

“Fazer crer”: as imagens nos manuscritos da *Légende Dorée*
“Make believe”: the images in the manuscripts of *Légende Dorée*

Tereza Renata SILVA ROCHA
Universidade Federal Fluminense
tereza_rocha@ymail.com

Recibido: 16/05/2017

Aceptado: 24/06/2017

Resumen: Neste artigo oferece-se um panorama sobre a cultura visual que surge na Baixa Idade Média, fundando-se em novos padrões de visualidade. As imagens da *Légende Dorée* (c.1348-1500) estão dentro desse contexto, oferecendo-nos, de forma geral, um rico repertório visual sobre os santos. Apresenta-se o conjunto de códices selecionados para estudo e a metodologia de sua composição, além da forma como se dispõem as imagens em relação ao texto: os temas mais frequentes, representações que fogem ou são inspiradas no próprio texto, posição das ilustrações no fólio dentre outros. Questões metodológicas sobre a análise de imagens também são abordadas.

Palabras Clave: imagem, *Légende dorée*, manuscrito, santo, tradução.

Abstract: This article offers an overview of the visual culture that emerges in the Late Middle Ages, based on new visual patterns. The images of *Légende Dorée* (c.1348-1500) are within this context, offering us, in general, a rich visual repertoire on the saints. We present the set of codices selected for study and the methodology of its composition, as well as how the images are arranged in relation to the text: the most frequent themes, faded or inspired representations of the text, position of illustrations on the folio among others. We also presented methodological questions about image analysis.

Key Words: image, *Légende dorée*, manuscript, saint, translation.

Sumario: Introdução. 1. Jean de Vignay e a *Légende Dorée*. 2. As *Festes Nouvelles* de Jean Golein. 3. Os manuscritos da *Légende Dorée* de Jean de Vignay. 4. Circulação de códices e práticas de leitura. 5. As imagens e o “fazer crer”. 6. A análise iconográfica. 7. A relação entre as imagens e o texto da *Légende dorée*. 8. Conclusões. Fontes e Bibliografia

* * *

Introdução

Prosseguindo com os estudos sobre as imagens dos manuscritos ilustrados da versão francesa da *Legenda Aurea* produzida por Jean de Vignay, por volta de 1333, neste trabalho dissertaremos sobre as questões relativas ao conjunto de miniaturas selecionadas para a análise e a metodologia para a sua composição. Além disto, oferece-se um panorama sobre a cultura visual que surge na Baixa Idade Média, fundando-se em novos padrões de visualidade.

As imagens da *Légende Dorée* estão dentro deste contexto, oferecendo-nos, de forma geral, um rico repertório visual sobre os santos. Veremos como elas se dispõem em relação ao texto: os temas mais frequentes, representações que fogem ou são inspiradas no próprio texto, posição das ilustrações no fólio dentre outros. Também se faz uma discussão sobre métodos de análise de imagens.

1. Jean de Vignay e a *Légende dorée*

A tradução francesa de Jean de Vignay¹ da *Legenda Áurea* (c.1333) foi uma das pelo menos seis outras produzidas na França durante o período final da Idade Média². Sua tradução, no entanto, distingue-se por ter sobrevivido em cerca de 34 manuscritos e três incunábulo³. De acordo com Paul Meyer das outras seis traduções, existem apenas uma ou duas cópias de cada uma.⁴ Butler encontra oito cópias de uma versão de Jean Belet, no entanto Meyer e Butler concordam que, provavelmente, foram copiadas de diferentes fontes e não podem ser adequadamente classificadas como uma tradução do texto de Jacopo de Varazze⁵. Como a tradução de Vignay sobrevive no maior número de exemplares, poderia ser descrita como a mais difundida das traduções francesas.

Das onze traduções de Jean de Vignay, pelo menos quatro – os *Épîtres et Évangiles*, o *Miroir Historial*, a *Chronique de Primat* e a *Légende Dorée* – foram feitas para Joana da Borgonha, rainha da França. O *Directoire pour faire le passage de la Terre Sainte*, o *Miroir de l'Église* e os *Enseignements* de Théodore

¹ Jean de Vignay era certamente de origem normanda, é muito provável que tenha nascido próximo à região de Bayeux, por volta de 1282-1285. Na maior parte dos manuscritos de suas obras os copistas lhe dão o título de “hospitalier de l'Ordre de saint Jacques du Haut Pas”. A data de morte de Jean de Vignay permanece desconhecida.

² 1. Segunda metade do século XIII. Representada por dois manuscritos: Tours, Bibl. mun. MS 1008, e Modena, Bibl. d'Este MS 116.

2. Tradução anônima feita por Beatris de Bourgogne, que morreu em 1329. Apenas um manuscrito do século XV é sobrevivente, Paris, Bibl. Nat. MS fr. 23114.

3. Representada por Florença, Bibl. Laur. MS Med-Pal 141, que é datada de 1399.

4. Tradução de c. 1300. Dois manuscritos são existentes: Paris, Bibl. Nat. MS fr. 20330 e outro no seminário de Puy-en-Velay. Essa tradução, por Jean Belet, é discutida por P. Meyer, "Notice sur trois légendiers français attribués à Jean Belet", *Notices et des extraits manuscrits*, XXXVI (1899), 409-485

5. A tradução de Vignay 1333-4.

6. Tradução do século XIV. Representada por Paris, Bibl. Nat. MS fr. 1534.

7. Tradução do século XV. Representada por Paris, Bibl. Nat. MS fr. 15475.

³ C. KNOWLES, “Jean de Vignay, un traducteur du XIVe siècle”, *Romania*, vol. 75, 1954, pp. 377-378., listou 22 manuscritos da tradução de Jean de Vignay do tipo “a”, sete do tipo “b”, dois “c”, e duas seleções. W. F. MANNING, “The Jean de Vignay version of the life of Saint Dominic.”, *Archivum fratrum praedicatorum*, vol. 40, 1970, pp. 40-46. adicionou mais três. A lista mais completa foi fornecida por RUSSELL, “Evidence for a Stemma for the De Vignay MSS: St. Nicholas, St. George, St. Bartholomew and All Saints”, B. Dunn-Lardeau (ed.), *Legenda Aurea: Sept Siècles de Diffusion* (Paris, Montreal, 1986), p.132; e HAMER; RUSSELL, “A Critical Edition of Four Chapters from the *Légende Dorée*”, *Mediaeval Studies*, 51 (1989), pp.130–204.

⁴ P. MEYER, “Notice du MS. Med.-Pal. 141 de la Laurentienne”, *Romania*, vol. 33, 1904, pp. 3-5.

⁵ P. BUTLER, *Legenda aurea-Légende dorée-Golden legend: A study of Caxton's Golden legend with special reference to its relations to the earlier English prose translation...*, John Murphy Company, Baltimore, 1899, p. 22. P. MEYER, op.cit., pp. 4-5.

Paléologue foram traduzidos para o rei Filipe VI de Valois. O *Jeu des Échecs* foi dedicado a seu filho João, duque da Normandia.⁶

A tradução da *Legenda Áurea* de Jacopo de Varazze, de acordo com Christine Knowles⁷, é muito fiel ao texto latino nos primeiros manuscritos. Com o tempo, a ela foram acrescentadas passagens de vários autores desconhecidos, para terminar numa versão, no século XV, que só em parte é obra de Jean de Vignay.

Knowles⁸ chama a atenção para o fato de que Jean de Vignay indica muito claramente em seu prólogo que a tradução da *Legenda Áurea* foi iniciada logo depois do término do *Miroir Historial*. Este foi terminado provavelmente em 1333. Assim, é natural pensar que a *Légende Dorée* foi iniciada em 1333 ou 1334.

Pour la quel chose quant je oi parfait. le mireour des hystoires du monde et translatai de latin en francois. a la requeste de tres haute poissant et noble dame. ma dame iehanne de borgoigne roine de france par la grace de dieu.⁹

Os prólogos das duas obras iniciam-se por citações de autoridades tais como São Jerônimo, Santo Agostinho, São Bernardo para provar os perigos da ociosidade; e todos os dois dão, como primeira razão de ser da obra, a necessidade do trabalho como um bem em si mesmo.

Me sire saint ieroisme dit ceste auctorite. fai touriours aucune chose de bien. que le deable ne te truisse oiseus. Et me sire saint augustin dit. el liure des moines. que nul homme puissant de labourer. ne doit estre oiseus.¹⁰

O prólogo da *Légende Dorée* dá como razão secundária:

Et pour ce que il mest aduis que ce est souuerain bien que de faire entendre as gens qui ne sont pas lettres. les natiuitez. les vies les passions et les mors des sains et aucuns autres fais notoires des temps passez. me sui ie mis a translater en francois. la legende des sains qui est dite legende doree.¹¹

Marie Guérinel-Rau¹² nos lembra que esta frase citada acima tem sido usada por alguns para mostrar que o público era exclusivamente aristocrático¹³,

⁶ C. KNOWLES, op.cit., p. 353.

⁷ *Ibid.*, p. 364.

⁸ *Ibid.*, p. 365.

⁹ JEAN DE VIGNAY. Prologue. In: JACQUES DE VORAGINE. *La Légende doree*, BNF, fr.241, f.1, col.1.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, col.2.

¹² M. GUERINEL-RAU, “La Légende Dorée conservée à la Bibliothèque Municipale de Rennes”, 2007, LMU, Munique, p. 31.

provavelmente devido a uma má interpretação da palavra "soberano". A posição social dos detentores de manuscritos ilustrados franceses que chegaram até nós realmente é rica neste sentido. Mas outros¹⁴ citam outra frase do prólogo de Vignay, em que ele explica que escreveu "au profit de lame de moy et a ledification de ceulx et celles qui ces livre liront ou orront" O tradutor dedica a tradução para Joana da Borgonha¹⁵, mas visa a um público muito mais amplo, aqueles que não possuem o conhecimento do latim, pelo menos em seu discurso.

Assim, Jean de Vignay aponta que sua tradução foi realizada primeiramente porque era algo de bom a se fazer para se manter ativo e combater a ociosidade. Além disso, para o tradutor era importante que todos conhecessem as vidas dos santos e fatos notórios de tempos passados.

Jean de Vignay não diz que esta obra foi produzida a pedido da rainha Joana da Borgonha, ao contrário da tradução do *Miroir Historial*. Vignay apenas dedica a tradução à rainha. Para Christine Knowles¹⁶, o tradutor, encontrando-se naquele momento sem encomenda, pode ter começado a *Légende Dorée*, talvez em 1333, sem a intenção de oferecer mais tarde à Joana.

Para Hilary Maddocks¹⁷, como sugerido pelo prólogo de Vignay e o número de manuscritos existentes, o patrocínio aristocrático da tradução e a sua fidelidade à fonte latina não são independentes: “Car aussi comme lor est le plus noble sur touz les autres metaulz. aussi est ceste legende tenue plus noble sur toutes autres.”¹⁸. A palavra "nobre" também é usada para descrever Joana da Borgonha, indicando a importância tanto do texto quanto da provável comanditária. Vignay, quando utiliza

¹³ H. MADDOCKS, “Pictures for Aristocrats: The Manuscripts of the *Légende dorée*”, en *Medieval Texts and Images: Studies of Manuscripts from the Middle Ages*, Chur, Harwood Academic Publishers, Taylor & Francis US, 1991, pp. 3-4.

¹⁴ Florence BOURGNE, “Translating saints’ lives into vernacular : translatio studii and furta sacra”, In: ELLIS; TIXIER (ed.), *The medieval translator, traduire au Moyen Age*, Turnhout, Brepols, 1996, p.54.

¹⁵ A rainha Joana da Borgonha era conhecida por sua religiosidade e tinha uma estreita relação com o papa Clemente VI. Guillaume Mollat afirma que os dois se conheceram antes da eleição pontifical, mas não se sabe em quais circunstâncias. Entre eles reinava “uma afeição sincera e recíproca”, como uma carta de 29 de dezembro de 1349 afirma. Numa outra ocasião, o papa classificou Joana como “sua filha preferida no Senhor”. No início de seu pontificado, Clemente VI recebeu do rei Filipe de Valois e de Joana um suntuoso relicário contendo as relíquias que provinham de Sante-Chapelle. Desde então, a rainha multiplicou os presentes para o papa: tecidos finos, queijos, dentre outros. Por sua vez, Clemente VI concedia favores extraordinários à rainha, como tocar os objetos sagrados – privilégio reservado somente aos clérigos – e receber a comunhão com o vinho. O número de favores destinados à Joana da Borgonha parecia verdadeiramente menor em comparação com os múltiplos serviços de ordem temporal que solicitava Clemente VI, em particular a obtenção de dons para alguns laicos e algumas pessoas da Igreja. G. MOLLAT, “Clément VI et Jeanne de Bourgogne, reine de France”, *Comptes-rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 101, 4, 1957.

¹⁶ C. KNOWLES, op.cit., pp. 365-366.

¹⁷ H. E. MADDOCKS, “The Illuminated Manuscripts of the *Légende Dorée*: Jean de Vignay’s Translation of Jacobus de Voragine’s » *Legenda Aurea*”, 1990, University of Melbourne, Melbourne, pp. 15-16.

¹⁸ JACQUES DE VORAGINE, *Légende dorée*, 1348, BNF, ms. fr. 241, f.1, col.2.

a palavra “noble”, parece estar se referindo ao original latino de Jacopo de Varazze, o que implica que a sua tradução deriva de uma fonte de prestígio. A natureza superior de sua tradução também é ressaltada por sua menção de que foi tomado do latim diretamente. Também é provável, para Maddocks, que os manuscritos deste texto levassem o mesmo ar de respeitabilidade e como consequência foram altamente prestigiados, o que explicaria os números existentes.

Esta sugestão de que a *Legenda Áurea* e, portanto, a *Légende Dorée* foram textos prestigiados é consistente com o argumento de Sherry Reames de que a *Legenda Áurea* foi um compêndio hagiográfico “oficial”, em grande parte, por causa da sua promoção ativa por parte das autoridades da Igreja.¹⁹ No entanto, enquanto este argumento pode oferecer alguma explicação sobre a sobrevivência da *Legenda Áurea* em sua tradução francesa, não leva em conta o aparente entusiasmo com que foi lido pelo público francês dos séculos XIV e XV. Uma compreensão mais clara da forma como este público recebeu e utilizou a *Légende Dorée* pode ser obtida através do estudo dos manuscritos, e mais especificamente, da sua ilustração.

Produto da *translatio*, a *Légende Dorée* suscitou menos interesse do que seu antepassado latino. Houve alguns trabalhos sobre o tradutor Jean de Vignay, mas o interesse que a obra desperta tem se voltado para os seus manuscritos ilustrados. Efetivamente, os antigos métodos de pesquisa frequentemente eram divididos em suas categorias distintas de estudo da imagem e estudo do texto. Os pontos de vista com o tempo foram mudando e os manuscritos se inscrevem hoje no quadro de um estudo pluridisciplinar, incluindo a confecção, o texto, a decoração, a recepção.

Em 1899, Pierce Butler²⁰ publicava *Legenda aurea – Légende Dorée – Golden legend*, livro que lançou novamente o trabalho de Jacopo de Varazze em destaque na cena intelectual. Este livro contém uma lista dos manuscritos franceses da *Legenda Áurea* que Butler tinha então classificado em três grupos: os manuscritos contendo apenas o texto original, manuscritos contendo o original e as novas legendas e, finalmente, manuscritos cuja versão foi completamente revista e organizada.

Além disso, diversos textos valiosos ainda estavam preservados em bibliotecas privadas pertencentes a ricos eruditos, tais como Lord Ashburnham. Em artigo também de 1899, Paul Meyer, membro da *Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, relata a venda de manuscritos da coleção do inglês cujo catálogo menciona a *Legenda Áurea* traduzida por Jean de Vignay. Paul Meyer acrescenta à descrição “Ms. assez ordinaire de la fin du XIVe siècle. L. 120. Il ne les vaut pas.”²¹ Meyer destinou uma crítica mordaz ao livro de Pierce Butler em um texto publicado no

¹⁹ S. L. REAMES, *The Legenda aurea: a reexamination of its paradoxical history*, Univ of Wisconsin Press, 1985.

