



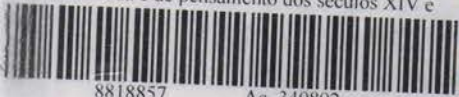
O OUTONO DA IDADE MÉDIA

JOHAN HUIZINGA

N. Cham.: 940.1 H911o 2010

Autor: Huizinga, Johan, 1872-1945

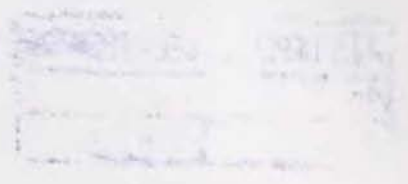
Título: O outono da Idade Média : estudo sobre as
formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e



8818857

Ac. 349892

Ex. I CCI



O OUTONO DA IDADE MÉDIA

ESTUDO SOBRE AS FORMAS DE VIDA E DE PENSAMENTO
DOS SÉCULOS XIV E XV NA FRANÇA E NOS PAÍSES BAIXOS

JOHAN HUIZINGA

ENSAIOS

Peter Burke e Anton van der Lem

ENTREVISTA

Jacques Le Goff

ICONOGRAFIA

Anton van der Lem

TRADUÇÃO

Francis Petra Janssen

REVISÃO TÉCNICA

Tereza Aline Pereira de Queiroz

O REINO DA BORGONHA EM 1476



Prefácios 6

- 1 A veemência da vida 11
- 2 O anseio por uma vida mais bela 47
- 3 A concepção hierárquica da sociedade 85
- 4 O ideal de cavalaria 97
- 5 O sonho de amor e heroísmo 115
- 6 As ordens cavaleirescas e o juramento dos cavaleiros 129
- 7 O significado do ideal cavaleiresco na guerra e na política 151
- 8 A estilização do amor 177
- 9 As normas de conduta do amor 197
- 10 A imagem idílica da vida 207
- 11 A imagem da morte 221
- 12 A representação do sagrado 247
- 13 Os tipos de vida religiosa 287
- 14 Comoção religiosa e fantasia religiosa 311
- 15 O simbolismo fenecido 333
- 16 O realismo e o sucumbir da imaginação no misticismo 353
- 17 As formas de pensamento na vida prática 375
- 18 A arte na vida 413
- 19 A sensação de beleza 465
- 20 A imagem e a palavra 479
- 21 A palavra e a imagem 521
- 22 O advento da nova forma 553
- Bibliografia 568
- A casa de Borgonha 584

SOBRE O OUTONO DA IDADE MÉDIA

- Entrevista de Jacques Le Goff a Claude Mettra 588
- Huizinga, profeta de "sangue e rosas" 598
- Como surgiu *O outono da Idade Média* 606
- Bibliografia seleta de Johan Huizinga 622
- Sobre as ilustrações 628
- Fontes das ilustrações 632
- Índice de nomes e obras 640

Prefácio à primeira edição

A origem do novo é o que geralmente nosso espírito procura no passado. Deseja-se saber como os novos pensamentos e as novas formas de vida, que mais tarde brilharão em toda a sua plenitude, foram despertados; observa-se esse período sobretudo quanto às crenças que continuam no tempo seguinte. Com quanto zelo procurou-se na civilização da Idade Média pelos embriões da cultura moderna; com tanto empenho, que às vezes era como se a história cultural da Idade Média não passasse de um advento da Renascença. Apesar disso, em todo lugar naquela época, uma vez considerada morta e enterrada, já se via o novo germinar, e tudo parecia apontar para uma futura perfeição. No entanto, na busca pela nova vida que surgia, era fácil esquecer que no passado, assim como na natureza, a morte e a vida andam sempre lado a lado. Antigas formas de civilização morrem enquanto, ao mesmo tempo e no mesmo solo, o novo encontra alimento para florescer.

Isso prova que se deve considerar os séculos XIV e XV não como o anúncio da Renascença, mas como o final da Idade Média, o último sopro da civilização medieval, como uma árvore com frutos muito maduros, completamente desenvolvida. O fervilhar de formas de pensamento antigas e coercivas em lugar do germe vivo do período histórico seguinte, o fenecimento e o enrijecimento de uma civilização rica – esse é o conteúdo principal destas páginas. Ao escrever este livro, era como se meu olhar estivesse voltado para as profundezas de um céu noturno, mas de um céu tomado de vermelho-sangue, pesado e desértico, de um cinza-chumbo ameaçador, revestido de um falso brilho cúprico.

Ao rever o escrito, surge a pergunta: se o meu olhar tivesse repousado por mais tempo nesse céu noturno, talvez as cores turvas tivessem se dissolvido em pura clareza. Mas parece que o quadro, agora que o delineei e colori, tornou-se mais sombrio e menos sereno do que pensei vislumbrar quando iniciei o trabalho. Com a atenção sempre voltada para o declínio, o esgotamento e o fenecimento, é muito fácil deixar que os matizes da sombra da morte tomem todo o trabalho.

O ponto de partida dessa obra foi a necessidade de entender melhor a arte dos Van Eyck e de seus sucessores, compreendê-los

em seu relacionamento com toda a vida da época. O modo de vida dos borguinhões era a unidade que eu queria apreender: parecia possível vê-la como um círculo de civilização que acabava de ser fechado, como o *Quattrocento* italiano; o título do livro foi inicialmente imaginado como *O século da Borgonha*. No entanto, à medida que as considerações foram se tornando mais gerais, foi necessário abrir mão dessa delimitação; somente num sentido muito restrito era possível postular uma unidade de cultura borguinã; a França não borguinã exigia, no mínimo, o mesmo tanto de atenção. E foi assim que, no lugar do reino borguinão, surgiram os dois núcleos: a França e os Países Baixos, e isso em proporções bastante distintas. Pois numa análise da cultura medieval que estava em vias de desaparecimento, em geral o elemento holandês ficou muito diminuído em relação ao francês; com exceção dos campos em que apresenta um significado próprio: o da vida religiosa e das artes, citados mais detalhadamente. Não precisa ser justificado o fato de, no 16º capítulo, as fronteiras geográficas terem sido ligeiramente transpostas, pois evoquei como testemunhas em favor disso Ruysbroeck e Dionísio Cartuxo, Eckhart, Suso e Tauler.

Quão pouco me parece tudo o que li sobre os séculos XIV e XV em relação ao que ainda gostaria de ter lido. Como gostaria, além da relação dos personagens principais das várias orientações espirituais nas quais muitas vezes se baseia a representação, de ter incluído mais outros tantos. O mesmo desejo em relação aos historiadores, além de Froissard e Chastellain, os mais citados; entre os poetas, além de Eustache Deschamps; entre os teólogos, além de Jean Gerson e Dionísio Cartuxo; entre os pintores, além de Jan van Eyck – não somente pela delimitação de meu material, mas sobretudo pelo fato de que tais homens, devido à sua riqueza e à particularidade marcante de suas declarações, espelham, mais que tudo, o espírito daquela época.

As formas de vida e de pensamento foram as evidências usadas aqui. Captar o conteúdo essencial que repousa na forma: não será sempre essa a tarefa da pesquisa histórica?

Leiden, 31 de janeiro de 1919

Prefácio à segunda edição

Aquele que se vê diante da tarefa de preparar uma segunda edição do próprio trabalho deve escolher entre dois extremos: deixar o texto inalterado ou reescrevê-lo, o que significaria pesquisar e refletir novamente sobre todo o material. Seria demonstração de fraqueza se ele, ainda assim, persistisse pelo caminho do meio? A despeito de inúmeras modificações que inseri, não me sinto absolutamente satisfeito quanto ao objetivo de eliminar todas as falhas deste livro. O que nele fiz – além de torná-lo mais nítido, melhorar ou acrescentar alguma coisa – foi sobretudo moderar, suavizar e esclarecer.

Segundo opiniões diversas, eu teria adotado um único critério para escrever a história cultural dos Países Baixos borguinhões e, em fim de contas, teria ficado muito aquém disso. Quanto a esse aspecto, não pude mudar nada. Quanto ao objetivo da obra, remeto-me ao subtítulo e ao prefácio da primeira edição; já quanto à deficiência em unidade e ao caráter tímido que levou a esse mal-entendido, posso apenas pedir desculpas.

Leiden, 16 de maio de 1921

Prefácio à terceira edição

Nesta terceira edição as melhorias e complementações feitas foram incorporadas a partir da segunda edição alemã (1928), além de alguns acréscimos. Considero como a alteração mais importante a distribuição do conteúdo em vinte e dois capítulos, em lugar dos quatorze anteriores. A incorporação das ilustrações faz com que o livro fique conforme o aspecto físico das versões alemã, inglesa e sueca. O leitor holandês poderia encarar como uma ofensa o fato de também a ele ser oferecida uma tradução das citações mais importantes, uma vez que o francês antigo em geral exige pouco conhecimento do idioma. A intenção é resguardá-lo de pequenos erros, onde o uso linguístico quanto a significado ou formulação de frase seja diferente do uso cotidiano, e além disso um pouco de apoio não parecia ser de todo indesejado, pois o estilo dos séculos XIV e XV em muitos casos é

desalinhado e as frases não fluem bem. Com a máxima insistência, quero ainda esclarecer que essas traduções são de caráter meramente instrumental e em momento algum pretendem satisfazer exigências literárias, por menores que elas sejam.

Leiden, 20 de maio de 1928

Prefácio à quarta edição

Um livro redigido há um quarto de século, e cuja primeira edição já tenha mais de quinze anos, deve ser considerado concluído. Se ele encontrou o seu caminho, deixemos que ele o siga. Uma pequena complementação, sobretudo nas notas, aqui e ali um dado bibliográfico que surgiu posteriormente, é tudo o que o autor ainda se pode permitir. As ilustrações alteradas e acrescentadas, que não são insignificantes, podem ser consideradas a marca mais nítida a renovar esta quarta edição.

Leiden, 8 de fevereiro de 1935

Prefácio à quinta edição

Em que pese o fato de, no prefácio da quarta edição, eu ter me desincumbido de futuras revisões deste livro, sempre existe a possibilidade de lapidar um pouco mais um texto. Se o autor não notar em tempo hábil que cometeu um ou outro erro gramatical, às vezes outras pessoas podem diligentemente encontrá-los. A elas agradeço pelo fato de esta edição novamente poder ser chamada de uma edição revista.

Leiden, 12 de outubro de 1940



A cultura franco-borguinã do final do período medieval é mais bem conhecida nos dias de hoje pelas artes plásticas, sobretudo a pintura. Os irmãos Van Eyck, Rogier van der Weyden e Memling, junto com Sluter, o escultor, dominam a nossa percepção dessa época. Não foi sempre assim. Cerca de três quartos de século antes, quando ainda se escrevia Hemlinc em vez de Memling, o leigo educado conhecia esse período em primeiro lugar a partir da historiografia, certamente não pelos próprios Monstrelet e Chastellain, mas pela *Histoire des ducs de Bourgogne* de De Barante, que se baseava nesses dois autores. E será que além, e mais do que De Barante, não seria sobretudo *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo a imagem que representava esse tempo para a maior parte das pessoas?

A imagem que daí surgiu era cruel e sinistra. Nos próprios cronistas e no tratamento do tema dado pelo romantismo do século XIX, sobressai sobretudo o aspecto sombrio e abominável da Baixa Idade Média: a crueldade sangrenta, paixão e ganância, a arrogância estridente e a vingança, a lamentável miséria. As cores mais suaves são adicionadas pela vaidade multicolorida e exagerada das famosas festas da corte, com todo o seu brilho de alegorias desgastadas e luxo insuportável.

E agora? Agora aquela época resplandece para nós com a seriedade elevada e nobre e a paz profunda de Van Eyck e Memling; [18.1] aquele mundo de cinco séculos atrás nos parece permeado de um brilho esplendoroso do prazer simples, um tesouro de profundidade espiritual. Para nós, a imagem passou de selvagem e obscura a pacífica e serena. Pois, além das artes plásticas, nas outras expressões de vida que conhecemos dessa época, tudo indica a presença da beleza e da silenciosa sabedoria: a música de Dufay e seus companheiros, as palavras de Ruysbroeck e Thomas de Kempis. Mesmo nos lugares em que ainda ressoam os sons altos de crueldade e miséria dessa

18.27 Mestre anônimo dos Países Baixos do Norte. *Cristo diante de Pilatos* e, ao fundo, a prefeitura de Haarlem.



18.1 Hans Memling,
A Virgem Maria e seu filho.

época – como na história de Joana d’Arc e na poesia de Villon – a única coisa que emana dessas figuras é elevação e ternura.

Qual a razão para essa profunda diferença entre o retrato da época proporcionado pela arte e o proporcionado pela história e pela literatura? Será própria da época uma grande desproporção entre as diferentes esferas e as formas de expressão de vida? Seria a esfera de vida da qual brotava a arte pura e íntima dos pintores uma esfera diferente, melhor que a dos soberanos, nobres e letrados? Seria possível que os pintores, junto com Ruysbroeck, os Windesheimers e a canção popular, vivessem num limbo pacífico à margem desse inferno colorido? Ou será um fenômeno comum que as artes plásticas leguem uma imagem mais brilhante de certa época do que o fazem as palavras de poetas e historiadores?

A resposta à última pergunta é absolutamente afirmativa. De fato, a imagem que temos de todas as culturas anteriores passou a ser mais alegre, desde que passamos a olhar mais do que ler, e que a nossa percepção histórica se tornou cada vez mais visual. Pois as artes plásticas,

de onde extraímos sobretudo a nossa visão do passado, não se lamentam. O gosto amargo do sofrimento da época que a produziu evapora nesse tipo de arte. Mas o lamento acerca de todo o sofrimento do mundo, expresso na palavra, mantém sempre o seu tom de imediato sofrimento e insatisfação, sempre nos inunda com tristeza e compaixão, enquanto o sofrimento, da forma como é expresso pelas artes plásticas, instantaneamente passa para a esfera da paz elegíaca e serena.

Se acreditarmos que a realidade total de uma época pode ser compreendida a partir da visão da arte, então um erro comum na crítica histórica continuará sem ser corrigido. Considerando o período borguinhão em particular, existe ainda o perigo de um erro de percepção específico: a incapacidade de avaliar corretamente a relação entre as artes plásticas e as expressões literárias da cultura.

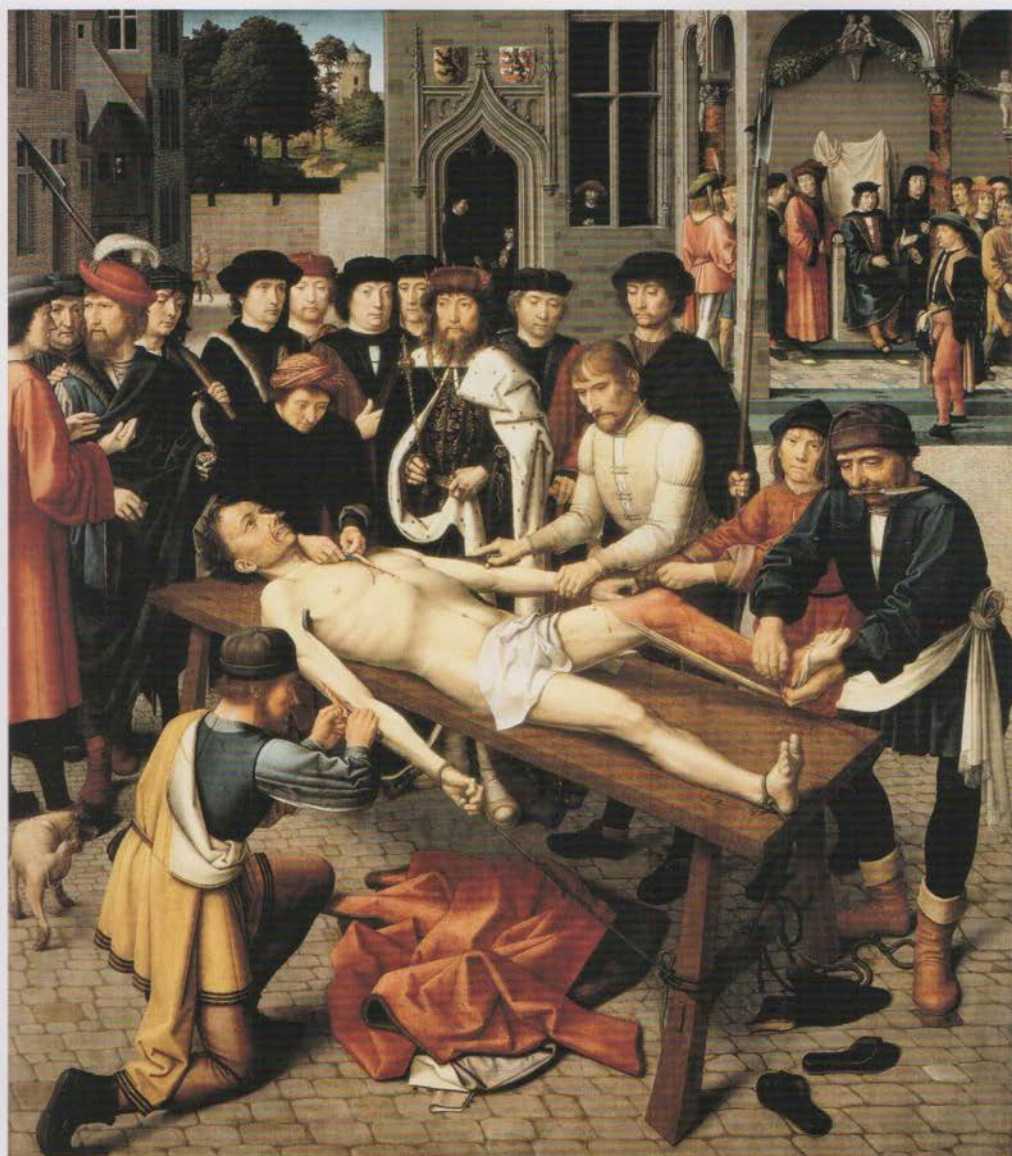
O observador recai nesse erro quando não percebe que, já de saída, se posiciona de forma muito distinta frente à arte e à literatura, devido à diferença dos estados de preservação de cada uma. A literatura do final da Idade Média, salvo algumas poucas exceções, já nos é praticamente toda conhecida. Conhecemos suas manifestações mais elevadas e também as mais baixas, todos os seus gêneros e estilos, do mais majestoso até o mais cotidiano, do mais devoto até o mais exaltado, do mais teórico ao mais concreto. Toda a vida desse período é refletida e expressa pela literatura. E a reflexão escrita não se esgotou apenas na literatura; além disso, há ainda todo o conjunto de papéis oficiais e documentos para completar o nosso conhecimento. Das artes plásticas, ao contrário, que devido à sua natureza expressam a vida daquela época de forma menos direta e completa, não possuímos mais do que fragmentos. Fora a arte da Igreja, sobreviveram apenas restos mínimos. Quase a totalidade das belas-artistas seculares, quase toda a arte aplicada, está faltando: as formas em que as facetas mutantes da relação entre a produção artística e a vida da comunidade constantemente se manifestavam são justamente as que nós menos conhecemos. Nosso pequeno tesouro de retábulos e monumentos funerários nem de longe nos ensina o suficiente sobre essa relação: a imagem da arte permanece isolada, fora do que conhecemos sobre a vida colorida daquela época. Para poder compreender a função das artes plásticas na sociedade franco-borguinhão, a relação entre arte e vida, não basta a observação admirada das obras-primas que sobreviveram; aquilo que foi perdido também exige a nossa atenção.

