



"O anima che fitta
nel corpo ancora inver' lo ciel ten vai"
Dante (*Purgatorio* XIV, 10-11)

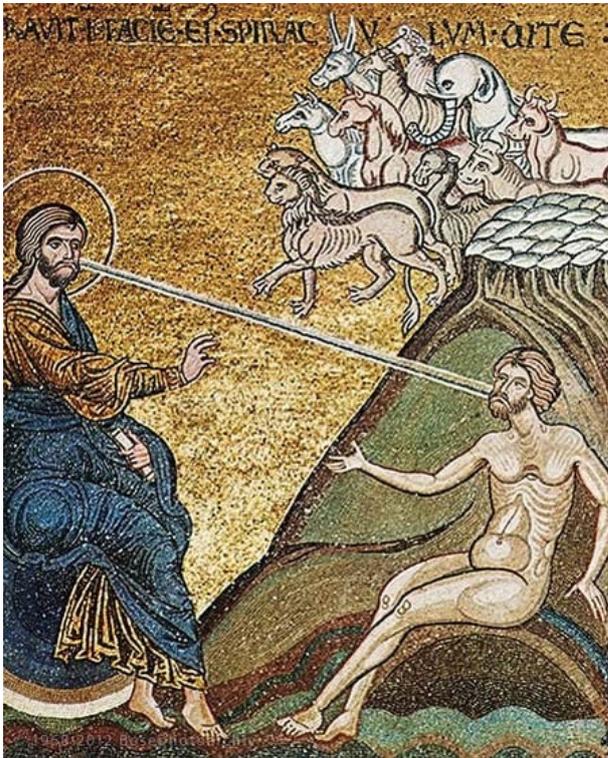
Tradições judaica e grega na representação da alma

A existência de um princípio vital inerente ao homem é um conceito recorrente e transversal à pluralidade das religiões, ainda que adoptando várias manifestações e assumindo diferentes significados. O homem é simultaneamente matéria e espírito, formando uma única natureza. Em complemento ao corpo, a alma é incorpórea, imaterial e invisível. Nesse sentido, a sua representação gráfica decorre de um procedimento artificioso recorrendo a símbolos, emblemas ou alegorias.

No relato bíblico, Deus cria o homem à sua imagem e semelhança: "Então o Senhor Deus formou o homem do pó da terra e soprou em suas narinas o fôlego de vida, e o homem se tornou um ser vivente." (Gn 2, 7) A criação de Adão é frequentemente representada através da figura de Deus Pai que lhe insufla a alma através das narinas. Num mosaico da catedral de Monreale, na Sicília, este sopro consiste num raio que une o rosto do Criador ao ser criado, em consonância com a tradição hebraica de *nephesh* (Strong 2007 H5315), mantendo o sentido de alma, força vital ou princípio de vida.

A linha que une a boca do criador à boca do criado é o elemento anímico que transmite a vida ao primeiro homem feito à semelhança divina. Torna-se, por isso, um atributo na cena da Criação de Adão e, como tal, é um símbolo da alma.

¹ Maria Isabel Roque é doutorada em História, com especialização em Museologia da Arte Religiosa, e professora na Universidade Europeia e na Universidade Católica Portuguesa, desenvolvendo investigação nas áreas da arte e iconografia religiosa e da museologia.



1 Criação de Adão
Autor desconhecido, c. 1174.
Catedral de Monreale



2 The Living Soul
(Jameson and Eastlake 1864, fig. 28)

A representação do sopro de vida não persiste isoladamente na iconografia cristã, embora continue a ser citada através da associação ao conceito de volatilidade inerente à imagem da Psyche alada na mitologia grega. "The name [Psyche] signifies both soul and a night butterfly; thus, by a natural association, the one came to stand for the other, and the allegory was developed." (Didron 1886, 2:174) As asas de borboleta aludem ao carácter instável e etéreo da imaterialidade, pelo que "from the time of Homer, *psyché* was evoked as smoke, dream, bat, bee, and fly, until finally appearing, with copious iconography, in the form of nocturnal butterfly" (Leone 2013, 128). Num sarcófago romano do século IV, Psyche é representada como uma figura feminina alada que, com Cupido, enquadra um medalhão com a efígie do defunto. As asas são formalizadas de forma distinta: ampla e emplumada como as de pássaro, no Cupido; oblonga e mais pequena, de insecto ou de borboleta, na Psyche.

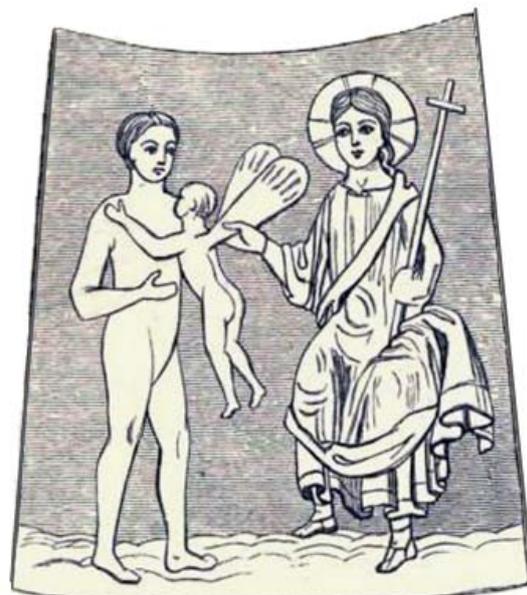


3 Pannel de sarcófago: Cupido e Psyche
Autor desconhecido, Roma, séc. IV.
Indianapolis Museum of Art

A apropriação da Psyche grega pela iconografia da alma regista-se desde a arte paleocristã, em espaços associados à morte como as catacumbas ou os sarcófagos, e manteve-se na arte bizantina. "In Byzantine art the soul has been occasionally represented in the likeness of a human form, a white child." (Didron 1886, 2:176) Depois da representação simbólica, assistimos, aqui, ao início da formalização corpórea da alma, invocando o conceito aristotélico da semelhança com o corpo a que dá a vida.



4 Criação de Adão
Autor desconhecido, 1215-35.
Veneza, Basílica de S. Marcos.



5 The Breath of Life
(Jameson and Eastlake 1864, fig. 29)



Dar Corpo à Alma:
Representações na
Iconografia Medieval

Maria Isabel Roque
Universidade Europeia

Na criação de Adão, inserida na decoração em mosaico da cúpula da Criação, no átrio da basílica bizantina de São Marcos, em Veneza, já do século XIII, num cenário de fundo uniforme dourado, a alma é representada como uma figurinha miniatural, desnuda e alada, que o Criador segura pelas asas e entrega ao homem que a acolhe sobre o peito.

