

BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. **L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval**. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26 (tradução: Maria Cristina C. L. Pereira)

[7] Como as coisas eram simples quando se podia contentar com a crença na definição da imagem cristã como uma "Bíblia dos iletrados", segundo uma fórmula bastante conhecida e que se apropria abusivamente da autoridade do papa Gregório Magno! Esta expressão funcionou, no campo dos estudos da arte medieval, como uma fórmula mágica – tanto que finalmente acabávamos por não perceber seu sentido – e que permitia livrar-se de uma vez da questão das funções das imagens, e às vezes das próprias imagens¹. Tudo estava entendido, graças a Gregório Magno e aos clérigos que lhe faziam eco: a imagem servia para ensinar a história santa àqueles que não podiam ler as Escrituras; ela era a *litteratura laicorum*, um substituto do texto, desvalorizado pelo status subalterno de seus destinatários. A idéia da Bíblia dos iletrados constituiu-se assim em um formidável álibi para certa forma de história da arte, que lhe permitia justificar o primado do texto sobre a imagem e a surpreendente desvalorização de seu objeto, sobre a qual ela foi durante bastante tempo baseada.

Sabemos hoje que esta forma de referência a Gregório Magno, levando à redução da vocação da imagem à instrução dos simples, é, no mínimo, forçada – qualquer que seja, aliás, a importância de suas idéias para a história das concepções ocidentais da imagem². Em primeiro lugar, é importante não se negligenciar o [8] contexto preciso no qual intervinha Gregório Magno e, em particular, a perspectiva que era imposta pela conversão dos pagãos³. Mais precisamente, a carta dirigida no ano de 600 a Serenus, bispo iconoclasta de Marselha, deve ser tomada por aquilo que ela é: não um tratado sistemático e geral, mas uma *resposta*, visando defender as imagens

¹Emile Mâle ajudou bastante a difundir esta concepção. "L'art religieux au XIIIe siècle en France" se inicia com as seguintes palavras: "A Idade Média concebeu a arte como um ensinamento", seguidas de uma referência à "Bíblia dos pobres". (8ª edição, Paris, 1948, p. 11).

²Ver, notadamente, os trabalhos de C. M. Chazelle, "Pictures, books and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles", *Word and Image*, 6, 1990, p. 138-153; J. C. Schmitt, "L'Occident, Nicée II et les images du VIIIe au XIIIe siècle", in F. Boespflug e N. Lossky (dir), *Nicée II. 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, 1987, p. 271-301; H. L. Kessler, "Pictorial narrative and Church mission in Sixth-Century Gaul", *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages, Studies in the History of art*, 16, 1985, p. 75-91 e "Diction in the "Bibles of the Illiterate", *World Art: Themes of Unity in Diversity*, ed. I. Lavin, University Park, 1989, II, p. 297-308; M. Camille, "Seeing and reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy", *Art History*, 8, 1986, p. 26-49, e aqui mesmo ["The Gregorian definition revisited: writing and the Medieval image", in: J. Baschet e J. C. Schmitt, *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval* Paris: Le Léopard d'Or, 1995, p. 89-107] as análises deste último dizendo respeito aos deslizes constatados na recepção das formulações de Gregório.

³H. L. Kessler, "Pictorial narrative", artigo citado.

em um contexto hostil. É isso que conduz o papa a legitimar as imagens aproximando-as da fonte de verdade reconhecida por todos: as escrituras e os textos santos.

Por outro lado, se ele insiste essencialmente na função de instrução, Gregório abre o caminho para a afirmação de duas outras funções das imagens: aprender não é apenas descobrir, mas também recordar, de forma que a imagem tem o papel de alimentar o pensamento das coisas santas; além disso, ela pode *comover* o espírito, suscitar um sentimento de compunção que permite o elevar-se para a adoração de Deus. Esse aspecto afetivo e anagógico, já presente em Gregório, será desenvolvido depois dele, em particular na teologia da imagem dos séculos XII e XIII, que amplia a noção de *transitus*, de passagem para as realidades visíveis através das coisas visíveis⁴. São, então, três funções – ensinar, lembrar, comover – que a maioria dos autores que abordam esta questão – Honorius Augustodunensis, Pedro Lombardo, Sicard de Cremona, Guillaume Durand, por exemplo – atribuem às imagens⁵. Falta ainda acrescentar, como precisaremos mais adiante, que isto não é sempre o bastante para dar conta das utilizações efetivas das imagens⁶. Pois esta tríade constitui uma definição normativa, que deve ser considerada como tal, e, por conseguinte, não deve passar como um reflexo satisfatório das práticas.

É inútil prolongar ainda mais esta análise, pois não se trata [9] aqui de eliminar a definição da imagem como Bíblia dos iletrados. Consideremos antes que esta tarefa já foi cumprida (ainda que a expressão pareça por vezes ser como um destes fantasmas que ainda rondam com frequência os espíritos e os textos) e partamos da seguinte constatação: assim que renunciamos à facilidade da Bíblia dos iletrados, um campo imenso e bastante complexo se abre à reflexão sobre as funções das imagens. É o que têm mostrado recentemente importantes trabalhos, nos quais esta preocupação ocupa um lugar central⁷. Parece que este termo, "função", era suscetível de constituir um ponto de convergência e de encontro entre os diferentes tipos de

⁴J. C. Schmitt, artigo citado, p. 290-296.

⁵Honorius Augustodunensis propõe uma tríade sensivelmente diferente, na qual a função emocional não é referida como tal e cede o lugar a uma função propriamente estética (necessidade de ornamentar a casa de Deus); *Gemma animae*, I, 132, PL 172, c. 586. Ver o conjunto de textos citados por L. Duggan, "Was art really the book of illiterate?", *Word and Image*, 5, 1989, p. 227-251.