A arte ainda fazia parte integralmente da vida naquela época. A vida era definida por formas vigorosas. Ela é unificada e mensurada



pelos sacramentos da Igreja, pelas festas do ano e pelas divisões do dia. Cada uma das tarefas e alegrias da vida tem uma forma fixa: a religião, a cavalaria e o amor cortês constituíam as formas mais importantes. A missão da arte era enfeitar as formas nas quais se vivia a vida com beleza. Não se buscava a arte em si, mas sim a vida bela. Ao contrário de épocas posteriores, não se sai de uma rotina de vida mais ou menos indiferente para, como consolo e edificação,

18.2 e 18.3 Gérard David, o julgamento de Cambises. O juiz Cambises havia se incriminado por ter proferido sentenças injustas. À esquerda



desfrutar a arte em contemplação solitária; a arte era antes aplicada para intensificar o esplendor da própria vida. Ela se destina a reverberar os êxtases da vida, seja no voo mais elevado da devoção, seja no desfrutar mais altivo das coisas terrenas. Na Idade Média, a arte ainda não era considerada uma coisa bela em si. Na sua grande maioria, era arte aplicada, mesmo nos casos em que consideraríamos as obras como independentes. Ou seja, o motivo para desejar uma obra

ele é preso; à direita, é escorchado. No fundo, à direita, seu filho toma seu lugar no assento do juiz, recoberto com a pele de seu pai.

de arte recai no seu propósito, na sua utilidade para alguma forma de vida; não obstante, o aspecto puro de beleza poderia guiar o próprio artista criador, muito embora isso ocorresse de modo semiconsciente. Os primeiros germes de um amor à arte por si mesma aparecem como um crescimento descontrolado da *produção* artística: soberanos e nobres vão amontoando objetos de arte, formam coleções; nesse momento passam a ser inúteis e servem apenas como curiosidade de luxo, como elementos preciosos do tesouro real. A partir daí se criou o sentido artístico de fato, que estaria maduro na Renascença.

Na apreciação das grandes obras de arte do século xv, em particular as peças de altar e a arte funerária, a importância do tema e o propósito eram bem mais importantes para o homem daquela época do que o valor da beleza. As obras precisavam ser belas ou porque seu assunto era muito sagrado ou o propósito, venerável. Esse propósito tinha sempre uma natureza mais ou menos prática. As peças de altar têm objetivo duplo: dispostas nas festividades mais solenes, elas servem para avivar a contemplação devota da congregação e conservar a memória dos doadores devotos, cuja efígie permanece ajoelhada, absorta em suas orações. Sabe-se que o políptico *Adoração do cordeiro*, de Hubert e Jan van Eyck, era aberto muito raramente. Quando os magistrados municipais holandeses encomendavam cenas de sentenças ou processos famosos para decorar os tribunais das prefeituras – como por exemplo a do *Julgamento de Cambises*, [18.2 e 18.3] de Gérard David, em Bruges, ou *O julgamento do imperador Otto*, [18.4 e 18.5] de Dirk Bouts, em Leuven, ou os quadros perdidos de Bruxelas pintados por Rogier van der Weyden –, a intenção era manter diante dos olhos dos juízes um lembrete solene e vibrante de sua obrigação. É possível depreender do caso a seguir quão sensível era uma pessoa ao tema que decorava as paredes. Em 1384, há um encontro em Lelingham para negociar o armistício entre França e Inglaterra. O duque de Berry, amante do esplendor e a quem a tarefa fora confiada, mandou decorar as paredes nuas da velha capela onde os negociadores reais haveriam de se encontrar com tapeçarias que retratavam batalhas da Antiguidade. Mas quando John of Gaunt, duque de Lancaster e o primeiro a entrar, vê as tapeçarias, ele quer que as cenas de combate sejam retiradas: aqueles que buscam a paz não devem ter a guerra e a destruição representadas diante de seus olhos. Penduram-se então outras tapeçarias, as quais reproduzem os instrumentos da Paixão de Cristo.¹



O antigo significado da obra de arte, no qual seu propósito se encontra no tema, em boa parte manteve-se nos retratos. Os sentimentos sobre a vida, o amor paternal e o orgulho familiar a que o retrato serve, ampliados em tempos mais recentes pela veneração aos heróis e pelo culto a si mesmo, ainda continuam vivos, enquanto já estava desgastada a forma social a que pertenciam as cenas da justiça. O retrato tinha ainda, muitas vezes, a função de apresentar os noivos prometidos. Junto com a delegação enviada a Portugal por Filipe, o Bom, em 1428, para lhe conseguir uma noiva, segue também Jan van Eyck, que iria pintar a imagem da filha do rei. Às vezes, arma-se toda uma ficção, como se o noivo tivesse se apaixonado pela princesa desconhecida somente pelo retrato, como ocorreu, por exemplo, no cortejo de Ricardo II da Inglaterra a Isabel da França, então com seis anos de idade.² Diz-se que certa vez a escolha chegou a ser feita

18.4 e 18.5 Dirk Bouts, *O julgamento do imperador Otto III*. À esquerda, o martírio do inocente. À direita, a sua mulher passa pela prova de fogo para provar a inocência do seu marido. Enquanto Huizinga vivia, os quadros ainda estavam em Leuven.

por comparação de retratos. Quando o jovem Carlos VI da França necessita se casar e é preciso escolher entre as filhas do duque da Baviera, da Áustria ou da Lorena, envia-se um pintor excelente para executar o retrato de cada uma delas. Os retratos são apresentados ao rei e ele escolhe Isabel da Baviera, de catorze anos, que ele achou muito mais bonita.³

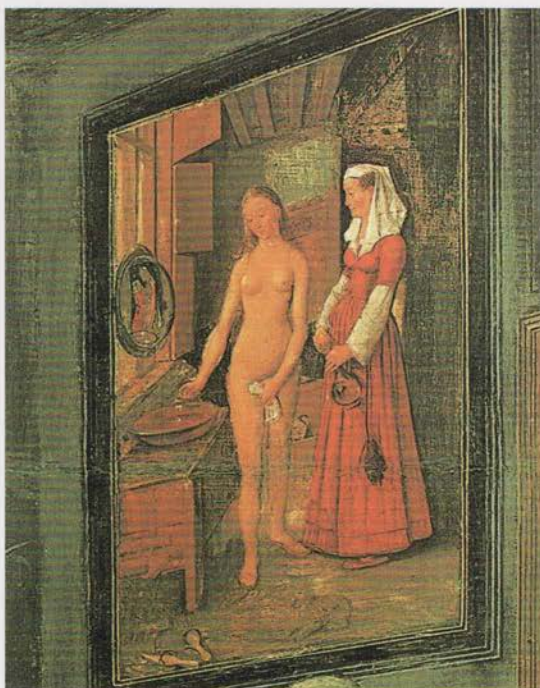
Em nenhum lugar o propósito prático do trabalho artístico é tão importante quanto nos monumentos tumulares, nos quais a escultura da época encontrou a sua atividade por excelência. Mas não só a escultura: a intensa necessidade de uma imagem visível do falecido já precisava ser satisfeita durante o funeral. Às vezes o morto era representado por uma pessoa viva: na cerimônia fúnebre de Bertrand du Guesclin em Saint Denis, quatro cavaleiros montados, vestindo armaduras, apareceram na igreja “representando a pessoa do morto quando este ainda estava vivo” [*representans la personne du mort quand il vivoit*].⁴ Uma conta do ano de 1375 menciona uma cerimônia fúnebre na casa dos Polignac: “cinco *sols* para Blaise, pela representação do cavaleiro morto no enterro” [*cinq sols à Blaise pour avoir fait le chevalier mort à la sepulture*].⁵ Nos funerais da realeza, era costume usar um boneco de couro, totalmente vestido com insígnias reais, na tentativa de se obter a maior semelhança possível.⁶ Às vezes, ao que parece, há mais do que uma dessas efigies no cortejo. A comoção do povo estava centrada na visão dessas imagens.⁷ A máscara mortuária, que surge na França do século XV, provavelmente teve origem na confecção desses bonecos funerários pomposos.

Uma obra de arte quase sempre era empregada com uma finalidade ligada à vida cotidiana, uma finalidade prática. Com isso, o limite entre as belas-artes e o artesanato foi de fato apagado, ou melhor, ele nem fora delineado ainda. Também no que se refere à pessoa do próprio artista, esse limite ainda não existe. Entre o seleto grupo de mestres a serviço da corte de Flandres, Berry e Borgonha, a criação de quadros individualizados se alterna livremente com a ilustração de manuscritos e a policromatização de esculturas; eles também precisam se dedicar à pintura de brasões de armas nos escudos e bandeiras, além de criar roupas para os torneios e os trajes oficiais. Melchior Broederlam, que de início foi pintor do conde flamengo Luís de Male, e depois do genro de Luís, o primeiro duque da Borgonha, decorou cinco cadeiras esculpidas para a casa do conde. Ele recuperou e pintou as engenhocas mecânicas no castelo de Hesdin, com que

os hóspedes eram borrifados de água ou pó. Broederlam trabalhou na carruagem da duquesa. Ele supervisiona a decoração extravagante da frota que o duque borguinhão havia reunido no porto de Sluis, em 1387, para uma expedição contra a Inglaterra que acabou nunca acontecendo. Nos casamentos e funerais da realeza sempre se empregavam os pintores da corte. No ateliê de Jan van Eyck, seus assistentes pintavam estátuas, e ele mesmo fabricou para o duque Filipe um tipo de mapa-múndi no qual se podiam ver as cidades e países maravilhosos e nitidamente pintados. Hugo van der Goes pinta uma série de brasões com as armas do papa, que deveriam ser pregados nos portões da cidade durante uma indulgência em Gent.⁸ De Gérard David, encontramos menções de que tenha ornamentado com pinturas as grades ou venezianas do quarto na *Broodhuis* [casa de pães] em Bruges, onde Maximiliano ficou preso em 1488, para tornar mais agradável a estada do prisioneiro real.⁹

De todo o trabalho oriundo das mãos daqueles artistas maiores e menores restaram apenas fragmentos de natureza bastante particular. Trata-se principalmente de monumentos tumulares, retábulos, retratos e miniaturas. Com exceção dos retratos, só muito pouco da pintura secular foi conservada. Da arte decorativa e do artesanato temos alguns gêneros específicos: utensílios de igreja, vestimentas religiosas e algumas peças de mobiliário. Como a nossa visão do caráter da arte do século xv seria ampliada se pudéssemos colocar as cenas de banho e de caçada de Jan van Eyck ou de Rogier van der Weyden ao lado das inúmeras *pietás* e *madonas*.¹⁰ [18.6 e 18.7] Existem áreas inteiras das artes aplicadas das quais mal temos ideia. Ao lado dos paramentos religiosos, precisaríamos ver os trajes deslumbrantes da corte, repletos de pedras preciosas e sininhos. Seria necessário poder ver aqueles navios ostensivamente adornados, dos quais as miniaturas apenas nos dão uma ideia muito deficiente e esquemática. Há poucas coisas cuja beleza impressionou tanto Froissart como os

18.6 Uma das obras seculares de Jan van Eyck, reproduzida em um quadro de Willem van Haecht. A obra original foi perdida.





navios.¹¹ As flâmulas que tremulavam no topo do mastro, ricamente decoradas com brasões, às vezes eram tão compridas que chegavam a tocar a água. Ainda vemos essas flâmulas excepcionalmente longas e largas nas pinturas de navios de Pieter Brueghel. [18.8] O navio de Filipe, o Temerário, no qual Melchior Broederlam trabalhou no ano de 1387, em Sluis, era recoberto de ouro e azul; grandes brasões de armas ornavam a cabine do castelo de popa; as velas estavam salpicadas de margaridas e com as iniciais do casal ducal acompanhadas de seu lema, *Il me tarde*. Os nobres competiam entre si para ver quem iria ostentar a ornamentação mais cara para a expedição fracassada contra a Inglaterra. “Para os pintores tudo era ótimo”, diz Froissart;¹² pagavam-lhes o preço que pediam e nunca havia um número suficiente deles. Ele afirma que muitos mandaram folhear os mastros inteiramente a ouro. Sobretudo Guy de la Trémoille não poupou recursos; gastou mais de 2 mil libras nisso. “Não se podia recomendar ou imaginar nada para deixar a nau mais bela que o senhor de la Trémoille já não tivesse feito em seus navios. E tudo isso era pago com o dinheiro dos pobres da França.”

Sem dúvida, a característica mais marcante de toda a arte decorativa secular perdida teria sido a copiosa e deslumbrante extravagância.

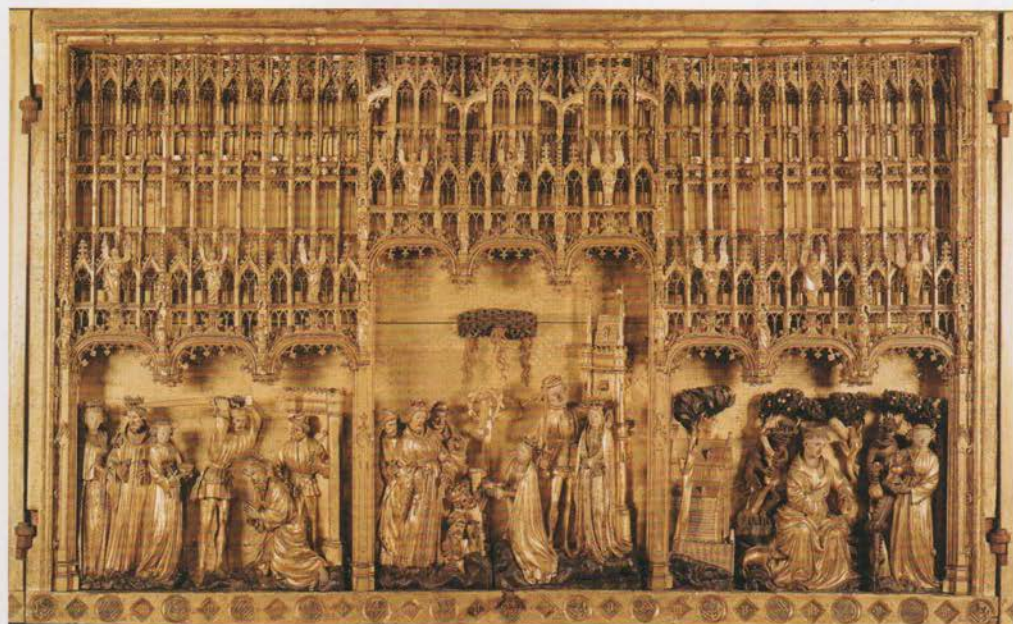
As obras de arte que sobreviveram também possuem essa característica de extravagância, mas como essa qualidade é menos valorizada por nós na arte, prestamos menos atenção nela. Procuramos apenas nos deleitar com a sua beleza mais profunda. Tudo o que é simples pompa e esplendor não mais nos atrai. Mas para o contemporâneo daquela época, eram justamente essa pompa e o esplendor que possuíam enorme valor.

A cultura franco-borguinhã do final da Idade Média é uma daquelas em que o esplendor substitui a beleza. A arte medieval tardia reflete fielmente o espírito da Idade Média tardia, um espírito que já havia percorrido seu caminho. O que nós considerávamos uma das características mais importantes do pensamento medieval tardio – a representação de tudo que podia ser

18.7 Imitação de Jan van Eyck, caçada festiva na corte de Borgonha. Cópia contemporânea de um original perdido.

18.8 Gravura de Pieter Brueghel. Reprodução de uma foto da coleção particular de Huizinga.

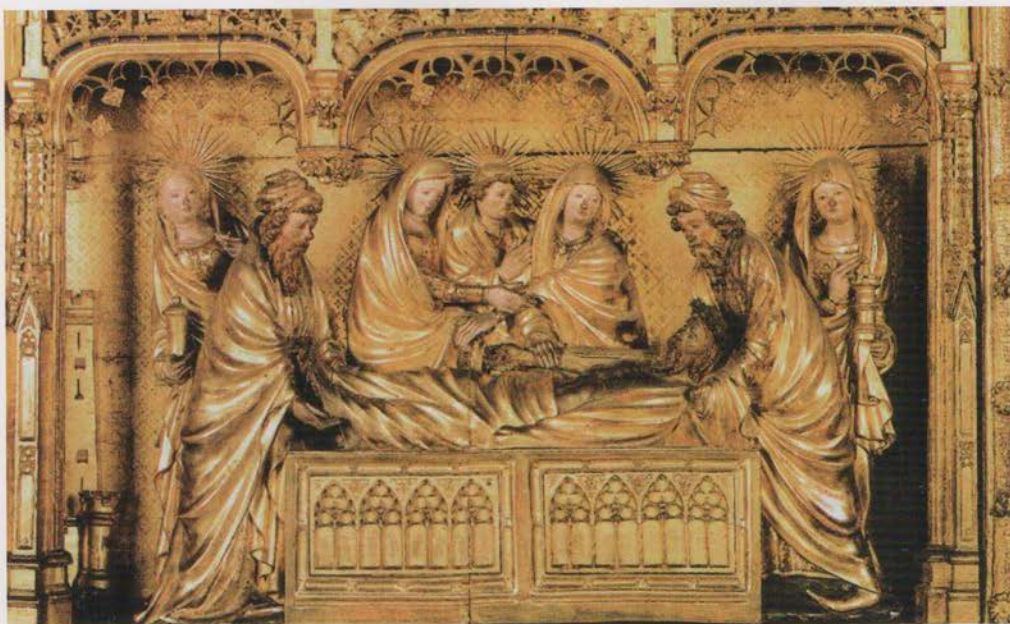




pensado considerando os menores detalhes, a sobrecarga da mente com um sistema infinito de representações formais –, isso também constitui a essência da arte daquela época. Também ela anseia por não deixar nada sem forma, nada sem representar ou sem ser decorado. O estilo *flamboyant* gótico é como um poslúdio sem fim: ele esgota todas as formas num processo de autoanálise, dá a cada detalhe uma elaboração contínua, a cada linha, a sua contralinha. É um superdimensionamento descontrolado da forma em relação à ideia; o detalhe ornamentado invade todas as superfícies e linhas. Nessa arte predomina o *horror vacui*, que talvez possa ser identificado como uma característica dos períodos finais de desenvolvimento intelectual.

Tudo isso significa que os limites entre esplendor e beleza se tornam mais difíceis de distinguir. O refinamento e a ornamentação já não servem para exaltar o naturalmente belo, mas invadem-no e ameaçam sufocá-lo. Essa invasão dos elementos decorativos formais sobre o conteúdo é tanto mais imoderada à medida que mais se afasta das artes puramente pictóricas. Há pouco espaço para a proliferação dessas formas na escultura, dado que esta cria figuras isoladas: as estátuas da Fonte de Moisés e dos *plourants* das sepulturas competem com Donatello em sua naturalidade rígida e sóbria. Mas tão logo a escultura adquire uma função decorativa, ou entra

18.9 Escultura em madeira de Jacques de Baerze. À direita, depositando Cristo no túmulo, extraído do retábulo da Crucificação. À esquerda, a parte central do retábulo dos santos e dos mártires.

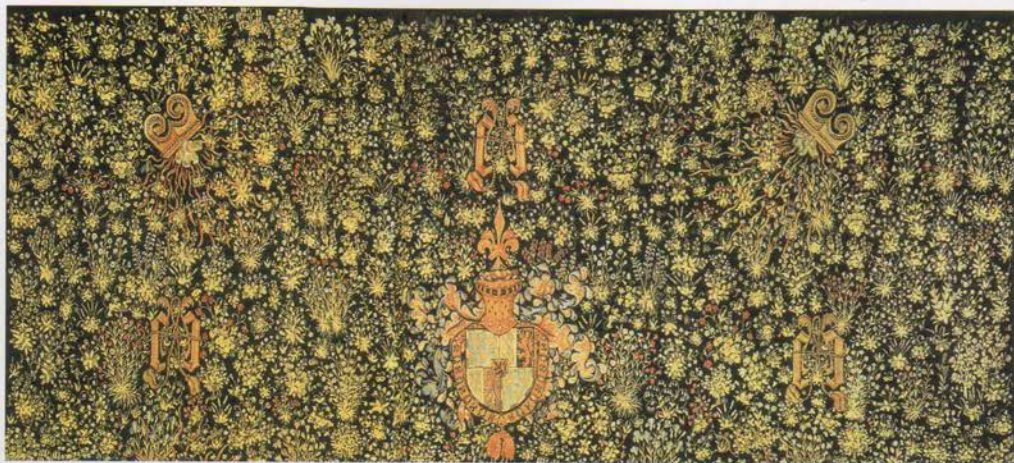


no terreno da pintura e, limitada às dimensões reduzidas do relevo, reproduz cenas inteiras, também recai em representações agitadas e sobrecarregadas. Quem observa os entalhes de Jacques de Baerze e a pintura de Broederlam no tabernáculo de Dijon, [18.9, 18.10] lado a lado, perceberá uma desarmonia entre eles. Como pintura, representação pura, dominam a simplicidade e a paz; como talha, decorativas pela própria natureza, o formato das figuras é tratado ornamentalmente, e percebe-se que uma forma acotovela a outra, como algo que suplanta a paz daquilo que foi pintado. De mesma natureza é a diferença entre a pintura e a tapeçaria. A arte têxtil, devido à sua técnica menos livre, mesmo quando assume a tarefa de realizar uma reprodução pura, está mais próxima da arte ornamental e não consegue escapar da exagerada necessidade de decoração: as tapeçarias estão abarrotadas de figuras e cores, e permanecem arcaicas do ponto de vista das formas.¹³ [18.11] Se nos distanciarmos mais ainda da arte pura, encontraremos o vestuário. O vestuário, não se pode negar, também pertence à arte. Mas é parte da própria finalidade das roupas que a pompa e o esplendor prevaleçam sobre a própria beleza. Além disso, a vaidade pessoal puxa a arte da moda para a esfera da paixão e da sensualidade, em que as características que constituem a essência da arte elevada – equilíbrio e harmonia – são secundárias.