Massimo Leone aborda semiologicamente as interferências judaica e grega, que classifica como a "Greek hypericonicity" e a "Jewish hyperaniconicity", analisando as aproximações e contradições entre ambas, mas acrescenta: "Yet, Christianity, and especially the 'logocentric' discourse of its theology, remains quite wary of the legitimacy of representing the invisible principle of life that the body, when alive, shares with its invisible creator." (Leone 2013, 154) Existe, portanto, ao longo da história da arte, um difícil compromisso entre a inviabilidade da representação da alma e a busca de grafismos que a possam figurar.

Fontes para a alegoria da alma

A personificação da *psyche* (respiração ou sopro) a partir da figura mitológica grega, tal como sucedeu na arte bizantina, transfere-se para a composição alegórica da alma na arte ocidental medieval. Cesare Ripa, na *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali*, publicada em 1593, reflectindo os conceitos que se foram construindo e fixando ao longo da Idade Média, descreve a *Anima ragionevole e beata*:

Donzella grattiosissima, hauerà il uolto coperto con un finissimo, e trasparente uelo, il uestimento chiaro, & lucente, a gl'homeri un paro d'ale, & nella cima del capo una stella.

Benché l'anima, come si dice da Teologi, sia sustanza incorporea, & immortale, si rappresenta nondimeno in quel miglior modo, che l'huomo legato a quei sensi corporei con l'imaginazione, la può comprendere, & non altrimenti, che si sogli rappresentare Iddio, & gl'Angeli, ancor che siano pure sustanze incorporee.



Si dipinge donzella gratiosissima, per esser fatta dal Creatore, che è fonte d'ogni bellezza, & perfettione, a sua similitudine. (Ripa 1613, 44)



6 Anima ragionevole e beata
(Ripa 1613, 44)

Massimo Leone encontra no texto de Ripa "a visual definition weaving together several Greimasian isotopies, both those rediscovered in the multiple stratifications of Christian culture and those absorbed by it from past and parallel civilizations and then reelaborated" (Leone 2013, 123), realçando que "is semiotically interesting not only because of the isotopies that it includes but also for those that it excludes" (Leone 2013, 124). A imagem, que reproduz literalmente a descrição da primeira parte do texto, recupera e sintetiza as diversas referências na criação de uma imagem-tipo.

Cada componente possui um sentido simbólico igualmente descodificado por Cesare Ripa (1613, 45). A alma é representada como uma donzela, de uma beleza sem mácula, aludindo ao facto de ter sido criada por Deus e feita à sua semelhança, mas o rosto está velado por ser invisível aos olhos humanos. O traje, claro e reluzente,
Gaudium Sciendi, Número 6, Junho 2014



simboliza uma essência pura e perfeita, enquanto as asas representam, não só a sua agilidade e espiritualidade, como as duas potências, intelecto e vontade, que lhe estão associadas. Acrescenta, ainda, a estrela que alude à simbologia egípcia da imortalidade, de acordo com a *Hieroglyphica*, de Piero Valeriano, publicada em 1556.

S. Tomás de Aquino, citado por Ripa, é a principal fonte para a elaboração do conceito da alma no pensamento cristão. Nos *Commentaria in Aristotelem: De anima*, S. Tomás confirma o princípio bíblico de que o homem é constituído por corpo e alma e que os dois componentes da natureza humana formam uma substância unitária, um único ente animado e sensível.

Sed anima est primum quo vivimus, cum tamen vivamus anima et corpore: ergo anima est forma corporis viventis. Et haec est definitio superius de anima posita, quod anima est actus primus physici corporis potentia vitam habentis. Manifestum est autem, quod medium huius demonstrationis est quaedam definitio animae, scilicet anima est quo vivimus primum.² (Tomás de Aquino, 1959: lib. 2 l. 4 n. 10)

Isto significa que a alma humana cumpre as funções sensitivas e vitais que são inerentes ao homem e comuns a todos os animais. Considerando-a como a forma do corpo, a alma está-lhe intrinsecamente ligada, tal como a forma se une à matéria. Na *Summa Theologiae*, S. Tomás esclarece: "[...]quod humana anima non est forma in materia corporali immersa, vel ab ea totaliter comprehensa, propter suam perfectionem. Et ideo nihil prohibet aliquam eius virtutem non esse corporis actum; quamvis anima secundum suam essentiam sit corporis forma"³ (Tomás de Aquino, 1889, I^a q. 76 a. 1 ad 4). No que concerne à iconografia, a representação da alma em

² Tradução livre: "A alma é o princípio da vida, pelo que vivemos da alma e do corpo: portanto, a alma é a forma do corpo vivente. Esta definição concorda com o que está dito acima, que a alma é a realidade primária de um corpo físico com vida em potência. Agora é claro que o meio-termo deste argumento é a definição da alma como o princípio primordial da vida".

³ Tradução livre: "A alma humana não é uma forma imersa na matéria, totalmente compreendida nela, mas marcada pela sua perfeição natural. É por isso que nada impede que haja nela uma faculdade que não seja a actividade de um órgão corporal, ainda que, considerada na sua essência, a alma seja a forma do corpo".



conformidade com o corpo é um dos aspectos mais relevantes do pensamento tomístico, por resolver o problema matricial dos artistas na formalização de uma componente imaterial.

Arte paleocristã

Nos primeiros tempos do cristianismo, a iconografia da alma é frequente nos espaços funerários, associada à crença na vida eterna. "The immortality of the individual soul, it seems to follow, is imagined as a returning of the anima, after it has left the body at death, to its origin, that is, to Adam's universal soul." (Barasch 2005, 20) A representação da alma tende a reflectir a iconografia da criação de Adão, mas, na impossibilidade de fazer usar uma terminologia gráfica literal, devido à contingência da clandestinidade, as referências são maioritariamente de carácter simbólico.