⁶O caráter por vezes erudito da arte desejada pelos clérigos é a prova disto: sabe-se que Suger reservava a plena compreensão das alegorias contidas nos vitrais de sua basílica aos espíritos mais sutis. De outra parte, o uso de palavras nas imagens desmente que elas sejam destinadas apenas aos *illiterati*; sobre este ponto, ver H. L. Kessler, "Diction ...", artigo citado.

⁷H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlim, 1981 e *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munique, 1991; J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe – XVe siècle)*, Paris, 1989.

abordagem da imagem, e em particular entre a história da arte e a história. Mais precisamente, esta constatação torna necessário tentar realizar – coletivamente – um primeiro balanço, mostrando o leque extremamente amplo das múltiplas funções e utilizações das imagens, e ao mesmo tempo analisando-as o mais profundamente possível. Parecia-nos sobretudo necessário, a fim de evitar que a palavra "função" se reduzisse apenas à caução de uma contextualização vaga, precisar e discutir o conceito mesmo de função, as problemáticas que ele implica, e as questões metodológicas postas pela análise dos aspectos funcionais.

Do que se trata, precisamente? Inicialmente, de tomar ciência do alto grau de funcionalidade da arte medieval (como toda arte que se inscreve em um universo essencialmente religioso). Não há imagem na Idade Média que seja uma pura representação. Na maioria das vezes trata-se de um *objeto*, dando lugar a usos, manipulações, ritos; um objeto que se esconde ou se desvela; que se veste ou se despe, que se beija ou se come (lembramos que a hóstia traz frequentemente uma imagem, fig. 1); um objeto pedindo orações, respondendo às vezes por palavras ou barulhos, por gestos ou pela emissão de humores (sangue, água, óleo...), reclamando também dons materiais. Mesmo quando não é esse o caso, a imagem adere a um objeto ou a um lugar que tem, ele mesmo, uma função, um uma utilização, quer se trate de um altar, de um manuscrito ou de um objeto litúrgico (fig. 2), ou das paredes entre as quais têm lugar os ritos cristãos. Enfim, dois exemplos são particularmente aptos para sublinhar o caráter de objeto da imagem e seu papel no funcionamento da religião medieval. A imagem torna-se a partir do século XIII uma forma de adquirir indulgências: ela é então reconhecida, através das orações recitadas em frente a ela, como um meio de remissão dos pecados, aqui em baixo, [10] inicialmente, e mais adiante, no além⁸. Por outro lado, ao mostrar a passagem que se opera da relíquia à imagem do santo, como objeto de culto e como fator de sua difusão, os historiadores integraram plenamente a análise das imagens naquela das práticas religiosas⁹.

Da mesma forma, formulada abruptamente, a idéia que presidiu à elaboração deste volume consiste em abordar a imagem menos em termos de "conteúdo" – e a

⁸A primeira indulgência ligada a uma imagem – em ocorrência a *Veronica* de São Pedro do Vaticano foi concedida por Inocêncio III em 1216 (H. Belting, *Das Bild und sein Publikum...*, trad. Italiana, *L'arte e suo pubblico*, Bolonha, 1986, p. 21). A relação entre a recitação de orações diante da imagem e a indulgência irá aumentar daí em diante e concernirá também, sobretudo a partir do século XV, as almas do purgatório.

⁹Notadamente A Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, BEFAR, 241, Roma, 2^a ed., 1988, p. 519-529.

fortiori de "estilo" – que em termos de usos e práticas. Suspenda a análise interna, formal e iconográfica; falar não do que a obra representa, mas do que ela é, e para o quê ela serve. Em suma, estudar a imagem saindo dos limites que a margeiam materialmente.

Tal proposta é certamente problemática, e voluntariamente excessiva. Pode-se inicialmente levantar a objeção de que há uma relação entre o para quê a imagem serve e o que ela representa. Mas qual é esta relação? A partir do momento que se admite que não há uma adequação estrita, uma das questões consiste em definir as diversas configurações. De outra parte, convém alongar-se sobre o que significa "aquilo para o quê a imagem serve", ou seja, sobre a própria noção de imagem.

Antes de prolongarmos a reflexão sobre este ponto, convém fazermos algumas precisões acerca do termo "imagem", utilizado no título deste volume, e que sabemos não ser isento de criar dificuldades, sobretudo quando se proclama querer colocar entre parênteses o conteúdo das representações. Sabe-se que este termo é privilegiado pelos historiadores que se interessam pelo campo visual, e também por eminentes historiadores da arte¹⁰. Esta palavra possui uma legitimidade forte, que se relaciona à constelação de sentidos à qual a palavra *imago* se abre na cultura medieval, como J. C. Schmitt explica aqui mesmo. É também uma forma de evitar as palavras "arte", "obra de arte", "artista", que correspondem a noções que não existem de forma autônoma na Idade Média. Enfim, ele marca [11] uma distância em relação às regras de uma história da arte que concedeu por muito tempo o primado ao julgamento estético e por conseguinte às obras-primas. Mas essa utilização não deve fazer esquecer a dimensão estética das obras das quais falamos - dimensão reconhecida mesmo na Idade Média como um elemento necessário ao cumprimento da função da imagem¹¹. Então, se não se pode identificar a coisa da qual falamos incluindo-a na categoria "arte", é forçoso admitir que nela há arte (isto é, um "saber-fazer" praticado em graus variados, e um valor estético que contribui a conferir ao objeto o poder que o torna eficaz).

¹⁰Ver nota 7.

¹¹M. Schapiro, "On the aesthetic attitude in romanesque art", retomado em *Romanesque Art. Selected Studies*. Londres, 1977, p. 1-27; J.-C. Bonne, "À la recherche des images médiévales", *Annales ESC*, 1991, 2, p. 353-573.