18.10 Na página dupla seguinte: O retábulo da Crucificação em Dijon, fechado: as pinturas são de Melchior Broederlam. No painel esquerdo: a Anunciação de Maria. No painel direito: o pedido no templo e a calma na fuga para o Egito.







18.11 Tapeçaria Millefleurs, um dos componentes do rico butim de que os suíços se apoderaram após vencerem as batalhas em Grandson e Murten contra os borguinhões. Bruxelas, c. 1466. Abaixo, um detalhe.

Extravagância como a dos trajes de 1350 até 1480 não foi mais vista na moda de épocas posteriores, pelo menos não de forma tão generalizada e tão duradoura. Também houve moda extravagante em períodos posteriores, como a indumentária dos *lansquenettes* por volta de 1520 e os trajes da aristocracia francesa em 1660, mas o exagero e a sobrecarga desenfreados que caracterizaram as vestes franco-borguinês durante um século não encontram paralelo. Aqui se vê o que fez o sentido de beleza daquela época, entregue ao seu impulso imperturbável. Um traje de corte é sobrecarregado com centenas de pedras preciosas. Todas as medidas são exageradas, chegando ao grau do ridículo. O penteado feminino tem o formato de pão de açúcar do *hennin*, ou seja, o cabelo natural é escondido ou removido das têmporas e da área da testa, para exibir as fronte excepcionalmente arqueadas, consideradas bonitas; subitamente começou o uso dos decotes. Na indumentária masculina, contudo, as extravagâncias eram ainda mais numerosas. É nessa época que se veem os sapatos de bicos longuíssimos, os *poulaines*, que os cavaleiros em Nicópolis tiveram de cortar fora para poder fugir, as cinturas apertadas, as mangas bufantes em forma de balão que se erguiam dos ombros, as *houppelandes* pendendo até a altura dos pés, e as jaquetas, tão curtas que deixavam



18.12 Vestimenta masculina dos borguinês.

o traseiro à mostra; [18.12] os chapéus e gorros altos pontiagudos ou cilíndricos, as maravilhosas toucas drapeadas ao redor da cabeça como uma crista de galo ou uma chama flamejante. [18.13] Quanto mais solene, mais extravagante; pois todo o belo significava pompa, *estat*.¹⁴ O traje de luto que Filipe, o Bom, usa depois do assassinato de seu pai, para receber o rei da Inglaterra, é tão longo que pende do grande corcel que cavalga, até o chão.¹⁵

Toda essa ostentação descomedida atinge o auge nas festas da corte. Todos se lembram das descrições das festas borguinhas, como o banquete de Lille em 1454, em que os convidados faziam o juramento de partir em cruzada contra os turcos enquanto o faisão era servido; ou da festa de casamento de Carlos, o Temerário, com Margarida



18.13 Jan van Eyck, retrato de um homem com touca vermelha.

de York em Bruges, em 1468.¹⁶ Não podemos imaginar nada mais distante da atmosfera consagrada dos trípticos de Gent ou Leuven do que essas manifestações bárbaras de opulência da realeza. A partir da descrição de todos esses *entremets* com suas tortas, nos quais músicos tocavam, os navios e castelos exageradamente decorados, os macacos, baleias, gigantes e anões, com toda a alegoria banal que disso fazia parte, somos obrigados a imaginar tudo como exhibições de extremo mau gosto.

No entanto, não seria a distância entre os dois extremos da arte, o religioso e o da festa da corte, demasiado grande em mais de um aspecto? Antes de qualquer coisa, é necessário levar em conta a função que a festividade desempenhava na sociedade. Ela ainda conservava o propósito que tinha entre povos primitivos, isto é, de ser a expressão soberana da cultura, a forma em que todos juntos expressam a máxima alegria de viver e o sentido daquela sociedade. Nessas épocas de grande renovação social, como na Revolução Francesa, as festividades às vezes readquirem aquela importante função social e estética.

O homem moderno pode buscar individualmente a confirmação de sua visão da vida e o mais puro desfrutar de sua alegria de viver em qualquer momento de paz, escolhendo ele mesmo a sua maneira de descontração. Mas numa época em que os luxos espirituais ainda eram pouco difundidos e pouco acessíveis, é necessário um ato comum, ou seja, a festa. E quanto maior o contraste da miséria do dia a dia, tanto mais indispensável é a festa e tanto mais fortes são os estimulantes necessários para, transformando esse êxtase em beleza e prazer, expiar a escuridão da realidade do dia a dia. O século xv é uma época de enorme depressão emocional e profundo pessimismo. Já mencionamos¹⁷ a eterna angústia que esse século viveu diante da injustiça e da violência, do inferno e do juízo final, peste, fogo e fome, diabo e bruxas. A pobre humanidade, em contrapartida, necessitava não somente das promessas diariamente repetidas da salvação celestial e do atento cuidado e bondade de Deus; de tempos em tempos, precisava ainda de uma segurança solene, comum e gloriosa quanto à beleza da vida em si. O prazer da vida em suas formas primárias – jogo, amor, bebida, dança e música – não basta; é necessário enobrecê-la com beleza, estilizá-la com a expressão social da alegria de viver. Para o indivíduo, ainda não era possível atingir essa satisfação pela leitura dos livros, pela música, ao admirar a arte ou ao desfrutar a natureza; os livros eram caros demais,

a natureza demasiado insegura e a arte não era mais do que uma pequena parte das festividades.

As festas populares tinham apenas a música e a dança como fontes originais de beleza. Para a beleza da cor e da forma, elas se baseavam nas festividades da Igreja, que as ofereciam em abundância, e às quais normalmente estavam ligadas. A libertação da festa urbana da forma religiosa e o abrilhantamento dela com ornamentos próprios são consumados ao longo do século xv pelo trabalho dos retóricos. Até então, somente a corte do soberano tinha condições de promover uma festa puramente secular com luxo e arte, de proporcionar-lhe um esplendor próprio. Mas luxo e esplendor não são suficientes para a festa; nada lhe é tão indispensável quanto o estilo.

As festividades da Igreja tinham esse estilo graças à própria liturgia. Ali sempre havia a animada expressão de uma ideia elevada num belo gesto comunal. A dignidade sagrada e a nobre solidez da cerimônia não são destruídas nem mesmo pelo transbordamento mais extremo dos detalhes festivos, que beiravam o burlesco. Mas de onde a festa da corte emprestava o seu estilo? Qual a ideia fundamental a ser expressa? A resposta não poderia ser outra que não o ideal cavaleiresco, pois nele se baseava toda a forma de vida da corte. Estaria o ideal cavaleiresco ligado a um estilo próprio, uma liturgia, por assim dizer? Sim, tudo o que se referia a luta de cavaleiros, regras das ordens, torneios, precedência, homenagens e serviço: todo o jogo dos reis de armas, arautos e brasões constituíam esse estilo. Visto que a festividade da corte era elaborada a partir desses elementos, para os contemporâneos ela certamente possuía um estilo grande e digno de respeito. Ainda hoje, mesmo uma pessoa sem qualquer afinidade monarquista ou aristocrática, irá sentir-se impressionada por uma liturgia secular com demonstração de pompa. Imaginemos, então, como deve ter sido para aqueles que ainda estavam cativados pela ilusão do ideal cavaleiresco, quando presenciavam os trajes pomposos, as caudas compridas e as cores deslumbrantes!

Mas a festividade da corte aspirava por ainda mais. Queria apresentar o sonho da vida heroica na forma mais extrema. Nesse momento o estilo é insuficiente. Todo o aparato de fantasia cavaleiresca e pompa não era mais preenchido por uma vida real. Tudo se transformara demais em literatura, reflorescer doentio e convenção vazia. A sobrecarga de pompa e etiqueta acaba por encobrir o desmoronamento interno da forma de vida. O pensamento cavaleiresco do século xv

lambuzava-se num romantismo cada vez mais vazio e desgastado. Essa era a fonte da qual a festa da corte precisava extrair a inspiração para os seus espetáculos e representações. Como haveria de criar estilo a partir de uma literatura tão sem estilo, sem compromisso e insossa como era o romantismo cavaleiresco em sua decadência?

O valor da beleza dos entremezes deve ser analisado sob esta luz: tratava-se de literatura aplicada, a única maneira de tornar essa literatura ainda suportável. As formas evasivas e superficiais dos sonhos literários coloridos precisavam dar lugar à necessidade de representação material.

A seriedade pesada e bárbara que emana disso tudo encaixa-se perfeitamente na corte borguinã, que, devido ao contato com o Norte, havia perdido o espírito francês, mais leve e mais harmônico. Encarava-se todo aquele enorme luxo com solenidade e seriedade. A grande festa do duque em Lille era ao mesmo tempo a conclusão e o clímax de uma série de banquetes que os nobres da corte ofereciam uns aos outros, para ver quem proporcionava o melhor deles. Começara de forma simples e com poucos custos, e então aumentaram o número de convivas, a abundância de pratos e os entremezes; o anfitrião oferecia uma coroa de flores ao convidado, que deveria então assumir a vez na rodada, e assim passou dos cavaleiros aos grandes nobres e dos nobres aos príncipes, sempre aumentando o glamour e a pompa, até finalmente chegar ao próprio duque. Para Filipe, tinha de ser mais do que uma festa deslumbrante; ali deveriam ter lugar os juramentos para a cruzada contra os turcos em prol da reconquista de Constantinopla, que tombara um ano antes: esse era o objetivo de vida que o duque proclamava oficialmente. Para os preparativos, ele designou uma comissão sob as ordens do Cavaleiro do Tosão de Ouro, Jean de Lannoy. Olivier de la Marche também era partícipe da festa. Quando ele se aproxima do tema em suas memórias, seu estado de ânimo se torna ainda mais solene, “porque obras grandes e veneráveis merecem um renome durador e a eterna rememoração” [*pour ce que grandes et honorables oeuvres desirent loingtaine renommée et perpétuelle mémoire*], assim ele começa a relembrar esses grandes eventos.¹⁸ Os primeiros e mais próximos conselheiros do duque estavam sempre presentes nas deliberações: [18.14] o próprio chanceler Rolin e Antoine de Croy, o primeiro camarista, foram chamados antes de se chegar a um acordo de como *les cérémonies et les mystères* [as solenidades e os mistérios] deveriam ser montados.



18.14 Rogier van der Weyden, o chanceler Rolin.
Retábulo de Beaune,
fechado.





O relato de toda essa pompa já foi feito tantas vezes que não é necessário repeti-lo aqui. Havia até pessoas de além-mar para assistir ao espetáculo. Além dos convidados, havia uma série de espectadores da nobreza, na maioria mascarados. Primeiro dava-se uma volta para admirar as obras esculturais e imponentes executadas, e só mais tarde tinham início as apresentações com *tableux-vivants*. O próprio Olivier desempenhava o papel principal, o de Saint Église, na parte mais importante da peça, quando entra numa torre colocada no dorso de um elefante, conduzido por um turco gigante. As mesas ganhavam as decorações mais maravilhosas, um galeão com seus tripulantes, cheio de adornos, um prado com árvores, uma fonte, rochas e a imagem de Santo André, o castelo de Lusignan com a fada Mélusine, um moinho de vento e uma cena de caçada de pássaros, uma floresta com animais selvagens em movimento e, por fim, uma igreja com um órgão e cantores que, alternando-se com a orquestra de vinte e oito pessoas dentro de uma torta, faziam performances musicais.



18.15 Rogier van der Weyden, o Retábulo de Beaune, aberto, com a cena do Juízo Final.

O interessante aqui é considerar o grau de bom ou de mau gosto. No tema em si, não se pode ver coisa muito diferente além de uma miscelânea de figuras mitológicas, alegóricas e moralizantes. Como era a apresentação? Sem dúvida nenhuma, buscava-se o efeito mais imponente por meio da extravagância. A torre de Gorkum, que brilhou na festa de casamento de 1468 como decoração de mesa, tinha pouco mais de 1,40 metro de altura.¹⁹ Sobre uma baleia, que nessa mesma ocasião também decorava a mesa, La Marche disse: “e certamente isso deve ter sido um entretenimento muito belo, pois dentro dela havia mais de quarenta pessoas” [*et certes ce fut un moult bel entrémectz, car il y avoit dedans plus de quarante personnes*].²⁰ Quanto ao pródigo uso dos milagres da mecânica, é difícil associá-los a qualquer noção de arte: pássaros vivos voam da boca de um dragão, que está sendo combatido por Hércules, e outras coisas espantosas como essas. O elemento cômico é pobremente representado: dentro da torre de Gorkum há porcos selvagens tocando trompete, cabras executam um moteto, lobos tocam

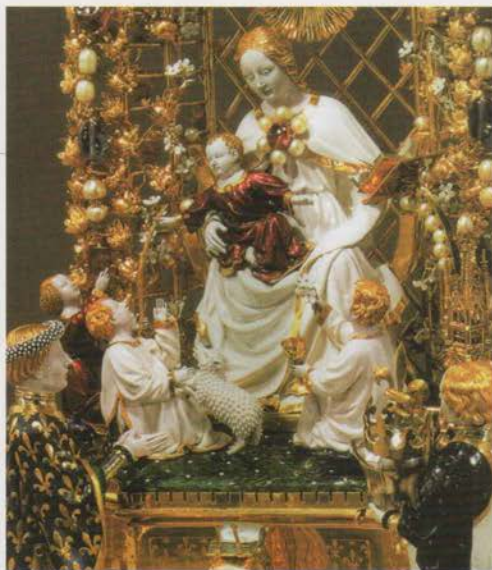
flauta, quatro burros enormes atuam como cantores, tudo isso diante de Carlos, o Temerário, ele mesmo um excelente conhecedor de música.

Não hesitaria um segundo em dizer que, apesar de tudo, em meio a toda essa parafernália festiva – sobretudo as peças esculturais –, muitas obras de arte verdadeiras deviam acompanhar essa pompa desmesurada e desordenada. Não esqueçamos que as pessoas que entregavam o seu coração e dedicavam os seus pensamentos mais sérios a todo esse esplendor gargantuesco foram as mesmas que contrataram Jan van Eyck e Rogier van der Weyden. O próprio duque o fizera, assim como Rolin, o doador do altar de Beaune e de Autun, e Jean Chevrot, que encomendou os *Sete sacramentos* de Rogier, [18.15] e ainda outros, como Lannoy. E o que é mais eloquente: eram os mesmos pintores que fabricavam esse tipo de peça ostentatória. Apesar de, por acaso, não termos informações definitivas sobre Jan van Eyck ou Rogier, sabe-se que muitos outros trabalharam para tais festividades: Colard Marmion, Simon Marmion, Jacques Daret. Para a festividade de 1468, que repentinamente foi antecipada, toda a guilda de pintores foi mobilizada para terminar os trabalhos a tempo: às pressas, companheiros de Gent, Bruxelas, Leuven, Thirlemont, Bergen, Quesnoy, Valenciennes, Douai, Cambrai, Arras, Lille, Yprès, Courtray e Oudenarde foram trazidos para Bruges.²¹ As coisas produzidas por essas mãos não podem ter sido completamente feias. Os trinta navios equipados do banquete de 1468, com os braços de armas ducais, além das sessenta mulheres vestindo diferentes trajes regionais²² e segurando cestos de frutas e gaiolas de passarinhos, e os moinhos de vento e os caçadores de pássaros – qualquer um trocava de bom grado uma peça religiosa medíocre por algo assim.

Correndo o risco de cometer um sacrilégio, é tentador prosseguir e afirmar que às vezes é preciso ter em mente essa arte perdida da decoração de mesa, hoje sem nenhum vestígio, para podermos entender bem Claus Sluter²³ e os seus.

Passando da nobre escultura às peças pomposas com esplendor festivo, tem-se diante dos olhos os presentes ofertados, como aquele que Carlos VI, ajoelhado na reprodução, [18.16] recebeu de sua esposa Isabel da

18.16 Rei Carlos VI com seus filhos adora a Santa Virgem e o Filho. Ouro, folhado a ouro esmaltado e pedras preciosas.





Baviera por ocasião do ano-novo em 1404,²⁴ ou o São Jorge com o duque da Borgonha, que Carlos, o Temerário, doou à igreja de São Paulo em Liège, [18.17] como um presente pela destruição de 1468. Nesses casos, a nossa necessidade de beleza se sente dolorosamente incomodada pelo desperdício de tanta habilidade artística em ostentação tosca.

Entre todas as artes, a da escultura tumular era a que tinha a função mais claramente prática. A tarefa dos escultores que precisavam fazer os túmulos dos duques borguinhões não era a de criar uma beleza imaginativa, mas de realizar a exaltação da grandeza do soberano. Essa tarefa é determinada de forma muito mais rígida e precisa do que a dos pintores. Esses últimos podiam executar suas encomendas de forma bem mais cômoda, dando asas à imaginação, e pintar o que bem quisessem quando não estavam trabalhando numa das encomendas. O escultor dessa época

provavelmente foi muito pouco além do âmbito de suas encomendas; os motivos que precisava desenvolver eram poucos e ligados a uma rígida tradição. O duque os mantém muito mais a seu serviço do que aos pintores. Os dois grandes escultores holandeses, atraídos para fora do país para sempre pelo magnetismo da vida artística francesa, foram completamente monopolizados pelo duque da Borgonha. Sluter morava em Dijon, numa casa que o duque havia destinado e mobiliado para ele;²⁵ ali ele vivia como um grão-senhor e, ao mesmo tempo, como um serviçal da corte. O título hierárquico cortesão de *varlet de chambre de monseigneur le duc de Bourgogne* [camareiro do meu senhor, o duque da Borgonha] que Sluter e seu sobrinho Claes van de Werve [18.18] dividiam com Jan van de Eyck, tinha um significado bem mais importante no caso dos escultores. Claes van de Werve, que deu continuidade ao trabalho de Sluter, foi uma trágica vítima da arte a serviço da corte: retido em Dijon ano após ano para concluir o túmulo de João sem Medo, uma tarefa para a qual nunca havia recursos disponíveis, ele desperdiçou uma carreira de escultor brilhantemente iniciada numa espera infrutífera, e acabou falecendo sem poder concluir sua encomenda.



18.17 São Jorge com Carlos, o Temerário, presente do duque a Luís como reconciliação pela destruição da cidade em 1468.

Oposto a essa servidão do escultor, há na verdade o fato de que a própria natureza da arte escultórica, justamente pela limitação de seus meios, de seu material e de seu tema, sempre tenta se aproximar de um certo grau de simplicidade e liberdade – que chamamos de classicismo. Isso ocorre tão logo um dos grandes mestres faça uso do cinzel, seja lá em que época ou meio. Independente do que o gosto da época queira impingir à arte escultórica, a representação da figura humana e de suas vestimentas varia muito pouco em madeira ou pedra, e entre as esculturas de bustos romanos da época do Império, Goujon e Colombe no século XVI, e Houdon e Pajou no século XVIII, as diferenças são muito menores do que em qualquer outro campo da arte.

A arte de Sluter e seus confrades compartilha essa natureza eterna da arte escultórica. E mesmo assim não vemos as obras de Sluter como elas realmente foram e como se pretendia que fossem. Tão logo uma pessoa visualize a Fonte de Moisés da mesma forma que ela extasiava os contemporâneos de 1418, quando o legado papal concedia indulgência a qualquer um que viesse visitá-la com intenções devotas, torna-se claro por que nos atrevemos a mencionar simultaneamente a arte de Sluter e a dos *entremets*.