7 Vaso de frutos e pássaro
Autor desconhecido, séc. II
Roma, Catacumbas de S. Sebastião, túmulo de Clodius Hermes



Assim, na arte paleocristã, muito dominada pelo recurso a símbolos, o pássaro é utilizado como sinal de leveza ou volatilidade. "The birds may be interpreted as symbols of the human soul, feeding on fruits of Paradise." (Jameson and Eastlake 1864, 17) A presença do pássaro em contexto paradisíaco é o símbolo da alma que deixa o corpo após a morte: "A nossa alma escapou, como um pássaro do laço dos passarinhos" (Sl 124: 7). Como sinal de fé na vida eterna, marca o lugar de um túmulo cristão, mas a leitura é reservado ao grupo restrito dos utilizadores familiarizados com o código gráfico utilizado.



8 Placa funerária paleocristã: representação da alma e Chi-Rho
Séc. III-V
Roma, Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano

A pomba, além de representar o Espírito Santo e o tema salvífico do dilúvio, foi também apropriada como símbolo da alma fiel, aquela que busca incessantemente a união com Deus, numa evocação do salmo "Assim eu disse: Oh! Quem me dera asas como de pomba! Então voaria, e estaria em descanso." (Sl 55: 6). Torna-se, assim, um dos temas dominantes na arte das catacumbas. "Dans l'iconographie des premiers siècles, par exemple, sur les sarcophages, l'âme offre deux formes différentes, *corps* et *colombe*." (Montault and Nodet 1898, 1:151) A pomba surge



associada à imagem do defunto, representado de túnica branca e com os braços erguidos em atitude de orante, como se observa na placa funerária exposta nas Termas de Dioclesiano, em Roma, entre outras de idêntica composição.

Na época seguinte, a iconografia dominante continua ligada à representação da morte, quer seja no momento em que a alma se separa do corpo, apropriando-se da sua aparência, quer nos momentos de passagem para os destinos posteriores, de castigo ou salvação.

Dormição da Virgem

A representação da alma como Psyche, mantém-se na arte bizantina, não só na transmissão do sopro de vida na Criação de Adão, mas também no momento em que se aparta do corpo, como acontece no tema bizantino da Dormição da Virgem (*Koimesis tes Theotokos*).

A tradição deste episódio, ausente dos Evangelhos, fixou-se durante a época medieval. A fonte textual mais utilizada para a representação iconográfica do tema é a *Lenda dourada*, coligida cerca de 1260, por Jacobus de Voragine. Criando um contraponto ao episódio da Anunciação, um anjo apareceu à Virgem, vaticinando-lhe a morte próxima. Os apóstolos, em evangelização pelo mundo, sentiram o chamamento de Maria e foram miraculosamente transportados pelos ares até à montanha de Sião, onde se prostraram junto ao seu leito de morte, assistindo à chegada de Cristo, acompanhado pelas legiões celestes. "Et ainsi l'âme de Marie sortit de son corps, et s'envola dans le sein de son fils, affranchie de la douleur comme elle l'avait été de la souillure. [...] Et ainsi l'âme de Marie fut emportée joyeusement au ciel, où elle s'assit sur le trône de gloire à la droite de son fils." (Voragine 1998, 432) Na iconografia bizantina, a Virgem morta está rodeada pelos apóstolos, no meio dos quais, ao centro, aparece o Filho que recolhe nos braços a alma da mãe, enquanto, atrás, as legiões celestes estabelecem a ligação hierofânica entre a terra e o céu. A composição é estruturada em T invertido, definido pela cama



onde repousa a Virgem, disposta horizontalmente e centrada em primeiro plano, e pelo eixo vertical criado pela representação de Cristo e das suas hostes a partir da porta do céu que se abre no topo.



9 Dormição da Virgem Mãe de Deus (*Koimesis tes Theotokos*)

Manuel Panselinos (atrib. a), c. 1312

Mosteiro de Vatopedi, Monte Athos, Macedónia

Nalguns casos, a iconografia retoma a representação alada. Num fresco da igreja macedónica do mosteiro de Vatopedi, no monte Athos, Cristo apresenta a alma da Virgem enfaixada, nimbada e com asas. O fresco é atribuído a Manuel Panselinos, um artista lendário, cuja tradição determinou a arte bizantina posterior. "Lifting 'Manuel Panselinos' as the ideal of Byzantine – and now Orthodox – painting, efficiently summarizes the ideal of Byzantine aesthetics: reflection, not replication, of the prototype is what counts." (Milliner 2012, 231) Não obstante, é mais comum a representação da alma envolta em faixas e nimbada, sem asas, ao colo de Cristo que a entrega aos dois anjos que, no topo, estendem os braços e preparam-se para a receber com um pano aberto a cobrir-lhes as mãos. Pode, ainda, surgir apenas como

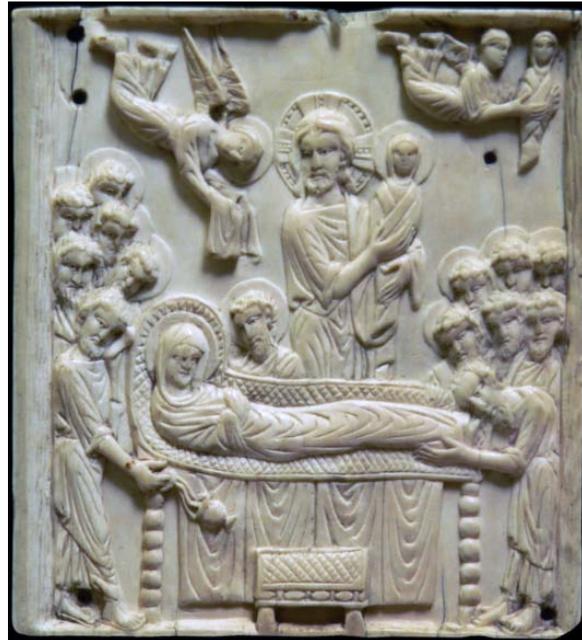
Gaudium Sciendi, Número 6, Junho 2014



uma criança ao colo de Cristo, ou ser representada em duplicado, num dos cantos superiores da cena, com Cristo a entregá-la ao anjo que a transporta para o céu. Como refere Réau, esta "es la única ocasión en que Jesús oficia de psicóforo, en lugar de san Miguel" (1996, t. 1, v. 2, p. 628).



