos se escoravam na compreensão de um poder comungado entre o *βασιλεύς* e o *επίσκοπος*, o entendimento do rito bizantino que privilegia esses dois expoentes em cerimônias públicas ganha seus fundamentos.

---

4 LE GOFF, Jacques. *A história deve ser dividida em pedaços?* São Paulo, UNESP, 2015, pp.18-19.
5 CARCIONE, Philip. *As Igrejas Orientais. Identidade, patrimônio e quadro histórico geral*. San Paolo, Cinisello Balsamo, 1998.
6 FALBEL, Nachman. *Heresias Medievais*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, p. 14.
7 ZERNOV, Nicholas. *O cristianismo oriental*. Roma, Basic Books, 1962.

1 A figura do Imperador e do Patriarca no Império Bizantino

A história do Império Bizantino não pode limitar-se a um inventário e a uma análise sobre o movimento de cristianização do Império Romano Oriental nas quais se fixaram a experiência e o entendimento da profissão de uma fé. O modo diferenciado de se entender o cristianismo oriental, explica-se pela composição institucional hierarquizada entre o Imperador e seu séquito, os clérigos e religiosos, formulada em códigos escritos, gestos, cantos, representações iconográficas, que passou a ser conhecido como a *Era do Ouro de Bizâncio*, ou a *Era do Bizantinismo.*

Duas personagens em aliança caracterizam a Era Bizantina. O Imperador e o Patriarca (bispo responsável por um importante território imperial), como dois expoentes que governam em rede e em constante geminação. Investidos de um poder sobrenatural pela virtude da sagração, o Patriarca e o Imperador e seus respectivos séquitos, também se consideravam como responsáveis pela salvação do seu povo e pretendiam reger o Império como se regessem estruturas de autoridade pública, centralizadoras e reguladoras. No mundo bizantino, o pertencimento a uma igreja e a um império tornava o cristianismo também uma questão de práticas protocolares exteriores e de obediência a preceitos religiosos de natureza social, onde a capacidade de síntese dos agentes de poder superava toda e qualquer forma de organização precedente no mundo oriental.

Na realidade, nessa época, a fé era considerada, antes de tudo, como um *depositum* que os agentes instituídos de poder tinham o dever de preservar e transmitir - à medida que fossem aprovadas em Concílios- em sua integralidade. Para tanto, o lugar dessa evidência se dava dentro das catedrais em cujos tronos Patriarca e Imperador pontificavam. Assim, o imperador aliançado com o Patriarca reunia e presidia não só cerimônias, como também encabeçava grandes encontros de bispos, os Concílios Ecumênicos, esses *formuladores de verdades* de um cristianismo dogmatizado, sob a égide da titulatura imperial do *βασιλεύς*.[8] A princípio, organizados para decidir pontos de doutrina, os Concílios, por vezes, serviram também para impor a vontade dos soberanos, quando multiplicavam prescrições e exortações sobre a vida social dos clérigos e leigos. Nesse tempo de interferências do imperador, a própria concepção do sacerdócio era fortemente influenciada pelo modelo do serviço cultual.

[8] De etimologia grega, βασιλεύς – *Basileu*s é o título do soberano no Império Bizantino.

Homem de prece e de sacrifício, mais do que de pregação ou de testemunho, o padre bizantino aparecia qual um especialista do sagrado, um ritualista escravo das rubricas criadas pelos manuais de corte, a fim de melhor emparelhar o andamento das liturgias, um *expert* do fluxo celebrativo. Por isso, homem de reza e dos estudos, o clérigo também se distinguia na sociedade pelo conhecimento que tinha dos ritos e das fórmulas eficazes de celebrações dos sacramentos. A reza da Divina Liturgia (o que hoje equipara-se à Missa), do batismo, dos casamentos e, a partir do século XII, das Confissões individuais, anuais e obrigatórias[9], faziam parte de um cotidiano nem sempre desejado por todos os embatinados. Até porque a corte lhes era mais atrativa e vista como um trampolim que poderia elevá-los a postos mais altos na hierarquia. Peritos da precisão, os melhores clérigos eram escolhidos pela corte para serem os cerimoniários oficiais do Patriarca e do Imperador bizantinos. Por causa da possibilidade de ascensão na carreira eclesiástica, a própria evolução do sacramento da ordem traduzia certa tendência de elitização clerical, em que a distinção entre os ministros regulares do culto e os ministros imperiais e patriarcais marcavam fronteiras de enobrecimento. Os privilégios dados aos cerimoniários oficiais da corte bizantina faziam desses sacerdotes personagens separados da maioria clerical e candidatos fortes ao episcopado das mais importantes sedes.[10]

Se o que fornecia a fundamentação do poder imperial, a motivação básica e a justificativa de políticas de mando eram uma forma de redesenho do cristianismo oriental, respingos de privilégios dessa religião ritualizada chegavam aos cerimoniários. O primitivo cristianismo, perseguido e espoliado pelos romanos era aos poucos atenuado, enquanto outro tipo mais faustoso o substituía pelo o de Constantinopla, e que mais tarde, a partir do século XII e XIII, chegara ao apogeu no Ocidente Latino, com Carlos Magno e Bonifácio VIII, papa de Roma.

Reinventado sob o cetro do imperador e as bênçãos e os cajados cravejados de pedras preciosas de seus bispos e hierarcas, o cristianismo protocolar e elitizado ganhava as credenciais para se impor, no Oriente, como um sistema de crenças monoteísta em um Império confessional, enquanto no Ocidente, credenciava a Igreja a ser o *Corpus Christi Juridicum*.[11] Essa identidade fortemente marcada por um único selo de pertença religiosa interpolada a um organograma de Império ganhava ares de enobrecimento pelo desenrolar das celebrações litúrgicas, tanto no Oriente quanto no Ocidente, no período Medieval.

---

9 LE GOFF, Jacques. *Em busca da Idade Média*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, p. 94.
10 AHRWEILER, H. *L'idéologie politique de l 'Empire byzantin*. Paris, CERT, 1975.
11 KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 128.

O império Romano do Oriente e a Igreja bizantina, na pessoa do Imperador e do Patriarca governavam uma civilização cristã reelaborada, vestida com os apanágios de corte, que procuravam afirmar uma personalidade. A importância da obediência ao Imperador e ao Patriarca da sede Constantinopla era tal que se repercutia nos rituais e, posteriormente à celebração, no cotidiano das famílias, na vida política e social dos fiéis. Os cânones imperiais e eclesiásticos aprovados pelos Concílio de Constantinopla, no ano 381, e pelo Concílio de Calcedônia, no ano 451, chancelavam que, tanto o Imperador quanto o Patriarca eram intérpretes infalíveis das verdades divinas e humanas e por isso desfrutavam das prerrogativas de primazia.[12] Nesse jogo de poderes e arranjos, de cedências e de imposições, de protocolos e rituais, sobressaia a aliança entre ambos.

A concórdia entre o império e a religião cristã fundamentava a civilização e a mentalidade bizantinas, o que contribuía para a concepção de um Estado que era reflexo de uma organização celestial na terra, uma antecipação do Reino dos Céus e uma cópia imperfeita que preparava todos para o Paraíso.[13] Por isso tudo girava em torno do bom preparo e excelente andamento das liturgias, recepções protocolares, celebração de conquistas, casamentos, nascimentos, mortes e festejos imperiais. A dramatização e a teatralização dos acontecimentos faziam robustecer cada vez mais as liturgias pontificais, enaltecedoras das figuras do Imperador e do Patriarca, representantes do Transcendente para os súditos. Os livros litúrgicos e rituais deixavam explícito que, com o consórcio entre Igreja e Império, Constantinopla firmava-se junto com Roma - e, por vezes, disputando com ela alguns privilégios - a distinção de sede primacial do cristianismo. Daí decorre que muitas das concepções políticas da Era Bizantina estavam intimamente ligadas a um sistema de pensamento político com a qual o império e a igreja se confundem. Assim, a visão de um mundo organizado por sedes confessionais, já experimentado no lado Ocidental por Roma, fora reinventado sob nova configuração religiosa.[14]

Parece que quanto maior o número de adeptos a uma ideia, mais improvável será sua contestação. Ao se aprovar ou reprovar enunciados sistematiza-se o conteúdo do que deva ser afirmado, repercutido, ao mesmo tempo na construção de parâmetros para relegar o negado. Em Bizâncio, as palavras do Bispo e do Imperador sentenciavam discursos, falavam ao peso da lei e, por isso, surtiam em efeitos de uma governança aliançada. Tanto os súditos do imperador quanto os fiéis da Igreja misturavam-se em pertencimentos aparentemente duais,

12 FRANCO JR, Hilário. *O império bizantino*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, p. 14
13 *Ibidem*, p. 13.
14 CUROPALATA, Codinus G. *De officiis magnae Ecclesiae et aulae constantinopolitanae.* Venezia, Typographia Bartholomaei Javarina, 1729.

mas peculiarmente uníssono, até porque não se poderia conceber um cristão bizantino sem a anuência às leis imperiais e vice-versa. Fiéis e súditos constituíam-se então, sujeitos do próprio processo de interpolação identitária que subjetivava e reelaborava pertencimentos entre Igreja e Império.

Os ritos mostravam essa aliança, esse consórcio entre instituições que agiam em nome de uma fé cerimoniosa. O espetáculo religioso tinha lugar e tempo certos para a exposição: as Catedrais e o Salão Nobre do Palácio imperial. A entrada solene do imperador, por exemplo, dava-se junto com a do Patriarca. Nas catedrais, o Patriarca ocupava o trono do lado direito estando a sua frente o do Imperador. No Palácio, o trono do imperador estava à frente de todos enquanto o lugar de distinção do Patriarca era a sua esquerda. Após a entronização do Imperador e do Patriarca, os clérigos se aproximavam de ambos para beijar-lhes as mãos. Sem levantar a cabeça, se aproximavam em dupla do Patriarca, inclinavam-se e prostravam-se até o chão para, em seguida, fazer o mesmo com o Imperador.

O tempo também era um fator que contava para manifestar majestaticamente a visibilidade da vontade de Deus nas pessoas dos soberanos. Os calendários da Era bizantina em nada se assemelhavam aos de hoje. Não eram divididos e subdivididos em anos, meses e dias e não obedeciam uma sequência linear da contagem do tempo. Eram cíclicos, espiralados, oscilantes e repetitivos. Os grandes ciclos da colheita, da plantação, da semeadura ditavam os grandes períodos de festejos, de trabalho, de descanso; e nesse aspecto a religião, com suas homenagens aos deuses pagãos, também contribuía.[15] Com a Era bizantina, o calendário religioso, reconfigurado das premissas desse inventário de devoções estranhas ao cristianismo, ganhava santos e intenções da nova fé que reelaboravam as datas. Nas mais importantes, como Natal e Páscoa, o Patriarca e o Imperador compareciam; nas demais, somente em circunstâncias que lhes interessavam.

2 O Império Bizantino e os outros legados

O termo *Bizantino* foi cunhado pelo historiador humanista alemão Hieronimus Wolf (1518-1580) para distinguir o Império Romano ocidental daquele governado no Oriente em Bizâncio ou Constantinopla. Para além dos ritos de cunho eclesiástico, a era bizantina deixou contribuições para a cultura oriental, e que chegaram ao Ocidente onde fixaram-se também nos modos de percepção e de sentir e viver o cristianismo.

15 FRANCO, Jr., Hilário. *O ano 1000. Tempo de medo ou de esperança?* São Paulo, Cia das Letras, 1999, p. 9.

Raymond Anin, em um estudo atento sobre Constantino, o Grande (306- 337) afirma que o imperador, em 324, escolheu Bizâncio, no Bósforo, para ser o local da nova capital do Império. Não era apenas um novo lugar, mas a oportunidade de dar feições novas a um modelo de império já experimentado e desgastado em Roma, necessitado de revisões e ajustes. Assim, em 330, com a transferência do Senado e da corte imperial de Roma para Bizâncio, e com a mudança do nome da cidade para Constantinopla (Κωνσταντινούπολα- a *pólis* ou a cidade de Constantino), a capital do Império Romano no Ocidente cada vez mais distanciava-se do centro das atenções políticas, e, por isso, relegada a uma segunda importância. Constantino, que soube captar fatores propiciatórios da implantação da nova capital do Império no Oriente, apreendeu igualmente o momento certo para alavancar e concretizar as perspectivas de mudança no modo de gerir e no modo de assegurar o Império dos possíveis ataques inimigos. Isso porque geograficamente Bizâncio estava situada em uma junção da Europa e Ásia, para onde confluíam rotas comerciais do Oriente e do Mediterrâneo; militarmente, também era a região propícia para melhor proteger dos persas as províncias romanas do Egito, a Terra Santa, Síria e os Balcãs.[16]

Por ser o primeiro imperador do Império Romano no Oriente, Constantino tinha a seu favor a falta de modelos prontos de governança do Oriente cristianizado. Ele tornava-se então protagonista de um tipo de gerenciamento imperial cujas fórmulas, limites e expansão eram delimitadas por ele mesmo. Se as vicissitudes e a taxativa decisão de rejeitar o modelo anterior praticado na Roma Ocidental e um espaço geográfico adequado indicavam a iminente oportunidade de mudança, faltava-lhe ainda um acontecimento simbólico, um fato justificante e plausível que pudesse lhe assegurar perenidade.

Na Batalha da Ponte Mílvia, em 312, ao derrotar o imperador *Marcus Maxêncio* (278-312), aquele que era seu impedimento para pôr em prática suas aspirações, fez da divulgada visão da Cruz de Cristo no céu, seu baluarte e asseveração de seus propósitos. Em 313, expondo à exaustão a assistência divina que tinha recebido, fez do cristianismo uma religião legal no Império. Em consequência disso, sob seu governo e de seus sucessores várias igrejas foram construídas, em locais sagrados para os cristãos, incluindo a igreja do Santo Sepulcro, em Jerusalém (erguida no local onde Cristo teria sido crucificado) e a Igreja de São Pedro, em Roma, construída sobre o cemitério, fora dos muros da cidade, onde o apóstolo teria sido enterrado. Pensou a Catedral *Ἁγια Σοφία* (Santa Sabedoria), erguida no coração de Constantinopla, entre o palácio imperial e o Senado, concluída por Justiniano. Com isso,

16 ANIN, R. *Constantinople byzantine. Développement urbain et répertoire topographique*. Paris, Institut Français d'Études Byzantines, 1951.

lentamente e a despeito de alguma resistência - como a do Imperador Juliano, o Apóstata (361-363)-, os deuses da antiguidade pagã eram destronados e substituídos pelo Deus cristão, com o séquito de seus mártires e santos de devoção.[17]

No final no século IV, no entanto, o cristianismo já era a religião oficial do Império. Mais e mais objetos ricamente decorados com imagens cristãs eram cunhadas, tanto para uso eclesiástico como para o da corte. Mesmo com o triunfo do cristianismo, a elite educada em Bizâncio continuava a invocar o direito romano de se manter um Estado altamente organizado, centrado em suas grandes cidades e apoiado pela riqueza e densa população dos territórios orientais.

Constantino também via no idioma um forte fator de aglutinação de massas e marca indelével de mudança. Por isso, alterou o idioma oficial do Império: do latim para o grego. Desde então, as cartas, os convites, os atos, as escritas ganhavam outra grafia e sintaxe. A cultura grega aos poucos ia se impondo, especialmente na literatura e nas artes visuais, pela iconografia e gravuras que, ora exaltavam a figura do Imperador, ora as verdades instituídas na nova fé cristã aderida. Somados à arte de iconografar e fazer mosaicos, outros saberes eram estimulados. As escolas passavam a ensinar filosofia, literatura clássica e História. Em meados do século VI, o imperador Justiniano I, recuperava as antigas terras romanas no Ocidente e Ravenna tornava-se centro de comércio e de negócios de grande prestígio. As tradições artísticas do Império Bizantino floresciam gradativamente, cooptando das terras conquistadas as inspirações artísticas não só religiosas mas também as de outras áreas.

Os rizomas do Império Bizantino alcançavam também o Egito. Enquanto fornecia muito do grão que alimentava as cidades do novo Império, tecia o mais fino linho para as indumentárias imperiais e assegurava o porfírio, o mais cobiçado mármore extraído próximo ao Nilo, para a feitura de bustos e imagens do santoral cristão. Outra cidade alcançada por Bizâncio era a Alexandria, na foz do Nilo, que se tornava um recanto e polo da religião abraçada pelo Império. Paulatinamente, a cidade configurava-se um dos cinco grandes centros da Igreja cristã (os outros eram Roma, Constantinopla, Antioquia e Jerusalém). Das terras banhadas pelo Nilo, nasciam os homens como Santo Antônio, o Grande que experimentavam a vida ascética e contemplativa, fonte do monaquismo cristão. Nascido no Egito, São Pacômio, por exemplo, escreveu as primeiras regras para a vida em comunidade. Em 451, debates teológicos divergentes acerca da natureza de Cristo (humana e divina) no Concílio de

17 OSTROGORSKY G. *Storia dell'impero bizantino*. Torino, Einaude, 2005.

Calcedônia levaram a Igreja cristã do Egito a separar-se de Constantinopla, passando a ser conhecida, a partir do século VII, por Igreja Copta.[18]

Com base nos códigos romanos, Bizâncio deixava também para o mundo algumas de suas novidades que extrapolavam os marcos temporais do Medievo e na Contemporaneidade. A *Corpus Juris Civilis*, jurisprudência aos moldes bizantinos, criada durante o reinado do imperador Justiniano (483-565) se perpetuou e serviu de base para a criação das diversas legislações em países ocidentais; o sistema de ensino superior a partir do século V, o sistema financeiro, a diplomacia moderna, com seus princípios básicos, regras de conduta e etiqueta, a engenharia e arquitetura, formavam um corpo de novidades aproveitado por muitos impérios e governos. O período longevo do Império Bizantino e a abrangência de seu território são uma nota igualmente a ser considerada. Durante mais de um milênio manteve relações política, econômica, diplomática, religiosa, eclesiástica e cultural com o sudeste europeu e balcânico, como a parte eslava.[19] Durante seu auge, Bizâncio foi a casa de um sexto de toda a população mundial. O império se estendia desde Gibraltar até o Eufrates e Arábia. Abrangeu os territórios da Grécia moderna e da Turquia, Israel e Egito, Bulgária, Sérvia e Albânia, Tunísia, Argélia e Marrocos, parte da Itália, Espanha e Portugal.[20]

Falar do Império Bizantino não se restringe somente discorrer ou catalogar a herança cultural religiosa expressa em ritos e celebrações. É também, como se viu, evidenciar contribuições em diversas áreas e que, por mais que fujam do campo devocional, podem explicar o porquê de o imperador exigir um lugar de destaque nos momentos celebrativos de corte. Acreditava-se que sem a *bênção* do Imperador a Igreja cristã teria outros rumos, a jurisprudência e a arte, a educação e a economia traçariam caminhos diferentes. Talvez resida nessa compreensão os fundamentos de se encontrar nos rituais das celebrações bizantinas tantas reverências ao βασιλεύς tanto quanto ao *επίσκοπος.*

Essa dupla deferência aos expoentes do Império e da Igreja foi introduzida no decorrer da compilação da liturgia bizantina. Logo, a liturgia bizantina não é fruto da inspiração de um só autor e de um só tempo, mas da somatória de muitos ajustes e criações que foram pensadas de forma gradual e articulada aos longos dos primeiros séculos do cristianismo oriental. A liturgia, esse compósito misto de enaltecimento das coisas de Deus e das do Imperador,

18 FORTINO E. F. *L'iniziazione cristiana nella Chiesa Bizantina*. Besa, Roma, 1985.

19 TAVEIRA, C. Da primeira à terceira Roma: considerações acerca do papel de Bizâncio na sucessão histórica e geopolítica de centros de poder imperial. In: GONÇALVES, A. L; ARAUJO, V. L. de (Orgs.). *Estado, Região e Sociedade: contribuições sobre história social e política*. Belo Horizonte, Argumentam, 2007, pp. 159-171.

