



Universidade de São Paulo

Reitor

Carlos Gilberto Carlotti Júnior

Vice-Reitora

Maria Armanda N. Arruda



Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor

Paulo Martins

Vice-Diretora

Ana Paula Torres Megiani



Laboratório de Teoria e História das Mídias Medievais

Coordenadores

Eduardo Henrik Aubert (USP)

Gabriel Carvalho Godoy Castanho (UFRJ)

Maria Cristina Correia L. Pereira (USP)

Wanessa Asfora Nadler (Universidade de Coimbra)

Comitê editorial

Daniel Russo (Universidade de Bourgogne)

Eduardo Henrik Aubert (USP)

Eliana Magnani (CNRS)

Gabriel Carvalho Godoy Castanho (UFRJ)

Maria Cristina Correia L. Pereira (USP)

Wanessa Asfora Nadler (Universidade de Coimbra)

SERVIÇO DE EDITORAÇÃO FFLCH-USP
Rua do Lago, 717 – Cidade Universitária
05508-080 – São Paulo – SP – Brasil
Tel. +55 11 3091-0458
e-mail: editorafflch@usp.br



Primeiros Olhares

A Série Primeiros Olhares abriga trabalhos produzidos por discentes que se iniciam nos estudos das imagens, sem limitação de tema e período histórico. À curiosidade desses novos olhares, somam-se os cuidados com o rigor da pesquisa, resultando em experiências e material bibliográfico importantes tanto para a formação das autoras e dos autores quanto para a ampliação do campo dos estudos das imagens no Brasil.

Maria Cristina Correia L. Pereira
André Pelegrinelli
Organizadores

Laboratório de Imagens

Estudos sobre as imagens medievais

Primeiros Olhares, n. 1



1ª edição
São Paulo, 2022

L123 Laboratório de imagens [recurso eletrônico] : estudos sobre as imagens medievais / Organizadores: Maria Cristina Correia L. Pereira, André Pelegrinelli. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2022.
9.052 Kb ; PDF. (Primeiros olhares, n. 1)

ISBN 978-85-7506-405-4
DOI 10.11606/9788575064054

1. Iconografia (Idade média). 2. Ilustrações. 3. Iconoclastia. I. Pereira, Maria Cristina Correia L. II. Pelegrinelli, André. III. Série

CDD 709.02



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença *Creative Commons* indicada.

Sobre os organizadores:

Maria Cristina Correia L. Pereira

Professora do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História Social da FFLCH-USP, coordenadora do LATHIMM-USP. Doutora em História pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, Paris) e Livre-Docente pela USP.

André Pelegrinelli

Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo, em cotutela com o Doutorado em História, Antropologia, Religiões da Università Sapienza di Roma. *Studente* da Scuola Superiore di Studi Medievali e Francescani da Antonianum de Roma. Pesquisador do LATHIMM-USP.

Capa: Beatriz Cristine Honrado

Imagem da capa: The Smithfield Decretals, Toulouse (?), c. 1300-1340 (London, British Library, Royal 10 E IV, f. 248r).

Revisão: Flávia Schiavo

Diagramação: Clara Print

Sumário

Sextando no Medievo

Maria Cristina Correia L. PEREIRA e André PELEGRINELLI..... 3

I. As cristianizações da Antiguidade clássica: readequações dominicanas do Caronte dantesco em Santa Maria Novella (c. 1350-1357)

Bruno dos Santos MENEGATTI 8

II. O Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons e suas imagens marginais

Camila Borja de OLIVEIRA 57

III. A Anunciação e suas margens: as imagens das Horas da Virgem do Livro de Horas Ms. 50,1,022 da Biblioteca Nacional

Clara Magalhães YAMAMOTO 80

IV. Cultura e fé no reino da Nortúmbria: a imagem de João, o Evangelista, nos Evangelhos de Lindisfarne (c. 700)

Felipe Pereira RODRIGUES 98

V. Cores e monstros no Royal Ms. 1 B XI

Guilherme Cavalcanti BARBOSA 124

VI. A Capela dos Reis Magos do Palácio Medici-Riccardi no imaginário político da família Medici de Florença

Hermano do Amaral PINTO NETO 147

VII. Iconoclastia como criação?: o ataque aos olhos na Missa de São Gregório de Seewald (1491)

Letícia B. TARIFA 171

VIII. A doação do monge Nevelo: ornamento, memória e o trabalho de escrita no manuscrito BnF Lat 17767 (Corbie, século XII)

Pedro de Oliveira e SILVA 188

IX. <i>Contatos entre o sagrado e o profano, o cristão e o pagão: um estudo sobre as imagens do manuscrito dos Carmina Burana</i> Pedro Ramos MONTEIRO	204
X. <i>A agência de Isaac no sacrifício de Gn 22,1-19 (e o que coube ao carneiro e a Abraão): um estudo de caso do pensamento figurativo na arte cristã medieval a partir do manuscrito BL Add. Ms. 15248</i> Priscilla Sousa MARTINS	226
XI. <i>A cirurgia craniana de Roger Frugardi: fólio 2r, da obra Chirurgia</i> Rute Medeiros Moraes de PALMA.....	274
XII. <i>D'além formas e modelagens: breve análise de uma Biblia Pauperum do século XV</i> Vitor Rodrigues Sant'Anna DEZANI	286

Sextando no Medievo

Maria Cristina Correia L. PEREIRA
André PELEGRINELLI

Este livro nasceu de uma experiência didática em torno da disciplina “Introdução aos manuscritos medievais” (FLH0116 – Introdução à História da Arte Medieval), ministrada por Maria Cristina Correia L. Pereira e auxiliada por André Pelegrinelli, como estagiário do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), no segundo semestre de 2020, junto ao Departamento de História da USP. Realizada remotamente, por exigência do isolamento social em função da pandemia de covid-19, às sextas-feiras à noite, logo o apelido de “Sextando no medievo” colou-se a ela.

Em meio àquele difícil contexto, as discussões sobre o conteúdo das aulas (que eram disponibilizadas em vídeo previamente) mostraram-se como um verdadeiro alento intelectual, sempre mescladas a um ambiente bem-humorado e à vontade de aprofundar os conhecimentos sobre as imagens medievais e analisá-las detidamente. A única avaliação exigida para a aprovação na disciplina foi um trabalho monográfico e, dos 55 alunos concluintes, foram selecionados para participar da presente publicação os 18 que melhor atenderam às demandas e entregaram um trabalho elaborado e articulado. Por motivos diversos, apenas 12 chegaram ao fim de um longo processo de quase um ano de revisões, reescritas, reelaborações.

Está-se diante, portanto, de um verdadeiro laboratório, em que não se tratava apenas de aprender e exercitar o trabalho de análise de imagens medievais, mas também de aprender e exercitar o trabalho de escrita acadêmica, de produção de um texto para publicação. Para a grande maioria deles, tratou-se da primeira experiência nesse sentido – e que, esperamos, inaugure uma longa série. Afinal, dois

dentre eles atualmente já ingressaram em cursos de pós-graduação e vários outros pretendem fazê-lo em breve.

A variedade dá a tônica nesta compilação, tanto de seus autores como de seus objetos de estudos, das abordagens escolhidas, dos estilos de escrita. Quanto aos autores, quatro já fazem pesquisa na área; e, dentre estes, três integram o Laboratório de Teoria e História das Mídias Medievais (LATHIMM) e são bolsistas ou ex-bolsistas de Iniciação Científica. Para os demais, essa foi a primeira experiência com imagens medievais, o que mostra, por um lado, uma abertura de espírito e uma curiosidade intelectual extremamente bem-vindas para historiadores e, por outro, o forte apelo que a arte medieval exerce sobre o imaginário contemporâneo.

Como é frequente em compilações gerais, que não delimitam um período ou espaço geográfico do medievo, a maioria dos capítulos versa sobre temáticas concernindo à Baixa Idade Média (sete de 12 tratam dos séculos XIV e XV) e à Europa ocidental continental (apenas dois deles não analisam objetos produzidos no continente, e sim nas Ilhas Britânicas). Isso se deve, de certo modo, à maior facilidade de acesso às fontes e à bibliografia, inclusive pela proximidade linguística, mas não se pode esquecer que a própria tradição medievística brasileira privilegia tais recortes – ainda que tal panorama tenha começado a mudar nos últimos anos. Igualmente merecedor de destaque é o fato de que a grande maioria dos textos têm como objeto de estudo imagens de manuscritos: isso ocorre com oito deles. Mais uma vez, são as condições de acesso as responsáveis por tal disparidade: impressionantes esforços têm sido empregados nas últimas duas ou três décadas na digitalização de acervos de manuscritos de bibliotecas ao redor do mundo, facilitando e democratizando o acesso às obras. A tal trabalho, soma-se o de indexação dos manuscritos, organizados em repositórios digitais, o que é essencial para que sejam localizados e assim estudados. É importante sublinhar que todos os artigos foram escritos a partir da análise de reproduções digitais (por vezes auxiliada por reproduções impressas) das obras, por exigência da distância geográfica dos locais de guarda e por exigência das condições sanitárias – visto que pelo menos um dos objetos estudados está conservado em uma biblioteca brasileira, no Rio de Janeiro.

No que tange aos procedimentos metodológicos, um denominador entre todos os capítulos é a importância das comparações – com outras imagens e com a tradição textual. Apesar da concentração, em geral, em torno de uma única imagem, conforme as instruções iniciais da avaliação, em nenhum caso elas foram estudadas de modo isolado, sem considerar o contexto de produção (e por vezes também de recepção) e, principalmente, sem considerar o conjunto da obra em que elas se encontram ou outras séries em que pudessem se situar (fossem elas temáticas, fossem estilísticas).

Assim, a coletânea inicia-se com um artigo de Bruno dos Santos Menegatti sobre a representação de Caronte em uma pintura mural do Inferno na Capela Strozzi da igreja dominicana de Santa Maria Novella (c. 1350-1357), em Florença, em que ele examina, por um lado, as sobrevivências clássicas na figuração de tal personagem (valendo-se para tanto de sua experiência de pesquisa sobre o Além antigo e medieval) e, por outro, as influências da *Commedia* de Dante. No capítulo VI, outra pintura mural é estudada, também em âmbito italiano: Hermano do Amaral Pinto Neto dedica-se a demonstrar como o afresco pintado por Benozzo Gozzoli na parede leste da Capela dos Reis Magos (c. 1459-1461) do Palácio Medici-Riccardi funciona como uma autorrepresentação da família Medici. Segue-se a ele o único capítulo do livro que trata de uma pintura retabular: datando de c. 1461, a *Missa de São Gregório*, pintada provavelmente no sul da Alemanha, foi objeto da discussão feita por Letícia B. Tarifa sobre os limites da recepção da imagem, quando os espectadores são por ela tão afetados a ponto de destruí-las, total ou, como neste caso, parcialmente.

Os nove outros capítulos são dedicados ao estudo de livros – manuscritos, em geral, mas em um caso feito utilizando a técnica de xilogravura sobre papel. Assim, no último capítulo, Vitor Rodrigues Sant’Anna Dezani examina dois exemplares de 1471 de uma *Biblia pauperum* em *blockbooks*, discutindo as diferenças entre eles quanto às cores das imagens, aplicadas à mão, e as implicações disso. As cores também muito interessam a Guilherme Cavalcanti Barbosa, que estuda as estratégias ornamentais utilizadas em um manuscrito bíblico do século XII preservado na British Library, especialmente no que diz respeito às imagens e às letras iniciais. Mais dois capítulos abordam manuscritos bíblicos: no décimo, Priscilla Sousa Martins faz uma

análise bastante minuciosa de uma miniatura que se encontra em uma Bíblia moralizada produzida aproximadamente em 1455, discutindo as escolhas feitas na imagem, e no texto, para figurar e descrever o sacrifício de Isaac por Abraão, e os desvios em relação à Vulgata. No quarto capítulo, o foco é talvez o manuscrito mais conhecido de todos os aqui estudados: o chamado Evangelhos de Lindisfarne, produzido por volta de 700 nessa ilha do reino da Nortúmbria, cujas imagens figurativas e ornamentais de página inteira foram discutidas por Felipe Pereira Rodrigues como um exemplo do resultado do encontro de várias tradições, tanto insulares quanto continentais, artísticas, estilísticas, históricas e eclesiásticas.

Se a Bíblia, em suas diferentes versões, traduções e formatos, foi o livro (ou, mais precisamente, o conjunto de livros) mais copiado na Idade Média, e o mais estudado nesta compilação, também livros e textos litúrgicos e paralitúrgicos interessaram aos autores. Assim, no oitavo capítulo, Pedro de Oliveira e Silva analisa a imagem de abertura do Martirológio/Obituário que se encontra em um dos manuscritos por ele estudados em sua pesquisa de Iniciação Científica, uma compilação produzida na Abadia de Corbie no século XII, que mostra o dom do próprio livro por seu copista/artista ao patrono do mosteiro. Ainda mais atenção receberam os Livros de Horas, estudados em dois capítulos – ambos focados nas imagens marginais, outro tema que muito atraiu os autores. No segundo capítulo, Camila Borja de Oliveira examina as imagens que se encontram nas margens do chamado Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, do final do século XIII, analisando em particular o caso do fólio 268r, visto por ela como representativo das relações existentes entre tais imagens e as que se encontram no restante da página e do manuscrito, e também com os textos. Um estudo paralelo foi realizado no terceiro capítulo, em que Clara Magalhães Yamamoto apresenta seu objeto de pesquisa de Iniciação Científica, um Livro de Horas do século XV conservado na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro (Ms. 50,1,022): também aí são estudadas imagens nas margens de um fólio específico, e que mostra em seu centro a cena da Anunciação.

Nem todos os manuscritos estudados, porém, apresentam um conteúdo litúrgico ou mesmo religioso – anacronicamente falando. No capítulo XI, por exemplo, Rute Medeiros Moraes de Palma nos

apresenta uma cópia da obra *Chirurgia*, de Roger Frugardi, da passagem do século XIII para o XIV, que trata, como o título indica, de práticas cirúrgicas. No entanto, as imagens que acompanham a obra não mostram apenas tais procedimentos, mas também cenas bíblicas, a exemplo das que se encontram no fólio 2r, de que ela se ocupa e cujas lógicas ela procura entender. A mistura entre as esferas sacra e profana, assim como cristã e pagã, também é uma característica de um famoso manuscrito do século XIII estudado no capítulo IX por Pedro Ramos Monteiro, por conter os chamados *Carmina Burana*: em duas de suas imagens tal mescla é bastante evidente, a que mostra a Roda da Fortuna e a que mostra bebedores em uma taberna.

Como os doze textos desta publicação demonstram, não se tratou aqui apenas de complementar a formação acadêmica de seus autores, mas sobretudo de fornecer material bibliográfico acessível, em português, e de qualidade, para estudantes interessados nas imagens medievais – e, mais particularmente, futuros alunos da disciplina, para os quais este livro pode servir de incentivo a participar das futuras edições.