10 Dormição da Virgem
Prov. Constantinopla, século X (finais)
Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art



11 Dormição da Virgem (Koimesis)
Prov. Constantinopla, século X (finais) – XI
Paris, Musée national du Moyen Âge

O tema da Dormição da Virgem foi um dos mais representados nos ícones de Bizâncio médio e tardio, seguindo os padrões teológicos associados à imagem, conferindo um carácter imutável no tratamento das figuras e na organização compositiva.

Menos frequente do que no mundo bizantino, este esquema foi seguido na arte ocidental, ao longo da Idade Média mas, a partir daí, sofreu progressivas alterações e multiplicam-se as variantes.

A figura de Cristo tende a desaparecer do primeiro plano, para surgir num registo superior, sentado em majestade numa mandorla e segurando a alma sobre o colo, ou na cena da Coroação da Virgem, dominando a composição. Em ambos os casos, a função inicial atribuída a Cristo no acolhimento da alma passa a ser cumprida por



anjos psicopompos. Também a representação da alma se altera e diversifica, surgindo como uma figurinha desnuda, de túnica alva, coroada como rainha, em busto num medalhão, ajoelhada, com os braços erguidos em atitude de orante, acabando por desaparecer da cena.

A pintura primitiva flamenga foi determinante para a substituição do modelo bizantino, ao propor uma maior humanização das cenas religiosas ao mesmo tempo que reflectia a dramaturgia dos Autos dos Mistérios.



12 Dormição da Virgem
Hans Holbein, o Velho, c. 1490
Szépművészeti Múzeum, Budapeste

Hans Holbein pinta a Dormição da Virgem, de frente para o espectador, sentada num leito colocado obliquamente no centro da composição, rodeada pelos apóstolos, que cumprem as funções costumeiras da tradição ocidental: S. João, ampara o círio colocado nas mãos da Virgem, enquanto na mão esquerda apresenta a palma do Paraíso; S. Pedro, com pluvial, segura o livro de orações e asperge o corpo da Virgem com o hissopo, enquanto outro apóstolo segura a caldeirinha; Santo André, incensa com o turíbulo. No registo superior, enquadrado por dois anjos turiferários, Cristo,



numa glória de fundo dourado entre um círculo de nuvens e ladeado por dois anjos, estende os braços para a alma, uma figurinha de longos cabelos louros e vestida com uma longa túnica, ajoelhada e em atitude de oração. Esta representação corresponde ao tema da Assunção da Alma (*Assumptio animae*), a primeira Assunção da Virgem, que prefigura a do corpo.

Morte de santos

À semelhança da Dormição da Virgem, a figuração da alma é frequente na representação da morte dos santos. Mantém a forma humana e pode surgir com o corpo envolto em faixas, em analogia com a inocência da criança, ou vestida com uma túnica branca, símbolo de candura e de graça, ou, ainda, nua e sem signos de virilidade, nas representações corpóreas miniaturais, evocando o estado de despojamento na altura do nascimento.

Na fachada da antiga catedral de S. Trófimo, em Arles, do Românico provençal tardio, num dos painéis verticais sob o friso, o tema da lapidação de Santo Estêvão, o primeiro protomártir cristão e um dos padroeiros da cidade, juntamente com São Trófimo representado no lado oposto, é encimado pela assunção da alma.

Santo Estêvão, de perfil entre os dois judeus que o apedrejam, está ajoelhado com as mãos erguidas em oração, de acordo com o relato nos Actos dos Apóstolos: "E apedrejaram a Estêvão



13 Lapidação de Santo Estêvão
Escola românica provençal, c. 1170
Antiga catedral de São Trófimo, Arles



que em invocação dizia: Senhor Jesus, recebe o meu espírito. E, pondo-se de joelhos, clamou com grande voz: Senhor, não lhes imputes este pecado. E, tendo dito isto, adormeceu." (Act 7: 59-60). A posição e a atitude realçam o carisma de perdão e piedade do mártir, em associação com a própria morte de Cristo, e estabelece a ligação ao reino celeste do registo superior. "Stephen's body unites the terrestrial world with the celestial sphere—both literally and metaphorically—as his foot slips into the viewer's space and his soul, emerging from his mouth, is assumed into heaven." (Morrow 2006, 48) A alma, figurada como uma criança nua e bastante grande exala-se da boca e, sustida por dois anjos, ascende aos céus. Num medalhão no topo da composição, Cristo ergue a mão direita num gesto de bênção e estende a esquerda com a palma virada para fora, ultrapassando a cercadura ondulada, para receber a alma do mártir.

Mais tardia, a representação da morte de São Francisco de Assis, pintada por Giotto na parte inferior da nave da Basílica superior do complexo franciscano na terra natal do santo, actualiza a representação no contexto da transição para o Renascimento e revela o novo conceito perspectivado.

A visão da subida da alma do santo aos céus é relatada na segunda redacção da vida do santo (*Memoriale gestorum et virtutum S. Francisci*, 2Cel 217a), pelo B. Tommaso da Celano: "Unus autem ex fratribus et discipulis eius [...] vidit animam sanctissimi patris recto tramite in caelum conscendere super aquas multas. Erat enim quasi stella, quoquammodo lunae immensitatem habens, solis vero uteumque retinens claritatem, a candida subvecta nubecula."⁴ (Celano 1906, 116)

⁴ Tradução livre: "Um dos frades seu discípulos [...] viu a alma do pai santíssimo subindo em direcção ao céu, pairando sobre as águas numerosas. Era semelhante a uma estrela, mas com o tamanho da lua e o brilho do sol, levada sobre uma pequena lua branca". Bonaventura da Bagnoregio (1221-1274) faz um relato idêntico na *Legenda Maior Sancti Francisci* (cap. XIV, 6), a biografia do santo que serviu de matriz às 28 cenas do ciclo da vida do santo representadas na Basílica superior de San Francisco, em Assis.



14 Morte de S. Francisco de Assis
Giotto di Bondone, 1296 e 1304
Basílica superior de S. Francisco, Assis

O santo jaz morto, em primeiro plano, rodeado pelos frades em grande comoção e pranto; ao centro, de costas, o incrédulo, ajoelhado, pousa a mão sobre a esquerda do defunto, para comprovar o estigma e testemunhar a sua santidade. Atrás, numa contrastante solenidade, os sacerdotes celebram as exéquias. "Solo Giotto ha cercato di riunire i due avvenimenti, temporalmente successivi l'uno all'altro, mettendo in primo piano il santo nell'istante della morte, mentre in secondo piano si vedono i sacerdoti e i frati riuniti per la cerimonia delle esequie." (Thode 1993, 131) Na parte superior da cena, quatro anjos elevam aos céus a alma do santo, a meio corpo, aureolado e com o hábito da ordem que usara na vida terrena, aberto sobre o lado estigmatizado. A alma insere-se num nimbo circular.