20 PARENTI S. - VELKOVSKA E. *Mille anni di rito greco alle porte di Roma*. Grottaferrata, Itália, Monastero italo-bizantino di Grottaferrata, 2004.

tornava-se ato social comunitário, oportunidade de afirmação de um consórcio muito bem orquestrado e que deveria ser imitado por todos, uma vez que ela representava e encenava a ordem e o ritmo do universo em comunhão.[21] Também a liturgia era o ponto de convergência de muitas inspirações; era o foco que integrava manifestações da cultura bizantina mas conformadas pela influência de uma fé abraçada pelo Imperador cujas interferências e legados no ato de isso mostrar de forma sobejamente ritualizada não se faziam de rogadas.

3 Da segunda Era do Império Bizantino aos ritos na contemporaneidade

Em 843 aqueles que lutavam em favor do uso das imagens religiosas como veículo de veneração às coisas de Deus finalmente prevaleceram frente aos iconoclastas. No século IX, a abundância de ícones era tão expressiva quanto o número de suas variantes: havia ícones escritos nas paredes das casas, das igrejas, das universidades; peças de marfim, de prata e de ouro aplicadas sobre madeira pontificavam o grau de importância daquele objeto de devoção. Mosaicos de minúsculas pedras preciosas desenhavam o rosto de personagens dos Evangelhos ou davam vida às cenas descritas nesses textos e que preenchiam as coroas do imperador ou as do patriarca, ou imensas paredes ou cúpulas de construções altiplanas. O reavivamento da economia ajudava a criar uma atmosfera favorável em que o esplendor da arte iconográfica reverberava o lustre com que grandes mentes auxiliavam a manter o império bizantino em sua plena maturidade, como uma potência política. Os braços do império naquele agora abraçavam também Kiev e as cidades da grande Rus que, desde o século X, quis abraçar a mesma fé de Constantinopla: a bizantina.

A multiétnica cultura de Bizâncio não só influenciava as artes de outras nações, como também absorvia para si alguns de seus contornos, métodos e expressões. Sob o imperador Basílio II (976-1025), a segunda era de ouro de Bizâncio atingiu o seu apogeu; territórios do império incluíam muito da Armênia, no leste, e da Bulgária para o nordeste. Estendendo sua influência para o norte, para os eslavos, através dos missionários enviados a partir de Constantinopla, os filósofos Cirilo e Metódio realizavam as primeiras traduções de textos litúrgicos em grego para o novo idioma eslavo. Nesse período, em contrapartida, as tensões religiosas e políticas entre Constantinopla e Roma se tornavam cada vez mais complexas. Em 1054 os anátemas proclamados entre o Patriarca Miguel I de Constantinopla (Miguel Cerulário) e o Papa Leão IX, irrompeu-se o Grande Cisma entre o Oriente Bizantino e o

[21] DAWSON, Chistopher. *A formação da cristandade. Das origens na tradição judaico-cristã à ascensão e queda da unidade medieval.* São Paulo, Realizações Editora, 2014, p. 231.

Ocidente Latino. Ainda que em 1964, o Papa Paulo VI e o Patriarca Athenagoras suspendessem os anátemas, selando rivalidades com um abraço da paz, ainda as duas igrejas não vivem em comunhão canônica por questões teológicas agudas.[22]

Mesmo com a cristandade dividida, Oriente e Ocidente reivindicavam para si a exclusividade do cristianismo legítimo enquanto hostilizavam, rejeitavam, condenavam quem não estivesse em comunhão com os princípios e normas da *Εκκλησία*. Parecia então fazer parte da cultura religiosa cristã oriental e ocidental, sustentar e conservar alguns dos distintivos e dos símbolos que identificava a Igreja com uma ideologia imperial sacralizada, perceptíveis nos entremeios da celebração dos muitos ritos que abarcavam a tradição litúrgica bizantina e latina. Afora seu conceito especificamente litúrgico, em sua natureza funcional, o rito não se referia tão somente ao culto divino, preocupando-se em legitimar e sacramentalizar uma aliança do império com a igreja. Na corte do império romano do Oriente, onde imperadores e patriarcas distinguiam-se dos demais bispos e príncipes, o rito tinha papel determinante de se fazer impor uma imagem de alianças, em veicular um poder acordado entre duas instituições, deixando muito explícito quem eram seus legatários. Logo, compreende-se que o rito ganhava naturezas, sentidos e estava susceptível às hermenêuticas de seu uso, por isso, manipulável.[23]

Agamben, analisando o fundamento jurídico do caráter litúrgico que unia a celebração religiosa cristã dos primeiros dez séculos ao mundo pagão, encontrou na etimologia da palavra 'liturgia' (λιτον + έργον) o significado de uma prestação pública de um serviço que se contrapunha ao privado.[24] Assim, no tocante às cerimônias religiosas, o rito para a igreja pareceu condensar objetivos para além do mundano ao executar um serviço para Deus, por isso, litúrgico. Se a palavra liturgia, de etimologia grega anteriormente remetia à ideia de função pública de interesse igualmente público[25], com a instituição de regimes de crença, ganhou atribuição devocional passando a designar o serviço que previa oferendas e sacrifícios aos deuses do império romano.[26] Já com o cristianismo, os serviços litúrgicos executados nas comunidades recentes revestiam-se aos poucos de uma significação alheia àquela da comilança e dos sacrifícios cruentos, passando a configurar a formalidade de um convite à

22 TAMANINI, Paulo Augusto. Ortodoxia, catolicismo e unidade no contexto do Vaticano II. *Cultura Teológica. Revista de Teologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, Ano XXIII, n. 85 Jan/Jun 2015.

23 TAFT R. F. *La Liturgia delle Ore In Oriente e in Occidente. Le origini dell'Ufficio divino e il suo significato oggi*. Roma, Ed. Lipa, 2001.

24 AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. 2.ed. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2002, p. 193.

25 MORINI, Enrico. *Os ortodoxos: o Oriente do Ocidente*. São Paulo, Paulinas, 2005, p. 45.

26 BINNS, John. *Las Iglesias del Oriente.* Madri, Ediciones Akal, 2009, p. 12.

participação na Ceia do Senhor, como advertiu o apóstolo Paulo à recém-fundada comunidade cristã grega de Corinto, na Grécia:

> Não aprovo vossas assembleias que causam mais prejuízo que proveito. Desde modo quando vos reunis já não é para comer a Ceia do Senhor, porque mal pondes a mesa, e cada um toma antecipadamente a sua própria ceia; e assim um tem fome e outro se embriaga. Não tendes porventura casas para comer e para beber? Ou desprezais a igreja de Deus, e envergonhais os que nada têm? Que vos direi? Louvar-vos-ei? Nisto não vos louvo.[27]

A advertência do apóstolo acerca da inconveniência de fazer do encontro em que cristãos rememoravam a Ceia do Senhor um lugar só de satisfação do estômago, para além de uma primária catequização, demonstrava a necessidade da instituição de regras de comportamento. Lembrar-se da instituição da Eucaristia significava então ritualizar os procedimentos de boa conduta ao redor de uma mesa cuja finalidade era a saciedade espiritual e não somente a do corpo. Para tanto, era prudente que se estabelecessem limites, modos de comportamento e de posturas e que se anulassem as atitudes de desvios àqueles propósitos. A partir de então, a rememoração da Ceia do Senhor no cristianismo bizantino passou a ser produzida, padronizada e pensada como um evento comunitário e principesco que, no percurso de montagem de estruturas celebrativas, ganhava expressão, forma, rigor, solenidade e enobrecimento, angariando o pomposo nome de rito litúrgico.

Buscando os fios que teceram a trama e a feitura do rito bizantino, observa-se que o consórcio entre império e igreja, em cada porção do Oriente e do Ocidente cristãos, influenciou a organização e a compilação de leis, de estrutura hierárquica e das formas de culto que passaram então a ser mais estáveis e regulamentadas. Somente a partir do século IV, houve certa preocupação em unificar as formas de celebração litúrgica em torno de um fim, para além do da adoração e da contemplação à divindade, transferindo um pouco das reverências aos expoentes de cada porção do cristianismo oriental e ocidental. Porque o período que vai do século IV ao XV representa na igreja do Oriente um tempo de intenso dinamismo teológico, a suntuosidade litúrgica bizantina, para além de espelhar o modo do se *saber-viver* a corte, refletia, ao mesmo tempo o controle e a formação disciplinada do comportamento de um modo de se relacionar com o sagrado. Se a "igreja revelou-se como tantas vezes ocorreu, um dos mais importantes órgãos de difusão de estilos de comportamento" desde as primícias do cristianismo até chegar às civilizações europeias,

[27] Cf. I. Cor. 11, 17-22. In: *Bíblia Septuaginta*. Lisboa, Porto Edição, 2001.

sobretudo à França[28], a complexidade e a ritualização das cerimônias religiosas não poderiam ter outro destino.

O apogeu litúrgico, preso às redomas, às prescrições de rubricas e em suas poucas variantes, manifestava como a religiosidade de tradição bizantina encontra ainda hoje uma brecha para se expor, encarnando-se em movimentos ritmados, em gestos e respostas síncronas, que vinham à vida e organizavam um mundo circundante de lembranças e esquecimentos. O rito religioso torna-se então um material documental em que se podem perceber mensagens identificatórias gestadas por acordos e que são ao mesmo tempo origem de recordações, reconstruções, apagamento ou sublinhamento com tons fortes de algo que marcou a memória. Se a identidade religiosa também é definida e depende do modo como é recebida[29], o rito catalisava os partidários dessa expressão de fé não mais individualizada, mas coletiva, deixando revelar uma forma de apreensão do mundo milimetricamente delimitado por realismo litúrgico que beirava, por vezes, ao nostálgico mundo do ontem.

Conclusão

Para se compreender o atual rito litúrgico das Igrejas bizantinas foi preciso traçar o caminho de volta e buscar no passado as razões de sua construção. A forma padronizada da celebração bizantina ainda sobrevive ao tempo e ancora-se junto às famílias que ainda professam esta fé. E, se em cada domingo ou dia de festa, os ritos religiosos exibem, com mais ou menos fulguração, o resultado de uma aliança entre o sagrado e o profano celebrados no passado nos palácios, hoje, são nas naves das catedrais que manifestam sua eternidade.[30]

Por rito bizantino entende-se o conjunto de práticas, textos, formação litúrgica, tradições espiritualidade, teologia, que informam o modo de ser cristãos de uma porção ou de uma fração dos fiéis cristãos. A variedade de ritos em uso em igrejas cristãs é derivada da cristalização da diversidade cultural onde o cristianismo se instituía como religião, nas igrejas, catedrais, basílicas e oratórios.

Se no interior das catedrais bizantinas, o espaço religioso organizava, dispunha e preparava os meios para se celebrar coletivamente, o rito colaborava para que se fizesse de forma mais elaborada, não tendo como preocupação primeira escandir como os eventos litúrgicos eram sentidos, mas como era espetacularizada uma fé ou uma crença. Porque a

28 BINNS, John. *Las Iglesias del Oriente*. Madri, Ediciones Akal, 2009, p. 111.
29 PRANDI, R. PIERUCCI, F. *A realidade das religiões no Brasil*. São Paulo, Hucitec, 1996, p. 39.
30 RIBICHINI, Sérgio. Sulle tracce del mito. Dei ed eroi greci, tra archeologia e storia delle religioni. IN.: **Archeo**, n. 226, Abril 2007. Roma, Itália.

percepção de mundo conglomerado pelo Império e pela Igreja, com suas derivações de sentido, é de natureza individual e pessoal, paradoxalmente, o encontro simbólico de apreensões produzido pela magistralidade de um protocolo seguido à risca em um mesmo espaço, onde se aglomeram muitos espectadores, é coletivo. Os ritos produziam então, lógicas devocionais coletivas por onde orbitavam formas de amostragem de uma fé talhada pelas minucias dos rituais, trazidas à vida pelo gigantismo das pompas de corte, pela elucubração de gestos e palavras selecionadas.

Atualmente, a despeito do Império ter sido nocauteado pelos otomanos, a cultura litúrgica bizantina ainda permanece graças à sobrevida do cristianismo de vertente ortodoxa.[31] Não ficou esquecida na Idade Média ou no interior dos manuais presos às estantes de bibliotecas de inúmeros Centros de Pesquisa. Ainda se impõe nas Igrejas Ortodoxas e, a partir do século XV nas Católicas de Rito Oriental,[32] deixando sobressair uma releitura daquilo que um dia fora espetacularizado com tanta envergadura. Nas paredes das igrejas repletas de ícones, nos paramentos dos clérigos, na arquitetura das construções das capelas e templos a cultura imagética bizantina ainda pulsa. Os bispos com suas coroas, báculo, cruzes, *elgopion* (medalhão com a imagem de Cristo ou de *Θεοτόκος*), capa magna, *triquirion* e *diquirion* (castiçal com três velas na mão esquerda e com duas velas na direita) demonstram a forma como o cristianismo fora entendido, experimentado e assimilado.[33]

Por vezes, órfãos de se saber dos porquês da permanência de tanta suntuosidade principesca nas cerimônias e nos paramentos bizantinos, muitos cristãos ocidentais não compreendem que na inalterabilidade dos costumes subjaz a resistência de sobrevida de modos ritualizados e cerimoniosos que procuram enaltecer Deus em sua grandeza.[34] Da mesma forma, embriagados pelo simbólico, muitos fieis de tradição bizantina ainda que sintam certo distanciamento entre o cotidiano e o estupor dos faustos celebrativos em cena, procuram se manter em seus pertencimentos, sem que não escapem, vez por outras, algumas interrogações que se faziam notar mais por uma incômoda inadequação do que pela imponência. Os rumores e asseverações por vezes partem dos que observam a falta de justeza entre o que se celebra de forma tão protocolar com uma realidade cotidiana cheia de contradições. Talvez para uma melhor compreensão seja preciso olhar para a História, fazer

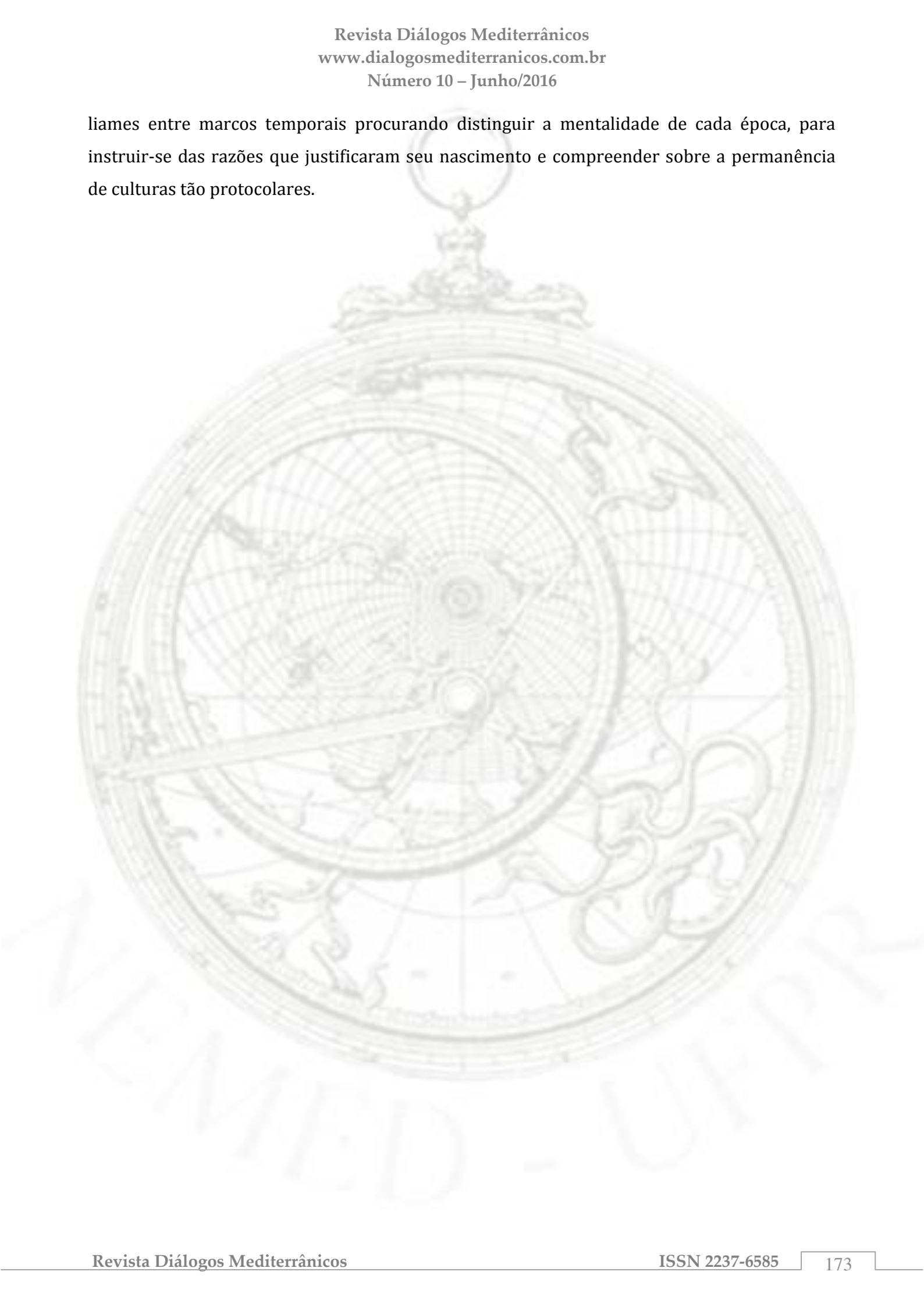
31 MEYENDORFF, Jean. *L'Église Orthodoxe*. Paris, Seuil, 1995.