Por fim, resta-nos agradecer às autoras e aos autores que aceitaram o desafio de participar desta publicação e também ao Laboratório de Teoria e História das Mídias Medievais por acolher este livro em sua série Primeiros Olhares, ao Programa de Pós-graduação em História Social da USP pelo apoio financeiro e a todas que trabalharam na produção deste livro.

I

As cristianizações da Antiguidade clássica

Readequações dominicanas do Caronte dantesco em Santa Maria Novella (c. 1350-1357)

Bruno dos Santos MENEGATTI*

*Ulisses morre, uma e outra vez,
pelos pecados de Dante.*

Teodolinda Barolini¹

Durante as últimas décadas, os estudos de imagens medievais têm alcançado nas universidades brasileiras um novo vigor com metodologias mais refinadas e transversais². O cruzamento entre os

¹ “*Thus Ulysses dies, over and over again, for Dante’s sins.*” BAROLINI, Teodolinda. *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*. New Jersey: Princeton University Press, 1992. p. 58. Todas as traduções para o português são do autor, a não ser quando houver indicação.

² Trabalhos de catalogação que antecedem e lastreiam as análises qualitativas dos objetos visuais e materiais medievais podem ser vistos em dois artigos introdutórios que me parecem fundamentais: o de Eliane Magnani (MAGNANI, Eliane. *Qu’est-ce qu’un corpus? Compte-rendu de la Journée d’études*, IRHT, 2017) e o de Jean-Claude Schmitt, O historiador e as imagens (*In: SCHMITT, Jean-Claude. O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de José R. Macedo. Bauru: Edusc, 2007. cap. 1, p. 25-54), no qual, ao tratar de série dada *a priori*, indica: “convém distinguir séries construídas pelo historiador, segundo critérios iconográficos, formais, estruturais, temáticos, cronológicos” (SCHMITT, 2007, p. 41). Quanto às análises qualitativas (em vista da compreensão estilística, simbólica, de agenciamentos e sociocultural da imagem), vale citar o estudo de Daniel Russo (RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença da Idade Média. Tradução de Maria Cristina C. L. Pereira. *Revista de História*, São Paulo, n. 165, p. 37-72, jul./dez. 2011) e o trabalho de Eduardo H. Aubert (AUBERT,

estudos contemporâneos de imagens medievais (mas não só!) e as plataformas digitais em que a informação é articulada na atualidade torna possíveis novas reflexões de produção e acessibilidade de conteúdo científico. O desdobramento digital dos objetos físicos e das pesquisas libera o conhecimento de uma produção local e limitada. Isso tem possibilitado o desenvolvimento de integrações internacionais entre pesquisas e pesquisadores que resulta em avanços coletivos do conhecimento científico ainda a ser amadurecido e compreendido pelas próximas gerações. A atribuição adequada de valor às novas formas digitais de acesso à informação dentro da pesquisa contemporânea em imagens, sobretudo medievais, pode potencializar seu alcance tanto social, didático e popular (divulgação) quanto em redes internacionais de pesquisa especializada (produção).

Não apenas para exemplificar, mas também introduzir o tema deste texto – viabilizado mediante a utilização dessas novas ferramentas de pesquisa, fundamentais, sobretudo, em tempos de pandemia e isolamento social –, cito estudos sobre as caracterizações das identidades e das transformações históricas do Inferno cristão. Trata-se, em princípio, de um assunto que dispõe de ampla relevância e fortuna crítica em virtude tanto da cultura material e visual a ele associada durante toda a história (em especial no Ocidente medieval) quanto da curiosidade popular dedicada ao assunto. Recentes trabalhos de pesquisadoras brasileiras, mas também internacionais, produziram reflexões sobre o Além antigo e medieval, assim como suas semelhanças e diferenças³.

Portanto, com o levantamento de pesquisas atuais sobre o tema, sem perder de vista as obras de referência e o trabalho com os

Eduardo. H. Reflexões sobre a imagem como gesto: apontamentos a partir do manuscrito Paris, BnF, latin 9449. *Revista de História*, São Paulo, n. 172, p. 77-111, jan./jun. 2015).

³ Ver a este respeito: QUÍRICO, Tamara. *Inferno e Paradiso: as representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2014; SOUZA, Mariana. P. Q. *Uma imagem entre dois mundos: um estudo sobre o mosaico do Juízo Final de Torcello (Veneza – século XI)*. 2016. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017; e, internacionalmente, LYMBEROPOULOU, Angeliki. *Hell in the Byzantine World: A History of Art and Religion in Venetian Crete and the Eastern Mediterranean*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020; HOLLER, Theresa. *Jenseitsbilder: Dantes Commedia und ihr Weiterleben im Weltgericht bis 1500*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2020; GEE, Emma. *Mapping the Afterlife: From Homer to Dante*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

documentos, proponho a continuidade de um espaço de renovação das análises destes objetos. Assim, traço um caminho neste texto desde o estudo de aspectos singulares (materialidade e forma dos objetos individuais) até o daqueles que incorrem em caminhos mais amplos (historicidades, agenciamentos e categorizações a partir de conjuntos documentais).

Nas próximas páginas, apresento, primeiramente, uma das imagens mais notáveis do Inferno do século XIV em Florença e o estudo de suas variações e correlações com o ambiente local efervescido por uma fortuna documental temática, bem como por disputas entre teólogos mendicantes e poetas florentinos. Em segundo lugar, mas ao mesmo tempo, tenho como objetivo a compreensão de uma das faces dessas controvérsias que foi norteada pela presença da Antiguidade clássica cristianizada de diferentes formas, em imagens e testemunhos textuais, ao longo do século XIV⁴.

As imagens do Inferno e a *Commedia* de Dante na tradição medieval

A primeira metade do *Trecento* italiano (1300-1350) é caracterizada como um período de transformações no imaginário cristão do pós-vida. Não apenas em função da peste ao fim dessa época, mas também por vários eventos de ordem natural e cultural, como a enchente do rio Arno (1333) e a publicação completa da *Commedia* de Dante Alighieri (1265-1321). Estes são alguns marcos que consolidaram um ambiente simultâneo às mudanças no imaginário coletivo que se materializou nas imagens do Inferno. A imensa maioria dessas imagens esteve, no fim do século XIII, dimensionalmente limitada ao canto inferior direito nas composições do Juízo Final. Os documentos visuais desse período apresentam apenas a entrada do Inferno, seja como uma caverna, seja como a boca

⁴ Jacques Le Goff, no livro *La naissance du Purgatoire*, de 1981, apresenta os caminhos pelos quais as ideias de um local de purgação antes do Juízo Final poderiam ser possíveis, como uma espécie de etapa de purificação da alma para alcançar sua estada ao lado de Deus. Para isso, infere que “[...] os fundamentos de sua doutrina [a cristã] vêm, de um lado, da herança de certas correntes filosóficas e religiosas gregas pagãs e, de outro, de uma reflexão original sobre a Bíblia e a escatologia judaico-cristã” (LE GOFF, Jacques. *O nascimento do Purgatório*. Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2017).

do Leviatã⁵ – ou ainda, segundo modelos bizantinos, um lago de fogo com compartimentos para os tipos de punição⁶. No século seguinte, o Inferno assumiu relevância e um destaque maior nas imagens do Julgamento, fazendo parte também na composição de novos temas⁷.

Houve uma expansão do espaço compositivo do Inferno que começou a se materializar e se difundir na década de 1330, a exemplo da Capela del Podestà (1330-1337). O ciclo de afrescos desse local foi atribuído aos seguidores de Giotto, que detalharam tanto o Inferno quanto o Paraíso. Este desmembramento em campos pictóricos adjacentes à imagem central do Julgamento na capela florentina é o testemunho mais antigo documentado desse tipo de composição⁸. Outro ciclo de afrescos importante para a construção de um quadro de referências são as pinturas no Camposanto de Pisa (1336-1340) do artista Buonamico Buffalmacco (1290-1340). O tema central da obra é o *Trionfo della Morte*, ao lado de uma imagem da *Tebaide* e do Juízo Final. Nesta última imagem, é o Inferno que adquire destaque visual, enquanto o Paraíso é negligenciado:

A maneira como o inferno se encaixa na imagem do Juízo Final determina outra mudança radical. Na verdade, o inferno não está mais localizado na parte inferior direita do Juízo Final, como era o caso em representações anteriores de arte monumental, e novamente em Pádua. Julgamento e inferno estão justapostos aqui e formam dois conjuntos de importância quase igual. Claro, eles constituem uma mesma cena, delimitada por um único quadro.

⁵ Em seu livro, Tamara Quírico descreve que “a área infernal era apenas pronunciada por sua entrada – seja um caldeirão, uma caverna ou mesmo a boca do Leviatã” (QUÍRICO, 2014, p. 98).

⁶ Nas palavras de Mariana Souza, “o inferno de Torcello segue a tradição de representação infernal bizantina que, na maioria das vezes, é constituída por duas partes: o lago de fogo e os compartimentos infernais” (SOUZA, 2017, p. 69).

⁷ “No caso específico da elaboração de uma representação visual do Juízo Final, a questão é ainda mais complexa: com efeito, é preciso recordar que, embora seja um dos temas de maior importância para os cristãos, não há um texto único que sirva de base para a descrição da cena, e, desse modo, para o desenvolvimento iconográfico do tema” (QUÍRICO, 2014, p. 135).

⁸ “Na década de 1330, portanto, há, pela primeira vez, o desmembramento do tema do Juízo [Final] em mais de uma composição – cada uma sobre uma parede distinta (como é o caso dos afrescos do Bargello), ou sobre o mesmo suporte (como na pintura do ciclo pisano)” (QUÍRICO, 2014, p. 72).

[...] Não podemos, portanto, considerar o inferno como uma cena independente daquela do Juízo.⁹

Nessas novas formas de compor o Inferno há um superdimensionamento dos motivos já consolidados da pintura mural (como a representação das punições em aglomerações indistintas e/ou a compartimentação modular) que seguirá da apresentação de uma nova construção visual da topografia com características naturais. A ascensão desta última abordagem visual é geralmente associada ao Inferno de Dante, pois ele se difundiu e se popularizou rapidamente na sociedade toscana. O poeta florentino descreveu a visualização pormenorizada de eventos e lugares relacionados coerentemente por meio de um percurso de navegação pelo mundo infernal.

A ordem do inferno de Dante, que não corresponde ao modelo teológico cristão dos sete pecados principais, mas se baseia na antiga filosofia do discurso da figura de Virgílio e explicada com a ética aristotélica, está ligada a um sistema cristão. Isso cria uma imagem completamente nova do inferno: não há mais caos, mas a ordem reina nos reinos infernais e esta ordem é, por sua vez, criada por meio de uma paisagem montanhosa. A *Commedia* de Dante é pioneira e paradigmática para o surgimento de um inferno ordenado, razão pela qual essa nova forma de visualização pode ser entendida como uma espécie de resposta teológica à alta popularidade do texto.¹⁰

⁹ “La façon dont l'enfer s'insère dans l'image du Jugement dernier détermine une autre mutation radicale. En effet, l'enfer n'est plus situé dans la partie inférieure droite du Jugement dernier, comme c'était le cas dans les représentations antérieures de l'art monumental, et encore à Padoue. Jugement et enfer sont ici juxtaposés et forment deux ensembles d'importance presque égale. Certes, ils constituent une seule et même scène, délimitée par un cadre unique. [...] On ne saurait donc considérer l'enfer comme une scène indépendante de celle du Jugement” (BASCHET, Jérôme. *Les justices de l'au-delà: Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XV siècle)*. Rome: École Française de Rome, 1993. p. 308-309).

¹⁰ “Dantes Höllenordnung, die nicht mit dem christlich-theologischen Modell der sieben Hauptsünden übereinstimmt, sondern in der Figurenrede Vergils antik-philosophisch begründet und mit der aristotelischen Ethiklehre erklärt wird, wird mit einem christlichen System verbunden. Dabei entsteht ein gänzlich neues Bild der Hölle: Nicht mehr Chaos, sondern Ordnung herrscht in den höllischen Gefilden und diese Ordnung entsteht wiederum mittels einer Berglandschaft. Wegweisend und paradigmatisch für das

Todavia, o suposto pioneirismo da *Commedia* em relação a outras topografias infernais da Idade Média, assim como algumas imagens do Inferno consistirem em uma “resposta teológica” ao texto, são questões que devem ser mais bem exploradas. Outras visões e viagens para o Além agenciaram muitos elementos comuns ao texto de Dante e que podem ser encontrados nesse tipo de relato por toda a Idade Média. Ao mesmo tempo, a recepção histórica da obra no *Trecento* tende a distanciar o poeta de suas aspirações visionárias, fato este que o associaria à tradição profética¹¹. Esta tendência, longe de determinar um ambiente homogêneo, não é sugerida pelas imagens do Inferno em ciclos de afrescos em locais religiosos e que são compreendidas à luz da *Commedia*. Como será demonstrado ao longo do texto, essas imagens evidenciam mais uma aproximação (sob determinadas condições) do que um distanciamento entre poema e profecia.

A reivindicação de Dante por sua inspiração divina pode ser vista no *Purgatório* quando diz que “e se Deus em sua graça me acolheu / até admitir que eu suba para sua corte / de outro modo do que antes prescreveu”¹². Nesta passagem, é percebida a busca tanto por caracterizar o poema como uma visão quanto por distingui-lo de uma. Assim, ao mesmo tempo que a passagem não nos pode garantir a agência do texto, a associação da *Commedia* com a tradição visionária também não deve ser automática, mas analisada com cuidado. Este objetivo é compartilhado pelos estudos dantescos que buscam, nas últimas décadas, reengajar o poema nesta tradição não apenas “como

Aufkommen einer geordneten Hölle ist Dantes Commedia, weshalb diese neue Form der Visualisierung durchaus als eine Art theologischer Antwort auf die hohe Popularität des Textes verstanden werden kann” (HOLLER, Theresa. *Infernale Landschaften: Wie Dantes Commedia das Bild des Weltgerichts in Italien verändert*. *Deutsches Dante-Jahrbuch*, Berlin, v. 93, n. 1, p. 74-103, set. 2018. p. 87).

¹¹ “[...] a reação crítica que começou a dicotomizar o que Dante havia fundido foi o resultado de uma postura cultural que preferiu manter os poetas separados dos profetas.”; “[...] the critical reaction that set about dichotomizing what Dante had fused was the result of a cultural posture that preferred to keep poets safely bracketed from prophets” (BAROLINI, Teodolinda. “Why Did Dante Write the *Commedia*?” or the Vision Thing. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, Baltimore, n. 111, p. 1-8, 1993. p. 3).

¹² “E se Dio m’há in sua grazia rinchiuso, / tanto che vuol ch’i’ veggia la sua corte / per modo tutto fuor del moderno uso”. *Purg.* XIV.41-42 (*A Divina Comédia*. 4. ed. Tradução de Ítalo E. Mauro. São Paulo: Editora 34, 2017. 3 v.).

um artefato literário, mas também como um registro de uma experiência visionária”¹³.