No fundo, pode-se até admitir que não sabemos como nomear isso de que falamos: "imagem" e "obra de arte" possuem, cada uma, vantagens e inconveniências; "ídolo" carrega uma inegável virtude provocadora, mas não pode ser utilizada por muito tempo¹²; "representação" tem o duplo inconveniente de designar um campo que ultrapassa em muito a imagem e de negligenciar, no que a concerne, sua dimensão de objeto. Tal dificuldade de nomeação é sem dúvida indício de um problema sério, ao menos em um momento de redefinição problemática da pesquisa, na encruzilhada de várias disciplinas. Não se poderia então ater-se, momentaneamente, a um oscilação controlada entre os dois termos principais, imagem e arte?

Mas o essencial não está talvez aí. Isso porque o risco principal ao qual está exposta a palavra "imagem" deve-se ao fato que ela não torna sensível a materialidade da coisa, seu caráter de objeto, e periga, da mesma forma conduzir a uma negligência da dimensão ornamental das obras. Notemos que há um paralelo entre a relação imagem/objeto e a relação imagem/letra nessa forma tão característica da produção figurativa da Idade Média que é a letra ornada ou historiada: a imagem não é autônoma em relação ao texto; ela se reporta, ao revés, àquilo que faz sua materialidade, a letra. Da mesma forma, aferrar-se à palavra "imagem" pode parecer uma contradição com a perspectiva, centrada na funcionalidade das obras, que acabamos de definir. É por isso que proporemos utilizar a noção de "imagem-objeto".

A expressão tem a vantagem de recobrir dois casos distintos, quer a imagem constitua por si só um objeto dando lugar a várias utilizações (uma [12] estátua-relicário, por exemplo), quer ela aderindo a um objeto (fig. 2) ou a uma arquitetura possuidora de funções (neste caso, o traço de união, que parece ligar duas realidades separadas, deverá ser considerado sobretudo como o sinal de unidade dos dois aspectos de uma mesma coisa). De maneira mais ampla, poder-se-ia dizer que nosso objeto de estudo é aquilo que é, ao mesmo tempo e em proporções variáveis, imagem e objeto, de forma que o traço de união é também o esboço de um eixo ligando dois pólos (ambos possuindo apenas uma existência essencialmente teórica): o objeto sem imagem e sem tratamento decorativo e, no lado oposto, a imagem pura (o grau zero de "objectualidade" só podendo ser aproximado em nossa civilização chamada com justeza de "da imagem"). Poderíamos agora analisar as imagens-objetos produzidas em diferentes contextos e em diferentes épocas como configurações variáveis da

¹²M. Camille, *The Gothic idol. Ideology and image-making in medieval art*, Cambridge, 1989; J.-C. Schmitt,

relação entre esses dois pólos. Tendendo para um dos extremos estariam estes objetos que produzem imagem, mesmo que apresentando um caráter mimético bastante fraco: por exemplo, uma vela do tamanho do indivíduo levada ao túmulo de um santo basta, na Idade Média, para representar aquele por quem se invoca o protetor¹³. No lado inverso, a objectualidade da imagem decresce fortemente quando ela perde suas funções rituais ou devocionais, sem no entanto que a era da estética e do museu anule-a completamente. A televisão constitui sem dúvida um modo extremo de imagem-objeto que, quaisquer que sejam as relações quase fetichistas que ela suscita, permite uma forma de triunfo da imagem: o objeto torna-se o receptáculo de todas as imagens possíveis, a tela onde se projeta a sombra do universo e que, pela maneira de superpresença do real que ela autoriza, transforma - e talvez mesmo perverta - a relação com o mundo.

É entre esses dois extremos que se situa a gama das imagens-objetos medievais. Indiquemos agora algumas das características que essa expressão permite destacar. Ela coloca uma ênfase na materialidade da obra e no poder que a ela adere. Os fatores que fundam esse poder necessitam ser ainda mais precisados, em sua diversidade e sua evolução: valor econômico e simbólico dos materiais empregados (pigmentos, ouro, pedras preciosas...), propriedades estéticas, fama do artista, antiguidade da obra, aura histórica e lendária etc. Enfim, falar de imagem-objeto impõe aperceber-se de seu caráter local: não se poderia estudá-la sem levar em conta o lugar específico (ou lugares) onde ela se inscreve, [13] de mesmo que o dispositivo espacial, temporal e ritual associado a seu funcionamento.

É necessário ainda observar que a expressão proposta não deve fazer com que se encerre a imagem na imobilidade inerte de uma coisa. Ao contrário, a imagem-objeto é um corpo vivo. Algumas contêm um corpo (a relíquia), certo morto, mas mesmo assim ativo. A própria imagem vive e se transforma, simultaneamente, no tempo breve de um ritual (ela é transportada, vestida, coberta e depois descoberta)¹⁴ e no tempo mais longo de sua própria história (repinturas, modificações,

"Les idols chrétiennes", in *L'idolâtrie, Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, 1990, p. 107-118.

¹³Sobre essa utilização, cf. A; Vauchez, *La sainteté...*, p. 635-636. Em um outro contexto, o colosso grego constitui um duplo muito fracamente mimético do morto, cf. J. -P. Vernant, "Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double: le colosso", in *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 2 ed., 1980, p. 65-78.

¹⁴Guillaume Durand remarca que todos os ornamentos da igreja devem ser velados, e depois descobertos, quando das cerimônias pascais (*Rationale Divinorum Officiorum*, I, 3. ed. e trad. J. M. Neale e B. Webb, Londres, 1906, p. 57-61).

deslocamentos, reutilizações...). Viva, a imagem é por consequência mortal, e seria útil precisar sua "esperança de vida" – que varia de acordo com os tipos de objeto e de funções, sendo em geral mais curta do que se pensa¹⁵.