32 TAMANINI, Paulo Augusto. Conhecendo o cristianismo Oriental: as Igrejas Ortodoxas e Católicas Orientais presentes no Brasil a partir do século XIX.. In: *Anais do IV Simpósio do GT História das Religiões e Religiosidades da ANPUH.* Joinville: Univille, 2015. v. 5. p. 126-142.

33 POUDERON, Bernard; DUVAL, Yves-Marie. *L'historiographie de l'Église des premiers siècles*. Paris, Beauchesne Éditeur, 2012.

34 ZERNOV, Nicholas. *O cristianismo oriental*. Roma, Basic Books, 1962.

liames entre marcos temporais procurando distinguir a mentalidade de cada época, para instruir-se das razões que justificaram seu nascimento e compreender sobre a permanência de culturas tão protocolares.



Berenguela: de instrumento de aliança e paz a rainha e articuladora política dos interesses do reino de Castela

Berenguela: desde Instrumento de alianza y paz a reina y articuladora de los intereses de la Corona de Castilla

Adailson José Rui[*]
Universidade Federal de Alfenas

Resumo

O presente estudo tem como propósito apresentar o papel político desempenhado por Berenguela (1180-1246), inicialmente na condição de infanta e posteriormente na de rainha de Castela, nas articulações políticas vivenciadas no Reino de Castela e também em alguns momentos decisivos do Reino de Leão. Para tanto, elegeu-se como objeto de análise dois momentos específicos. O primeiro é referente ao processo de sucessão a coroa de Castela após a morte de Alfonso VIII, pai de Berenguela, e o segundo trata-se do processo de sucessão ocorrido no Reino de Leão após a morte de Alfonso IX ocorrida em 1230. Esse processo proporcionará a unificação de Leão e Castela que terão como rei Fernando III, o santo. Como documentos, utilizamos as narrativas presentes na *Primera Crónica General de España*, obra elaborada no século XIII, cuja autoria é atribuída a Alfonso X, o Sábio, neto de Berenguela.

Palavras-chave: Berenguela; Castela; Século XIII.

Resumen

Este estudio tiene como objetivo presentar el papel político de Berenguela (1180-1246), inicialmente en condición de Infanta y más tarde de reina de Castilla, en articulaciones políticas experimentadas en el Reino de Castilla y también en algunos momentos decisivos del Reino de León. Para tanto, fue elegido como objeto de análisis dos momentos específicos. El primero se refiere al proceso de sucesión a la corona de Castilla tras la muerte de Alfonso VIII, el padre de Berenguela, y el segundo es el proceso de sucesión que se produjo en el reino de León después de la muerte de Alfonso IX en 1230. Ese proceso proporciona la unificación de León y Castilla que tendrán como rey a Fernando III, el santo. Como documentos, utilizamos la narrativa presente en la Primera Crónica General de España, crónica escrita en el siglo XIII, cuya autoría se atribuye a Alfonso X el Sabio, el nieto de Berenguela.

Palabras Clave: Berenguella; Castilla; Siglo XIII

● **Enviado em: 27/01/2016**
● **Aprovado em: 25/05/2016**

[*] Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista, UNESP, campus de Assis. Professor de História Medieval da Universidade Federal de Alfenas, UNIFAL-MG. E mail: adailson.rui@unifal-mg.edu.br

I-Introdução

No presente estudo temos como propósito analisar os relatos contidos na *Primera Crónica General de España*, obra elaborada no século XIII sob a orientação de Alfonso X, o Sábio (1221-1284, rei desde 1252)[1], nos quais são apresentadas informações diretas ou indiretas das atuações de Berenguela (1180-1246), filha de Alfonso VIII(1155-1214, rei de Castela desde 1158) e de Leonor Plantageneta (1162-1214, rainha consorte de Castela desde 1176) além de infanta, regente e posteriormente rainha de Castela, Berenguela foi também rainha consorte de Leão em função do seu casamento com o rei Alfonso IX (1171-1230, rei de Leão desde 1188). Nos relatos da PCG, Berenguela aparece como alguém que está no centro das articulações, junto ao poder naquele momento histórico. Independente das articulações partirem dela ou de alguma forma passarem por ela, o fato é que direta ou indiretamente ela está efetivamente envolvida nas questões que dizem respeito ao Reino de Castela. Com o propósito de demonstrarmos o papel de mulher de ação e articulação política vivenciada por Berenguela, nesse estudo temos como objetos centrais de análise dois momentos específicos: o primeiro refere-se ao processo de sucessão de Alfonso VIII, falecido em 1214 e o segundo após o falecimento de Alfonso IX de Leão ocorrido em 1230.

No primeiro, fazendo uso da parte final da *História Gótica*, obra escrita por Rodrigo Ximenez de Rada (1170-1247), arcebispo de Toledo, contemporâneo e participante aos fatos narrados, os autores da PCG apresentam a atuação da infanta frente ao processo de sucessão vivenciado no reino de Castela com a morte de Alfonso VIII e a menoridade de Henrique I (1204-12017, rei de Castela desde 1214), que na época tinha cerca de dez anos de idade. As pressões impostas por parte da nobreza castelhana liderada por Alvarez Nuñez de Lara fazem com que Berenguela deixe para esse a tutoria, contendo com isso um quadro de violência interna que já se proliferava em função das ambições de Alvarez Nuñez de Lara em ser o tutor do jovem rei. O papel de liderança e de estrategista política desempenhado pela infanta em prol do reino de Castela se faz presente nesse processo, assim como se expressa em 1217, quando ocorre a morte de Henrique I, o sucessor de Alfonso VIII.

De maneira astuta a infanta junto com os seus conselheiros garante para si a coroa e, num gesto de ampla visão política a transmite de imediato a seu filho Fernando, que ficará

[1] A Primera Crónica General de España foi elaborada a partir de 1269 e concluída no reinado de Sancho IV, (1284-1292) filho e sucessor de Alfonso X, o Sábio. Para a elaboração desse artigo, utilizamos a edição publicada por Ramón Menendez Pidal em 1955. MENEDEZ PIDAL, Ramón. *Primera Crónica General de España que mando componer Alfosno X el Sábio y que se continuaba bajo Sancho IV en 1289*. Madrid: Gredos, 1955. Ao longo do texto faremos uso da sigla PCG para indicar essa obra.

conhecido como Fernando III, o santo (1199-1252, rei de Castela desde 1217 e de Leão desde 1230). Por meio dessa estratégia, garante para si a tutoria do rei e, por outro, impede que Alfonso IX de Leão (1171-1230, rei de Leão desde 1188) pai de Fernando, torne-se rei de Castela e como consequência viesse ocorrer à união com o reino Leão, porém, em uma condição não desejada por Castela. Como se verá, no segundo momento que analisaremos a atuação politica de Berenguela, então na condição de rainha legítima do Reino de Castela, não será contrária a união com Leão. Porém, como defensora de Castela agirá com astúcia e rapidez necessária para garantir ao seu filho a coroa de Leão tão logo toma conhecimento da morte de Alfonso IX.

II – Berenguela: instrumento de paz entre os reinos de Leão e Castela

A primeira notícia que faz referência a Berenguela de Castela presente na PCG acontece quando o cronista noticia os acontecimentos ocorridos nas cortes de Carrion de 1192. Nelas, além de Alfonso VIII ordenar cavaleiro seu primo, o rei Alfonso IX de Leão e a Conrado, filho do Imperador de Roma, menciona também o casamento de Berenguela com Conrado. Tal casamento não se concretizou de fato, pois, Conrado assim que voltou para o Império procurou anular tal compromisso matrimonial. Sobre essa questão a PCG não dará outras informações.[2]

Após as referências ao casamento de Berenguela com Conrado outras notícias sobre a infanta e, principalmente, sobre suas ações passam a ser relatadas a partir do momento em que o cronista trata dos meios buscados pelo rei de Castela, Alfonso VIII e por Alfonso IX de Leão para firmarem uma trégua entre si, após um grande período de conflitos. Nesse contexto, a infanta Berenguela aparece como instrumento, por meio do qual a trégua é firmada entre os reis mencionados. Estes, embora sendo primos em primeiro grau, mantinham entre si uma

[2] Conforme a PCG: Et ueno estonçes el rey don Alffonsso de Castiella a Carrion a cortes que fizo y: et çinxo ali este rey don Alffonsso de Castiella la çinta de caualleria a don Alffonsso rey de Leon, su primo crmano, et armol ali et fizol cauallero; onde esse rey don Alffonsso rey de Castiella ante todos, la corte llena. Et em essa misma corte otrossi esse noble rey don Alffonsso de Castiella çinxo la çinta de caualleria et su espada a don Corrado fijo de don Fradric emperador de Roma et fizol cauallero; et tomo a la inffante donna Berenguella; su fija primera, et desposola ali com aquel don Corrado fijo del emperador. Mas esse don Corrado, tornado a Alemanna, contradixo luego esse desposamiento del, que era fecho com la inffante donna Berenguella, et partieronlos del casamento a el et a donna Berenguella don Gonçalo, primas de Toledo et de las Espannas, et don Gregorio, diácono cardenal de Sant Angel menssaiero de la siella apostoligal, esto es dell apostoligo de Roma; et finco desta guisa por casar la donzela donna Berenguella, et por essa fue a tempo la tierra em paç confirmada de los reyes como estre amigos (PCG.p.677).

rivalidade que se ampliava, à medida que o tempo passava.[3] Tal situação se acirrou de tamanha forma fazendo com que eles tivessem se tornado propagadores de mutua violência, cujas, conseqüências colocavam em risco a estabilidade política e, inclusive, a própria segurança de ambos os reinos bem como da própria cristandade. Tal ameaça devia-se a atuação dos almohadas liderados pelo sultão Abu Yusuf ibn Yakub que estava organizando uma poderosa força que visava dominar os reinos cristãos peninsulares e avançar em direção ao norte ameaçando a cristandade ibérica e a além Pirineus.

Diante do grau de violência e instabilidade quanto ao poder existente nos reinos cristãos ibéricos, em virtude dos conflitos entre os reis de Leão e Castela, ocorreu a intervenção do Papa Celestino III (1191-1198) que, por meio do seu legado, o cardeal Gregório de Sant Angelo, promoveu o estabelecimento do tratado de Tordehumos, assinado em 1194. Por meio desse tratado buscou-se uma trégua entre os reis, mediante a qual pudessem constituir uma força coesa para enfrentar os almoadas.[4] Desse processo de paz iniciado por meio do referido tratado, o que nos interessa é um fato ocorrido cerca de três anos mais tarde: o casamento da filha de Alfonso VIII de Castela com Alfonso IX de Leão.

A PCG não faz menção ao tratado. Sobre a solução para as desavenças entre os reis referidos. Enfatiza sim, a existência de um acordo conseguido por importantes homens do reino que buscaram a ajuda e a intervenção de Leonor, esposa de Alfonso VIII, para convencê-lo a promover o casamento, de fato e não de direito, de sua filha com o rei leonês.[5] Conforme a PCG:

> ...como el rey don Alffonsso de Castiella ouiesse puesto de guerrear a don Alffonsso rey de Leon con mayor crueleza que fasta alli, vnos de los grandes omnes de los regnos, temiendo los dannos et los peligros de la guerra, metieronsse en médio, et fallaron carrera de abenença et de amort et que

3 A causa dessa rivalidade entre os reinos de Leão e Castela provinha da disputa pelas terras fronteiriças entre ambos os reinos, problema resultante da divisão do reino de Leão Castela ocorrida com a morte de Alfonso VII em 1157. Alfonso VII ao morrer deixou o reino dividido entre seus dois filhos. Para Sancho deixou Castela e para Fernando deixou Leão. Fernando foi pai de alfosno IX de Leão e Sancho foi pai de Alfonso VIII de Castela. Sobre essa temática veja: GONZALEZ MINGUEZ, César – Fueros Palentinos en la época de Alfonso VIII: frontera y libertad. In *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº67, 1996 p. 57-76../ LUIZ MARTIM, José – Alfonso IX y sus relaciones com Castilla. In *Espacio, Tiempo y Forma*. Série III. H. Medieval. T. 7. 1994, p. 11-31.

4 O texto completo do tratado de Tordehumos está publicado nas obras: GONZALEZ, Julio. El reino de Castilla em la Epoca de Alfonso VIII. Madrid: Consejo superior de Investigaciones Científicas/Escuela de Estudios Medievales 1960.p.105-109.

5 O casamento não seria de direito pois, Berenguela era parente próxima do rei de Leão. Portanto, tal união era contrária as normas canônicas que regiam o casamento na Idade Média. Sobre essa temática veja entre outros o capítulo VI "O casamento na lei e na prática" da obra: BROOKE, Christopher . *O casamento na Idade Média*. Publicações Europa América LTDa. 1989. Especificamente sobre o casamento de Berenguela com o rei de Leão veja: TUDELA VELASCO, Maria Isabel Pérez de. El matrimonio de Alfonso IX de León y Berenguela de Castilla. In *Pecar en la Edad Media*. Madrid: Sílex, 2008. p. 81-96.

> podrie esto uenir por casamiento, et metieronsse a consseiar al rey don Alffonsso de Castiella que diesse al rey don Alffonsso de Leon a su fija, la infante donna Berenguella por muger et maguer que el noble rey de Castiella lo reffusasse porque el et el Rey de Leon eram muy parientes, pero asmaron que la reyna Donna Leonor mugier del noble Rey Don Alffonsso de Castiella... que ella guisarie como se fiziesse este casamiento. Et la reyna no lo allongo, et assi como se pudo apartar com el rey, fablo en este casamento...[6]

A narrativa sobre esse episódio presente na crônica é rica em informações que nos possibilitam uma visão mais ampliada das articulações sobre o poder e do próprio jogo do poder presente na corte castelhana por essa ocasião. Nas considerações da rainha Leonor sobre o pedido a ela feito, é interessante considerar que o discurso enfatizado pelo cronista, que é um religioso, tem como cenário principal o pecado e a proibição feita pela Igreja da realização de casamento entre pessoas que possuíam grau de parentesco. Neste cenário o cronista enfatiza a racionalidade de Leonor para resolver o problema colocado.

> ...porque era ella muy sabia et muy entenduda duenna et muy anuisa et entendie los peligros de las cosas et las muertes de las yentes que uernien en este desamor et se podrien desuiar por este casamiento si se fiziesse, fueron a ella et dixieronle en poridad et leuaronle la razon por carrera, porque lo touo ella por bien, diziendol que entre los reyes do tantos bienes podrien uenir por quell casamiento et tantos males se desuiar, que mas era merçed que non peccado: demas quando lo fuesse, que todos darién et peccharien et ayunarien porque fuesse perdonado; et aun demas que este casamiento podrie durar fazta tiempo que les fiziessen algunos herederos, et entre tanto passarien la yentes et el tiempo en paz et en bien, desuiando muchos males.[7]

Ainda sobre a atuação da rainha, o cronista expõe:

> ...et desque la reyna donna Leonor esto ouo recabdado, enuio por los buenos omnes, et dixoles como fuessen a don Alffonsso, rey de Leon, et que guisassen con el por sus buenas palabras et por su sabiduria como el pidiesse a donna Berenguela por mugier al rey don Alffonsso su padre, et ella de la outra parte guisarie aça con el rey don Alffonsso su marido como fiziessen cortes em Valladolit; et que guisassen ella et ellos de la una et de la outra parte como amos los reyes se uiessen alli porá fablar en pazes et en bien paranças de los regnos et de los pueblos de amas las partes, et alli se mourie aquel pleyto et alli se librarie.[8]

Um dos primeiros pontos apresentados na crônica, e que consideramos relevante dentro do jogo do poder presente também naquela ocasião, é a forma como foi tratado o interdito imposto pela Igreja à realização de uniões matrimoniais entre parentes. Embora seja

6 PCG, p. 683.
7 PCG, p. 683.
8 PCG, p. 683.

manifestado o conhecimento de todos sobre a proibição de tais uniões, esse fato não foi um impedimento para aqueles que viam no casamento a solução para um problema. Aproveitava-se de um princípio traçado pela Igreja – a defesa e a garantia do valor do matrimônio - fazendo-se vista grossa para as regras de validação desse sacramento apresentadas pela própria Igreja. Independente de ser proibida a realização de casamento entre parentes, o matrimônio entre Alfonso IX, primo em segundo grau de Berenguela foi articulado como meio de confirmar e garantir a trégua entre os reinos de Leão e Castela e promover a futura unificação dos reinos mediante os filhos do casal.

Percebe-se no relato que, o que importava era conseguir o acordo entre os reinos e, com isso proporcionar um tempo de paz. Considerando-se que o casamento é um sacramento confirmado pela Igreja, nota-se no relato que, no comportamento da igreja local- representada pelo próprio arcebispo de Toledo, o autor do texto que é a fonte para os elaboradores da PCG – há um descaso as normas da Igreja de Roma pois, o clero local tinha conhecimento do grau de parentesco entre os noivos e nada fez de momento para impedir tal união.

Ao contrário, também ele como muitos ricos homens viram nessa união um meio para solucionar aquele problema que há tempos estava presente na vida de leoneses e castelhanos. O casamento implicava diretamente no estabelecimento de uma trégua entre os reinos relativamente duradoura, pois, mediante tal união projetava-se o nascimento de herdeiros, garantindo assim um projeto de sucessão que podia conduzir a união futura dos reinos, colocando fim aos conflitos.

À parte das questões relacionadas a forma como a corte castelhana e até mesmo a leonesa interpretavam e faziam valer as normativas da Igreja, destacamos que a infanta Berenguela aparece na narrativa sem voz. Ela é o instrumento que fez com que a aliança entre os reinos fosse firmada. Instrumento mais valioso e seguro do que os castelos deixados como garantia do cumprimento do acordo firmado em Tordehumos.

Se, por um lado, Berenguela aparece sem voz no relato, o mesmo não acontece com a rainha mãe, Leonor (1160-1214, rainha de Castela desde 1176).[9] Esta é, poderíamos dizer uma mulher de voz, uma vez que é a ela que os ricos homens procuram para articular o casamento e, é ela que, segundo os autores da crônica que, tem voz sobre o rei e o poder de convencê-lo a dar a filha em casamento ao primo e, no momento algo mais relevante, inimigo.