Em 1325, Giotto repetiu a representação do tema, com poucas variantes, no fresco da capela Bardi da igreja de Santa Croce, em Florença, e serviu de modelo a composições posteriores, centradas na celebração das exéquias, como num fresco de Benozzo Gozzoli, pintado em 1450-52 no Convento de San Fortunato, em Montefalco, mantendo sempre a representação da alma com o hábito franciscano.



15 Capital historiada: trânsito da alma

Igreja Católica. Liturgia e ritual. Missal. [Missal segundo o rito cisterciense] [Manuscrito] [13--].

No *Missal segundo o rito cisterciense* (BNP, ALC. 26), códice alcobacense datado do século XIV, proveniente do Mosteiro de Alcobaça e actualmente na Biblioteca Nacional de Portugal, a inicial iluminada e historiada do salmo 25 "Ad te leuau a[n]i[m]am mea[m] d[ominu]s m[eu]s inte confido [...]"⁵, relativo ao primeiro Domingo do Advento ("Do[mi]nica prima in aduentu[m] d[omi]ni"), na abertura do ciclo Temporal, é preenchida com a iconografia do trânsito da alma. A travessa da letra "A" é aproveitado para separar o espaço terrestre do divino. No campo inferior, o corpo deitado de um santo, aureolado, de olhos cerrados, de cuja boca sai a figurinha da alma, nua e em perfil, com os braços erguidos na direcção de Cristo que,

⁵ "A ti, Senhor, elevo a minha alma. Em ti confio, ó meu Deus [...]" (Sl. 25, 1-2).

	<p>Dar Corpo à Alma: Representações na Iconografia Medieval</p>	<p>Maria Isabel Roque Universidade Europeia</p>
---	---	---

a meio corpo entre nuvens e com nimbo cruciforme, Ihe estende a mão esquerda, enquanto ergue a direita num gesto de bênção.

A pesagem das almas e o Juízo Final

Sobretudo a partir do século XII, a representação do tema do Juízo serve de enquadramento à iconografia das almas. Neste contexto, não é representada a sair do corpo do defunto, mas na pesagem das almas ou no centro do combate entre anjos e demónios pela sua posse. São Miguel Arcanjo é o protagonista, dado que, como refere a Lenda Dourada, "c'est lui qui a lutté contre Satan et les mauvais anges, et qui les a chassés du ciel; [...] c'est lui qui recueille les âmes des saints et les conduit au paradis" (Voragine 1998, 544).

A pesagem das almas (*psicostasis*), ou das boas e más acções, recupera elementos de outros registos culturais e religiosos. No Egipto antigo, o julgamento osírico obrigava o defunto a uma confissão negativa enquanto Anúbis verificava os pratos da balança com uma pluma, símbolo da deusa Maet, que iria contrabalançar o coração do defunto: se a balança se mantivesse equilibrada entre o coração pela veracidade da confissão, o morto era considerado justo de voz, sendo conduzido por Hórus até ao santuário de Osíris. Julgamentos idênticos, também com um sentido escatológico, ocorrem no masdeísmo, antiga religião persa, no islamismo ou no budismo. Na *Íliada*, mas com um significado diferente, os destinos dos gregos e troianos são igualmente decididos por Zeus com uma balança (VII, 68 e segs.), tal como sucede depois na luta entre Heitor e Aquiles (XXII, 209 e segs.). A utilização da balança no cotejo entre as boas e as más acções surge igualmente nos primeiros comentaristas cristãos, como João Crisóstomo e Santo Agostinho. Mary Phillips Perry analisa todo este complexo sistema de referências na cristianização do tema, mas acaba por concluir:

"The earlier symbols in Christians representations of the psychostasis are the images supplied by artists and iconologists of the effect produced by good and evil habits on the soul of one individual, his well-doing rendering it well

	<p>Dar Corpo à Alma: Representações na Iconografia Medieval</p>	<p>Maria Isabel Roque Universidade Europeia</p>
---	---	---

favoured, and his ill-doing ill favoured, like a saint, and like a devil [...]." (Perry 1912, 104)

A incorporação dos antigos ritos egípcios pelos cristãos coptas, em inícios do século IV, articulada com a assimilação das divindades greco-romanas, em particular de Hermes, o portador da balança, sincretizado depois com Mercúrio e com Toth em Hermes Trismegisto associado a S. Miguel Arcanjo, configura a transmissão da *psicostasis* ao cristianismo, que se faz sobretudo ao nível da componente visual. De facto, a generalização do termo *psicostasis* e da respectiva iconografia na arte cristã resultam de uma contaminação, ou confusão, de sentidos dado que, no contexto do cristianismo, não se pesam as almas, mas as acções e a fé.

A *psicostasis* surge em duas circunstâncias: no primeiro Juízo, particular, e que ocorre imediatamente após a morte, no tempo presente da Igreja; no segundo Juízo (Mt 25; Ap 20), universal, extensivo a todos os mortos, "justos e pecadores" (Act 24, 15), no final dos tempos. O primeiro determina o destino da alma em função da vida terrena, decidindo entre a purificação no Purgatório, a entrada no Paraíso, ou a condenação ao Inferno. O segundo torna definitivas a felicidade e a condenação eternas.

A representação do Juízo, ainda que seja comumente aceite uma primeira ocorrência no mosteiro protobizantino de Alahan, na Turquia, surge na segunda metade do século XI e começa a ser incorporado de forma mais sistemática, tanto na arte oriental, como na arte ocidental, onde se torna frequente ao longo do século XII.

No Românico, o tema da pesagem das almas surge essencialmente em capitéis historiados. Na antiga colegiada de S. Pedro em Chauvigny, entre o bestiário simbólico com almas a serem conduzidas ao céu ou a serem engolidas por demónios, surge a figura de S. Miguel Arcanjo a pesar as almas.