A Fonte de Moisés, conforme se sabe, é apenas um fragmento. [18.19] O primeiro duque da Borgonha quis ver a fonte, que tinha no topo uma imagem do Calvário, posta no jardim dos cartuxos em seu amado Champmol. O Cristo, com Maria, João e Madalena aos pés da cruz, compunha a parte principal da obra. Ela já havia desaparecido em grande parte antes da Revolução Francesa, que destruiu Champmol de modo irreparável. Abaixo da parte central e ao redor da base, cuja moldura é sustentada por anjos, estão as seis figuras do Velho Testamento que anunciaram a morte

18.18 Claes van de Werve, *Pleurant* (Figura de luto).





do Messias: Moisés, Davi, Isaias, Jeremias, Daniel e Zacarias, cada qual com uma bandeirola contendo o texto profético. Toda a representação tem o caráter de uma encenação no mais alto grau. Isso não se deve tanto ao fato em si de que também nos *tableaux-vivants* ou *personnages* tais figuras costumavam ser apresentadas em procissões e banquetes com as mesmas bandeirolas, ou que as profecias do Velho Testamento sobre o Messias fossem o tema mais importante dessas representações: deve-se, sim, à extraordinária força verbal da representação. A palavra escrita das inscrições tem um lugar extremamente importante nessa escultura. Somente se chega à compreensão da obra quando se assimilam os textos em todo o seu significado sagrado.²⁶ *Immolabit eum universa multitudo filiorum Israel ad vesperam* [e toda a assembleia da Congregação de Israel deverá matá-lo à noite], diz a profecia de Moisés. *Foderunt manus meas et pedes meos, dinumeraverunt omnia ossa mea* [Minhas mãos e meus pés eles perfuraram, e todos os meus ossos contaram] é a palavra do Salmo de Davi. *Sicut ovis ad occisionem ducetur et quasi agnus coram tondente se obmutescet et non aperiet os suum* [Como um cordeiro é levado ao matadouro, e como uma ovelha fica em pé diante de seu tosador, mudo, sem abrir a sua boca], em Isaias. *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et*

18.19 Os profetas da Fonte de Moisés de Claus Sluter.

videte si est dolor sicut dolor meus [Ó, vós todos que passais ao longo desse caminho, olhai e vede se há algum sofrimento igual ao meu], em Jeremias. *Post hebdomades sexaginta duas occidetur Christus* [E depois de sessenta e duas semanas o Ungido será morto], em Daniel. *Appenderunt mercedem meam triginta argenteos* [E consideraram que eu merecia trinta moedas de prata], em Zacarias. Esse é o lamento a seis vozes que sobe ao redor da base da peça em direção à cruz; essa é a parte essencial da obra. Há na relação das figuras com os textos uma tal ênfase, algo de urgente no gesto de um, no semblante de outro, que o conjunto todo quase fica ameaçado de perder a *ataraxia*, que é o privilégio de toda grande escultura. O admirador se sente atraído pela obra quase imediatamente. Sluter, como poucos, reproduziu a sacralidade do tema, mas é justamente a pesada sacralidade do tema que acaba criando um excesso sob o ponto de vista da pura arte. Ao lado das figuras tumulares de Michelangelo, os profetas de Sluter são expressivos demais, pessoais demais. Talvez devêssemos avaliar isso como um mérito duplo, se tivéssemos mais da representação principal além da cabeça e do torso de Cristo [18.20] em sua rígida majestade. Agora, simplesmente vemos como anjos fazem com que a atenção se volte para o alto, dos profetas para o que está acima, anjos maravilhosamente poéticos, em sua ingênua graça, tão infinitamente mais angelicais do que os de Van Eyck. [18.21]

O caráter fortemente representativo do Calvário de Champmol era baseado, contudo, em algo além de sua mera qualidade escultórica: no esplendor em que foi moldado. Deve-se imaginar o trabalho em policromia,²⁷ feito por Jean Maelweel, e dourado por Herman van Keulen. Nele não se poupou nenhum efeito colorido ou fortemente expressivo. Nas bases verdes estavam os profetas em mantos dourados, Moisés e Zacarias com seus mantos vermelhos bordados, azuis por dentro; Davi em azul com estrelas douradas, Jeremias vestindo azul-escuro, Isaías, o mais melancólico de todos, envolto em brocado. Sóis dourados e iniciais preenchiam os lugares abertos. Sem esquecer



18.20 Claus Sluter, cabeça e torso do Cristo crucificado, o único fragmento que restou do grupo do Calvário da Fonte de Moisés.

das armas. Não só em torno da coluna, abaixo dos profetas, brilhavam as imponentes armas das terras do duque, mas nos braços da própria grande cruz, totalmente folheada a ouro, em cujas extremidades, em forma de capitel, foram aplicadas as armas da Borgonha e de Flandres! Mais do que os óculos acobreados que Hannequin de Hacht colocou no nariz de Jeremias, isso prova de maneira ainda mais contundente o espírito de quem encomendara essa grande obra de arte ducal.

A dependência dessa arte em relação a seus mecenas nobres, é trágica e ao mesmo tempo edificante; edificante pela grandiosidade com que o artista se contorcia dentro das limitações de sua encomenda. A representação dos *pleurants* [os que choram] ao redor do sarcófago já era obrigatória na arte funerária borguinã muito tempo antes.²⁸ De modo algum se tratava de uma expressão livre do sofrimento em todas as suas manifestações, mas de uma reprodução bastante realista de parte do verdadeiro cortejo que acompanha o corpo até a sepultura, em que todos os dignitários são prontamente reconhecidos. E como os aprendizes de Sluter souberam desenvolver maravilhosamente esse tema! A imagem mais profunda e digna do luto, uma marcha fúnebre em pedra. [18.22]

Mas talvez estejamos indo longe demais com a suposição de tal desarmonia entre quem fazia a encomenda e o artista. Não seria improvável que o próprio Sluter tenha considerado os óculos de Jeremias uma grande ideia. Naquela época, ainda havia uma certa distinção entre bom e mau gosto na mente das pessoas: o gosto pela arte e o desejo do luxo e da raridade ainda não se tinham separado um do outro. A fantasia ingênua ainda podia desfrutar do bizarro enquanto beleza, sem ser incomodada. A imaginação *naïve* ainda era capaz de apreciar sem embaraço o bizarro como se fosse belo. Nenhum efeito realístico era um exagero: havia imagens móveis *aux sourcilz et yeulx branlans* [com olhos e sobrancelhas móveis],²⁹ na apresentação da Criação, exibiam-se animais vivos no espetáculo, até mesmo peixes.³⁰ Arte elevada e bugigangas preciosas ainda se misturavam tranquilamente entre si e eram igualmente admiradas. Uma coleção



18.21 Os anjos da Fonte de Moisés.



18.22 Da oficina de Claus Sluter: os *pleurants* (as figuras de luto) do monumento tumular de Filipe, o Temerário.

como a da Grüne Gewölbe, em Dresden, exhibe o *caput mortuum* separadamente, mas antes fazia parte de todo o conjunto das coleções de arte da realaleza. No castelo de Hesdin – que era ao mesmo tempo a casa do tesouro das obras de arte e um jardim das delícias, repleto daquelas engenhocas mecânicas, *engins d'esbatement*, que por tanto tempo pertenceram ao local de divertimento do soberano –, Caxton viu uma sala decorada com quadros que representavam a história de Jasão, o herói do Tosão de Ouro. Para abrilhantar mais ainda, havia instrumentos que imitavam raios, trovões, neve e chuva, para com isso imitar as magias de Medeia.³¹

A imaginação também podia correr solta na criação das performances, *personnages*, que durante as entradas solenes dos soberanos eram montadas nas esquinas das ruas. Em 1389, em Paris, na entrada solene de Isabel da Baviera como esposa de Carlos VI, ao lado das cenas sagradas, podia-se ver um cervo branco com chifres dourados e uma coroa de flores ao redor de seu pescoço; ele se encontra deitado numa *lit de justice* e move os olhos, chifres e patas para, no final de tudo, erguer uma espada. Nessa mesma entrada solene, um anjo *par engins bien faits* [por mecanismos engenhosos] desce da torre de Notre Dame no exato momento em que a rainha passa por ali, penetra por uma fenda no revestimento de tafetá azul com flores-de-lis douradas que cobre toda a ponte, põe uma coroa na cabeça dela e desaparece

novamente, da mesma forma como apareceu “como se por si só ele tivesse retornado ao céu” [*comme s’il s’en fust retourné de soy-mesmes au ciel*].³² Descidas como essa eram um número apreciado em entradas solenes e espetáculos³³ não somente no norte dos Alpes: a criação de mecanismos também era solicitada a Brunelleschi. No século xv, um cavalo de fantasia, movido por um homem em seu interior, de maneira alguma era considerado hilariante, de acordo com um relato de Lefèvre de Saint Remy – sem nenhum sinal de troça – sobre a encenação de quatro trompeteiros e doze membros da nobreza “em cavalos artificiais, que pulavam e saltitavam, uma coisa bela de se assistir” [*sur chevaux de artifice, saillans et poursaillans tellement que belle chose estoit à veoir*].³⁴

Para o homem daquela época, mal existiu a separação, exigida pelo nosso senso artístico e que foi estabelecida pela ação destrutiva do tempo, entre toda aquela bizarrice, desaparecida sem deixar vestígio, e as obras de arte individuais e elevadas, que foram preservadas. A vida artística da época borguinhã ainda se encontrava completamente dominada pelas formas da vida social. A arte servia para algo. Em primeiro lugar, desempenhava uma função social e esta era acima de tudo a exibição de esplendor, a ênfase da importância pessoal, não do artista, mas do patrocinador. E isso não é contraditado pelo fato de, na arte religiosa, a glória esplendorosa servir para fazer ascender os pensamentos pios e de o patrocinador ter posto a sua pessoa em primeiro plano mediante um impulso devoto. Por outro lado, a natureza do quadro secular de modo algum é sempre aquela excessivamente altiva, que combinava com a vida exagerada da corte. Para ver bem como a arte e a vida se encaixavam uma na outra, como ambas se fundiam, faltam-nos coisas demais do contexto em que a arte se situava, o nosso conhecimento da própria arte é fragmentário demais. Não eram apenas a corte e a Igreja as representantes da vida daquela época.

Por isso são tão importantes para nós as poucas obras de arte que transpiram alguma coisa da vida fora dessas duas esferas. Uma delas cintila como uma joia rara sem igual: o retrato do casal Arnolfini. [18.23] Nele temos a arte do século xv em sua forma mais pura; aqui estamos o mais perto possível da pessoa enigmática do criador Jan van Eyck. Dessa vez ele não precisava expressar a esplêndida majestade do sagrado, nem servir ao orgulho dos grandes senhores: ele pintou seus amigos, na ocasião do casamento deles. O sujeito da pintura seria de fato Jean Anoulphin, como era chamado em Flandres,

18.23 Jan van Eyck, o casal Arnolfini.





18.24 A assinatura de Jan van Eyck.

o comerciante de Lucca? Esse rosto, que foi pintado duas vezes por Van Eyck,³⁵ não nos parece nada italiano. Todavia a indicação de uma peça como sendo *Hernoul le fin avec sa femme dedens une chambre* [Hernoul, o Fino, com a sua mulher em um quarto] no inventário dos quadros de Margarida de Áustria, de 1516, é um forte argumento para nele se ver Arnolfini. Nesse caso, ele não deveria ser considerado um “retrato burguês”. Pois Arnolfini era um grande senhor, foi várias vezes conselheiro do governo ducal em assuntos importantes. Seja como for, o homem aqui representado era um amigo de Jan van Eyck. Isso se mostra na inscrição delicadamente cunhada sobre o espelho, com a qual o pintor assinou a obra: *Johannes de Eyck fuit hic, 1434*.³⁶ Jan van Eyck esteve aqui. [18.24] Faz pouco tempo. No silêncio sussurrante do quarto, ainda se ouve o som de sua voz. A ternura familiar e a paz silenciosa, como somente Rembrandt as retratará novamente, estão definidas nessa peça, como se ela tratasse do próprio coração de Jan. De repente, temos outra vez aquele anoitecer da Idade Média, o anoitecer que conhecemos e que, apesar disso, tantas vezes procuramos inutilmente na literatura, na história, na vida de fé daquela época: a era medieval feliz, nobre, pura e simples da canção popular e da música religiosa. Como aquela gargalhada estridente e aquela paixão desmedida ficaram outra vez distantes!

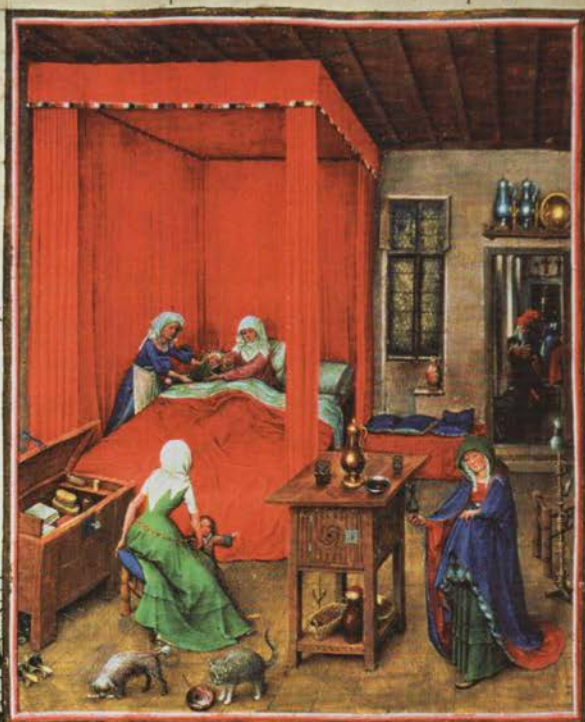
Assim, talvez a nossa imaginação enxergue um Jan van Eyck que se situava fora da vida colorida e berrante de sua época, um homem simples, um sonhador que se arrastava pela vida com a cabeça curva, o olhar voltado para dentro. É preciso cuidado para que isso não se transforme em um romance da história da arte, sobre como o *varlet de chambre* do duque servia os grandes senhores com relutância, como os seus companheiros precisavam trair com grande pesar a sua elevada arte, para colaborar nas festas da corte e no equipamento da frota.



18.25 "Como eu posso" de Van Eyck, em alfabeto grego. Representado na moldura em volta do homem com a touca vermelha (figura 18.13).

Não há nada que justifique tal imaginação. A arte dos Van Eyck que nós admiramos situava-se no centro da vida da corte, que tanto nos desagrada. O pouco que sabemos da vida desses pintores nos mostra que eles são homens do grande mundo. O duque de Berry mantém uma ótima relação com seus principais pintores. Froissart encontrou-o numa conversa íntima com André Beauneveu em seu castelo maravilhoso de Mehun sur Yèvre.³⁷ Os três irmãos Limburg, os grandes ilustradores, deleitam o duque no ano-novo com uma *surprise*: um novo manuscrito ilustrado que parece "a imitação de um livro, feita de uma peça de madeira branca, pintada como um livro, em que não há nada de folhas nem há nada escrito" [*un livre contrefait, d'une pièce de bois blanc peinte en semblance d'un livre, ou il n'a nulz feuilletz ne riens escript*].³⁸ Sem dúvida, Jan van Eyck transitava em meio à vida da corte. Para as missões diplomáticas secretas, as quais lhe eram confiadas por Filipe, o Bom, era necessário um conhecedor do mundo. Ele era tido como um homem letrado em seu século, que lia clássicos e estudava geometria. Com uma ligeira extravagância, ele disfarçou o seu discreto lema, "Als ik kan", "Como eu posso", com caracteres gregos. [18.25]

Caso não fôssemos alertados por esses e por outros dados semelhantes, estaríamos evidentemente inclinados a ver a arte de Van Eyck em um lugar diferente da vida do século xv. Nessa época, vemos duas esferas de vida nitidamente separadas. De um lado há a cultura da corte, a nobreza e a rica burguesia; doente por pompa, ávida por glórias, garrida, ardentemente apaixonada. Do outro lado, temos o silêncio, a esfera equilibrada e cinzenta da *devotio moderna*, os homens sérios e as dóceis mulheres burguesas, que procuravam o seu país das maravilhas nas confrarias e junto aos Windesheimers, a mesma esfera de Ruysbroeck e de Santa Colette. A nosso ver, esta última é a esfera na qual se encaixaria a arte dos Van Eyck, com seu misticismo silencioso e beato.



e uenit matris mee uocauit me dñs
nomine meo. et posuit os meū sicut
gladium acutum subtegumento
manus sue proterit me posuit me



Porém, o seu lugar está antes na primeira. Os devotos modernos adotaram uma postura de recusa frente à grande arte que se desenvolvia em sua época. Eles se opunham à música polifônica, e até mesmo aos órgãos.³⁹ Os protetores da música daquela época são os borguinhões amantes da suntuosidade, o bispo Davi de Utrecht, o próprio Carlos, o Temerário, que em suas capelas têm os primeiros mestres como guias: homens como Obrecht, em Utrecht, Busnois ao lado do duque, que chega a levá-lo ao campo de batalha próximo a Neuss. O *Ordinarius* de Windesheim proibiu qualquer rebuscamento na melodia, e Thomas de Kempis diz: “se não sabeis cantar como a cotovia e o rouxinol, então cantai como os corvos e os sapos no charco, que cantam como Deus lhos permitiu”.⁴⁰ É natural que eles tenham comentado menos sobre a pintura; mas queriam manter seus livros simples, e sem ilustrações.⁴¹ Muito provavelmente até uma obra como a *Adoração do cordeiro* teria sido considerada mera expressão de arrogância.

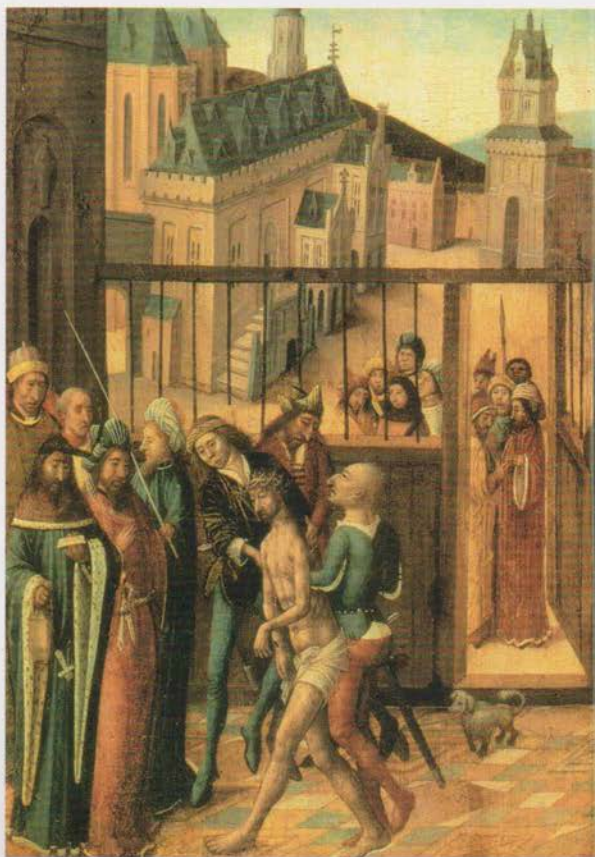
Aliás, teria sido a separação entre essas duas esferas de vida realmente tão nítida como nós a vemos? Isso já foi dito mais acima.⁴² Existem inúmeros contatos entre os círculos da corte e os da severa transformação religiosa. Santa Colette e Dionísio Cartuxo travam contatos com os duques; Margarida de York, a segunda esposa de Carlos, o Temerário, mostra um vivo interesse pelos conventos “reformados” da Bélgica. Beatriz de Ravenstein é uma das primeiras na corte borguinhã a vestir o cilício sob os trajes reais. “Vestida em panos de ouro e atavios reais como lhe cabia, e fingindo ser a mais secular de todos, ouvindo cada palavra fútil, como muitos o fazem, e exibindo externamente os mesmos costumes dos frívolos e dos vazios, diariamente ela vestia o cilício sobre a pele nua, passava a pão e água por vários dias, sem deixar que o notassem e, quando seu marido estava ausente, dormia várias noites na palha de sua cama.”⁴³ O recolher-se em si mesmo, a forma de vida que se tornara permanente para os devotos modernos, também é conhecida pelos grandes nobres, mas de modo esporádico, como um eco da opulência do estilo de vida. Quando Filipe, o Bom, depois da grande festa em Lille, partiu rumo a Regensburg para falar com o imperador, vários nobres e mulheres da corte passaram a seguir as regras religiosas “e levavam uma vida muito bela e muito santa”.⁴⁴ Os cronistas que descrevem toda essa pompa e estado com um detalhamento tão extenso não deixam de repetidamente expressar sua repulsa a *pompes et beubans* [pompa e exagero vão]. Mesmo Olivier de la Marche reflete, após a festa de Lille, sobre

18.26 Jan van Eyck, representações de *Heures de Turin* (perdido): o nascimento de São João Batista e, abaixo, o batismo de Cristo no Jordão.