Enfim, a imagem-objeto só possui eficácia porque ela é também um objeto imaginário, um objeto imaginado. Não se pode separar, portanto, a imagem-objeto das experiências relacionadas à esfera da *imaginatio* (sonho, visão, imagem mental) que a tornam viva e eficaz. Pensemos, em meio a vários outros exemplos ilustrando o papel das imagens na experiência das místicas do fim da Idade Média, em Catarina de Siena que, quando contempla o mosaico de Giotto em São Pedro do Vaticano, se sente esmagada pela Navicella e permanece paralisada até sua morte¹⁶. De maneira mais ampla, a imagem-objeto faz necessário discernir os fenômenos de crença e participação ritual através dos quais ela autoriza uma forma de presença às forças invisíveis. Somos, assim, levados a ligar estreitamente a análise das duas relações que a representação entretém, de uma parte, com seu protótipo e, de outra, com o elemento-objeto que funda sua inscrição em um dispositivo ligado ao ritual e à crença.

As características e as funções das imagens-objetos evoluem assim no tempo da história e diferem segundo e espaço considerado. É por isso que, sem desconhecer as mudanças e as confrontações com [14] outras civilizações ou os benefícios do comparativismo, nos pareceu útil concentrarmo-nos neste volume no Ocidente, que conhece, em termos de imagens, uma história particular, notadamente em relação à Bizâncio. Da mesma forma, consideramos que, já que o campo problemático era bastante amplo, poderia ser útil - sem nos limitarmos de forma estrita, privilegiar os séculos XI a XV, período de grande desenvolvimento das utilizações das imagens, em contraste com séculos anteriores, quando a imagem é objeto de contestações e quando o grau de iconicidade é mais fraco. Não desconhecemos, no entanto, a importância desses momentos anteriores, em particular do período carolíngio que

¹⁵A imagem-objeto de um culto duradouro tem sua longevidade garantida (estátua de santa Fé). Ao revés, pinturas murais votivas, como as que proliferam nas igrejas italianas do final da Idade Média, tendem a ser negar e a cobrir umas as outras com um ritmo bastante rápido. Mesmo as obras de maior prestígio, como os painéis de altar, são por vezes submetidos a uma história acelerada, devido à sua evolução litúrgica, estética e devocional: H. Van Os mostrou que em um século, entre 1215 e 1311, a decoração do altar maior da catedral de Siena conheceu quatro arranjos diferentes; H. Van Os, *Sieneze altarpieces*, I: 1215-1344, Groningen, 1984.

¹⁶Carta inédita e *Legenda minore*, III, 2, citado por M. Meiss, *La peinture à Florence et à Sienne après la Peste noire*, trad. francesa, Paris, 1994, p. 94.

anuncia um desenvolvimento nos usos da imagem: notadamente devocionais e já afetivos¹⁷.

Podemos situar, como sugere J.- C. Schmitt, um momento importante em torno do ano mil, com a aparição das grandes estátuas-relicários (Virgem de Clermont, santa Fé de Conques)¹⁸. Há, em seguida, uma expansão contínua das funções da imagem: reforço dos usos cultuais, aparição e desenvolvimento dos retábulos a partir do século XIII; impulso na utilização da imagem na devoção privada, inicialmente dos clérigos e em seguida dos leigos, sobretudo a partir do século XIV¹⁹; desenvolvimento de utilizações judiciárias da imagem, por exemplo através da pintura infamante, que aparece na metade do século XIII; a multiplicação de decorações profanas e de ciclos ornando edifícios civis, a partir do fim do século XIII e sobretudo a partir do século XIV. E, sem dúvida, dever-se-ia deixar um lugar para outros suportes, mais próximos ainda das práticas – ourivesaria, selos, heráldica, moedas, objetos domésticos - para tomar a medida do lugar cada vez mais importante das imagens no quotidiano.

Poderíamos assim discernir mais precisamente o *universo de imagens* próprio aos homens de diferentes períodos e de diferentes meios. Tratar-se-ia assim de avaliar a quantidade e o tipo de imagens com os quais um indivíduo poderia estar em contato ao longo de sua vida, distinguindo diferentes graus de familiaridade, desde a decoração da igreja de sua paróquia até as imagens exibidas excepcionalmente e as obras descobertas por ocasião de viagens ou peregrinações mais ou menos distantes. Seguramente, esse universo era infinitamente mais reduzido do que nós somos espontaneamente [15] levados a imaginar, tendo em vista o consumo atual de imagens. É necessário ainda pensar que essa relativa raridade era acompanhada provavelmente de uma relação de grande familiaridade, mantida ao longo da vida, com algumas imagens próximas. Em todo caso, o período considerado é o de uma parte desse universo de imagens, em relação direta com as funções e utilizações das imagens.

¹⁷Ver, por exemplo, E. Palazzo, "Les pratiques liturgiques et dévotionnelles et le décor monumental dans les églises du Moyen Âge", in *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge. Cahier du Centre international d'art mural*, n. 2, Saint Savin, 1993, p. 45-56.

¹⁸J.-C. Schmitt, art. cit., p. 282-285.

¹⁹Ver por exemplo a difusão das imagens de São Francisco de Assis nas casas dos fiéis desde a metade do século XIII; cf. A. Vauchez, *La sainteté*, op. cit., p. 525, n. 19.

