

REFLEXÕES SOBRE A IMAGEM COMO GESTO: APONTAMENTOS A PARTIR DO MANUSCRITO PARIS, BNF, LATIN 9449

Contato
9-11 St Andrew's Street,
Cambridge CB2 3AP - Reino Unido
eh.aubert@hotmail.com

Eduardo Henrik Aubert
Emmanuel College - University of Cambridge

Resumo

Este artigo propõe que compreender a imagem como gesto pode ser um modo frutífero de incrementar sua inteligibilidade, libertando a imagem do paradigma da representação, entendendo-a antes como veículo de ação social. Para tanto, estrutura-se em duas partes: uma primeira destinada à discussão historiográfica e conceitual direta, e uma segunda dedicada a um estudo de caso centrado no manuscrito Paris, BnF, latin 9449, originário de Nevers nos meados do século XI. Analisando as imagens desse manuscrito, em sua relação com o contexto do livro em que se inserem e com uma série de outros testemunhos nivernenses coevos, pretendemos avançar a factibilidade e o interesse de tal abordagem.

Palavras-chave

Imagem medieval – música medieval – gesto – teoria da imagem.

* Doutorado em Histoire et Civilisations. École des Hautes Études en Sciences Sociales, França. Pós-doutorando no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Senior Research Associate.

REFLECTIONS ON IMAGE AS GESTURE: NOTES BASED ON MS PARIS, BNF, LATIN 9449

Contact
9-11 St Andrew's Street,
Cambridge CB2 3AP - Reino Unido
eh.aubert@hotmail.com

Eduardo Henrik Aubert
Emmanuel College - University of Cambridge

Abstract

This article proposes that conceiving image as gesture can be a fruitful means of enhancing the intelligibility of images – moving away from the representational model towards an understanding of images as a vehicle of social action. In order to do so, it proceeds in two parts: the first one is devoted to a direct historiographical and conceptual discussion, whereas the second part is devoted to a case study centred on manuscript Paris, BnF, latin 9449, from mid eleventh-century Nevers. By analysing the images in this book, in their manuscript context and with relation to other contemporary Nivernais sources, an argument is made for the feasibility and relevance of this approach.

Keywords

Medieval image – medieval music – gesture – image theory

Para o historiador da arte alemão Aby Warburg (1866–1929), o problema mais difícil para a arte seria o de “capturar as imagens da vida em movimento”,¹ questão que permaneceu no centro de seu questionamento a respeito das formas que a herança da Antiguidade assumiu na arte e na vida da Idade Média e do Renascimento. Warburg identificou, desde os meados do século XV, o incremento de importância de uma “retórica emotiva gestual” e uma tendência a “se voltar para as artes do mundo antigo sempre que a vida deveria ser encarnada em movimento exterior”.² Diante desse panorama, a célebre descoberta do grupo de Laocoonte, em 1506, não seria a origem, mas o cume de algo que os italianos buscavam na arte do mundo antigo: “extremos de expressão gestual e fisionômica, estilizada em uma sublimidade trágica”.³

Warburg dedicou larga parte de sua obra a se opor a uma visão – exemplificada pelos trabalhos de Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) – da arte antiga como fonte de uma serena grandeza. Para ele, haveria uma “dupla natureza da rica herança da Antiguidade” que poderia ser simbolizada por “um duplo busto de Apolo–Dionísio”.⁴ Dentro desse enquadramento, se a novidade do Renascimento é a de se reaproximar de Dionísio, a Idade Média teria permanecido sob o signo de Apolo, a gestualidade do grupo de Laocoonte sendo caracterizada como “o latim vulgar da gestualidade emotiva, uma linguagem internacional, e mesmo universal, que tocava a todos os que se exasperavam contra as limitações expressivas medievais”.⁵

Essas considerações levantam diversas questões de ordem historiográfica e conceitual para o estudo das imagens (não apenas) medievais. Essas são questões expostas na sequência, em uma primeira parte deste texto, destinada à discussão do problema do gesto na imagem e à formulação de um reenquadramento do problema. Em um segundo momento, propomos um estudo de caso centrado em um manuscrito produzido na Catedral Saint-Cyr de Nevers, na Borgonha, entre 1059–1060. Este momento do texto tem por objetivo, ao mesmo tempo, exemplificar o reenquadramento proposto e refinar o instrumental conceitual disponível.

¹ WARBURG, Aby. *The renewal of pagan Antiquity: Contributions to the cultural history of the European Renaissance*. Tradução. Los Angeles: The Getty Research Institute, 1999, p. 141.

² Idem, p. 108.

³ Idem, p. 558.

⁴ Idem, p. 273.

⁵ Idem, p. 558.

1. O gesto da imagem: explorações conceituais

O problema do gesto se situa em uma das polaridades mais influentes da história da arte: no centro do gesto, a oposição entre imobilidade e movimento articula concepções da *forma* como elemento construtivo ou expressivo. O historiador da arte alemão Heinrich Wölfflin (1864–1945), contemporâneo de Warburg, traçou a equivalência de forma nítida em seus *Conceitos fundamentais da história da arte* (1915), fundamentado, sobretudo, em uma distinção entre o Renascimento (figura da arte clássica) e o Barroco (figura de sua superação) para tipificar cinco oposições fundamentais na arte: linear/pictural; forma fechada/forma aberta; planeidade/profundidade; multiplicidade/uniidade; claridade absoluta/claridade relativa. Essas oposições formais “revelam, por detrás das categorias artísticas, diferentes concepções de mundo”.⁶

Nesse esquema, às limitações do Renascimento opor-se-ia a expressão gestual do Barroco, como demonstra a comparação “entre os amplos gestos de Guido Reni (1575–1642) e a nobre retenção e grandeza da Madona Sixtina (1512–1514, de Rafael, 1483–1520)”⁷ O problema está no cerne mesmo da oposição entre forma fechada (ou tectônica) e forma aberta (ou atectônica): o ponto nevrálgico da oposição entre essas duas categorias é aquele do “contraste definido pela mecânica entre equilíbrio estável e instável”,⁸ isto é, entre fixidez e mobilidade. Para Wölfflin, “no estilo atectônico (...) o elemento significativo da forma não são os andaimes, mas o sopro de vida que traz fluidez e movimento à forma rígida. Em um caso [o da forma tectônica], os valores do ser; no outro [o da forma atectônica], o valor do movimento”⁹

Se Warburg deslocou a concepção de uma arte que “sublinha a impressão do movimento vivo”¹⁰ para favorecer o Quattrocento, mas também se opondo à concepção de uma arte medieval gestual, isto é, expressiva, viva, a visão fundamentalmente cíclica de Wölfflin (em que cada período artístico conhece as fases primitiva, clássica e barroca) lhe permite sugerir um paralelo entre a arte do alto Renascimento e aquela do alto gótico, que partilhariam o “mesmo ideal da forma completamente contida em si mesma”.¹¹ Ao mesmo

⁶ Idem, p. 146.

⁷ WÖLFFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Hugo Bruckmann, 1917, p. 9.

⁸ Idem, p. 134.

⁹ Idem, p. 146.

¹⁰ WARBURG, Aby. *The renewal of pagan Antiquity...*, op. cit., p. 140.

¹¹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe...*, op. cit., p. 162.

tempo, o ponto de partida do gótico, “totalmente diverso”¹² – tratar-se-ia de referência à arte românica tardia? – poderia ser mais aberto, uma vez que uma arte “apenas se torna estrita após ter realizado a liberdade perfeita”;¹³ o gótico tardio, por sua vez, também “transformou a forma rígida em forma fluida”.¹⁴

Coube ao historiador da arte norte-americano Meyer Schapiro (1904–1996) gerir a polaridade do gesto a favor da arte medieval e, mais particularmente, da arte românica. Na linhagem de Wölfflin, Schapiro vê, na postura e no gesto, o potencial de trabalhar não apenas como “meios de composição”, mas como “formas expressivas, comunicativas”.¹⁵ Se o gótico privilegiaria a imposição de uma forma de ordem “sobretudo arquitetural ou decorativa (...) com pouco propósito expressivo”,¹⁶ a arte românica comunica “a intensidade do gesto”,¹⁷ ela produz “tipos artísticos” dotados de uma “força gestual”,¹⁸ ela é capaz de uma “força dramática de toda a tensão do corpo”,¹⁹ de modo que mesmo a postura das pernas cruzadas é descrita, em um vocabulário manifestamente wölffliano, como sendo, “na arte românica (...) um dispositivo formal expressivo, uma postura instável, atectônica (...) um movimento e uma tensão dirigidos para dentro”.²⁰

A categoria do movimento mostra-se particularmente operatória para se opor a um termo contrário e para se erigir em traço distintivo das formas da arte na duração histórica:

Se vocês pensarem na arte clássica e na arte antiga, vocês se lembrarão das figuras [humanas] típicas dessas artes, da arte egípcia, babilônica, assíria e grega, que vocês reconhecerão imediatamente não apenas por seu estilo de representação, mas também porque, quando consideradas como objetos humanos, elas têm posturas, gestos e expressões características, suficientemente constantes, das quais vocês se lembrarão como qualidades específicas de energia, de intenção e de movimento (...).²¹

¹² Idem, p. 162.

¹³ Idem, p. 155.

¹⁴ Idem, p. 165.

¹⁵ SCHAPIRO, Meyer. *Romanesque art: selected papers*. Nova York: George Braziller, 1977, p. 56.

¹⁶ Idem, p. 56.

¹⁷ Idem, p. 212.

¹⁸ SCHAPIRO, Meyer. *Late Antique, early christian and mediaeval art: selected papers*. Nova York: George Braziller, 1979, p. 344.

¹⁹ SCHAPIRO, Meyer. *Romanesque art...*, op. cit., p. 236.

²⁰ Idem, p. 187.

²¹ SCHAPIRO, Meyer. *Romanesque architectural sculpture: the Charles Eliot Norton Lecture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006, p. 154.