“o escandaloso excesso e os enormes custos desses banquetes. E ele não vê nisso um *entendement de vertu* [desejo de virtude], exceto nos entremezes em que surgia a interferência da Igreja; mas um outro sábio da corte lhe explicou por que tudo aquilo precisava ser de tal forma.⁴⁵ Luís XI criara um ódio contra tudo o que era luxo e riqueza, um ódio que ele adquiriu durante sua estada na corte da Borgonha.⁴⁶

Os círculos em que e para quem os artistas trabalhavam foram bem diferentes dos da devoção moderna. Apesar do florescimento da pintura, assim como o da fé, ter as suas raízes na vida comum urbana, a arte dos Van Eyck e de seus seguidores não pode ser chamada de burguesa. A corte e a nobreza haviam tomado a arte para si. O próprio avanço da arte da miniatura para o nível do alto refinamento artístico, característico da obra dos irmãos Limburg e das *Heures de Turin*, [18.26] deve-se ao mecenato dos príncipes por excelência. As próprias burguesias ricas das grandes cidades belgas ansiavam por uma forma de vida nobre. A forma mais adequada de considerar a diferença entre a arte dos Países Baixos do Sul e da França, de um lado, e o pouco que podemos chamar de arte dos Países Baixos do Norte no século xv, por outro, é mais bem entendida como uma diferença de ambiente: no primeiro a vida suntuosa e madura de Bruges, Gent e Bruxelas, em permanente contato com a corte; no segundo uma cidadezinha do campo mais afastada, como Haarlem, em todos os sentidos mais parecida com as cidades tranquilas de Yssel, que eram o lar da devoção moderna. Se pudermos considerar a arte de Dirk Bouts como “harlemniana” (os trabalhos que temos dele foram produzidos no Sul, que também o tinha atraído), então aquele toque simples, rígido e reservado, característico de sua obra, vale como a expressão verdadeiramente

18.27 Mestre anônimo dos Países Baixos do Norte, *Cristo diante de Pilatos*, com a prefeitura de Haarlem ao fundo.



burguesa ante o aspecto aristocrático, a elegância pomposa, o luxo e o deslumbramento dos mestres do Sul. A escola de Haarlem realmente está mais próxima da esfera da sobriedade burguesa. [18.27]

Os patrocinadores das grandes pinturas, até onde os conhecemos, eram quase sem exceção os representantes do grande capital da época. Trata-se dos próprios soberanos, dos grandes senhores da corte e dos grandes *parvenus* que abarrotam a era borguinã e tomam a corte como guia com a mesma intensidade que faziam os outros patrocinadores da arte. Pois, na verdade, o poder borguinão repousa justamente no fato de fazer com que o poderio monetário esteja a seu serviço e a serviço da criação de novos capitais para a nobreza, graças a doações e favorecimentos. A forma de vida desses círculos é aquela do elegante ideal cavaleiresco, em que as pessoas se regalavam na pompa do Tosão de Ouro e no esplendor das festas e torneios. Na peça profundamente piedosa *Os sete sacramentos*, que está no museu

18.28 Rogier van der Weyden, *Os sete sacramentos*.



de Antuérpia, um brasão de armas aponta o bispo de Tournay, Jean Chevrot, como o suposto doador. [18.28] Este, ao lado de Rolin, era o conselheiro mais próximo do duque,⁴⁷ um servidor diligente nos assuntos do Tosão de Ouro e do grande plano da cruzada. O tipo que representa o grande capitalista daqueles dias é Pieter Bladelyn, cuja figura discreta nos é conhecida do tríptico que ornava o altar da igreja em sua cidadezinha, Middelburg, em Flandres. [18.29] Ele ascendera do cargo de coletor de impostos de sua cidade natal, Bruges, ao cargo de tesoureiro-geral do duque. Por meio da economia e de um controle rigoroso, ele melhorou as finanças ducais. Bladelyn foi o tesoureiro

18.29 Rogier van der Wyden, retábulo diante de Middelburg, em Flandres, o chamado altar de Bladelyn.



do Tosão de Ouro e admitido na ordem dos cavaleiros; em 1440, foi empregado na importante missão diplomática para a compra da liberdade de Carlos de Orléans, que se encontrava cativo dos ingleses; ele seguiria na cruzada contra os turcos para administrar os recursos financeiros. Suas riquezas espantavam as pessoas daquela época. Ele gastava na construção de pôlderes, como o de Bladelyn, entre Sluis e Suidzande, e na fundação de uma nova cidade, Middelburg.⁴⁸ [18.30]

18.30 Detalhe: a casa de Bladelyn no retábulo.

Jodocus Vydt, que brilha na peça de altar de Gent como doador, prelado de Van de Paele, [18.31] também pertence ao círculo dos grandes capitalistas daquela época; os Croy e os Lannoy são novos-ricos nobres. Os contemporâneos eram os mais impressionados com a ascensão de Nicolas Rolin, o chanceler *venu de petit lieu* [de baixa extração], que como jurista, financista e diplomata era utilizado nos serviços mais elevados. Os grandes tratados dos borguinhões de 1419 até 1435 foram obra dele. “Ele costumava comandar tudo por si só, tratando e administrando as coisas ele mesmo, não importando se fosse na guerra, na paz ou no terreno das finanças.”⁴⁹ Havia acumulado, por métodos não exatamente acima de qualquer suspeita, fortunas incalculáveis, que gastava numa série de doações. Porém se falava com ódio de sua ânsia por glória e de sua vaidade. Pois não se acreditava no espírito piedoso que o levava a essas doações. Rolin, ajoelhado tão devotamente na peça de Jan van Eyck (agora no Louvre) que ele mandou pintar para a sua cidade natal, Autun, e mais uma vez ajoelhado na obra de Rogier van der Weyden para o seu *hôtel* em Beaune, era conhecido como um daqueles para quem apenas os assuntos terrenos importavam. “Ele estava sempre colhendo na terra”, diz Chastellain. “Como se a vida na terra lhe fosse eterna, ele perdeu a sua razão quando não quis estabelecer um limite naquilo, quando sua idade avançada lhe mostrava o fim que se aproximava diante dos olhos.” E Jacques du Clercq diz: “O dito chanceler transformou-se num dos homens mais sábios do reino, falando nos termos do lado secular, pois calo-me quanto ao espiritual”.⁵⁰



Devemos agora suspeitar de um ser hipócrita na fisionomia do doador do *La vierge au chancelier Rolin*? Antes³¹ já se falou da fusão misteriosa dos pecados terrenos: vaidade, ganância e luxúria, com séria devoção e forte crença em figuras como Filipe da Borgonha e Luís de Orléans. Certamente também será preciso incluir Rolin nesse tipo ético da época. Não é fácil sondar a natureza de indivíduos que viveram há tantos séculos.

A pintura do século xv está na esfera em que os extremos do místico e do tosco terreno se tocam. A fé manifestada aqui é tão imediata que nenhuma representação terrena é sensual ou pesada demais para ela. Van Eyck pode ornar seus anjos e figuras divinas com o esplendor pesado de vestes rijas, com pingentes de ouro e pedras preciosas; para referir-se às coisas do alto, ele ainda não precisa da agitação febril do vestuário nem das pernas inquietas do Barroco.

Embora essa fé seja extremamente imediata e forte, isso não significa que seja primitiva. Chamar os pintores do século xv de primitivos traz o risco de um equívoco. Nesse caso, primitivo pode significar apenas o fato de ser o primeiro, na medida em que, antes deles, não se conhece nenhuma pintura considerada arte; ou seja, primitivo, aqui, é um mero termo de periodização. Normalmente, tende-se a ligar a esse termo a ideia de que o artista era primitivo. E isso é totalmente injusto. O espírito dessa arte é o da própria fé, como já foi descrito antes: o grau extremo no uso da imaginação criativa para elaborar tudo aquilo que pertence ao domínio da fé.

Outrora as figuras divinas eram vistas de forma infinitamente distante: rígidas e impassíveis. Então veio o *pathos* da intimidade e ele floresceu com uma enxurrada de lágrimas e cantoria no misticismo do século xii, sobretudo em São Bernardo. As pessoas se lançaram sobre a divindade com emoção plangente. E para que se pudesse acompanhar melhor as sensações do sofrimento divino, haviam-se imposto a Cristo e aos santos cores e formas que a fantasia extraía da vida terrena. Um fluxo de rica imaginação humana fluía através de todos os céus. E o fluxo seguia adiante em incontáveis pequenas ramificações. Tudo o que era sagrado havia sido transposto em imagem, até os mínimos detalhes. Com seus braços ansiosos, as pessoas haviam puxado o céu para a terra.

No início, foi a palavra que durante um longo tempo teve a capacidade imaginativa da criação plástica e pictórica. Numa época em que a escultura ainda conservava muitas características esquemáticas das

18.31 Jodocus Vijdt, representado como doador em *A veneração do Cordeiro de Deus*, de Jan van Eyck.

imagens antigas e era limitada tanto por seus materiais como por sua abrangência, a literatura já começava a descrever todas as posturas do corpo e todas as emoções ligadas à cruz, até o menor detalhe. A *Meditationes vitae Christi*, atribuída a Bonaventura já por volta de 1400,⁵² passou a ser o modelo desse naturalismo patético que apresentava cores tão cheias de vida nas cenas da natividade e da infância, da retirada da cruz e do lamento sobre o corpo, que sabia como José de Arimateia subiu a escada, como ele precisou apertar a mão do Senhor para poder tirar o prego. [18.32]

Mas nesse ínterim também a técnica pictórica avançou: as belas-artes não somente ombreiam como vão além desse avanço. Com a arte dos Van Eyck, a representação pictórica das coisas sagradas atingiu um grau de detalhamento e naturalismo que do ponto de vista estritamente histórico-artístico talvez possa ser denominado de princípio, mas na perspectiva histórico-cultural pode significar um fim. Nesse momento, tinha-se atingido a tensão mais extrema da imaginação terrena do divino; o teor místico dessa concepção estava pronto para evadir-se dessas imagens e deixar ao abandono apenas o fascínio pelo colorido das formas.

E assim o naturalismo dos Van Eyck, que na história da arte se costuma interpretar como um elemento que anuncia a Renascença, é considerado por muitos como o desenvolvimento completo do espírito medieval tardio. Trata-se da mesma representação natural do sagrado a ser observada em tudo o que se referia à veneração do sagrado nos sermões de Johannes Brugman, nas especulações elaboradas de Gerson e nas descrições dos sofrimentos infernais de Dionísio Cartuxo.



Como sempre, é a forma que ameaça sobrepular o conteúdo e o impede de se renovar. Na arte dos Van Eyck, o conteúdo ainda é completamente medieval. Ela não expressa conteúdos novos. Ela é um extremo, um ponto final. O sistema de conceitos medievais já estava construído até o topo; só restava espaço para colorir-lo e ornamentá-lo.

Os contemporâneos dos Van Eyck estavam claramente conscientes de duas coisas em sua admiração das grandes pinturas: a representação adequada do tema e a inacreditável habilidade, a maravilhosa perfeição dos detalhes, a completa fidelidade à natureza. De um lado há uma apreciação que se situa mais na esfera da devoção do que na da emoção da beleza; do outro lado, a surpresa ingênua que, de acordo com a nossa opinião, não atinge o nível da sensibilidade estética. Por volta de 1450, Bartolomeo Fazio, um escritor

genovês, foi o primeiro de que temos notícia a ter feito apreciações histórico-artísticas, em parte perdidas, sobre as obras de Jan van Eyck. Ele elogia a beleza e a honradez de uma imagem de Maria, os cabelos do anjo Gabriel, “que parecem cabelos de verdade”, o rigor santo da ascese que irradia do semblante de São João Batista, a forma como Jerônimo “está vivo”. Além disso, ele admira a perspectiva de *São Jerônimo na sala de estudos*, [18.33] o raio de sol que entra através de uma fresta, a imagem daquela mulher se banhando refletida no espelho, as gotas de suor no corpo de outra, a luz ardendo, a paisagem com pessoas passeando e montanhas, florestas, aldeias e castelos, as distâncias infinitas do horizonte e mais uma vez o espelho.⁵³ A maneira como isso ocorre denuncia pura curiosidade e espanto. Ele prazerosamente se deixa levar pelo fluxo da imaginação sem freios, não se preocupa com a beleza de todo o conjunto. Ainda se trata de uma apreciação inteiramente medieval de uma obra medieval.

Quando, um século mais tarde, as concepções de beleza da Renascença já convenceram completamente, o efeito excessivo do detalhe



18.32 Mestre Van Beyerill (começo do século XVI), *Descida da cruz*, em que José de Arimateia segura o braço de Cristo para retirar o prego.

18.33 Jan van Eyck [atribuído a], *Jerônimo em sua sala de estudo*.



em si na arte flamenga é considerado justamente o seu erro fundamental. Se Francisco de Holanda, pintor português que alega serem conversas com Michelangelo as suas reflexões sobre arte, estiver de fato reproduzindo a opinião do poderoso mestre, então ele teria dito o seguinte:

A arte flamenga agrada melhor a todos os devotos do que a italiana. Esta nunca faz com que se derramem lágrimas, nenhuma delas os faz chorar copiosamente, e isso de forma nenhuma é consequência da força e do mérito dessa arte, deve apenas ser atribuído à grande impressionabilidade dos devotos. A pintura flamenga cai no gosto das mulheres, sobretudo no das mais velhas e no das muito novas, e também no dos monges, freiras e todos os membros importantes que não são receptivos à verdadeira harmonia. Em Flandres, pintava-se principalmente visando reproduzir o aspecto externo

das coisas de maneira enganosa e, sobretudo, assuntos que extasiavam ou são impecáveis, como santos e profetas. Via de regra, eles na verdade pintam o que se costuma chamar de paisagem e nela um monte de figuras. Embora isso seja agradável aos olhos, aí não há arte nem razão de fato; não há simetria, não há proporção; não há opção, não há grandeza, resumindo: essa pintura não tem força nem glória, ela quer reproduzir várias coisas completamente e ao mesmo tempo, das quais uma seria suficientemente importante para empregar todos os esforços.

Aqui o termo “devotos” significa todos os que possuem o espírito medieval. Para esse mestre, a velha beleza passou a ser um assunto dos pequenos e dos fracos. Nem todos a avaliavam dessa forma. Para Dürer e Quinten Metsys, e para Jan van Scorel, que beijaram a *Adoração do cordeiro místico*, a velha arte não estava de forma nenhuma morta. Mas nessa instância, Michelangelo representa o renascentista no sentido mais absoluto. O que ele reprova na arte flamenga são justamente as características essenciais do espírito da Idade Média tardia; a intensa sentimentalidade, a tendência a considerar cada particularidade uma coisa independente, de cada qualidade percebida como algo importante, a tendência a fundir-se na pluralidade e no colorido do objeto visto. Contra isso opõe-se a nova visão da arte e da vida da Renascença, que, como sempre, só é acessível para nós à custa de uma cegueira temporária para a beleza ou a verdade que a precederam.

Notas

- 1 Rel. de S. Denis, op. cit., v. II, p. 78.
- 2 Id., ibid., v. II, p. 413.
- 3 Id., ibid., v. I, p. 358.
- 4 Id., ibid., v. I, p. 600; Juvenal des Ursins, op. cit., p. 379.
- 5 La Curne de Ste Palaye, v. I, p. 388; ver também *Journal d'un bourgeois de Paris*, op. cit., p. 67.
- 6 *Journal d'un bourgeois de Paris*, op. cit., p. 179 (Carlos VI); p. 309 (Isabel da Baviera); Chastellain, op. cit., v. IV, p. 42, (Carlos VII); v. I, p. 332 (Henrique V); Lefèvre de S. Remy, op. cit., v. II, p. 65; M. d'Escouchy, op. cit., v. II, pp. 424, 432; *Chron. scand.*, v. I, p. 21; Jean Chartier, p. 319 (Carlos VII); Quatrebarbes, *Œuvres du roi René*, v. I, p. 129; *Gaguini compendium super Francorum gestis*, Paris (ed.), 1500, enterro de Carlos VIII, f. 164.
- 7 Martial d'Auvergne, "Vigilles de Charles VII", in *Les Poésies de Martial de Paris, dit d'Auvergne*, Paris, 1724, 2 vol., v. II, p. 170. Igualmente conhecida, a Abadia de Westminster conserva ainda hoje as figuras de cera outrora usadas em funerais reais; a de Carlos II é a mais antiga entre as que foram conservadas. Ver o costume dos florentinos de mandar pendurar suas imagens em tamanho natural ainda em vida na Santissima Annunziata, algo que A. Warburg informa tão curiosamente in *Gesamm. Schriften*, v. I, pp. 99, 346, 350.
- 8 P. Fredericq, *Codex docum. sacr. indulg. neerland.*, RGP, kl. serie 21, 1922, p. 252.
- 9 Um papa renascentista como Pio II não possui, nesse sentido, nenhum pensamento sobre a dignidade do artista. Ele pede que o seu artista preferido, Paolo Romano, faça duas imagens de Sigismondo Malatesta para depois queimá-las solenemente. O papa aprecia a parábola respectiva em seu *Commentarii*, VII, p. 185. Ver E. Müntz, *Les Arts à la cour des papes etc.*, 1878, p. 248.
- 10 Um enriquecimento considerável para nosso assunto é a *Festa da caçada* da corte borguinã, cujo original pegou fogo no castelo Pardo perto de Madri, mas teve uma cópia guardada no castelo de Versalhes, sobre a qual Paul Post chamou a atenção em *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1931, pp. 120 ss.: "Ein verschollenes Jagdbild Jan Van Eyck" [aqui, fig. 18.7].
- 11 Por ex. Froissart, Luce (ed.), v. VIII, p. 43.
- 12 Froissart, Kervyn (ed.), v. XI, p. 367. Uma variação do texto traz "provisseurs" no lugar de "peintres", mas o último faz mais sentido no contexto.
- 13 Betty Kurth, "Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournay und der Burgundische Hof", *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses*, n. 34, 1917, p. 3.
- 14 Pierre de Fenin, *Bonne d'Artois*, p. 624: "et avec ce ne portoit point d'estat sur son chief comment autres dames à elle pareilles".
- 15 *Le Livre des trahisons*, op. cit., p. 156.
- 16 Chastellain, op. cit., v. III, p. 75; La Marche, op. cit., v. II, p. 340; v. III, p. 165; D'Escouchy, op. cit., v. II, p. 116; Laborde, op. cit., p. II; ver Molinier, *Les Sources de l'hist. de France*, ns. 3645, 3661, 3663, 5030; *Inv. des arch. du Nord*, v. IV, p. 195.