No caso específico do Inferno, a tradição visionária é bastante diversa e ambígua, e, por vezes, narrativamente incoerente devido à própria natureza onírica e inconsciente dos relatos. As considerações da literatura crítica sobre os precursores visionários de Dante são, muitas vezes, ásperas em razão das diferenças já esperadas entre a *Commedia* e as visões medievais. Alessandro D’Ancona aponta para a “virtude plástica” dantesca em detrimento da “mediocre casuística conventual” das visões medievais¹⁴. Jacques Le Goff, por sua vez, escreve que “*Tnugdalo* (Túndalo) tentou desajeitadamente ordenar em uma visão única um conjunto de heranças literárias e teológicas que não foi capaz de unificar”¹⁵. Teodolinda Barolini diz que nessas visões “todos os pecadores parecem iguais, todas as punições se fundem em um borrão sádico”¹⁶. Por fim, Claude Carozzi conclui, dadas as divergências, que “devemos, portanto, deixar Dante em sua solidão e admitir que ele foi, em última instância, o único criador de um gênero literário, o da Divina Comédia”¹⁷.

¹³ “[...] we must remove it from its isolated high-culture peak and come to terms with it not only as a literary artifact but also as the record of a visionary experience” (BAROLINI, 1993, p. 2).

¹⁴ “*Certo, percorrendole tutte, qua e là troviamo qualche raggio di poetica luce, qualche forma che per dolce soavità o per sublime orridezza ci sorprende e ci ferma; ma il racconto manca di precisione: la descrizione difetta di quella virtù plástica, così própria di Dante che a noi par quase di conoscere graficamente e architeticamente i luoghi da lui rappresentati: tutta la tela è male ordita e peggio tessuta, con frequenti strappi e mal congregate riprese: il sistema dele pena e dei premi corrisponde piú al meschino intelletto dell’autore e alla mediocre casuistica conventuale, che non ad una meditata e felice armonia dei principi filosofici coi dogmi teologici*” (D’ANCONA, Alessandro. *I precursori di Dante*. Firenze: Sansoni, 1874. p. 30).

¹⁵ O autor continua: “permiteme falar em termos de julgamento de valor porque creio que a coerência do sistema do purgatório foi um importante elemento de seu sucesso entre os clérigos e entre as massas em uma época ‘racionalizante’” (LE GOFF, 2017, p. 289). Como será visto a seguir, suspeito que a Visão de Túndalo se vale muito mais das subjetividades e limitações humanas (não compreensão todas as coisas do Além) expostas por uma narrativa turva e tortuosa do que de uma tentativa de racionalização e construção de uma arquitetura global do Além, principalmente, o Inferno. Esta “objetividade” do Além é, ainda, uma das formas de Dante ter sido julgado por mendicantes toscanos durante o século XIV.

¹⁶ “[...] all the sinners seem the same, all the punishments merge into one sadistic” (BAROLINI, 1993, p. 3).

¹⁷ “*Il faut donc laisser Dante dans sa solitude et admettre qu’il a été, en définitive,*

As duras palavras de Carozzi tentam colocar fim na antiga busca das fontes medievais de Dante, que produziu muitas argumentações enérgicas ao qualificar, em análises menos históricas do que evolucionistas, as visões como simplistas, cruas e rudimentares. Barolini, uma crítica desse tipo de análise, tampouco foge dessa postura¹⁸. Certamente é preciso, além do reengajamento visionário, uma longa diferenciação esmiuçada – que não cabe esgotar aqui – que torne óbvio o anacronismo equivocadamente de que Túndalo, por exemplo, é um Dante primitivo ou que seu relato tenha almejado, de alguma forma, o *status* da *Commedia*.

Na Visão de Túndalo do século XII – uma das mais difundidas durante o século XIII¹⁹ –, ainda que seja narrado um percurso sequencial com descrições da paisagem, os tormentos infernais são vistos parcialmente e se perdem na subjetividade característica do relato²⁰. Não há padronização de tipos de punições, e somente no encontro com Lúcifer, no Inferno inferior, são demonstrados os

l'unique créateur d'un genre littéraire, celui de la Divine Comédie" (CAROZZI, Claude. *Le Voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (Ve-XIIIe siècle)*. Rome: École Française de Rome, 1994. p. 647).

¹⁸ A autora é primorosa na tarefa efetuar as críticas necessárias e construtivamente propor soluções, mas ainda parece incorrer, por vezes, no mesmo vocabulário de julgamento: “a eficácia comparativa da Visão de Túndalo, por exemplo, deriva em grande medida de seu *desdobramento rudimentar* da noção de que certas punições cabem a certos pecadores” e “tais procedimentos, *apesar de sua cruza*, emprestam a este texto uma força que falta a seus predecessores”; “*the comparative effectiveness of Tundale's Vision, for example, derives in no small measure from its rudimentary deployment of the notion that certain punishments befit certain sinners*” e “*such procedures, for all their crudity, lend this text a force that its predecessors lack*” (BAROLINI, 1993, p. 5).

¹⁹ Escrita pelo irlandês Marcos, em 1149, é uma destas obras cuja circulação em manuscritos latinos foi crescente entre os séculos XII e XIV (53 manuscritos). O conhecimento de Dante sobre esta visão especificamente é controverso, pois, de acordo com Carozzi, a imensa maioria destes manuscritos são originários do norte europeu (CAROZZI, 1994, p. 647).

²⁰ No Inferno superior, a condenação ou perdão do pecador não está definida e as punições aos mesmos pecados podem ser mais brandas ou implacáveis a depender da misericórdia divina: “assim Deus, bem dispondo todas as coisas, do mesmo modo que temperou a justiça com a misericórdia, também temperou a misericórdia com a justiça, de tal maneira que nenhuma delas exista sem a outra”; “*Igitur deus cuncta bene disponens, sicut iustitiam temperavit misericordia, et misericordiam temperavit iustitia, ut neutra illarum sit sine altera*”. *Visio Tnugdali*. IX 26.3-6 (NÁPOLI, Tiago A. (ed.). *A Visão de Tnugdali*: tradução, notas e comentários. Trabalho de Iniciação Científica (Graduação em Letras) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011).

tormentos como eternos²¹. O terror não é descrito: “quantos e quais e quão inauditos tormentos lá tenha visto, se cem cabeças e em cada cabeça cem línguas tivesse, de nenhum modo nos poderia recontar”²².

Esta hesitação de Marcos, o relator da Visão de Túndalo, na descrição dos tormentos infernais definitivos não se trata de um abandono da complexidade do tema, à vista de outras explicações exaustivas presentes no texto. Esta abdicação, que difere essencialmente de Dante, pertence à solução comum das visões e remonta à Eneida de Virgílio²³. Assim, segundo Pierre Courcelle, trata-se de um “ clichê”, cujo retorno

nos alerta sobre a origem virgiliana de várias descrições medievais do mundo inferior. Já se encontra nos apócrifos da Visão de Paulo que antecede a Santo Agostinho e se inspira claramente no Livro VI [da *Eneida*] para a topografia do mundo inferior e a descrição das torturas. No Ocidente, a Visão de *Sunniulf* nos tempos merovíngios, a Visão de Prudêncio nos tempos carolíngios, uma espécie de passagem virgiliana, a Visão de *Tnugdali* no século XII são inspiradas no Livro VI e retomam o famoso clichê.²⁴

²¹ Assim, “primeiro sofrem as penas menores que antes viste [no Inferno superior], depois são conduzidos àquelas [no Inferno inferior], das quais ninguém[,] que uma só vez nelas tenha entrado, poderá mais sair”; “*Patiuntur quidem primitus ea, que ante videbas minora, et tunc ducuntur ad ista, de quibus nullus, qui semel intraverit, exire amplius poterit*” (*Visio Tnugdali*. IX 38.7-9).

²² “*Appropians autem anima vidit profundum inferni et quanta vel qualia et quam inaudita ibi viderit tormenta, si centum capita et in uno quoque capite centum linguas haberet, recitare nullo modo posset*” (*Visio Tnugdali*. XIV 35.17-21).

²³ “Nem com voz férrea, bocas cem, cem línguas, / Pudera eu numerar da culpa as formas, / A variedade e os nomes dos castigos” “*Non, mihi si linguae centum sinto raque centum, / ferrea vox, omnis scelerum comprehendere formas, / omnia poenarum percurrere nomina possim*” (*Verg. Aen.* VI. 643-645) (*Eneida*. Tradução de Manuel O. Mendes. Campinas: Ed. da Unicamp, 2008. p. 249).

²⁴ “*Le retour de ce cliché nous avertit de l’origine virgilienne de plusieurs descriptions médiévales des Enfers. Il se trouve déjà dans l’apocryphe Visio s. Pauli qui est antérieure à saint Augustin et s’inspire manifestement du livre VI pour la topographie des Enfers et la description des supplices. [...] En Occident, la Visio de Sunniulf à l’époque mérovingienne, la Visio Prudentis à l’époque carolingienne, sorte de centon virgilien, la Visio Tnugdali au XII siècle, s’inspirent du livre VI et reprennent le fameux cliché*” (COURCELLE, Pierre. Les Pères de l’Église devant les enfers virgiliens. *Archives d’histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, v. 22, p. 5-74, 1955. p. 30-31).

Indispensável lembrar que as visões medievais são arquitetadas tanto pelas viagens ao Além e julgamentos antigos quanto pelos apocalipses judaico-cristãos e narrativas pagãs do norte europeu²⁵. É plausível que Dante utilize algumas das mesmas matrizes das visões e se aproxime delas sem recorrer a elas diretamente em seu modelo do Inferno, seja por desconhecimento, seja por desassociação proposital. Assim, torna-se compreensível a conclusão pujante de Carozzi, de que “em nenhum lugar antes dele [de Dante] se encontrou um Inferno feito de nove círculos concêntricos. Nenhum autor anterior havia descrito a tortura”²⁶. Mesmo que Virgílio seja uma dessas matrizes comuns às viagens do Além, Dante não recorre aos seus clichês e utiliza outros modelos, como as nove voltas do Estige de Virgílio²⁷. Portanto, o pioneirismo dantesco é compreensível, mas não sem ressalvas:

Onde, em visões anteriores do inferno, pecados e pecadores são empilhados uns sobre os outros com diferenciação mínima, [...] no Inferno [de Dante] sabemos a ordem em que os pecados serão encontrados e o valor moral que foi atribuído a cada um. [...] As visões nos ajudam a ver que Dante significa por comparação não necessariamente a chegada de um *theologus-poeta*, mas a chegada de um *archi-poeta*, o advento da astúcia narrativa.²⁸

²⁵ LE GOFF, Jacques. Aspectos eruditos e populares das viagens ao Além na Idade Média. In: LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. p. 131-132.

²⁶ “*Car quel que soit le degré de connaissance qu’il ait pu avoir de la tradition latine du voyage, il rompt totalement avec celle-ci. Nulle part avant lui on n’a rencontré un Enfer composé de neuf cercles concentriques. Aucun auteur antérieur n’en avait décrit les supplices. [...] L’Enfer était un gouffre dont on ne voulait rien savoir*” (CAROZZI, 1994, p. 645-646).

²⁷ “Cru trabalho e pobreza! Há lei que o veda, / E, em voltas nove circunfusa a Estige, / Triste e inamável, os refreia e prende”; “*Nunc et pauperiem et duros perferre labores! / Fata obstant, tristisque palus inamabilis unda / Alligat, et novies Styx interfusa coerces*” (*Verg. Aen.* VI.437-439).

²⁸ “*Visions of hell before the Inferno suffer from lack of difference: all the sinners seem the same, all the punishments merge into one sadistic blur. Where parataxis reigned, both stylistically and structurally, Dante – with passages like Inferno XI – imposes hypotaxis. [...] Where, in earlier visions of hell, sins and sinners are piled one upon the other with minimal differentiation, so that the reader has no way of distinguishing the first from the second, third or fourth, and consequently little incentive to see who comes next, in the*

A dilatação deste ponto é vital para a solidificação das reflexões subsequentes desse texto. A presença medieval latente em Dante é, possivelmente, menos um produto causal de fontes, imagens e visões medievais do que um resultado – por vezes subversivo – de processos, operações e imaginários naturalmente medievais que ajudaram a compor tanto a *Commedia* quanto seus correlatos históricos. Esta questão será explorada, sobretudo, na segunda parte deste texto. Assim sendo, quando Peter Dronke inicia sua obra questionando “que tipo de realidade imaginativa os seres que aparecem na *Commedia* têm?”²⁹, o autor aponta para a importância das evidências latinas para o encaminhamento do problema, que se desdobra no evemerismo medieval:

Ninguém antes de Dante havia usado essas técnicas evemerísticas de maneira tão multifacetada [...] para alcançar efeitos tão complexos. Isso foi possível para os Santos Padres reduzirem os deuses e semideuses dos pagãos ao *status* de humano ou demoníaco: se Cristo é o “Apolo verdadeiro”, o Apolo pagão só pode ter sido um rei humano, ou então – se ele ainda existe – um espírito maligno.³⁰

Estes sistemas latinos que readequaram a Antiguidade clássica possuem efeitos cristianizadores distintos – e muitas vezes teologicamente divergentes. As raízes do processo, apesar de análogas (evemerísticas, visionárias e, sobretudo, medievais), têm resultados variáveis: ora alinhados, ora contraditórios. Esta é a premissa que permite avaliar o cenário como cristianizações plurais e coletivas, resultantes de processos históricos – e não como um sequenciamento linear de objetos do simples inábil ao complexo

Inferno we know the order in which sins will be encountered and moral value that has been assigned to each. [...] The visions help us to see that Dante signifies by comparison not necessarily the arrival of a **theologus-poeta**, but the arrival of an **archi-poeta**, the advent of narrative cunning” (BAROLINI, 1993, p. 5-6).

²⁹ “What kind of imaginative reality do the beings that appear in the *Commedia* have?” (DRONKE, Peter. Preface. In: DRONKE, Peter. *Dante and Medieval Latin Traditions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. p. X).

³⁰ “Yet no one before Dante had used those euhemeristic techniques so many-sidedly, to achieve such complex effects. It was possible for the Church Fathers to reduce the gods and demigods of the pagans to human, or demonic, status: if Christ is the ‘true Apollo’, the pagan Apollo can only have been a human king, or else – if he still exists – an evil spirit” (DRONKE, 1986, p. X).

grandioso. Assim, na viabilidade de transversalizar a exegese da *Commedia* com a cultura visual e material que nela, e por ela, pode ter sido agenciada em diferentes níveis de qualidade, a pergunta de Dronke é readequada para um objeto que considere seu contexto e complexidades: “Quais tipos de soluções constitutivas os seres que aparecem nas imagens do Inferno contemporâneas à *Commedia* têm?”. Neste empreendimento, as relações entre textos e imagens são primordiais, sobretudo na tentativa de colaborar para que metodologias transversais, entre filologia e história da arte recentes (que são historicamente entrincheiradas), alcancem mais frutos.