A relação entre arte românica e clássica é ambivalente. Diferentemente das “imagens clássicas de dançarinas”, caracterizadas por uma “atividade motivada e sem constrições”, no românico, o movimento do corpo é “confinado, originando-se inteiramente na própria figura”.²² Mas a arte clássica se opõe à arte oriental antiga como a arte românica se opõe à arte moçárabe: “assim como a postura clássica imóvel difere das posturas na arte oriental antiga na expressão da rica articulação do corpo, a postura românica também difere da forma moçárabe habitualmente inerte como uma expressão de energias ativas”.²³ O românico é como o clássico por ser expressivo e gestual; ele difere do clássico na medida em que sua “intensa gestualidade” não é livre, mas tensa. Isso se explica porque, no românico, trata-se de uma mobilidade – ou gestualidade – “espiritualizada, constricta e tensa”.²⁴

No centro das reflexões sobre o estilo, a expressão e a periodização, o problema do gesto convoca, assim, os problemas mais amplos relativos à compreensão da arte. Em uma nota tomada em 1926, quando acabara de completar 22 anos, a respeito de um São Miguel em Conques, Schapiro já mostrava – em um poderoso *staccato* – tudo o que um gesto implica em termos de forma, sentido e história: “grande mão – mas bom gesto – de um modelo clássico anterior (?)”.²⁵

*

O que é um gesto? A perspectiva corrente – que é também a de Warburg, Wölfflin e Schapiro – associa o termo aos movimentos do corpo: “o termo gesto se aplica ao movimento de uma ou diversas partes do corpo”, escreve François Garnier.²⁶ Acabamos de ver, no entanto, que é a *oposição* entre movimento e imobilidade que é operatória no discurso da história da arte. O movimento, ou ação, seria o próprio do gesto, assim como a imobilidade, ou estado, seria o próprio da postura. É assim que Jean-Claude Schmitt preferiu incluir potencialmente os dois polos no mesmo termo de gesto: para

²² SCHAPIRO, Meyer. *Romanesque art...*, op. cit., p. 56.

²³ Idem, p. 56.

²⁴ Idem, p. 56.

²⁵ SCHAPIRO, Meyer. *Meyer Schapiro abroad: Letters to Lillian and travel notebooks*. Daniel Esterman (ed.). Los Angeles: The Getty Research Institute, 2009, p. 141.

²⁶ GARNIER, François. *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*. Paris: Le Léopard d'Ord, 1982, p. 45.

ele, os gestos são “definidos da maneira mais geral como os movimentos e as atitudes do corpo”.²⁷

Se Warburg e Wölfflin sublinharam que há passagem, mas também tensão, entre esses dois polos de uma herança figurativa ou de uma categorização de tendências formais, o trabalho pioneiro de Meyer Schapiro exemplificou a relação entre estado e ação como um problema central na história das “formas simbólicas”.²⁸ Estudando a figuração de Moisés no episódio da batalha contra os amalecitas, Schapiro mostrou a passagem de uma postura simbólica que associa a posição da oração ao signo da cruz, à salvação e a um gesto pragmático que pretende interferir concretamente na ação da batalha.²⁹ A oposição entre duas modalidades de gesto segundo sua função é, aliás, parte integrante do discurso sobre a arte medieval. Garnier opôs gesto simbólico e gesto eficaz,³⁰ assim como Jean-Claude Bonne distinguiu entre gesto-signo e gesto pragmático.³¹

Essas concepções dependem amplamente do pensamento cristão sobre o corpo: o homem sendo definido como associação de um corpo e de uma alma, o corpo pode exprimir os movimentos da alma (gesto-signo) ou agir sobre o mundo exterior dos corpos (gesto-ação). Segundo Schmitt, “Falar dos gestos é antes de tudo falar do corpo. Ora, o corpo cristão é ambivalente (...) Se há gestos maus, é igualmente necessário que sejam encontrados gestos bons, em primeiro lugar aqueles cujo exemplo foi dado por Cristo”.³² Esse corpo ambivalente está sem dúvida na raiz da leitura dada por Schapiro de uma gestualidade românica espiritualizada e tensa: “a dualidade da figura se coaduna com diversas concepções do santo românico, que parece instável, rasgado, dividido, a cabeça se deslocando em uma direção, o corpo em outra, os joelhos flexionados ainda em outra direção”.³³ Trabalhando um problema fundamental da arte (movimento/imobilidade) em uma *forma* específica (tensão plástica) que resulta de uma *concepção* particular (tensão antropológica), encontramos-nos diante de uma instância típica das “formas simbólicas”,

²⁷ SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris: Gallimard, 1990, p. 14.

²⁸ PANOFSKY, Erwin. *Perspective as symbolic form*. Tradução. Nova York: Zone Books, [1927] 1991.

²⁹ SCHAPIRO, Meyer. *Les mots et les images: sémiotique du langage visuel*. Tradução. Paris: Macula, [1996] 2000.

³⁰ GARNIER, François. *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, op. cit., p. 44.

³¹ BONNE, Jean-Claude. *L'art roman de face et de profil: le tympan de Conques*. Paris: Le Sycomore, 1984, p. 58.

³² SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes...*, op. cit., p. 18.

³³ SCHAPIRO, Meyer. *Romanesque architectural sculpture...*, op. cit., p. 168.

isto é, diante do exemplo de uma “objetivação do subjetivo”,³⁴ de “esquemas de pensamento coerentes com o método (...) de representação”.³⁵

Porém – e esse é todo o problema da abordagem das formas simbólicas – limitar a análise da imagem (mesmo ou sobretudo da imagem cristã medieval) nos quadros do discurso cristão não cria o risco de levar a um curto-circuito de inteligibilidade, em que o ideal se sobrepõe ao material? Segundo a ideia de que “a ‘presa’ do historiador consiste unicamente em representações, que são também interpretações dadas pela cultura que as produziu”,³⁶ privilegiam-se “as representações dos gestos dos homens e das figuras antropomorfas”,³⁷ concedendo uma primazia heurística à própria noção de representação, como se por trás de toda imagem (física) houvesse antes de tudo uma (ou mais) ideia(s), ou uma rede de ideias (imagem mental) – e como se a imagem concreta fosse tão somente uma tela de projeção para aquilo que está atrás dela. Se pensamos que “o gesto dá frequentemente o sentido fundamental de uma imagem”³⁸ ou que um gesto é “um signo, cuja função principal é a de comunicar”,³⁹ é certamente porque há, no movimento interpretativo, uma assunção perfeita do material – e nada de mais material do que o movimento do corpo – pelo ideal, como se o mundo da matéria apenas compreendesse os meios ou mídias⁴⁰ da imagem mental, “os suportes, ou os anfitriões, de quem as imagens precisam para aceder à sua visibilidade”.⁴¹ Mas será que esse construto interpretativo se sustenta na confrontação com a empiria das imagens?

O problema do gesto nos leva, assim, a toda uma ontologia da imagem como representação – e à crítica dessa ontologia.

*

³⁴ PANOFKY, Erwin. *Perspective as symbolic form...*, op. cit., p. 66.

³⁵ SCHAPIRO, Meyer. *Romanesque architectural sculpture...* op. cit., p. 160.

³⁶ SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes...*, op. cit., p. 21.

³⁷ Idem, p. 22.

³⁸ GARNIER, François. *Le langage de l'image au Moyen Âge*. Tomo 2: Grammaire des gestes. Paris: Le Léopard d'Ord, 1989, p. 99.

³⁹ FRANCO JÚNIOR, Hilário. Les trois doigts d'Adam. *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, 62 (2), 2007, p. 413-440, aqui p. 416.

⁴⁰ Cf., para o problema da mídia: AUBERT, Eduardo Henrik. Mediação e medialização. O cartulário do Colégio de Hubant e a teoria do laço social. *Revista de História*, 165, 2011, p. 151-191.

⁴¹ BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004, p. 39.

A nosso ver, se há pertinência em recorrer à problemática do gesto em relação à imagem, é, sobretudo, porque a noção de gesto tem o potencial de nos desvencilhar desse discurso e de abrir o caminho para conceber a imagem de outro modo. Nesse sentido, a intuição fundamental de Warburg, para quem, como vimos, “capturar as imagens da vida em movimento” seria o problema mais difícil da arte, ler-se-á não (apenas) como um problema de ordem figurativa (figurar o movimento em um meio estático), mas (também e sobretudo) como um problema ontológico (compreender, por meio das imagens, o movimento da vida, inclusive da vida da própria imagem).⁴²

Se um paradigma do gesto se distingue de um paradigma da representação é porque ele desloca a problemática do universo dual, estático e rígido da representação para o universo plural, dinâmico e móvel do gesto. Para além da espiral infinita do significado e do significante, encontra-se a concretude do gesto, “criador de significados e de significantes, mas também de fluxos, de intensidades, de suspensões, de atmosferas, de eventos impalpáveis, embora bem encarnados”.⁴³

A palavra “gesto” provém do participio perfeito passado *gestus*, do verbo latino *gero/gerere* (carregar, levar). Ela denota um engajamento ativo, uma sustentação ou manutenção no tempo, uma relação que é *gerida* – uma *gestão*. No latim clássico, distinguiremos três acepções complementares, que nos interessam de forma próxima para recolocar a questão da imagem e do gesto na direção da intuição de Warburg.