- 17 V. antes pp. 40-41.
- 18 La Marche, op. cit., v. II, pp. 340 ss.
- 19 Laborde, op. cit., v. II, p. 326.
- 20 La Marche, op. cit., v. III, p. 197.
- 21 Laborde, op. cit., v. II, p. 375, n. 4880.
- 22 Id., ibid., v. II, pp. 322, 329.
- 23 Embora o dado mais autêntico – o selo do mestre – indique claramente o nome Claus Sluter, mesmo assim é difícil acreditar que o nome não holandês Claus tenha sido a forma original de seu nome de batismo. Conforme se soube depois, graças a um registro na guilda de seu sobrenome em Bruxelas, com certeza Sluter veio de Haarlem por volta de 1380.
- 24 Já em 1405, foi empenhado ao irmão dela, o duque Luís, e logo em seguida foi parar na Baviera, onde foi guardado sob o nome “*das goldene Rössl*” na igreja de Altötting [fig. 18.17].
- 25 A. Kleinclausz, “Un atelier de sculpture au xv^e siècle”, *Gazette des beaux arts*, t. 29, 1903, v. I.
- 26 Êxodo, XII, 6; Salmo, XXI, 18; Isaías, LIII, 7; Jeremias, I, 22; Daniel, IX, 26; Zacarias, XI, 12.
- 27 As cores perdidas são conhecidas em detalhe devido a um relatório elaborado em 1832.
- 28 Kleinclausz, “L’Art funéraire de la Bourgogne au Moyen-Âge”, *Gazette des beaux arts*, 1902, t. 27.
- 29 Ver Etienne Boileau, “Le livre des métiers”, De Lespinaisse et Bonnardot (ed.), *Histoire générale de Paris*, 1879, p. XI, III.
- 30 G. Cohen, *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour la mystère de la passion joué à Mons en 1501*. Publ. fac. des lettres de Strasbourg, fase 23, 1925.
- 31 Chastellain, op. cit., v. v, p. 26; Doutrepoint, op. cit., p. 156.
- 32 Juvenal des Ursins, op. cit., p. 378.
- 33 Jacques du Clercq, op. cit., v. II, p. 280; Foulquart, in D’Héricault, *Œuvres de Coquillart*, v. I, p. 23.
- 34 Lefèvre de S. Remy, op. cit., v. II, p. 291.
- 35 Londres, National Gallery [aqui fig. 18.23]; Berlim, Kaiser Friedrich Museum (atualmente Gemäldegalerie) [aqui fig. 20.5].
- 36 Também se poderia traduzir: “Jan van Eyck foi este”, e na imagem pintada ver o próprio pintor, as argumentações a favor e contra essa solução, reunidas até agora (ver *Revue de l’art*, n. 36, 1932, p. 187; *Gaz. des beaux arts*, n. 74, 1932, p. 42; *Burlington Magazine*, 1934, mar., set., out., dez.), ainda não permitem uma revisão da concepção em voga no momento.
- 37 Froissart, Kervyn (ed.), v. XI, p. 197.
- 38 P. Durrieu, *Les Très Riches Heures de Jean de France, duc de Berry (Heures de Chantilly)*, Paris, 1904, p. 81.
- 39 Moll, *Kerkgesch.*, II³, pp. 313 ss.; J. G. R. Acquoy, *Het klooster van Windesheim en zijn invloed*, Utrecht, 1875-1880, 3 vol., v. II, p. 249.
- 40 Th. de Kempis, “Sermones ad novitios, n. 28”, in *Opera*, Pohl (ed.), t. VI, p. 287.
- 41 Moll, op. cit., II², p. 321; Acquoy, op. cit., p. 222.
- 42 V. antes pp. 305-06.
- 43 Chastellain, op. cit., v. IV, p. 218.
- 44 La Marche, op. cit., v. II, p. 398.
- 45 Id., ibid., v. II, p. 369.

- 46 Chastellain, op. cit., v. IV, pp. 136, 275, 359, 361; v. V, p. 225; Du Clercq, op. cit., v. IV, p. 7.
- 47 Chastellain, op. cit., v. III, p. 332; Du Clercq, op. cit., v. III, p. 56.
- 48 Chastellain, op. cit., v. V, p. 44; v. II, p. 281; La Marche, op. cit., v. II, p. 85; Du Clercq, op. cit., v. III, p. 56.
- 49 Chastellain, op. cit., v. III, p. 530.
- 50 Du Clercq, op. cit., v. III, p. 203.
- 51 V. antes pp. 288-89.
- 52 Os editores de Bonaventura em *Quaracchi* atribuem a autoria a Johannes de Caulibus, um franciscano de San Gimignano, que morreu em 1376.
- 53 Facius, *Liber de viris illustribus*, L. Mehus (ed.), Florença, 1745, p. 46; também em Weale, *Hubert and John van Eyck*, p. LXXIII.

Bibliografia

A bibliografia a seguir não consta da edição holandesa de 1997 que serviu de base à presente edição brasileira de O outono da Idade Média. Nas notas do livro, Huizinga nem sempre foi preciso o suficiente para atender aos atuais critérios de citação bibliográfica. Para clássicos como Les Amours de Ronsard e The tragical history of Doctor Faustus, de Marlowe, ou de fontes como as Paston Letters, o autor limitou-se a indicações básicas, dada a ampla difusão dessas obras na cultura letrada corrente. Na impossibilidade de refazer item por item a pesquisa de fontes primárias e secundárias realizada pelo autor, recorreu-se sempre que possível à complementação em bancos de dados hoje disponíveis na web. Nesses casos, a complementação bibliográfica é indicada por colchetes.

A

Acta Sanctorum. Bolland et al. (eds.). [Antuérpia: 1643-]

Anecdotes Historiques, légendes et apologues tirés du recueil inédit d'Etienne de Bourbon. A. Lecoy de la Marche (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1877.

Antwerpen's Onze-Lieve-Vrouwe-Toren. Antuérpia: Stadsbestuur, 1927.

ACQUOY, J.G.R. Het klooster van Windesheim en zijn invloed, 3 v. Utrecht: 1875-1880.

AILLY, Pierre d'. "De reformatione", in Jean Gerson. *Opera omnia*, v. I. Louis Ellies Dupin (ed.). Antuérpia: 1706.

ALLEN, P. S. *Opus epistolarum des Erasmi Roterdami*, 12 v. Oxford: 1869-1933.

L'Amant rendu cordelier à l'observance d'amours, poème attribué à Martial d'Auvergne. A. de Montaiglon (ed.). Paris: Société des Anciens Textes Français, 1881.

ARCQ, Douët d'. *Choix de pièces inédites relatives au règne de Charles VI*, v. I. Paris: Société de l'Histoire de France, 1863.

ASBEEK, Melline d'. *La Mystique de Ruysbroeck l'Admirable, un écho du néoplatonisme au XIV^e siècle*. Paris: 1930.

AUVERGNE, Martial d'. "Vigilles de Charles VII", in *Les Poésies de Martial de Paris, dit d'Auvergne*, 2 v. Paris: 1724.

B

BAISIEUX, Jakes de. "Des Trois chevaliers et del chainse", in *Trouvères belges du XII^e au XIV^e siècle*, I. Auguste Scheler (ed.). Bruxelles: 1876.

BARNARD, *The essential portions etc.*, ver UPTON.

BASIN, Thomas. *De rebus gestis Caroli VII et Lud. XI historiarum libri XII*, 4 v. Jules-Étienne Quicherat (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1855-59.

BAUDE, Henri. *Les Vers de maître Henri Baude, poète du XV^e siècle*. Jules-Étienne Quicherat (ed.). Paris: 1856.

BAUMGARTEN, Hermann. *Geschichte Karls des V.* [Stuttgart: 1885-92].

BEATIS, Antonio de [1517]. *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona*. L. Pastor (ed.). Friburgo: 1905. *Beatus Alanus redivivus*, ver RUPE.

BECKER, Carl Heinrich. "Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere", *Aufsätze Ernst Kuhn* 7, v. II, 1916.

BERTONI, Giulio. *L'Orlando furioso e la rinascenza a Ferrara*. Modena: 1919.

BEZOLD, Friedrich von. "Aus dem Briefwechsel der Markgräfin Isabella von Este-Gonzaga", *Archiv für Kulturgesch* VIII, 1910.

BOILEAU, Etienne. "Le Livre des métiers", in *Histoire générale de Paris*. De Lespinasse e Bonnardot (eds.). Paris: 1879.

BONAVENTURA, S. *Opera*, 15 v. A. C. Peltier (ed.). Paris: 1864-1871. Especialmente: *In secundum librum sententiarum*, *In quartum librum sententiarum*, *Breviloquii pars II*, *De reductione artium ad theologiam*.

_____. *Opera omnia*, 10 v. Patres Collegii a S. Bonaventura (eds.). Quaracchi: Collegii S. Bonaventura, 1882-1902.

BONET, Honoré. *L'Arbre des batailles*. Paris: Michel le Noir, 1515.

LA BORDERIE, Arthur. "Jean Meschinot, sa vie et ses œuvres, ses satires contre Louis XI", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LV1, 1895.

BOUCICAUT. "Le Livre des faicts du mareschal de Boucicaut", in *Collection Complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, t. VI e VII. Petitot (ed.). Paris: 1819.

BOURQUELOT, "Chronique de Pierre le Prête", ver PRÊTE.

BREMEN, Adam van. *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum*. [In Otloh de Saint-Emmeran. *Othloni monachi S. Emmerammi Opera omnia*. J. P. Migne, 1853.]

BRETTLE, S. *San Vicente Ferrer, und sein literarischer Nachlass. Vorreform. Forschungen*, t. x. Münster: 1924.

BRUCHET, Max. *Le Château de Ripaille*. Paris: 1907

BRUNEI, C. "Un plan de sennon de S. Vincent Ferrier", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LXXXV, 1924.

BUEIL, Jean de. *Le Jouvencel*. C. Favre e L. Lecestre (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1887-89.

BURCKHARDT, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien*, v. II. Leipzig: 1908 [ed. bras.: *A cultura do Renascimento na Itália* [1860], trad. Sergio Tella-rolí. São Paulo: Companhia das Letras, 1991].

_____. *Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Berlin e Stuttgart: 1905 [ed. bras.: *Reflexões sobre a história*, trad. Leo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1961].

BURDACH, Konrad. *Briefwechsel des Cola di Rienzo*. Berlin: Weidman, 1912.

_____. "Vom Mittelalter zur Reformation", in *Der Ackermann aus Böhmen*, v. III. Berlin: 1917.

BURTON, R. *The Anatomy of Melancholy*. Londres: 1886.

Opicinius de Canistris, ver SALOMON.

C

"De captivitate Babylonica ecclesiae praeludium", ver LUTHER.

CARNAHAN, David. H (ed.). "The 'Ad Deum vadit' of Jean Gerson", *University of Illinois Studies in Language and Literature*, v. III, n. 1, fevereiro 1917.

CARTELLIERI, Otto. *Beiträge zur Geschichte der Herzöge von Burgund*. Heidelberg: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1914.

CARTUSIANUS, Dionysius [Dionísio Cartuxo]. *De vanitate mundi, Opera omnia, cura et labore monachorum sacr. ord. Cart.*, 41 v. Montreuil e Tournai, 1896-1913. Especialmente Vita Dionysii auct. Thod. Loer, *Revelatio II*, t. I; Dialogion de fide catholica, t. XVIII; De quotidiano baptisate lacrimarum, De gravitate et enormitate peccati, t. XXIX; De munificentia et beneficiis Dei, t. XXXIV; De laudibus sanctae et individuae trinitatis per modum horarum, De passione dei salvatoris dialogus, Expositio hymni Audi benigne conditor, t. XXXV; De mutua cognitione, Contra vitia superstitionum quibus circa cultum veri Dei erratur, De modo agendi processiones etc., t. XXXVI; De vita et regimine principum, Directorium vitae nobilium, t. XXXVII; Inter Jesum et puerum dialogus, t. XXXVIII; De vitiis et virtutibus, t. XXXIX; De contemplatione, De quatuor hominum novissimis, De oratione, t. XLI.

Les Cent nouvelles nouvelles, 2 v. Thomas Wright (ed.). Bibliothèque Elzévirienne 14, 56. Paris: P. Janet, 1857-58.

CHAMPION, Pierre. *François Villon, sa vie et son temps*. Paris: Champion, 1913.

- _____. *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc*. Paris: 1921.
- _____. *Histoire Poétique du xv^e siècle*. Paris: Champion, 1923.
- Chansons Françaises du xv^e siècle. Gaston Paris (ed.). Paris: Société des Anciens Textes Français, 1875.
- CHARTIER, Alain. *Œuvres*. A. Duchesne (ed.). Paris: 1617.
- CHARTIER, Jean. *Histoire de Charles VII*. D. Godefroy (ed.). Paris: 1661.
- CHASTELLAIN, Georges. *Œuvres*, 8 v. Kervyn de Lettenhove (ed.). Bruxelles: 1863-66. *Especially Chronique*, v. I-V; *Le miroir des nobles hommes en France*, *Le dit de vérité*, *Exposition sur vérité mal prise*, *La mort du roy Charles VII*, v. VI; *L'entré du roy Loys en nouveau règne*, *Advertissement au duc Charles*, *Le livre de la paix*, *Recollecion des merveilles*, *La temple de Bocace*, *Le douze dames de rhétorique*, *Le lyon rampant*, *Les hauts faits du duc de Bourgogne*, *La mort du duc Philippe*, v. VII; *Carta do conde Chimay a Chastellain* [Response envoyée par monseigneur le comte de Chimay au dessusdit messire George], v. VIII.
- CHESNE, André du. *Histoire de la maison de Chastillon sur Marne*. Paris: 1621.
- CHRYSOSTOMUS, Johannes. "Sobre as mulheres e a belezas", in *Opera*. B. de Montfaucon (ed.). Paris, 1735, t. XII.
- Chronique du religieux de Saint Denis, ver Saint Denis*.
- CLÉMANGES, Nicolas de. "De novis festivitatibus non instituendis", in *Opera*. Lydius (ed.). Leiden: 1613.
- _____. "Epistolae", in *Opera*. Lydius (ed.). Leiden: 1613.
- _____. *Opera*. Lydius (ed.). Leiden: 1613.
- CLERCQ, Jacques du. *Mémoires* (1448-1467), 4 v. Reiffenberg (ed.). Bruxelles: 1823.
- CLIMACUS, Johannes. *Scala Paradisi*. Raderus (ed.). Paris: 1633.
- CLUNY, Odo van. "Collationum Libri Tres", in Jean-Paul Migne (ed.). *Patrologia Latina*, t. CXXXIII. [Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].
- COHEN, Gustave. *Le Livre de conduite du régent et le compte des dépenses pour la mystère de la passion joué à Mons en 1501*. Faculté des Lettres de Strasbourg, 1925.
- COKE, John. *Le Débat des hérauts d'armes de France et d'Angleterre*, suivi de *The debate between the heralds of England and France*. L. Pannier e P. Meyer (eds.). Paris: Firmin Didot, 1877.
- COMMINES, Philippe de. *Mémoires*, 2 v. B. de Mandrot (ed.). Collection de Textes pour Servir à l'Enseignement de l'Histoire. Paris: Picard et fils, 1901-03.
- CONNOLLY, James L. "John Gerson Reformer and Mystic", in *Recueil de travaux publiés par les membres des conférences d'histoire et de philosophie de l'Université de Louvain*, 2^e série, fasc. 12, 1928.
- "Contra philargyriam", in Jean-Paul Migne (ed.). *Patrologia Latina*, t. CXLV. [Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].
- COOPLAND, C. W. "The three of battles and some of its sources", *Tijdschrift voor rechtsgeschiedenis*, v. V, Leiden, 1923.
- COQUILLART. "Les Droits nouveaux", in *Œuvres de Coquillart*, v. I. D'Héricault (ed.). Bibliothèque Elzévirienne. Paris: P. Jannet, 1857.
- _____. *Œuvres de Coquillart*. D'Héricault (ed.). Bibliothèque Elzévirienne. Paris: P. Jannet, 1857.

COULTON, G.G. *Art and the Reformation*. Oxford: 1925.

COVILLE, Alfred. *Gontier et Pierre Col et l'Humanisme en France au temps de Charles VI*. Paris: Droz, 1934.

_____. *Jean Petit. La question du tyrannicide au commencement du xv^e siècle*. Paris: Picard, 1932.

_____. "Le Véritable texte de la justification du duc de Bourgogne par Jean Petit (8 mars 1408)", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LXXII, 1911, pp. 57-91.

Chronique du Religieux de Saint Denis, 6 v. L. Bellaguet (ed.). Collection des Documents Inédits sur l'Histoire de France. Paris: Crapelet, 1839-52. *Chronique scandaleuse*, ver ROYE.

D

DAMIANI, Petrus (São Pedro Damião). "Opera omnia", in Jean-Paul Migne (ed.). *Patrologia Latina*, t. CXLIV e CXLV. [Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].

DANIEL, H.L. *Thesaurus hymnologicus*. Leipzig: 1841-56.

Le Débat des hérauts d'armes etc, ver COKE.

DENIFLE, H. *La désolation des églises de France*. Paris: 1897-99.

DENIFLE, Henri e Émile Chatelain. *Chartularium Universitatis Parisiensis*, 4 v. [Paris: 1889-97].

DESCHAMPS, Eustache. *Œuvres Complètes*, 11 v. Queux de Saint Hilaire e G. Raynaud (eds.). Paris: Société des Anciens Textes Français, 1878-1903.

_____. "Le Miroir de mariage", in *Œuvres complètes*, v. 9. Queux de Saint Hilaire e G. Raynaud (eds.). Paris: Société des Anciens Textes Français, 1878-1903.

DIDRON, Adolphe Napoleón. *Iconographie chrétienne: Histoire de Dieu*. Paris: Imprimerie Royal, 1843.

DIXMUDE, Jan van. Cronike. Lambin (ed.). Ypres: 1839.

DÖRING-HIRSCH, E. *Tod und Jenseits im Spätmittelalter, Studien zur Geschichte der Wirtschaft und Geisteskultur*. R. Häpke (ed.). Berlin: 1927.

DOUTREPONT, G. *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*. Paris: Champion, 1909.

_____. "Ordonnance du banquet de Lille", in *Notices et extraits des manuscrites de la Bibliothèque Nationale*, t. XLI, [Bibliothèque de l'École de Chartes, LXXXIV] 1923.

DURRIEU, Paul. *Les Très riches heures de Jean de France, duc de Berry (Heures de Chantilly)*. Paris: 1904.

_____. "Les 'Belles heures' du duc de Berry", *Gazette des beaux arts*, t. 35, 1906, pp. 265-292.

_____. "Un Barbier de nom français à Bruges", in *Académie des inscriptions et belles-lettres, Comptes rendus*. Paris: 1917.

E

ECKHART, Meister. "Predigten", in *Deutsche Mystiker der XIV Jahrhundert*, v. II. Franz Pfeiffer (ed.). Leipzig: 1857.

EEKHOF, Albert. *De questierders van den aflat in de Noordelijke Nederlanden*. Haia: 1909.

EHINGEN, Georg von. *Des schwäbischen Ritters Georg von Ehingen Reisen nach der Ritterschaft*. Stuttgart: Bibliothek des Litterarischen Vereins, 1842.

EMERSON. *Nature*. Routledge: 1881.

ERASMUS, Desiderius. *Ratio seu methodus compendio perveniendi ad veram theologiam*. Bazel: 1520.

_____. "Exequiae Seraphicae", in *Colloquia*. Elzev (ed.). Amsterdam: 1636.

ERBEN, W. "Kriegsgeschichte des Mittelalters",
Historische Zeitschrift XVI, 1929.

ERDMANNSDÖRFFER, Bernhard. *Deutsche Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zum Regierungsantritt Friedrich's des Grossen 1648-1740*, 2 v. [Berlin: 1892-93].

ERMINI, Giuseppe. "I trattati della guerra e della pace di G. da Legnano", in *Studi e Memorie per la Storia dell' Università di Bologna*, t. VIII. Bologna: 1924.

ESCOUCHY, Mathieu d'. *Chronique*, 3 v. G. du Fresne de Beaucourt (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1863-64.

"Estatutos da ordem" ["Statuten der orde"], in Luc d'Achéry. *Spicilegium, sive Collectio veterum aliquot scriptorum qui in Galliae bibliothecis, maxime Benedictinorum, latuerunt*, v. III. [Paris: 1655-1677].

ESTIENNE, Henri. *Apologie pour Hérodote*, 2 v. Ristellhuber (ed.). Paris: Lisieux, 1879.

F

FACIUS, Bartolomaeus. *Liber de viris illustribus*. L. Mehus (ed.). Florença: 1745.

FARRAND, Livingston. *The Basis of American History: 1500-1900*. Albert B. Hart (ed.). The American nation, A history, v. II. Nova York e Londres: Harper and Brothers, 1904.

FENIN, Pierre de. *Mémoires*. Michaud e Poujoulat (eds.). *Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France*, 1^a série, t. II. [Paris: 1853, pp. 570-628].

FILLASTRE, Guillaume. *Le Premier et le second volume de la toison d'or*. Paris: Franc. Regnault, 1515-16. *Les fortunes et adversitez etc.*, ver REGNIER.

FRANC, Martin le. "Le Champion des dames" apud

Félix Bourquelot. "Les Vaudois du quinzième siècle", pp. 84-88, *Bibliothèque de L'École des Chartes* (2a série, III), VIII, 1847, pp. 81-109.