O Inferno da Capela Strozzi

Dispostos os pilares para a construção das relações entre a *Commedia* e as imagens do Além, há, entre os primeiros registros deste alinhamento, o Inferno de Camposanto de Pisa, em que “não mais os sete pecados capitais, mas a *Commedia* de Dante que serve de referência para os pecadores e os tipos de punição”³¹. Mas se abordará a fundo outro testemunho de que o uso do poema como parte do repertório imagético pode ser visto de forma ainda mais categórica, vinte anos depois, na Capela Strozzi (c. 1350-1357).

A imagem do Inferno é aqui conferida (fig. 1). Propõe-se, a seguir, uma descrição básica de toda a cena, que servirá de ponto de partida para a interpretação pormenorizada da iconografia. Assim sendo, é notável, em primeiro lugar, uma divisão estratificada com muitas subdivisões. Algumas mais destacadas pelos tons vermelhos e negros, mesmo que prevaleçam as diferentes tonalidades de ocre na composição. Somos apresentados às figuras humanas e bestiais ambientadas em uma topografia rochosa. Há grande quantidade de inscrições textuais que são referências bastante convincentes ao poema de Dante. Com base em uma apreciação detalhada da pintura mural, ela pode ser mapeada e esquematizada comparativamente à *Commedia*.

³¹ “Nicht mehr die sieben Hauptsünden, sondern Dantes *Commedia* dient als Referenz für die Sünder und die Vergeltungsarten” (HOLLER, 2018, p. 81).

INFERNO DA CAPELA STROZZI (c. 1350-1357)



Detalhe de Caronte.



Nardo di Cione. *Inferno*. Segmento do Julgamento Final (1350-1357). Capela Strozzi, Basílica de Santa Maria Novella, Florença.



Esquema gráfico da imagem do Inferno.

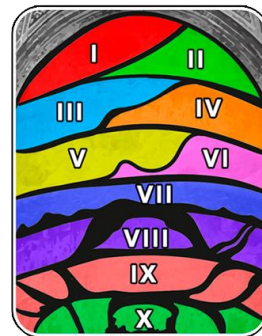


Fig. 1: Infográfico do autor³².

³² As referências completas de cada uma das imagens podem ser conferidas em *Lista de figuras*, no fim deste livro.

A imagem é subdividida em sete estratos, ou, ainda, faixas de composição que restringem a figuração em diferentes cenas e que podem ser narrativamente alinhadas aos nove círculos do Inferno da *Commedia*: as três primeiras faixas estão cortadas transversalmente, o que as divide em dois círculos do Inferno. A camada do topo, que apresenta a inscrição “*qui si punisce la setta de cattivi*”³³, mostra um demônio barqueiro que navega sobre um lago que divide a imagem com uma fortificação arquitetônica, e se segue da enunciação “*qui si punisce coloro che furo senza peccato ma non ebor fede*”³⁴. Ela se refere ao Vestíbulo do Inferno (I) em conjunto com o Limbo e o Nobre Castelo (II). Abaixo estão Minos e os luxuriosos (III), ao lado de Cérbero e os glutões (IV), ambos acompanhados das declarações “*qui son puniti li peccatori charnali*”³⁵ e “*qui si punisce il peccato della ghola*”³⁶, além daquelas que identificam os demônios por seus nomes. Descendo mais uma faixa estão Pluto (centralizado na imagem) e os avaros com a inscrição “*qui sono puniti li avari e prodighi*”³⁷ (V). À direita está o rio Estige, navegado por Flégias (VI), e, abaixo, os dizeses “*qui sono puniti gli iracondi e accidiosi*”³⁸. Estes cinco primeiros círculos (três regiões justapostas) correspondem ao Alto Inferno, destinado aos pecados culposos. Logo abaixo estão os muros da Cidade de Dis, com as Fúrias ao centro. Este segundo local, o Baixo Inferno, é onde são expiados os pecados dolosos³⁹. A estrutura composicional, nesta região, é alterada. Os círculos são representados individualmente com suas respectivas subdivisões a cada faixa. O círculo dos hereges, “*eresiarchi*”⁴⁰ (VII), é o mais destacado de toda a composição por sua cor avermelhada que toma conta das tumbas abertas e contrasta com os tons ocres utilizados na maior parte da imagem. Sob a região dos hereges (e da esquerda para a direita) estão a Floresta dos Suicidas (“*qui sono puniti*

³³ “aqui se pune a setta dos bandidos”.

³⁴ “aqui são punidos aqueles que não tinham pecado, mas não tinham fé”.

³⁵ “aqui são punidos os pecadores carnavais”.

³⁶ “aqui é punido o pecado da gula”.

³⁷ “aqui são punidos os avaros e pródigos”.

³⁸ “aqui são punidos os irados e preguiçosos”.

³⁹ Lembro que o Alto Inferno e o Baixo Inferno de Dante, ao contrário da Visão de Túndalo, são descritos categoricamente os tormentos eternos, cujo sistema de justiça é absoluto, e não relativo à misericórdia divina.

⁴⁰ “heresiarca”.

coloro che dilapidarono e violentarono se stessi)⁴¹, o rio Flegetonte (“*qui sono puniti i violenti*”)⁴² e o Deserto Abominável (“*qui sono puniti i violenti contro l’arte e contro Dio*”)⁴³. Nesta terceira subdivisão do círculo sétimo (VIII) estão Gerião e a Cachoeira de Sangue. Quanto mais aproximamos nossa visão da base da composição, onde estão o rio Cócito e Lúcifer apontados pela afirmação “*qui dentro al cocito si puniscono i traditori*”⁴⁴ (X), mais as linhas de rochas transversais que delimitam os fossos do Malebolge (IX) se dirigem ao centro⁴⁵ e sugerem a realização perspéctica de horizontalização da imagem, que tanto aproxima o observador de Lúcifer quanto promove o afunilamento do Inferno, de acordo com a topografia infernal proposta por Dante.

É preciso, porém, ter em mente que essa imagem não é uma ilustração do poema de Dante, mas um ciclo de afrescos do Último Julgamento que está em uma capela dominicana, pois tal constatação auxilia na ancoragem e na materialização das diferenças entre texto e imagem. Podemos notar, em primeiro lugar, a ausência da figuração de Dante como peregrino, uma vez que não se trata desta viagem em particular. A imagem da capela apresenta, de outro modo e com inúmeros paralelos, Dante como arquiteto e construtor da topologia de um Inferno tomado por referências clássicas e cristãs.

Entretanto, a separação entre a estrutura topológica do Inferno (arquitetura) e a narrativa poética da *Commedia* (particularidades da

⁴¹ “aqui são punidos aqueles que dilapidaram e violentaram a si mesmos”.

⁴² “aqui são punidos os violentos”.

⁴³ “aqui são punidos os violentos contra a arte e contra Deus”.

⁴⁴ “aqui dentro do Cócito são punidos os traidores”.

⁴⁵ O oitavo círculo, Malebolge, possui as seguintes inscrições para cada um dos dez fossos (sub-regiões) descritos na *Commedia* dantesca e presentes no Inferno de Nardo di Cione: “*qui sono puniti i ruffiani inganatori*” (1) [“aqui são punidos os rufiões enganadores”]; “*qui sono puniti li adulatori lusinghieri*” (2) [“aqui são punidos os aduladores lisonjeiros”]; “*qui sono puniti i simoniachi*” (3) [“aqui são punidos os simoníacos”]; “*qui sono puniti gli impostori e li indovini*” (4) [“aqui são punidos os impostores e adivinhos”]; “*barattieri*” (5) [“vigaristas”]; “*ippocriti*” (6) [“hipócritas”]; “*qui si puniscono i ladroni*” (7) [“aqui são punidos os ladrões”]; “*qui si punisce coloro che dettero consigli fraudolento*” (8) [“aqui são punidos aqueles que deram conselhos fraudulentos”]; “*qui si punisce gli scandalosi*” (9) [“aqui são punidos os escandalosos”]; “*alchimisti*” (10.a) [“alquimistas”]; “*qui si puniscono i falsificatori di monete coniate*” (10.b) [“aqui são punidos os falsificadores de moedas cunhadas”].

peregrinação) é uma postura espontânea ou consciente de adequação ao programa iconográfico do Juízo Final da Capela Strozzi?

Para responder a esta questão, seguimos os pormenores da imagem e as relações possíveis que ela pode estabelecer com a realidade imaginativa, a princípio, a da *Commedia*. A peregrinação do leitor através do Inferno de Nardo di Cione deve iniciar de seu respectivo começo, do Vestíbulo do Inferno e do Limbo, deixando, portanto, a conclusão do percurso e a comparação com novos imaginários para outras oportunidades.

À esquerda da camada do topo do Inferno há uma divisão entre um ambiente rochoso povoado com figuras humanas sobrepostas, seguido de um lago onde navega uma figura bestial. Nas margens do lago há uma figura humana isolada. À margem direita desta faixa, apreciamos um castelo fortificado envolvido por muros. Anteriormente vimos as duas inscrições que acompanham este segmento em sua porção inferior. Esses textos estão em vulgar e nos anunciam a punição tanto das seitas dos bandidos quanto daqueles que não pecaram, mas também não tinham fé. A primeira afirmação é bastante semelhante ao *Inferno III*: “Certo então fui, no entendimento meu, / que o abjeto grupo aquele era da gente / que a Deus despraz e ao inimigo seu”⁴⁶. A segunda, apesar de não ter uma indicação direta ao texto, pode ser alinhada nestas duas tercinas do *Inferno IV* em que Virgílio apresenta o local: “não pecaram, mas não têm validez, / sem batismo, seus méritos, e isto / faz parte dessa fé na qual tu crês; / e os que tenham vivido antes de Cristo / não adoraram Deus devidamente, / e eu dessa condição também consisto”⁴⁷. Assim, considerando a plausibilidade da correlação, a análise se encaminha com base neste primeiro prognóstico: o que vemos na imagem trata-se, por comparação, do Vestíbulo do Inferno, e a figura navegante é Caronte sobre o lago homônimo, Aqueronte. Seguindo-se imediatamente do Limbo e do Nobre Castelo, como é indicado no *Inferno III* da *Commedia*.

⁴⁶ “*Incontanente intesi e certo fui / che questa era la setta d’i cattivi, / a Dio spiacenti e a’ nemici sui*” (*Inf.* III.61-63).

⁴⁷ “*ch’ei non peccaro; e s’elli hanno mercedi, non basta, perché non ebber battermo, ch’è porta de la fede che tu credi; / e se furon dinanzi al cristianesimo, / non adorar debitamente a Dio; / e di questi cotai son io medesimo*” (*Inf.* IV.34-39).

Esta conjunção conferida entre imagem e texto denota diversas matrizes da Antiguidade clássica readequadas à cristandade. A *Commedia* é permeada por completo de diálogos que construíram pontes entre o antigo e seu próprio tempo. A passagem sobre o Limbo, logo no início do Inferno, apresenta a potência da dimensão antiga do poema:

Para os sábios e os justos de antes de Cristo existem dois destinos diferentes. Aqueles que viveram sob a antiga lei foram salvos por Cristo, que desceu àquela parte do inferno que formava o limbo dos patriarcas, “e os fez bem-aventurados”, depois fechou para sempre essa parte do inferno. Quanto aos pagãos, eles devem permanecer nesse nível de trevas, mas Deus concedeu-lhes no mais alto dos infernos, no primeiro nível do círculo, um castelo nobre (*nobile castello*).⁴⁸

Diante das citações poéticas e históricas dos antigos personagens alheios à fé em Cristo, estão também ao seu lado as figuras mitológicas do mundo clássico que são, por sua vez, apresentadas diretamente (em inscrições) no afresco de Nardo di Cione. É o caso de Caronte, mas também de Minos, Cérbero, Pluto e Gerião. A natureza desta primeira criatura, Caronte, remonta ao século V a.C. em Atenas. Ele foi um velho barqueiro de feições humanas e anfitrião de todos os mortos, dos viciados e criminosos aos virtuosos e bem-aventurados. Sua imagem foi vista como um elemento fundamental da boa passagem ao mundo dos mortos, observado pela arqueologia nos óbolos nos olhos dos mortos e nas pinturas em léцитos funerários de fundo branco. Essa cultura material foi parte do mobiliário tumular dos cidadãos da pólis ática no Período Clássico⁴⁹. O caráter funerário do barqueiro está ausente na *Commedia*, de maneira que:

⁴⁸ LE GOFF, 2017, p. 512-513.

⁴⁹ Em um texto autoral, exponho que “de todas essas cenas, nos deteremos nas representações de Caronte por se apresentarem como as mais expressivas da cultura visual da morte e morrer dos léцитos de fundo branco. Ao mesmo tempo, são estes vasos funerários o principal suporte da iconografia do barqueiro do mundo dos mortos, com raríssimas exceções encontradas durante o processo de catalogação. Há, portanto, uma evidência categórica da relação mútua entre imagem e suporte. Essa hipótese é corroborada pelo caráter simbólico de Caronte na esfera do luto associado ao lécito funerário, da despedida e da boa passagem dos mortos ao *au-delà*, o mundo além do

[...] o sepultamento dos corpos não tem mais valor decisivo na escolha de Caronte, que acolhe no barco todos aqueles que ‘caem’ na margem do Aqueronte.⁵⁰

Contudo, como é visto na topografia infernal da *Commedia* e da Capela Strozzi, os atenienses (pagãos) estavam, em verdade, nas portas do Inferno ao encontrarem com Caronte e o lago Aqueronte. Mesmo que o indivíduo possa ter sido virtuoso em vida (não ter pecado), foi o Limbo que o recebeu (pois não tinha fé) e não os Campos Elíseos, como era pressuposto no imaginário clássico. Todavia, essas ressignificações não foram arbitrárias, porém graduais:

Outras importações gregas impressionantes são a menção do Lago *Acherusian* e dos Campos Elísios. [...] A tradução etíope [do Apocalipse de Pedro] é aqui menos fiável do que o fragmento de Rainer que apresenta o “Lago *Acherusia*, que dizem estar situado nos Campos Elísios”. [...] Do ponto de vista tradicional grego, a localização geográfica é bastante curiosa, já que em Homero o Aqueronte estava localizado no norte da Tesprócia, mas os Campos Elíseos nos confins da Terra. Aparentemente, a combinação próxima deriva da crença de que após o batismo no Aqueronte uma transição direta para o Paraíso foi possível.⁵¹

mundo dos vivos” (MENEGATTI, Bruno S. A cultura visual do mundo dos mortos na cerâmica ática do século V a.C. *Revista Gaia*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 14-35, 2020. p. 22).

⁵⁰ “[...] *dall’altro, la sepoltura dei corpi non ha più nessun valore determinante nella scelta di Caronte, che accoglie nella barca tutti coloro che ‘cadono’ lungo la riva dell’Acheronte*” (CERVIGNI, Dino S. L’Acheronte dantesco: morte del Pellegrino e della poesia. *Quaderni d’Italianistica*, v. 10, n. 1-2, p. 71-89, out. 1989. p. 76).