A primeira – que é a principal – designa a presença efetiva de uma coisa na outra, no sentido de uma coexistência, ou copresença: é assim que Lucrécio fala da terra que carrega as sementes (*semina (...) quod permixta gerit tellus, De rerum natura*, 6). A segunda acepção seria aquela de interpretar um papel, no sentido de tornar presente algo que está ausente, de representação: é o caso dos tribunos dissimulados evocados por Lívio que se portam como se não quisessem (*ita se gerere ut negando, De urbe condita*, 6, § 39) manter os seus ofícios, embora eles queiram. Esse sentido é marginal. A terceira, enfim, indica o fato de agir tal qual aquilo que se é, seja por imposição ou por escolha, portanto no sentido de presença ou mesmo de exibição: para Cícero, se o poder real, a nobreza de nascimento, a riqueza etc. dependem da sorte (*casu*), nós esco-

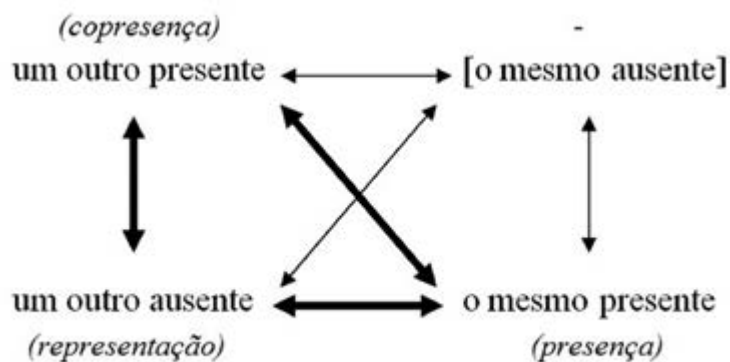
⁴² Cf., sobre essa noção, WUNENBURGER, Jean-Jacques. *La vie des images*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.

⁴³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de pierre: corps, parole, souffle, image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005, p. 21.

Iremos qual comportamento ou conduta queremos adotar (*ipsi autem gerere quam personam velimus, a nostra voluntate proficiscitur, De officiis, 1, 115*).

O verbo *gero/gerere* se declina assim em portar: (1) no sentido de conter (um outro que também está presente); (2) no sentido de se referir ou se reportar (a um outro que está ausente); (3) no sentido de se portar (tal qual aquilo que se é). Essas precisões se concebem de modo simples em um quadrado semiótico, com uma posição impossível (não se pode conceber o mesmo que não esteja presente), as flechas mais espessas designando as relações entre as posições efetivas do esquema.

Imagem 1: Quadrado semiótico do verbo *gero/gerere*



Assim, *gestus* se aplica antes de tudo ao trabalho de (su)porte da imagem – trabalho susceptível de defini-la. A imagem surge como uma mediadora que *é* e que *faz*: “eis como a *representação* se vê pulverizada por alguma coisa que não é ‘a coisa’, evidentemente, mas sua *emanação*, seu ar, seu odor, sua respiração: em suma, sua proximidade material e sua distância ao mesmo tempo”.⁴⁴ Entre ela mesma (*presença*) e o outro que está ausente ao qual ela se reporta (*representação*), a imagem se move para conter o meio de que ela se apropria ao mesmo tempo em que ela é apropriada por ele e que ele a contém (*copresença*). Ela quebra o circuito da opacidade reflexiva e da transparência transitiva do “signo-representação”,⁴⁵ pois a eletricidade não é ape-

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de pierre...*, op. cit., p. 77-78.

⁴⁵ MARIN, Louis. *Opacité de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris: EHESS, [1989] 2006, p. 13-15.

nas corrente elétrica – deslocamento regrado e previsível – mas também e sobretudo campo eletromagnético – potencial de movimento e de interação imprevisíveis. O “dispositivo simbólico” da imagem se vê assim repensado como um “meio em movimento”,⁴⁶ como gesto no mundo dos gestos.

Relativamente às três acepções que acabam de ser evocadas, poderíamos falar de imagem-gesto (a imagem como *copresença* no mundo dos gestos), imagem gestual (a imagem como portadora de uma gestualidade própria a si mesma como imagem, e não própria a seus outros, gestualidade que lhe dá uma vida própria e, assim, uma *presença*) e de imagem do gesto (a imagem como portadora de um gesto que não é o seu, mas de outro e, portanto, como *representação*). A propósito de um gesto de flagelação em uma pintura italiana no Duecento, Schapiro havia notado a necessidade de “distinguir o movimento representado da forma ou da maneira da representação”.⁴⁷ Ora, é para evitar andar em círculos entre significado e significante – não para negligenciá-los, mas para inseri-los ou sublimá-los (no sentido hegeliano) no mundo de que eles são copresentes – que é preciso abrir os gestos da imagem ao mundo dos gestos.

Em conformidade com essa leitura de sua intuição, na introdução do *Atlas da memória*, Warburg enraiza a imagem na experiência orgiástica: “É na região da agitação orgiástica de massa que devemos buscar a impressão que marca a memória das formas expressivas com a mais alta exaltação interior exprimível por meio da linguagem gestual”.⁴⁸ O termo grego *orgia* (rito ou mistério) vem de *ergon* (trabalho), que também produziu *energeia* (ação). Enraizada nas modalidades do *fazer*, no mundo dos gestos – a orgia é apenas a figura da multitudine e da intensidade de um fazer – a imagem apenas *faz* sublimar o *fazer* em uma *forma de fazer*, o gesto-imagem.

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de pierre...*, op. cit., p. 77.

⁴⁷ SCHAPIRO, Meyer. *Late Antique, early christian and mediaeval art...*, op. cit., p. 364.

⁴⁸ WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Tradução. Madri: Akal, 2010, p. 3.

2. Estudo de caso: o tropário-prosário-prosulário de Saint-Cyr de Nevers

À época de Hugo (bispo entre 1011-13 e 1065), a Catedral Saint-Cyr de Nevers conheceu um notável incremento na produção de livros destinados à liturgia. São testemunhos disso: um pontifical-sacramentário (Paris, BnF, ms. latim 17333),⁴⁹ elementos do que certamente constituía um livro ligado ao ofício, com propósitos complexos, incluindo extratos do saltério, uma tábula de antifonário e um martirologio (Paris: Bibliothèq̃ue Mazarine, ms. 1708) e um tropário-prosário-prosulário (Paris, BnF, ms. latim 9449).⁵⁰ Todos esses livros são amplamente decorados⁵¹ e contêm notações musicais – à notação dessa época, escrita sem linhas, dá-se o nome de notação neumática.⁵² O livro que nos ocupará na análise que se segue é o manuscrito BnF latim 9449 (datado de 1059-1060).

A partir do século IX, novas composições vieram se adicionar ao repertório de base do canto gregoriano: trata-se, sobretudo, dos tropos (curtas adições musicais e/ou textuais às frases do gregoriano), as prosas (cantos autônomos, usualmente modelados no melisma do aleluia, e sempre cantados após o aleluia na missa) e as próslulas (adição de um texto a um melisma preexistente).⁵³ O objetivo do manuscrito BnF latim 9449 é apresentar, no interior de cada festa, os tropos adicionados às diferentes peças do repertório de base (e especialmente ao intróito, ao *Kyrie*, ao *Gloria* e ao *Sanctus*, excepcionalmente à comunhão), as prosas que se seguem ao aleluia e as próslulas dos melismas dos versos dos ofertórios (e ocasionalmente próslulas dos melismas de certos responsórios do ofício). As próslulas são precedidas da escrita in-

⁴⁹ Esse manuscrito se encontra inteiramente digitalizado e disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426275w.r=17333.langPT>. Acesso em: 29 de maio de 2013.

⁵⁰ Esse manuscrito se encontra inteiramente digitalizado e disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422992k.r=9449.langPT>. Acesso em: 29 de maio de 2013.

⁵¹ Uma análise de conjunto se encontra em: CAHN, Walter. Three eleventh-century manuscripts from Nevers. In: CHASTEL, André et alii (ed.). *Études d'art médiéval offerts à Louis Grodecki*. Paris: Ophrys, 1981, p. 65-78.

⁵² Para uma introdução recente, cf. PHILLIPS, Nancy. Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert. In: ERTELT, Thomas & ZAMINER, Frieder (ed.). *Die Lehre vom Einstimmigen liturgischen Gesang – Geschichte der Musiktheorie*, band 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, p. 295-623.

⁵³ Dentro de uma bibliografia profusa, uma boa orientação inicial é dada por: HILEY, David. *Western plainchant: a handbook*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

tegral dos versos de ofertório, enquanto prosas e tropos convocam apenas o *incipit* das peças às quais são relacionados. Em razão de tal conteúdo, o livro em questão pode ser descrito como um tropário-prosário-prosulário. Após a sequência litúrgica, que finda com os domingos após Pentecostes, encontra-se um “segundo” prosário, ou complemento, contendo apenas algumas peças importantes e com pouca notação – este elemento faz parte do conjunto original do manuscrito. Ao fim, o manuscrito contém ainda quatro sermões, o último dos quais incompleto devido à perda de fólios, sobre o corpo e a alma, o primeiro dos quais é atribuído a Agostinho – também aqui não se trata de inserção posterior, mas de outro elemento solidário ao conjunto.

Esse livro tem um formato oblongo significativo, com a altura sendo mais que o dobro da largura (270 x 135 mm): trata-se do formato de uma tipologia específica, o *cantatorium*, o livro dos cantos do solista.⁵⁴ A adoção desse formato, a presença simultânea de peças novas (tropos, prosas e próculas) e de versos do ofertório, bem como o emprego de uma notação neumática especialmente detalhada indicam que se trata de um livro destinado ao solista, provavelmente ao *cantor* da catedral de Nevers. Em função da tendência, desde o século X, de acumular a direção do *scriptorium* e da biblioteca com o ofício de *cantor* em uma mesma pessoa,⁵⁵ é provável que se trate de um livro preparado pelo próprio *cantor*, ou ao menos sob sua supervisão direta – a presença dos sermões apenas corrobora a impressão de um livro pessoal, como o são também, cada um à sua maneira, os manuscritos BnF latin 17333 e Mazarine 1708 (sobre essa questão, ver, mais adiante, a seção 2.3).

Mais particularmente, vemos desfilar, desde 1063, nomes de cantores que também assinavam e/ou escreviam documentos diplomáticos. Entre 1063 e 1075, um “*Odo cantor / cancellarius*”, entre 1074 e 1100, um “*Ra(g)inerius cancellarius / cantor / magister / precentor*” e, entre 1101 e 1110, um “*Bernardus precentor*”.⁵⁶ É possível, assim, que Odo (ou o seu antecessor, não nomeado na documentação diplomática) seja a personagem responsável pela confecção desse pequeno livro de música.

⁵⁴ Cf., a respeito desse livro, HUGLO, Michel. *The cantatorium from Charlemagne to the fourteenth century*. In: JEFFERY, Peter. *The study of medieval chant: paths and bridges, East and West*. Londres: Boydell & Brewer, 2011, p. 97-101.