FRANZ, A. *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, 2 v. Freiburg: 1909.

FREDERICQ, P. *Codex documentorum sacratissimarum Indulgentiarum Neerlandicarum*. Rijks Geschiedkundige Publicatiën, n. 21. Haia: 1922.

FRIEDLÄNDER, Max. J. *Die Altniederländische Malerei*, 14 v. Berlin: 1924-37.

_____. *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, v. XVII, 1896.

FRIEDRICH, W. *Der lateinische Hintergrund zu Maerlants Disputatie*. Leipzig: 1934.

FROISSART, Jean. *Chroniques*, 11 v. S. Luce e G. Raynaud (eds.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1869-99.

_____. *Chroniques*, 29 v. Kervyn de Lettenhove (ed.). Bruxelles: 1867-77.

_____. *Poésies*, 3 v. A. Scheler (ed.). Bruxelles: Académie Royale de Belgique: 1870-72.

FUETER, Eduard. *Geschichte des europäischen Staatensystems 1492-1559*. [Berlin e Munique: 1919].

G

GAGUINI, Roberti [Robert Gaguin]. *Epistolae et orationes*, 2 v. Louis Thuasne (ed.). Paris: 1903.

_____. *Gaguini compendium super Francorum gestis*. Paris: 1500.

_____. "De validorum mendicantium astucia", in *Epistolae et orationes*, v. II. Louis Thuasne, (ed.). Paris: 1903.

GERMAIN, Jean. "Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae", in *Chroniques relatives à l'histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne*,

- v. II. Kervyn de Lettenhove (ed.). Collection des Chroniques Belges. 1876.
- GERSON, Jean. *Ioannis Gersonis opera omnia*, 5 v. L. Ellies du Pin (ed.). Hagae Comitit, 1728. Especialmente v. I, De examinatione doctrinarum, De probatione spirituum, De distinctione vera visionum a falsis, Ep. contra libellum Joh. de Schonhavia, Ep. contra defensionem Joh. de Schonhavia, Contra vanam curiositatem, De libris caute legendis, De consolatione theologiae, Contra superstitionem praesertim Innocentium, De erroribus circa artem magicam, Compendium theologiae, De decem praeceptis, De praeceptis decalogi, De susceptione humanitatis Christi, De falsis prophetis, Epistola... super tertia parte libri Joannis Ruysbroeck De ornatu nupt. spir., Petri de Alliaco Tractatus I adversus cancellarium Parisiensem; v. II, De nuptiis Christi et ecclesiae, Quaedam argumentatio adversus eos qui publice volunt dogmatizare etc., Contra impugnantes ordinem Carthusiensium, De reform. Laicorum; v. III, Liber de vita spirituali animae, Regulae morales, De passionibus animae, Centilogium de impulsibus, Contra foedam tentationem blasphemiae, De parvulis ad Christum trahendis, Expostulatio adversus corruptionem juventutis per lascivas imagines et alia hujusmodi, Discours de l'excellence de virginité, Oratio ad bonum angelum suum, De monte contemplationis, De vita imitativa, Considérations sur Saint Joseph, De triplici theologia, Considérations sur le péché de blasphème, Contra gulam sermo, Sermo contra luxuriam, Sermo de nativitate Domini, Sermo de natalitate beatae Mariae Virginis, Sermo III in die Sancti Ludovici, De Angelis, Sermo III de defunctis, Sermo de S. Nicolao, Adversus lascivas imagines; v. IV, Meditatio super septimo psalmo poenitentiali, Tractatus II super Magnificat, Querelela nomine Universitatis, Sermo coram rege Franciae, Oratio ad regem Franciae, Josephina.
- _____. "Traictié Maistre Jehan Gerson contre le Roumant de la Rose". E. Langlois (ed.), *Romania*, t. 45, 1918.
- _____. "Joannis de Varennes Responsiones ad capita accusationum", ver VARENNES.
- GILSON, Etienne. *Les Idées et les lettres. Série Essais d'Art et de Philosophie*. Paris: J. Vrin, 1932.
- _____. *Le Thomisme*. [Paris: Vrin, 1922.]
- GODEFROY, Th. *Le Cérémonial français*, 2 v. Paris: 1649.
- GORCE, M. M. *Saint Vincent Ferrier*. Paris: 1924.
- Les Grandes chroniques de France*, 6 v. Paulin Paris (ed.). Paris: 1836-38.
- "Le Grand garde derrière", in W. G. C. Bijvanck. *Un poète inconnu de la société de François Villon*. Paris: Champion, 1891.
- GRAVES, F. M. "Deux inventaires de la Maison d'Orléans", *Bibliothèque du XV^e Siècle* n. 31, 1926.
- GRÖBER, Gustav. *Grundriss der Romanischen Philologie*. Strasburgo: 1886-88.
- GROTEFEND, H. "Chronologisches", *Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts und Altertumsvereine*, 67, Berlin, 1919.
- H
- HALGOUËT, Hervé du. "Droits Honorifiques et prééminences dans les églises en Bretagne", in *Memoires de la Société d'Histoire et d'Archeologie de Bretagne*, v. IV. Paris: 1923, pp. 31-87.

- HAUCK. *Kirchengeschichte Deutschlands*, v. IV. [Leipzig: J. C. Heinrichs, 1902].
- HEFELE, K. *Der heilige Bernhardin von Siena und die franziskanische Wanderpredigt in Italien*. Freiburg: Herder, 1912.
- HINTZEN, J. D. *De Kruistochtplanen van Philips den Goede*. Rotterdam: 1918.
- HOEPFFNER, E. "Flage- und Antwortspiele in der Französischen Literatur des 14 Jahrhunderts", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, v. XXXIII, 1909.
- HOSPINIUS, Rodolphus. *De templis, hoc est de origine, progressu, usu et abusu templorum, etc.*, 2^a ed. Zurich: 1603.
- HOUWAERT, J. B. *Declaratie van die triumphante Incompt van den Prince van Oraingnien etc.* Antuérpia: Plantijn, 1579.
- HUET, G. "Notes d'histoire littéraire III", *Le Moyen-âge*, v. XX, Paris, 1918.
- HUIZINGA, Johan. "Bernard Shaw's Heilige", in *Tien Studiën*. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink & Zoon, 1926, pp. 249-288; republicado em *Verzamelde Werken*, v. III. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink, 1949.
- _____. "Onnoozele kinderen als ongeluksdag", in *Tien Studiën*. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink & Zoon, 1926; republicado em *Verzamelde Werken*, v. IV. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink, 1949.
- _____. "La Physionomie morale de Philippe le Bon", *Annales de Bourgogne*, 1932; republicado em *Verzamelde Werken*, v. II. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink, 1948.
- _____. *Rechtsbronnen van Haarlem*. [Haia: 1911].
- _____. *Tien Studiën*. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink & Zoon, 1926.
- _____. "Uit de voorgeschiedenis van ons nationaal besef", in *Tien Studiën*. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink & Zoon, 1926; republicado em *Verzamelde Werken*, v. II. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink, 1948.
- _____. *Verzamelde Werken*, 9 v. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink, 1948-1953.
- I
- INNOCENTIUS III [Lotário di Segni]. "De contemptus mundi sive de miseria conditionis humanae", in Jean-Paul Migne (ed.). *Patrologia Latina*, t. CCXVII. [Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].
- J
- JAMES, W. *The Varieties of Religious Experience*. Londres: 1903.
- JURÈS, Jean. *Histoire Socialiste de la Révolution française*. Paris: J. Houff.
- JENKINSON, H. "The Jewels lost in the Wash", *History*, VIII, 1923.
- JORGE, N. *Philippe de Mézières et la croisade au XIV^e siècle*. Bibliothèque de l'École des Hautes Études, fasc. 110. Paris: 1896.
- _____. "Le Songe du vieil pelerin", in *Philippe de Mézières et la croisade au XIV^e siècle*. Bibliothèque de l'École des Hautes Études, fasc. 110. Paris: 1896.
- JOSTES, Franz. *Meister Eckhart und seine Jünger*. Collectedanea Friburgensia, IV. Freiburg: 1895.
- JOUFFROY, Jean. "De Philippo duce oratio", in *Chroniques relatives à l'histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne*, v. III. Kervyn de Lettenhove (ed.). Collection des Chroniques Belges, 1876.

Journal d'un bourgeois de Paris, 1405-1449. A. Tuetey (ed.). Publications de la Société d'Histoire de Paris, doc. n. III. Paris: 1881.

Journal de Jean de Roie, ver ROYE.
Le Jouvencel, ver BUEIL.

K

KECHNIE, W. Sharp Mac. *Magna Carta. A Commentary on the Great Charter of King John.* [Glasgow: 1905].

KEMPIS, Thomas a. "Sermones ad novitios, n. 28", in *Opera omnia*, t. VI. M. J. Pohl (ed.). Freiburg: 1902-10.

_____. "Soliloquium animae", in *Opera omnia*, t. VI. M. J. Pohl (ed.). Freiburg: 1902-10.

_____. *Opera omnia*, 7 v. M. J. Pohl (ed.). Freiburg: 1902-10.

KLEINCLAUSZ, A. "Un Atelier de sculpture au XV^e siècle", *Gazette des beaux arts*, t. 29, 1903.

_____. "L'Art funéraire de la Bourgogne au moyen âge", *Gazette des beaux arts*, t. 27, 1902.

KROGH-TONNING, K. *Der letzte Scholastiker, Eine Apologie.* Freiburg: 1904.

KURTH, Betty. "Die Blütezeit der Bildwerckerkunst zu Tournay und der Burgundische Hof", *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses*, n. 34, 1917.

L

LABORDE, L. de. *Les Ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle*, 3 v. Paris: 1849-1853.

_____. "Inventaire de Charles le Téméraire", in *Les ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle*, 2^e partie, t. II. Paris: 1851.

LABORDE, A. de. "Origine de la représentation de la Mort chevauchant un bœuf", in *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes-rendus*, v. 67, n.5, 1923, pp. 100-116.

LALAING, Jacques. "Le Livre des faits du bon chevalier messire Jacques de Lalaing", in G. Chastellain. *Œuvres*, t. VIII. Kervyn Lettenhove (ed.). Bruxelles: 1866.

LANDRY, De la Tour. *Le Livre du chevalier De la Tour Landry.* Anatole de Montaiglon (ed.). Bibliothèque Elzévirienne. Paris: 1854.

LANGLOIS, Ernest. "Anciens Proverbes français", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LX, 1899, pp. 569-601.

LANNOY, Gillebert de. *Œuvres.* Ch. Potvin (ed.). Louvain: 1878.

LAVISSE, Ernest. *Histoire de France*, v. IV. Paris: 1902.

LEGRIS, Estienne. "Répertoire du roman de la rose", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LX, 1899.

Leo von Rozmitsals Reise. Schmeller (ed.). Bibliothek des Literarischen Vereins zu Stuttgart, v. VII. Stuttgart: 1844.

"Liber Karoleidos", in *Chroniques Relatives à l'histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne*, v. III. Kervyn de Lettenhove (ed.). Collection des Chroniques Belges, 1876.

LINCY, Leroux de. *Livre des légendes.* [Paris: 1836].

_____. *Le Livre des proverbes français*, 2 v. Paris: 1859.

_____. "Tentative de rapt etc. en 1405", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 2^e série, III, 1846.

Le Livre des cent ballades [poème du XIV^e siècle composé par Jean de Seneschal, avec la collaboration de Philippe d'Artois, comte d'Eu, de Boucicaut le Jeune et de Jean de Crésecque]. G. Raynaud (ed.). Paris: Société des Anciens Textes Français, 1905.

- "Le Livre des faits du bon chevalier", ver LALAING.
- "Le Livre des faits du mareschal de Boucicaut", ver BOUCICAUT.
- "Le Livre des trahisons", in *Chroniques relatives à l'histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne*, v. II. Kervyn de Lettenhove (ed.). Collection des Chroniques Belges, 1876.
- LONGUYON, Jacques de. "Voeux du paon", *Histoire Littéraire de France*, v. XXXVI, Paris, 1927.
- LOTH, J. "L'épée de Tristan", in *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes-rendus*, 1923.
- LOUIS XI, *Lettres de*. Vaesen, Charavay e Mandrot (eds.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1883-1909.
- LUCE, S. *La France pendant la guerre des cent ans*. Paris: 1890.
- LUQUET, G. H. "Représentation par transparence de la grossesse dans l'art chrétien", *Revue archéologique*, t. XIX, 1924.
- LUTHER, D. Martin. "De captivitate Babylonica ecclesiae praeludium", in *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, v. 6. Edição Weimar, 1883, pp. 497-573.
- M**
- MACHAUT, Guillaume de. *Le Livre du Voir-Dit*. Paulin Paris (ed.). Société des Bibliophiles Français, 1875.
- _____. *Œuvres*, 2 v. E. Hoepffner (ed.). Société des Anciens Textes Français, 1908-11.
- _____. "Remède de fortune", in *Œuvres*. E. Hoepffner (ed.). Société des Anciens Textes Français, 1908-11.
- MAILLARD, Olivier. *Sermones dominicales, etc.* Paris: Jean Petit, 1515.
- MÂLE, Emile. *L'Art religieux à la fin du Moyen-âge*. Paris: 1908.
- MAN, D. de. "Vervolgingen enz.", *Bijdragen voor Vaderl Geschiedenis en Oudheidk.*, 6^e reeks, v. IV.
- MANGEART, J. *Catalogue des manuscrites de la bibliothèque de Valenciennes*. Paris: 1860.
- MANUEL, Juan. "El libro del cavallero del escudero", in Gräfenberg (ed.). *Romanische Forschungen*, v. VII, 1893.
- MARCHE, Olivier de la. "L'État de la maison du duc Charles de Bourgogne", in *Mémoires*, t. IV. Beaune e d'Arbaumont (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1883-88.
- _____. *Mémoires*, 4 v. Beaune e d'Arbaumont (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1883-88.
- _____. *Le Parement et triumphe des dames*. Paris: Michel le Noir, 1520.
- MARLOWE, Christopher. *The Tragical History of Doctor Faustus* [ed. bras., *A história trágica do Doutor Fausto*, trad. e notas A. de Oliveira Cabral. São Paulo, Hedra: 2006].
- MARETT, Robert Ranulph. *The Threshold of Religion*. [Londres: 1909].
- MASSELIN, Jehan. *Journal des Etats Généraux de France tenus à Tours en 1484*. A. Bernier (ed.). Paris: Imprimerie Royale, 1835.
- "Mémoires de Pierre Salmon dit le Fruictier", ver SALMON.
- MENOT, Michel. "Sermones", in Pierre Champion. *François Villon, sa vie et son temps*, v. I. Paris: Champion, 1913.
- MEYER, P. "Les Neuf preux", *Bulletin de la Société des Anciens Textes Français*, 1883.
- MICHAULT, Pierre. *Pas de la Mort*. Jules Petit (ed.). Bruxelles: Société des Bibliophiles de Belgique, 1869.

- MICHEL, André. *Histoire de l'art*, v. III e IV. Paris: 1907.
- MIGNE, Jean-Paul (ed.). *Patrologia Latina*, 221 v. [Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].
- _____. *Patrologia Graeca*. [Paris: Imprimerie Catholique, 1856-61, 81 v.].
- MIROT, L. *Les d'Orgemont, leur origine, leur fortune*. Paris: Champion, 1913.
- MOLINET, Jean. *Chronique*, 5 v. A. Buchon (ed.). Collection des Chroniques Nationales Françaises. Paris: 1827-28.
- _____. *Les Faictz et Dictz de messire Jean Molinet*. Paris: Jean Petit, 1537.
- _____. "Le Miroir de la mort", apud Georges Chastellain. *Œuvres*, v. VI. Kervyn de Lettenhove (ed.). Bruxelles: 1863-66.
- MOLINIER, A. *Les Sources de l'histoire de France, des origines aux guerres d'Italie [1494]*, 6 v. Paris: 1901-6.
- MOLL, W. *Kerkgeschiedenis van Nederland vóór de hervorming*, 5 partes. Utrecht: 1864-69.
- _____. *Johannes Brugman en het godsdienstig leven onzer vaderen in vijftien eeuw*, 2 v. Amsterdam: 1854.
- _____. "65 nutte artikelen van der passien ons Heren", in *Johannes Brugman en het godsdienstig leven onzer vaderen in vijftien eeuw*, v. II. Amsterdam: 1854.
- MONSTRELET, Enguerrand de. *Chroniques*, 6 v. Douët d'Arcq (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1857-63.
- MONTREUIL, Jean de. [Joh. Monasteriolo]. "Epistolae Selectae", in *Veterum scriptorum et monumentorum historicorum, dogmaticorum, moralium, Amplissima Collectio*, t. II. Martène & Durand (eds.). Paris: 1724.
- _____. "Epistolae Selectae, LXXV e LXXVI: Ambrosii de Miliis ad Gonherum", in *Veterum scriptorum et monumentorum historicorum, dogmaticorum, moralium, Amplissima Collectio*, t. II. Martène & Durand (eds.). Paris: 1724, pp. 1456-65.
- Monuments du procès de la canonisation du bienheureux Charles de Blois, duc de Bretagne*. S. Briec: 1921.
- MORLANENSIS, Bernardi. "De contemptu mundi", in Thomas Wright (ed.). *The Anglo-Latin satirical poets and epigrammatists of the twelfth century*, 2 v. *Rerum Britannicarum medii aevi scriptores*. Londres: 1872.
- MOSCHUS, Johannes. "Pratum spirituale", in Jean-Paul Migne (ed.). *Patrologia Graeca*, t. LXXXVII. [Paris: Imprimerie Catholique, 1856-61, pp. 2851-3112].
- MOUGEL, D. A. *Denys le chartreux, sa vie etc*. Montreuil: 1896.
- MÜNTZ, Eugène. *Les Arts à la cour des papes*. Paris: 1878.
- N
- "Nouvelles envoyées de la conté de Ferrette par ceulx qui en sont esté prendre la possession pour monseigneur de Bourgogne", in *Mélanges de philologie et d'histoire offerts à M. Antoine Thomas*. Droz, E. (ed.). Paris: 1927.
- O
- Oliverii Maillardii sermones dominicales*, ver MAILLARD. *Œuvres du roi René*, ver RENÉ.
- Opus quadragesimale Sancti Vincentii*, 1482. In: *Catalogus van de incunabelen in de Athenaeum-Bibliotheek te Deventer*, n. 274, 1917.

Ordonnances des rois de France. Paris: 1723-77.

ORLÉANS, Charles d'. *Poésies complètes*, 2 v. Paris: 1874.

OULMONT, Ch. *Le Verger, le Temple et la Cellule, Essai sur la sensualité dans les œuvres de mystique religieuse*. Paris: 1912.

P

Paston Letters. [Londres: Oxford University Press, 1983].

PARIS, Geffroy de. "Chronique", in *Recueil des Historiens des Gaules et de la France*, v. XXII. Wailly e Delisle (eds.). [Paris: 1738].

"Le Pastoralet", in *Chroniques Relatives à l'histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne*, v. II, Kervyn de Lettenhove (ed.). Collection des Chroniques Belges, 1876.

PAULI, Theodoricus. "De rebus actis sub ducibus Burgundiae compendium", in *Chroniques relatives à l'histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne*, v. III. Kervyn de Lettenhove (ed.). Collection des Chroniques Belges, 1876.

PETIT-DUTAILLIS, Charles. "Charles VII, Louis XI et les premières années de Charles VIII (1422-92)", in Ernest Lavisse. *Histoire de France*, v. IV. Paris: 1902.

_____. *Documents Nouveaux sur les moeurs populaires et le droit de vengeance dans les Pays-Bas au xv^e siècle*. Bibliothèque du xv^e Siècle. Paris: Champion, 1908.

PETRARCA. *Opera*. Basel: 1581.

PIAGET, A. "La Cour amoureuse dite de Charles VI", *Romania*, v. XX, 1891.

_____. *Études Romanes dédiées à Gaston Paris*. Paris: 1981.

_____. "Le Livre Messire Geoffroy de Charny", *Romania*, v. XXVI, 1897.

_____. "Oton de Granson et ses poésies", *Romania*, v. XIX, 1890.

PINET, Marie-Josèphe. *Christine de Pisan, 1364-1430: Étude biographique et littéraire*. Paris: Champion, 1927.