[9] Filha de Henrique II, Plantageneta e de Leonor, duquesa da Aquitânia e Poitou (1124-1204). Aos oito anos foi dada em casamento a Alfonso VIII de Castela. Com ela foi para Castela uma comitiva constituída por nobres ingleses e franceses e entre eles trovadores de reconhecida fama. Segundo H. Salvador Martinez por muito tempo os estudiosos sustentam que foi por meio desse casamento que ocorreu o desenvolvimento da poesia provençal no norte da Espanha. Cf. SALVADOR MARTINEZ, H. Berenguela la Grande y su época (1180-1246). Madrid: Ediciones Polifeno, 2012 p. 58.

É significativo que, se por um lado, a mulher, no caso a infanta aparece como sendo simplesmente uma peça importante num jogo do poder, por outro, na mesma narrativa e no mesmo jogo é possível percebermos a importância atribuída a mulher, na condição de rainha. Essa característica se fará presente nos demais relatos da crônica nos quais de alguma maneira fará menção a Berenguela. A passividade da infanta fica restrita a esse momento, nos demais verifica-se que é a presença de Berenguela como uma mulher que, embora não exerça diretamente o *regnum,* tem ação e articulação no campo do poder.

III – Berenguela: ação e articulação no processo de sucessão de Alfonso VIII

Após um longo reinado iniciado em 1158, em 1214, com a morte chegou ao fim o período de Alfonso VIII frente aos destinos do reino de Castela[10]. Sucedeu-o no trono seu filho Henrique I (1203 – 1217), na época com onze anos. De inicio, em virtude da pouca idade, a tutela do jovem rei ficou aos cuidados de sua irmã Berenguela[11]. Durante o tempo em que ela esteve com a guarda do rei, conforme a PCG, os destinos do reino continuaram da mesma maneira como em tempos de Alfonso VIII. No entanto, esse período de tranqüilidade, conforme a mesma crônica, não durou muito, pois, começaram as articulações entre os nobres para retirar de Berenguela a tutela que ela exercia sobre o jovem rei[12].

A partir da narrativa desse episódio Berenguela que, conforme apresentamos de inicio, era sem voz e aparecia como um instrumento de barganha politica nas mãos dos monarcas

[10] A narrativa sobre a morte de Alfonso VIII encontra-se no capítulo 1024 da PCG. p. 707 a 708. Para César Gonzalez Minguez, o reinado de Alfonso VIII foi extraordinariamente importante para o Reino de Castela. Foi um período decisivo no qual se foi firmando o predomínio de Castela no conjunto dos reinos hispânicos. Sobre a base de um forte crescimento interior e de maturidade política, Castela consolidou sua liderança na Península, se colocou em destaque na direção da cruzada que culminou na vitória da Navas de Tolosa em 1212. Cf. GONZALEZ MINGUEZ, César. Fueros Palentinos en la época de Alfonso VIII: fronteras libertad. In *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 67, 1996. p. 59.

[11] Conforme a PCG: Et porque el rey don Henrrique semeiaua a los omnes ninno aun porá governar el regno et mantnerle, la noble reyna donna Berenguella su hermana, que era y ouo ende cuedado et metiosse ella a trabaio de guardar el regno porá su Hermano; et guardol de guisa que, en tod el tempo de la su guarda, assi los pobres como los ricos, assi los clérigos como los legos, fueron todos guardados cada unos en sus estados, bien como en el tempo del rey don Alffonsso su padre, fasta que el bolliçio de los rycos omnes se trabaio de meter discórdia con enuidia en este fecho. (PCG, p. 709). Quando Berenguela assume a guarda de seu irmão Henrique, ela já estava separada de Alfonso IX de Leão. Tal separação ocorreu em 1204 em virtude da anulação do casamento declarado pela Igreja devido ao alto grau de parentesco existente entre o casal. No entanto, quando da separação, Berenguela já havia dado a luz a filhos de Alfonso IX, de Leão.

[12] Conforme a PCG: Et eran estonces condes de Castiella estos três: el conde don Fernando, el conde don Aluaro, el conde don Gonçalua, fijos del conde don Nunno el sobredicho, et estos começaron luego a contender porá auer la guarda del rey ninno: porque si la ouiessen, que pudiessen uengar las mal querências que tenien en los coraçoenes sobre aquelos que querien mal, assi como fiziera su padre dellos, en tempo de la ninnez del rey don Alffonso su padre deste rey don Henrique. (PCG, p. 709)

passa, principalmente, na narrativa referente ao processo de sucessão de Alfonso VIII a ser protagonista de ações e articulações que iriam definir o futuro do reino castelhano.

Percebe-se a importância atribuída a Berenguela como senhora de atitudes e decisões, no esforço e atuações dos ricos homens, opositores a ela, principalmente em articular e estabelecer relações de poder que visavam retirar o direito que ela tinha por ser a tutora do rei. Para convencê-la a ceder tal direito foi necessário corromper importantes aliados da mesma[13]. De certa maneira, seguindo as informações transmitidas pela PCG, podemos dizer que a oposição precisou comprar os aliados de Berenguela para que esses, com base na confiança neles depositada por ela, a traíssem fazendo com que ela aceitasse ceder a tutela do irmão para nobres – família Lara-, dos quais a fidelidade deles para com ela era incerta.

Descontente com a decisão a ser tomada, porém, ciente em virtude da pressão que sofria, inclusive, de seus aliados, a infanta concordou em ceder a tutela de seu irmão para o conde Alvaro.[14] No entanto, sabendo dos conflitos e violências ocorridas no passado e receosa dos possíveis tormentos que tal decisão poderia gerar a ela

> Fizo uenir ante si al conde don Aluaro et a los otros grandes omnes de Castilla, et fizolos yurar a todos delante que, sin consseio dela, non tolliessen tierra a ningunoi nin la diessen, nin mouiessen contra ningun rey uezino, nin echassen pecho ninguno en ninguna parte del regno; et esto yuraron todos et fizieron ende omenage a la reyna donna Berenguella, et lo firmaron en las manos dell arçobispo don Rodrigo de Toledo: et que si este omenage et esta yura crebantassen, nin al fiziessen, que fuessen traydos por ello.[15]

A atuação da infanta em fazer com que o conde Alvaro jurasse fidelidade a ela demonstra a pretensão de Berenguela em estar no comando do reino durante a menoridade do irmão. Pretensão apoiada e compartilhada pelo arcebispo de Toledo don Rodrigo Ximenez de Rada. No entanto, o ato do conde em jurar fidelidade a infanta foi uma artimanha que utilizou para conseguir a tutela do jovem rei. O cronista deixa claro que para o conde, o juramento feito fora uma mera encenação, pois, assim que ele obteve o poder sob o rei saiu de Burgos:

---

13 Conforme a PCG: Et algunos daquellos en que la reyna donna Berenguella se encreye et fiaua, conssintieron este fecho: que la guarda del rey don Henrique ninno passasse al poder de los condes. Et auie y estonçes un cauallero de Palençia que auie nombre Garci Lorenço, et este andaua en médio en esta razon, fablando y et aduziendo el pleyto a que se fiziesse; et esse cauallero era dado por guarda al rey ninno de mano de la reyna donna Berenguella su hermana; et a este cauallero prometie el conde don Aluaro por heredad la villa de Tablada, que yaze en el Cerrata, que consseiasse al rey don Henrique ninno que se diesse a la guarda del conde don Aluaro (PCG, 1025, p. 709).

14 Conforme a PCG: Mas la reyna donna Berenguella, teniendosse por agrauiada el maltrecha de la desmesura de los caualleros, et enoyada de los mayores, tenie que el regno se turuiasse por la guarda dellos; et metio ella por ende al rey ninno en la guarda dell conde don Aluaro, cuedando que farie ell y lo meior segun las posturas sobredichas. (PCG, p. 709-710)

15 PCG, p. 709

> Et começo a levantar contendas en el regno et desterramientos de los fijos dalgo, et abaxar a los grandes, et despechar a los ricos del pueblo et a las ordenes et a las iglesias et seruiesse delas, et tomaua el terçio de las eglesias que era porá las lauores et porá las obras delas, et metielas en regalengo et tomaualas el et fazie delas lo que querie.[16]

Conforme a narrativa, o tutor do rei desconsiderou todo o juramento feito, e ignorou Berenguela. Por um lado, o conde quebrou um juramento de fidelidade feito a um senhor, no caso senhora, de outro, por estar com a tutela do rei, não havia ninguém acima dele, até porque nessa ocasião Berenguela, sem a tutela do rei, de fato, oficialmente não exercia poder no reino. Após a morte de Alfonso VIII o que dava poder a ela era o fato dela ter a guarda do rei, portanto, o poder estava com quem estivesse com o rei. Essa situação fica clara, quando o cronista expõe que diante das atuações do conde quem se opôs foi o arcebispo de Toledo, Rodrigo Ximenez de Rada, que na condição de representante da Igreja *"descomulgo el conde don Aluaro, et fizol tornar lo que auie tomado a las iglesias et yurar que dalli adelante que non les tomasse nada. [17]*

Contudo, é interessante destacar que o arcebispo consegue exercer poder sobre o conde em questões relacionadas à Igreja, porém o mesmo não aconteceu em relação às outras atuações do conde Álvaro que descontentavam a muitos outros nobres. Essa última situação se faz significativa, pois, ela fará com que entorno a Berenguela se crie uma certa oposição e resistência ao tutor do jovem rei. Os nobres descontentes com o que estava ocorrendo pediram ao rei a realização de Cortes. Fato aceito pelo rei que, convocou os nobres para se reunirem em Valladolid. Antes da data marcada, um grupo de nobres dirigiram-se até Berenguela *et llegaron rogandola omillosamientre que se condoliesse de los maltraymientos del regno, et pidieronle merçed que ella, con la su sabiduria, que diesse y consseio. Et al cabo, estas razones ouieron a ueir por corte.[18]*

O relato apresentado é mais um testemunho da importância de Berenguela como centro de convergência de questões políticas nesse momento da história do reino de Castela. É a ela, considerada como sábia, que os nobres descontentes procuram para verificar as atuações que deveriam tomar nas cortes de Valladolid. Outro aspecto que também dá testemunho relativo ao papel desempenhado por Berenguela é o fato do conde Alvaro a ter expulsado do reino[19]. Percebemos que Berenguela havia se tornado uma ameaça ao tutor do

16 PCG, p. 710.
17 PCG, p. 710.
18 PCG, p. 710.
19 Conforme a PCG: El conde don Aluaro, non se sabendo soffrir de sus soberuias, começo a dezir contra la reyna donna Berenguella, et traerla de palavra dizendo que tomasse aquellas cosas quel diera su padre,

rei. Ameaça que ganhou relevância quando o jovem rei morreu vítima de uma telha que ao cair, o feriu na cabeça.[20] Entre às narrativas que integram a PCG que apresentam Berenguela como uma mulher ativa, o relato referente à sucessão de Henrique I é um dos mais ilustrativos.

IV – Berenguela: mantenedora da soberania de Castela frente ao reino de Leão

A morte de Henrique I, em 1217, gerou uma situação complexa no reino de Castela. Tal complexidade pode ser percebida em três pontos principais. O primeiro deles refere-se à tentativa do tutor do rei em esconder o ocorrido, procurando com isso garantir o poder que exercia no reino. O segundo está relacionado com os interesses do rei de Leão, Alfonso IX, ex-marido de Berenguela a se ver com direitos sob a coroa de Castela, e o terceiro, diretamente vinculado a esse último: com a morte de Henrique I, Berenguela passava a ser a herdeira legítima do Reino Castelhano, porém, conforme a legislação vigente, ela não podia exercer o *regnun,* isto é, o poder ou a jurisdição própria do título de rainha. Ela era sim, a transmissora de tais direitos ao marido, ou ao filho.[21]

Diante dessa situação, o cronista apresenta a astúcia política de Berenguela, uma vez que por ocasião da morte do irmão, ela passou a agir em duas direções. Na primeira envia emissários até o rei de Leão, para sem falar da morte de Henrique I (1204-12017, rei de Castela desde 1214), pedirem a Alfonso IX (1171-1230, rei de Leão desde 1188) que deixasse o infante Fernando, filho que tivera com Berenguela ir até ela. Alfonso IX sem saber do real interesse de Berenguela permitiu a partida do filho para ir ao encontro da mãe. Na prática, Berenguela, com a morte do irmão, Henrique I, de acordo com um privilégio concedido por Alfonso VIII (1155-1214, rei de Castela desde 1158) e confirmado pelos nobres, na ausência

---

et aun, con la su grand locura et con la su sobeiana de la su soberuia, dixo que se fuesse ella mismo del regno. (PCG, p. 712)

20 Conforme a PCG: Et un dia acaesçio que iogava el rey ninno con los donzeles de su edad, non guardado bien nin sabiamentre, como de omne que lo ouiesse a cuedado et nin como deuie; et un donzel, en el trebeio, subio a uma torre et, por auenimento de desauentura, derribo dalla una teia que cayo esquantra do estaua el rey don Henrrique, et diol en la cabeça; et la ferida fue atal por ocasion que el rey don Henrrique murio dela a pocos dias (Cap. 1028, p. 712)

21 Sobre o direito das mulheres na sucessão régia veja: GOMEZ MAMPASO, Mª V. La mujer y la sucesión al trono. In *Actas de las Primeras Jornadas de Investigación interdisciplinaria*. Madrid: 1982, p. 127-135. / PEREZ PRENDES, J.M. La mujer ante el derecho público medieval castellano-leonés. Génesis de un critério. In *La condición de la Mujer enla Edad Media*. Actas del colóquio de la Casa de Velázquez, Madrid. 1986. P. 97-106/ SEGURA GRAIÑO, C. *Posibilidades Juridicas de las mujeres en la Edad Media Hispana*. Madrid: 1986, p. 15-26.

de herdeiros masculinos, ela, a filha primogênita, tornava-se a legítima herdeira do reino de Castela.[22]

No entanto, apesar da legitimidade dos direitos de Berenguela sob a coroa de Castela, o processo de sucessão não ocorreu sem resistências, de maneira especial dos partidários de Alfonso IX de Leão que não aceitavam nem a soberania de Berenguela e nem a de Fernando sob o reino de Castela.[23] Essa situação o cronista apresenta-nos na sequência seguinte:

> Despues desto, saliendo dalli la reyna donna Berenguella et aquellos rycos omnes con ell rey don Fernando, uiniense porá Valladolit; et quando llegaron a la villa de Cabeçon, los que y morauan non los quisieron reçebir; et el rey et la reyna, et sus compannas todas fueronse y a outra aldea que dizien Sant Yuste; et ali les llegaron mandadeiros que nin a Segouia, nin a Auila nin a outra cipdad de Estremadura de Duero, que non fuessen nin llegassen; ca les enuiaron dezir que Sancho Fernandez, Hermano del rey de Leon, uinie con grand muchedumbre de caualleros et de outra yent contra la reyna donna Berenguella et contra su fijo el rey don Fernando. Onde la noble reyna donna Berenguella et sus fijos con aquellos omnes Buenos que eran y con ellos, tornaronse luego porá Valladolit con estas nueuas.[24]

Conforme verificamos nas informações que a PCG traz sobre o processo de sucessão de Alfonso VIII, a astúcia política de Berenguela se faz presente também na cerimônia de sua coroação, cujo relato nos informa que, em virtude do espaço físico destinado a cerimônia no palácio ser pequeno para abrigar a todos os que desejavam participar de tal ato, ordenou para que fosse preparado um lugar onde faziam o mercado, ou seja, um local amplo onde um número maior de pessoas podia presenciar a cerimônia. Nesse local, Berenguela recebeu a coroa de Castela e imediatamente a transferiu para seu filho, declarando-o rei de Castela. Conforme a PCG:

> Et ali ante toda la gente recibio la reyna donna Berenguella de todo otrossi el regno por suyo, como heredera linda quel deuie auer por natura et por derecho; et ali luego otrossi ante todos, dio ella luego el regno a su fijo el rey don Fernando.[25]

---

22 Conforme a PCG: E desque fueron en Valladolit ayuntados, tambien los mayores dell Estremadura de Duero que uinieron ali por si et por todos sus pueblos, como los grandes et los otros caualleros castellanos, todos en uno: catellanos et estremadanos, de comum conssentimiento por el debdo de la fielad, affrescieron el regno a la noble reyna donna Berenguella, como a heredera a quien pertenesçie el sennorio dell, pues que sus Hermanos eran finados et ella fincaua la primera fija et heredera entre las otras sus Hermanas; et demas que se prouaua esto por ell priuilegio quel diera ende su padre el rey don Alffonsso. (PCG. p.713)

23 Sobre as questões relacionadas aos processos de sucessão nos reinos ibéricos veja: FRANCISCO OLMOS, J. Mª*. La Figura del Heredero del Trono en la Baja Edad Media Hispánica.* Madrid: A.C. Castellum, 2003.

24 PCG, p. 713.

25 PCG, p. 714.

Com esse ato, ela criava uma forma de conter as pretensões de Alfosno IX de Leão sobre Castela, que mesmo sendo motivado, entre outros pelo conde Alvaro, irá deixar tal pretensão de lado, uma vez que Castela passa a ter como rei Fernando, seu filho, na época com 18 anos de idade. Berenguela ao transferir a coroa para o filho, garantia para si poder e influência sobre muitas das realizações e decisões que seriam tomadas pelo filho enquanto rei de Castela.

V- Berenguela: articuladora da unificação entre Castela e Leão

Outro assunto apresentado pela PCG no qual verificamos a forte presença de Berenguela como articuladora das questões relacionadas ao poder, encontra-se no relato referente ao processo de sucessão do rei Alfonso IX, de Leão, falecido em 1230, seu ex-marido e pai de Fernando, o rei de Castela. Segundo a PCG logo que chegou a notícia da morte de Alfonso IX de Leão, Berenguela foi ao encontro do filho Fernando que voltava do cerco de Jahen, para incentivá-lo a ir o mais rápido possível até Leão para receber o reino. Segundo a PCG, o incentivo da rainha à ida urgente do filho ao reino de Leão devia-se ao fato de Alfonso IX ter deixado a sucessão do reino para as filhas que tivera com a primeira esposa, Teresa, filha do rei de Portugal.

Apesar de parte dos bispos do reino de Leão terem reconhecido Fernando como herdeiro de Alfonso IX, o reino de Leão como um todo não se colocou nas mãos de Fernando de imediato. Algumas localidades permaneceram fiéis a Teresa e as suas filhas, Sancha e Dulce[26].