⁵¹ “*Other striking Greek imports are the mention of the Acherusian Lake and the Elysian fields. [...] The Ethiopic translation is here less trustworthy than the Rainer fragment which gives ‘Lake Acherusia, which they say is situated in the Elysian Field’.* [...] *From a traditional Greek point of view, the geographical location is rather curious, since in Homer the Acheron was located in northern Thesprotia, but the Elysian Fields at the ends of the earth. Apparently, the close combination derives from the belief that after baptism in the Acheron a straight transition into Paradise was possible, such as we find in the first-century Apocalypse of Moses (37.3), imitated perhaps by the late Coptic Book of the Resurrection of Jesus Christ, by Bartholomew the Apostle (46.3 Westerhoff)*”

O que deve chamar a atenção são os veículos transmissores da imagem mitológica do barqueiro das almas. Apesar de sua origem remontar a um poema do Período Arcaico, de meados do século VI a.C.⁵², a grande fortuna documental desse mito encontra-se na pintura de vasos de contexto funerário que esteve perdida até o início dos colecionismos, dos antiquários e das escavações arqueológicas⁵³. Portanto, a cultura material que foi responsável por sua viagem através dos séculos, certamente são os registros textuais vistos em Hesíodo, Aristófanés, Diodoro-Sículo, Pseudo-Apolodoro e especialmente Virgílio⁵⁴. Todavia, o século XIII, até meados do fim do século XIV, foi “um período em que o texto de Virgílio foi dificilmente ilustrado”⁵⁵ ao mesmo tempo que textos antigos e pagãos foram itens cada vez mais raros na Baixa Idade Média italiana⁵⁶. Um dos poucos registros visuais de Caronte em um manuscrito data do

(BREMNER, Jan N. The Apocalypse of Peter: Greek or Jewish? In: BREMNER, Jan N.; CZACHESZ, István. *The Apocalypse of Peter*. 7. ed. Leuven-Paris: Peeters, 2003. p. 9-10).

⁵² É registrada a existência de um poema épico denominado *Miniada* por um único fragmento do texto, datado do século VI a.C. Sobre este assunto, ver: SOURVINOU-INWOOD, Christiane. *'Reading' Greek Death: to the end of the Classical Period*. Nova York; Oxford: Clarendon Press; Oxford University Press, 1996. p. 303.

⁵³ Sobre este assunto, ver: MOMIGLIANO, Arnaldo. Ancient History and the Antiquarian. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 13, n. 3/4, p. 285-315, 1950.

⁵⁴ Descrevo que na “escassa literatura do século V a.C. que faz menção [a] Caronte, poucos dos seus atributos físicos são descritos. [...] Na *Eneida* de Virgílio, autor muito posterior ao século V a.C., Caronte é descrito com barba e cabelo grisalhos, configurando uma figura masculina idosa, porém viril (*Verg. Aen.* VI.295-312). [...] Dois séculos depois, Sêneca ainda irá descrever o barqueiro novamente como um homem velho, com barba, bochechas afundadas, vestido com um traje sujo preso por um nó e que porta um longo bastão, o varejão, para seu ofício (*Senec. Herc. fur.* 726).” (MENEGATTI, 2020, p. 22).

⁵⁵ “[...] a period in which the text of Vergil was hardly illustrated.” (WLOSOK, Antonie. Illustrated Vergil Manuscripts: Reception and Exegesis. *The Classical Journal*, v. 93, n. 4, p. 355-382, 1998. p. 367). Registra-se a menção ao manuscrito florentino de 1318, indisponível para consulta: Firenze, BML, Cod. Ashb. 867.

⁵⁶ Uma recente revisão metodológica da cronologia dos manuscritos clássicos na Itália aponta que “em vez de uma produção contínua até o início do século XIV, o século XIII representa um declínio acentuado do classicismo italiano”; “*Rather than a continuum up to the beginning of the fourteenth century, the thirteenth century represents a marked decline of Italian classicism*” (BLACK, Robert. The rise and fall of the latin classics: the evidence of schoolbook production in twelfth-and thirteenth-century Italy. *Aevum*, Roma, ano 91, fasc. 2, p. 411-464, maio/ago. 2017. p. 419).

século XIII, em uma cópia da Eneida originária da região da Baviera⁵⁷. O barqueiro é representado literalmente com base na descrição apresentada pelo texto virgiliano. Como veremos, esta é uma solução bastante rara na Toscana, onde se preferiram novas interpretações das criaturas mitológicas clássicas.

No *Inferno III* de Dante, Caronte surge da seguinte maneira: “Chegava agora um barco e, em seu governo, / um velho, branco por antigo pelo, / gritando: ‘Almas ruins! castigo eterno’” e, em seguida, também “Vi o lanoso beijo emudecer / do piloto do lívido palude, / mas nos olhos em brasa a raiva arder”⁵⁸. Após a descrição visual do timoneiro, a tercina iniciada no verso 109 lhe atribui uma nova característica: “Caronte demônio, de olhos em brasa / lhes acenando todos os recolhe; / bate co’o remo quando algum hesita”⁵⁹. Nesta segunda parte da descrição, o poeta a inicia qualificando Caronte como um demônio, o que gera algum nível de ruído com as características humanas mencionadas anteriormente. Embora as características físicas possam nos lembrar muito dos versos de Virgílio, o poeta florentino subverte sua essência virgiliana. No Livro VI da *Eneida*⁶⁰, Caronte é citado como um “Velho, mas como um deus, robusto e verde”⁶¹. Entretanto, ainda que os objetivos desse texto se abstenham de uma pesquisa hermenêutica do que Virgílio poderia ter desejado dizer de Caronte como “deus” em comparação ao “demônio” de Dante, podemos notar de antemão que tais

⁵⁷ VIRGILIO. *Eneida*. Baviera, século XIII (Berlim, Staatsbibliothek, Ms. Germ. 282).

⁵⁸ “*Quinci fuor quiete le lanose gote / al nocchier de la livida palude, / che ‘ntorno a li occhi avea di fiamme rote*” (*Inf.* III.97-99).

⁵⁹ “*Caron dimonio, con occhi di bragia / loro accennando, tutte le raccoglie; / batte col remo qualunque s’adagia.*” (*Inf.* III.109-111). A tradução do verso 109 é própria do autor e, excepcionalmente, não segue a de Italo E. Mauro por não apresentar o atributo “*dimonio*” fundamental para a compreensão do argumento.

⁶⁰ A *Eneida* de Virgílio descreve Caronte da seguinte maneira: “Fero esquálido arrais guarda estas águas, / Caronte hediondo, cuja barba espessa / Branqueia inculta, os lumes lhe chamejam, / E aos ombros suja capa em nó lhe pende.”; “*Portitor has horrendus aquas et flumina servat / terribili squalore Charon, cui plurima mento / canities inculta iacet; stant lumina flamma, / sordidus ex umeris nodo dependet amictus. / Ipse ratem conto subigit, velisque ministrat, / et ferruginea subvectat corpora cymba, / iam senior, sed cruda deo viridisque senectus*” (*Verg. Aen.* VI.298-304).

⁶¹ “*Jam senior sed cruda deo viridisque senectus*” (*Verg. Aen.* VI.304). Na nota deste verso, é explicado por Mendes que “verde” é usado no sentido de “rijo, vigoroso”.

qualificações não parecem interferir em seu semblante de um velho homem presente em ambos os poemas, salvo pelos olhos em brasa.

Embora, portanto, Dante se concentre exclusivamente em elementos específicos do rosto, será necessário imaginar esse novo Caronte como uma entidade do submundo com uma fisionomia ainda humana, distorcida em seu olhar e sombria em seus gestos. [...] Será a fúria tipicamente demoníaca e os gestos ríspidos [...] que vão torná-lo um personagem totalmente diabólico, agora significativamente distante do controlado e manso timoneiro da *Eneida* e de tanta tradição a ela ligada.⁶²

As características humanas de Caronte, no entanto, são bastante raras nos manuscritos da *Commedia* do século XIV, mas não inexistentes. As figurações do barqueiro morfologicamente humano aparecem em pelo menos três manuscritos, o Egerton Ms. 943 (c. 1350), o Codex Altonensis (c. 1360) e a *Commedia* Marciana (c. 1380-1400)⁶³. Entre esses registros, apenas os dois primeiros podem ser contemporâneos da produção do afresco da Capela Strozzi (c. 1350-1357). Este é um recorte fundamental para compreender o cenário social e cultural da *Commedia*, e que pode ter corroborado razões similares na iconografia do Inferno, na capela e nos manuscritos. Uma tese bastante plausível é a de que a própria imagem da capela possa ter influenciado os iluminadores dos manuscritos posteriores à sua finalização⁶⁴. Mesmo assim, em outros três

⁶² “*Sebbene dunque Dante si soffermi esclusivamente su elementi specifici del volto, si dovrà immaginare questo nuovo Caronte come un’entità infera dalla fisionomia ancora umana, stravolto nello sguardo e truce nella gestualità [...] Saranno la furia tipicamente demoniaca e la gestualità scomposta [...] a farne un personaggio complessivamente diabolico, ora significativamente distante dal nocchiero tutto sommato composto e mansueto dell’Eneide e di tanta tradizione ad essa legata*” (FORTE, Alessandra. *A l’altra riva: I traghettatori infernali da Virgilio alla ricezione scritta e figurata della Commedia. La letteratura italiana e le arti. In: CONGRESSO DELL’ADI, 20., 7-10 settembre 2016, Napoli. Atti [...]. Roma: Adi Editore, 2018. p. 6).*

⁶³ DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia*. Emília ou Pádua, primeira metade do século XIV (London, British Library, Egerton Ms. 943); DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia* (Codex Altonensis). Bolonha (?), c. 1360 (Hamburgo, Bibliothek des Christianeums, R 7/2); DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia*. [S. l.], c. 1380-1400 (Veneza, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 276 [=6902]).

⁶⁴ “Além das imagens em outros manuscritos, os artistas foram indubitavelmente

manuscritos localizados da primeira metade do século XIV há a presença de Caronte como demônio: *Commedia* de Budapeste, Strozzi 152 (fig. 2) e o Palatino 313⁶⁵. Ainda mais numerosos são os sete manuscritos – iluminados parcialmente ou não iluminados – que não fazem referência visual ao episódio de Caronte.

É ao longo do século XIV, portanto, que a imensa maioria dos manuscritos iluminados da *Commedia* vai representar Caronte com atributos bestiais e demoníacos. A tese de Chiara Ponchia reúne uma importante amostragem desses registros, cujas comparações revelam a prevalência de uma tendência de transmorfização das figuras mitológicas antigas para modelos tradicionais da cultura medieval⁶⁶.

Apesar dessa tradição iconográfica centenária e consagrada de Caronte, os iluminadores da *Commedia* privilegiaram uma opção heterodoxa, modificando o caminho mais percorrido e indicado pelo próprio autor do texto, em favor de uma solução mais alinhada com a imaginação cristã da época.⁶⁷

influenciados na recepção da *Commedia* por outras formas de artes visuais, como a pintura afresco. Em um processo inverso, o próprio texto da *Commedia* influenciou os motivos da pintura monumental em Florença, que por sua vez retornaram às iluminuras dos manuscritos da *Commedia*”; “*In addition to images in other manuscripts, artists were undoubtedly influenced in their reception of the Commedia by other forms of the visual arts, such as fresco painting. In a reverse process, the text of the Commedia itself influenced the motifs of monumental painting in Florence, which in turn fed back into the Commedia manuscript illuminations.*” (OWEN, Rachel. *Dante’s reception by 14th and 15th century illustrators of the Commedia. Reading Medieval Studies*, v. XXVII, p. 163-225, 2001. p. 176).

⁶⁵ DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia*. [S. l.], 1330-1350 (Budapeste, ELTE könyvtár, Codex Ital. I); DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia*. Pisa ou Florença, c. 1385-1406 (Florença, Medicea Laurenziana, Ms. Strozzi 204); DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia* (Dante Poggiali). Florença, segundo quarto do século XIV (Florença, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. Pal. 313).

⁶⁶ A relativa popularidade destas formas de entidades do inferno, figuras demoníacas bastante parecidas entre si, remonta a 1220, como é verificável no Saltério de Branca Castilha (1223). O imaginário presente por trás dessa solução visual é que esses entes não pertencem à luz, mas à escuridão, e a esta devem permanecer restritos, pois “como se tratava de anjos caídos, as asas não poderiam ser de um pássaro que voa à luz do dia, e sim as de um morcego, que ama as trevas e, de um modo absolutamente diabólico, vive de cabeça para baixo” (NOGUEIRA, Carlos. R. F. *O Diabo no imaginário cristão*. Bauru: Edusc, 2000. p. 67).

⁶⁷ “*Nonostante questa plurisecolare e ben assodata tradizione iconografica di Caronte,*

**MANUSCRITO STROZZI 152
(c. 1335-1345)**



Caronte no canto III do Inferno. Manuscrito iluminado *Commedia* de Dante Alighieri (1335-1345). Florença, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Strozzini 152, f. 3r.



Detalhes de Caronte.



Caronte no canto III do Inferno. Manuscrito iluminado da *Commedia* de Dante Alighieri (c. 1350), Emilia/Pádua, British Library, Ms. Egerton 943, f. 7v.



**MANUSCRITO EGERTON 943
(c. 1350)**

Fig. 2: Infográfico do autor.

i miniatori della Commedia privilegiarono una scelta eterodossa, discostandosi dalla strada più battuta ed indicata dallo stesso autore del testo, in favore di una soluzione maggiormente conforme all'immaginario cristiano dell'epoca" (PONCHIA, Chiara. Frammenti dell'Aldilà. Immagini nella Divina Commedia nell'Italia settentrionale del Trecento. 2014, 404 p. Tese (Doutorado em Storia dell'Arte Medievale) – Dipartimento dei Beni Culturali, Università degli Studi di Padova, Padova, 2014. p. 97).

Com argumentação parecida, Robert Owen aponta em direção a uma difusão de preferências iconográficas mais orgânicas, em vista da circulação, do que parte de alguma reflexão intelectual mais elaborada.

Os leigos ricos que encomendaram esses manuscritos foram, até certo ponto, responsáveis por essa consistência nas ilustrações de manuscrito para manuscrito. Um colecionador esperaria ver certas coisas no manuscrito que foi feito para ele e, se um vizinho também tivesse uma cópia do poema, ele iria querer que ele se comparasse com a de seu conhecido.⁶⁸

Diferentemente de Owen e Ponchia, tratamos de um programa iconográfico de um ciclo de afrescos do Julgamento Final dentro de uma basílica dominicana. Desse modo, as soluções de ambos os autores de atribuir responsabilidade a um imaginário cristão latente ou a leigos ricos parecem insuficientes ou, ao menos, merecedoras de novas investigações.

Tendo em vista o manuscrito Egerton 943 (fig. 2), Caronte é apresentado de forma mais próxima à descrição do texto⁶⁹. O barqueiro é uma figura humana – ao contrário de Strozzi 152 – com traços de velhice, cujas características são observadas nos cuidados de detalhamento da barba e dos cabelos longos e grisalhos. Essas características não apenas produzem uma imagem de como Dante, ou os antigos pagãos, gostaria que Caronte pudesse ser visto, como também, e sobretudo, são uma construção alegórica do personagem que se destina a veicular ideias específicas.