²⁰ P. BUTLER, *Op.cit.*

²¹ Paul MEYER, Manuscrits Ashburnham vendus à Londres le 1er mai, *Romania*, v. 28, p. 473-476, 1899. p.474.

ano seguinte na revista *Romania*.²² Na mesma revista, podemos ler um artigo sobre três manuscritos de vidas dos santos que Meyer atribuía a Jean Belet.²³

Este último, muitas vezes confundido com Jean de Vignay é um personagem enigmático, provavelmente por causa da existência do teólogo do século XII Jean Beleth, autor de *Rationale divinatorum officiorum*. De qualquer forma, Paul Meyer parece um pouco irritado por Pierce Butler não ter lido a sua obra sobre outras traduções francesas da *Legenda Áurea*, mas Butler apenas quis mencionar o parentesco entre a tradução de Vignay e a versão em inglês de William Caxton. Alguns anos mais tarde, Meyer reiterou sua crítica na ocasião de um artigo sobre o manuscrito Med.-Pal 141 armazenado na *Bibliothèque Laurentienne* de Florença, obra com a tradução francesa da *Legenda Áurea*. Ele enumera as várias traduções conhecidas, incluindo a de Jean Belet, que data do final do século XIII ou início do século XIV, e de Jean de Vignay. Então ele diz: “Ces diverses traductions sont médiocres : celle de Jean de Vignay qui a obtenu le plus de succès, est peut-être la plus mauvaise ; c’est un mot à mot inintelligent et dépourvu de style”.²⁴

Levou alguns anos até a publicação do trabalho de Christine Knowles²⁵, em 1954, sobre a tradução de Jean de Vignay. Seu artigo, que ainda é a grande autoridade sobre o tema, centra-se na vida do tradutor e suas qualidades literárias. Na década de sessenta, Warren Francis Manning²⁶ assumiu o trabalho de Pierce Butler e Christine Knowles para uso como parte de sua pesquisa sobre a vida de São Domingos.

Richard Hamer e Vida Russel consagraram seus trabalhos à obtenção de um estema visando a uma edição da versão francesa, da qual publicaram quatro capítulos²⁷. Parece que o projeto ficou em suspenso, uma vez que publicaram uma edição crítica da *Gilte Legende*²⁸, tradução inglesa realizada por William Caxton em 1438 a partir da versão francesa de Jean de Vignay. Os dois pesquisadores compilaram uma lista dos manuscritos da versão de Jean de Vignay retomando e corrigindo o trabalho de Christine Knowles²⁹ e Warren Manning³⁰, cuja investigação incidiu sobre o trabalho do tradutor. Eles conseguiram uma lista de trinta e quatro manuscritos e dois incunábulo, o ponto de partida da pesquisa de Hilary Maddocks.

²² Paul MEYER, *Comptes-rendus, Romania*, v.29, p. 292-293, 1900.

²³ P. MEYER, “Notice sur trois légendiers français attribués à Jean Belet”, *Romania*, vol. 29, 1900.

²⁴ P. MEYER, *op.cit.*, p. 6.

²⁵ C. KNOWLES, *op.cit.*

²⁶ W. F. MANNING, “Les vies médiévales de Saint Dominique en langue vulgaire”, *Cahiers de Fanjeaux*, vol. I, 1966; W. F. MANNING, “Les manuscrits et miniatures des vies en langue vulgaire”, *Cahiers de Fanjeaux*, vol. I, 1966.

²⁷ R. HAMER; V. RUSSELL, “A critical edition of four chapters from the *Legende doree*”, *Mediaeval studies*, vol. 51, 1, 1989.

²⁸ R. F. S. HAMER; V. RUSSELL (EDS.), *Gilte legende*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

²⁹ C. KNOWLES, *op.cit.*

³⁰ W. F. MANNING, *op.cit.* 1966a.

Esta última é a primeira pesquisadora a trabalhar com o *corpus* constituído por Hamer e Russell. Sua tese³¹, orientada por Vida Russell e Margaret Manion, apresenta um estudo sobre os manuscritos ilustrados da *Légende Dorée* com a tradução de Jean de Vignay, com uma produção compreendida entre os anos de 1348 a 1500. Paralelamente a esta tese, Hilary Maddocks publicou dois artigos sobre o tema. O primeiro é o resultado de uma comunicação sobre as miniaturas dos manuscritos da *Légende Dorée* por ocasião do colóquio organizado em Montreal em 1983³², o segundo, publicado numa obra editada por Margaret Manion e Bernard Muir³³, se detém a demonstrar que as imagens destronaram o texto na história de sua recepção, assunto sobre o qual discutiremos mais tarde.

Os manuscritos franceses da *Legenda Áurea* foram objeto de poucas publicações, que se limitam a mostrar as menções sobre eles contidas nos catálogos das bibliotecas onde estão conservados. Um belo exemplar foi tema de uma tese: trata-se da obra em dois volumes conservada na Pierpont Morgan Library de New York e na Bibliothèq̃ue Municipale de Mâcon. Jean Caswell³⁴ consagrou muitas publicações a esta obra realizada por volta de 1470 por uma dezena de miniaturistas flamengos. Mais recentemente, Véronique Germanier se debruçou sobre a iconografia de Todos os Santos neste manuscrito³⁵. Alguns exemplares selecionados para este estudo foram citados nos trabalhos de Henri Martin³⁶, Jean Porcher³⁷ e Millard Meiss³⁸ no contexto de suas pesquisas sobre as miniaturas francesas e flamengas. A publicação recente da edição crítica da *Legenda Áurea* das Editions Gallimard é dotada de uma contribuição no domínio da história da arte, graças ao estudo de Dominique Donadieu-Rigaut³⁹ sobre as imagens da *Legenda*.

³¹ H. E. MADDOCKS, op.cit. 1990.

³² Hilary MADDOCKS, “Illumination in Jean de Vignay’s *Légende Dorée*”, In: B. DUNN-LARDEAU (ED.), « *Legenda aurea* », sept siècles de diffusion: actes du colloque international sur la « *Legenda aurea* », texte latin et branches vernaculaires, Éditions Bellarmin, 1986.

³³ H. MADDOCKS, op.cit. 1991.

³⁴ Jean M CASWELL., *The Morgan-Mâcon Golden Legend and Related Manuscripts*, Thesis (Ph D), University of Maryland, 1978. J. M. CASWELL, “The Wildenstein Nativity, a Miniature from the Morgan-Mâcon Golden Legend”, *The Art Bulletin*, vol. 67, 2, 1985. J. M. CASWELL, “A Double Signing System in the Morgan-Mâcon Golden Legend”, *Quaerendo Amsterdam*, vol. 10, 2, 1980.

³⁵ Véronique GERMANIER, “L’image de la Toussaint dans la *Légende dorée* conservée à la Bibliothèq̃ue de Mâcon” In: B. FLEITH; F. MORENZONI, *De la sainteté à l’hagiographie: genèse et usage de la Légende dorée*, Droz, Genève, 2001.

³⁶ H. MARTIN, *La miniature française du XIIIe. au XVe. siècle*, Van Oest, Paris, Bruxelles, 1923.

³⁷ J. PORCHER, *Les manuscrits à peintures en France du XIIIe au XVIe siècle*, Bibliothèq̃ue nationale de France, Paris, 1955.

³⁸ M. MEISS, *French painting in the time of Jean De Berry: the late Fourteenth century and the patronage of the Duke*, vol. 1, Phaidon, London, 1967.

³⁹ D. DONADIEU-RIGAUT, “La *Légende Dorée* et ses images”, en Alain Boureau (ed.) *La Légende dorée*, Gallimard, Paris, 2004.

2. As *Festes Nouvelles* de Jean Golein

Próximo ao ano de 1400, a tradução de Jean de Vignay da *Legenda Áurea* foi aumentada em 46 vidas de santos e festas, organizadas aproximadamente na ordem do ano litúrgico, começando com Santo Eloy em 1º de dezembro. As *Festes Nouvelles*, nome que recebeu este apêndice, são novas vidas de santos, principalmente franceses, acrescentadas à versão de Jean de Vignay da *Legenda Áurea*. Todos estes santos, que incluem entre eles Genoveva e Germais de Paris, Supplice de Bourges e Médard de Noyon, tiveram um significado particular para uma audiência francesa e muitos deles eram adorados em várias igrejas de Paris. Outras festas como a do Santíssimo Sacramento foram novas adições ao calendário. As *Festes Nouvelles*, como estas adições são chamadas, também incluem a narrativa do Santo Volto.

As menções às *Festes Nouvelles* nos manuscritos são as seguintes:

Munich, Staatsbibliothek, MS Gall. 3 :

Cy commence les histoires des nouuelles trouees lan mil quatre cens et vng. (f.254)

Paris, Bibliothèque Nationale, MS fr. 242 :

Cy apres commence la table et les Rubriques des festes nouueves selon lusage de Paris tranlatees de latin en francois par vn maistre en theologie de lordre de nostre dame du carme. Lan Mil quatre cens et deux. (sumário de capítulos)

Jena. Universitätsbibliothek, MS Gall. f. 86 – (sumário de capítulos) assim como o manuscrito acima:

Cy apres sensuiuent les Hystoires de la vie des Sains des festes nouuelles depuis nagueres trouees et translatees de latin en francois de la legende doree Lan de nostre seigneur Mil quatre cens et Vn. Et premierement sensuit lystoire de la vie Monseigneur Saint Eloy. Translatee par vn Maistre en theologie de lordre des carmes. (f. 307)

Geneva, Bibliothèque publique et universitaire, MS 57 :

Cy apres sensuiuent Les Intitulacions des festes nouuelles translatees de latin en francois par tres excellent docteur en theologie maistre Iehan Golain de lordre de nostre dame du carme. (sumário de capítulos)

Somente o manuscrito de Genebra traz o nome do tradutor “Iehan Golain”. Jean Golein, nascido em 1325, foi movido da Ordem do Carmo em Rouen em 1351 para Paris, onde se tornou um Mestre em Teologia na universidade. Ele foi Prior dos Carmelitas de Paris, a partir de 1354, e Provincial dos Carmelitas na França, a partir de 1369. Foi um membro do círculo eclesiástico de Carlos V (1338-1380) com outros como Raoul de Presles e Nicole Oresme, e eles traduziam textos a pedido do rei. Entre outros, ele traduziu o *Racional* de Guillaume Durand, inserindo um *Traité du Sacre*. Jean Golein se tornou capelão do papa de Avignon, Clemente VII. No

tempo em que vivia novamente com os Carmelitas de Paris, ele deve ter atuado como *libraire*. Ele morreu em Paris no ano de 1403.⁴⁰

Richard Hamer⁴¹ lembra que a data de 1401 ou 1402 dada por quatro dos manuscritos para a composição das *Festes Nouvelles* é já o fim da carreira de Jean Golein. A única dúvida sobre esta data surge porque, embora todos os outros manuscritos sejam considerados de comum acordo do século XV, os especialistas têm consistentemente datado o manuscrito de Genebra como sendo do final do século XIV.

São 46 *Festes Nouvelles* e sua ordem é similar em todos os manuscritos que contêm esta adição, embora existam algumas omissões e mudanças na ordem dos capítulos. Três capítulos podem ser considerados acréscimos óbvios à antiga coletânea: Tomás de Aquino (canonizado em 1323), a festa do Sacramento e a Conceção. Vinte e três são vidas de santos franceses, outras que não eram francesas na origem, como Eutrófia, foram para a França, e muitas delas não têm nenhuma origem nos cultos em Paris, incluindo as figuras famosas não francesas de Simeão, Policarpo e Paulino de Nola.⁴²

Um surpreendente aspecto da seleção é a presença de algumas vidas de santos não franceses que parecem muito com outras presentes na *Legenda Áurea*. Estas são Felícula, Marcelino e Tibúrcio, parecidas com Petronela, Sebastião e Cecília, respectivamente, e Eufêmia, Nazário, Donato e Gordião. Alguns destes santos já estavam na *Legenda* em grupos de mártires, e suas vidas provavelmente foram repetidas numa versão diferente porque, no momento da adição, vigorava o culto de outro membro do grupo. Repetições muito próximas de vidas de santos individuais, como Donato, são explicadas por Hamer⁴³ pelo fato de que talvez Golein tenha esquecido de que elas já estavam na *Legenda Áurea*. Escribas de quatro manuscritos da *Légende* dizem que as *Festes Nouvelles* foram traduzidas do latim; e Hamer identifica sua fonte como sendo o *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais.⁴⁴

Como a tradução inicial de Jean de Vignay da *Legenda Áurea*, manuscritos desta segunda versão aumentada foram encontrados nas bibliotecas da nobreza francesa e especialmente borgonhesa. A lista destes proprietários conhecidos inclui Filipe o Bom, duque da Borgonha, Philippe de Clèves e Françoise de Luxembourg, Raoul de Goncourt, capelão do rei Carlos VII, Aymar de Poitiers, e Jean d’Auxy, capelão de Filipe o Bom. Ao contrário dos manuscritos em latim, que foram usados pelo clero para pregação e lições, estes em vernacular foram utilizados para leitura privada e como um auxiliar para a devoção em capelas privadas. De modo geral, estes manuscritos da *Légende Dorée* são típicos exemplos dentre aqueles produzidos entre a segunda metade do século XIV e o início do século XV. A

⁴⁰ R. HAMER, “Jean Golein’s Festes nouvelles: a Caxton Source”, *Medium aevum*, vol. 55, 2, 1986, p. 256.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 257.

⁴³ *Ibid.*, pp. 257-259.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 259.

maior parte era adornada com iluminuras caras por um número seletivo de ilustradores e na aparência estão de acordo com as expectativas dos ricos bibliófilos.⁴⁵

3. Os manuscritos da *Légende Dorée* de Jean de Vignay

A tradução de Jean de Vignay da *Legenda Áurea*, juntamente com as duas versões posteriores, é representada por 34 manuscritos existentes e dois incunábulo. Vida Russell e Richard Hamer⁴⁶ adicionaram códices e alteraram a lista dos manuscritos localizados por Christine Knowles e W.F. Manning, e dotaram cada manuscrito de uma sigla de acordo com a versão do texto de Vignay que representa. Hamer e Russell também publicaram uma edição crítica em que propõem um estema de quatro capítulos (santos Nicolau, Jorge, Bartolomeu e Todos os Santos). A localização de dois manuscritos, ambos da versão "a" do texto, é desconhecida. Eles podem ser localizados apenas por registros de venda: um catálogo de venda de 1921 da Library of Sir John Arthur Brooke da Sotheby⁴⁷, e um catálogo da Quaritch de 1931.⁴⁸

Tabela 1 - Manuscritos da tradução francesa de Jean de Vignay da *Legenda Áurea*

Sigla	Localização	Data
TIPO A		
B1	Bruxelas, Bibliothèque Royale, ms. 9226	c.1405
B2	Bruxelas, Bibliothèque Royale, ms. 9227	c. 1400
C	Chantilly, Musée Condé, ms. 735	c. 1365
F	Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. McClean 124	c.1360
M	Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 1729	c.1370
N	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3705	c. 1400
P1	Paris, B.N.F., ms. fr. 241	1348
P2	Paris, B.N.F., ms. fr. 244-45	c.1480
P3	Paris, B.N.F., ms. fr. 414	c. 1404
P4	Paris, B.N.F., ms. fr. 1535	c.1400
P5	Paris, B.N.F., ms. fr. 6448	c.1480
P6	Paris, B.N.F., ms. fr. 17232	...

⁴⁵ H. MADDOCKS, “The Rapondi, the Volto Santo di Lucca, and Manuscript Illumination in Paris ca. 1400”, en *Patrons, Authors and Workshops: Books and Book Production in Paris Around 1400*, vol. 4, Peeters Publishers, Louvain, Paris e Dudley, 2006, pp. 111-112.

⁴⁶ R. HAMER; V. RUSSELL, “Op.cit. 1989”.

⁴⁷ London, Sotheby and Co., *Catalogue Of The Valuable And Extensive Library Of The Late Sir John Arthur Brooke*, May 25, 1921, lot 1470. O manuscrito é descrito como sendo dois volumes contendo 114 e 126 fólhos, respectivamente, 17,5 X 12,5 polegadas, três colunas de texto na página, e decorado com 88 miniaturas e "muitas outras inacabadas". Os volumes vieram da biblioteca do Duque de Sussex. O manuscrito foi vendido para Ellis. O catálogo registra que o manuscrito data do século XIV. H. E. MADDOCKS, op.cit., p. 17.