Deve-se, enfim, precisar como entendemos aqui a noção de função. O objetivo é propor uma utilização ampla e aberta. A palavra "função" tem uma má reputação; ela evoca uma visão estreita - que é principalmente aquela do funcionalismo herdeiro da sociologia durkheiminiana e ilustrada em particular pela escola antropológica inglesa. Essa corrente tende a supor uma unidade funcional da sociedade, concebida segundo um modelo orgânico, onde cada elemento que a compõe cumpre um papel preciso e necessário²⁰. Ela é criticada sobretudo por se interessar apenas pelas "representações", as religiosas principalmente, na medida em que elas servem para o funcionamento do sistema social, o que tende a estabelecer entre o social e suas representações uma relação de aderência completa, de especularidade. Ao contrário, a antropologia estrutural se ocupa em discernir a coerência interna dos sistemas simbólicos, correndo o risco de ser criticada por se fechar nela mesma e por se desconectar da realidade social. Se não se pode fazer outra coisa que associar-se à crítica ao funcionalismo, deve-se no entanto indicar que as tentativas epistemológicas mais interessantes hoje são aquelas que se ocupam a ultrapassar a dualidade entre abordagem funcional e abordagem simbólica. Assim, para M. Augé, "se é verdade que as instituições servem e significam, é igualmente verdadeiro que o segredo da função não está inteiramente na significação, nem inversamente"²¹. E ele defende "uma ciência social enfim reconciliada, onde não se oporiam mais o sentido e a função, o símbolo e a história"²². Retenhamos assim a dupla necessidade de levar em conta ao mesmo tempo as significações e as funções, e também a impossibilidade de se reduzir mecanicamente umas às outras, de se pensar uma adequação sem jogo entre elas. Por outro lado, a noção de eficácia simbólica introduz aqui um terceiro termo, mediador, que convida à interrogação, sob um ângulo [16] mais fenomenológico, de como a representação cumpre com sua função²³.

²⁰Cf. "Functionalisme", in P. Bonne et M. Izard (dir), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, 1991, p. 286-289.

²¹M. Augé, *Symbole, fonction, histoire. Les interrogations de l'anthropologie*, Paris, 1979, p. 21.

²²Ibid, p. 29.

²³Qualquer que seja a necessidade desta referência no domínio da sociologia e da antropologia, deve-se remarcar que a questão das funções se coloca de forma diferente quando se fala em uma representação simbólica (como no debate com o funcionalismo), em um objeto (tende-se então à noção de utilização, como é o caso, em parte, da imagem) ou em uma prática (como a proibição do incesto). Mesmo quando as *Mythologies* de C. Lévi-Strauss estudam a coerência de sistemas simbólicos, *Les structures élémentaires de la parenté* (1947) analisam a proibição do incesto em uma perspectiva funcional, essencialmente finalista (a troca de mulheres sendo necessária à constituição da sociedade). F. Hérítier sublinhou a necessidade de completar a análise por um estudo dos sistemas simbólicos que expressam essa proibição. De fato, a finalidade (constituir a sociedade) não pode dar conta da conduta dos grupos e indivíduos que a compõem; apenas as representações podem explicá-la; F. Hérítier, "Symbolisme de

Com a mesma preocupação de ultrapassar um conceito estreito de função, G. Didi-Huberman contrapõe a noção de função - elaborada por Cassirer e em seguida por Panofsky - àquela de trabalho, forjada por Freud²⁴. Ele coloca a idéia de "uma função concebida para funcionar sem cessar". Dito de outra forma, há sempre mais funcionamento que função; a obra, por seu sentido e seus efeitos, ultrapassa sempre sua função. Nela permanece sempre algo de inabordável, uma parte que se furta a todo sentido homogêneo. Pode-se também fazer eco a Lévi-Strauss, em uma formulação que denuncia os excessos do funcionalismo: "dizer que uma sociedade funciona é um truísmo; mas dizer que tudo, em uma sociedade funciona é um absurdo"²⁵. A questão é, então, saber qual é esta parte que não funciona, a partir do momento em que se renuncia às facilidades que as noções de sobrevivência e inércia autorizam. O que é este funcionamento que excede a função? O que são esses restos que o ventre glutão da função e da História não consegue digerir?

Por pouca precaução que se tome em destacar os postulados funcionalistas e em restituir-lhes a flexibilidade necessária, a noção de "funções" pode ser bastante útil (o plural é essencial pois ele assinala uma diversidade e uma complexidade irreduzíveis à unidade de um sistema total e fechado). De resto, acrescentamo-lhe, no título desta obra, a palavra "usos", que adiciona ainda algo de jogo e que sugere que as funções [17] devem ser abordadas não de forma abstrata mas a partir de práticas concretas. É necessário agora ser mais preciso e destrinchar os diferentes aspectos que se enredam na noção de funções, como ilustra o exemplo a seguir, propositalmente prosaico.

Tomemos uma panela. Se, confrontados à questão de suas funções, afirmamos que este objeto serve a ferver a água para o macarrão, a resposta corre fortemente o risco de ser insuficiente. Esta panela pode ter um *design* particular e ter, em uma cozinha, uma função decorativa. Ela pode mesmo acabar sendo exposta no Museu de Arte Moderna de Nova York - sem falar da utilização que um adepto de Marcel Duchamp poderia lhe dar. Ela pode dar lugar a usos não previstos, quiçá imprevisíveis: conter um vaso de flores durante as férias, recolher a água que escorre de um cano... Enfim, sem falar de algum fetichismo, o objeto pode se tornar o suporte de uma

l'inceste et de sa prohibition", in M. Izard et P. Smith (dir), *La fonction symbolique*, Paris, 1979, p. 209-243.

²⁴Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, 1990, p. 198-205, e também sua contribuição no presente volume.

projeção afetiva, de algum tipo de apego, relacionado à origem e à história do objeto. Ele pode aparecer em um sonho, ou ainda tornar-se um item de discussão na definição das relações conjugais. Vemos assim o quanto a problemática da função se amplia, para muito além do uso previsto, intencional - e *a fortiori* para além da definição normativa do objeto (sua utilização). Podemos assim, voltando às imagens medievais, distinguir ao menos quatro níveis de análise:

- *A norma*. Ela é definida pelos clérigos que expõem as três funções já enunciadas: ensinar, lembrar, comover. É necessário ainda observar que a teologia da imagem evolui bastante ao longo da Idade Média, e ultrapassa os limites destas três funções²⁶. Por outro lado, como já foi sugerido, a norma não basta em nenhum caso para dar conta das práticas, incluindo as dos próprios clérigos. É importante então conceber entre a teoria e a prática relações complexas e dialéticas, que não podem ser reduzidas a uma estrita adequação, nem, ao contrário, a um completo estranhamento, mesmo que seja apenas porque a teoria cristã da imagem evolui manifestamente em relação à difusão das práticas.