⁵⁵ FASSLER, Margot. The office of the cantor in early Western monastic rules and customaries: a preliminary investigation. *Early Music History*, 5, 1985, p. 29-51.

⁵⁶ DE LESPINASSE, René. *Cartulaire de Saint-Cyr de Nevers*. Nevers/Paris: J. Gremion/Champion, 1916, p. 111, 117, 122, 124, 134, 136, 161 e 192. Disponível em: <http://www.cbma-project.eu/%C3%A9ditions.html>. Acesso em: 10/10/2014.

A decoração está concentrada na primeira inicial de cada festa (um troço de intróito), as iniciais dos outros cantos de uma festa sendo mais sóbrias, rubricadas, às vezes com um realce em vermelho ou, no começo do livro, também em outras cores. As festas mais importantes do calendário litúrgico, ou aquelas dos santos mais venerados em Nevers, começam com uma inicial mais ornada do que as menos importantes (cf. imagem 4). Nós nos interessaremos aqui – sem esquecer o contexto de conjunto – pelas duas únicas imagens que contêm figurações humanas, antes do primeiro domingo de Advento (fólio 1r, imagem 2) e antes do domingo de Páscoa (fólio 34v, imagem 3). São também as duas únicas imagens que não desempenham o papel de iniciais. Elas nos permitem analisar a figuração dos gestos no interior de um paradigma da imagem como gesto no mundo dos gestos.

*

O manuscrito BnF latín 9449 abre-se, no fólio 1r, com uma imagem de são Gregório delimitada por uma bordura (o *Gloria* e o *Kyrie* tropados que a precedem são acréscimos ligeiramente posteriores). O papa está sentado de perfil, segurando um livro em sua mão esquerda e um gráfio em sua mão direita. Um pássaro encontra-se ao pé de sua orelha. Essa imagem advém de uma iconografia desenvolvida desde o segundo quartel do século IX e baseada em uma biografia do papa, escrita no começo do século.⁵⁷ Ela conta a história do monge ao qual Gregório ditava por detrás de uma cortina e que ficou curioso ao notar as pausas regulares do papa durante o ditado. Quando ele afastou a cortina para olhar o que se passava, o monge viu que uma pomba estava ao pé da orelha de Gregório quando ele silenciava e que a pomba se virava quando o papa ditava. Apenas depois, por volta do ano mil, essa iconografia se desenvolveu em um sentido musical, o ditado sendo aquele do próprio canto gregoriano. A imagem esposou assim a lenda do papa músico, já conhecida nos meados do século IX, de quando data o primeiro manuscrito em que encontramos o texto com que se abre o manuscrito BnF latín 9449: “O pontífice Gregório, digno por seus méritos e por seu nome (...) compôs este pequeno livro da arte da música da *schola* dos cantores para todo o ano”.

⁵⁷ Sobre o desenvolvimento da iconografia de Gregório, cf. LAFOND, Nelly. *Recherche sur l'iconographie de saint Grégoire le Grand dans les manuscrits des IXe-XIIe siècles en Occident*. Tese de doutorado, Université de Bourgogne, Dijon, 2012.

IMAGEM 2



Imagem 2: Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. latin 9449, f. 1r (detalhe)

Em um primeiro momento, reteremos aqui a *postura* do papa, com elementos que sugerem seu estado de imobilidade tendencial. Tendencial porque há certamente um gesto na imagem – aquele de designar o livro com o indicador e com o dedo médio, gesto que ao mesmo tempo designa a coisa e qualifica a autoridade da pessoa: se a designação é mais frequentemente realizada apenas com o indicador, “a adição do dedo médio não muda geralmente a significação do gesto, mas corresponde à qualidade, à superioridade daquele que o realiza”.⁵⁸ Ao mesmo tempo, a imobilidade é sugerida não ape-

⁵⁸ GARNIER, François. *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, op. cit., p. 165.

nas pela postura sentada, com os pés repousando horizontalmente sobre o limite interno da bordura⁵⁹ – figura de uma *posição* – mas também pelos modos de figuração não-icônica, como na vestimenta de Gregório, que termina em um polígono reto, com uma linha horizontal na qual se deposita a extremidade das pregas verticais paralelas. Uma forma tectônica por excelência. Esses elementos não são, contudo, contraditórios: de um lado, é precisamente o contraste entre a imobilidade generalizada e o gesto pontual que permite que este se despregue do conjunto como polo central da imagem; de outro, o próprio gesto é um gesto que conduz a uma pose – a *pose* de apresentação.

Essa imagem se distingue nitidamente daquela do fôlio 34v, com duas personagens que tocam instrumentos de música (uma viela e um corno ou flauta). Essas personagens se opõem a Gregório não apenas por seu anonimato – e assim pela ausência de autoridade intrínseca que era reforçada na primeira imagem pelo gesto qualificado de Gregório e que é minorada aqui pelas curtas vestes dos instrumentistas. Eles se opõem a Gregório também por seu *movimento generalizado*, de modo que se torna desprovido de sentido falar de uma imagem de um gesto ou mesmo de um conjunto de gestos. Essas figuras não estão apenas de pé: elas têm os pés levantados, a cabeça deslocada para o alto (figura da direita) ou para baixo (figura da esquerda), e suas vestimentas não terminam em linha reta para reforçar uma bordura, que neste caso não existe: as curtas túnicas terminam em curvas, e as pregas, não paralelas, se abrem para baixo, produzindo a forma final de pequenos triângulos dispostos ao longo de um arco. Formas eminentemente atectônicas. Certamente, a oposição é também interna entre a figura da esquerda, mais movimentada (virada para baixo, deslocada para a esquerda, os pés muito levantados, com um instrumento de cordas dissociado do corpo) e a figura da direita, menos movimentada (virada para cima, vertical, com os pés menos levantados, com um instrumento de sopro conectado ao corpo). Porém, entre uma espécie de dança multipolar à esquerda e uma elevação mais dirigida à direita, estamos diante de uma figura do movimento: a *arrancada* do fazer.

⁵⁹ Para a conceituação da noção de bordura, preferível àquela de moldura, fortemente anacrônica neste contexto, cf. BONNE, Jean-Claude. Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Rémi). *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, 51, 1996, p. 37-70.

IMAGEM 3



Imagem 3: Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. latin 9449, f. 34v (detalhe)

2.1 A imagem do gesto: modelos iconográficos e modelos antropológicos

A oposição entre a imobilidade da figura de Gregório (que comporta a oposição entre imobilidade geral e gesto-pose) e o movimento generalizado dos instrumentistas (que contém a oposição interna entre uma personagem mais expansiva e outra mais concentrada) remete a modelos figurativos fun-

damentais para as representações românicas, originários especialmente da ilustração do saltério.⁶⁰

Enquanto a tendência carolíngia era a de figurar Davi dançando rodeado de instrumentistas e de jograis, desde o fim do século IX, preferiu-se figurar Davi sentado rodeado de seus músicos de pé. É assim que o *Psalterium Aureum* de São Gall (manuscrito Sankt-Gallen, Stiftsbibliothek, 22, p. 2)⁶¹ retrabalhou seu modelo direto na Bíblia de Vivien (ms. BnF latim 1152, f. 1v)⁶² de modo a bem distinguir entre a autoridade sentada de Davi e o anonimato movimentado dos músicos. Distintos livros de música para os quais não havia cânone figurativo recorreram a essa iconografia e a organizaram a seu modo. Um tonário – livro de classificação do repertório gregoriano segundo os oito modos do *ochtoechos* – aquitano do fim do século XI (ms. BnF latim 7211)⁶³ figura todos os modos sentados, enquanto outro tonário, também aquitano, um pouco anterior ao ano mil (ms. BnF latim 1118)⁶⁴ figura o primeiro modo sentado e os outros em movimento, com uma figura supranumerária em situação de dança.⁶⁵ Um comentário das *Núpcias de Filologia e Mercúrio*, provavelmente de Fleury, do século X (ms. BnF latim 7900A),⁶⁶ figurou a gramática e a retórica sentadas e enquadradas por um arco em uma estrutura arquitetural, enquanto a astrologia e a música contêm personagens de pé – no último caso, a música é figurada por uma mulher inscrita

⁶⁰ Sobre a ilustração do saltério, cf. SEEBASS, Tilman. *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter: Studien ausgehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale fonds latin 1118*. Bern: Francke Verlag, 1973.

⁶¹ Esse manuscrito está integralmente digitalizado e a imagem está disponível no endereço eletrônico seguinte: <http://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0022/2/small>. Acesso em: 29 de maio de 2015.

⁶² Esse manuscrito está integralmente digitalizado: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55001423q.r=1152.langPT>. Acesso em: 29 de maio de 2015.

⁶³ Esse manuscrito está integralmente digitalizado: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432471z.r=7211.langPT>. Acesso em: 29 de maio de 2015.

⁶⁴ Algumas das imagens desse manuscrito estão digitalizadas e são acessíveis no endereço eletrônico seguinte: http://mandragore.bnf.fr/jsp/switch.jsp?typeFormulaire=RMC&division=Mix&filtreImage=0&cote=Latin+7900+A&folio=&r_at=1&r_leg=1&auteurTitre=&legende=&titreUsage=&idDesc=&desc=&nomPays=&idDesc2=&desc2=&origine=&idDesc3=&desc3=&date=&dateAvJC=0&r_edesc=1&r_art=1&e_desc=&artiste=&x=20&y=2&resultatsParPage=20. Acesso em: 29 de maio de 2015.

⁶⁵ AUBERT, Eduardo Henrik & BONNE, Jean-Claude. Quand voir fait chanter. Images et neumes dans le tonaire du ms. BnF latim 1118: entre performance et performativité. In: DIRKENS, Alain; BARTHOLEYNS, Gil; GOLSENNE, Thomas (ed.). *La performance des images*. Bruxelas: Université Libre de Bruxelles, 2010, p. 225-242.