⁴⁸ London, Bernard Quaritch, Ltd., *A Catalogue of Illuminated and Other Manuscripts Together with Some Works on Paleography* (London, 1931), entrada 94. O manuscrito contém 255 fólhos e as medidas de 19 x 13,5 cm. O texto está dividido em duas colunas. O volume é decorado com duas miniaturas de página inteira e 217 miniaturas menores, por dois ou três ilustradores diferentes. Foi escrito e ilustrado por Louis le Bâtard de Bourbon, filho de Carlos I, e é datado de 1480. *Ibid.*

Tereza Renata SILVA ROCHA, “Fazer crer”: as imagens nos manuscritos
da *Légende Dorée*

P7	Paris, B.N.F., ms. fr. 23113	c.1400
Q	Londres, British Library, ms. Add. 16907	1375
R	Londres, British Library, ms. Royal 19.B.XVII	1382
S	Rennes, Bibliothèque Municipale, ms. 266	c. 1400
U	Quaritch 1931	1480
W	Arras, Médiathèque, ms. 83	c. 1400
Y	Londres, British Library, ms. Phillips Loan 36/199	c. 1410
Z	Londres, British Library, ms. Egerton 645	c. 1450
X	Edição de B. Buyer, Lyon, 1476 (Londres, British Library, IC 41504)	1476
TIPO B		
Ab	Bruxelas, Bibliothèque Royale, ms. 9228	c.1405
Bb	Bruxelas, Bibliothèque Royale, ms. 9282-5	c. 1460-85
Cb	Paris, B.N.F., ms. fr. 184	c. 1402
Db	Paris, B.N.F., ms. fr. 242	c. 1402
Eb	Paris, B.N.F., ms. fr. 243	c. 1415
Fb	Paris, B.N.F., ms. fr. 415-16	c. 1415
Gb	Genebra, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. fr. 57	c. 1400
Hb	Munique, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Gall. 3	c. 1430
Jb	Jéna, Universitätsbibliothek, ms. Gall. 86	c. 1420
Mb	New York, Pierpont Morg. Lib., ms. M 672-5 et Mâcon, Bibl. Mun. ms. 3	c. 1470
TIPO C		
Fc	Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 22	c. 1500
Nc	Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, ms. 3682-83	c. 1480
Sc	Londres, British Library, ms. Stowe 50-51	c. 1475
Ac	Londres, British Library B.L. IC 50152 (Livro Impresso)	
Bc	Cambridge, University Library Inc. ID.40 (2755)	

A lista é dividida de acordo com os “tipos” de manuscritos, sendo eles:

- **TIPO A** – Primeira versão do texto;
- **TIPO B** – Segunda versão do texto, completada em c. 1402, quando o texto original foi aumentado em 40 santos aproximadamente;
- **TIPO C** – Terceira versão do texto, produzida no século XV, na qual a ordem do conteúdo foi alterada e alguns itens inseridos.

Ao contrário dos manuscritos da *Legenda Áurea* em latim, que raramente são ilustrados, quase todos os manuscritos da *Légende Dorée* contêm miniaturas. Dos quatro que não são, um tem espaços reservados para a ilustração que nunca foi concluída, e as miniaturas de outro foram retiradas. Os manuscritos não ilustrados da *Légende Dorée* são: P4, P6, P7 e Z. Este último tem espaços para inúmeras miniaturas. P7 contém apenas algumas miniaturas, que foram retiradas. Da tradução de Jean de Vignay da *Legenda Áurea* restam 28 cópias ilustradas de 34 manuscritos.

Estas 28 cópias ilustradas estão listadas no anexo 1 com as informações sobre procedência, prováveis comanditários e seu conteúdo. Estes dados foram coletados através da bibliografia já mencionada quando mostramos os principais estudos sobre esses manuscritos.

Partindo da lista de Hamel e Russell, o *corpus* documental que analisado nesta pesquisa foi composto de acordo com certos parâmetros. O mais antigo exemplar da tradução de Jean de Vignay que se conhece é o de 1348 (B.N.F., ms. fr. 241) e é dele que se parte para definir o conjunto de manuscritos a serem trabalhados. Este códice, além de ser o mais antigo exemplar, é ilustrado. O manuscrito de

Cambridge, localizado no Fitzwilliam Museum, sob a cota MS. 22, produzido em c.1490 é o volume mais recente que conhecemos e também é ilustrado.

Um outro critério de definição do *corpus* foi a presença de imagens. Manuscritos que não são ilustrados não fazem parte do conjunto a ser analisado. A presença de imagens retratando demônios ou animais relacionados a estes também foi tomada como parâmetro. Os manuscritos escolhidos são classificados na lista a seguir não por tipologia, mas por datação.

- Paris, B.N.F., ms. fr. 241 - 1348
- Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. McClean 124 - c. 1360
- Chantilly, Musée Condé, ms. 735 - c. 1365
- Paris, Bibliothèque Mazarine., ms. 1729 - c. 1370
- Londres, British Library, ms. Add. 16907 - 1375
- Londres, British Library, ms. Royal 19.B.XVII – 1382
- Rennes, Bibliothèque Municipale, ms. 266 - c. 1400
- Arras, Médiathèque, ms. 83 - c. 1400
- Genebra, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. fr. 57 - c. 1400
- Paris, B.N.F., ms. fr. 184 - c. 1402
- Paris, B.N.F., ms. fr. 242 - c. 1402
- Paris, B.N.F., ms. fr. 414 - c. 1404
- Bruxelas, Bibliothèque Royale, ms. 9226 - c. 1405
- Paris, B.N.F., ms. fr. 415-16 - c. 1415
- Bruxelas, Bibliothèque Royale, ms. 9228 - c. 1420
- Jena, Universitätsbibliothek, ms. Gall. f°86 - c. 1420
- Munique, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Gall. 3 - c. 1430
- Bruxelas, Bibliothèque Royale, ms. 9282-5 - c. 1470-1477
- Nova York, Pierpont Morg. Lib., ms. M. 672-5 e Mâcon, Bibl. Mun., ms. 3 - c. 1470
- Paris, B.N.F., ms. fr. 244-45 - c. 1480
- Paris, B.N.F., ms. fr. 6448 - c. 1480
- Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, ms. 3682-83 - c. 1480
- Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 22 – c.1490

Tivemos contato com todos os exemplares ilustrados da *Légende Dorée* de Jean de Vignay em diversos formatos: microfimes, microfichas, arquivos online e volumes manuscritos. Fez-se consulta ao banco de dados de imagens⁴⁹ do GAHOM (*Groupe d’Anthropologie Historique de l’Occident Médiéval*), aos microfimes e manuscritos da Bibliothèque Nationale de France⁵⁰ e da Biblioteca do IRHT (*Institut de recherche et d’histoire des textes*)⁵¹. Além disso, alguns exemplares

⁴⁹ Ilustrações dos manuscritos: Bibliothèque Mazarine, ms. 1729, Pierpont Morg. Lib., ms. M 672-5 e Mâcon, Bibl. Mun. ms. 3.

⁵⁰ Códices: B.N.F., ms. fr. 6448 ; B.N.F., ms. fr. 184; B.N.F., ms. fr. 415-16.

⁵¹ Códices: Fitzwilliam Museum, ms. McClean 124; Musée Condé, ms. 735 ; Bibliothèque Royale de Bruxelles, ms. 9227 ; Bibliothèque Royale de Bruxelles, ms. 9226 ; Bibliothèque Publique et Universitaire de Geneve, ms. fr. 57 ; Bibliothèque Royale de Bruxelles, ms. 9228.

Tereza Renata SILVA ROCHA, “Fazer crer”: as imagens nos manuscritos
da *Légende Dorée*

estão disponíveis online no site *Gallica* da *Bibliothèque nationale de France*⁵², no site da *Universitätsbibliothek* de Jena⁵³, na *Bayerische Staatsbibliothek* de Munique⁵⁴. De acordo com a datação, os exemplares se dividem desta forma:

Tabela 2 - Divisão dos manuscritos analisados de acordo com a datação

1ª metade do século XIV	2ª metade do século XIV	1ª metade do século XV	2ª metade do século XV
Paris, B.N.F., ms. fr. 241 - 1348	Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. McClean 124 - c. 1360	Paris, B.N.F., ms. fr. 184 - c. 1402	Bruxelas, Bibliothèque Royale, ms. 9282-5 - c. 1470-1477
	Chantilly, Musée Condé, ms. 735 - c. 1365	Paris, B.N.F., ms. fr. 242 - c. 1402	Nova York, Pierpont Morg. Lib., ms. M. 672-5 e Mâcon, Bibl. Mun., ms. 3 - c. 1470
	Paris, Bibliothèque Mazarine., ms. 1729 - c. 1370	Paris, B.N.F., ms. fr. 414 - c. 1404	Paris, B.N.F., ms. fr. 244-45 - c. 1480
	Londres, British Library, ms. Add. 16907 - 1375	Bruxelas, Bibliothèque Royale, ms. 9226 - c. 1405	Paris, B.N.F., ms. fr. 6448 - c. 1480
	Londres, British Library, ms. Royal 19.B.XVII – 1382	Paris, B.N.F., ms. fr. 415-16 - c. 1415	Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, ms. 3682-83 - c. 1480
	Rennes, Bibliothèque Municipale, ms. 266 - c. 1400	Bruxelas, Bibliothèque Royale, ms. 9228 - c. 1420	Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 22 – c.1490
	Arras, Médiathèque, ms. 83 - c. 1400	Jena, Universitätsbibliothek, ms. Gall. f°86 - c. 1420	
	Genebra, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. fr. 57 - c. 1400	Munique, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Gall. 3 - c. 1430	

Através desta divisão de acordo com a data provável de produção, podemos perceber que os volumes da *Légende* do conjunto que está sendo analisado são, em sua maioria, do século XV. Entretanto, é por volta de 1400 que vemos a maior produção desses manuscritos ilustrados.

⁵² B.N.F. MS. Fr. 241 – Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84260044>

B.N.F. MS. Fr. 242 – Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426005j>

B.N.F. MS. Fr. 414 – Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451616p>

B.N.F., MS. Fr. 244-45 – Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442920n>

⁵³ MS. Gall. f°86 – Disponível em: http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/receive/HisBest_cbu_00016582

⁵⁴ MS. Cod. Gall 3 – Disponível em: <http://bsb-mdz12-spiegel.bsb.lrz.de/~db/0003/bsb00039826/images/>

A pausa durante a Guerra dos Cem Anos entre 1388 e 1410 permite um florescimento artístico e cultural, em particular na Corte de Carlos VI. Neste momento, por volta de 1400, numerosos flamengos trabalhavam para os duques Filipe da Borgonha e Jean de Berry. A presença flamenga na França conheceu uma nova fase sob o impulso destes dois duques.⁵⁵ Além deste fato, pode-se ressaltar que Filipe o Temerário funda nesse momento a célebre biblioteca dos duques da Borgonha e se constitui num grande mecenas, encomendando manuscritos de luxo e promovendo o trabalho de ilustradores.

O conjunto de manuscritos analisados podem ser assim dividido em relação às oficinas:

Tabela 3 - Divisão dos manuscritos analisados de acordo com os ilustradores

Manuscrito	Ilustrador	Data
Paris, B.N.F., ms. fr. 241	Richart ou Jeanne de Montbaston	1348
Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. McClean 124	Seguidor do Mestre da Paixão ou Jean le Noir	c. 1360
Chantilly, Musée Condé, ms. 735	Mestre da coroação de Carlos VI / Dois ilustradores do estilo Boqueteaux	c. 1365
Paris, Bibliothèque Mazarine., ms. 1729	Ilustradores que trabalham no estilo Boqueteaux / Mestre da coroação de Carlos VI	c. 1375
Londres, British Library, ms. Add. 16907	Seguidores do estilo Boqueteaux	1375
Londres, British Library, ms. Royal 19.B.XVII	Seguidores do estilo Boqueteaux	1382
Rennes, Bibliothèque Municipale, ms. 266	Seguidores do estilo Boqueteaux	c. 1400
Arras, Médiathèque, ms. 83	Seguidores do estilo Boqueteaux	c. 1400
Genebra, Bibliothèque Publique et Universitaire MS fr. 57	<i>Maître du Polycratique</i>	c. 1400
Paris, B.N.F., ms. fr. 184	Ilustrador trabalhando em grisaille ativo em Paris	c. 1402
Paris, B.N.F., ms. fr. 242	Mestre da Coroação da Virgem / Imitador do Mestre da Coroação	c. 1402
Paris, B.N.F., ms. fr. 414	Mestre de Virgílio/Mestre do Medalhão	c. 1404
Bruxelas, Bibliothèque Royale, ms. 9226	Artistas sob influência de Mestre de Luçon e Mestre de Orosius	c. 1405

⁵⁵ M. SMEYERS, *L'art de la miniature flamande du VIII au XVI siècle*, Renaissance du livre, Tournai, 1998, p. 185.

Tereza Renata SILVA ROCHA, “Fazer crer”: as imagens nos manuscritos da *Légende Dorée*

Paris, B.N.F., ms. fr. 415-16	Oficina do mestre de Boucicaut	c. 1415
Jena, Universitätsbibliothek, ms. Gall. f°86	Oficina do mestre de Boucicaut	c. 1420
Bruxelas, Bibliothèque Royale, ms. 9228	Artista influenciado pelo estilo Bedford	c. 1420
Munique, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Gall. 3	Mestre da Legenda Áurea de Munique	c. 1430
Bruxelas, Bibliothèque Royale, ms. 9282-5	Simon Marmion ou iluminador com o mesmo estilo	c. 1470-1477
Nova York, Pierpont Morg. Lib., ms. M. 672-5 e Mâcon, Bibl. Mun., ms. 3	Dez artistas, incluindo o Mestre de Harley Froissart, o Mestre de Margarida de York, e os seguidores de Willem Vrelant	c. 1470
Paris, B.N.F., ms. fr. 244-45	Maître François	c. 1480
Paris, B.N.F., ms. fr. 6448	Evrard d'Espinques ou oficina	c. 1480
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3682-83	Artista flamengo com o estilo de Loyset Liédet	c. 1480
Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 22	Desconhecido, pode ser sido flamengo.	c.1490

Vemos, através da observação dos ilustradores desses códices, uma predominância de ilustradores que trabalham para a corte francesa ou para os duques da Borgonha. Em geral pertencem ao mesmo círculo e muitos já trabalharam em conjunto. Parte deles segue o estilo “Boqueteaux”. Com o passar dos anos vemos uma emergência de ilustradores flamengos.

O estilo “Boqueteaux”⁵⁶ é caracterizado pelos pequenos grupos de árvores, ou bosques (boqueteaux), com seus topos em formato de cúpula. Ele é identificado primeiramente numa Bíblia Historiada (London, B.L., Royal MS. 17 E VII), datada de 1357, e numa Bíblia traduzida por Jean de Sy (Paris, BnF, MS. Fr. 15397), encomendada pelo rei João II, ilustrada por volta de 1360. O estilo “Boqueteaux” deu um impulso novo para a ilustração de manuscritos em Paris, espalhando-se pelo Norte da França. A oficina do Mestre do Boqueteaux tornou-se a mais produtiva em Paris durante o reinado de Carlos V e ofereceu trabalhos ao rei, às vezes em colaboração com o Mestre da Coroação de Carlos V. Um exemplo do estilo “Boqueteaux” se encontra na figura abaixo:

⁵⁶ C. HOURIHANE, *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, Oxford University Press, Oxford, 2012, p. 389.



Fig. 1. Expulsão de Adão e Eva do Paraíso
Bible Historiale, London, BL, Royal MS 17 E VII vol 1, fol. 7r.

Sobre o manuscrito do Fitzwilliam Museum, em Cambridge, sob a cota ms. 22, de c.1490⁵⁷, cabe fazer algumas observações. Este manuscrito é uma das cópias mais distintas da tradução de Jean de Vignay. Além de conter as Festes Nouvelle, ele apresenta dos eventos da vida de Cristo fora da sequência litúrgica. Também foram adicionadas exposições sobre a missa, os Dez Mandamentos e os Doze Artigos da Fé e inclui vidas de santos como Waltrude, Piatius, Livinus, Bavo, Ghislain e Gaugericus.

4. Circulação de códices e práticas de leitura

Há um bom número de membros da família real entre os comanditários e donos de manuscritos da *Légende dorée*. Este fato não nos surpreende, já que é provável que a encomenda da tradução do texto tenha partido da rainha Joana da Borgonha. Os reis da França, começando por João, o Bom, paralelamente à Guerra dos Cem Anos e às suas obrigações militares, desenvolveram um interesse pelos livros que atingiu seu apogeu sob os reinos de Carlos V e Carlos VI, e influenciou profundamente a produção de códices.