⁶⁸ “*The wealthy laity who commissioned these manuscripts was responsible to some extent for this consistency in the illustrations from manuscript to manuscript. A collector would expect to see certain things in the manuscript that had been made for him, and if a neighbor also had a copy of the poem, he would want his to measure up to that of his acquaintance*” (OWEN, 2001, p. 164).

⁶⁹ Este registro, um dos mais famosos da primeira metade do século XIV, foi produzido pelo Maestro del Antigonario de Pádua durante suas viagens entre Borgonha e Pádua. As iluminuras desta obra compõem todos os principais cantos do poema, do primeiro canto do Inferno ao último canto do Paraíso. Sobre este manuscrito, ver: PONCHIA, Chiara. *Suggestions from Antiquity: discovering Classical Iconographies in the Trecento Divine Comedy Illustrations. The actual problems of History and Theory of Art: Collection of articles*, St. Petersburg, v. 5, p. 426-432, 2015.

A alegoria de Caronte, em sua morfologia humana, foi extensamente descrita nos primeiros comentários da *Commedia*. O segundo comentário de Pedro Alighieri (1344-1355) parece exercer uma comunhão entre sua interpretação e a de outros comentários do mesmo período, quando diz que:

Caronte, porém, era marinheiro e alegoricamente, para a época, é aceito ali: pois se diz Caronte “por assim dizer, Cronos, que é interpretado como o tempo”.⁷⁰

Nesses primeiros comentários, nota-se tanto o caráter alegórico da velhice-tempo de Caronte, quanto afirmações sobre seus aspectos demoníacos, a exemplo de Guido da Pisa (1327-1328) que escreve sobre o “espírito diabólico” do barqueiro⁷¹ no Ótimo Comentário (1333), que o anuncia como “um demônio chamado Caronte”⁷², e novamente Pedro Alighieri em seu segundo comentário (1344-1355), que o define como “demônio e marinheiro”⁷³. Entretanto, é Giovanni Boccaccio (1373-1375) que discorre mais categoricamente a respeito desta questão:

Diz então: E aqui vem a nós de navio um branco velho por cabelos antigos, que teriam parecido pretos se os anos não os tivessem feitos brancos, por que os vulgares pensam que o diabo é preto, pelo que pintam de branco o domínio de Deus: mas é tolice acreditar, pois o espírito, sendo uma coisa

⁷⁰ “*Caron autem, eius nauta, pro tempore accipitur hic allegorice: nam dicitur Caron quasi Cronon, quod interpretatur tempus.*” Pietro Alighieri no segundo comentário (1344-1355) 82-87 no *Inferno III*: PIETRO ALIGHIERI. *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comœdiam Commentarium Nunc primum in lucem editum consilio et sumtibus G. J. Bar. Vernon. Florentiae apud Guilielmum Piatti*, 1845.

⁷¹ “*spiritus dyabolicus*”. Guido da Pisa no comentário (1327-1328) 94-94 no *Inferno III*: GUIDO DA PISA. *Guido da Pisa's Expositiones et glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno*. Edited with notes and an introduction by Vincenzo Cioffari. Albany, NY: State University of New York Press, 1974.

⁷² “*uno demonio chiamato Caron*”. *L'ottimo commento*, de Andrea Lanciano, comentário (1333) 82-89 no *Inferno III*: ANDREA LANCIA. *L'Ottimo Commento della Divina Commedia [Andrea Lanciano]*. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante... Edição de Alessandro Torri. Pisa: N. Capurro, 1827-1829.

⁷³ “*demone et nauta*”. Pietro Alighieri no segundo comentário (1344-1355) 70-81 no *Inferno III*: *Petri Allegherii*, 1845.

incorpórea, não pode ser colorido por nenhuma cor.⁷⁴

Destaco o excerto da afirmação de Boccaccio de que as pessoas vulgares pensam que o diabo é negro, mas é “tolice acreditar”, pois o espírito é incorpóreo e sem cor. Ao mesmo tempo, não há nenhuma negação da respectiva qualidade demoníaca, assim como dos comentaristas anteriores. A ressalva de Boccaccio parece esclarecer que havia, em alguma medida, uma tendência à imaginação de uma visualidade demoníaca da figura clássica ausente do texto de Dante. O poema classifica a entidade como um demônio *en passant*, como um atributo mais comportamental do que visual. Boccaccio responsabilizou as pessoas vulgares por estas distorções interpretativas, cujo lastro parece se encontrar essencialmente em recitações orais em locais públicos. Da mesma forma, Petrarca, em uma carta a Boccaccio, condenou essa vulgarização do poema tão ativamente quanto seu destinatário:

[Petrarca] afirmou que o “ignorante [*idiotae*] [...] nas lojas e no mercado” conhecia Dante. Ele falou sobre a “popularidade de longa data de Dante [...] aclamada nos teatros e encruzilhadas da cidade” e observou como as “línguas não qualificadas de seus admiradores contaminaram o poema em execução [*pronuntiando*]”.⁷⁵

Esta medievalização da imagem de Caronte diabólico se apresenta, até então, como um sintoma vulgar, mas que ainda não parece

⁷⁴ “*Dice adunque: Ed ecco verso noi venir per nave un vecchio bianco per antico pelo, il quale per altro sarebbe paruto nero, se gli anni non l'avessero fatto divenir canuto, per ciò che la gente volgare stimano che il diavolo sia nero, per ciò che i dipintori dipingono Domenedio bianco: ma questa è sciocchezza a credere, per ciò che lo spirito, essendo cosa incorporea, non può d'alcun colore esser colorato*” Boccaccio no comentário (1373-1375) 82-83 no *Inferno III*: GIOVANNI BOCCACCIO. *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*. A cura di Giorgio Padoan. Milano: Mondadori, 1965. (Tutte le Opere di Giovanni Boccaccio, v. 6).

⁷⁵ “*Petrarch writing to Boccaccio (1359) claimed that the ‘ignorant [idiotae] ... in shops and the market place’ knew Dante. He spoke of Dante’s ‘long-standing popularity ... acclaimed in the theatres and cross-roads of the city’ (Familiares 21.5) and noted how the ‘unskilled tongues of his admirers defiled the poem in performance [pronuntiando]’*” (AHERN, John. *Singing the Book: Orality in the Reception of Dante’s Comedy*. In: IANNUCCI, Almicare (ed.). *Dante: Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, 2016. p. 214-239, p. 215).

justificar as razões pelas quais o programa iconográfico dominicano tenha escolhido tal opção iconográfica, mesmo que ela venha a se fundamentar como uma preferência popular. As recorrentes insistências dos comentaristas na dualidade de Caronte, como velho barqueiro/demônio, indica uma preocupação concorrente entre interpretações diretas do texto com a maneira que a *Commedia* circulou e foi compreendida por seus leitores. Tanto os comentários quanto as iluminações e outras representações visuais, como na capela dominicana, exercem – no mínimo – um exercício imaginativo entre o conteúdo do texto e outras fontes externas. Esse exercício é catalisado pelo termo “demônio”, que em Dante é usado como um adjetivo que se refere ao comportamento de Caronte, mas na recepção visual do poema é utilizado como um indicativo de uma besta com asas de morcego, a ponto de descartar o modelo iconográfico indicado pelo texto.

O equívoco é tratar essa recepção com a mesma unilateralidade esperada de um único indivíduo ou agente. Os registros da circulação da *Commedia* – testemunhos diretos, como os comentários e as iluminações, e indiretos, como os ciclos de afrescos – incorrem em uma socialização de interpretações heterogêneas de muitos indivíduos passíveis de divergências e discordâncias entre si, mesmo que compartilhem soluções formais convergentes. Desse modo, não é adequado tomar essas correlações como suficientes para estabelecer relações causais. Ou seja, as razões para esta escolha iconográfica dos manuscritos não são necessariamente as mesmas da capela dominicana.

A construção da Capela Strozzi esteve envolvida em um período em que artistas florentinos ansiavam por “iluminar nas paredes do templo as páginas mais sublimes da Bíblia, as lendas populares e até o cântico de Alighieri”, e que convidados por Jacopo Passavanti “embelezaram a igreja de Santa Maria Novella”⁷⁶. A pintura, segundo

⁷⁶ “*In un secolo così fecondo di artisti e sì glorioso per l’arte cristiana, quando ognuno bramava, leggera sulle pareti del tempio le pagine più sublimi della Bibbia, le leggende popolari, e perfino la cantica dell’Alighieri, all’artista era aperta una molto nobile palestra ove esercitare l’ingegno, e ispirarsi a quanto la religione ha di più grande ed affettuoso; e la pittura era una splendida lezione morale e religiosa degna d’un popolo cristiano. Frate Jacopo Passavanti, allora quando invitava all’abellire la chiesa di Santa Maria Novella il Gaddi, Simone da Siena, l’Orcagna, e altri tra i più valenti artefici che di que’ tempi noverava la scuola fiorentina*” (MARCHESE, Vincenzo F. *Memorie dei più*

Marchese, “foi uma esplêndida lição moral e religiosa digna de um povo cristão”⁷⁷. Dessa forma, a Capela Strozzi foi mais do que um local familiar e funcionou também como um ambiente onde visitantes pudessem ter acesso ao imaginário do Julgamento Final adequado aos ensinamentos de São Tomás de Aquino.

O benefício que os dominicanos se prometeram com a apropriação da imagem memorável está na educação orientadora dos visitantes da capela, que deveriam perceber os afrescos como um sermão em imagens. A imagem do inferno da Capela Strozzi foi um lembrete ideal para o público crente.⁷⁸

A questão latente que surge desta citação diz respeito às características dos visitantes da capela, que foi projetada inicialmente como sepulcro da Família Strozzi. É de se esperar tal função de uma capela tumular? De qualquer modo, é o que aparenta ter ocorrido. A singularidade decorativa do Juízo Final, certamente, ressignificou seus propósitos iniciais:

Além de sua função como um local de sepultamento familiar, a Capela Strozzi foi adaptada para outros usos, pelo menos mais tarde em sua história: Borghigiani a descreve como o “*luogo delle Terziane*”, onde os terciários dominicanos cantavam hinos e ouviam a missa e os sermões de seu pastor. Ele relata ter visto “*certi tramezzi di noce intagliati piu alti d’un uomo torno l’altare eretti discosti dalla muraglia circa un braccio e mezzo...*”, que foram removidos em uma restauração de 1749-1750. Um plano de Santa Maria Novella em 1768 ainda mostra as bancas do coro na Capela Strozzi.⁷⁹

insigni pittori, scultori e architetti domenicani. Firenze: Presso A. Parenti, 1845, p. 122).

⁷⁷ Ver nota anterior.

⁷⁸ “*Der Nutzen, den die Dominikaner sich von der Vereinnahmung des memorierbaren Bildes vesprachen, liegt in der lenkenden Erziehung der Kapellenbesucher; die Fresken wie eine Bilderpredigt empfinden sollten. Das Infernobild der Strozzi-Kapelle war eine ideale Erinnerungshilfe fur das gläubige Publikum*” (HEINNEMAN, Bettina. *Das Ausstattungsprogramm der Cappella Strozzi di Mantova in Santa Maria Novella in Florenz*. Stuttgart: Deutsche Kunstverlag, 2010. p. 80).

⁷⁹ “*Beyond its function as a family burial place, the Strozzi Chapel was adapted to other uses, at least later in its history: Borghigiani describes it as the ‘luogo delle Terziane’*,

Nota-se que a dimensão didática que a imagem do Inferno da Capela Strozzi assumiu quando ficou disponível à circulação de fiéis, e não apenas aos mendicantes e à família comitente, potencializa os motivos para supor uma reflexão distanciada das “pessoas vulgares” – que acreditavam em uma visão errada da *Commedia* segundo Boccaccio e Petrarca –, as quais a imagem deveria, portanto, instruir. Em seguida, o ensaio vai se deter em sugestões históricas e sociais para a resolução desta incógnita do programa iconográfico.

Secularismo e teologia em Santa Maria Novella

Como vimos, a construção da capela foi encomendada pela Família Strozzi, mas em específico é dedicada à linhagem do comitente Rosso di Gerio Strozzi, falecido em 1316, o que pode ser verificado por meio da inscrição tumular “*Sepulchra filiorum Rosso de Strozzi descentium et uxorum*”⁸⁰. Para os seus descendentes, ficou a responsabilidade da elaboração e do acompanhamento da produção do programa decorativo da Capela Strozzi até sua finalização em 1370. Dessa forma, dentre os responsáveis estavam seus netos, frade Pedro Strozzi e Tomás Strozzi. O primeiro foi Mestre de Teologia e Prior do Convento de Santa Maria Novella, enquanto o segundo foi patrono da decoração da capela e tornou-se chefe da família após o falecimento de seu primo Rossello Strozzi (irmão do frade Pedro Strozzi)⁸¹.

*where the Dominican Tertiaries sang hymns and heard the mass and sermons by their pastor. He reports seeing ‘certi tramezzi di noce intagliati piu alti d’un uomo torno l’altare eretti discosti dalla muraglia circa un braccio e mezzo...’, which were removed in a restoration of 1749-1750. A plan of Sta. Maria Novella in 1768 still shows choir stalls in the Strozzi Chapel” (ARTHUR, Kathleen G. The Strozzi Chapel: Notes on the Building History of Sta. Maria Novella. *The Art Bulletin*, v. 65, n. 3, p. 367-386, 1983. p. 378, nota 58).*

⁸⁰ “*Sepulcro de Rosso de Strozzi, descendentes e esposas.*” (ARTHUR, Kathleen G. *Descent, Elevation and Ascent: Oppositional Forces in the Strozzi di Mantova Chapel. In: EDWARDS, Mary D.; BAILEY, Elizabeth (org.). Gravity in Art: Essays on Weight and Weightlessness in Painting, Sculpture and Photography. London: MacFarland, 2012. p. 50-71, p. 50).*

⁸¹ Segundo Kathleen G. Arthur, “um livro de contas da família, iniciado em 1316, afirma que Rossello di Ubertino Strozzi morreu em 12 de abril de 1340, deixando sua esposa Margarita Filipetri com cinco filhos e grávida de um sexto. Então, seu filho mais velho, Filippo, morreu em 5 de agosto de 1340, tornando Tomaso di Rossello (o patrono do Retábulo Strozzi) o chefe da família. Seu tio [na verdade, primo de Tommaso], o frade

Além de Tomás e do frade Pedro Strozzi, estava presente na elaboração decorativa da capela um *operarius* de Santa Maria Novella, o frade Jacopo Passavanti. Este dominicano “tinha liberdade significativa para mudar o local projetado, tema de uma obra de arte, e para providenciar a execução por artistas de sua escolha”⁸², e com essas atribuições contratou os irmãos Nardo e Andrea di Cione⁸³ para a produção decorativa da capela. Passavanti também foi autor da obra *Specchio della vera penitenza* (1354), um compêndio de sermões e tratados escritos em vernáculo no mesmo ano. Ele escreveu com profundidade sobre alguns pecados, como o orgulho e a vanglória, assim como sobre as penitências terrenas adequadas à vida cristã. No excerto dedicado ao Tratado da Ciência, Passavanti explora e define a ciência divina, a humana e a diabólica – esta última dedicada, sobretudo, às mentiras do demônio e da magia. Em contraposição, sobre a ciência divina, o dominicano desenvolve uma série de reflexões sobre aqueles que falam com língua doce, mas destemperada, da vida santa⁸⁴.

dominicano Pietro Ubertino Strozzi, foi chamado para casa dos estudos em Paris e, a pedido da Universidade de Florença, recebeu uma dispensa especial para receber o diploma com antecedência”; “*a family account book, begun 1316, states that Rossello di Ubertino Strozzi died in April 12, 1340, leaving his wife Margarita Filipetri with five children and pregnant with a sixth. Then their oldest son Filippo died August 5, 1340, thus making Tomaso di Rossello (the patron of the Strozzi Altarpiece) head of household. His uncle, the Dominican friar Pietro Ubertino Strozzi, was called home from study in Paris, and upon the request of the University of Florence, given a special dispensation to receive his degree early*” (ARTHUR, 2012, p. 63, nota 4).