Segundo a PCG, diante de uma situação de disputa pelo poder do reino dona Teresa tomou a iniciativa de enviar um mensageiro a Fernando, com o objetivo de marcarem um encontro de negociação. O papel desempenhado por Berenguela nessa negociação foi, segundo o cronista, fundamental, pois, ela se colocou como a negociadora em nome do rei, tomou essa causa para si e foi da cidade de Leão a Valencia ao encontro de dona Teresa.[27] Nas palavras do cronista:

> ...la noble reyna donna Berenguella, commo reyna sabia et de piedat, temiendo el astragamiento del reyno et el maltraymiento de los menores et de los pobres, trabaiose en desuiar guerras et su mal; et guiso et libro con el Rey Don Fernando su fijo commo fincase el alli en Leon, et fuese ella a Valencia a la

[26] Na PCG o nome apresentados para as filhas de Teresa são: Sancha e Alduença

[27] Destacamos que Teresa e Berenguela foram casadas com Alfonso IX e ambos os casamentos foram anulados pela Igreja em virtude do grau de parentesco presente entre elas e Alfonso IX. Eram primos.

> reyna donna Teresa et a las infantes sus fijas que eran y, a ueerlas et fablar con ellas de paz et de abenençia entre ellas et el rey don Fernando; et esta rrazon librose asi commo la noble reyna donna Berenguella quiso.[28]

Um testemunho da importância política desempenhada por Berenguela como articuladora no jogo do poder em prol dos interesses de Fernando, pode ser atestado quando o cronista apresenta-nos na sequência que se segue:

> Et desque amas la reynas donna Berenguella et donna Teresa fueron en yno en Ualencçia en sus vistas tanta fue la sabiduria de la noble reyna donna Berenguella, que ella sopo alli guisar con la reyna Donna Teresa que las ynfantes donna Sancha et donna Alduença diesen el llano et en paz al rey don Fernando su hermano mayor et heredero, todas quantas cosa ellas tenien del reyno, et ellas que se touiesen por auondadas et pagadas de aquellos que ella et el rey don Fernando las diesen, et sy ellas algun derecho auien en el regno, que se partiesen dello sinplemiente et sin toda contienda; et la reyna donna Teresa et las ynfantes hermanas del rrey don Fernando acogieronse a esta pleytesia et a esta abenençia con el su hermano, et atorgaronla et firmaronla.[29]

Mediante o relato percebemos que dona Teresa e suas filhas não têm voz sobre aqueles assuntos de ordem politica, em razão de que só a voz da concordância aos termos apresentados por Berenguela fica explicita. Aqui a intencionalidade do cronista em exaltar o papel desempenhado por Berenguela no jogo do poder é reveladora. Jogo no qual ela dá as cartas e seu filho, o rei, somente aparece quando o problema já está resolvido.

> Et la postura firmada, veno el rey don Fernando, et viniemos todos con el, a Benauent, et venieron y otrosy las infantes fijas de donna Teresa; et ally en Benauente, el rey don Fernando et la reyna donna Berenguela posieron las infantes en logares conuenientes et buenos XXX mil morauedis de oro que ouiessen ella visquiesen.[30]

Com a renúncia das filhas de Alfonso IX ao trono de Leão, Fernando tornou-se o único senhor do reino, situação conseguida segundo o cronista, mediante a perspicácia de Berenguela na arte de conduzir as coisas relacionadas ao poder.

> Et ouo desta guisa de alli adelante el rey don Fernando en paz et en folgura todas las fortalezas et todas las çipdades et todos los castiellos del reyno de Leon; et daqui paresçio mucho la sabiduria de la noble reyna donna Berenguella quan grant fue, porque por el su grant entendimiento dio ella el reyno de Leon a su fijo rey don Fernando, no menos que quandol dio el reyno de Castiella que perteneçie a ella por rrazon de heredera: ca de quisa sopo ella

28 PCG, p. 724.
29 PCG, p. 724.
30 PCG, p. 724.

> ordenar todas las cosas, que maguer que con el ayuntamiento destos renos pasaua fascas a todos, ella se trabaio de fazerlo en manera que, sin sangre et sin outra contienda, se fizo el ayuntamiento dellos, et las yentes visquieron simpre en paz et en alegria.[31]

Conclusão

A unificação de Leão e Castela, conforme a historiografia ocorreu por meio dos direitos à coroa de ambos os reinos pertencerem a Fernando (1199-1252, rei de Castela desde 1217 e de Leão desde 1230). Fato real. No entanto, a verificação em documentos como a PCG deixa claro que apesar do direito existir ele não é suficiente em si. É necessário que ocorram ações que façam com que o que é de direito se torne de fato. Para tanto, é necessário que hajam agentes que articulem as ações em prol de um objetivo. Berenguela, a filha de Alfonso VIII com Leonor, ocupou segundo os autores da PCG esse papel em prol dos interesses de Castela.

Por meio do estudo que realizamos, constatamos que segundo os autores da PCG, Berenguela foi articuladora, estrategista política, mulher de fé e de sabedoria na arte de governar. Tais características a tornaram, de fato, a líder que conduziu os interesses do reino de Castela-Leão colaborando diretamente na administração do reino e na formação de seu filho, Fernando III, na arte de governar. Garantindo, desta maneira, por um lado, a sua presença na direção do reino e, por outro, a paz interna, bem como a expansão dos interesses de Castela em relação às áreas dominadas pelos muçulmanos.[32]

Contudo, temos que atentar para um fato: essas constatações foram feitas tendo como base uma obra elaborada a partir de uma encomenda feita pelo seu filho Fernando ao arcebispo de Toledo Don Rodrigo Jimenez de Rada, tal obra ficou conhecida como História Gótica, escrita em latim e concluída em 1243. Posteriormente, no decorrer do reinado de Alfonso X, filho de Fernando III, o Santo e, portanto, neto de Berenguela essa obra foi uma das utilizadas no processo de elaboração da PCG. No que diz respeito aos relatos referentes aos momentos que aqui apresentamos, a maior parte deles provem da obra de Ximenez de Rada que, além de arcebispo de Toledo, foi contemporâneo e participante direto dos momentos descritos, exceto os últimos que foram redigidos em tempos de Sancho IV(1258-1292, rei de Leão e Castela desde 1284), bisneto de Berenguela, porém, por um cronista que também, conforme pode ser constatado na PCG, foi contemporâneo dos fatos narrados. Essas

31 PCG, p. 724.

32 Sobre as pretensões de Castela e Leão em relação às áreas dominadas pelos muçulmanos veja: GARCÍA FITZ, F. *Relaciones políticas y guerra. La experiência castellano-leonesa frente al Islam. Siglos XI-XIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.

informações nos levam a novos questionamentos: o papel de articuladora de Berenguela faz parte de um projeto de exaltar os antepassados da monarquia reinante em tempos da elaboração da PCG? Ou as características atribuídas a Berenguela e que, principalmente, no campo do saber serão atribuídas a seu neto Alfonso X, cognominado de o sábio, provém de uma base que remonta ao berço no qual Leonor, a mãe de Berenguela foi criada?

Perspectivas da Era Vitoriana: sociedade, vestuário, literatura e arte entre os séculos XIX e XX

Prospects of Victorian Era: society, fashion, literature and art between centuries XIX and XX

Luciana Wolff Apolloni Santana [*]
Faculdades Integradas Espírita do Paraná

Elaine Cristina Senko [**]
Núcleo de Estudos Mediterrânicos da UFPR

Resumo

Este artigo pretende apontar as principais vertentes da sociedade, do vestuário, da literatura e da arte da época vitoriana (XIX-início do XX) pois há um retorno a este passado em várias manifestações históricas até hoje. Acreditamos que esse momento transformou o modo de pensar não apenas da Inglaterra e da Europa como um todo mas o Ocidente de certa forma. Também a Era Vitoriana atingiu o modo de se pensar e de como se comportar no Brasil de meados do século XIX e início do XX. De um modo dinâmico vamos apresentar como os fatos históricos da Era Vitoriana atingiram a expressão social das pessoas através da moda e depois como isso gestava perspectivas na literatura e na arte.

Palavras-chave: Era Vitoriana; Moda Vitoriana; Literatura e Arte Vitoriana.

Abstract

This article aims to point out the main aspects of society, clothing, literature and art of the Victorian Era (XIX beginning of XX) as there is a return to this past in various historical forms today. We believe that this moment transformed the way of thinking not only of England and Europe as a whole but the West in a way. Also the Victorian Era came the way of thinking and how to behave in Brazil in the mid-nineteenth century and early twentieth. In a dynamic way as we present the historical facts of the Victorian Era they reached the social expression of people through fashion and then as it produced perspectives in literature and art.

Keywords: Victorian Era; Victorian Fashion; Literature and Victorian Art.

● **Enviado em: 01/06/2016**
● **Aprovado em: 22/06/2016**

[**] Professora Mestra em Educação pela UFPR. Professora coordenadora da Pós-Graduação em História Cultural FIEPR.

[**] Doutora em História pela UFPR. Professora convidada da Pós-Graduação em História Cultural FIEPR. Membro do Núcleo de Estudos Mediterrânicos da UFPR.

Era meia-noite fria; e eu, débil e exausto, lia
alguns volumes de vagos saberes primordiais.
E, já quase a adormecer, ouvi lá fora um bater
como o de alguém a querer atravessar meus portais.
"É um visitante que intenta atravessar meus portais" –
pensei. – "Isto, e nada mais!"[1]

O período vitoriano, como ficou conhecido esse hiato de tempo que abarcou quase completamente o século XIX, recebe essa denominação devido ao longo reinado da Rainha Vitória. Apesar dos marcos, estabelecidos pelo início e fim de seu governo – 1837 a 1904 –, não se pode definir com clareza seus reais limites temporais ou geográficos. Eles se expandem para muito além das fronteiras do vasto império britânico, além de se constituir em um sinônimo do próprio século XIX. A sociedade vitoriana exerceu influência sobre boa parte do mundo ocidental, nesse período, desde o estilo de vida até a arte e a indústria.



Figura 1: Vestido de luto (originalmente era preto, tendo perdido a cor devido à sua antiguidade) usado pela Rainha Vitória no seu primeiro Conselho Privado, em 20 de junho de 1837, dia de sua ascensão ao trono[2].

1 POE, Edgar Allan. *O corvo.* Tradução de Renato Suttana. In: http://www.arquivors.com/eapoe2.htm (Acesso em 30/06/2015).
2 https://www.pinterest.com/source/ohsoromanov.tumblr.com/ (Acesso em 30/06/2015)

Época de muitas realizações em vários campos do saber humano foi o palco do início das grandes exposições universais, verdadeiros prodígios da arte e da ciência. A primeira delas ocorreu em Londres, no ano de 1851, epicentro do império de Vitória. Sua criação deve-se ao próprio Príncipe Albert, consorte da rainha, que, um ano antes, advogou a necessidade de uma exibição que celebrasse os progressos da indústria britânica[3].

Mas, a Era Vitoriana foi, antes de tudo, um período de enormes contradições. Ao lado dos grandes progressos técnicos e industriais, assiste-se a um triste espetáculo de doenças, violência e morte. Foi também um período quando se exerceu um forte controle sobre o comportamento sexual de homens e mulheres. Mais especialmente sobre as mulheres. Apesar de a monarca representar a ideia de uma mulher chefe de Estado, os papéis sexuais eram rigidamente definidos. A mulher deveria reinar no lar e nele somente. A própria Vitória, triste contradição, era uma feroz defensora da submissão feminina e dos limites a serem impostos à atuação das mulheres na sociedade.

O período posterior à Revolução Francesa marcou uma época de crescente confinamento das mulheres ao reduto doméstico, que iria se prolongar por todo o século XIX. Ela se torna o símbolo da fragilidade que deveria ser protegido do mundo exterior, público. E, assim, se torna também o símbolo próprio do privado em oposição ao espaço público, destinado aos homens[4].

Também na literatura, muito pródiga em obras hoje consideradas clássicas, reflete-se esse paradoxo entre luz e sombra. Surgem romances e contos que celebram esse lado oculto, esse duplo que se esconde nos recônditos da psique humana. As últimas décadas do século registram as primeiras experiências da psicanálise de Freud, que começava a desvendar os segredos da mente. Obras como "O Retrato de Dorian Gray", de Oscar Wilde, "O médico e o monstro", de Robert Louis Stevenson, e "William Wilson", de Edgar Allan Poe, "As aventuras de Sherlock Holmes" de Arthur Conan Doyle revelam os horrores que se escondem sob uma aparência externa polida, contida, controlada[5].

A literatura, espelho da sociedade, denunciava assim os limites impostos por uma sociedade extremamente fiscalizadora da moral e dos bons costumes. E isso é real também para o lugar das mulheres na sociedade vitoriana. Edith Wharton, escritora norte-americana,

---

3 *Cf.* GREIFF, Constance. *Early Victorian.* New York, Abbeville Press, s/d.

4 *Cf.* HUNT, Lynn. "Revolução Francesa e vida privada". In: PERROT, M. ET alii. *História da vida privada:* da Revolução Francesa à Primeira Guerra. v. 4, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

5 *Cf.* SCHMITT, Juliana. ***Mortes Vitorianas:*** **Corpos e Lutos no Século XIX.** 2008. Dissertação – SENAC/SP. *Cf.* também, STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro.* São Paulo, Martim Claret, 2001; POE, Edgar Allan. William Wilson. *Ficção completa, poesia & ensaios.* Organizados, traduzidos e anotados por Oscar Mendes. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2001, pp. 258-274.

foi autora de romances e contos que apontavam para os limites da atuação feminina na sociedade da época e criticava sagazmente as questões relacionadas ao casamento: o mercado de matrimônios, a sexualidade, o puritanismo das relações e as traições conjugais[6]. Uma das obras da autora, "A época da inocência", retrata uma sociedade nova-iorquina aristocrática e profundamente rígida com relação aos papéis sociais[7].

Cabe lembrar que os primeiros discursos acerca da necessidade de conter os impulsos sexuais desde a infância também se originaram nesse século, frutos do pensamento médico e educacional vigentes. Os cuidados com o corpo e a saúde preconizavam o controle das paixões e o adestramento das vontades. A educação escolar, praticada nos internatos femininos e masculinos, condenava a prática do onanismo como origem de doenças físicas e psicológicas, bem como vigiava as amizades e os comportamentos noturnos dos alunos[8].

Esse quadro de controle social desembocava, não raras vezes, em atos de grande violência. Exemplo disso é a proliferação, até então inédita, de prostíbulos por todas as grandes cidades da Europa. O "mal necessário", visto como uma forma de proteger as esposas virtuosas dos acessos apaixonados de seus maridos, impunha às mulheres "caídas" uma vida de miséria, abandono, violência e exclusão social. Essas mulheres eram confinadas em "casas de tolerância" constantemente fiscalizadas pelas autoridades públicas e visitadas por médicos, para tentar evitar que as doenças venéreas não se proliferassem[9]. Da mesma forma, os crimes hediondos, cometidos entre 31 de agosto e 9 de novembro de 1888, pelo célebre assassino serial Jack, o Estripador, atestam o grau de selvageria a que estavam expostas as prostitutas do distrito de White Chapel, reduto de miséria e violência, no centro mesmo do império vitoriano.

No lado oposto encontravam-se as mulheres virtuosas: esposas, mães, filhas e irmãs. Sobre elas pairavam os olhares da sociedade vitoriana, vítimas do controle absoluto sobre os instintos e consideradas indivíduos que necessitavam de constante tutela.

Nesse contexto, o vestuário feminino era, portanto, um local privilegiado para esse tipo de controle. Mas não isento de contradições e excessos, como veremos. Assim, é também contraditória a relação dos vitorianos com a roupa. Ou a falta delas. O século XIX tratou de cobrir o corpo, mas, ao mesmo tempo, foi o século quando mais se cultivou o nu. Foi a época

6 *Cf.* WHARTON, Edith. *Os bucaneiros.* Rio de Janeiro, Ediouro, 1995.
7 *Cf.* WHARTON, Edith. *The Age of Innocence.* New York, Bartleby, 2000.
8 *Cf.* VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Da Amizade:* uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1996.
9 *Cf.* ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores:* saber médico e prostituição no Rio de Janeiro, 1840 – 1890. São Paulo, Brasiliense, 1989.

da pudibundaria por excelência[10]. Na vida cotidiana, por outro lado, o corpo nunca foi tão zelosamente ocultado, sobretudo o corpo da mulher. Não apenas se oculta o corpo, como também parece que se assiste aí a uma cultura da feiura física, ao menos na esfera masculina.

Sociedade vitoriana e vestuário

Dois conceitos se aproximam e se inter-relacionam no vestuário da sociedade vitoriana: pudor (individual) e decência (social). Ambos os conceitos ditaram as regras da indumentária, apontando para aspectos que iam do que era revelado ou escondido, até questões relacionadas à saúde. A modéstia feminina, sinônimo de pudor, separava as mulheres "honestas" das "caídas"[11]. Nesse sentido, é como garantia do pudor feminino que as calças se impõem no século XIX. Em 1807 elas são adotadas nas escolas femininas devido à inclusão da dança como parte da instrução, cujos saltos poriam em perigo a decência dessas donzelas. A partir de 1820 as senhoras as usam para patinar. Dessa forma, aos poucos, a roupa íntima vai ganhando seu lugar definitivo no guarda-roupa feminino.

Entretanto, o século XIX conheceu períodos bem diferentes no que se refere ao vestuário feminino. As duas décadas iniciais do século (antes, portanto, da coroação de Vitória), por exemplo, foi uma época onde as mulheres usavam bem menos roupas do que viriam a usar nas décadas subsequentes. Pode-se dizer que por volta de 1850 as mulheres usavam dez vezes mais roupas do que no início do século. Segundo Alain Corbin e Philippe Perrot, jamais "o corpo feminino foi tão escondido como entre 1830 e 1914"[12].

No início do século as peças de roupa eram confeccionadas com tecidos muito leves, mais apropriados aos climas tropicais do que propriamente ao clima europeu. O traje feminino usado pelas elegantes dos dois lados do Canal da Mancha se parecia com uma camisola branca: longa, mas extremamente decotada. A moda do uso de babados e xales contribuía para proteger levemente o pudor feminino, exposto pelas exigências do estilo[13]. Entre as inglesas tornou-se comum o uso de um bolero curto, de cor mais viva, para aquecer os braços[14].

---

10 Pudibundaria: *sf* (*pudibundo*+*aria*): 1. Estado ou qualidade de pudibundo. 2. Afetação de exagerado pudor (http://michaelis.uol.com.br/)

11 *Cf.* BOLOGNE, Jean Claude. *História do pudor.* Lisboa, Teorema, 1990.

12 CORBIN, Alain. "O segredo do indivíduo". In: PERROT, M. ET alii. *História da vida privada:* da Revolução Francesa à Primeira Guerra, v. 4, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, pp.446-447.

13 *Cf.* LAVER, James. *Costume & fashion.* New York, Thames and Hudson, 1995.