Hilary Maddocks defende que, em relação ao público e também a apresentação, os manuscritos da *Légende Dorée* devem ser classificados juntamente com os

⁵⁷ FITZWILLIAM MUSEUM, “Legenda Aurea”, *Collections Explorer*, fecha de consulta 25 noviembre 2014, en <http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?qu=legenda%20aurea&oid=169689>.

textos vernáculos como a leitura “da moda”. As circunstâncias e os processos de produção e iluminação são, na maioria dos casos, muito semelhantes aos manuscritos do gênero. Como um grupo, os manuscritos são essencialmente aristocráticos, a tradução foi realizada para uma rainha e a maior parte dos manuscritos pertenciam a nobres. O programa iconográfico, decoração e iluminação seguem certos padrões comuns a muitos textos vernáculos daquele período⁵⁸.

The picture that emerges from the nature of the patronage, layout and presentation of the manuscripts of the *Légende dorée*, is that they can be placed within at least two traditions of manuscript production and illumination. Firstly, they belong to the class of fashionable illustrated vernacular manuscripts popular among the upper echelons of court society in the 14th and 15th centuries. This is reflected both in the circumstances of the translation and patronage and in the formal presentation of the manuscripts. Secondly, however, the illustrative programmes also conform to the practices of illuminated Latin service and devotional books in the hierarchy and distribution of miniatures. There is a certain tension created by these two traditions, which is also evident in the artists' approach to narrative and iconography. That the manuscripts should reveal such hybrid characteristics is perhaps not surprising, given the radical transition of the text from a Latin preachers' sourcebook for the indoctrination of recalcitrant Christians to what appears to be a French aristocratic picture-book.⁵⁹

Dominique Donadieu-Rigaut constata que a presença (ou a ausência) de imagens em volumes da *Legenda Áurea* está ligada em grande parte à língua (latina ou vernacular) empregada, que se refere aos usos e aos destinatários do livro. No corpus de mais de 1000 *Legendas Áureas* latinas reunidas por Barbara Fleith, 55 somente são tomadas como ilustradas, e entre estas somente quatro apresentam um número significativo de iluminuras, as outras não oferecem mais do que uma ou duas iniciais ornadas.⁶⁰

As *Legendas Áureas* latinas pertencem ao mundo clerical correspondem bem, em sua materialidade, aos usos do legendário neste meio. Os volumes têm um aspecto modesto e suas dimensões conferem a estes códices a definição de instrumentos de trabalho portáteis apresentando pouco em comum com os grandes códices litúrgicos.⁶¹

Já as *Legendas Áureas* encomendadas pelos laicos se assemelham, pelo seu luxo e suas dimensões a verdadeiros “livros-edifícios”. A tendência ao gigantismo

⁵⁸ H. E. MADDOCKS, “Op.cit. 1990”. p. 67.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 68-69.

⁶⁰ D. DONADIEU-RIGAUT, “Op.cit. 2004”. p. LVIII.

⁶¹ *Ibid.*, p. LVIII.

faustoso terá o seu auge no século XV com os sete manuscritos franceses elaborados em Paris para os círculos principescos flamengos e borgonheses.⁶²

As bibliotecas aristocráticas, neste momento, eram tesouros familiares que a nobreza preservava e ampliava de geração em geração, e os códices que continham eram tanto símbolos de posição social quanto de refinamento e postura. Essas bibliotecas, assim como talvez aquelas pessoais de hoje, guardam textos que nunca foram lidos. Ocorre que a posse física se torna às vezes sinônimo de apreensão intelectual. Estes homens, assim como os de hoje, achavam que os códices que possuíam eram textos que conheciam só pelo simples fato de tê-los. Como se a simples presença deles já os enchesse de sabedoria, sem que precisassem abrir caminho por seus conteúdos.

Entretanto, Marie Guérinel-Rau defende que os manuscritos da *Légende Dorée* não correspondem à imagem que se costuma ter dos manuscritos de luxo, obras mais apreciadas por sua decoração do que por seu conteúdo.⁶³

Les ouvrages parlent d’eux-mêmes puisque sur les vingt-quatre parvenus jusqu’à nous et exécutés entre 1348 et 1430, sept ne comportent pas ou très peu d’enluminures. Imaginez un instant le lecteur à la recherche de deux ou trois miniatures disséminées dans un volume comportant plus de trois cent feuillets.⁶⁴

A circulação dos manuscritos da *Légende Dorée* se inscreve num contexto particular de práticas religiosas. Ela se efetuou em grande parte entre indivíduos, ao mesmo tempo piedosos e detentores de certo conhecimento religioso, e não unicamente animados por uma bibliofilia excessiva. A circulação da obra se situa no cruzamento entre a “democratização” da liturgia, que toma forma pela corrente da *devotio moderna*, introduzida na França no início do século XV que privilegiava uma espiritualidade interior e contemplativa.

Por volta do fim do século XIV, o cristão estava dividido entre a exteriorização extrema das práticas religiosas da qual o culto dos santos participa ativamente, mas também a emergência de correntes místicas favorecendo a interiorização da fé. Os nobres são os mais tocados por essa oscilação entre os dois pólos. Os livros de horas, assim como outros textos devocionais para uso particular, se disseminam com força no final da Idade Média, acompanhando este movimento emergência da devoção individualizada.

Os livros de horas constituem instrumento de devoção pessoal, lindamente ornados e trabalhados com esmero por grandes ilustradores do baixo medievo. O material iconográfico apresentado é rico em temas do cotidiano, das sensibilidades religiosas, da organização das temporalidades e das diferentes representações dos espaços cristãos. De acordo com Vânia Fróes⁶⁵, um livro de horas é um tesouro.

⁶² Ibid., pp. LVIII-LIX.

⁶³ M. GUÉRINEL-RAU, op.cit., pp. 239-241.

⁶⁴ Ibid., p. 240.

⁶⁵ V. L. FRÓES, “O livro de horas dito de D. Fernando”, *Anais da Biblioteca Nacional*, vol. 129, 2009, p. 92.

Ideia essa que pode ser associada à sua beleza e riqueza. Entretanto, a pesquisadora defende que estes códices contêm bem mais do que isso. Seriam verdadeiras enciclopédias medievais, organizadas em torno do tema da salvação, as vidas de santos seriam retratadas a fim de mostrar as vias dessa salvação.

Pode-se traçar um paralelo entre este tipo de leitura e o legendário aqui estudado. A *Legenda Aurea*, para Alain Boureau⁶⁶, fornecia aos fiéis uma soma que representava sistematicamente as vias da salvação, se colocando num equilíbrio entre a exposição doutrinal e a narrativa oral, entre a narrativa dos gestos de Deus e o anúncio profético dos Tempos Novos. A *Legenda* oferecia uma verdadeira enciclopédia da salvação, assim como os livros de horas, seguindo também uma tendência enciclopédica que toma corpo no século XIII.

Assim, acreditamos que a obra não era considerada somente como um caro repositório de belas imagens, mas também era lida e tida como um instrumento de devoção individual. Neste sentido, consideramos que a noção de *Thesaurus* se encaixa bem para compreendermos como os volumes da *Légende Dorée* eram percebidos por seus donos. De acordo com Vânia Fróes:

A noção de tesouro (*thesaurus*) na Idade Média associa-se à ideia de arca, uma espécie de “cofre forte” onde estão guardados todos os grandes valores cristãos. O *thesaurus*, neste sentido, não se refere especificamente a bens materiais, mas àqueles que fazem parte do acervo doado por Deus aos homens: a Sua própria história, a Sua vinda ao mundo dos homens, o Seu sacrifício-mor te, a Sua ressurreição e a esperança da salvação.⁶⁷

Ainda devemos lembrar que a noção de tesouro, como lembra Vânia Fróes, também se relaciona com o capital confiado por Cristo com o seu sacrifício na cruz a seus seguidores. Johan Huizinga⁶⁸ destaca que o conceito desse tesouro, foi descrito e explicado na bula *Unigenitus* de Clemente VI, em 1343. Como defende o papa, o tesouro foi adquirido através do sangue de Cristo derramado na cruz e confiado aos fiéis para ser administrado por Pedro, os homens deveriam aproveitá-lo e através deste se unirem a Deus. O tesouro se configura no próprio sacrifício de Cristo na cruz e em seus ensinamentos deixados em sua passagem pela Terra.

Pois não foi com coisas corruptíveis, como ouro e prata, que ele nos resgatou, mas com o precioso sangue de si mesmo, cordeiro sem mancha ou defeito (1Pe 1:18), sangue precioso que sabemos ter ele derramado como vítima inocente sobre o altar da cruz; não simplesmente uma gota de sangue (embora, por sua união com o Verbo, isto teria sido o suficiente para a redenção de todo o gênero humano), mas um dilúvio abundante, tanto que da planta dos pés até o alto da cabeça não se achou nele lugar são (Is 1:6). E (a fim de que a misericórdia de tal efusão não se tornasse supérflua, inútil e vã) o *Pai*

⁶⁶ B. DUNN-LARDEAU (ED.), *Op.cit.*, cit., p. 76.

⁶⁷ V. L. FRÓES, “Op.cit. 2009”, cit., p. 92.

⁶⁸ J. HUIZINGA, *O outono da Idade Média*, Cosac Naify, São Paulo, 2010, p. 359.

*Santo constituiu com ele um grande tesouro para a Igreja Militante, querendo enriquecer seus filhos com tal tesouro, de modo que os homens o tivessem em reservatório infinito, para que os que dele se aproveitam sejam feitos participantes da amizade de Deus. Ora, tal tesouro não está escondido numa toalha, nem enterrado num campo, mas confiou-o aos fiéis para ser administrado fielmente por meio do bem-aventurado Pedro, portador das chaves do céu, e de seus sucessores como vigários na terra, para causas convenientes e razoáveis, quer para remissão total quer para remissão parcial do castigo devido a pecados temporais [ou castigo temporal devido aos pecados], quer em geral quer em particular – como eles entenderem que seja útil diante de Deus – e para ser aplicado misericordiosamente àqueles que são verdadeiros penitentes e confessantes. Sabemos que essa riqueza do tesouro recebeu um incremento dos méritos da bendita mãe de Deus e de todos os eleitos, do primeiro homem até o último; e não se deve temer que esse tesouro diminua ou seja afetado de qualquer modo, tanto por causa dos méritos infinitos de Cristo (como já ficou dito), como porque mais e mais homens são atraídos à justiça como resultado de sua aplicação e assim sempre mais aumenta o total dos méritos.*⁶⁹

Sobre as formas de leitura destes códices, deve-se lembrar que as os textos narrativos do período medieval possuem aspectos formais conscientemente propícios à memorização e à reprodução oral. O leitor medieval não é somente aquele indivíduo que tem acesso à obra escrita ou aquele que a lê em voz alta para um grupo de pessoas, mas também aquele que a ouve, de modo que, neste contexto, a figura do narrador faz-se fundamental, pois é a partir do poder da voz de um determinado indivíduo que a palavra poética será transmitida, o que, segundo Paul Zumthor⁷⁰, irá “reatualizar” e “reescutar” mais e melhor do que a escrita, favorecendo, neste sentido, a migração de mitos, linguajares e estilos sobre determinados grupos. A oralidade, portanto, constitui uma noção fundamental para a compreensão da narrativa medieval.

É interessante observar a mudança na relação do leitor com o texto quando a *Legenda Áurea* é traduzida do latim para o francês. A *Legenda Áurea* em latim, como já vimos, servia como instrumento de devoção e pregação da Ordem Dominicana, que utilizava o texto em seus sermões. Seu conteúdo chegava ao público laico através, portanto, da seleção, interpretação e filtragem destes oradores. Quando o texto é traduzido para o francês, o público laico passa a ter uma relação direta com a *Legenda*, sem intermediários, assim sua interpretação do texto é livre.

A leitura individual, sem a intermediação de um narrador, não está mais sujeita às orientações e esclarecimentos, à censura ou condenação. Ela permite a comunicação sem mediação entre o códice e o leitor. Também este último pode ritmar a leitura à vontade, com interrupções, pulando capítulos ou “devorando”

⁶⁹ H. S. BETTENSON, *Documentos da Igreja Cristã*, ASTE, São Paulo, SP, 2001, pp. 277-278.

⁷⁰ P. ZUMTHOR, *A letra e a voz: a « literatura » medieval*, Companhia das letras, São Paulo, 1993, p. 17.

vários capítulos por vez. Por outro lado, a tradução para o vernacular abria um mundo de significações ao leitor comum que desconhecia o latim⁷¹.

Aliás, era esta uma das motivações de Jean de Vignay ao traduzir a *Legenda Áurea* para o francês:

Et pour ce que il mest aduis que ce est souuerain bien que de faire entendre as gens qui ne sont pas lettres. les natiuitez. les vies les passions et les mors des sains et aucuns autres fais notoires des temps passez. me sui ie mis a translater en francois. la legende des sains qui est dite legende doree.⁷²

Vignay pretendia dar a todos que desconheciam o latim o conhecimento das vidas dos santos e a memória do cristianismo. Como sabemos, a fé medieval refere-se menos à crença íntima do que à fidelidade no sentido feudal do termo, quer dizer, uma fidelidade prática, manifestada por atos, palavras e gestos. Não era suficiente ser cristão, era preciso dizer-se cristão, professar o cristianismo. A palavra de Deus deve ser espalhada, tem que ser conhecida por todos.⁷³ Assim, Vignay cumpria seu objetivo como bom cristão de espalhar a palavra de Deus, traduzindo uma obra de grande relevância como a *Legenda Áurea* para o francês.

Outro fato importante para compreendermos como a obra de Jean de Vignay era lida é a presença das ilustrações nesses códices. As imagens interferem na dinâmica de leitura e apreensão do texto, modificando totalmente a relação do leitor com a *Légende*. Por isso, é importante compreender como se dá a atuação das imagens religiosas neste momento e sua importância na retórica de persuasão empreendida pela obra aqui analisada.

5. As imagens e o “fazer crer”

Em relação às imagens medievais, Jean-Claude Schmitt⁷⁴ ressalta que:

O historiador deve sobretudo convencer-se da especificidade das imagens medievais com relação às nossas próprias imagens atuais: primeiro porque vivemos há um século no tempo das imagens móveis (cinema, televisão e computador), ao passo que as imagens medievais (miniaturas, pinturas murais, etc.) eram imagens-fixas que, é verdade,

⁷¹ Fica aqui a questão sobre a forma como este texto era lido pelo público laico nobre. Podemos supor que cada capítulo era lido de acordo com a data da festa relacionada a este. Entretanto, falta descobrir se essa leitura era individual, solitária, ou em grupo, com a família reunida, por exemplo. Além disso, seria importante saber se esta leitura era em voz alta ou silenciosa. Acreditamos que desvendar essa questão pode auxiliar na compreensão da devoção privada nos séculos XIV e XV e no papel das vidas de santos nessa devoção.

⁷² JACQUES DE VORAGINE, *Légende dorée*, cit. BNF. fr. 241, f.1, col.2.

⁷³ J. BASCHET, *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*, Globo, São Paulo, 2006, p. 168.

⁷⁴ J.-C. SCHMITT, “Imagens”, em Jean-Claude Schmitt, Jacques Le Goff (eds.) *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol. I, EDUSC, Bauru, 2006, p. 594.

não ignoravam os problemas ligados à representação do tempo, do movimento, da *história* ou representação de uma narrativa.