⁸² “[...] *he had significant freedom to change the projected site, theme of an artwork, and to arrange for the execution by artists of his choice*” (ARTHUR, 2012, p. 62).

⁸³ “Os irmãos Cione foram certamente os ‘contratados preferidos’ de Passavanti durante sua gestão: a partir de 1345, além da Capela Strozzi, a oficina de Cione executou afrescos das vidas dos santos Antônio, Paulo e da Virgem Anunciante no *Chiostrino dei Morti*, assim como da vida da Virgem na capela do coro principal; exatamente quando eles estavam terminando a hierarquia angelical nas abóbadas da nave de Santa Maria Novella em 1357, Passavanti morreu.”; “*The Cione brothers were certainly Passavanti’s ‘preferred contractors’ during his tenure: from 1345, besides the Strozzi chapel, the Cione workshop executed frescoes of the lives of saints Anthony, Paul, and the Virgin Annunciate in the Chiostrino dei Morti, as well as the life of the Virgin in main choir chapel; just as they were finishing the angelic hierarchy in Santa Maria Novella’s nave vaults in 1357 when Passavanti died*” (ARTHUR, 2012, p. 62).

⁸⁴ “*e la soavità della dolce lingua non vale niente, se non si condisce col sapore della santa vita*” (JACOPO PASSAVANTI. *Lo specchio della vera penitenza*. Novamente collazionato sopra testi manoscritti ed a stampa da Filippo L. Polidori. Firenze: Felice Le Monnier, 1863. p. 281).

Ele é um claro sinal de que professores e pregadores são adúlteros da vanglória quando, pregando e ensinando, deixam de lado coisas úteis e necessárias para a saúde de seus ouvintes, e falam de sutilezas, novidades e de filosofias vãs, com palavras místicas e figurativas, poetificando e estudando a mistura de cores retóricas, que deleitam os ouvidos e não vão ao coração.⁸⁵

O sujeito que Passavanti se refere em terceira pessoa é o adúltero que abandonou a “filha legítima e primogênita de Deus”⁸⁶, a Sabedoria, no momento em que “semeou a palavra de Deus por prazer desonesto e deleite”⁸⁷. O autor ainda diz que “é bom falar dela, e por seu amor fazer baladas e sonetos de amor [...] mas ele [o adúltero] não se aproximou dela e não olhou para ela com firmeza, mas olhou e a deixou em paz”⁸⁸. A sugestão de uma retórica indireta contra o *Convívio* de Dante é plausível. No segundo tratado, Dante escreve as semelhanças entre as ciências humanas e as esferas divinas, e declama uma canção à “dama filha de Deus, rainha de tudo, a tão nobre e tão bela Filosofia”⁸⁹. Dante “não podia imaginá-la em nenhum outro ato senão o misericordioso, pois o senso da verdade a olhava tão

⁸⁵ “[...] egli è manifesto segno ch’ e’ maestri e predicatori sieno amadori adulteri della vanagloria, quando, predicando e insegnando, lasciano le cose utili e necessarie alla salute degli uditori, e dicono sottigliezze e novitadi e vane filosofie, con parole mistiche e figurate, poetando e studiando di mescolarvi rettorici colori, che diletino agli orecchi e non vadano al cuore” (*Specchio*, p. 283).

⁸⁶ “Ed è gravissimo avoltero quello, però che il commette colla sposa propria di Dio: chè, come Dio dà per isposa all’uomo la sapienza, come una sua legittima e prima genita figliuola, si come dice la Scrittura” (*Specchio*, p. 282).

⁸⁷ “Onde, com’ è detto adultero quegli che, abbandonando la sua propria sposa, della quali dee volere, seminando in lei, ricogliere frutto, seminasse in altrui, non per frutto legittimo, ma per disonesto piacere con diletto” (*Specchio*, p. 282).

⁸⁸ “Ben e licito parlare di lei, e per lo suo amore fare ballate e sonetti d’amore, come dice il Salmista: In templo eius omnes dicent gloriam; e in un altro luogo: Gloriam regni lui dicuni; e anche diceva: Io canterò e sonerò per amore della gloria; e facevale la mattinata; onde e’ diceva: Exurge gloria mea, exurge pasalterium et cythara, exurgam diluculo. Onde ben vuole Iddio che ogni per amore se ne consumi e muoia; ma non le s’appressi e non la guati fiso, ma mirila e lascila stare” (*Specchio*, p. 282-283).

⁸⁹ “(9) Cominciai dunque a dire: Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete. E perchè, sì come detto è, questa donna fu figlia di Dio, regina di tutto, nobilissima e bellissima Filosofia, è da vedere chi furono questi movitori, e questo terzo cielo. E prima del cielo, secondo l’ordine trapassato” *Convívio* II. 12.9 (*Convívio*. Tradução de Emanuel F. de Brito. São Paulo: Penguin Classics, 2019).

voluntarioso que mal podia desviar-se dela”, ao passo que começou “a ir aos lugares onde ela se manifestava verdadeiramente – isto é, nas escolas dos religiosos e nas discussões dos filosofantes”⁹⁰. A relação entre ambos os autores é bastante especulativa⁹¹, contudo, é suficiente para introduzir um imaginário recorrente que colocou o secularismo e Dante em contradição com os mendicantes toscanos.

A Capela Strozzi faz parte da Basílica de Santa Maria Novella, que abriga, entre outras capelas, um convento e uma escola dominicana de teologia, que além da formação dos frades Pedro e Jacopo, também teve em seu quadro de alunos Dante Alighieri. O poeta, em realidade, foi fruto indireto da escola dominicana, onde adquiriu, como leigo, parte de sua formação. Por não ser um mendicante, não poderia estar associado aos estudos formais de teologia oferecidos pelo convento. É sabido que Dante, mesmo assim, pode ter adquirido parte de sua erudição teológica, e mesmo seu conhecimento, de autores latinos e pagãos, tanto na escola franciscana de Santa Croce quanto em Santa Maria Novella⁹². Estes locais propagavam, de acordo com Charles T. Davis, a modernidade nos estudos teológicos, sendo a primeira responsável pela promoção das doutrinas neoplatônicas de Boaventura, enquanto os dominicanos empregaram o pensamento aristotélico em comunhão com a escolástica de São Tomás de Aquino – canonizado apenas anos mais tarde, em 1323⁹³.

⁹⁰ “(6) *E imaginava lei fatta come una donna gentile, e non la poteva imaginare in atto alcuno se non misericordioso; per che si volentieri lo senso di vero la mirava, che appena lo potea volgere da quella.* (7) *E da questo imaginare cominciai ad andare là dov’ella si dimostrava veracemente, cioè ne le scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti. Sì che in picciol tempo, forse di trenta mesi, cominciai tanto a sentire de la sua dolcezza, che lo suo amore cacciava e distruggeva ogni altro pensiero*” (Convivio II. 12.6-7).

⁹¹ Jacopo Passavanti não menciona Dante ou a sua obra em nenhum momento, o que não é um empecilho para essa interpretação, pois veremos que Guido Vernani faz o mesmo. Contudo, a literatura não parece ter tratado a fundo dessa questão, e ousamos dizer que sequer a menciona. Apesar de fundamental, essa discussão pode desviar o foco do objeto deste texto (Inferno da Capela Strozzi), de modo que ela pode ser mais bem aprofundada em trabalhos futuros.

⁹² “Provavelmente havia um Virgílio no convento de Santa Croce e vários clássicos no de Santa Maria Novella”; “*There was probably a Virgil in the convent of S. Croce, and various classics in that of S. Maria Novella.*” (DAVIS, Charles T. Education in Dante’s Florence. *Speculum*, v. 40, n. 3, p. 415-435, 1965. p. 418).

⁹³ DAVIS, 1965, p. 421.

A responsabilidade pelo papel da escola dominicana na virada do século XIII para o XIV foi de Remigio dei Girolami, um de seus mais famosos *lectores sacrae paginae*⁹⁴. O frade foi admirador da cultura e da história greco-romana, nutrindo um interesse especial pela ética aristotélica e pelo virtuosismo retórico⁹⁵. Nos pormenores de suas orações, sermões e tratados, havia citações a muitos pagãos notáveis, como Cícero, Sêneca, Ovídio, Virgílio, Horácio etc.⁹⁶. Por outro lado, o franciscano Pedro de João Olivi, que ocupou posição similar à de Girolami em Santa Croce na época de Dante, foi uma das principais figuras florentinas a condenar a apropriação de filósofos pagãos sem as ressalvas cristãs necessárias⁹⁷.

Entretanto, este alinhamento de ideias entre dominicanos e o legado dantesco começa a ser conturbado efetivamente por volta do fim da década de 1320 em Borgonha e, posteriormente, em toda a Toscana. A obra de Dante, não apenas a *Commedia*, foi categorizada como uma falsa doutrina pelo dominicano Guido Vernani di Rimini em 1329. Em sua afiada retórica contra *A Monarchia* de Dante, Vernani é claro na condenação moral do poeta florentino. Além de ignorar “as outras obras desse sujeito com nojo”, cuja “beleza falsa e falsificada que pode enganar não apenas os ignorantes e preguiçosos, mas mesmo os diligentes”, o autor afirma em seu prólogo *De Reprobatione Monarchia* (1329-1330):

Dentro dos potes [belos e falsos do pai da mentira], havia alguns sujeitos que escreveram coisas fantásticas em poesia, sofistas prolixos, que falavam palavras vazias em discursos eloquentes e muito agradáveis; que usaram seus fantasmas e ficções poéticas e, nas palavras da Filosofia como ela consolava Boécio, alegravam prostitutas

⁹⁴ O próprio governo florentino referia-se a ele como “*prothorethore*” e o “principal pai de nossa universidade”. É uma das evidências que, segundo Davis, aponta para a disposição da escola dominicana a cidadãos leigos, como Dante Alighieri (DAVIS, 1965, p. 430).

⁹⁵ DAVIS, 1965, p. 431.

⁹⁶ “A visão positiva de Remigio sobre os heróis pagãos está em contraste direto com a atitude de [Pedro] Olivi e aponta para a reverência mais profunda que seria expressa por Dante”; “*Remigio’s positive view of the pagan heroes is in direct contrast to Olivi’s attitude and points towards the deeper reverence which would be expressed by Dante*” (DAVIS, 1965, p. 432-433).

⁹⁷ DAVIS, 1965, p. 427.

trágicas com seus doces cantos de sereia, seduzindo fraudulentamente não só as mentes dos enfermos, mas também dos estudiosos, para a destruição de verdade salutar.⁹⁸

A crítica proveniente de um dominicano, como o é Vernani, parece ecoar na queima pública de livros d'A *Monarchia* no mesmo ano promovido pelo cardeal Bertrand du Pouget e que na conjunção de fenômenos antidantescos⁹⁹ pavimenta o ambiente florentino para a censura dos textos vulgares de Dante em Santa Maria Novella em 1335. Os frades ordenaram em capítulo provincial aos dominicanos de toda Itália central que os textos escritos por Dante fossem de leitura proibida a todos:

Para que nossos frades se dediquem mais ao estudo da teologia, e de acordo com nossas constituições,

⁹⁸ “*Sicut sepe contingit quod vas, in concavo potum vel cibum continens venenosum vite corporalis et transitorie peremptivum, pretendit falsam et fallacem pulcritudinem exterius in convexo, ut non solum ignorantes et desides decipiat, sed etiam studiosos, sic in spiritualibus experimur frequentius et novimus periculosius evenire. Habet enim mendax et perniciosi pater mendacii sua vasa que, in exterioribus honestatis et veritatis figuris fallacibus et fucatis coloribus adornata, venenum continent tanto crudelius et pestilentius quanto rationalis anima, vita divine gratie illustrata, a qua ille decidit qui cadens per superbiam in veritate non stetit, corruptibili corpori noscitur preminere. Inter alia vero talia sua vasa, quidam fuit multa fantastice poetizans et sophista verbosus, verbis exterioribus in eloquentia multis gratus, qui suis poeticis fantasmatis et figmentis, iuxta verbum Philosophie Boetium consolantis, scenicas meretriculas adducendo, non solum egros animos, sed etiam studiosos dulcibus syrenarum cantibus conducit fraudulentem ad interitum salutifere veritatis*” GUIDO VERNANI. *De reprobatione Monarchie, Incipit 5-10* (KÄPPELI, Thomas. Der Dantegegner Guido Vernani O. P. von Rimini. *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut in Rom* 28. Rome, p. 107-146, 1938).