14 *Cf.* BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente:* das origens aos nossos dias. São Paulo: Cossac Naify, 2010.

Por volta do início da década de 1820 ocorreu uma mudança na definição da silhueta feminina: a linha da cintura, que permaneceu logo abaixo dos seios por cerca de um quarto de século, voltou á sua posição normal e começou a ficar cada vez mais apertada. Como resultado o espartilho tornou-se um elemento essencial do vestuário feminino, mesmo para as meninas pequenas. Um anúncio contemporâneo aconselhava as mães a fazer suas filhas deitarem-se no chão, com a barriga para baixo, enquanto elas deveriam colocar um pé nas costas da moça e puxar os laços do espartilho para obter o máximo de ajuste.

Pode-se imaginar que essa moda das cinturas finas acabou por impor às mulheres um padrão extremo de beleza, que poderia colocar em risco a sua saúde. Os desmaios eram comuns, provocados pela falta de ar devido ao excesso de ajuste dos espartilhos. Foram criados concursos para definir quem tinha a cintura mais fina, onde as concorrentes usavam espartilhos que prometiam reduzir a cintura a inacreditáveis 30,5 cm (12 polegadas), e que podia causar a quebra de uma costela no processo[15].



Figura 2: Exemplo de vestido-camisola do início do século. (*Madame Récamier,* de François Gérard, 1805) [16].

[15] Retirado de http://beauty-changes.lookdamngood.com/10-eras-of-beauty-how-our-perception-of-beauty-has-changed-over-time/ (Acesso em 30/06/2015).

[16] http://www.wga.hu/html_m/g/gerard/4recamie.html (Acesso em 30/06/2015).

A imperatriz Elizabeth da Áustria, mais conhecida como Sissi, era famosa por sua silhueta esbelta. Diz-se de seu costume de ingerir somente caldo de carde em pequenas porções para manter a forma, além das longas horas de exercício, cavalgando.



Figura 3: *Imperatriz Elizabeth da Áustria*, Anônimo, c. 1890. [17]

Uma das maiores influências sobre o vestuário feminino nesse período foi, sem dúvida, o movimento romântico. A silhueta delgada e, por que não dizer, frágil, associava as mulheres às figuras das heroínas em perigo, à espera do herói salvador. A aparência delicada era reforçada pela palidez do rosto, sempre protegido por chapéus e sombrinhas. Esta última, apesar de ter sido introduzida durante o século XVIII, tornou-se um acessório indispensável somente um século depois, em plena Era Vitoriana[18].

A influência romântica pode ser percebida também nas mangas amplas, bufantes, e na delicadeza geral do conjunto. O uso de padrões em xadrez deve-se, possivelmente, aos

[17] http://www.gogmsite.net/early_victorian_-_1837_-18/empress_elisabeth_of_austri_2/empress_elisabeth_of_austri/early_1890s_estimated_sissi.html (Acesso em 30/06/2015).

[18] *Cf.* COREY, M. & OCHOA, G. *The Enciclopedia of the Victorian World:* a Reader´s companion to the people, places, events, and everyday life of the Victorian *Era.* New York, Roundtable Press, 1996.

romances de Sir Walter Scott, evocando as paisagens das *highlands* escocesas e seus *tartans*[19]. A paixão da Rainha Vitória pelo palácio de Balmoral, na Escócia, também pode ter influenciado a moda dos vestidos em tecido xadrez. A saia desce até o chão, torna-se mais reta nos quadris até 1845, depois recupera a amplitude com o uso da anquinha redonda.

Outra mudança significativa na silhueta feminina aconteceu a partir da segunda metade do século, com o surgimento da crinolina. Esta era uma anágua bem rígida, tecida com fio de lã ou crina (daí o seu nome), com três ou quatro metros de volta. Com o tempo a crinolina torna-se uma verdadeira gaiola de barbatanas, que não dispensa o uso de anáguas. Para facilitar o andar, a frente permanece maleável e sem armação. As dimensões vão aumentando, ao passo que os quadris se achatam e a amplitude é nitidamente lançada para trás.



Figura 4: Recorte de imagem para visualizar o uso da crinolina, Punch Magazine, agosto de 1856. [20]

[19] *Tartan:* 1. tecido de lã (da Escócia) com desenho em xadrez. 2. padrão de desenho xadrez. (http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/definicao/ingles-portugues/tartan%20_493353.html Acesso em 30/06/2015).

[20] https://ashsuneja.wordpress.com/2014/11/07/victorian-period/ (Acesso em 30/06/2015).

Se, por um lado, o traje diurno feminino acentua cada vez mais a cobertura do corpo, o oposto ocorre com relação aos trajes de noite ou de gala. Isso se devia ao fato de que um dos princípios de base da decência é a adequação de um traje a uma circunstância. Enquanto o decote dos vestidos de noite seria considerado indecente se usado durante o dia, o mesmo valeria para o seu inverso: nada mais impróprio para o uso nos salões de baile ou no teatro que um vestido fechado. Os vestidos de baile, portanto, eram usados sobre crinolinas volumosas e amplamente decotados.

O vestuário masculino também não ficou isento das mudanças que se operavam na sociedade vitoriana. Enquanto a moda francesa começava a fazer sucesso entre as inglesas, a indumentária masculina sofreu o processo inverso. Os alfaiates ingleses eram considerados superiores aos franceses na técnica de trabalho com a lã que, ao contrário da seda ou outros materiais, podia ser adaptada à silhueta. O uso de roupas de lã, portanto, tornou-se a essência do estilo dândi, definido inicialmente pela simplicidade do corte, derivado da indumentária usada nas caçadas. Pretendiam evocar uma moda mais simples, associada à vida no campo, num passado romântico, em oposição ao estilo de vida burguês.

Os dândis ingleses impõem, assim, pouco a pouco, o novo estilo do traje masculino, definido pelo uso de paletós com abas caídas, cores sóbrias, coletes abotoados, camisas com colarinhos altos – mantidos na altura das bochechas por gravatas ou lenços amarrados – calças bem apertadas e abotoadas ou amarradas no tornozelo, botas curtas e cartola ou chapéu.



Figura 5: George Bryan Brummel (1778-1840) é apontado como o primeiro dândi. O inglês conhecido como Beau Brummel era um homem bem excêntrico: ele afirmava que levava cinco horas para se arrumar. [21]

[21] https://coletivoitlab.files.wordpress.com/2012/11/dandi_11.jpg (Acesso em 30/06/2015).

As linhas e os detalhes do traje masculino vão se simplificando até o final da década de 1860; todavia, calça e camisa raramente são da mesma cor. O traje de noite é preto, as gravatas ainda são em cor clara e o chapéu permanece a cartola. As mudanças que se operam, a partir daqui, vão dar ao visual masculino uma aparência cada vez mais sóbria. O traje masculino, assim, adotou uma austeridade, na qual sobressaía apenas a inventividade da gravata. O paletó é cada vez mais usado depois de 1870 e o terno (paletó, colete e calça do mesmo tecido) ganha espaço após 1875, sem ser considerado traje de gala.

E quanto às classes populares? Segundo Michelle Perrot, "no século XIX as prioridades orçamentárias dos operários dirigem-se não para a moradia, fora de seu alcance, mas para as vestimentas, mais acessíveis, elemento de expansão, que permite, justamente participar do espaço público sem envergonhar-se, ter boa aparência"[22].

Essa busca da aparência adequada às ruas das cidades – onde já não é sempre possível discernir as classes sociais apenas pelas aparências – não é exclusividade dos seus moradores. Também no campo as modas urbanas começavam a sobrepujar as vestes tradicionais. A partir de 1860:

> (...) inaugura-se um mimetismo que conduzirá à expropriação simbólica, à progressiva eliminação dos costumes regionais, piedosamente recolhidos pelos folcloristas. Enquanto as toucas e os coletes típicos desaparecem pouco a pouco, as gravuras de moda espalham-se até as regiões rurais menos acessíveis. As vendas por correspondência, a multiplicação das sucursais da Printemps, a instalação de modistas e sobretudo a extraordinária proliferação das costureiras no final do século aceleram a evolução[23].

Conforme Corbin sinaliza acima verificamos então uma sociedade em pleno desenvolvimento, tendo por base as inovações advindas da Revolução Industrial.

A morte e o luto na sociedade vitoriana

Um dos aspectos mais característicos da sociedade vitoriana é o seu fascínio pela morte. Seja por causa da onipresença da morte ou pelo luto de mais de 40 anos adotado pela Rainha Vitória depois do falecimento de seu amado Albert, em 1861, a celebração do sentimento da perda é uma constante neste século. São muito comuns as fotos de cadáveres,

22 PERROT, Michelle. Maneiras de morar, In: PERROT, M. ET alii. PERROT, M. ET alii. *História da vida privada:* da Revolução Francesa à Primeira Guerra, v. 4. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p.316.

23 CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo, In: PERROT, M. ET alii. *História da vida privada:* da Revolução Francesa à Primeira Guerra, v. 4. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p.449.

guardadas como recordação por seus entes queridos. Essas fotos simulavam, muitas vezes, uma cena cotidiana, onde se vêem, lado a lado, pessoas vivas e seus entes queridos já falecidos.

A moda, por sua vez, foi pródiga em valorizar esse sentimento de luto que assolou a sociedade vitoriana. Foi durante a Inglaterra vitoriana que o preto tornou-se a cor tradicionalmente associada ao luto. Segundo Juliana Schmitt:

> Em sua vida, o vitoriano frequentemente presenciava a morte. Considera-se que, no século XIX, a cada vinte crianças, três morriam antes de seu primeiro ano e a expectativa de vida era de somente 43 anos. As maneiras simples de prevenção de doenças, muitas delas baseadas no controle básico da higiene na preparação de alimentos ou nos partos não eram uma praxe, assim como a frequente utilização de medicamentos duvidosos de origem caseira aumentavam as chances de falecimento prematuro. Não era nada incomum que se estendesse de um período de luto para outro, os indivíduos passavam um bom tempo de suas vidas cobertos de negro[24].

De acordo com algumas estatísticas a expectativa média de vida variou pouco ao longo do século. Em 1801 a expectativa, para ambos os sexos, não ultrapassava os trinta anos. Em 1850 ela se altera para 38 anos para os homens e 41 para as mulheres[25].

Diante desse quadro, a morte poderia ser considerada como algo familiar, a "morte domada", segundo Philippe Ariés[26]. Durante todo o século XIX o sentimento de luto, provocou uma completa modificação nos costumes, implicando na criação de hábitos próprios, extremamente rigorosos. O luto vitoriano, na Inglaterra, passava por dois estágios: luto fechado (dividido em luto profundo e luto ordinário) e meio-luto, durante os quais havia regras rígidas de vestimenta e comportamento, especialmente para as mulheres. Já para os homens as regras não eram tão rígidas, uma vez que o luto não representava grandes mudanças em termos de indumentária: eles adicionavam ao traje já escuro um par de luvas pretas.

No caso das crianças, o luto era opcional. Mas poderia ser adotado utilizando-se de cores neutras, como cinza ou branco, combinado ou não com preto. Outra prática comum para as crianças era o uso do *fumo*, ou seja, uma braçadeira negra adicionada sobre a manga em sinal de luto[27].

---

24 SCHMITT, Juliana. ***Mortes Vitorianas:*** **Corpos e Lutos no Século XIX.** 2008. Dissertação – SENAC/SP, p.77.

25 *Cf.* MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa, In: PERROT, M. ET alii. *História da vida privada:* da Revolução Francesa à Primeira Guerra, v. 4. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

26 ARIÈS, Phillipe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003, p.31.

27 http://shdestherrense.com/home/vestindo-a-morte-1/ (Acesso em 30/06/2015)



Figura 6: Leques de luto vitorianos. [28]

A duração do luto dependia do grau de parentesco com o morto e podia durar de quatro semanas a dois anos:

> O luto fechado era usado em caso de morte de parentes em primeiro grau e sua duração dependia da relação de parentesco:
> *Para maridos* – 2 anos, sendo o primeiro ano chamado de luto profundo e o segundo ano, luto ordinário
> *Para filhos ou pais*- 1 ano
> *Para irmãos ou avós*- 6 meses
> *Para parentes em outros graus*, o uso do luto fechado dependia do grau de afeição pelo falecido, mas a regra era que se usasse o luto fechado no funeral e meio-luto no restante do tempo:
> *Tios* – dois meses
> *Tios-avós* – seis semanas
> *Primos em primeiro grau* – quatro semanas[29].

Por luto profundo entendia-se o uso de uma indumentária completamente preta, confeccionada com tecidos foscos e simples. Não era admitido o uso de jóias, além da obrigatoriedade do uso de um véu de crepe preto, longo e bem fechado, sempre que a mulher saísse de casa. Os demais acessórios – luvas, sombrinhas e leques – também deveriam ser completamente pretos, além de serem condenados o uso de perfume ou de penteados muito

28 http://shdestherrense.com/home/vestindo-a-morte-1/ (Acesso em 30/06/2015)
29 ARIÈS, Phillipe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003, p.31.

elaborados. Da mesma forma, o estilo dos vestidos deveria obedecer a uma simplicidade total: ausência de laços, babados, flores ou brilhos. "Durante esse período, esperava-se que a mulher restringisse suas atividades sociais a eventos religiosos e pequenas reuniões familiares. No entanto, deveria se apresentar muito sóbria: todas as jóias eram proibidas. No caso de alfinetes de chapéu ou presilhas de qualquer tipo, elas deveriam ser feitas em *jet,* que é uma pedra completamente negra"[30].



Figura 7: Luto Profundo, década de 1870. Acervo do Metropolitan Museum of New York[31]

30 Idem, ibid.
31 http://shdestherrense.com/home/vestindo-a-morte-1/ (Acesso em 30/06/2015).

Na França, por sua vez, os períodos de luto diferem daquele em voga do outro lado do Canal: "(...) uma viúva permanece enlutada por um ano e seis semanas em Paris, e dois anos no interior. (...) O luto de um viúvo dura a metade: seis meses na capital, um ano no interior"[32]. Apesar da duração do luto divergir do caso inglês, as prescrições com relação à indumentária se assemelham:

> O luto inclui três graus diversos: fechado no começo, a seguir leve, e por fim meio-luto. Tomemos o caso de uma viúva. Nos meses de luto fechado (seis meses no interior, quatro e meio na capital), ela usa roupas de lã preta, um manto com capuz e um longo véu de crepe negro, luvas de algodão preto, e dispensa toda e qualquer jóia, salvo uma fivela de bronze no cinto de metal. Ela não tem direito de frisar os cabelos nem de usar perfumes. Nos seis meses seguintes – luto leve –, as roupas são de seda negra, o chapéu de gaze de lã, as luvas de pelica ou seda, as jóias de madeira tratada. Então vêm três meses de meio-luto, quando o negro se matiza de branco, cinza e lilás. As jóias são de azeviche[33].



Figuras 8,9. Broche de luto feito com cabelo humano, pérolas e esmalte, c. 1855. Broche em jet, c. 1880. [34]/[35]

[32] MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa, In: PERROT, M. ET alii. **História** *da vida privada:* da Revolução Francesa à Primeira Guerra, v. 4. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p.258-259.

[33] MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa, In: PERROT, M. ET alii. **História** *da vida privada:* da Revolução Francesa à Primeira Guerra, v. 4. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p.260.

[34] http://shdestherrense.com/home/vestindo-a-morte-1/ (Acesso em 30/06/2015).

[35] Idem ibid.

Na Inglaterra, por sua vez, terminado o primeiro ano de luto (ou luto profundo) iniciava-se o chamado luto ordinário:

> [...] o preto permanecia como cor obrigatória, mas admitia-se o branco em punhos e colarinhos. Nesse momento, uma viúva com filhos e que não tivesse como se sustentar poderia se casar novamente. Poderia usar branco, se quisesse, mas não o véu e as flores de laranjeira, que eram prerrogativa das virgens. Era comum que, já no dia seguinte ao segundo casamento, a noiva retornasse ao traje de viúva. Não era de bom tom que uma viúva utilizasse qualquer outro tipo de chapéu que não o *bonnet.* Após o primeiro ano de luto já não era mais obrigatório cobrir o rosto com o véu: ele poderia ser usado para trás, por cima do *bonnet*, ou caído sobre o ombro. O material do véu também poderia ser trocado para tule, se a viúva quisesse. Um avanço do luto ordinário era o retorno gradativo ao uso de jóias. Nesse momento, eram permitidas as mesmas peças em jet do luto profundo e o que se chamava de *memento mori*: relicários com o retrato ou fios de cabelo do falecido e jóias feitas com os cabelos do morto, recolhidos antes do sepultamento[36].



Figura 10: Traje de luto ordinário, c. 1880. Em relação ao traje de luto profundo, o véu é mais curto e menos denso. [37]

[36] http://shdestherrense.com/home/vestindo-a-morte-1/ (Acesso em 30/06/2015).
[37] Idem, ibid.

Não se pode negar a influência da própria Rainha Vitória nessa cultura do luto. Após ficar viúva ela vestiu o luto fechado por três anos e o meio-luto pelo resto da vida. Além da sua família, toda a corte foi obrigada a acompanhar o luto pelo Príncipe Albert. Ela fez com que se mantivessem intocados os seus quartos em todas as residências da família real e os dias de seu nascimento, noivado, casamento e morte se tornaram datas solenes e de luto na Inglaterra. Esse ideal de mulher devotada ao marido e aos filhos foi profundamente encarnado por Vitória e marcou o padrão do comportamento feminino não só em relação à morte, mas em todos os momentos da vida cotidiana.





Figura 11 e 12. Rainha Vitória e sua filha, Princesa Beatriz, em fotografia da década de 1880. Vestido de luto usado pela Rainha Vitória em 1894. Metropolitan Museum of New York. [38]/[39]

O Brasil Vitoriano: sociedade e moda durante o Segundo Reinado

As modas europeias encontraram seu caminho também até as terras brasileiras. A Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, foi o local onde se estabeleceram as primeiras lojas que exibiam as últimas novidades da moda europeia. "Tais hábitos propagavam-se nas principais capitais

38 Idem, ibid.
39 Idem, ibid.

brasileiras, pois a Corte havia se transformado numa verdadeira caixa de ressonância para o resto do Império"[40].

Enquanto os trajes masculinos seguiam o estilo inglês, a indumentária feminina se inspirava nas criações francesas. Para os homens os acessórios obrigatórios eram o chapéu e a bengala. Apesar do calor escaldante, tanto homens como mulheres seguiam os ditames da moda do outro lado do Atlântico: casaca de casimira inglesa, cartola e luvas, para eles, e luvas de couro dinamarquês com 25 botões, que subiam até as axilas, e vestidos de veludo, para elas[41]. A sombrinha também foi adotada como acessório das elegantes, bem adaptada ao sol tropical. Gilberto Freyre acreditava que os chapéus femininos não tiveram a mesma recepção no Brasil porque foram associados às prostitutas de luxo européias que, supostamente, os introduziram no Brasil.