Reforçando a singularidade da imagem na Idade Média, o medievalista comenta ainda que nosso termo imagem é derivado do termo latino *imago*, que é um termo de valor semântico variado e rico. A noção medieval de *imago* está inscrita em um contexto cultural e ideológico bastante distinto do nosso. A *imago* é a base da antropologia cristã. A questão da imagem está presente desde a criação humana: fazer o homem à imagem e semelhança divina. O homem é a imagem de Deus. A história, para o homem, é um projeto cujo objetivo é a restituição total da “semelhança” perdida, que continua apenas na condição de um traço. Com a queda, o homem passou a ser diferente de Deus. “Nesse drama, que na concepção cristã fundamenta toda a história, o homem encarna a mudança enquanto Deus é o ser imutável.”⁷⁵

Assim, no medievo, as imagens estavam relacionadas ao sagrado. A imagem operava a mediação do visível com o invisível. Esta é a função “epifânica” das imagens desse período. Entre a imagem e o devoto há uma troca de olhares. Ao se deter nos olhos das imagens, o devoto é “(...) invadido por uma presença viva, antes de encontrar em sonho a confirmação de seu poder ativo.”⁷⁶

Neste amplo sentido, a imagem poderia ter função similar a dos sonhos na própria Idade Média, isto é, seria uma forma de ultrapassar as fronteiras da experiência sensível e da própria contingência humana⁷⁷: Como as imagens materiais, o sonho participa de um mundo visual, de um mundo imaginário, que ultrapassa o plano do concreto. O sonho, que é feito de imagens, é uma abertura para o além e “(...) é o meio mais eficaz de legitimar toda novidade e ambientação social, tanto individual quanto coletiva.”⁷⁸

Schmitt diz que negar o valor de arte às imagens medievais gera muitas dificuldades. A beleza e a riqueza da obra também enalteciam a obra de Deus e o prestígio de um financiador poderoso e rico. O valor estético estava unido às funções sociais e religiosas. Um estava intrinsecamente relacionado ao outro e se realizam um com o outro.⁷⁹

Schmitt sustenta que é imprescindível “compreender a função estética das obras (as obras, em si, são ‘arte’), como uma dimensão essencial de seu significado histórico (seu papel ‘cultural’ e também político, jurídico, ideológico) (...)”⁸⁰ Schmitt afirma utilizar a palavra imagem para o medievo:

(...) para restituir-lhe todos os seus significados e ter em conta os três domínios da *imago* medieval: o das imagens materiais (*imagines*); o do imaginário (*imaginatio*), feito de imagens mentais, oníricas e poéticas; e

⁷⁵ J.-C. SCHMITT, *O corpo das imagens*, EDUSC, São Paulo, 2007, pp. 12-13.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁷ J.-C. SCHMITT, “Op.cit. 2006”, p. 596.

⁷⁸ J.-C. SCHMITT, *Op.cit. 2007*, p. 20.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 44-45.

enfim o da antropologia e da teologia cristãs, fundadas numa concepção do homem criado *ad imaginem Dei* e prometido à salvação pela Encarnação de Cristo *imago Patris*.⁸¹

Mary Carruthers⁸² nos mostra que a imagem seria uma espécie de chave de acesso à memória, que seria um grande inventário constituído dos conteúdos de leitura e de todas as representações dela originados. A memória seria um acervo, um patrimônio, onde estariam os grandes textos cristãos – um *Thesaurus* (tesouro) do saber cristão.⁸³

Portanto, a imagem, assim como o texto, daria acesso à meditação, à oração e às diversas práticas da espiritualidade. Mas a meditação, além de ser caminho para uma ascese formal, é também um lugar de criação. Como afirma Vânia Fróes:

A memória na Idade Média não é apenas o ato de relembrar o passado. É parte substancial da ética de salvação que dá sentido e direção à Cristandade. Articula-se ao campo semântico da prudência, da sabedoria, da perfeição e até mesmo do profetismo.⁸⁴

Neste sentido, Jérôme Baschet complementa dizendo que, em graus diferenciados, a carga simbólica de uma imagem atribui uma posição ao espectador, além de gestos, uma atitude mental; ela o faz entrar numa história santa, o engaja num trabalho de interpretação, uma operação de discernimento, uma ruminação. Como ele afirma:

En son point le plus intense, la performance prend la forme d’un exercice résolument paradoxal : l’image-objet n’invite pas seulement à voir ce qu’elle offre à l’oeil corporel (l’humanité du Christ) mais aussi à percevoir ce que seul l’oeil du coeur peut saisir (sa divinité)⁸⁵.

A imagem, então exige do fiel uma operação de organização mental que entrelaça o visível e o invisível, o material e o espiritual, o humano e o divino. É preciso, portanto, observar os processos de produção de relação entre significados que as imagens provocam.

Carruthers lembra ainda da articulação entre os mecanismos de leitura, memória e imagem. A imagem tem uma função textual de pontuar o escrito, sinalizando as formas diversas de como se deve ler e interiorizar o texto. É uma intermediária entre a oralidade e a escrita.⁸⁶

⁸¹ *Ibid.*, p. 45.

⁸² M. CARRUTHERS, *Machina memorialis: méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Gallimard, Paris, 2002, pp. 252-257.

⁸³ V. L. FRÓES, “Op.cit. 2009”, p. 91.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ A. DIERKENS; G. BARTHOLEYNS; T. GOLSENNE, *La performance des images*, Editions de l’Université de Bruxelles, 2010, p. 13.

⁸⁶ M. CARRUTHERS, *Op.cit.*, pp. 252-257.

Avançando nessa reflexão, Bartholeyns e Golsene destacam que a imagem não se contenta apenas em representar passivamente os fatos, as ideias, os personagens. As imagens circulam, jogam, chocam, agradam, convencem, surpreendem. Como os autores enfatizam, as imagens “performant”⁸⁷. Elas atuam sobre o espectador simplesmente por estarem presentes.

Quando um ilustrador compõe uma imagem no manuscrito, a escolha da cenografia, da disposição dos personagens e objetos, traz consigo uma intenção de provocar a experiência sensível do espectador, através da rememoração da história da Cristandade, a qual ele pertence. Ao mesmo tempo em que ele dá o acesso à história, mostra também a inacessibilidade do Mistério da fé – do milagre. Assim, a cena contém um jogo entre o acessível e o inacessível. A forma de acesso à mensagem é escolhida pelo iluminador para fazer sentir, mover, dar provas ao espectador através de meios pictóricos. Assim, uma imagem que retrata, por exemplo, a Anunciação, funciona, ela mesma, como uma Anunciação para o espectador, que vive este momento ao observar a imagem. Ou seja, aquilo que a iluminura retrata é o que ela nos faz vivenciar, como se aquele momento retratado se repetisse aos olhos do espectador. É como se fôssemos testemunhas do episódio.

É preciso lembrar também que quando o espectador entra em contato com a imagem, ele a recebe, interpreta, de uma forma particular. De certa forma ele se torna um coautor da imagem a partir do momento em que dialoga com ela. Como já foi dito, o espectador, ao momento em que observa a representação, realiza uma série de relações de significados baseados na sua experiência emocional e espiritual prévia. Essa experiência prévia é pessoal e interfere na maneira de lidar com a imagem. Assim, cada pessoa “vê” uma representação pictórica de uma forma específica.

Assim, consideramos que a imagem traz consigo uma performance no sentido em que aparece como uma ação pela qual uma mensagem é simultaneamente transmitida e percebida. Ela é também entendida como uma ação que integra a voz e se dá através da gestualidade, entonação de voz, que pode ser percebida na tradição poética medieval. Como já dissemos aqui, o texto na Idade Média era mais ouvido do que lido propriamente. Essa audição era, muitas vezes, acompanhada de uma performance. De acordo com Paul Zumthor, esta última:

Aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. Locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis. Na performance, recortam-se os dois eixos de toda comunicação social: o que reúne o locutor ao autor; e aquele sobre o qual se unem situação e tradição. Nesse nível, desempenha-se plenamente a função da linguagem que Malinowski denominou “fática”: jogo de aproximação e de apelo, de provocação do Outro, de pergunta, em si indiferente à produção de um sentido.⁸⁸

⁸⁷ A. DIERKENS Y OTROS, *Op.cit.*, p. 18.

⁸⁸ P. ZUMTHOR, *Op.cit.* 1993, p. 222.

Voltando a pensar na *Legenda Áurea*, já dissemos que o texto latino chegava ao público leigo através da seleção e filtragem dos pregadores que liam a obra e selecionavam as passagens que julgavam mais importantes para compor os seus sermões. Assim, este texto era recebido pelos ouvintes através de uma performance, que tinha como objetivo chegar ao coração do público, comovê-lo, fazê-lo atuar. É interessante perceber que as imagens da *Légende Dorée* possuem essa mesma característica de performance, fazendo o papel de comover o leitor, levando-o para o episódio retratado como se ele fosse participante da cena. A imagem, enquanto performance, pressupõe um diálogo, em que há uma livre troca entre a mensagem transmitida e a apropriação que o espectador faz dessa mensagem.

Sobre o papel das imagens, conhecemos a posição tradicional da Igreja sobre estas como “Bíblia dos iletrados” e sobre a função didática que é preciso lhe reconhecer. O texto mais citado sobre este aspecto é o de Gregório Magno, sua célebre carta ao bispo iconoclasta Sereno de Marselha, datada de 600. Depois de ter denunciado a adoração idolátrica e o iconoclasmo, Gregório disserta sobre o papel das imagens.

Elas podem instruir os iletrados, principalmente. Vendo as imagens, eles podem compreender a História sacra. Para Gregório, a pintura é para os iletrados o que a escrita é para os clérigos, únicos capazes de lê-la. Em segundo lugar, Gregório percebe que na imagem está representada uma história e que ela tem, também, o papel de fixar a memória: ela remete ao passado – o da vida e morte de Cristo e dos santos mártires – para torná-lo presente. Enfim, a imagem deve despertar um sentimento de “compunção” que leve à adoração da Trindade. Esta, na teologia de Gregório, designa o sentimento de humildade dolorosa da alma que se descobre pecadora.⁸⁹

Entretanto, a imagem não contém de fato nada que nós já não saibamos. Então, o que a imagem nos ensina? O conhecimento que a imagem porta e é passado através dela é pragmático. Ela nos faz saber aquilo que é preciso fazer; trata-se de um ensinamento de conduta, diferente do conhecimento especulativo. A utilidade principal da imagem, no que ela é particularmente eficaz, é mover o fiel à devoção e lhe lembrar dos pontos essenciais do mito religioso.

É simplificar muito, então, assimilar a imagem ao livro do analfabeto: as esculturas, os afrescos, as iluminuras, os retábulos podem substituir a leitura da Bíblia na medida em que eles lembram aquilo que o conjunto dos textos ensina, na medida em que eles “representam” ou “presentificam” - termo de Jean-Claude Schmitt⁹⁰. A imagem deixa o ausente, presente; faz os fieis verem aquilo que eles sabem, mas que poderiam esquecer.

Os textos da Igreja dão, então, um lugar preciso às imagens religiosas: elas são o instrumento eficaz do “fazer crer” na medida em que elas relembram a crença. Esta observação é interessante porque sabemos que existia um sistema largamente difundido de imagens servindo para sustentar a memória.

As imagens religiosas conheceram, no Ocidente medieval, um grande desenvolvimento na sua forma plástica, nas práticas cultuais das quais eram objeto

⁸⁹ J.-C. SCHMITT, *Op.cit.* 2007, pp. 60-61.

⁹⁰ *Ibid.*

e na reflexão teórica que visava precisar seu significado e fundamentar sua legitimidade.

É importante retomarmos, aqui, as expressivas mudanças que se processam no quadro político-econômico da Cristandade latina. Trata-se de um período de afirmação e prosperidade do fenômeno urbano, de avanços técnicos e expansão das fronteiras agrícolas através dos arroteamentos e, ainda, da retomada de um comércio de longo e médio raio de ação. As cidades convertem-se em espaços privilegiados para a troca, pois abrigam as feiras e mercados que atraem diferentes tipos humanos.

Neste momento, se assiste, ainda, a contestações tanto laicas como heréticas e a reformas eclesiásticas que buscam integrar a Igreja a estes novos tempos. No bojo deste movimento a reforma gregoriana, por exemplo, que data do século XI, retoma os princípios apostólicos cristãos.

(...) a reforma gregoriana representa ao mesmo tempo a aspiração de volta às origens – *Ecclesia primitivae forma* – e à realização da verdadeira vida apostólica – *Vita vere apostólica*. É diante da tomada de consciência quanto aos vícios da sociedade cristã – clérigos e leigos – , a retomada do processo de cristianização.⁹¹

Uma expressiva mudança no âmbito das sensibilidades acompanha este processo de transformações. A difusão da *doutrina voluntarista do pecado*⁹² institui a prática da confissão individual e estimula o homem medieval a apreender, a partir de um minucioso exame de sua própria consciência, o grau de intencionalidade de seus pecados. Segundo Le Goff, este exame de consciência renovou a devoção cristã, na medida em que o vinculou a subjetividade e a individualidade humana.⁹³

Esta nova experiência de devoção cria a necessidade de *presentificação* dos mistérios da Sagrada Escritura. Os *tropos*, interpolações cantadas e dialogadas que se inscrevem na missa, retomam pequenos episódios bíblicos, especialmente, àqueles que se vinculam à Natividade e à Paixão de Cristo, e oferecem aos fiéis novos caminhos para a apreensão e experiência da fé. Revitaliza-se a liturgia com vistas a ampliar a comunidade que integra *Plebis Christi*, dando maior concretude aos mistérios nos quais se assenta a concepção teológica cristã ocidental.

A Igreja e a religião identificaram-se com o culto imagético, que por sua vez não podia mais escapar da crítica dos heréticos. A contestação herética fez a Igreja, em reação, se posicionar mais favoravelmente ao culto e ao desenvolvimento das imagens religiosas, das quais se conhece uma floração artística a partir do século

⁹¹ J. LE GOFF, *São Francisco de Assis*, Editora Record, Rio de Janeiro, 2007, p. 29.

⁹² *Ibid.*, p. 31 -32

⁹³ No entender de Le Goff: “A impressão que se tem é que, no século XII, a tendência penitencial tradicional se orienta, ao lado de manifestações coletivas, para a confissão individual auricular. Essa evolução será sancionada, tornando-se obrigatória, com o cânon *Omnis utriusque sexus* do quarto concílio de Latrão (1215) que exige de todos os fiéis dos dois sexos o mínimo de uma confissão individual por ano. A partir desse momento, é basicamente na confissão que se baseia a sanção penitencial e se abre nas consciências uma frente pioneira, a do exame de consciência.” *Ibid.*, p 31.

XII. Ela também encorajou os clérigos a dar uma base teórica ao novo culto das imagens para conferir-lhe legitimidade.⁹⁴ Para Georges Duby:

Nos séculos XII e XIII, a presença herética, a ameaça herética, comandam todo o desenvolvimento de uma arte que se afirma em primeiro lugar como uma predicação da verdade.⁹⁵

A Igreja latina passa a se identificar com as imagens, suas práticas e usos se integram totalmente ao seu sistema religioso. Defender o culto das imagens significa defender a própria singularidade da religião cristã no Ocidente. Nos séculos XII e XIII, a teologia ocidental valorizou ainda mais o sentido espiritual da imagem. Desenvolveu-se a noção de *transitus*, processo pelo qual: “através da semelhança das coisas visíveis, somos elevados até a contemplação das coisas invisíveis.”⁹⁶ Os teólogos também se preocupavam em definir com precisão a atitude legítima em relação às imagens. Assim, para justificar o culto imagético, retoma-se uma fórmula de João Damasceno, segundo a qual a honra prestada à imagem, na verdade, tem como alvo a figura representada por ela.

Com a escolástica, a imagem religiosa do Ocidente encontrou, enfim, sua plena justificação teológica. Entretanto, isto não se dá sem as mudanças profundas que ocorreram na sociedade e, em consequência, nas práticas da imagem. O culto das imagens é levado a cabo no século XIII por novas ordens religiosas, franciscanos e dominicanos, as confrarias laicas ligadas a elas e as comunidades urbanas.

Santo Tomás de Aquino dá o passo decisivo, afirmando que a imagem de Cristo merece a honra de *latria*⁹⁷ tanto quanto o próprio Cristo. Então, as imagens do Ocidente e as práticas relacionadas a elas encontraram plenamente sua justificação ideológica.⁹⁸ Santo Tomás de Aquino reforça que as imagens têm uma função determinada: “para que por meio de imagens desse tipo se grave e se fortaleça nas mentes dos homens a fé na excelência dos anjos e dos santos.”⁹⁹ Assim, uma imagem de Cristo deve ser adorada com uma adoração de *latria*, “não por causa da imagem em si, mas por causa da coisa de que ela é a imagem”¹⁰⁰. Porque ela representa o Cristo, que é adorado com uma adoração de *latria*, a imagem deste deve ser tratada com tal.

As novas imagens em duas ou três dimensões correspondem a práticas novas: de uma parte, com procissões públicas, a adoração solene da imagem santa sob a proteção da qual se colocam a confraria, a paróquia, a cidade; ou ainda o uso das

⁹⁴ J.-C. SCHMITT, *Op.cit.* 2007, p. 73.