Dar Corpo à Alma:
Representações na
Iconografia Medieval

Maria Isabel Roque
Universidade Europeia



16 Capitéis: águias a levar as almas para o céu; dragões a engolir as almas; S. Miguel a pesar as almas
Mestre Gofridus, século XII (2.ª metade)
Igreja Saint-Pierre de Chauvigny

A iconografia é sintética, adaptada à estrutura troncopiramidal em forma de cesto, com as figuras desproporcionadas, mas expressivas, realçadas pela aplicação de uma cor avermelhada nos fundos e nos detalhes do relevo. S. Miguel, identificado pela inscrição "MICAEL ARCANGE", a vermelho na auréola dourada, segue o habitual esquema geométrico em X, com as asas abertas a ocupar o espaço disponível da face do capitel. Na mão esquerda, segura a balança, com um dos pratos já no lado contínuo do capitel, onde um pequeno diabo procura, em vão, desequilibrar a balança para o seu lado.



17 Tímpano (detalhe): Pesagem das almas
Maître du tympan de Conques, século XII
Igreja abacial de Sainte Foy de Conques, Aveyron



Antecipando um tema que será predominante na época seguinte, o portal da igreja da abadia de Sainte-Foy de Conques, no sul de França, apresenta no tímpano a representação do Juízo Final, em conformidade com o Evangelho de São Mateus. A figura majestática de Cristo sentado no trono, inserido numa mandorla ao centro, domina a composição, tendo, à sua direita, o mundo calmo e ordenado dos justos e, à esquerda, o espaço caótico e monstruoso dos condenados. Coincidindo com o eixo central, sob a mandorla, representa-se o Juízo particular na pesagem das almas e a sua separação, respectivamente nos registos superior e inferior, fazendo a articulação entre ambos os juízos (*duplex iudicium*), comum na iconografia medieval. A balança, a que faltam o travessão e os suportes dos pratos, coincide com a mediatrix da composição. É ladeada pelo arcanjo, que a estava a segurar, e pelo diabo que, maliciosamente, põe um dedo no prato da balança para a fazer pender para o seu lado, enquanto distrai o arcanjo com o olhar e a outra mão. Não obstante, o prato pende para São Miguel.

No plano inferior, no lado celeste, um anjo acolhe e conduz pela mão as almas dos eleitos, vestidas, até à porta do Paraíso e, no lado oposto, os monstros diabólicos batem e empurram os condenados, nus, para a bocarra do Leviatã que sai pela porta do inferno, de acordo com a profecia de Isaías: "Por isso a morada dos mortos se alargará, e abrirá desmesuradamente a boca." (Is 5, 14) As portas contribuem para a distinção literal e metafórica entre os dois mundos: a do Paraíso, arredondada, com ferrarias ornamentais elaboradas no topo, fechadura de duas chaves e ferrolho de segurança; a do inferno, recta, sem adornos, com uma fechadura sem buraco e ferrolho.

O expoente máximo da popularidade deste tema ocorre durante o século XIII, no tempo das catedrais e em plena época gótica, já na fase final da Idade Média. "On se doit donc d'insister sur une coexistence – et même sur une affirmation simultanée – des deux jugements." (Baschet 2008a, 1) Assiste-se, ao mesmo tempo, ao crescente predomínio da figura de São Miguel Arcanjo, enquanto nos pratos da balança a representação das almas se torna cada vez mais visível.



No tímpano do portal central da catedral de Notre-Dame, em Paris, o Juízo Final é estruturado numa composição em três registos, marcando uma sequência ascensional: no inferior, representa-se a Ressurreição dos mortos; no intermédio, a pesagem das almas; no superior, dominado pela figura de Cristo evangélico, sentado no trono em majestade, neste caso, ladeado por dois anjos que apresentam símbolos da Paixão e pela Virgem e São João Evangelista, ajoelhados no papel de intercessores.



18 Tímpano (detalhe): Pesagem das almas
Guillaume d'Auvergne, 1220-1230; restauro e reconstituição: Viollet-le-Duc, século XIX
Catedral de Notre-Dame, Paris

Cristo, sentado em majestade com os braços erguidos e o peito descoberto, evidencia as chagas que, juntamente com os símbolos da Paixão, reforçam o sentido da Ressurreição como vitória sobre a morte. Repete-se, aqui, o esquema regular que associa o Paraíso à direita de Cristo e o inferno à sua esquerda. "La disposition de l'image souligne donc la dualité latérale qui caractérise l'édifice, tout en l'ordonnant à la figure centrale et unifiante du Christ." (Baschet 2008b, 84) Embora Cristo presida



ao Julgamento, delega o pragmatismo da sentença a São Miguel Arcanjo através da pesagem das almas. A balança é o elemento axial. O prato inclina-se para o lado do anjo, sob o peso da figurinha da alma, a meio corpo, com as mãos juntas sobre o peito num gesto de oração, enquanto no outro está uma figurinha de aspecto demoníaco. Sob este prato, encontra-se um diabinho a tentar baixá-lo. São Miguel e as figuras a seu lado apresentam uma harmonia serena, contrastante com as figuras monstruosas junto ao diabo, de cauda e corpo hirsuto. Nestas representações, está subjacente a luta entre o bem e o mal, formalizada através da disputa da alma pelo anjo e pelo diabo:

"Dans presque tous ces sujets, l'âme est l'objet d'une vive contestation entre les anges et les saints patrons qui environnent le plateau de droite, et les diables qui cherchent à faire basculer celui de gauche, en se pendant après les cordes qui tiennent le plateau, ou en pesant dedans du poids de leurs bras ou de leurs fourches." (Maury 1844, 238)

Enquanto a representação do Juízo tende a diminuir, a iconografia de São Miguel Arcanjo independentiza-se, sintetizando os temas da pesagem das almas e da vitória sobre o dragão (Ap 12, 7-9) e conciliando os respectivos atributos, a balança e a lança ou espada que enterra no dragão a seus pés.

Em Portugal, distingue-se um conjunto de anjos da mão do Mestre João Afonso, da escola coimbrã, em meados do século XV, caracterizados pela rigorosa apresentação dos respectivos atributos, reflectindo a crescente difusão tardo-medieval da *Lenda Dourada* de Jacques de Voragine. Com os cabelos, invariavelmente, cortados à "chamorro",



19 São Miguel Arcanjo
João Afonso, século XV (meados)
Museu Machado de Castro, Coimbra

	<p>Dar Corpo à Alma: Representações na Iconografia Medieval</p>	<p>Maria Isabel Roque Universidade Europeia</p>
---	---	---

São Miguel Arcanjo é representado de pé, dominando o demónio alado, deitado por terra a seus pés, tendo na mão direita, a lança que enterra na boca do demónio e, na esquerda, a balança do Juízo Final, contendo, num dos pratos, a figuração de uma alma e, no outro, os pesos relativos aos seus pecados.