No entanto, a marca da indumentária brasileira no século XIX será a da simplicidade, em contraposição aos babados e brocados do século anterior. Enquanto a indumentária masculina vai perdendo aos poucos todos os elementos de sedução para enquadrar-se na sobriedade de um burguês abastado, a roupa feminina, passada a voga da simplicidade, se lançou novamente numa complicação de rendas, bordados e fitas[42].

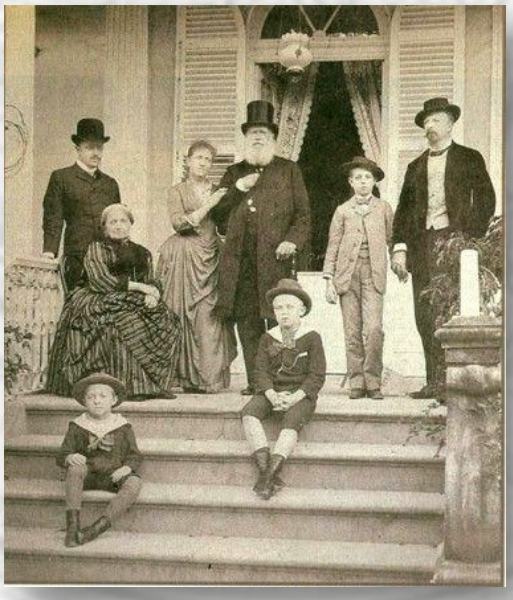


Figura 13. Família Imperial brasileira. Petrópolis, RJ, 1889. [43]

40 NEVES, Lúcia Maria Bastos & MACHADO, Humberto Fernandes. *O Império do Brasil.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999, p.294.
41 Idem, ibid.
42 Idem, ibid.
43 http://fotosantigasr.blogspot.com.br/ (Acesso em 30/06/2015).

Mas, ao se falar em vestuário nesse período, no Brasil, não se pode esquecer que essa era uma sociedade marcada pela mácula da escravidão. Ela estava presente também no modo de vestir e, especialmente na proibição do uso de sapatos para os escravos:

> Os documentos registram e as fotografias de época ilustram: um escravo de ganho – dono de um pecúlio tirado da renda obtida para seu senhor no serviço de terceiros – podia ter meios para vestir calças bem postas, paletó de veludo, portar relógio na algibeira, anel com pedra, chapéu-coco e até fumar charuto em vez de cachimbo. Mas tinha de andar descalço. Nem de tamancos, nem de sandálias. De pé no chão. Para deixar bem exposto o estigma indisfarçável do seu estatuto de cativo[44].

Essa proibição foi posta em questionamento durante a epidemia de cólera que assolou a Corte na década de 1850. Recomendado pelos médicos, o uso de sapatos pelos escravos poderia conter a difusão da doença entre os cativos. Mas a mensagem era clara: o uso de sapato pelos escravos estava liberado "enquanto durasse o surto de cólera"[45].





Figuras 14, 15,16. Fotos de escravos: apesar da indumentária elaborada, a ausência de sapatos torna evidente sua condição de cativos. [46/ 47]

[44] ALENCASTRO, Luís Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império, In: ALENCASTRO, L. F. *História da vida privada no Brasil.* vol. 2, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.79.

[45] Idem, ibid.

[46] http://www.historiailustrada.com.br/2014/04/raras-fotografias-escravos-brasileiros.html (Acesso em 30/06/2015).

[47] http://arquivo.geledes.org.br/esquecer-jamais?start=51 (Acesso em 30/06/2015).

O aspecto vitoriano na História da Literatura e na História da Arte

Diante do que já foi dito sobre a sociedade e a cultura de moda vitoriana, vamos adentrar aspectos da literatura e arte do período. A literatura vitoriana nos séculos XIX e início do séc. XX foi afetada pela cultura indiana do ópio, da perspicácia como arma moral e uma obsessão temática pelo taciturno/morte. Para esta parte do estudo de nosso artigo traremos algumas passagens da literatura de estilo vitoriana produzida por Oscar Wilde (1854-1900) com "O retrato de Dorian Gray"[48], Arthur Conan Doyle (1859-1930) em "As aventuras de Sherlock Holmes"[49] e Machado de Assis (1839-1908) no clássico "Esaú e Jacó"[50]. O tema vitoriano liga os três escritores com as respectivas obras em que o taciturno é o eixo e a questão do feminino lutando entre o pudico e a esperteza está presente.

O escritor Oscar Wilde nasceu em Dublin na Irlanda em 1854 desde a sua juventude se dedicou a estudar a literatura grega clássica e quando na Universidade de Oxford na Inglaterra construiu um talento para a crítica mordaz. Wilde desejava combater o elemento pudico e burguês da sua época, por isso lançou o "Movimento Estético" nas Letras e nas Artes. Eram seus amigos Victor Hugo, Émile Zola, Stephane Mallarmé, Degas e Pissarro. Destacamos em sua obra "O retrato de Dorian Gray" uma passagem sarcástica que reflete esse sentimento do autor, de luta contra as aparências da burguesia de sua sociedade, pois que a inteligência deveria ser o elemento humano essencial:

> Dou -lhe minha palavra, Basil , eu não sabia que você era tão vaidoso; e, realmente, não posso ver nenhum a semelhança entre você, com seu rosto forte e irregular, e seu cabelo negro com o o carvão, e este jovem Adônis , que parece ser feito de marfi m e pétalas de rosa. Ora, meu querido Basil , ele é um Narciso, e você... bem, claro que você tem uma expressão intelectual e tudo o mais . Mas a beleza, a verdadeira beleza, termina onde uma expressão intelectual começa. O intelecto é, em s i mesmo, um exagero e destrói a harmonia de qualquer rosto. No exato momento em que alguém se senta para pensar, se torna um grande nariz, ou um a grande testa ou algo mais horrível. Olhe para qualquer homem de sucesso em qualquer uma das profissões conhecidas. Com o são perfeitamente repugnantes! Exceção feita, claro, à Igreja. Mas na Igreja não se pensa. Um bispo continua a dizer aos oitenta anos o que lhe ensinaram a dizer quando era um garoto de dezoito [...][51].

48 *Cf.* WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray.* Edição bilíngüe.Tradução de Marcella Furtado. São Paulo, Landmark, 2012.

49 *Cf.* DOYLE, Arthur Conan. *As aventuras de Sherlock Holmes.* Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, Zahar, 2011.

50 *Cf.* ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó.* Rio de Janeiro, Ediouro, 1973.

51 WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray.* Edição bilíngüe.Tradução de Marcella Furtado. São Paulo, Landmark, 2012, p.10.

No subtexto da crítica acima, Wilde faz um jogo de palavras para contrastar a beleza superficial *versus* a feiúra da profundidade intelectual. Mas é nessa feiúra que encontramos a realidade, ou seja, saímos do espelho mimético para encontrarmos uma certa beleza humana. Esses foram os princípios da chamada *Art Noveau*, como na bela obra "A saia de pavão" (1892) de Aubrey Beardsley.



Figura 17. A saia de pavão, 1892, de Aubrey Beardsley. nanquim e grafite sobre papel, 23 cm X 17 cm, no Museu de Arte de Harvard/Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts, EUA. Pintura feita para a peça de Oscar Wilde, *Salomé* (1892). [52]

Outro autor europeu que também tinha esse viés de crítica ao modelo vigente da sociedade polida britânica foi Arthur Conan Doyle. O escritor nasceu em 1859 na Escócia, era médico, também se dedicava à pena desde jovem, ficou mundialmente famoso com as histórias de seu personagem intitulado Sherlock Holmes, e morreu em 1930 depois de ver o fim da inocência do *Belle Époque*. O personagem visto por muitos como alter-ego do próprio Doyle, Holmes teria as características miméticas da realidade vitoriana: os homens (e também as mulheres) deveriam ter uma arguta perspicácia dentro de um clima taciturno. Vamos

[52] Fotografia da imagem: https://fapeartnouveau.wordpress.com/ (Acesso em 01/07/2015).

acompanhar elementos da literatura vitoriana através de trechos dos contos selecionados, tais como o "Escândalo na Boêmia" e "As Faias Acobreadas". No primeiro conto referido, "Escândalo na Boêmia", temos um privilégio dado pelo escritor à figura feminina, pois "Para Sherlock Holmes, ela é sempre *a* mulher"[53]. Além disso, alguns elementos ocorrem na narrativa baseada no possível dentro de uma estratégia da verossimilhança dos vestígios para partir em direção a uma crítica da própria ação policial da época, em que crimes ditos bárbaros ocorriam nas ruas vitorianas. O interessante é que o próximo trecho que iluminamos para nosso artigo foi pesquisado pelo personagem Holmes (um protótipo de historiador de sua época), mas resolvido com a ajuda da personagem Adler, e isso o fascina. Observemos a carta da stra. Adler para Holmes:

> Meu caro Mr. Sherlock Holmes,
> O senhor realmente fez tudo muito bem-feito. Enganou-me totalmente. Até o momento do alarme de incêndio, não desconfiei de nada. Mas em seguida, quando percebi que eu havia me traído, comecei a pensar. Haviam me advertido contra o senhor vários meses atrás. Disseram-me que, se o rei empregasse um agente, seria certamente o senhor. E haviam me dado seu endereço. Mesmo assim, com tudo isso, o senhor me fez revelar o que queria saber. Pareceu-me difícil fazer mau juízo de um sacerdote velhinho, tão estimável e bondoso. Mas, como sabe, também tenho formação de atriz. Trajes masculinos não são novidade para mim. Muitas vezes tiro partido da liberdade que proporcionam. Mandei John, o cocheiro, vigiá-lo e corri ao andar de cima, vesti minhas roupas de caminhar, como as chamo, e desci no instante em que o senhor partia.
> Bem, segui-o até a sua porta, e assim certifiquei-me de que eu era de fato objeto do interesse do célebre Mr. Sherlock Holmes. Depois, com certa imprudência, desejei-lhe boa-noite e dirigi-me para o Temple para ter com meu marido.
> Pareceu-nos a ambos que o melhor recurso, ao sermos perseguidos por tão terrível antagonista, era fugir. Por isso encontrará o ninho vazio quando vier amanhã. Quanto à fotografia, seu cliente pode ficar tranquilo. Amo e sou amada por um homem melhor do que ele. O rei pode fazer o que quiser sem ser importunado por alguém com quem foi cruelmente injusto. Conservo-o apenas para me proteger e preservar uma arma que sempre me porá a salvo de quaisquer medidas que ele possa vir a tomar no futuro. Deixo-lhe um outro retrato meu que talvez queira possuir. Muito atenciosamente,
> Irene Norton, *née* Adler[54].

53 DOYLE, Arthur Conan. *As aventuras de Sherlock Holmes.* Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, Zahar, 2011, p.7. Nesse sentido, *cf:* AUSTEN, Jane. *Orgulho e Preconceito.* São Paulo: Martin Claret, 2012. AUSTEN, Jane. *Razão e Sensibilidade.* São Paulo: Martin Claret, 2012. AUSTEN, Jane. *Persuasão.* São Paulo: Martin Claret, 2012. AUSTEN, Jane. *A Abadia de Northanger.* São Paulo: Martin Claret, 2012. AUSTEN, Jane. *Emma.* São Paulo: Martin Claret, 2012. AUSTEN, Jane. *Mansfield Park.* São Paulo: Martin Claret, 2012. BALZAC, Honoré de. *A Mulher de Trinta Anos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina.* São Paulo: Cosac Naify, 2013.

54 DOYLE, Arthur Conan. *As aventuras de Sherlock Holmes.* Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, Zahar, 2011, p.38-39.

A virtude da mulher sagaz (em contraste com o exemplo do pudico) foi ressaltada por Doyle não apenas numa tentativa de diferenciação com o comum para o seu contexto, mas também de influência: em que a *feminilidade* ganhava espaço na sociedade letrada. Vejamos na sequência um trecho do conto "As Faias Acobreadas" em que tem sua narração conduzida pelo assistente de Holmes, o seu amigo Watson. No desenrolar da investigação, novamente Holmes ficou fascinado por um personagem feminino, símbolo dos ideais vitorianos, da mulher sóbria, porém ela também era sagaz. Vejamos:

> Narrativa de Watson - [...] foi decifrado o mistério da casa sinistra com faias acobreadas à porta. Mr. Rucastle sobreviveu, mas foi sempre um homem alquebrado, que só se mantinha vivo graças aos cuidados de sua devotada mulher. Vivem até hoje com seus velhos criados, que provavelmente sabem tanto sobre a vida pregressa de Rucastle que este tem dificuldade em se separar deles. Mr. Fowler e Miss Rucastle casaram-se em Southampton no dia seguinte à sua fuga, com uma licença especial, e agora ele ocupa um cargo governamental nas ilhas Maurício. Quanto a Miss Hunter, meu amigo Holmes, para minha grande decepção, não manifestou mais nenhum interesse por ela a partir do instante em que deixou de ser o centro de um de seus problemas; atualmente ela é diretora de uma escola privada em Walsall, onde creio que alcançou considerável sucesso[55].

O mesmo movimento de destacar o feminino com características argutas encontramos na literatura brasileira na pena de Machado de Assis. Lembremos que no Brasil dessa época recebemos, como já vimos anteriormente, conceitos vitorianos de comportamento, principalmente via cultura inglesa e francesa que chegava no território. Machado de Assis que era além de literato era um importante jornalista no Rio de Janeiro, trazia elementos da realidade para a mimetização da narrativa em seus escritos mais famosos; entre tantos, como o caso de "Dom Casmurro" e "Esaú e Jacó". E quais eram esses elementos? A resposta talvez esteja na própria cultura brasileira, a presença do caboclo que nada mais é do que a cultura africana dialogada com a cultura européia. Por isso o referido autor desenvolveu personagens femininos argutos e donas da situação da narrativa (como Capitu em Dom Casmurro). No nosso caso, o Brasil vivendo uma influência, à sua maneira, da cultura e moda vitoriana fez com que Machado de Assis trouxesse elementos da realidade mais comum do país como combate ao polimento estético europeu. E uma dessas estratégias literárias foi resgatar a imagem da cultura feminina regional, vejamos um trecho de "Esaú e Jacó":

55 DOYLE, Arthur Conan. *As aventuras de Sherlock Holmes.* Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, Zahar, 2011, p.413.

> Natividade disse baixinho à outra que "a cabocla era simpática", não tão baixo que esta não pudesse ouvir também; e daí pode ser que ela, receosa da predição, quisesse aquilo mesmo para obter um bom destino aos filhos. A cabocla foi sentar-se à mesa redonda que estava no centro da sala, virada para as duas. Pôs os cabelos e os retratos defronte de si. Olhou alternadamente para eles e para a mãe, fez algumas perguntas a esta, e ficou a mirar os retratos e os cabelos, boca aberta, sobrancelhas cerradas. Custa-me dizer que acendeu um cigarro, mas digo, porque é verdade, e o fumo concorda com o ofício. Fora, o pai roçava os dedos na viola, murmurando uma cantiga do sertão do Norte: *Menina de saia branca, saltadeira de riacho* ... [56].

Como vimos, Wilde, Doyle e Assis mesmo vivendo sob uma cultura vitoriana, independente de suas localizações, dialogam no sentido de crítica ao espírito pudico do século XIX. Os referidos autores para reforçarem suas análises trazem o destaque dos elementos da inteligência humana e da perspicácia feminina.

Para o debate também apresentamos o ambiente das artes da Era Vitoriana, como a observação crítica social histórica de uma das pinturas da norte-americana Mary Stevenson Cassat (1844-1926), ela própria uma mulher tentando impor-se em um universo essencialmente masculino.



Figura 18. "No camarote" (1878), óleo sobre tela, 81 cm X 66 cm, Museu de Belas Artes, Boston, EUA[57].

[56] ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó.* Rio de Janeiro, Ediouro, 1973, p.16.
[57] Fotografia da imagem de Mary S. Cassat, conferir em: www.dezenovevinte.net (Acesso 22/06/2015).

A tela de Cassat além de revelar um olhar feminino sobre o seu próprio tempo traduz como os burgueses norte-americanos de influência vitoriana revelavam os seus próprios costumes. E esses costumes, que foram criticados por Cassat, eram ter uma prática franco-britânica de frequência *a la europeia* em grandes teatros, do ritmo citadino, da prática cortesã em público. Os Estados Unidos eram naquele momento, portanto, um prolongamento da cultura vitoriana europeia; mas artistas como Cassat buscavam uma identidade norte-americana nos costumes e nas representações artísticas.

Destarte também indicamos a pintura pré-rafaelita do artista ítalo-britânico Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), "O devaneio" (1880). Apesar da pintura pertencer ao movimento pré-rafaelita, ela está imersa na cultura vitoriana de retorno ao romantismo medieval. Na mímesis apresentada na pintura abaixo temos o elemento taciturno, o resgate da leitura do romantismo sobre o medievo e a valorização feminina aliada à sabedoria.



Figura 19. Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), "O devaneio" (1880), óleo sobre tela, 159 cm X 93 cm, no Victoria & Albert Museum, Londres, Reino Unido[58].

[58] Fotografia da imagem de Dante Gabriel Rossetti: www.auladearte.com.br (Acesso em 22/06/2015).

Dentro das ideias artísticas do século XIX não podemos nos esquecer da importância do movimento do orientalismo, que apesar de na esfera política ser extremamente agressiva abriu portas para um olhar do europeu sobre um certo "Oriente". O movimento orientalista convivia e dialogava intensamente com o estilo vitoriano. Produtos dessa experiência cultural (podemos afirmar até um *frisson* orientalista) nasceram obras autênticas e muito importantes para a história da arte. Assim destacamos uma delas, "O Banho Turco" (1862) de Jean-Auguste Dominique Ingres.



Figura 20. "O Banho Turco" (1862) de Jean-Auguste Dominique Ingres, tela sobre painel de madeira, 1,08m X 1,10m, no Museu do Louvre, Paris (França).[59]

[59] Fotografia da imagem: "O Banho Turco" (1862). http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1024 (Acesso em 01/07/2015).

Concomitante ao movimento orientalista e vitoriano, a arte impressionista francesa tinha em um de seus principais expoentes, a técnica elaborada de Claude Monet (1840-1926). O impressionista tinha como objetivos o movimento através da observação da natureza e do ritmo da vida, vejamos nesse caso, o "Lago das Ninfeias" (1899).