- *A intenção*. Ficamos aqui no nível de uma finalidade consciente, mas passando do geral ao singular. Isso porque a norma clerical, ao definir uma legitimidade global da imagem, não chega a discernir todas as intenções particulares. É aqui que convém analisar a complexidade das intenções e a diversidade das motivações - mais ou menos expressas, mais ou menos conscientes - que se entremeiam ao gesto dos comandatários, quer se trate de prelados como Suger, de representantes de uma autoridade [18] política, de nobres ou ainda de ricos comerciantes. As intenções mais explícitas são aquelas expressas por imagens encarregadas de transmitir uma mensagem, sobretudo política ou eclesiológica. Dentre os inumeráveis exemplos, lembremos aquele dos emblemas da Igreja: a Virgem cuja coroação exalta a união com o Cristo²⁷; a Navicella, representada por exemplo por Giotto no reverso da fachada de São Pedro do Vaticano, em torno de 1300. Em um contexto mais específico, os frescos da capela Saint Martial do palácio dos papas em Avignon, decoração encomendada por Clemente VI, afirmam, através da associação

²⁵C. Lévi-Strauss, "Introduction: histoire et ethnologie", in *Anthropologie structurale*, reed. Paris, 1974, p. 24 (em uma passagem que visa a sublinhar a necessidade do recurso à história no estudo de qualquer sociedade).

²⁶Ver aqui mesmo a contribuição de Jean Wirth.

²⁷Sobre a imagem como emblema das instituições, ver as análises de J. Wirth, *L'image médiévale*, op. cit., sobretudo p. 206-221.

entre são Pedro e são Martial, o evangelizador da Gália, a legitimidade da implantação avinhonesa dos papas²⁸. Enfim, a imagem é bastante frequentemente um instrumento privilegiado na construção de uma legitimidade e de uma sacralidade do poder temporal: como é o caso dos mosaicos da igreja da Martorana de Palermo (1140), que mostram o rei Rogério II coroado pelo Cristo, manifestando a reivindicação de um poder portador de uma dignidade igual àquela do imperador de Bizâncio²⁹.

O exemplo do palácio dos papas de Avignon permite ilustrar um outro nível de intenção, talvez menos explícito, porque não releva de uma mensagem articulada iconograficamente, embora não seja menos calculada. A riqueza da decoração do palácio - e em particular o cuidado tomado por Clemente VI para que todas, ou quase todas, as paredes fossem ornadas de pinturas - respondia a uma intenção bastante consciente, fazendo do fausto uma arma política por si só³⁰. Seria necessário sem dúvida precisar ainda o funcionamento e os efeitos de uma tal política de prestígio - problema que não é exclusivo aos papas, e nem, aliás, à Idade Média. Mas isso sugere que a função política da imagem não se atém a seu conteúdo temático, e que ela se reporta, de forma igualmente essencial, a suas utilizações decorativas³¹. O conteúdo da imagem pode não estar aqui perceptível; basta que sejamos tocados pela riqueza e pela profusão da decoração para que o poderio do pontífice seja manifestado (podemos até mesmo acrescentar que [19] esse poder se impõe também àqueles que, sem penetrar no palácio, *sabem* do seu luxo e o representam para si mesmos - ou melhor, atestam que eles não poderiam não representá-lo para si). Ao residir no palácio mais impressionante e suntuoso da cristandade, Clemente VI afirma que ele é o chefe supremo desta.

- *Os usos*. Designamos assim os usos da imagem-objeto, as manipulações ou qualquer outra forma de relação concreta com ela. Podemos aqui, ao menos em princípio, distinguir os usos previstos e os que não o são. Entre os primeiros, podemos mencionar as utilizações litúrgicas ou paralitúrgicas, como a grande procissão de 1311 acompanhando a *Maestà* de Duccio do ateliê do artista até o altar da catedral, uma

²⁸E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Turin, 2ª ed., 1992. Outros exemplos de mensagens eclesiológicas em H. Toubert, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, 1990.

²⁹E. Kitzinger, "The Gregorian Reform and visual art: a problem of method", in *Transactions of the Royal Historical Society*, XXII, 1972, p. 87-102 (a reivindicação política não passa apenas por um enunciado iconográfico, mas se destaca também por um aspecto formal: a escolha do mosaico, técnica imperial por excelência).

³⁰E. Castelnuovo, op. cit., p. 32-33.

grande cerimônia cívica que reuniu os sienenses em torno do bispo, do clero e das autoridades laicas³². As utilizações não previstas são mais difíceis de ser precisadas. As práticas apotropaicas entram freqüentemente nesta categoria³³. No entanto, seria errôneo encerrar este aspecto das práticas no domínio do ilícito, ou mesmo de ver aí um desvio (subentendido aí como sendo proveniente da superstição dos laicos) em relação ao uso previsto (aí subentendido, pelos clérigos)³⁴.

- *O papel*. Este é o nível mais delicado a precisar, aquele onde reencontramos os riscos da função unificadora e finalista do funcionalismo. Encontramo-nos aí com um alto grau de generalização do discurso, já que se trata de definir os papéis que podem ser atribuídos às imagens, na perspectiva de uma análise histórica dos fenômenos sociais. Por conseguinte, a definição do papel da imagem pode se apoiar em um dos três níveis precedentes, sem porém se reduzir a nenhum deles. Temos de nos precaver então para não estabelecer uma distinção demasiado rígida entre estes planos, principalmente entre os aspectos conscientes e não conscientes. Assim, um ator individual pode perceber em parte o papel que a análise histórica atribui à imagem; mas acontece também deste papel ultrapassar a consciência do sujeito, em razão do caráter coletivo e da temporalidade que ele implica. Quanto aos papéis fundamentais da imagem, tanto na definição das relações entre os homens quanto em suas relações com as forças sobrenaturais, nós proporemos uma formulação sintética mais adiante.