Além de menos frequente, a iconografia do Juízo Final altera-se ao longo do século XV, com a introdução do Purgatório, dando origem ao tema do Julgamento das Almas.

As almas no Paraíso e no Inferno

No ocidente medieval, a representação do seio de Abraão está ligada ao tema do Juízo Final ou apresenta-se de forma autónoma, como alegoria do reino dos céus. Inicialmente, considerado como um local de espera até à ressurreição dos mortos, de acordo com uma tradição atribuída a Tertuliano, S. Tomás de Aquino define-o como o local da recompensa suprema, equiparável ao Paraíso: "Et ideo status sanctorum ante Christi adventum potest considerari et secundum id quod habebat de requie, et sic dicitur *sinus Abrahæ*"⁶ (Tomás de Aquino 1889: III supl., 69, 4). O Paraíso celeste é figurado através de Abraão, sentado, a segurar as almas dos justos "*in sinue jus*", segundo o evangelho de S. Lucas: "Na morada dos mortos, achando-se em tormentos, ergueu os olhos e viu, de longe, Abraão e também Lázaro no seu seio" (Lc 16, 23). Inicialmente, acolhia apenas uma alma, a de Lázaro, mas podem ser várias almas, em forma de pequenas crianças nuas, que lhe são entregues por anjos.

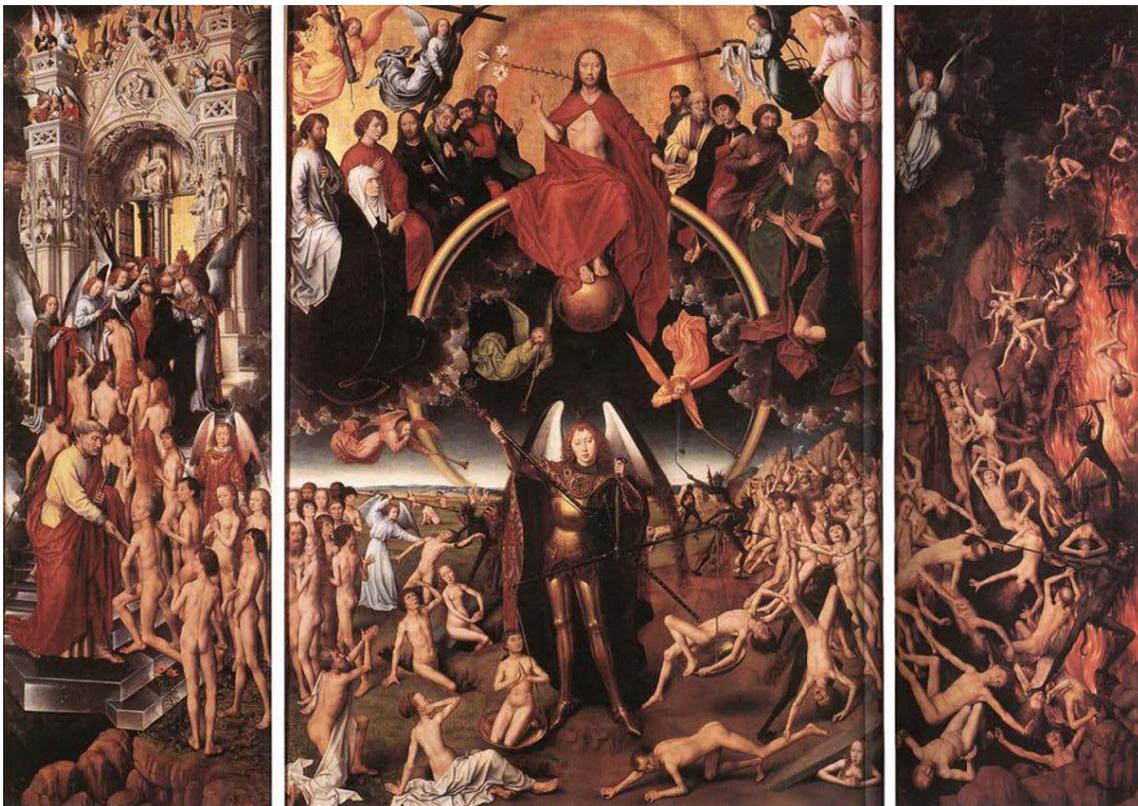
Em finais da Idade Média, a representação do Paraíso faz-se preferencialmente de acordo com a descrição da Nova Jerusalém do Apocalipse (21, 1-22, 5), simultaneamente, um lugar espiritual e escatológico, onde a eternidade substitui o tempo mensurável e finito, um espaço luminoso e uma cidade literal, fortificada e guardada por anjos. As quatro torres e doze portas representam, respectivamente, os quatro evangelistas e os doze apóstolos. O Inferno é a antítese do Paraíso, como

⁶ Tradução livre: "O estado dos santos antes da vinda de Cristo pode ser considerado, segundo o que de resto ele tinha, e por isso é chamado o seio de Abraão".



um lugar tenebroso, segundo a descrição de Leviatã no Livro de Job: "Da boca saem-lhe chamas como archotes ardentes. As narinas deitam fumo, como uma panela que ferve ao fogo. O seu hálito queima como brasa e a sua boca lança chamas." (Jb 41, 11-13) As almas condenadas tornam-se alegorias dos pecados.

Na sequência do Juízo Final, a dicotomia formal entre as almas dos eleitos e as dos condenados tem continuidade nas representações do Paraíso e do Inferno.



20 Tríptico: Juízo final (painel central); Paraíso e Inferno (volantes)
Hans Memling, 1467-1471
Muzeum Narodowe, Gdańsk

O Juízo Final de Hans Memling, datado de 1467-1471, apresenta, no painel central, o esquema iconográfico dos portais: no registo superior, Cristo em majestade, sentado num trono sobre um arco-íris, símbolo da aliança entre Deus e a humanidade, ladeado pelos doze apóstolos e pela Virgem e São João, no papel de intercessores; no inferior, São Miguel Arcanjo, couraçado e de manto, com a lança e a balança. Nos pratos desta, estão duas almas desnudas, mas a do direito, que está mais pesado a tocar o chão, ajoelha-se em oração, enquanto a do esquerdo se encontra contorcida,



evocando a iconografia do Bom e Mau Ladrão na cena da Crucificação. A figura axial do anjo separa os grupos dos eleitos, em gráceis atitudes de louvor ou de oração, e dos condenados, em atitudes e expressões de grande sofrimento. Os dois grupos encaminham-se para os extremos laterais da composição, estabelecendo uma continuidade com a pintura dos volantes.