⁹⁵ G. DUBY, *No tempo das catedrais*, Editorial Estampa, Lisboa, 1993, p. 102.

⁹⁶ J. BASCHET, *Op. cit.* 2006, p. 485.

⁹⁷ Significa o culto de adoração reservado somente à Santíssima Trindade.

⁹⁸ J. BASCHET, *Op. cit.* 2006, p. 486.

⁹⁹ L. JACQUELINE, *A pintura - A Teologia da Imagem e o Estatuto Da Pintura*, vol. 2, Editora 34, 2004, pp. 52-53.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 55.

imagens no teatro religioso; e, de outra parte, o desenvolvimento das devoções privadas, que também reservam lugar maior às imagens.¹⁰¹

De forma geral, as imagens encontram-se completamente integradas ao sistema da salvação, desde o momento em que, a partir do século XIII, “a Igreja faz das preces recitadas diante de algumas delas a ocasião de obter indulgências.”¹⁰² É importante notar aqui a importância que as imagens ganham no sistema cristão de punições e recompensas.

Desde o século XII, as imagens aparecem nas casas dos simples fiéis, sendo o suporte para se estabelecer um contato mais pessoal com Deus, a Virgem ou os santos. A partir do século XIII, multiplicam-se relatos sobre imagens que sangram ou choram. Mas não se deve esquecer o papel que a imagem cumpre na liturgia e nos sacramentos. Ela podia ser levada em procissão, vestida, coroada ou coberta de jóias no dia de sua festa. Mas exerce, sobretudo, um papel de constituir a decoração do lugar onde são realizados os ritos essenciais da Igreja.¹⁰³

No curso dos séculos XIV e XV, assistimos à emergência progressiva de outro tipo de representação figurada, completamente oposta ao sistema mnemônico. A imagem religiosa continua como um instrumento de persuasão, mas não com a mesma técnica. A representação figurada é valorizada por sua capacidade de ilusão. A característica da imagem é essencialmente, neste momento, que ela deve parecer “viva”. As representações não precisam mais lembrar seus objetos representados, mas devem “fazer crer” neles; é preciso de toda forma que o significante seja crível – verossimilhante – para que possamos melhor crer no significado.¹⁰⁴

Nos séculos XIV e XV, nos lembra Daniel Arasse¹⁰⁵, ao mesmo tempo em que se desenvolvem e que se aperfeiçoam as técnicas ilusionistas da imagem pintada, vemos ressurgir o velho debate sobre a oposição entre a devoção má direcionada às imagens (idolatria) e a boa, direcionada ao protótipo. O desenvolvimento da ilusão obtido pelas técnicas “modernas” de figuração suscita igualmente um discurso sobre as imagens que podemos sem dúvida qualificar de “recuperador”; trata-se daquele que objetiva a “moralizar” a perspectiva, que exalta “o olho moral” com o qual o espectador devoto do Quatrocentos é convidado a olhar as novas imagens, construídas segundo os princípios da perspectiva ilusionista e do gestual expressivo.

O acento colocado sobre a credibilidade da imagem reconhece e valoriza um “saber-fazer-crer” próprio ao ilustrador. Encontramos aqui a ideia de um “valor agregado” pelo artífice ao objeto da representação; mas, com o século XV, este toma uma nova dimensão. Pois este valor agregado se liga tanto ao “prazer” quanto ao “crer”: o “saber-fazer-crer” é percebido, de início, como um “saber-fazer”, apreciado por si mesmo. Em seguida, e sobretudo, este saber-fazer pictural é

¹⁰¹ J.-C. SCHMITT, *Op.cit.* 2007, p. 86.

¹⁰² J. BASCHET, *Op. cit.* 2006, p. 497.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 498-499.

¹⁰⁴ D. ARASSE, “Entre dévotion et culture : fonctions de l’image religieuse au 15ème siècle”, en *Faire croire: modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle*, École française de Rome, 1981, pp. 136-137.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 137.

pensado, teorizado, em função das categorias da retórica clássica. De fato, para o espectador crer na ilusão da imagem supõe que ele aceite “jogar o jogo” da ilusão – crer na ilusão criada pela imagem em si ou pelo discurso que empresta a ilusão à imagem. O valor propriamente artístico da representação figurada se forma, neste sistema de convenções, pela capacidade que ela tem de suscitar e de sustentar o jogo destas duas retóricas.¹⁰⁶

É tendo estas questões em conta que a análise das imagens da *Légende Dorée* é realizada, considerando seu aspecto persuasivo composto por uma retórica baseada no sistema de valores cristão que serve para alimentar a crença.

6. A análise iconográfica

O uso da imagem como fonte para o “fazer histórico” é um assunto que tem merecido atenção por parte dos historiadores, particularmente, após as grandes mudanças trazidas pela nova história e pelo crescimento da exploração historiográfica no campo do imaginário, das mentalidades e da antropologia visual.

Francis Haskell, em seu livro *History and its images* (1973), mostra a hesitação dos historiadores em tratar a imagem. Relata três atitudes possíveis: 1) Alguns procuram nas imagens a representação mais ou menos fiel da realidade. 2) Outros limitam-se a olhar as obras, dispensando a análise. 3) Atitude mais comum: o privilégio dado à língua sobre todas as demais funções simbólicas do homem. Isto é a consequência da constituição de uma história nos séculos XVIII e XIX que valoriza os documentos escritos, considerados mais objetivos e mais confiáveis do que as imagens. Em oposição temos uma História da arte que estuda os estilos sem uma preocupação temporal.

Na França, a obra de Émile Mâle, *L'art religieux au XIIIe siècle em France*, publicada pela primeira vez em 1898, exerceu um papel positivo na sensibilização de historiadores, como Marc Bloch, para os problemas estéticos. Entretanto, reduzia a arte religiosa do século XIII à função de passar os ensinamentos da Igreja aos iletrados.

Entre 1920 e 1933, na Alemanha, foi proposta por Aby Warburg e seus discípulos uma concepção da história da arte intimamente associada ao estudo mais amplo da civilização. O exílio desta escola de pensamento na Inglaterra e nos EUA durante o nazismo e a Segunda Guerra Mundial adiou a recepção destes conceitos pelos historiadores. O grupo apresenta grandes contribuições no campo das discussões das representações, mormente no que tange à psicologia social.

Além deste grupo, podemos citar as contribuições do GAHOM (*Groupe d'anthropologie historique de l'Occident medieval*), sob a liderança de Jacques Le Goff, que durante muitos anos tem abrigado historiadores medievalistas, de algum modo engajados na questão da imagem medieval. Do grupo, como decorrência das discussões, surgiram vários seminários que, além de discutir questões de cunho teórico-metodológico, têm tido forte atuação em políticas de pesquisa que disponibilizam (particularmente na internet) o material iconográfico de várias partes

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 138.

do Ocidente cristão, possibilitando assim o acesso dos pesquisadores a muitas fontes antes inacessíveis para a maioria dos historiadores.

Jean-Claude Schmitt se preocupa com o estatuto e as funções da imagem na cultura da Idade Média. Trata da ideia de que a imagem não é necessariamente a “transposição” do real. Algumas podem até ter um fundo, uma representação da realidade, mas não são a realidade. Além disso, a imagem possui outras funções. A função da imagem seria:

(...) menos representar uma realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio. Para o historiador, a questão será assim menos a de isolar e de ler o conteúdo da imagem, do que compreender sua totalidade, em sua forma e estrutura, em seu funcionamento e suas funções.¹⁰⁷

Schmitt nos lembra que o historiador das imagens tem um duplo desafio: analisar a arte em sua especificidade e em sua relação dinâmica com a sociedade que a produziu¹⁰⁸. Os medievalistas trabalham quase sempre com imagens relacionadas explícita ou pelo menos implicitamente com um texto (o texto bíblico em primeiro lugar). Assim, é necessário sublinhar a especificidade das obras figuradas e suas consequências.¹⁰⁹

A língua é diferente da imagem. Enquanto se apreende a mensagem transmitida pela língua com o desenrolar do discurso, com o passar do tempo, a imagem é apreendida em um tempo único uma vez que ela é vista em sua totalidade. Por tais especificidades, a imagem não é nunca a ilustração de um texto, mesmo no caso em que uma imagem tenha em vista um texto e se relacione diretamente com o seu conteúdo.

A construção do espaço da imagem e a organização entre as figuras nunca são neutras: exprimem e produzem ao mesmo tempo uma classificação de valores, hierarquias, opções ideológicas. Assim, a análise da imagem deve levar em conta, tanto quanto os motivos iconográficos, as relações que constituem sua estrutura e caracterizam os modos de figuração próprios de certa cultura e de certa época.¹¹⁰

Ao expor alguns princípios de análise das imagens medievais, Schmitt explicita que, no que diz respeito à profundidade, deve-se considerar a estratificação dos planos. Na miniatura, às vezes, o fundo é constituído por uma camada de dourado. As figuras colocadas no “primeiro plano” parecem muitas vezes maiores do que as outras, deixando-se ver por completo e tendo privilégios no sistema de valores que constitui essas imagens. As figuras de fundo são parcialmente recobertas. A posição das figuras pode querer dizer a respeito da hierarquia social.¹¹¹

¹⁰⁷ J.-C. SCHMITT, *Op.cit.* 2007, p. 27.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 38.

A imagem será também considerada como superfície de inscrição, com uma hierarquia entre o alto e o baixo, entre a direita e a esquerda (às vezes do ponto de vista da imagem e às vezes do espectador) e, sobretudo, com uma compartimentação, um ritmo, uma dinâmica interna produzida por meio de traços figurativos (por exemplo, motivos arquitetônicos que contribuem para a organização da imagem solenizando o enquadramento de cada cena), mas também pelo sistema cromático próprio de cada imagem e à obra na qual se insere: nas miniaturas (mas presente-se que devia ocorrer o mesmo nas pinturas murais e nas esculturas pintadas das igrejas), as cores produzem alternâncias, cruzamentos e ecos, que, reunidos, dão dinâmica à imagem, associando certas figuras entre si, conferindo certa temporalidade ao espaço figurativo, sustentando um eixo narrativo.¹¹²

As imagens estão unidas a seus usos. Cada uma tem sua distinção de acordo com materiais, dimensões e valores. Também nunca são neutras, pois manifestam e criam conceitos, hierarquias e um *imaginário social*. Jérôme Baschet propõe o uso da noção de *imagem-objeto*¹¹³. Esta concepção leva em conta o suporte material da imagem.

Em seu estudo, Baschet destaca ainda a importância de se estudar a imagem “saindo dos limites que a margeiam materialmente”¹¹⁴, ou seja, investigar não só o que a imagem representa, mas para que serve. Além disso, distingue as imagens medievais em quatro níveis de análise: 1) *a norma*, definida pelos clérigos (que não é suficiente para dar conta do real); 2) *a intenção*, que compreende a análise das várias intenções e motivações; 3) *os usos*, que abrangem as manipulações ou qualquer outra forma de relação concreta com a imagem-objeto; e 4) *o papel*, que pode se apoiar em três níveis de precedentes, mas sem se reduzir a um deles: a) a imagem como objeto, b) como uma representação e c) como representação ligada a um objeto ou lugar que possui uma função própria.

Este caminho é particularmente pertinente para a nossa análise das imagens da *Légende Dorée* e é ele que procuramos seguir. Em primeiro lugar, observamos a norma, sabendo que o Ocidente medieval se caracteriza por uma intervenção normativa muito falha dos clérigos no domínio da produção das imagens. Não há uma intervenção sistematizada nesse momento da Igreja ocidental no domínio da iconografia. O que nos leva à análise da intenção dos ilustradores, tendo em conta a grande inventividade da arte religiosa medieval, que se caracteriza por uma abertura dos campos de possibilidades dentro de um espaço social e ideologicamente dominado pela instituição eclesiástica. Uma inventividade que, sabemos, também está inserida no contexto da influência dos comanditários, eclesiásticos ou laicos. O jogo entre a intenção dos ilustradores e a apreensão da mensagem pelo espectador também será levado em conta, como detalharemos mais tarde. Outro ponto

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Editions Gallimard, Paris, 2008, pp. 25-54.

¹¹⁴ *Ibid.*

abordado por Baschet, os usos desses manuscritos, sua circulação e as práticas de leitura relacionadas a estes foram abordados no capítulo anterior.

O papel/a função que essas imagens possuem no códice é outro nível de análise que nos revela, em primeiro lugar, a relação estreita que o espectador passa a ter com a representação do sagrado, no caso do manuscrito, sem a intermediação do clero. A imagem faz essa intermediação entre o espectador e o sagrado. Ao contrário da imagem presente na Igreja, esse tipo de ilustração se encontra no âmbito privado. Além disso, um códice é ilustrado por laicos e, no caso dos manuscritos da *Légende dorée*, encomendado também por leigos – não há interferência eclesiástica direta. Além disso, as imagens inserem o espectador numa experiência divina, não só de contemplação, mas de vivência do sagrado, como se ele participasse da cena.

É necessário, portanto, situar a imagem medieval no seu aspecto material, promovendo a análise da produção do códice e da própria produção da imagem e das ilustrações dentro dele. Recuperar os mecanismos de produção e do produtor como um dos agentes sociais, a destinação (não apenas o destinatário) do manuscrito, seu uso e sua função é, portanto, imprescindível.

Nenhuma imagem se encontra completamente isolada. Em geral, integra-se numa série: pode ser uma pré-existente ou uma construída pelo historiador.¹¹⁵ Como nos lembra Jérôme Baschet¹¹⁶, o estudo iconográfico deve repousar sobre a análise de um corpus mais completo quanto possível. A constituição de uma série supõe tratar uma produção massiva, evitando uma aproximação em termos de tipos iconográficos fixos, ou de modelos passivelmente reproduzidos de obra em obra.

Através da análise serial, procura-se revelar as transformações, restituindo a cada obra sua singularidade. A análise seriada toma por objeto as “gamas de variações”, incluindo regularidades e combinação das variantes, além da exploração do campo de possibilidades figurativas. As imagens medievais revelam sua liberdade e sua extraordinária inventividade.

De outra parte, a análise serial não se limita à aproximação de um motivo pontual. Ela ambiciona reler entre eles os aspectos multiformes da iconografia medieval. É assim que a iconografia serial pode contribuir para uma abordagem problematicamente histórica das imagens medievais, atenta ao livre jogo e para a complexidade dos desenvolvimentos figurativos.

Para Foucault, a imagem não é simplesmente um documento. Deve ser um documento/monumento que informa sobre o ambiente histórico que a produziu e ao mesmo tempo se oferece ao olhar como uma manifestação de crença religiosa ou uma proclamação de prestígio social.¹¹⁷ A imagem “(...) visa tornar-se um ‘lugar de memória’, um *monumentum* (...)”¹¹⁸ até porque a memória, tanto a individual quanto a coletiva, são compostas, segundo santo Agostinho, por imagens.

¹¹⁵ J.-C. SCHMITT, *Op.cit.* 2007, p. 41.

¹¹⁶ J. BASCHET, *Op.cit.* 2008, pp. 260-262.

¹¹⁷ J.-C. SCHMITT, *Op.cit.* 2007, p. 47.

¹¹⁸ *Ibid.*

Além de estudar as imagens na sincronia de sua base cultural, social e ideológica, o historiador deve também inserir as imagens no seu contexto, em uma ordem diacrônica e formar uma cronologia. Deve-se analisar o ritmo de transformação inerente às imagens e aos seus usos.¹¹⁹

Levando em consideração o papel de “fazer-crer” das imagens religiosas é interessante a contribuição de Jacques Durant na análise das imagens publicitárias. Durant, em seu texto “Rhétorique et image publicitaire”¹²⁰, analisa a retórica como um instrumento que constrói o discurso das imagens publicitárias.

Antes, é necessário traçar a relação estabelecida aqui entre a imagem religiosa e a imagem de propaganda. A publicidade é uma mensagem estruturada a partir de uma seleção de conteúdos que, por meio de códigos e suportes específicos, chega a um destinatário com a intenção de provocar nele uma mudança de comportamento, de desenvolver normas de conduta determinadas. Trabalhando com a imagem e a palavra, a publicidade apodera-se das técnicas retóricas com o objetivo de convencer e persuadir o público-alvo de que sua proposta é válida e seus anúncios representam a “verdade” mesmo que subjetiva.