Assim, em uma primeira abordagem, quatro maneiras diferentes de responder [20] à questão "para que serve a imagem?" se apresentam. Estes níveis não devem ser pensados como categorias estanques, trata-se ao contrário de jogá-los uns com os outros, tão livremente quanto possível. De outro lado, convém complicar ainda um pouco mais a análise, por um fator que se reporta à noção de imagem-objeto. Isso porque há realmente uma diferença entre a imagem e o objeto utilitário escolhido mais acima como exemplo. Com efeito, no caso da imagem-objeto a função pode operar a três níveis diferentes:

³¹Sobre as funções políticas do ornamental, ver aqui mesmo a contribuição de J.- C. Bonne.

³²H. Van Os, op. cit., p. 39. Ver também os ritos cívicos estudados por R. Trestler "Florentine religious experience: the sacred image", *Studies in the Renaissance*, 19, 1972, p. 7-41.

³³Ver mais adiante a contribuição de D. Rigaux.

³⁴Assim, no caso das grandes efígies de São Cristóvão, uma inscrição (original) indica às vezes que a crença em seu poder de proteção contra a morte súbita é compartilhado pelos clérigos e até mesmo incentivada por eles; cf. J. Baschet. *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bomhaco (Abruzzes, 1263): thèmes, parcours, fonctions*, Paris - Rome, 1991, p. 86.

- enquanto a imagem é um *objeto* que dá lugar a usos;
- enquanto ela é uma *representação* do mundo e da sociedade (uma imagem);
- enquanto esta representação é ligada a um objeto ou lugar possuindo uma função própria (por exemplo, a decoração de um relicário). Este caso é o mais complexo e requer portanto as análises mais cuidadosas. Pois a função da imagem não é aqui assimilável à função do objeto. Ela está, com este último, em uma relação de eco, de participação mais ou menos estreita. Este problema concerne particularmente um aspecto importante das funções litúrgicas das imagens - retábulos, decoração dos objetos, pinturas murais: o papel que elas desempenham *em relação com* a liturgia, e não em tanto que objetos diretamente utilizados no rito³⁵. Temos um outro exemplo quando a imagem do Julgamento Final serve de fundo a uma prática judiciária, eclesiástica ou secular, criando assim uma correspondência entre as justiças celeste e terrena³⁶, ou ainda quando a imagem do Cristo em majestade domina literalmente e sacraliza simbolicamente a figura do soberano tronando (fig. 3)³⁷. Nestes casos, a presença das imagens no lugar onde se desenvolvem os ritos do cristianismo ou atos importantes da vida social se dá de forma tão insistente que, mesmo sem ser necessárias, as imagens parecem contribuir para o bom desenrolar destes atos e ritos. Quando ecos substanciais entre a natureza do rito e o conteúdo da imagem são observáveis, o efeito assim produzido deve ser analisado com precisão, ultrapassando a idéia de uma simples coincidência entre [21] um e outro. De maneira geral, nestes casos podemos sugerir que a imagem participa na eficácia da situação ritual ou quase ritual à qual ela se encontra ligada. Aí a função da imagem é continuar a fazer funcionar o objeto. Além disso, a análise dos aspectos funcionais da imagem não pode ser desenvolvida sem um estudo de sua relação com o lugar de inscrição. A análise do dispositivo espacial no qual ela se insere é a condição primeira para uma abordagem precisa das funções; ela é mesmo freqüentemente o único material do qual se dispõe para esboçar esta perspectiva³⁸.

³⁵S. Sinding-Larsen, *Iconography and ritual. A study of analytical perspectives*. Oslo, 1984, p. 29-30, distingue assim, entre as funções litúrgicas, as *formal functions* e as *auxiliary functions*.

³⁶Ver J. Baschet, *Les justices de l'aud-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe - XVe siècle)*, Rome, 1993, p. 527. Este fenômeno concerne tanto os tímpanos românicos quanto as salas de justiça seculares, ou ainda a sala de audiência do palácio dos papas em Avinhão.

³⁷Um tal dispositivo aparece de forma particularmente clara na capela Palatina de Parma: a imagem do Cristo em majestade figura acima do trono sobre o qual se sentava o rei da Sicília quando de audiências e algumas outras cerimônias importantes.

Após tentar precisar a noção de funções, podemos evocar algumas características gerais destas últimas. Não há praticamente dimensão da realidade medieval que seja estranha à imagem, já que se pode atribuir-lhe funções políticas, sociais, jurídicas, religiosas (sob seus aspectos devocionais, culturais, litúrgicos, mágicos). Tal recorte é porém artificial; ele emprega categorias que todos concordam serem pouco pertinentes para o estudo da Idade Média. Mesmo se nos pareceu útil sublinhar, em alguns dos textos que se seguirão, uma ou outra destas categorias, está claro que uma perspectiva global deve permitir pensar a imagem como um fato total, susceptível de conjugar isto que chamamos de religioso, político, social, jurídico...

De resto, não se poderia encerrar a imagem em *uma dada função*³⁹. Assim, falar de "imagem devocional" apresenta o perigo de fechar a imagem em uma função única, prevista desde sua realização e imutável, enquanto que a utilização devocional pode se dar em uma obra que possui outras funções, cultural, litúrgica ou política. Trata-se então de articular o maior número possível de aspectos. Deve-se também sublinhar que as funções de uma mesma imagem (ou de um mesmo tema iconográfico) podem variar de acordo com o público envolvidos, ou se transformar, tanto no tempo breve do ritual⁴⁰ quanto no curso da evolução dos edifícios e das práticas.