No volante esquerdo (do ponto do observador), à direita de Cristo, está representado o Paraíso. A porta é formalizada como um imponente portal gótico, com varandins povoados de anjos músicos, aberto para um lugar luminoso e dourado. À frente da porta, numa escadaria de cristal, São Pedro, o detentor das chaves e porteiro do Paraíso, de pé, recebe as almas dos eleitos. À medida que se aproximam da entrada, as almas são vestidas e ataviadas por anjos, percebendo-se alguns atributos da vida terrena.

No volante direito, os corpos dos condenados são precipitados sobre as chamas avermelhadas e rodopiantes no ambiente tenebroso do inferno, empurrados por demónios de aspecto monstruoso, com corpos híbridos e zoomórficos, empunhando armas e instrumentos de tortura cintilantes.

A partir desta época, o tema do Juízo evolui em função da crescente implantação da ideia do Purgatório, evoluindo para a iconografia do Julgamento das Almas que predomina nas épocas seguintes, juntamente com as representações autónomas do Paraíso e do Inferno.

Na arte medieval, a iconografia da alma a apartar-se do corpo tem um sentido de catequese escatológica quer através do exemplo das almas santas que os anjos conduzem directamente ao céu, onde são acolhidas por Cristo, quer através do combate entre anjos e diabos pela sua posse. Na transição para o Renascimento, estes temas ganham elementos originais, recorrendo a novas referências, decorrentes da nova cultura humanista. Não obstante, o objectivo moralizador desta iconografia mantém-se usando a gravura como recurso para divulgar a *ars moriendi*,



onde o momento da morte serve de contexto à luta entre o anjos e diabos pela posse da alma. Além de servir de modelo à criação artística, a gravura amplia a divulgação do tema no foro da devoção privada, materializando a preocupação individual com o destino da alma após a morte e resolvendo-a através da solução escatológica.

Bibliografia

Barasch, Moshe. 2005. "The Departing Soul: The Long Life of a Medieval Creation." *Artibus et Historiae* 26 (52): 13–28. <http://www.jstor.org/stable/20067095> .

Baschet, Jérôme. 2008a. "Une Image À Deux Temps: Jugement Dernier et Jugement Des Âmes Au Moyen Age." *Images Re-Vues* hors-série (1). <http://imagesrevues.revues.org/878>.

———. 2008b. *Iconographie Médiévale*. Paris: Gallimard.

Celano, B. Tommaso da. 1906. *S. Francisci Assisiensis Vita et Miracula: Additis Opusculis Liturgicis*. Edited by Edoardo da Alençon. Romae: Desclée, Lefebvre & Soc.

Didron, Adolphe Napoléon. 1886. *Christian Iconography: Or, The History of Christian Art in the Middle Ages*. Translated by Ellen J. Millington and Margaret Stokes. Vol. 2. London: George Bell.

Jameson, Anna and Elizabeth Eastlake. 1864. *The History of Our Lord as Exemplified in Works of Art: With that of His Types; St. John the Baptist; and Other Persons of the Old and New Testament*. London: Longman, Green, Longman, Roberts, & Green.

	<p>Dar Corpo à Alma: Representações na Iconografia Medieval</p>	<p>Maria Isabel Roque Universidade Europeia</p>
---	---	---

Leone, Massimo. 2013. "Signs of the Soul: Toward a Semiotics of Religious Subjectivity." *Signs and Society* 1 (1): 115–159. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/670169?origin=JSTOR-pdf&>.

Maury, Alfred. 1844. "Recherches Sur L'origine Des Représentations Figurées de La Psychostasie Ou Pèsement Des Ames et Sur Les Croyances Qui S'y Rattachaient: Premier Article." *Revue Archéologique* 1 (1): 235–249. <http://www.jstor.org/stable/41741080?seq=4>.

Milliner, Matthew J. 2012. "Man or Metaphor? Manuel Panselinos and the Protaton Frescoes." In *Approaches to Byzantine Architecture and Its Decoration*, edited by Mark J. Johnson, 221–235. Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate.

Montault, Xavier Barbier, and Henri Nodet. 1898. *Traité D'iconographie Chrétienne. Dessins Par M. Henri Nodet. Vol. 1*. Paris: Société de Librairie Ecclésiastique et Religieuse.

Morrow, Kara Ann. 2006. "'Ears and Eyes and Mouth and heart...His Soul and His Senses': The Visual St. Stephen Narrative as the Essence of Ecclesiastical Authority". Electronic Theses, Treatises and Dissertations. Paper 2253. Tallahassee: The Florida State University. <http://diginole.lib.fsu.edu/etd/2253>.

Perry, Mary Phillips. 1912. "On the Psychostasis in Christian Art-I." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 22 (116): 94–97+100–105. <http://www.jstor.org/stable/859164>.

Réau, Louis. 1996. *Iconografía Del Arte Cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Ripa, Cesare. 1613. *Iconologia*. Siena: Heredi di Matteo Florimi.

Strong, James. 2007. *Strong's Exhaustive Concordance of the Bible*. Peabody, MA: Hendrickson Publishers.

Thode, Henry. 1993. *Francesco d'Assisi E Le Origini Dell'arte Del Rinascimento in Italia*. Edited by Luciano Bellosi. Translated by Rossella Zeni. Roma: Donzelli.

	Dar Corpo à Alma: Representações na Iconografia Medieval	Maria Isabel Roque Universidade Europeia
---	--	---

Tomás de Aquino, Santo. 1889. "Summa Theologiae." *Corpus Thomisticum*.
<http://www.corpusthomicum.org/sth1075.html>.

———. 1959. "Sentencia Libri De Anima." *Corpus Thomisticum*.
<http://www.corpusthomicum.org/can1.html>.

Voragine, Jacques de. 1998. *La Légende Dorée*. Translated by Teodor de Wyzewa.
Paris: Éditions du Seuil.