Ambas, a imagem religiosa e a imagem publicitária, pretendem captar a atenção, garantir a permanência de um “estado de alerta” nos receptores que possibilite a introdução das suas mensagens. Ambas, portanto se utilizam da persuasão. Isso exige a utilização de elementos que garantam a tomada de contato, com a qual a apelação pode ter uma resposta imediata.

Para tanto, valem-se de estratégias retóricas a fim de construir o verossímil e, assim, provocar o espectador a atuar em conformidade com a mensagem veiculada. Em primeiro lugar, tenta-se captar a atenção mediante a presença no receptor de um antecedente informativo que facilite o contato e que predominantemente é composto de elementos conotativos e amplamente generalizados. A função essencial do componente conotativo é a de simples captação da atenção. E para isso vai buscar a adequação às exigências do público objetivo a quem a informação será dirigida.

A imagem publicitária, assim como a religiosa, também é servida de elementos denotativos, mas nunca contém somente estes. Para Roland Barthes¹²¹, não há imagem puramente denotada que se contente em representar desinteressadamente uma realidade; ao contrário, toda imagem veicula numerosas conotações provenientes do mecanismo de certos códigos (eles mesmos submetidos a uma ideologia). Seguindo esse raciocínio, finalmente se chega ao que Barthes entende como os signos que compõem a terceira mensagem (mensagem simbólica, cultural ou conotada). Em sua acepção, esses signos configuram a Retórica da Imagem.

Por isso acreditamos ser interessante utilizar o conceito de retórica da imagem para analisar as imagens das criaturas do mal na *Légende dorée*. A retórica da imagem, assim, seria constituída por um arcabouço de recursos de composição de imagens que são utilizados com o objetivo de persuadir o público, chamar sua

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 47-48.

¹²⁰ J. DURAND, “Rhétorique et image publicitaire”, *Communications*, vol. 15, 1, 1970.

¹²¹ R. BARTHES, “Rhétorique de l’image”, *Communications*, vol. 4, 1, 1964.

atenção e fazê-lo atuar. Para Barthes¹²², nesse arcabouço se encontrariam algumas das figuras já descobertas pelos Antigos e pelos Clássicos. De acordo com Jacques Durand¹²³ todas as figuras clássicas de retórica são encontradas na imagem publicitária.

A abordagem do trabalho de Jacques Durand, assim como o de Roland Barthes, nos possibilita reconhecer que foi aberto um grande leque investigativo que pode servir ao historiador na análise do discurso persuasivo contido na iconografia. O estudo da retórica da imagem pode ser um instrumental interessante para a análise da mensagem religiosa.

7. A relação entre as imagens e o texto da *Légende dorée*

A análise da iconografia dos manuscritos da *Légende Dorée* de Jean de Vignay requer alguns cuidados metodológicos. Em primeiro lugar, optamos por realizar uma exploração empírica de todos os manuscritos que contêm miniaturas, procurando aquelas que apresentam cenas em que se encontram os demônios. Em segundo lugar, fizemos um levantamento destas imagens, com vistas a produzir um banco de dados com informações como ilustradores, temas, personagens, elementos e objetos. Em relação às cenas de confrontos procuramos observar nas imagens quais personagens aparecem, com quais motivos eles se relacionam, a gestualidade, posicionamento e que relações se estabelecem entre si. Também tentamos estabelecer uma relação entre as imagens, observando nas representações do embate entre o bem e o mal as variações, superposições, estabelecendo uma tipologia.

Como mostramos anteriormente, os estudos sobre a *Légende Dorée* de Jean de Vignay tem explorado a iconografia dos manuscritos que apresentam este texto. Hilary Maddocks em sua tese analisou as imagens, ainda que de forma sucinta, quando apresentou a totalidade deste *corpus* de manuscritos.¹²⁴

Como nos lembra a pesquisadora, em todo o grupo de manuscritos, a apresentação e o plano dos programas de ilustração são consistentes. Cada entrada de texto, se ilustrada, é aberta por uma única miniatura. No entanto, dentro desta estrutura, os ilustradores dos manuscritos da *Légende Dorée* trataram a narrativa de Jacopo de Varazze de várias maneiras diferentes. A principal variável é o grau de fidelidade ao texto, às vezes, a iconografia é bastante estranha à *Legenda Aurea*, e é baseada em tradições pictóricas distintas. Em outros exemplos, os artistas observaram atentamente a narrativa, e criaram várias abordagens para a sua representação.¹²⁵

Nestes códices, Maddocks percebeu dois tipos de ilustração. O primeiro tipo é a representação estática, que aparece nas festas santorais, que chamou de icônica. Entendemos icônica como uma representação clássica do santo com seus atributos

¹²² *Ibid.*, p. 20.

¹²³ J. DURAND, op.cit.

¹²⁴ H. E. MADDOCKS, op.cit. 1990.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 24-25.

individuais. O atributo pode ser um objeto emblemático, como os potes com unguentos dos santos Cosme e Damião; o instrumento do martírio, como a cruz de Santo André; ou simplesmente um animal, como o cordeiro de Santa Inês. Maddocks acrescenta entre as imagens icônicas algumas cenas que, na visão da pesquisadora, já se notabilizaram como atributos do santo como, por exemplo, a cena de São Jorge com o dragão. Por não considerar esse tipo de cena como icônica e sim como narrativa, por representar uma passagem da história do santo, não tomaremos aqui essa classificação para imagens que mostram cenas da vida dos santos. Tomaremos por icônica somente a imagem do santo portando seus atributos, em pé ou sentado.

Em muitos manuscritos o método mais comum de ilustrar a narrativa de um santo é mostrar a figura de frente para o espectador, sentado ocasionalmente, mas geralmente em pé, e quer segurando ou acompanhado por um atributo. Por causa da semelhança formal para o ícone sagrado, Maddocks, chama essa apresentação de icônica. O atributo associado, geralmente estabelecido pela tradição, era geralmente facilmente reconhecido como pertencente a este santo particular. Santa Catarina de Alexandria, por exemplo, é quase sempre retratada com uma roda, Santo Antão aparece muitas vezes em pé ou segurando em chamas, acompanhado por um porco que porta um sino, o atributo habitual de Santa Inês é o cordeiro.

A natureza da relação entre o santo e o atributo varia. Às vezes, o atributo é o instrumento de tortura ou martírio do santo. Segundo sua hagiografia, Santa Catarina foi torturada na roda antes de seu martírio por decapitação. Outros santos mostrados com os instrumentos de sua tortura e morte são: São Bartolomeu segurando uma faca, São Sebastião com a flecha, São Lourenço, com uma grade de ferro em miniatura e São Quintino com um prego. Outros santos são retratados com um item peculiar à sua narrativa que não é o instrumento de sua tortura e martírio. Normalmente estes se relacionam com um milagre associado ao santo, São Dionísio segura sua própria cabeça e Santa Marta é acompanhada por um pequeno dragão.

No entanto, nem todos os atributos têm uma conexão simples com a narrativa de Jacopo de Varazze. Às vezes, os santos aparecem com atributos que, apesar de sua ampla aceitação, não têm ligação com o texto da *Legenda Áurea*, ou mesmo com qualquer narrativa escrita. É interessante observar nas imagens dos códices da *Légende Dorée* uma releitura do texto baseada em outras influências, como modelos pictóricos vigentes na época, desejo dos comanditários, concepções que eram apresentadas pela tradição oral.

Santo Antão, um dos Padres da Igreja, é usualmente representado por chamas ardentes a seus pés, uma muleta em forma de tau, e/ou um pequeno porco que porta um sino. Não há fontes textuais para estes atributos. De acordo com Louis Réau¹²⁶, o tau era já no Egito o símbolo da vida futura. O sino era um atributo dos eremitas que o conservavam para se defender dos ataques dos demônios, perturbados pelo barulho dos sinos como pela luz das velas. O porco é seu inseparável companheiro. Não se trata da personificação do demônio, das tentações pelas quais o santo deve

¹²⁶ L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints*. 3 v, Presses universitaires de France, Paris, 1958, pp. 101-115.

passar, pois ele se comporta familiarmente como um bom cachorro. Ele faz alusão simplesmente a sua patronagem dos porcos cuja gordura era um remédio eficaz contra o fogo de Santo Antão. Esta intimidade do santo com o porco nas imagens só é encontrada no Ocidente. As flamas do fogo de Santo Antão que ardem sob seus pés ou do livro que segura na mão são uma alusão ao ergotismo, uma intoxicação causada pela ingestão de produtos contaminados pelo esporão-do-centeio (*Claviceps purpurea*), um fungo contaminante comum do centeio e outros cereais, tratado pelos Antonitas.

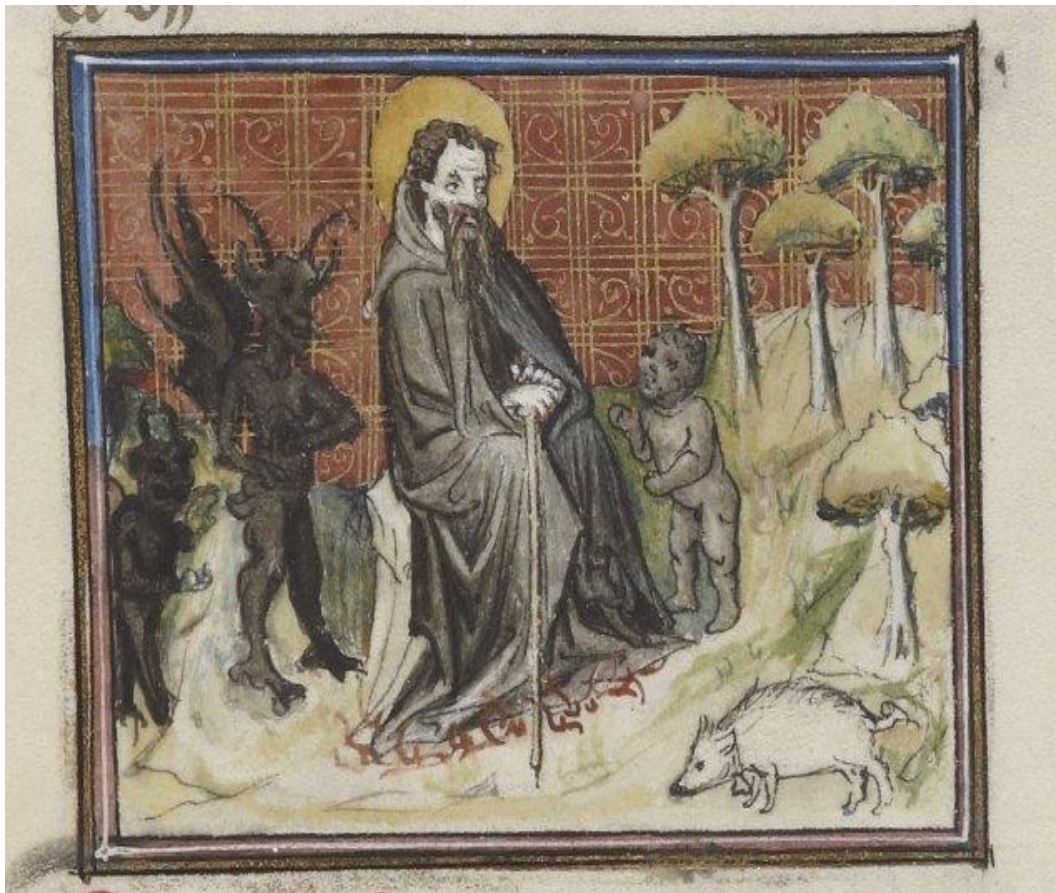


Fig. 2. Maître de Virgile/ Maître du Médaillon. *Santo Antão*. c.1404
Paris, B.N.F., ms. fr. 414, f. 50v.

As correspondências entre este santo e seus atributos parecem ser baseados em poderes e acréscimos de intercessão percebidas de diferentes fontes. Como as relações tipológicas medievais, essas conexões possuem multi-camadas, com base em uma variedade de fontes e associações, mas não na narrativa de Jacopo de Varazze ou em sua fonte principal, a vida por Atanásio.

Uma fonte para um atributo que não se encontra no texto da *Legenda Áurea* é representada pelo cordeiro da virgem mártir romana, Santa Inês. Esta associação é muito comum e aparece na arte a partir do século VI, quando Santa Inês e seu cordeiro foram retratados nos mosaicos da Igreja de San Apolinário Nuovo em Ravena. O cordeiro, que não tem qualquer relação direta com a sua vida e milagres, tem a conotação geral do Cordeiro de Deus, foi, provavelmente, relacionado especificamente à santa através da associação com a palavra *agnus*.



Fig. 3. Desconhecido, *Sainte Agnès*, c.1400.
Bibliothèque Municipale de Rennes, ms. 266, fol.47v.

Nestas figuras "emblemáticas" e cenas, a imagem fornece uma representação muito clara do santo, mas nem sempre ilustra esta, ou qualquer outra narrativa. No entanto, a ampla ocorrência de tais ilustrações hagiográficas pelo final da Idade Média atesta a sua utilidade.

A relevância contínua de representações "icônicas" põe em discussão a percepção medieval destas ilustrações. Maddocks, portanto, justifica o uso dessas representações antes de tudo pela necessidade de produzir uma imagem "reconhecível" do santo – apoiando-se então numa iconografia "comum" fazendo referência aos seus usos sociais - assim como pelas condições de produção do manuscrito copiado numa oficina e depois iluminado em outra, as distâncias espacial e temporal contribuindo para criar uma disjunção entre o texto e a representação.¹²⁷

Além disto, a iluminura, colocada entre o final de uma *Vita* e o início da seguinte, marca o início de cada legenda. A imagem precede, então, o texto. Este sistema ilustrativo não é exclusivo das *Legendas Áureas*: ele se encontra, com variantes, em outros manuscritos medievais. Mas ele resulta no legendário numa

¹²⁷ D. DONADIEU-RIGAUT, "Op.cit. 2004", p.LX.

representação original do santo não somente a partir de sua figura, mas também de seu nome. Lá onde o texto das etimologias procura justificar através do nome do santo a eleição divina, a imagem revela a sua maneira a santidade do eleito.



Fig. 4. *De saint Cyriaque* (fólio inteiro), c.1402. Paris, BnF, ms. fr. 242, fol. 168v.

O ilustrador ou oficina muitas vezes utiliza a iconografia usual, entretanto, muitas vezes ignora a iconografia familiar, substituindo-a por grupos de figuras gesticulando. Por exemplo, no manuscrito da BnF, ms. Français 241 a cena padrão de São Sebastião trespassado por flechas não ilustra a festa para o santo. Em vez disso ele é representado com um homem e duas mulheres (fol. 43), possivelmente representando Sebastião e as esposas de dois cristãos condenados à morte, embora a figura do homem não possa ser facilmente identificada.



Fig. 5. Richart de Montbaston. s. *Sébastien et parents éplorés*, 1348. Paris, BNF, ms. fr.241, fol. 43.

Grupos similares de figuras gesticulando podem ser encontrados nas miniaturas para a Natividade da Virgem (fol. 236v) e Septuagésima (fol. 57v). E nenhum grupo pode ser facilmente interpretado através da leitura do texto. Esse manuscrito contém muitas cenas de figuras animadas aparentemente envolvidas em conversação. Assim, neste códice a apresentação usual do santo sozinho com seus atributos muitas vezes é substituída por esses grupos de santos – que apresentam seus atributos – conversando.

Um segundo tipo de imagens, apresentado nos manuscritos da *Légende dorée*, chamamos de ilustração narrativa, que se liga a um episódio da legenda do santo ou da festa temporal. O tema mais apreciado nas representações narrativas é o do martírio, como já dissemos. As cenas de milagres, pregações, diálogos, confrontos com as criaturas do mal também fazem parte desse tipo de imagens.

Embora as imagens “icônicas” apareçam nos manuscritos da *Légende Dorée* do século XV, elas são menos comuns do que em alguns exemplares anteriores. Parece, então, que essas imagens simples não satisfazem certos requisitos de comanditários e leitores dos manuscritos.

Pelo fato de que a maior parte das entradas nos manuscritos é ilustrada por uma única miniatura, a representação da narrativa apresentava uma espécie de desafio para os ilustradores. Várias abordagens distintas para o problema da narrativa podem ser observadas no grupo dos manuscritos. Uma solução encontrada é situar a cena em um contexto específico. No caso de Santa Juliana, por exemplo, cada oficina escolheu uma passagem da vida da santa para representar.