PIO II. *Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt*. [Roma: 1584].

PISAN, Christine de. "Le Débat des deux amants", in *Œuvres poétiques*, v. II. M. Roy (ed.). Paris: Société des Anciens Textes Français, 1886-96.

_____. "Le Dit de la rose", in *Œuvres poétiques*, v. II. M. Roy (ed.). Paris: Société des Anciens Textes Français, 1886-96.

_____. "L'Épître au dieu d'amours", in *Œuvres poétiques*, v. II. M. Roy (ed.). Paris: Société des Anciens Textes Français, 1886-96.

_____. *Épître d'Othéa à Hector*, Manuscrito 9392, de Jean Miélot. J. van den Gheyn (ed.). Bruxelles: 1913.

_____. "Le Livre des trois jugements", in *Œuvres poétiques*, v. II. M. Roy (ed.). Paris: Société des Anciens Textes Français, 1886-96.

_____. *Œuvres poétiques*, 3 v. M. Roy (ed.). Paris: Société des Anciens Textes Français, 1886-96.

POITIERS, Aliénor de. "Les Honneurs de la cour", in *Memoires sur l'ancienne chevalerie*, v. II. La Curne de Sainte Palaye (ed.). 1781.

POLLARD, A. *The Evolution of Parliament*. Londres: 1920.

POOL, J. C. *Frederik van Heilo en zijne schriften*. Amsterdam: 1866.

POST, Paul. "Ein verschollenes Jagdbild Jan van Eycks", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 32, 1931.

- PRÊTE, Pierre. "Chronique" apud Félix Bourquelot. "Les Vaudois du quinzième siècle", pp. 108-9, in *Bibliothèque de L'École des Chartes* (2^e série, III), t.8, 1847, pp. 81-109.
- PSEUDO-BERNARDO. "Liber de modo bene vivendi", in Jean-Paul Migne (ed.). *Patrologia Latina*, t. CLXXXIV. [Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].

Q

- QUICHERAT, Jules. *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc, dite la Pucelle*, 5 vols. [Paris: Société de l'Histoire de France, 1841-1849].
 _____. (ed.). *Thomas Basin, évêque de Lisieux, histoire des règnes de Charles VII et de Louis XI*, 4 v. [Paris: Société de l'Histoire de France/ Renouard, 1855-59].
Les Quinze joyes de mariage. Paris: Marpon et Flammarion, s.d.

R

- RABELAIS, François. "Gargantua", in *Œuvres de Rabelais*, v.I. Abel Lefranc (ed.). [Paris: Champion, 1912-27].
 _____. *Œuvres de Rabelais*. Abel Lefranc (ed.). [Paris: Champion, 1912-27].
 _____. "Pantagruel", in *Œuvres de Rabelais*, v.I. Abel Lefranc (ed.). [Paris: Champion, 1912-27].
 REGNIER, J. *Les Fortunes et adversitez de feu noble homme Jehan Regnier*. [E. Droz (ed.). Paris: Société des Anciens Textes Français, 1923].
 RAMSAY, J. H. *Lancaster and York, 1399-1485*, 2 v. Oxford: 1892.
Recueil de chansons, poèmes et pièces en vers français relatifs aux Pays-Bas, t. III. Bruxelles: Société des Bibliophiles Belges, 1878.

- RENAUDET, A. *Préréforme et humanisme à Paris, 1494-1517*. Paris: Champion, 1916.
- RENÉ, Roi [René d'Anjou]. "Le cuer d'amours espris", in *Œuvres du roi René*, v. III. De Quatrebarbes (ed.). Angers: 1845.
 _____. *Œuvres du roi René*, 4 v. De Quatrebarbes (ed.). Angers: 1845.
- RENIER, G. Dupont. "Jean d'Orléans, comte d'Angoulême d'après sa bibliothèque", in A. Luchaire. *Mélanges d'histoire du Moyen Âge*, v. III. Paris: 1897.
 _____. "La Captivité de Jean d'Orléans, comte d'Angoulême", *Revue historique*, t. LXII, 1896.
Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 5 v. Ernest Langlois (ed.). Paris: Société des Anciens Textes Français, 1914-24.
- RONSARD, Pierre de. *Les amours*. [Paris: Gallimard, 1974].
- ROUND, J. H. *The king's serjeants and officers of state with their coronation services*. Londres: 1911.
- ROUSSELOT, P. "Pour l'histoire du problème de l'amour", in *Beiträge zur Geschichte der Philosophie im Mittelalter*, v. VI. Baumker e Von Hertling (eds.). Münster: 1908.
- ROTONDI, Giuseppe. "Un passo di Galvano Flamma e il monastero di Torba", in *Archivio Storico Lombardo : Giornale della società storica lombarda*, 1922, série 5, fasc. 1-2.
- ROYE, Jean. *Journal de Jean de Roie, dite Chronique scandaleuse*, 2 v. B. de Mandrot (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1894-96.
- RUPE, Alanus de. "Sermo", in *Beatus Alanus redivivus*, v. II. J. A. Coppenstein (ed.). Nápoles: 1642.
- RUUSBROEC [Ruysbroek], Johannes. *Werken*. David e Snellaert (eds.). Maetschappij der Vlaemsche

Bibliophilen, 1860-68. Especialmente: Die spiegel der ewigher salicheit, Die chierheit der gheesteleker brulocht, v. II; Dat boec van seven sloten, Dat boec van den rike der ghe-lieven, Van seven trappen in den graet der gheesteliker minnen, Boec van der hoechster waerheit, v. IV.

RYMER, Thomas. *Foedera, conventiones, litterae et cujuscunque generis acta publica inter reges angliae et alios quosvis imperatores, reges etc.* [Haia: 1737-45].

S

SALE, Antoine de la. *Histoire et cronicque du petit Jehan de Saintré*. [Lami-Denozan (ed.). Paris: Firmin-Didot, 1830.]

SALMON, Pierre le Fruictier dit. "Mémoires", 3^e Supplément de Froissart. A. Buchon (ed.). Collection des Chroniques Nationales Françaises, t. XV. Paris: 1826.

Saint Denis, *Chronique du religieux de*, 6 v. Bella-guet (ed.). Collection des Documents Inédits, 1839-52.

SAINT-PALAYE, La Curne de. *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*. 1781.

SAINT REMY, Jean Lefèvre de. *Chronique*. F. Morand (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1876.

SALLE, Antoine de la. *Le Reconfort de Madame du Fresne*. J. Nève (ed.). Paris: 1903.

_____. *La Salade*. Paris: Michel le Noir, 1521.

SALOMON, Richard. *Opicinus de Canistris: Das Weltbild und bekenntniss eines avignonesischen Klerikers des 14 Jahrhunderts*. Vorträge der Bibliothek Warburg, 1926-27, 1930.

SÃO VÍTOR, Hugo de. "De fructibus carnis et spiritus", in Jean-Paul Migne (ed.). *Patrologia Latina*, t. CLXXVI. [Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].

SCHÄFER, Dietrich. *Mittelalterlicher Brauch bei der Überführung von Leichen*. Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, 1920.

SCHMIDT, C. "Der Prediger Olivier Maillard", *Zeitschrift für Historische Theologie*, 1856.

SCOFIELD, Cora L. *Life and Reign of Edward IV*, 2 v. Londres: 1923.

SCOTI, Joannis [Johannes Scotus Erigena]. *De divisione naturae* [in Jean-Paul Migne (ed.). *Patrologia Latina*, t. CXXII. Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].

SEIFERTH, Wolfgang. *Der Tyrannenmord von 1407*. Leipzig: 1922.

SEITZ, Joseph. *Die Verehrung des hl. Joseph in ihrer geschichtl. Entwicklung usw.* Freiburg: Herder, 1908.

SEUSE, Heinrich. *Deutsche Schriften*. K. Bihlmeyer (ed.). Stuttgart: 1907.

SICARD. "Mitrale sive de officiis ecclesiasticis summa", in Jean-Paul Migne (ed.). *Patrologia Latina*, t. CCXIII [Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].

SICILLE. "Le Brason des couleurs", in *Le Trésor des pièces rares ou inédites*. H. Cocheris (ed.). 1860.

SIENA, Bernhard von. *Opera* [omnia sancti Bernardini Senensis, 2 vols. La Haye (ed.). Paris: 1635.]

SNOY, Reinier. *Rerum belgicarum Annales*. Sweertius (ed.). Antuérpia: 1620.

"Le songe véritable", *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, t. XVII. [Paris: Champion, 1890]

STADELMANN, R. *Vom Geist des ausgehenden Mittelalters*. Halle: 1929.

STAMMIER, W. *Die Totentänze*. Leipzig: 1922.

STAVELOT, Jean de. *Chronique*. Borgnet (ed.). Collection des Chroniques Belges, Bruxelles: 1861.

STEIN, H. "Étude sur Olivier de la Marche, historien, poète et diplomate", in *Mémoires Couronnés de l'Académie Royale de Belgique*, t. XLIX, frontispicio. Bruxelles: 1888.

T

TAILLEVENT, Michault. *Le Songe de la thoisson d'or* [1430], in G. Doutrepont. *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*. Paris: Champion, 1909.

TAINE, Hyppolyte. *Les Origines de la France contemporaine*, v. II-IV: La Révolution. [Paris: Hachette 1878-84].

TAULER, Johannes. "Predigten", in *Deutsche Texte des Mittelalters*, v. XI. F. Vetter (ed.). Berlin: 1910.

TICKNOR, G. *Geschichte der schönen Literatur in Spanien*, v. I. [Leipzig: 1852].

U

ULRICH, J. "Die Sprichwörterammlung Jean Mie-lots", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n. XXIV, 1902.

UPTON, Nicholas. *The Essential Portions of Nicholas Upton's De studio militari*. Francis Pierrepont Barnard (ed.). Oxford: The Clarendon Press, 1931.

_____. *De officio militari*. E. Bysshe [Bissaeus] (ed.). Londres: 1654.

URSINS, Jean Juvenal des. "Chronique" [1412], in *Nouvelle Collection des Mémoires*, 1^{re} série, v. II. Michaud e Poujoulat (eds.). Paris: 1836.

USENER, H. *Götternamen, Versuch zu einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*. Bonn: 1896.

V

VALOIS, Noël. *La France et le grand schisme d'occident*, 4 v. Paris: 1896-1902.

VARENNES, Jean de. "Responsiones ad capita accusationum", in Jean Gerson. *Ioannis Gersonis opera omnia*, 5 v. L. Ellies du Pin (ed.). Hagae Comitum, 1728.

VELDEN, H. van den. *Rod. Agricola, een Nederlandsch humanist der vijftiende eeuw*, v. I. Leiden: 1911.

VERDAM, J. "Een Nederlandsche Aflaatbrief Uit De 14 De Eeuw", in *Nederlands Archief voor Kerkgeschiedenis*, 1900, pp. 117-22.

VERGILIUS, Polydorus. *Anglicae historiae libri XXVI*. Basel: 1546.

Les vers de maître Henri Baude, ver BAUDE.

VETH, J. e S. Muller. *A. Dürer's Niederländische Reise*, 2 v. Berlin e Utrecht: 1918.

VIGNEULLES, Philippe. *La Chronique de Philippe de Vigneulles*, 4 v. Charles Bruneau (ed.). Metz: 1927-29.

_____. *Gedenkbuch des Metzger Bürgers Philippe von Vigneules*. Henri Michelant (ed.). Stuttgart: Literarischer Verein, 1852.

VILLON, François. *Œuvres*. A. Longnon (ed.) *Les Classiques Français du Moyen Âge*, v. II, Paris: 1914. [ed. bras., *Poesia*, trad. Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988].

VITRI, Philippe de. "Le chapel des fleurs de lis [1335]", A. Piaget (ed.), *Romania*, v. XXVII, 1898.

Le Voeu du héron. Chalon et Delecourt (eds.). Société des Bibliophiles de Mons 8. Mons: Hoyois, 1839.

VRIES, J. de. "Studiën over germaansche mythologie VIII", *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, n. 53, 1934.

W

WADDING, L. *Annales Minorum*. [Lyon: 1625-54].

WALSINGHAM, Thomas. *Historia Anglicana*, 3 v. H.T. Riley (ed.). *Rerum britannicarum medii aevi scriptores*. Londres: 1864.

WARBURG, A. "Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen", in *Gesammelte Schriften*, v. I. Leipzig: 1932.

_____. *Gesammelte Schriften*. Leipzig: 1932.

WARD, Ch. F. *The Epistles on the Romance of the Rose and other Documents in the Debate*. Chigago: University of Chicago, 1911.

WEALE, W. H. J. *Hubert and John van Eyck, their Life and Work*. Londres e Nova York: 1908.

WETZE, Heirich Joseph e Benedict Welter. *Kirchenlexikon*, 13 v. [Friburgo: 1847-1869]

WIELANT, Philippe. "Antiquités de Flandre", in *Corpus Chronicorum Flandriae*, v. IV. De Smet (ed.). [Bruxelas: 1865].

WINCKELMANN, O. "Zur Kulturgesch. des Strassburger Münsters", *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, XXII, 1907.

WIRTH, H. F. *Der Untergang des niederländischen Volksliedes*. Haia: 1911.

WRIGHT, Thomas (ed.). *The Anglo-Latin satirical poets and epigrammatists of the twelfth century*, 2 v. *Rerum Britannicarum medii aevi scriptores*. Londres: 1872.

Créditos das imagens

БРК/Gemäldegalerie, SMB/Jörg P. Anders capa

The Bridgeman Art Library 1.2, 1.4, 1.19-20, 2.3, 2.6, 6.4, 6.7, 7.7, 7.10, 7.13, 17.14, 18.4, 18.13, 18.19b, 18.23, 18.24-26, 19.3, 20.2, 20.4, 20.6-7, 20.11, 20.13, 20.16-17, 21.1, 21.5, 21.8b

Giraudon/The Bridgeman Art Library 1.8, 1.10, 1.14, 2.10, 4.1-2, 5.4, 5.6, 7.2, 9.2, 12.7, 12.10, 12.15, 17.11, 18.2-3, 18.5, 18.9-10, 18.28, 18.31, 20.1, 20.15, 21.4, 21.8a, 21.12, 22.2-3

Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY 1.17, 18.20

AKG-Images 4.5, 4.10, 6.6, 6.8, 7.3

Album/AKG-images/kg-Images/Latinstock 6.9, 8.2, 12.9, 12.11, 19.2, 21.3,

AKG-images/British Library 6.14

British Library Board. All Rights Reserved/The Bridgeman Art Library 8.1, 8.3-4, 13.2, 17.4,

The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN/Image of the MMA 11.8

RMN (Domaine de Chantilly)/René-Gabriel Ojéda 11.10

Francis G. Mayer/corbis/Corbis (dc)/Latinstock 12.8, 14.9

Erich Lessing/Album/Album Art/Latinstock 12.13, 12.16

Leiden, Universiteitsbibliotheek 15.5-7

Paul Maeyaert/The Bridgeman Art Library 18.14-15, 20.9-10

Peter Willi/The Bridgeman Art Library 18.19a

City of Detroit Purchase/The Bridgeman Art Library 18.33

Staatliche Kunstsammlungen Dresden/The Bridgeman Art Library 20.18

Album/AKG-Images/Nimatallah/AKG-Images/Latinstock 21.6

Reproduções de *Herfsttij der middeleeuwen – studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*. Amsterdam: Uitgeverij Contact, 1997 1.1, 1.3, 1.5-7, 1.9, 1.11-13, 1.15-16, 1.18, 2.1-2, 2.4-5, 2.7-9, 2.11-17, 3.1-4, 4.3-4, 4.6-9, 4.11, 5.1-3, 5.5, 6.1-3, 6.5, 6.10-13, 6.15-16, 7.1, 7.4-6, 7.8-9, 7.11-12, 7.14, 8.5-6, 9.1, 9.3, 10.1-6, 11.1-7, 11.9, 11.11-19, 12.1-6, 12.12, 12.14, 12.17, 13.1, 13.3-9, 14.1-8, 14.10-12, 15.1-4, 15.8-11, 16.1-6, 17.1-3, 17.5-10, 17.12-13, 17.15-16, 18.1, 18.6-8, 18.11-12, 18.16-18, 18.21-22, 18.27, 18.29-30, 18.32, 19.1, 19.4-6, 20.3, 20.5, 20.8, 20.12, 20.14, 20.19, 20-20, 21.2, 21.7, 21.9, 21.10-11, 21.13-22, 22.1

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem neste livro. A Cosac Naify agradece qualquer informação relativa à autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos nesta edição, e se compromete a incluí-los nas futuras reimpressões.

© Erven Huizinga 2010

© COSACNAIFY 2010

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Milton Ohata

PREPARAÇÃO

Julia Bussius

REVISÃO

Daniela Baudouin, Cecília Ramos

e Isabel Jorge Cury

ÍNDICE E BIBLIOGRAFIA

Ananda Stücker

PROJETO GRÁFICO

Gustavo Marchetti

PRODUÇÃO GRÁFICA

Aline Valli

TRATAMENTO DE IMAGEM

Wagner Fernandes

MAPA

Sônia Vaz

AGRADECIMENTOS

Luiz Felipe de Alencastro, Peter Burke,
Rogério Forastieri, Íris Kantor, Anton van
der Lem, Evaldo Cabral de Mello, Fernando
Novais, José Mario Pereira, Tereza Aline
Pereira de Queiroz, Benjamin N. Teensma

COSAC NAIFY

rua General Jardim, 770, 2º andar

01223-010 São Paulo SP

cosacnaify.com.br [11] 3218 1444

atendimento ao professor [11] 3823 6560

professor@cosacnaify.com.br

4.ª reimpressão, 2015

Nesta edição, respeitou-se o novo

Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

O outono da Idade Média / Johan Huizinga

Título original: *Herfsttij der Middeleeuwen*

Ensaio Peter Burke e Anton von der Lem

Entrevista: Jacques Le Goff

Tradução: Francis Petra Janssen

Revisão técnica: Tereza Aline Pereira de Queiroz

São Paulo: Cosac Naify, 2013

656 pp., 282 ils.

Bibliografia.

ISBN 978-85-7503-756-0

1. França - Civilização - 1328-1600 2. Civilização medieval

3. Holanda - Civilização 4. Idade Média I. Burke, Peter.

II. Lem, Anton von der. III. Le Goff, Jacques. IV. Título.

10-05044

CDD-940.1

Índices para catálogo sistemático:

1. Civilização medieval: História 940.1

Nederlands
letterenfonds
dutch foundation
for literature

Esta obra foi publicada com o apoio da

Fundação para a literatura holandesa

FONTES Swift e Fedra sans

PAPEL Couché fosco 157 g/m²

Impresso na OGI, China

O outono da Idade Média é um grande clássico da historiografia ocidental. Publicado em 1919, é a obra-prima de Johan Huizinga (1872-1945) e foi traduzido desde então para mais de vinte línguas. Raras vezes um período histórico foi apresentado de maneira tão viva e colorida. Aqui, a Idade Média é vista na plenitude de seus contrastes, distante do lugar-comum segundo o qual ela não passaria de uma transição, longa e letárgica, entre o brilho da Antiguidade e o do Renascimento.

"Que tipo de ideia podemos formar de uma época", escreveu certa vez o historiador holandês, "se não olharmos para as pessoas que a viveram? Se oferecermos explicações generalizantes, criaremos apenas um deserto e chamaremos isso de história". Estampada no subtítulo, a expressão *formas de vida e de pensamento* é um catalisador que permite, a um só tempo, evitar as formulações vazias e dar sentido ao turbilhão de personagens e acontecimentos. Tais *formas* incluem a cultura, a arte, a religião e o pensamento, mas, além disso, constituem a própria pulsação do dia a dia medieval, nos modos de expressão da felicidade, do sofrimento, do amor e do medo da morte. Huizinga utilizou métodos e fontes históricas pouco usuais em sua época. Combinando a crença no poder revelador da obra de arte e um olhar muito semelhante ao de um antropólogo, ele se tornou um pioneiro do que mais tarde se denominou *história das mentalidades*.

Pela primeira vez, *O outono da Idade Média* é vertido em língua portuguesa a partir do holandês, bem como do resultado de pesquisas que, passados cerca de oitenta anos, reestabeleceram o texto tal como foi concebido. Ricamente ilustrada, a presente edição também reúne uma entrevista de Jacques Le Goff e um ensaio biográfico de Peter Burke.