[22] Da mesma forma, a análise das relações entre as funções da imagem e sua significação iconográfica (ou ainda, entre funções e forma) só pode ser considerada com uma grande flexibilidade, excluindo a hipótese de uma estreita dependência da iconografia em relação à função da imagem. De fato, H. Van Os pode relevar, com pertinência, as ligações entre os temas dos retábulos sienenses (os santos, o sacrifício do Cristo, a Encarnação, através da Virgem, do Menino) e a própria função dos altares dedicados à Virgem ou a um santo, e devotados à celebração da eucaristia, concebida como reiteração da Encarnação (fig. 4)⁴¹. Por outro lado, o desenvolvimento da utilização devocional da imagem conduz - no fim, mas não de imediato, nem automaticamente - à busca de funções aptas a suscitar a participação emocional do espectador. Mas em relação a estes dois pontos, H. Belting sublinhou

³⁸Sobre este ponto, permito-me remeter a *Lieu sacré, lieu d'images*, op. cit.

³⁹H. Belting, *L'arte e il suo pubblico...*, p. 47 ss. (A respeito da utilização desta noção por E. Panofsky).

⁴⁰S. Sinding-Larsen observou que a função de uma mesma imagem não era necessariamente igual em diferentes momentos da missa, e podia mudar também ao longo do ano litúrgico; *Iconography and ritual*, op. cit., p. 36.

⁴¹H. Van Os, *Sienese Altarpieces*, op. cit., p. 14.

que estes laços são muito mais complexos do que se poderia pensar à primeira vista⁴². Deve-se reconhecer que não se pode dar conta completamente da forma e dos temas de uma imagem, invocando a adaptação à sua função. Isto parece bastante ilusório a partir do momento em que se lembra do caráter múltiplo e variável das funções de uma mesma imagem, bem como das tensões e contradições que podem existir entre elas.

Enfim, deve-se sublinhar que a questão das funções constitui apenas um dos aspectos dos questionamentos referentes às imagens. Mesmo quando se coloca o acento sobre ela, não há como isolá-la completamente de outras problemáticas. O próprio status da representação é particularmente importante aqui, ainda que seja porque o reconhecimento da legitimidade da imagem - adquirida não sem dificuldade e periodicamente colocada em causa no cristianismo - é uma condição determinante para o exercício de suas funções (vide a primeira parte desta obra). A questão das funções não pode ser mais separada das problemáticas da produção, e em particular da comanda (que nos remete ao nível da intenção), ou da recepção (que condiciona os usos pelos diferentes públicos). Enfim, o estudo das funções correria o risco de cair nas armadilhas de um conceito unificador e redutor, caso ele não estivesse ligado a um desejo de conduzir *também* a uma análise aprofundada dos modos de funcionamento das imagens. Isto obriga a que se engaje nos meandros de suas significações, de suas formas e de seus mistérios, estando por vezes sujeito a perder a perspectiva funcional.

[23] Ao avançarmos a noção de "funções", não pretendemos nos encerrar em um quadro teórico estreito, e nem tampouco em postulados do funcionalismo. As funções devem ser compreendidas em sentidos múltiplos, e articulando-se às problemáticas da imagem. Trata-se de integrar plenamente a análise das imagens no estudo global de uma dada sociedade, sem no entanto reduzi-las ao estatuto de reflexo do real, de instrumento de uma intenção consciente de si própria, ou ainda de uma engrenagem bem ajustada de uma mecânica impecável que seria a da História.

Pode-se então sublinhar que as imagens desempenham papéis cada vez mais consideráveis no mundo medieval, tanto nas relações entre os homens quanto nos laços e trocas que os homens realizam com as forças sobrenaturais. Em relação a este primeiro ponto, as imagens desempenham um papel duplo. De uma parte, elas podem expressar a unidade, a coesão de determinados grupos, em escalas variáveis, desde a

⁴²H. Belting, *L'arte e il suo pubblico...*, p. 49-52.

comunidade paroquial até a Igreja universal, passando pelas confrarias ou um determinado grupo social; elas servem de emblema para as instituições ou para os poderes constituídos. De outra parte - e de forma mais conflitante - elas constroem hierarquias, manifestam relações de força (entre o papa e o imperador, por exemplo) ou de dominação (entre clérigos e laicos); elas expressam uma ordem ideal ou reivindicam um mundo perdido⁴³. No que diz respeito às relações entre os homens e o mundo celeste, a norma clerical reconhece que a imagem é um dos meios que permite a elevação até Deus. Digamos assim, para afastarmos-nos das formulações teológicas ou devotas, que ela constitui um dos objetos pelos quais pode-se estabelecer um contato entre as esferas terrestres e celestes, uma relação entre o homem e as forças sobrenaturais. Esta junção pode dar lugar a trocas de formas variáveis, orientadas mais "de baixo para cima" (formas de devoção), ou mais de "cima para baixo" (principalmente as utilizações apotropaicas), enquanto que uma outra forma de articulação das duas esferas - uma relação de conveniência - é produzida pela decoração que enquadra tanto os ritos litúrgicos quanto as práticas judiciárias ou políticas.

Assim, sob modalidades múltiplas, as imagens contribuem a permitir que se pense o mundo e suas hierarquias, a organizar relações, horizontais e verticais, que o estruturam. Mas qualquer que seja a necessidade de enriquecer os enunciados sintéticos deste tipo, sublinhemos que o objetivo é explorar tanto a diversidade dos modos de funcionamento das imagens, como as modalidades múltiplas pelas quais elas contribuem para este processo. Talvez seja assim que possamos encaixar o estudo das imagens no quadro de uma compreensão global da civilização do Ocidente medieval, com suas características contraditórias e dinâmicas, sem no entanto reduzir a especificidade própria das imagens-objetos ou negligenciar os jogos específicos aos quais elas se abandonam - permanecendo, ao contrário, atentos ao poder sempre renovado que elas têm de nos surpreender.

⁴³Sobre as funções das pinturas murais das igrejas paroquiais, tanto para a definição de uma identidade comunitária quanto para a expressão de conflitos sociais, ver o estudo recente de M. Kupfer, *Romanesque wall painting in Central France. The politics of narrative*. Yale, 1993.