⁶⁶ Esse manuscrito está integralmente digitalizado: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432514k.r=1118.langPT>.

em um medalhão em que se lê *musica* e associada a dois instrumentistas com duas túnicas curtas à esquerda e à direita de um vegetal – esse livro pode ter partilhado um modelo com o manuscrito BnF latin 9449, ou mesmo fornecido um modelo (direto ou não) a ele.

Tendo por núcleo forte a iconografia do saltério – que, no entanto, jamais foi exclusiva e também incorporou, por sua vez, modelos precedentes como o da figuração dos evangelistas – os livros de música foram muito produtivos em matéria de apropriação e reorganização de modelos do movimento e da imobilidade, um trabalho que pode ser concebido como uma forma de *Aufhebung* (assunção, sublimação), no sentido hegeliano, um processo pelo qual “o espírito, elevando-se acima da natureza na qual ele se encontrava submerso, suprimindo-a e retendo-a ao mesmo tempo, sublimando-a em si mesmo, realiza-se como liberdade interior”.⁶⁷

Se a sublimação dos modelos em formas próprias permite conceber de outro modo a representação como um processo de produção de concordância generalizada, um processo de produção de estrutura significativa, as iniciais ornadas (cf. imagem 4) fornecem, por sua recorrência e por sua disseminação ao longo do manuscrito, um observatório privilegiado que nos permitirá retomar, na sequência, as imagens dos fólios 1r e 34v.⁶⁸ Qual é esse processo? Dois modelos, sobretudo, se entreveem para as iniciais empregadas para a primeira palavra das festas mais importantes. De um lado, trata-se de um motivo ornamental originariamente ortoniano, mas, sem dúvida, filtrado pela produção contemporânea de Cluny:⁶⁹ aquele das letras cujo corpo é enlaçado por um ou mais anéis metálicos, com uma banda central mais larga decorada por extremidades que funcionam como bordura do próprio motivo (ver os fólios 7v, 14r, 73r, 76v). De outro lado, trata-se de um motivo ornamental carolíngio e mais precisamente franco-saxônico:⁷⁰ as letras cujo corpo é formado por nós de entrelaçamentos, especialmente nas extremidades das hastes com um cruzamento em forma de “X” (ver os fólios 12v, 14r, 67v, 70r, 76v, 88v).

⁶⁷ DERRIDA, Jacques. Le puits et la pyramide: introduction à la sémiologie de Hegel. In: DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p. 79-127, aqui p. 88.

⁶⁸ A bibliografia sobre as iniciais ornadas é vastíssima. A nosso ver, um dos textos mais sugestivos é uma breve intervenção de BONNE, Jean-Claude. Quelques remarques sur la lettre peinte dans la miniature romane. In: FERRIER, Jean-Louis. *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire: l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*. Paris: Denoël/Gonthier, 1976.

⁶⁹ A respeito dessas letras, cf. SCHAPIRO, Meyer. *The Parma Ildefonsus. A romanesque illuminated manuscript from Cluny and related works*. Princeton: Princeton University Press, 1964.

⁷⁰ KOEHLER, Wilhelm & MÜTHERICH, Florentine. *Die karolingischen Miniaturen*, vol. VII, Die Frankosächsische Schule. Wiesbaden: Reichert, 2009.

IMAGEM 4



Imagem 4: As principais letras ornamentadas em Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. latin 9449

Ora, esses motivos são retomados e recombinaados em um trabalho que os atravessa de elementos zoomorfos e vegetais onipresentes. Algumas dessas composições inspiram-se certamente nas combinações encontradas em manuscritos aquitanos (ver, por exemplo, o manuscrito BnF latin 1121,⁷¹ também um tropário, originário de Saint-Martial de Limoges e datado dos anos 1020: f. 21v para o “Q” ou 24v e 36r para o “F”), mas se trata apenas de mais outro campo antitético (no sentido de sua alteridade) ao qual se pode recorrer para sublimá-lo em uma nova forma.

Os motivos vegetais apropriam-se inteiramente da letra em uma forma de “Q” cruciforme, com quatro palmetas voltadas para o interior da letra, a partir dos quatro cantos do oval (10r, 22r), e acabam por dominar a forma da letra, especialmente na festa da Páscoa, com formas verticais muito marcadas (34r, 35r). Não é, assim, surpreendente encontrar o vegetal no centro da imagem figurativa do fólho 34v, entre os dois instrumentistas. Alguns manuscritos desenvolvem também jogos compositivos entre a proliferação do vegetal nas iniciais e sua presença em cenas figurativas (ver ms. Clermont-Ferrand, Bibliothèque Municipale, 145, fólhos 6r e 77r).⁷²

Depois da Páscoa, os motivos animais ganham força, às vezes independentemente dos motivos vegetais, mais discretos ou inexistentes. Os dois são combinados no segundo prosário. A importância do motivo animal culmina na última inicial do livro, no fólho 94r, em que o corpo da letra é inteiramente um corpo animal (com grandes garras, um ramo na boca e cauda enrolada em uma espiral de três anéis e terminando em três pontas), desempenhando a função de letra “F” no começo de um sermão (o segundo de quatro) sobre o corpo e a alma.

Já observamos que os quatro sermões sobre o corpo e a alma fazem parte integrante do projeto do livro. Mais do que isso, a imagem românica do gesto, vimos, foi interpretada como advinda de uma problemática cristã do corpo. Sem reificar um processo dinâmico, é possível ver o processo de assunção ou sublimação iconográfica funcionando no sentido de produzir essa estrutura de significação?

⁷¹ Esse manuscrito está integralmente digitalizado: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432272p.r=1121.langPT>. Acesso em: 29 de maio de 2015.

⁷² Diversas das imagens desse manuscrito estão digitalizadas no seguinte endereço eletrônico: http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/rechguidee_00.htm. Acesso em: 29 de maio de 2015.

O primeiro sermão termina com um discurso da alma dirigido ao corpo, dizendo-lhe que ela veio do Céu para fazer o corpo ascender junto com ela, o que seria melhor do que o corpo arrastá-la consigo para o Inferno. Isso quer dizer que o corpo não é concebido como intrinsecamente bom ou mau. Agir bem e agir mal são modos de proceder designados, em um ato nivernense de 1063, contemporâneo do manuscrito BnF latim 9449 pelas noções de “espiritualmente” (*spiritaliter*) e “carnalmente” (*carnaliter*),⁷³ e o sermão começa justamente por dizer que a alma apenas peca pela carne (e não pelo corpo).⁷⁴

Com efeito, esse discurso pode, primeiramente, insuflar vida a toda a problemática dos usos do corpo, e especialmente do gesto:

enquanto nós vivemos e estamos em um corpo, nós realizamos (*operemus*) com as mãos aquilo que é bom (...) de maneira que, pelas boas realizações (*operationibus*) que nós fazemos (*agimus*), nós mereçamos ascender [ao Céu], onde nós nos vestiremos não mais com a fragilidade do corpo, mas com a veste da incorruptibilidade.⁷⁵

A iconografia nivernense contemporânea ao manuscrito latim 9449 exemplificou-o na inicial do Dia de Todos-os-Santos, no manuscrito BnF latim 17333, p. 95 (imagem 5): quatro círculos encadeados uns aos outros que apresentam, em seus interiores, quatro personagens que se utilizam ostensivamente das mãos, as três superiores nimbadas e voltadas de perfil para a direita, e a inferior sem nimbo e voltada para cima e para a esquerda. No contexto de um livro de bênçãos, o gesto da mão direita da personagem do círculo superior pode ser interpretado como um gesto de bênção, a mão esquerda aberta constituindo-se em um gesto de designação (em direção ao texto da bênção no livro). Este último gesto é retomado pelas duas personagens do centro, a mão direita servindo seja para segurar uma cruz (personagem da esquerda), seja pendendo de forma aparentemente neutra (personagem da direita). A personagem de baixo segura não uma cruz, mas flores (murchas?) com ambas as mãos, de modo que, a julgar pela economia global da imagem (ausência de nimbo, postura instável e invertida), a personagem pode ser interpretada de modo negativo. A imagem pode, assim, servir-se de elementos do discurso cristão para organizar os gestos em estrutura significativa.

⁷³ Paris, BnF, coll. Bourgoigne, t. 78, n° 114. Ed. Charte Artem/CMJS n° 1688 [online] <http://www.cn-telma.fr/originaux/charte1688/>. Acesso em: 28 de maio de 2015.

⁷⁴ Sobre esse problema, cf. a síntese de BASCHET, Jérôme. *Âme et corps dans l'Occident médiéval: une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme*. *Archives des Sciences Sociales des Religions*, 112, 2000, p. 5-30.

⁷⁵ Paris, BnF latim 9449, f. 93v.

IMAGEM 5



Imagem 5: Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. latin 17333, p. 95 (detalhe)

Realizando com as mãos aquilo que é bom, continua o sermão, subir-se-á ao Céu, onde “a legião de anjos e o coro de incontáveis santos e de todos os profetas, canta sem pausar, com os santos anjos, o hino do reino celeste”.⁷⁶ O discurso sobre o corpo e a alma pode, assim, dar sentido transcendente

⁷⁶ Idem, 94r.

ao canto, associando o canto celeste ao canto da Igreja. O sacramentário do manuscrito BnF latin 17333 precisa, a respeito dos ritos funerários, que “cantam-se outros salmos ou realizam-se litanias até que a alma seja liberada da corrupção do corpo terrestre”.⁷⁷ Tropos originários de Nevers⁷⁸ registrados em nosso manuscrito associam, por exemplo, a Encarnação (“Ele assumiu carne humana para a nossa salvação”) a uma incitação ao canto e ao aplauso (“e salmodiem e cantem aplaudindo”),⁷⁹ ou então associam a celebração na Terra àquela no Céu (“regozijam-se a Terra e os Céus e juntos louvam Deus nos Céus”).⁸⁰ Uma prósula de ofertório também composta em Nevers fala da “voz sublimada na jubilação que se escuta no Céu”.⁸¹ A prosa que precede imediatamente a imagem do fólio 34v é atestada primeiramente nesta fonte e se origina, assim, provavelmente em Nevers: “Este é um dia claro, o mais claro dos dias claros; este é um dia santo, o mais santo dos dias santos; com um nobre diadema, resplandece o mais nobre dos dias; eis que resplandece o mais festivo dos dias do ano; pois Deus onipotente, tendo vencido a morte, ressuscitando libertou mil cativos das criptas do Inferno”.⁸²

O movimento dos instrumentistas poderia, assim, ser sublimado nesse discurso para o qual o corpo participa – ele canta, aplaude – em uma ação *positiva*, espiritual, que liga a Terra e o Céu e ajuda a alma a subir para se juntar ao coro dos santos e dos anjos. A imobilidade do corpo de Gregório poderia também ser sublimada nesse discurso, para o qual o corpo participa como meio *passivo* de um movimento espiritual, um corpo que veicula um ditado do mundo do espírito. O corpo conduzindo à salvação, o corpo espiritualmente, e não carnalmente.