Fig. 6. Richart de Montbaston. *Martyre de s. Julienne*, 1348. Paris, BNF, ms. fr. 241, f. 69v



Fig. 7. Mestre da Coroação da Virgem / imitador do Mestre da coroação, *s. Julienne liant le diable*, c.1402. Paris, BNF, ms. fr. 242, f. 59v

A oficina de Richart de Montbaston escolheu a cena do martírio para representar santa Juliana, já a oficina encarregada do manuscrito da BNF, MS. fr. 242 preferiu mostrar a santa em um momento de triunfo sobre o diabo.



Fig. 8. Richart de Montbaston, *De saint Nicolas*, 1348. Paris, BNF, ms. fr. 241, fol. 10v.

Outro exemplo demonstra a tendência dos ilustradores da *Légende Dorée* de usar iconografia que não encontra referência no texto de Varazze. São Nicolau, um santo popular, era o patrono das crianças e dos marinheiros. Em todos os manuscritos da *Légende dorée*, exceto um, P2, São Nicolau é representado levantando três meninos de uma banheira de água salgada. Esta história, em que o santo traz de volta à vida de três meninos que tinham sido assassinados, não foi incluída no compêndio de Varazze, embora tenha aparecido em outras fontes. Como certos atributos, esta iconografia particular foi associada com o santo de forma totalmente independente do texto.

Um relato mais detalhado pode ser possibilitado através da repetição de figuras chave, e este método tem a vantagem de permitir comparações instrutivas a serem feitas. Miniaturas dos manuscritos da *Légende Dorée* com uma estrutura binária são bastante comuns, e eles geralmente envolvem a repetição de personagens principais. Como podemos observar na imagem de São Donato no manuscrito de Munique. A ilustração apresenta duas cenas: na primeira Donato submete um dragão, na segunda é martirizado.



Fig. 9. Oficina do chamado Maître de la Légende Dorée de Munique ou o Mestre de Egerton, *De saint Donat*, c.1430. Munique, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Gall. 3, fol.282v



Fig. 10. Iluminadores da oficina de Pseudo-Jacquemart/ Seguidores do estilo Boqueteaux, *De saint Etienne*¹²⁸, 1382. Londres, British Library, ms. Royal 19.B.XVII, fol.26

¹²⁸ O martírio do santo (apedrejamento) é representado na cena. Santo Estevão está ajoelhado, com as mãos em oração. Olha para um dos dois homens que estão atirando-lhe pedras. O rosto de Cristo aparece no alto da imagem.



Fig. 11. Mestre da Coroação da Virgem / imitador do Mestre da coroação, *Miracle de saint Hilaire*¹²⁹, c.1402. Paris, BNF, MS, Français 242, fol. 32v,

Os ilustradores são seletivos nos episódios escolhidos para representação. Os eventos mais comumente descritos são de martírio e milagres. Esta seletividade pode ser vista como um sintoma da natureza do texto, como uma narrativa hagiográfica, a *Légende Dorée* está preocupada com os mesmos episódios comuns aos modelos *passio* e *vita*. Como Sherry Reames observou¹³⁰, as narrativas da *Legenda Áurea* tendem a manter-se aos fatos conhecidos da vida do santo. As imagens, assim, seguem a mesma retórica apresentada pelo texto da *Legenda Áurea*, insistindo nas cenas representativas da santidade como o martírio e os milagres, principalmente.

8. Conclusões

A maioria das miniaturas dos santos, nos manuscritos da *Légende dorée*, são quase indistinguíveis das ilustrações hagiográficas nos livros devocionais. A iconografia é compartilhada entre estes livros, para não mencionar outros meios de

¹²⁹ Na cena, Santo Hilário expulsa as cobras da ilha da Gallinaria.

¹³⁰ S. L. REAMES, *Op.cit.*

representação pictórica, e os mesmos padrões e modelos são usados para ilustrar os livros devocionais e *Légende dorée*. A estrutura do texto da *Legenda*, organizada de acordo com o ano litúrgico, alinha-o com livros devocionais dispostos de forma semelhante, como os livros de horas. O conteúdo, no entanto, não é devocional somente. A análise do texto de Jacopo de Varazze nos mostra que este às vezes se assemelha a um tratado teológico. Em outros aspectos, a narrativa descritiva tem mais em comum com os relatos heroicos de um romance.

As ilustrações da *Légende dorée*, iconografia que é geralmente baseada no texto, representam a narrativa de formas diferentes: detalhes sugerem a passagem do tempo, figuras-chave são repetidas, o espaço coerente é dividido em regiões por arquitetura ou formas naturais, ou o quadro é dividido em duas ou mais seções separadas. As cenas representadas não foram selecionadas arbitrariamente a partir do texto, mas de acordo com os princípios consistentes com um ponto de vista devocional. Cenas individuais, invariavelmente, retratam um momento importante na vida do santo: martírio, tortura ou um milagre. Miniaturas que representam mais de uma cena muitas vezes justapõem eventos "antes" e "depois", que enfatizam as qualidades inerentes ao santo. Estes eventos incluem a realização de um milagre, a passagem da ignorância para um estado de graça, ou a passagem para o reino dos Céus do santo através da tortura e martírio. Para o leitor devoto, estas miniaturas fornecem uma ilustração dos elementos mais importantes da vida do santo, que são estruturantes nas narrativas de suas vidas.

Assim, concordamos com Hilary Maddocks¹³¹ de que há alguma indicação de que os ilustradores estavam recorrendo àquilo que conheciam do texto da *Legenda Aurea* para uma nova iconografia, o que representa um afastamento das tradições estabelecidas. O caráter dual revelado pela estrutura e programa iconográfico dos manuscritos da *Légende Dorée* também é evidente na atitude dos ilustradores com a narrativa e na natureza de suas fontes iconográficas. Embora muitas ilustrações sejam consistentes com aquelas encontradas em breviários e livros de horas, alguns ilustradores trabalharam nos manuscritos estabelecendo uma relação estreita com a narrativa apresentada no texto.

Isto não acontece com a maioria dos livros devocionais, que eram ilustrados com cenas já tradicionalmente associadas com a festa ou com o santo. Nestes códices, a representação simbólica do santo, por meio de um atributo ou uma cena convencional, serve melhor os conteúdos devocionais do texto. A ilustração dos manuscritos da *Légende dorée*, na maior parte de vezes se assemelha a estas dos livros devocionais. Entretanto, os ilustradores, inspirados pelo texto da *Legenda*, já conhecido e difundido pela tradição oral, também podiam escolher a passagem da vida do santo que melhor ilustrava a sua santidade, o que geralmente se traduzia pela representação do seu martírio ou milagre.

A escolha pelo martírio ou o milagre reforça a ideia de que as imagens da *Légende Dorée* reforçam a operação de persuasão contida no texto da *Legenda Aurea*. Esta persuasão se refere ao convencimento sobre a santidade do indivíduo retratado e da mensagem transmitida pela narrativa. Nesse sentido, as imagens fazem crer que aquele servo de Deus é dotado de uma força sobrenatural e, assim,

¹³¹ H. E. MADDOCKS, op.cit. 1990., pp. 71-72.

merece ser reconhecido como uma pessoa especial. O posicionamento da imagem no fôlio, quase sempre no início da narrativa, colocada junto à etimologia do nome do santo, reforça esse especto persuasivo.

* * *

Fontes e Bibliografia

1. Fontes

- Manuscritas

Arras

Médiathèque

ms. 83 (antigo 630), Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1400.

Bruxelas

Bibliothèque Royale de Belgique

ms. 9226, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1405.

ms. 9227, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1400.

ms. 9228, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1420.

ms. 9282-5, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1470-1477.

Cambridge

Fitzwilliam Museum

ms. Mc Clean 124, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1360.

ms. 22, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1500.

Chantilly

Bibliothèque du Château de Chantilly

ms. 735, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1365.

Genebra

Bibliothèque Publique et Universitaire

ms. fr. 57, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1400.

Jéna

Universitätsbibliothek

ms. Gall. 86, *Légende dorée*, c. 1420.

Londres

British Library

ms. Add. 16907, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, 1375.

ms. Egerton 645, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c.1450.

ms. Phillips Loan 36/199, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1410.

ms. Royal 19 B XVII, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, 1382.

ms. Stowe 50-51, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c.1475.

Mâcon

Bibliothèque Municipale

ms. 3, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1470 (outra parte em New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 672-75).

Munique

Bayerische Staatsbibliothek

Cod. Gall. 3, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1430.

Nova York

Pierpont Morgan Library

MS M 672-75, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1470.

Paris

Bibliothèque Nationale

Colbert, ms. 127, Inventaire de la librairie de Philippe le Bon, 1420.

Collection Baluze, ms. 397, Inventaire de la librairie du Louvre, 1380.

ms. fr. 184, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1400.

ms. fr. 242, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1402.

ms. fr. 243, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1415.

ms. fr. 241, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, 1348.

ms. fr. 244-45, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1480.

ms. fr. 414, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, 1404.

ms. fr. 415-16, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1415.

ms. fr. 1535, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1400.

ms. fr. 2700, Inventaire de la librairie du Louvre, 1373 e 1411.

ms. fr. 6448, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c.1480.

ms. fr. 11496, Inventaire des livres du duc de Berry, 1402.

ms. fr. 17232, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, s/d.

ms. fr. 23113, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1400.

Bibliothèque de l’Arsenal

ms. 3705, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1400.

ms. 3682-83, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1480.

Bibliothèque Mazarine

ms. 1729, Jacques de Voragine, *Légende Dorée*, c. 1370.

2. Bibliografia

ARASSE, D., “Entre dévotion et culture: fonctions de l’image religieuse au 15ème siècle”, en *Faire croire: modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIIe au XVe siècle*, École française de Rome, 1981.

BARTHES, R., “Rhétorique de l’image”, *Communications*, vol. 4, n.º 1, 1964, pp. 40-51.

- BASCHE, J., *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*, Globo, São Paulo, 2006.
- BASCHE, J., *L'iconographie médiévale*, Editions Gallimard, Paris, 2008.
- BETTENSON, H. S., *Documentos da Igreja Cristã*, ASTE, São Paulo, SP, 2001.
- BUTLER, P., *Legenda aurea-Légende dorée-Golden legend: A study of Caxton's Golden legend with special reference to its relations to the earlier English prose translation...*, John Murphy Company, Baltimore, 1899.
- CARRUTHERS, M., *Machina memorialis: méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Gallimard, Paris, 2002.
- CASWELL, J. M., “A Double Signing System in the Morgan-Mâcon Golden Legend”, *Quaerendo Amsterdam*, vol. 10, n.º 2, 1980, pp. 97-112.
- CASWELL, J. M., “The Wildenstein Nativity, a Miniature from the Morgan-Mâcon Golden Legend”, *The Art Bulletin*, vol. 67, n.º 2, 1985, pp. 311-316.
- DIERKENS, A.; BARTHOLEYNS, G.; GOLSENNE, T., *La performance des images*, Editions de l'Université de Bruxelles, 2010.
- DONADIEU-RIGAUT, D., “La Légende Dorée et ses images”, en Alain Boureau (ed.) *La Légende dorée*, Gallimard, Paris, 2004, pp. LVIII-CXI.
- DUBY, G., *No tempo das catedrais*, Editorial Estampa, Lisboa, 1993.
- DUNN-LARDEAU, B. (ed.), « *Legenda aurea* », *sept siècles de diffusion: actes du colloque international sur la « Legenda aurea », texte latin et branches vernaculaires*, Éditions Bellarmin, 1986.
- DURAND, J., “Rhétorique et image publicitaire”, *Communications*, vol. 15, n.º 1, 1970, pp. 70-95.
- FITZWILLIAM MUSEUM, “Legenda Aurea”, *Collections Explorer*, fecha de consulta 25 noviembre 2014, en <http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?qu=legenda%20aurea&oid=169689>.
- FLEITH, B.; MORENZONI, F., *De la sainteté à l'hagiographie: genèse et usage de la Légende dorée*, Droz, Genève, 2001.
- FRÓES, V. L., “O livro de horas dito de D. Fernando”, *Anais da Biblioteca Nacional*, vol. 129, 2009, pp. 83-136.
- GUERINEL-RAU, M., “La Légende Dorée conservée à la Bibliothèque Municipale de Rennes”, 2007, LMU, Munique.
- HAMER, R., “Jean Golein's Festes nouvelles: a Caxton Source”, *Medium aevum*, vol. 55, n.º 2, 1986, pp. 254-260.
- HAMER, R. F. S.; RUSSELL, V. (eds.), *Gilte legende*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
- HAMER, R.; RUSSELL, V., “A critical edition of four chapters from the Legende doree”, *Mediaeval studies*, vol. 51, n.º 1, 1989, pp. 130-204.
- HOURIHANE, C., *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, Oxford University Press, Oxford, 2012.
- HUIZINGA, J., *O outono da Idade Média*, Cosac Naify, São Paulo, 2010.
- JACQUELINE, L., *A pintura - A Teologia da Imagem e o Estatuto Da Pintura*, vol. 2, Editora 34, 2004.
- KNOWLES, C., “Jean de Vignay, un traducteur du XIVe siècle”, *Romania*, vol. 75, 1954, pp. 353-83.

- LE GOFF, J., *São Francisco de Assis*, Editora Record, Rio de Janeiro, 2007.
- MADDOCKS, H., “Pictures for Aristocrats: The Manuscripts of the *Légende dorée*”, en *Medieval Texts and Images: Studies of Manuscripts from the Middle Ages*, Chur, Harwood Academic Publishers, Taylor & Francis US, 1991, pp. 1-23.
- MADDOCKS, H., “The Rapondi, the Volto Santo di Lucca, and Manuscript Illumination in Paris ca. 1400”, en *Patrons, Authors and Workshops: Books and Book Production in Paris Around 1400*, vol. 4, Peeters Publishers, Louvain, Paris e Dudley, 2006, pp. 91-122.
- MADDOCKS, H. E., “The Illuminated Manuscripts of the « *Légende Dorée: Jean de Vignay’s Translation of Jacobus de Voragine’s* » *Legenda Aurea*””, 1990, University of Melbourne, Melbourne.
- MANNING, W. F., “Les manuscrits et miniatures des vies en langue vulgaire”, *Cahiers de Fanjeaux*, vol. I, 1966, pp. 69-73.
- MANNING, W. F., “Les vies médiévales de Saint Dominique en langue vulgaire”, *Cahiers de Fanjeaux*, vol. I, 1966, pp. 48-68.
- MANNING, W. F., “The Jean de Vignay version of the life of Saint Dominic.”, *Archivum fratrum praedicatorum*, vol. 40, 1970, pp. 29-46.
- MARTIN, H., *La miniature française du XIIIe. au XVe. siècle*, Van Oest, Paris, Bruxelles, 1923.
- MEISS, M., *French painting in the time of Jean De Berry: the late Fourteenth century and the patronage of the Duke*, vol. 1, Phaidon, London, 1967.
- MEYER, P., “Notice du MS. Med.-Pal. 141 de la Laurentienne”, *Romania*, vol. 33, 1904, pp. 1-49.
- MEYER, P., “Notice sur trois légendiers français attribués à Jean Belet”, *Romania*, vol. 29, 1900, pp. 472-473.
- MOLLAT, G., “Clément VI et Jeanne de Bourgogne, reine de France”, *Comptes-rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 101, n.º 4, 1957, pp. 412-419.
- PORCHER, J., *Les manuscrits à peintures en France du XIIIe au XVIe siècle*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1955.
- REAMES, S. L., *The Legenda aurea: a reexamination of its paradoxical history*, Univ of Wisconsin Press, 1985.
- REAU, L., *Iconographie de l’art chrétien: Iconographie des saints. 3 v*, Presses universitaires de France, Paris, 1958.
- SCHMITT, J.-C., “Imagens”, en Jean-Claude Schmitt, Jacques Le Goff (eds.) *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol. I, EDUSC, Bauru, 2006, pp. 591-605.
- SCHMITT, J.-C., *O corpo das imagens*, EDUSC, São Paulo, 2007.
- SMEYERS, M., *L’art de la miniature flamande du VIII au XVI siècle*, Renaissance du livre, Tournai, 1998.
- ZUMTHOR, P., *A letra e a voz: a « literatura » medieval*, Companhia das letras, São Paulo, 1993.