Figura 21. Claude Monet (1840-1926). "Lago das Ninfeias" (1899), óleo sobre tela, 89,5cm X92,5cm, no Musée D'Orsay, Paris (França). [60]

As obras de arte da chamada Era Vitoriana alcançaram desde os movimentos estéticos, pré-rafaelitas, do orientalismo, do impressionismo no eixo franco-britânico e do realismo norte-americano. O diálogo que a literatura e a arte fizeram com suas realidades foi problematizar um pensamento social aristocrático da polidez vitoriana numa tentativa de inovação dentro da tradição.

Considerações finais

E vista do que foi escrito, pode-se dizer que a época vitoriana foi, em essência, um grande rito de passagem. Ao lado das tradições e das concepções conservadoras daquela sociedade assiste-se também a um universo de mudanças. Os papéis sexuais, tradicionalmente

[60] Fotografia da imagem: "Lago das Ninfeias" (1899). Inspiração de Giverny. http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/05/31/938772/conheca-lago-das-ninfeias-claude-monet.html (Acesso em 01/07/2015).

impostos e respeitados, começavam a dar lugar ao debate e às mudanças: a luta pelo direito de voto às mulheres, por exemplo, se iniciou nesse período. A indumentária, lugar de controle por excelência, ainda restringia os movimentos das mulheres, mas acabaria por ceder ante o constante avanço delas rumo ao espaço público.

Era o fim de uma era que se anunciava, onde as diferenças entre os sexos acabariam por não incluir mais a noção de inferioridade feminina e, com isso, elementos do comportamento relacionado aos papéis de gênero começariam a mudar indelevelmente (legando isso ao nosso presente). A produção literária e artística do período vitoriano também colocou em questão o elemento pudico do comportamento humano e contribuíram para a presença do taciturno e do exotismo.

RESENHAS

BURKE, Peter. *Linguagens e comunidades nos primórdios da Europa Moderna*. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: UNESP, 2010, p. 232.

Andréia Rosin Caprino[*]
Mestranda em História
Universidade Federal do Paraná

● **Enviado em: 22/03/2016**
● **Aprovado em: 22/06/2016**

O livro *Linguagens e comunidades nos primórdios da Europa Moderna* data do ano de 2004, e no prefácio Peter Burke afirma que o principal objetivo de sua escrita é refletir sobre a evolução das relações entre língua e comunidade, ou comunidades, na Europa e em outras regiões nas quais as línguas européias eram faladas, desde a invenção da imprensa no século XV até a Revolução Francesa, no XVIII. É claro que o autor não fica preso somente a essa temporalidade, e sim, faz conexões quando preciso a um nível cronológico extenso, porém tem como foco a baliza temporal mencionada, dada a importância do recorte.

O aparecimento da imprensa modifica diversos aspectos socioculturais e linguísticos, propiciando sobretudo à elite da época o acesso a muitas obras antigas e contemporâneas, e tal transformação repercute nos planos político, econômico, etc. A Revolução Francesa constitui a partir de então crescente importância do Estado centralizado, da educação universal e novos meios de comunicação, sendo esses fatos inseridos no contexto dos 'primórdios' do nacionalismo político-ideológico, o qual ganharia enorme força no século seguinte, e indicam o vínculo estreito entre nação e língua.

Todas essas questões chamam muita atenção de Burke e ele indaga, então, por que um historiador cultural escreveria sobre linguagem, e por que não deixar o tópico para os linguistas. Como resposta - e justificativa para o trabalho, aponta que a linguagem é sempre um indicador sensível da mudança cultural; notamos a validade de sua colocação ao observarmos o espaço que o autor dá ao tema das misturas e empréstimos linguísticos ocorridos no início da modernidade entre os vernáculos (característica que alcança os dias atuais, inclusive).

[*] Mestranda do PGHIS-UFPR. Graduada em História, Licenciatura e Bacharelado pela UFPR.

Ainda no prefácio, Burke defende a perspectiva de uma *história social da língua* como fio condutor do livro, demonstrando sua forte tendência à interdisciplinaridade. O termo para ele é muito vantajoso, pois destaca as funções sociais da língua, levando a uma discussão da serventia da língua na expressão ou construção de uma variedade de relacionamentos sociais, incluindo dominância e subordinação, amizade e fraternidade, tolerância e preconceito, manutenção e subversão da ordem social, entre outros elementos.

Burke explica a utilização do termo "comunidade": deve ser entendido não de maneira homogênea, mas carregado de variedades, como quanto à existência de conflitos linguísticos, culturais ou sociais, apesar da formação de identidade coletiva em muitos momentos históricos. Chama-nos também a atenção à necessidade de os historiadores voltarem-se mais ao estudo linguístico para maior compreensão de seus objetos de pesquisa. Observamos que a história contada pelo autor nesse livro não é linear nem progressiva, como o próprio afirma, e sim, trata do conflito constante entre forças centrípetas e centrífugas, convergência e divergência, assimilação e resistência, disciplina e liberdade, unidade e diversidade.

De acordo com o autor, a "descoberta da língua" teria sido realizada nos primórdios da modernidade, entre os séculos XIV e XV, período no qual houve uma crescente conscientização linguística em diversos 'países'(regiões hoje conhecidas por Inglaterra, França, Itália, etc.). Um documento da época muito importante como testemunho do fascínio por línguas é o *De vulgari eloquentia*, do autor Dante Alighieri, datado do início da década de 1300, o qual influenciou uma série de outros tratados em defesa de suas respectivas línguas, em diferentes regiões na Europa e fora dela. Exemplos disso são os escritos *Louvor de nossa linguagem*, de J. de Barros, *Dialogo della lingua*, de S. Speroni, *Deffense et illustration de la langue française*, do autor J. Du Bellay, etc.

Nesse contexto do movimento conhecido como Renascimento, existe o grande interesse em buscar um passado greco-romano, sua cultura, filosofia, língua e tantos outros aspectos que ocupavam a mente dos estudiosos, religiosos ou laicos, tendo como uma das razões para tanto a vontade por um conhecimento "novo", diferente - porém altamente imbuído - das ideias medievais consideradas mais proeminentes, ligadas à religiosidade, devoção, etc. Contudo, é imprescindível apontarmos que não ocorreu uma ruptura entre a Idade Média e a Idade Moderna; houve sim um processo, e com certeza podemos afirmar que as pessoas viventes naquela época não concebiam estar um dia em uma determinada era histórica, e no dia seguinte em outra.

Retomando o interesse pelo mundo greco-romano por parte dos renascentistas, sabemos que não houve de nenhuma maneira a transposição desse passado aos séculos XV e

XVI, nem mesmo no movimento humanista, tido como uma das expressões máximas da Renascença. Aquele mundo 'europeu', embora mantivesse tradições ligadas à antiguidade, era muito diverso, tanto na política, quanto na sociedade, no imaginário mental e na cultura. Sintoma do exposto é justamente a procura pela promoção das línguas vernáculas. O sentimento identitário era próprio desse período, não pode ser comparado ao patriotismo imperial romano ou carolíngio, por exemplo.

Outro indicativo da *modernidade* relacionado às línguas são as expansões marítimas, propiciadoras de contatos entre continentes e, consequentemente, de misturas culturais fantásticas. Ora, essas novidades impactam o ideário do colonizador e do colonizado, atingindo diversos elementos da estrutura sociocultural, política e linguística dos povos. A preocupação com a formação, origem, conexões entre as línguas, bem como a variedade delas, se torna cada vez mais fonte de atração e trabalho para os estudiosos.

Nesse ínterim, surgem e/ou se intensificam concepções a respeito da língua, da sociedade e da natureza humana, como a crença de que a primeira revelava a natureza das pessoas que a falavam; a noção de cada língua ter sua própria perfeição, os estereótipos das línguas como masculina ou feminina, viril ou suave, etc., a discriminação de certos grupos sociais por serem detentores de formas verbais diferentes das consideradas convencionais pelos nobres ou clérigos.

Peter Burke expõe que a percepção de diferentes dialetos em uma mesma língua é antiga, o termo deriva do grego e indicava o jônico, o dórico, o ático, como ideais na Grécia antiga. À época renascentista e pós-renascentista, artistas como Shakespeare e Molière, exploravam os socioletos para finalidade cômica, representando as comunidades marginais como dotadas de seres engraçados que não sabiam como falar. "Na Espanha e em Portugal do século XVI, por exemplo, judeus, ciganos, bascos, mouros e negros cômicos tiveram seu lugar no palco"[1].

Quanto ao latim, o historiador inglês data sua transformação em língua sem falantes nativos no século IX, sendo chamada uma língua "sem um povo". O autor prefere considerá-la uma língua em busca de uma comunidade, já que sobreviveu ao longo do tempo e alcança a contemporaneidade. Após sua "queda" como língua falada, o latim foi/continuou sendo usado por juristas (dada a importância das leis romanas em muitas partes da Europa moderna), por oficiais, diplomatas (era, inclusive, a principal forma de comunicação para redigir tratados

[1] BURKE, Peter. *Linguagens e comunidades nos primórdios da Europa Moderna*. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: UNESP, 2010, p.54.

internacionais até o século XVIII), e por viajantes (para fins missionários, a título de exemplificação).

Além disso, não somente durante o período de institucionalização da Igreja associada ao poder político imperial romano e ao longo de toda a Idade Média, mas também alcançando o ano de 1960 (ou seja, por aproximadamente 1600 anos), a língua latina fora predominante na Igreja católica, aplicada em missas, batismos, casamentos, funerais, preces dos monges, enfim, por todo tipo de liturgia. Tal diacronia demonstra um dos principais traços característicos do latim: o sentimento de universalidade e tradição, apesar de todas as oposições sofridas, como durante a Reforma Protestante, que era associada à defesa dos vernáculos.

Ainda com tais oposições, na "comunidade dos eruditos", a República das Letras, o latim significava status, tanto para católicos, quanto para protestantes. Funcionava, pois, como uma espécie de sistema pan europeu. Vale mencionar que não havia apenas uma forma de latim, mas várias, sendo melhor nos referirmos à existência de 'latins'; na realidade, isso é válido para toda sua história. Pensa-se, com equívoco, que o "latim verdadeiro" é o identificado como o clássico ciceroniano. Tal pensamento é proveniente em grande parte desse contexto renascentista, no qual se dava a busca acirrada pelo modelo linguístico de Cícero, indicativo da participação no grupo humanista.

A partir do século XIV as línguas vernáculas passam a ser mais utilizadas, ao que Burke se refere como "ascensão" destas, porém não em um sentido triunfalista, pois pressuporia a total substituição do latim e outras línguas pelos vernáculos. Por outro lado, é certo que o italiano, o francês, o espanhol, inglês, alemão, tcheco, etc., ganharam notável proporção no cenário moderno europeu. É aí que são produzidas obras em elogio a vários vernáculos, conforme mencionamos. A elevação do status de alguns vernáculos torna-se até mesmo um gênero literário da Renascença. O objetivo para a defesa dessas línguas era "enfatizar as riquezas, a abundância e a profusão de uma língua e a pobreza das rivais"[2] .

As críticas mais vorazes costumavam vir das regiões vizinhas, e cada língua pretendia demonstrar ser superior não apenas às concorrentes contemporâneas, mas também ao grego e ao latim (se não isso, ao menos possuir o mesmo nível de 'brilhantismo'). Apesar de sua "ascensão", os vernáculos sofreram resistência para a plena atividade acadêmica, uma vez que o latim continuava preponderante nesse âmbito.

[2] BURKE, Peter. *Linguagens e comunidades nos primórdios da Europa Moderna*. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: UNESP, 2010, p.82.

Em outros ramos, as línguas vernáculas tiveram forte expansão: durante os *Descobrimentos* houve 'verdadeiro' imperialismo linguístico, notadamente com o espanhol, português, francês, holandês e inglês, pois foram levados à Ásia, África e América. Dessa maneira, a língua esteve associada ao domínio europeu, servindo como um recurso para a colonização (não podemos esquecer, porém, que houve trocas culturais e linguísticas entre as metrópoles e as populações locais).

A expansão simultânea de vários vernáculos europeus para áreas cada vez maiores levou a mais contato entre eles e, como resultado, essas línguas experimentaram gradativas misturas (entre elas e em relação aos nativos colonizados). Fez-se necessário, então, a padronização linguística, que pressupunha a uniformidade e regularidade das línguas. Burke indica que tal fato se deu por algumas razões: pragmática, para facilitar a comunicação entre regiões, e por prestígio, honra ou dignidade vinculadas ao latim, já que este era 'bem padronizado' e 'estável'.

Uma língua sem um padrão era vista "de certa forma bárbara", e o código civilizatório implicava diversos comportamentos sócio-culturais que alcançavam, certamente, a questão da língua. A língua bela seria a codificada, refinada, educada e urbana, indicando explícita diferenciação entre a cultura de elite versus a cultura popular. Diferentes gramáticas foram, pois, elaboradas - muitas ainda escritas em latim - e nesse contexto se fez mais presente a separação entre a língua falada e a escrita. A imprensa teve papel ímpar no processo, como catalisadora das mudanças culturais e sociais que atingiram a esfera linguística.

Muitas traduções foram feitas e a uniformização das línguas tomava espaço através de codificação, ortografia e pontuação. A Bíblia de Lutero tornou-se um modelo nesse quesito e outras traduções bíblicas, também, "constituíram um dos principais meios pelos quais os tipógrafos ajudaram o processo de padronização linguística"[3], que se estendeu inclusive à fala. O autor menciona, contudo, a existência de reações a tais padronizações na Itália, Alemanha, etc. e o insucesso de muitas reformas.

Embora houvesse insistentes tentativas de padronização das línguas e diferenciação hierárquica entre elas, devido ao seu contato constante aconteciam diversos empréstimos de palavras e expressões, que invertiam a 'lógica do conservadorismo linguístico', que ficavam evidentes no espaço militar, literário, entre outros. Isso era visto de duas maneiras, uma positiva, conforme expressa por Martinho Lutero com a ideia de todas as línguas serem misturadas, e uma pejorativa, quando os renascentistas apontavam, por exemplo, o latim

[3] BURKE, Peter. *Linguagens e comunidades nos primórdios da Europa Moderna*. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: UNESP, 2010, p.121.

medieval como "latim de cozinha" e "macarrônico", ou o "alemão afrancesado" de "meio cozido"[4].

Burke denomina esses atritos como movimentos de *união* e de *separação* e se posiciona de maneira a acordar com o enriquecimento dos vernáculos em razão dos empréstimos de uma língua a outra, também do latim. Todavia, os que não gostavam de tais misturas incitaram ações pela purificação, do século XVII em diante, especialmente na Europa. Essa pureza, segundo o autor, permeava os níveis moral, social e étnico, além da recorrência no âmbito religioso (ligado à moral), com a escrita de obras como *De puritate ecclesiae*, de Erasmo de Roterdã. Afirma, entretanto, que a execução internacional para a purificação linguística "foi um movimento das minorias a favor das minorias"[5].

Tendo como base o presente livro de Peter Burke e outras discussões atuais sobre a gradação das línguas, o classicismo do latim e afins, percebemos a improdutividade em determinar quando uma coisa termina e outra começa, desconsiderando os períodos de contato entre elas (contato esse que costuma perdurar por toda a história, sofrendo transformações, é certo). Dizer que não houve dialética em toda a época moderna no que tange às questões linguísticas (entre línguas e dentro de uma mesma língua) tem efeito semelhante a assegurar que a Idade Moderna surgiu em oposição ao medievo, ignorando a continuidade entre tais "eras" e a construção posterior (iluminista) do que supostamente era *obscuro* e *atrasado* e do que era *inovador* e *moderno*. É curioso sabermos hoje que a criação de oposições para fins político-ideológicos não seja uma exclusividade dos séculos XVI ou XVII...

4 BURKE, Peter. *Linguagens e comunidades nos primórdios da Europa Moderna*. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: UNESP, 2010, p.136-37.

5 BURKE, Peter. *Linguagens e comunidades nos primórdios da Europa Moderna*. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: UNESP, 2010, p.175.

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

A ***Revista Diálogos Mediterrânicos***, publicação acadêmica vinculada ao Núcleo de Estudos Mediterrânicos da Universidade Federal do Paraná, se estrutura em dossiê, artigos isolados, resenhas e entrevistas. Os trabalhos enviados devem obedecer à seguinte normativa:

SEÇÃO	TITULAÇÃO
Dossiê	Doutores; Doutores com co-autoria de Doutorandos.
Artigos	Doutores; Doutores com co-autoria de Doutorandos.
Resenhas	Doutores; Doutorandos; Mestres; Mestrandos.

1. Extensão: os artigos devem ter no máximo 20 páginas e as resenhas (de livros publicados nos últimos 07 [sete] anos) devem ter até 5 páginas.

2. Todos os textos devem ser digitados em *Word for Windows*. Margens: 2 cm. Fonte e espaçamento: *Times New Roman*, tamanho 12, com entrelinhas 1 ½.

- Para citações com mais de 3 linhas, destacar o texto e utilizar recuo de 4 cm, fonte tamanho 11, espaçamento entre linhas simples.

3. Resumo e palavras-chave: os artigos devem apresentar obrigatoriamente um resumo com, no máximo, 250 palavras, acompanhado de sua versão em Inglês (*Abstract*), ou em Francês (*Résumé*), ou em Espanhol (*Resumen*) ou Italiano (*Sintesi*) e de três palavras-chave, em Português e na língua escolhida para a tradução do resumo.

- Nos casos de artigos não escritos em Português, os resumos e palavras-chaves devem ser escritos em uma das opções de língua citadas, diferente da utilizada no artigo.
- Só serão aceitas resenhas escritas em Português.

4. Título: também traduzido para o Inglês, ou Francês, Italiano ou Espanhol. Centralizado, fonte tamanho 16, em negrito.

5. Caso a pesquisa tenha apoio financeiro de alguma instituição, esta deve ser mencionada em nota de rodapé.

6. Citações e notas de rodapé: devem ser apresentadas em fonte *Times New Roman* corpo 10 e de acordo com as normas seguintes e em rodapé:

- Citação de Livros: SOBRENOME, Nome. *Título do livro em itálico.* Edição. Cidade, Editora, ano, p. ou pp.
- Citação de artigos de revistas ou capítulos de livros: SOBRENOME, Nome. "Título do Artigo" In *Título do Periódico em itálico.* Cidade, Editora, Ano, Vol., nº, p. ou pp.
- A primeira nota deverá conter informações sobre o autor do texto, para conhecimento do editor, sendo suprimida na versão para os avaliadores.

7. Não serão aceitas bibliografias.

8. Os trabalhos deverão, obrigatoriamente, apresentar todos os itens acima.

9. Toda correspondência referente à ***Revista Diálogos Mediterrânicos*** deve ser encaminhada de forma eletrônica, pelo seguinte email: revistadialogosmediterranicos@hotmail.com