⁷⁷ Paris, BnF, latin 17333, p. 306.

⁷⁸ A distinção do repertório especificamente nivernense – e presumivelmente originário aí – é facultada pelo trabalho de edição realizado pelo projeto Corpus Troporum em doze volumes, dos quais dez já foram publicados. A descrição do projeto e as referências bibliográficas a todos os volumes podem ser acessadas no seguinte endereço eletrônico: <http://www.fraitaklass.su.se/english/research/publications/concordance-for-the-corpus-troporum-1.135277>. Acesso em: 29 de maio de 2015.

⁷⁹ Paris, BnF, latin 9449, 7v.

⁸⁰ Idem, 12v.

⁸¹ Idem, 44r.

⁸² Idem, 34v.

2.2 A imagem gestual: o linear e o pictural

O processo de harmonização entre a imagem (do gesto) e o discurso cristão sobre o corpo é, assim, uma *Aufhebung* em que se seguem os movimentos dialéticos de assunção (*Festnahme*), eliminação (*Abschaffung*) e elevação ou sublimação (*Hebung*). Assunção sublimada de outro, a representação não é o crime perfeito: se ela elimina o outro (a materialidade sublimada em estrutura de significação), o cadáver permanece exposto. Ou mesmo exibido. Em nosso manuscrito, produz-se mesmo uma tensão entre representação e presença, que pode ser identificada ao icônico e ao anicônico, e especialmente à tensão entre desenho e pintura, ou ainda entre o não colorido e o colorido.

O retângulo ocupado pela imagem do fólio 1r é delimitado por uma zona de projeção com dupla bordura – ou por uma sobreposição de retângulos, cujas partes expostas funcionam como borduras para o retângulo central – a exterior e mais estreita simplesmente contornada com tinta, e a interna e mais espessa constituindo-se como uma sólida faixa vermelha. As linhas desenhadas com tinta permanecem visíveis e dissociadas de pintura nos pontos centrais da figuração: a cabeça da pomba, a cabeça de Gregório, suas mãos que designam o livro e os contornos do próprio livro. Esses são os elementos centrais da narrativa da imagem, a pomba cantando ao pé da orelha de Gregório, que escreve e/ou apresenta o resultado do ditado que ele escuta. A essas linhas figurativas se opõem as superfícies diretamente pintadas, que são de três tipos.

Em primeiro lugar, há as superfícies de cor sólida, aqui sempre vermelhas, seja a bordura interna da imagem ou o interior do livro designado por Gregório. Esse tratamento da cor desempenha um forte papel de indicação, sublinhando o ato de fazer ver. Em segundo lugar, há as superfícies em que a cor sólida é sobreposta por círculos de outra cor: a superfície retangular interna de projeção e a parte central da vestimenta/corpo de Gregório (aquela que não ultrapassa essa superfície). Essas duas zonas da imagem formam uma espécie de quiasma imperfeito, com fundo purpúreo/círculos vermelhos se opondo a fundo vermelho/círculos verdes. Modalidade também de oposição interna (porque a estrutura do tronco recebe um realce vermelho mais saturado, enquanto a estrutura da perna recebe um realce verde). Em terceiro e último lugar, há as junções entre linhas e cores, não apenas para o contorno externo das figuras, mas no interior das zonas coloridas (todas verdes): a parte inferior da túnica, a faixa central que sugere o assento, o corpo da pomba, os cabelos de Gregório. Note-se que essas zonas atravessam com uma cor não-icônica elementos que são, em si mesmos, representativos, mas

em que a repetição dos motivos – linhas onduladas, curvas, linhas retas paralelas, linhas cruzadas – torna a representação mais sugestiva do que icônica.

A letra G que está à direita da imagem do fólio 1r é uma figura de oposição à imagem de Gregório: sua estrutura curva projetada diretamente no pergaminho contrasta com a estrutura retangular com fundo de projeção da imagem de Gregório. Essa distinção formal permite ler mais uma vez a oposição entre imobilidade tendencial de Gregório e o movimento generalizado, neste caso, da letra. Esta termina em duas cabeças de animais, curvadas para o interior, com a boca aberta da qual saem ramos que atravessam o corpo da letra, sugerindo um movimento de expansão e enrolamento nas extremidades. Ao mesmo tempo, há assunção da imagem figurativa na letra, não apenas porque as extremidades são figurativas (ou parcialmente figurativas, as cabeças sendo pintadas em verde como as zonas de fraca figuratividade na imagem), mas porque dois motivos da imagem são retomados pela letra: as zonas de fundo purpúreo e círculos vermelhos e as faixas semeadas de uma linha de pontos, como a faixa diagonal que divide a parte de baixo da túnica de Gregório. Isto é, a imagem se apropria de qualidades da imagem (em que elas permanecem como uma espécie de reserva).

Essa apropriação comunica-se, na sequência, ao desenrolar do livro, com as iniciais até a Páscoa (cf. imagem 3) se projetando contra uma superfície de projeção quadrada ou retangular, com uma profusão vegetal, ramos saindo da boca dos animais e às vezes atravessando o corpo da letra (14r). Essas letras, por sua vez, produzem uma reserva da reserva, nas iniciais menos decoradas, com realces de cor, até chegar às onipresentes letras simplesmente realçadas de vermelho no começo dos versos. A qualidade do movimento se destila assim ao conjunto do livro. Porém, sob a condição de levar consigo os elementos potencialmente irredutíveis da materialidade. Talvez muito logo os utilizadores do livro tenham tomado consciência do poder de tomada de posse da materialidade que pode se impor a qualquer sublimação representativa. O verde de cobre abundantemente utilizado no manuscrito reagiu frequentemente com o pergaminho produzindo buracos e destruindo importantes superfícies (nos fólhos 7v, 10r, 12v, 18r, 65v, 67v, 70r, 76v, 85r e 94r).

Assim, se há sublimação significativa nessa abundância de movimento, não se trata de uma sublimação simples: trata-se de um trabalho que deve tratar objetos que se afirmam corporalmente tais quais eles são. Notamos, na seção precedente, os modelos impostos pelas letras decoradas, retrabalhados em uma (potencial) estrutura de conjunto. Ora, em Nevers, essas letras não são simplesmente submetidas a um discurso, como se fossem inteiramente maleáveis e flexíveis, os sujeitos passivos da ação do sentido. Elas constituem

um corpo próprio que ressurge em diversas circunstâncias – elas não se dobram de todas as maneiras para serem os veículos transparentes de um discurso. Observamos, assim, que o manuscrito Mazarine 1708 contém, em contextos muito diversos, iniciais muito similares àquelas do manuscrito latino 9449, aquela do f. 75r do manuscrito Mazarine 1708 (no começo da tábua de antifonário) sendo uma versão do mesmo “A” que se vê no fólio 88v do manuscrito latino 9449. A letra afirma-se assim como elemento de um *repertório de letras* (antes de poder ser um *depositório de sentido*).

O problema pode ser aprofundado a partir de um documento singular. Um ato de 1063 ao qual já nos referimos trata da restauração da abadia Saint-Étienne de Nevers pelo bispo Hugo.⁸⁵ Ele trata, em um primeiro momento, da fundação originária, atribuída a Columbano, um “templo espiritual” descrito em uma profusão de referências materiais: cada santo comemorado tinha seu altar “singular e de mármore”, a igreja foi decorada com “honestidade dos muros e com uma composição de pirâmides de mármore” e o tesouro continha uma “grande quantidade de ouro e de prata e de pedras preciosas e de diversos ornamentos”. De tal modo que a obra de restauração é também aquela da “restauração do corpo da igreja” – problema importante que situa essa carta no seio de um discurso eclesiológico de afirmação da materialidade do lugar de culto.⁸⁴ Evidentemente, não se trata de materialidade inerte, mas de um processo de assunção da materialidade, o templo sendo “espiritual”. Mas a referência (bastante retrabalhada) a São Paulo – “aquele que serve o altar deve viver do altar” (1 Cor 9, 13) –, disfarçada como citação da “autêntica Escritura”, favorece uma leitura (teológica) da assunção do material pelo espiritual que desloca o peso para o momento antitético, e assim para a (percepção de uma) alteridade: “Aquele que serve o altar participa com ele, mas ninguém participa daquilo que nada tem; esse altar, em razão de nossos pecados, teve seu obséquio espiritual aniquilado e foi privado do benefício terrestre”.⁸⁵ A materialidade do altar (ter algo – como um corpo de mármore) é necessária para realizar um serviço (espiritual) para a pessoa.⁸⁶ Fora da antítese, não há salvação.

⁸⁵ Paris, BnF, coll. Bourgogne, t. 78, n° 114..., op. cit.

⁸⁴ Problema tratado exemplarmente em IOGNA-PRAT, Dominique. *La Maison Dieu: une histoire monumentale de l'église au Moyen Âge (v. 800-v.1200)*. Paris: Seuil, 2006.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Esse texto fornece um importante precedente para o discurso que se articula oitenta anos depois, em Suger de Saint-Denis, a respeito do funcionamento da materialidade do edifício de culto e a profusão de seus *ornamenta* em uma economia salvífica. Cf., sobre Suger, BONNE,

Os traços da materialidade da imagem *exibidos* no manuscrito BnF latim 9449 e postos em tensão com a representação designam essa presença daquilo que é e que apenas pode ser sublimado por ser e por se prestar a um *trabalho* de assunção e sublimação.

Na imagem do fólio 34v, a oposição entre o linear e o pictural se afirma novamente. A linha designa, aqui também, os pontos fortes da figuração – rostos, mãos, instrumentos – ao passo que a cor se apropria das zonas mais afastadas do centro da ação. Notar-se-á, evidentemente, aqui também, a oposição entre a figura da esquerda com bandas multicoloridas verticais atravessando o conjunto da figura, e a figura da direita, monocromática, à exceção do braço que sustenta a ação específica de tocar o instrumento. O emprego da cor é notavelmente anicônico, as faixas coloridas criando uma tensão (contenção/extravasamento), muito mais que uma harmonia, com as pregas das vestimentas da figura da esquerda; o pescoço verde à direita e os joelhos realçados em verde são casos exemplares aplicados às articulações do corpo. Notar-se-ão as zonas de cor inteiramente independentes da figura, como entre o braço direito e o corpo da figura da esquerda (zona azul) ou entre as duas mãos, o corpo e o instrumento da figura da direita (zona verde). Finalmente, notar-se-á a transferência de um motivo da imagem do fólio 1r: os círculos de cor, desta vez aplicados não a uma superfície de projeção, mas ao ponto específico de produção do som (círculos de cor azul ao longo do arco e círculo de cor verde na ponta do corno). Pela sua partilha desigual entre as duas personagens, pela sua qualidade tensiva contra a linha (a figuração) e por sua presença *por si mesma* no ponto de movimento corporal/sonoro, a cor se constitui em poderosa forma/matéria do movimento.

No ano de 1056, à proximidade da confecção do manuscrito BnF, latim 9449, os *Annales Nivernenses* têm apenas uma entrada. O único evento registrado nesse ano, no dia 3 de abril, à meia noite, é que “a lua virou [vermelho] sangue”.⁸⁷ Esse senso de espetáculo da natureza – bem atestado nos *Annales* – vê na cor, manifestada em sua mudança, uma maneira de visibilidade do movimento (*se vertit in*, de *verto/vertere*, é a forma verbal empregada nos *Annales*). A distante lua é um caso exemplar de uma exibição de algo próprio (uma *presença*) cuja sublimação como signo (ou *representação*) só pode ser trabalho e tensão – movimento de assunção e sublimação.

Jean-Claude. Pensée de l'art et pensée théologique dans les écrits de Suger. In: DESCAMPS, Christian (ed.). *Artistes et philosophes: éducateurs?* Paris: Centre Georges Pompidou, 1994, p. 13–50.

⁸⁷ “Annales Nivernenses. In: *Monumenta Germaniae Historiae, Scriptores*, XIII, p. 90.

2.3 A imagem gesto: reflexão e refração

A exibição do cadáver (*presença*) na sublimação espiritual de seu corpo em sentido (*representação*) conduz necessariamente à intrincada rede daqueles que cooperaram na morte ou relutaram contra ela (*copresença*). Ora, a compreensão da imagem como um gesto em *copresença* no mundo dos gestos não é apenas determinada pela apropriação externa da imagem por outro; ela está inscrita internamente na imagem como afinidade potencial, ou mesmo necessária, como uma marca de apropriação que a torna manifestamente (subsequentemente, reiteradamente) apropriável. Nas imagens do manuscrito BnF, latin 9449, esse movimento se realiza de duas maneiras: sincronicamente, pelos jogos especulares que inscrevem o mundo externo à imagem como um deslocamento necessário; diacronicamente, por um movimento narrativo que conduz ao limite de um gesto externo à imagem a ser realizado. Se nos convencemos, com Vico, que compreendemos melhor aquilo que fazemos,⁸⁸ é fazendo fazer que a imagem se deixa aprender como fazer, ou como gesto.

No que tange à primeira forma de agenciamento, o fólio 1r propõe um jogo entre a imagem do livro exibido por Gregório e o próprio livro em que a imagem se encontra, ambos partilhando o formato marcadamente oblongo. É inteiramente compreensível, assim, que o pronome *hunc* que aparece no tropo solidário à imagem – “esse (*hunc*) pequeno livro (*libellum*) de música” – possa se aplicar tanto ao livro na imagem quanto ao tropário-prosário-prosulário de Nevers. Como o livro na imagem não é independente, mas escrito, sustentado e exibido por uma pessoa, o desdobramento do jogo especular interno ao livro remete ao jogo especular entre a personagem da imagem (Gregório) e a pessoa que segura em suas mãos o tropário-prosário-prosulário de Nevers. Esse jogo é sustentado e mesmo favorecido pelo estatuto complexo das borduras: a imagem está inscrita em uma superfície de projeção com dupla bordura, mas também transgressiva das diferentes zonas desse retângulo (ele mesmo também *exibido* segundo o modelo do livro). Reiterando a transgressão da imagem para além de um espaço pretensamente autônomo de representação, o livro se inscreve, assim, nos quadros do mundo das pessoas que o manipulam.

Trata-se de manipulação que pode, naturalmente, realizar-se em todo um espectro de gestos e que é uma parte fundamental da vida da catedral nos

⁸⁸ Cf. BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder*. Brasília: UnB, [1976] 1982, p. 8.

meados do século XI, em que a escrita visivelmente acedera a uma posição central. No polo mais público, uma rubrica no pontifical BnF, latim 17333 indica que “os exorcistas aceitam da mão do bispo o pequeno livro (*libellum*) no qual os exorcismos estão escritos”.⁸⁹ No polo mais pessoal, um membro (anônimo) da comunidade canonical de Nevers decidiu se apropriar por escrito do saltério: se o saltério, diz ele, é “muito adaptado para a celebração dos ofícios divinos”, ele não convém para aquele que quer “suplicar por seus pecados.” Então, ele decidiu “extrair” a parte pertinente a esse propósito e “se preocupou em preparar um pequeno livro (*libellum*)” com esses extratos, e incita “a Igreja do Cristo” a cantar no mundo inteiro.⁹⁰ Caso tão excepcional quanto revelador.

Testemunha suplementar da centralidade dos livros litúrgicos nas preocupações e nos interesses dos cônegos nivernenses é obtida pela análise da notação neumática, que conheceu transformações relevantes exatamente neste momento.⁹¹ Contamos com um livro contendo o trabalho de três notadores de Nevers nos fins do século IX (Londres, ms. British Library, Harley 3091, ff. 5r, 5v, 6r e 16v).⁹² O estado da notação neumática é aqui fluido, com grande variação entre as diferentes mãos de escribas – isto é, sem uma norma estrita transversal aos diferentes praticantes da escrita musical – e mesmo com ampla flexibilidade formal no interior do trabalho de cada escriba. Algo dessa fluidez ainda emerge momentaneamente em alguns pontos do manuscrito Mazarine 1708 (seguramente um pouco anterior ao ms. BnF, latim 9449), especialmente quando o escriba trabalha com pouco espaço entre as linhas de texto ou em contextos que demandam um grau menor de formalidade. Contra esse panorama, o ms. BnF, latim 9449 (mas também o BnF, latim 17333 e um fólio preservado no ms. Londres, British Library, Harley 2991, f. 3) oferece o panorama de um sistema complexo, estabilizado, estruturado – fruto evi-

⁸⁹ Paris, BnF, latim 17333, p. 51.

⁹⁰ Paris, Mazarine 1708, f. 67v.

⁹¹ O único estudo a respeito da notação nesse grupo de manuscritos é CORBIN, Solange. *La notation musicale neumatique des quatre provinces Lyonnaises: Lyon, Rouen, Tours et Sens*. Tese de doutorado, Université de Paris, Paris, 1957, 3 v., aqui v. 1, p. 402-409. Estamos preparando um estudo detalhado a respeito da notação neumática em Nevers, a ser publicado em breve. Por ora, remetemos o leitor a algumas considerações tecidas no âmbito de outro estudo: AUBERT, Eduardo Henrik. *Nova cluniacensia: les feuillets de garde du manuscrit Paris, BnF, nal 1236 et la création de la liturgie clunisienne*. *Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre/Bucema* (online), 16, 2012. Artigo disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://cem.revues.org/12502>. Acesso em: 29 de maio de 2013.

⁹² Esse manuscrito está integralmente digitalizado: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?Source=BrowseTitles&letter=P&ref=Harley_MS_3091. Acesso em: 29 de maio de 2013.

dente do esforço de todo um conjunto de escribas para aperfeiçoar as mídias comunicativas à sua disposição e assim incrementar o potencial comunicativo dos seus livros. Manipulação de livros – e dos sistemas de signos neles depositados – para promover uma mais profunda abertura para o mundo da comunicação interpessoal, mas seguramente também para melhor controlá-lo.

A imagem do fólio 34v não tem nem bordura nem fundo de projeção – e é porque ela opera de um modo totalmente diverso daquela do fólio 1r, não como uma forma de começo, mas como parte da configuração interna do livro. As personagens não ocupam um espaço (representativo) externo ao livro, assinalado pela bordura, mas são solidárias diretamente com os elementos próprios à página. Do que deriva a conexão da personagem à direita com a linha de notação logo acima (quase tocada por seu instrumento) e da personagem da esquerda com a linha de notação na zona da imagem, em direção à qual se curva. Mudando ligeiramente o ponto de vista, constata-se que, se, no fólio 1r, a bordura era externa, aqui é o vegetal que desempenha o papel de delimitar a imagem: linear (com uma espécie de pedestal-bordura na base, cruciforme no centro do tronco da planta, simétrico em toda sua extensão), ele organiza e partilha a imagem a partir do interior. Aqui, o jogo que lança a imagem no mundo dos gestos não é, porém, aquele de uma associação reflexiva, solidária, mas de uma refração repulsora. Uma refração determinada, de um lado, pela impossibilidade da forma da notação, pois os pseudo-neumas, aparentemente similares à notação habitual do manuscrito, não constituem um sistema de signos, uma vez que as formas ascendentes terminadas com uma *virga* (o neuma em forma de traço vertical) são inexistentes – jogo refratário que ganha maior peso diante do referido investimento na mídia da notação neumática; de outro lado, pelo choque entre um repertório inteiramente vocal e eclesiástico e a representação de instrumentistas dançarinos. O mundo dos gestos intervém justamente como correção do hiato da imagem – como uma contraimagem de uma representação manifestamente, exibidamente, irreal.

No que concerne à segunda forma de agenciamento, o fólio 1r promove uma cadeia contínua de narratividade: a pomba canta, Gregório escuta, ele escreve e apresenta o livro – o livro que se abre a nossos olhos – encadeando-se por fim com o conteúdo do que é exibido, o canto que é cantado por aquele que está fora do livro (o espectador/cantor). Passagem do visual (no livro) ao sonoro (fora do livro). Trata-se de solidariedade habitual lembrada frequentemente pela fórmula “vendo e ouvindo” (*videntibus ac audientibus*) nos docu-

mentos diplomáticos de Nevers.⁹³ No fólíio 34v, as personagens sendo “internas ao livro”, a narratividade se produz diretamente entre músicos e cantos notados em um círculo: começa-se à esquerda (a extrapolação da *réglure* do livro pela personagem da esquerda é uma assunção da posição das letras iniciais ornadas), passa-se pela notação da linha *Consonancia cuncta musica*, chega-se à personagem da direita que, enfim, em seu movimento ascensional, conduz à prosa efetivamente cantada. Narratividade que leva, assim, da “imagem da música” na linha refratária dotada de uma pseudonotação, à música que carrega um canto – um canto novo, provavelmente composto em Nevers mesmo, como vimos. É mesmo concebível que todo o dispositivo da imagem sirva, em uma primeira instância, para valorizar essa nova composição.

Nessa função narrativa que desemboca em uma ativação da performance, conduzindo o espectador (da imagem) ao papel de cantor (das peças do manuscrito), as imagens funcionam como tropos: adições, no começo ou no meio dos cantos, que visualizam ou narrativizam uma situação de performance para incitar a cantar. Assim, para indicar apenas uns poucos elementos de tropos compostos em Nevers mesmo e transmitidos em nosso manuscrito, as imagens também fazem figura de imperativo: “salmodiem e cantem aplaudindo”, “exprimam alegrias ao mundo”, tudo isso em um contexto em que a interjeição *eia* (forma de encorajamento) é onipresente. Como na imagem, o tropo conduz ao canto seja de maneira direta (segundo o modelo do fólíio 1r), seja de maneira indireta (segundo o modelo do fólíio 34v). Não é pouco importante, nesse sentido, que, enquanto a tradição aquitana buscou promover uma adaptação modal entre os tropos e as peças gregorianas, de forma a obter uma passagem sem arestas, a tradição de Nevers guardou e reforçou uma tendência à disjunção modal, como a conduzir de um a outro (do tropo à peça-base) por um sobressalto: “a ausência de integridade estilística entre o tropo e a antífona não produz uma contradição absoluta”.⁹⁴ O senso do movimento é mesmo reforçado pelo hiato de uma passagem. O gesto musical esposa e reitera o gesto da imagem que conduz a ele.

Essa copresença ativa, em que a imagem é levada (*gesta*) pelo mundo dos gestos e conduz a ele, é um modo de funcionamento habitual na liturgia. Em uma encenação própria à celebração da Epifania em Nevers (o “Drama dos magos”), contida no manuscrito BnF, latín 9449 (fólíios 17v–18r), para a qual

⁹³ DE LESPINASSE, René. *Cartulaire de Saint-Cyr...* op. cit., p. 192.

⁹⁴ REYER, Ellen Jane. *The introit trope repertory at Nevers. MSS Paris B.N. lat. 9449 and Paris B.N. n.a.l. 1235.* Tese de doutorado, The University of California, Berkeley, 1981, 3 vol., aqui t. I, p. 213.

rubricas contemporâneas ao nosso manuscrito se encontram no manuscrito Mazarine 1708 (81v), a própria noção de copresença é manifesta a cada passo. Os gestos (a ação) são casados aos cantos (as formas de verbalização). São exemplos disso os seguintes trechos com indicações de performance: “caminhando (...) digam”, “virando seu rosto ao povo, caminhem (...) dizendo”, “oferecendo ouro, diga (...)” e assim por diante. O fim da cerimônia, suprimindo toda ação em proveito da postura imóvel, mostra que se trata efetivamente da combinação de duas coisas distintas: “tudo isso tendo sido feito (*gestis*), um menino de pé (*stans*) em um lugar alto diga (...)” ou ainda “tudo isso tendo sido realizado (*peractis*), o pontífice diga (...)” Nessa combinação, a imagem pode justamente agir no lugar dos – ou, na verdade, como suplemento aos – gestos das pessoas,⁹⁵ procedimento que não deve surpreender diante da constatação antropológica de que, em um contexto social, a agência humana se destila às coisas de que as pessoas se cercam e se servem, muitas vezes encontrando nessas coisas (que imediatamente se desreificam em fluxos e processos) repositórios poderosos para a continuidade e para a transmissão da agência.⁹⁶ Trata-se, no caso do “Drama dos magos”, muito provavelmente, de uma imagem tridimensional do tipo *sedes sapientiae*:⁹⁷ “mostrando-lhes a imagem (*ostendentibus* (...) *imaginem*), diga (...)”. É a essa imagem que os magos oferecem ouro, mirra e incenso, imagem que se coloca assim como uma coisa (ou mesmo um gesto) no mundo dos gestos.

Movimento e imobilidade na ação litúrgica se prestam ao jogo dialético incessantemente perseguido em que a imagem (como gesto) e os outros gestos podem se apropriar mutuamente uns dos outros sublimando o outro em seu campo próprio. O manuscrito BnF, latin 9449, especialmente nos fólhos 1r e 34v, apresenta-nos, assim, imagens que podem ser vistas como atos das pessoas que promovem a assunção e a sublimação do mundo em *imagens do mundo*. Esse movimento, sempre parcial, conduz também a um retorno a um mundo dos gestos, que promove, em seu campo próprio, assunção e sublimação da imagem para conduzi-la para além dela mesma em um fazer gestual efetivo.

Um ou dois anos antes da produção de nosso manuscrito, a Catedral de Nevers foi reconsagrada por Hugo, “com dois outros bispos e uma imensa

⁹⁵ Para o estudo de um caso semelhante, cf. AUBERT, Eduardo Henrik. *Mediação e medialização...*, op. cit.

⁹⁶ Cf., antes do mais, o trabalho clássico de GELL, Alfred. *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

⁹⁷ Cf. FORSYTH, Ilene. *Magi and majesty: a study of romanesque sculpture and liturgical drama*. *Art Bulletin*, 50, 1968, p. 215-22.

multidão de clérigos e de laicos”.⁹⁸ Se, como Margot Fassler bem apontou, “novos edifícios e novos livros litúrgicos eram frequentemente parceiros na promoção dos objetivos dos homens da Igreja ambiciosos”⁹⁹ – e o trecho da carta analisada na seção precedente mostra que se trata de afinidade essencial transponível nas formulações do discurso teológico contemporâneo – o assassino/criador do movimento incessante de assassinato/regeneração que envolve o processo de assunção e sublimação é o ponto mais elusivo na organização das modalidades de assunção e sublimação que enredaram o manuscrito BnF, latin 9449 ao mundo dos gestos – aquele cujo(s) gesto(s) lançaram-no no mundo. Esse Janus – assunção e sublimação não existem sem Apolo e Dionísio – possivelmente um *cantor* de nome Odo, sabia bem que tese e antítese são as duas faces da mesma moeda.

Na carta que escreveu em 1063 e em que, conforme vimos, exprime grande concordância com aquilo que se apresenta no manuscrito BnF, latin 9449, Odo (ou o bispo Hugo triado pelo *cantor* e *cancellarius* Odo) reflete sobre a necessidade de assignar, atribuir ou reduzir (*assignare*) às letras aquilo que se passa para o conhecimento das gerações futuras (*ad noticiam posterorum*).¹⁰⁰ É, ademais, algo de extrema importância, segue Odo, pois aqueles que “não se lembraram” do salmo de Davi – texto corporalizado na experiência vocal e corporal dos cônegos – puderam destruir o *corpo* da igreja (e, portanto, sua capacidade de *trabalho* espiritual). Esta está em/é um processo de assunção e sublimação de um corpo afirmado, exibido no limite do controle, mas essencial como matéria de sublimação. Ela não pode ser concebida, assim, apenas com o verbo (a representação); ela se faz com a obra (ação que demanda uma copresença): *verbo et opere*, na sublimação verbal desse processo nos termos da carta – “com o verbo e com a obra”. A palavra (e as coisas). O fazer.

*

Retomando a proposta teórica da primeira parte do artigo, segundo a qual é possível conceber a imagem a um só tempo como representação (imagem do gesto), como presença (imagem gestual) e copresença (imagem gesto), buscamos compreender o manuscrito Paris, BnF, lat. 9449 decom-

⁹⁸ Annales nivernenses, op. cit., p. 90.

⁹⁹ FASSLER, Margot. *Gothic song: Victorine sequences and augustinian reform in twelfth-century Paris*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 99.

¹⁰⁰ Paris, BnF, coll. Bourgogne, t. 78, n° 114..., op. cit.

pondo-o nessas três modalidades de existência da imagem. Conforme as-
sentamos ao longo da análise, essas modalidades não são apenas distinções
teóricas que erigem polos opostos no quadrado semiótico, mas antes parte
de uma interação complexa em que as modalidades se anunciam e se re-
clamam mutuamente – não há representação que consiga apagar os traços
da presença que representa, como não há presença que não ombreie com as
demais presenças tecidas em rede nos processos sociais. Destarte, superar o
paradigma da representação não é eliminá-lo, mas sublimá-lo como parte
de um processo muito mais complexo. É localizá-lo como momento não in-
sulado na tecedura do mundo social.

Recebido: 25/06/2014 – Aprovado: 18/11/2014