⁹⁹ Papa João XXII ensinou “que nem os condenados nem os demônios ainda estavam no Inferno, nem os anjos ou as almas, ainda despidos de seus corpos, estão no Paraíso – revisionismos aparentemente inúteis, contudo, essas ideias obviamente foram convincentes na condenação, em 1328, da *Monarchia* de Dante pelo íntimo e protegido de João, cardeal Bertrand du Pouget”; “[...] *he further taught that neither the damned nor the demons were yet in Hell, nor were the angels or the souls, as yet unclothed with their bodies, yet in Paradise — seemingly pointless revisionisms, yet ideas obviously made cogent by the 1328 condemnation of Dante’s Monarchia by John’s intimate and protégé Cardinal Bertrand du Poujet*” (CASSELL, Anthony K. *The Monarchia Controversy: An historical study with accompanying translations of Dante Alighieri’s Monarchia, Guido Vernani’s Refutation of the “Monarchia” Composed by Dante, and Pope John XXII’s bull Si fratrum*. Washington: Catholic University of America Press, 2004. p. 39-40).

proibimos estritamente todos os frades – jovens e velhos – de manter e se divertir com as obras poéticas e tratados no vernáculo do autor chamado Dante. Em virtude desta resolução capitular, ordenamos que: os infratores sejam privados dos livros mencionados tão logo seus superiores tenham notícias deles; os mesmos superiores informem imediatamente o prior provincial de quaisquer transgressores desta ordenação.¹⁰⁰

Segundo a legislação dominicana de 1333-1334, os estudantes do convento foram proibidos de se debruçar sobre as ciências seculares e as artes liberais, pois estes aspirantes à vida religiosa deveriam concentrar seu tempo e esforço aos estudos estritamente teológicos¹⁰¹. Nessa altura, as palavras de Passavanti tornam-se bastante claras, não apenas como uma resposta provável a Dante, mas também como uma posição dominicana contra todo o imaginário secular que contagiava as escolas mendicantes durante o *Trecento*. O arrasto desses desacordos se prolonga, em solo dominicano, por todo o século XIV:

Basta lembrar que em 1405 [...] frade Giovanni Dominici, da Ordem dos Pregadores [...] em Santa Maria Novella, em Florença, condenou o estudo da filosofia antiga. Para ele, a ética das escolas filosóficas da Grécia e de Roma não constitui uma verdadeira ética. Nem, de fato, ele permitiria que suas especulações devessem ser apropriadamente chamadas de “filosofia”, como esse termo é entendido pelos cristãos. Seu livro *Lucula Noctis* expõe essa posição extrema, excluindo completamente a filosofia antiga da consideração

¹⁰⁰ “*Item ut fratres our ordinis theologie studio plus intendant, in hac parte nostris constitutionibus inherentes, proibemus districte fratribus universis, iunioribus et antiquis, quatenus poeticos libros sive libellos per illum qui Dante nominatur in vulgari compositos nec tener vel in eis studere audt. Contrarium facientes, cum ad prelatos eorum pervenerit, volumus libris predix ex vi presentis statuti privari, mandantes prelati eidem quod si qui ordenatio transgressores huiusmodi inventi fuerint, sine mora priori provli studeant nuntiare*” (Pio Tomasso. *Monumenta et Antiquitates Veteris Disciplinae Ordinis Praedicatorum ab Anno 1216 ad 1348*. Rome: Rev. Cam. Apostolicae, 1864. p. 128).

¹⁰¹ GALBRAITH G. R. (ed.). *De studentibus XIII*. In: GALBRAITH G. R. (ed.). *The Constitution of the Dominican Order, 1216 to 1360*. Manchester: Manchester University Press, 1925. p. 250.

da teologia ou de qualquer relação com a verdade que possa ser conhecida pelo intelecto humano.¹⁰²

A disputa desses mendicantes configura uma cultura bastante difundida, ainda que não universalizada, de resistência e condenação à popularidade que as obras vernaculares e seculares estavam começando a apresentar, sobretudo dentro das escolas dominicanas. Até certo ponto, o êxito é evidente – verificado pela diminuição da circulação das obras clássicas no início do século XIV¹⁰³. Do início ao fim do século, os registros de manifestações tanto dominicanas quanto franciscanas contra essas obras, em maior ou menor grau, são persistentes. De Olivi a Dominici, cada um a seu modo promoveu ideias de releituras e, por vezes, de rejeição àquilo que é essencialmente alheio à cristandade. Olivi diz que esta é uma filosofia tola e que deve ser lida com cautela, como juízes, e não como seguidores¹⁰⁴. O frade dominicano Giordano da Pisa, por sua vez, redige um sermão documentado em março de 1306 sobre os perigos

¹⁰² “It is enough to recall to mind that in 1405, thirty-one years after the death of Petrarch, Fra Giovanni Dominici, of the Order of Preachers, who held the distinguished office of Professor of Theology at the Studium of his Order at Santa Maria Novella in Florence, condemned the study of ancient philosophy. For him the ethic of the philosophical schools of Greece and Rome does not constitute a true ethic. Nor, indeed, would he allow that their speculations ought properly to be called ‘philosophy’ as that term is understood by Christians. His book *Lucula Noctis* sets forth this extreme position, excluding completely the philosophy of the ancient world from the consideration of theology or of any relation to the truth as that may be known by the human intellect” (BOWERS, John. L. *The Humanism of Dante*. Thesis (Doctor of Philosophy) – Department of Philosophy, University of Cape Town, Cape Town, 1960. p. 263).

¹⁰³ Ver nota 55.

¹⁰⁴ “Como essa filosofia é tola, ela deve ser lida com cautela. Porque é verdadeiramente sustentada por algum lampejo de verdade, é necessário lê-la com discricção. Por ser realmente vã, deve ser lida rapidamente, usando-a como um meio, não como um fim ou término. Por ser também pobre, quase infantil ou pedagógica, a leitura deve ser dominativa e não servil: devemos ser seus juízes mais do que seus seguidores”; “*Quoniam igitur haec philosophia stulta, ideo perlegendam est caute. Quia vero est aliqua cinctilla veritatis fulcita, ideo perlegendam est discrete. Quia vero est vana, ideo perlegendam est transitorie seu cursorie utendo ea ut via, non ut fine seu ut termino. Quia autem est modica et quasi puerilis seu pedagogica, ideo legendam est dominative, non serviliter: debemus enim ejus esse iudices potius quam secuaces*” *De perlegendis philosophorum libris. III*. A tradução é do autor e feita da tradução espanhola de Guillermo Calderón e Héctor F. Cubillos (PIETRO OLIVI. *De perlegendis philosophorum libris*. Traducción de Guillermo Calderón y Héctor Fernández Cubillos. Pontificio Seminario San Rafael de Valparaíso. Conference Paper, jan. 2015).

da leitura de Ovídio em Santa Maria Novella¹⁰⁵. E Passavanti é ainda mais categórico nessa questão, pois corrobora seus antecessores mendicantes e reafirma as proibições de 1335:

Devemos ler os livros dos Santos Doutores, aprovados pela Igreja, que explicam as Escrituras de maneira sã; e não se deve procurar nos livros de filósofos e poetas mundanos; que acham que dizem muitas e belas coisas disputando sobre vícios e virtudes [...] [mais para] agradar os ouvidos do que para corrigir os vícios. Portanto, embora os homens sábios e letrados possam às vezes lê-los, eles sabem discernir o verdadeiro do falso e o bom do culpado; idiotas e não literatos não têm certeza do que leem. [...] [É] especialmente proibido ao clérigo e aos religiosos [...] [que] muitos deles estudam as peças de Terêncio, de Juvenal e de Ovídio, e as tradições e sonetos de amor; o que é completamente ilegal.¹⁰⁶

Portanto, todo esse conjunto documental indica um ambiente caracterizado por permanentes disputas sobre o lugar da Antiguidade e do secularismo em Florença. Há, inicialmente, uma validação visionária do Inferno de Dante no ciclo de afrescos da Capela Strozzi, observado por meio da importação da estrutura topológica, para, em seguida, aparentemente de forma paradoxal, observar-se que a crítica mendicante aos estudos e obras seculares – com a *Commedia* incluída – permeou por completo o século XIV. Entretanto, talvez Caronte e as outras criaturas do Inferno da Capela Strozzi sejam os elos fundamentais para a resolução deste problema.

¹⁰⁵ DAVIDSOHN, *Geschichte*, IV, III, 36 apud DAVIS, 1965, p. 418.

¹⁰⁶ “*Dobbiamo leggere ne’ libri de’ santi dottori, approvati della Chiesa, i quali spongono sanamente la Scrittura; e non si dee cercare ne’ libri vani de’ filosofi e de’ poeti mondani; i quali avvegna che dicessono molte e belle cose disputando de’ vizi e delle virtude [...] dissonno più tosto a dilettere gli orecchi che a correggere i vizi. Onde, avvegna che gli uomini savi e litterati gli possano alcuna volta leggere, che sanno discernere il vero dal falso e’l buono dal reo; gl’idioti e non litterati non è sicuro ch’eglino gli leggano. [...] e spezialmente è interdetto a’ cherici e a’ religiosi [...] e molti di loro studiano le commedie di Terrenzio e di Giovanale e d’Ovidio, e ramanzi e sonetti d’amore; che è al tutto illecito*” (*Specchio*, p. 286).

Conclusão

A imagem do Inferno é, por fim, ambígua por duas razões. A primeira delas é a função didática e visionária que exerce ao constituir uma parte do Juízo Final. Em segundo lugar, as discordâncias e desaprovações de mendicantes quanto às reivindicações teológicas de Dante – demasiadamente heterodoxas por subverter e ir além das Escrituras Sagradas. Os dominicanos da região da Borgonha, como vimos, promoveram uma retórica bastante agressiva contra a obra dantesca como um todo, que também está presente entre os mendicantes florentinos. A materialidade desse dilema surge, portanto, nas imagens da Capela Strozzi no meio do século. Os comitentes da obra, os Strozzi e Passavanti, responsáveis pelo programa iconográfico da capela a ser dedicada ao recém-canonizado São Tomás de Aquino e ao Julgamento Final, estavam lastreados pelas novas tendências dos ciclos de afrescos do período, a exemplo do Camposanto de Pisa agenciado por Simone Saltarelli¹⁰⁷, bem como pela popularidade da *Commedia*. Assim, não é surpresa que tenham apresentado uma resposta menos visual que retórica ao público vulgar que a recitava em locais públicos e aos mendicantes que eram tentados a sua leitura. Por um lado, fruto indireto da educação do convento dominicano e, por outro, figura principal de um dos dilemas mais ásperos entre secularismo, teologia e vulgares, parece adequado referir-se à *Commedia* de forma dominativa, agenciando e radicalizando as realidades imaginativas medievais onde Dante pecou pelo excesso de mitologia e de classicismo secular. Dessa forma, o poema foi reservado ao Inferno e descartado no Paraíso¹⁰⁸. O elogio

¹⁰⁷ Simone Saltarelli foi o dominicano responsável do programa iconográfico. Ele foi encaminhado a Pisa pelo Papa João XXII, onde permaneceu como arcebispo da cidade em 1330 até sua morte em 1342. Saltarelli conquistou sua formação teológica em Santa Maria Novella, local onde Dante também adquiriu parte de sua instrução teológica e filosófica (HOLLER, 2018, p. 76).

¹⁰⁸ Segundo Theresa Holler, “a ausência da Trindade e a mistura de criaturas celestiais e ‘humanas’ podem ser consideradas provas de que o Paraíso da Capela Strozzi não foi inspirado na *Comédia* de Dante. [...] Não há nenhum elemento na imagem que implique uma referência direta à fonte Dante.”; “*L’assenza della Trinità e il mescolarsi di creature celesti e ‘umane’ possono essere considerate prove che il Paradiso della Cappella Strozzi non è stato ispirato dalla Commedia di Dante. [...] Nell’immagine non c’è nessun elemento che implichi un riferimento diretto alla fonte dantesca*” (HOLLER, Theresa. *L’Aldilà della Cappella Strozzi. I domenicani, l’esilio di Dante e il ritorno dell’Inferno.*

da Antiguidade em seus versos foi subvertido em uma qualificação evemerística de dominação e demonização das figuras clássicas. A verdade divina de Dante apresenta o *modus operandi* que o demônio conta suas mentiras:

O diabo pode, portanto, transmutar a imaginação e fantasia ou, pergunto, fazer um sonho; ou, vendo, dando uma opinião e imaginando figuras, impressões, símiles de coisas assustadoras, encantadoras, terríveis e enfadonhas, ou de coisas que são verdadeiras ou de coisas que parecem ser verdadeiras. Daí ele pode fazer a pessoa, seja de si mesma [seja] dos outros, pensar que eles são o que não são e que não são o que são. [...] Os livros dos poetas estão todos cheios dessas transformações; como mostra o livro *Metamorfoses* de Ovídio e o platônico Apuleio no *Asno de ouro*. E todas essas coisas [...] [tornam] o diabo lúdico e fascinante [...] [e ele] não pode transformar substancialmente uma coisa em outra, transformando coisas ou as criando novamente, que é a própria e única virtude de Deus. [...]¹⁰⁹

Novamente, Passavanti não cita nenhuma obra contemporânea a ele, mas oferece as chaves para interpretá-las. O dominicano, portanto, não parece disposto a ignorar a descrição visual de Caronte como um velho barqueiro fornecida por Dante e pela tradição clássica, e tampouco a essência demoníaca que o poeta apresenta na

In: BRILLI, Elisa; FENELLI, Laura; WOLF, Gerhard (ed.). Images and Words in Exile. Avignon and Italy during the first half of the 14th century. *Millennio Medievale*, Firenze, p. 401-420, 2015. p. 13).

¹⁰⁹ “Puote adunque il diavolo trasmutare la immaginazione e fantasia, o, dormendo, facendo sognare; o, vegghiando, facendo parere e immaginare figure, impressioni, similitudini di cose paurose, dilettevoli, terribili e noiose, o di cose vere o di cose che paiono vere. Onde puote fare parere alla persona, o di sè medesimo o d'altrui, che sieno quello che non sono e che non sieno quello che sono. [...] E' libri de' poeti tutti son pieni di cotali trasformazioni; come mostra il libro *Metamorfoseos d'Ovidio*, e quello d'Apulegio *Platonico del'Asino dell'oro*. E tutte queste cose, come puova santo Agostino nel libro del'La Città di Dio, non furono secondo verità ma così parevano, facendo il diavolo ludificazione e fascinazione, cioè con inganno e con uno abbagliamento così parere nella immaginazione e negli occhi di coloro che ciò vedevano. [...] Non puote, adunque, il diavolo mutare una cosa in altra sustanzialmente, trasformando le cose o di nuovo crandole, ch'è propia e sola virtù di Dio; avvegna che le possa fare parere” (*Specchio*, p. 304-305).

personalidade da criatura. A luz que Passavanti traz a esta questão é que sua aparência é, certamente, distorcida na mente dos poetas antigos e novos por intermédio do próprio diabo. Assim sendo, a função do Inferno da Capela Strozzi é revelar a verdade enunciada, mas não compreendida, por Dante. Ainda que Boccaccio venha a disputar com as pessoas vulgares esta questão posteriormente, quando apela à figuração alegórica e afirma que os espíritos são incorpóreos, isso pouco vale às imagens de Caronte dos séculos seguintes. Não se trata de um erro hermenêutico, ou seja, de interpretações ingênuas do poema como Boccaccio faz parecer; é, de outro modo, uma questão anterior e ontológica, de fragmentar e reconstruir visualmente o significado do mito antigo de acordo com as ideias medievais. Caronte é compreendido, em seu sentido dantesco e clássico, como um velho barqueiro, mas é, logo em seguida, descartado, pois se trata, para os mendicantes, de uma invenção poética e demoníaca. O que é considerado, de outra maneira, é o que ele é, é sua substancialidade evemerística de demônio pagão, admitida por Dante e representada visualmente pela cristandade.

A demonstração de uma imagem bestial de Caronte, e possivelmente nas demais criaturas do Inferno da Capela Strozzi, não parece se tratar de um elogio ou uma canonização do mundo clássico, mas sim da consolidação de uma resistência cristã à ascensão informal do secularismo nas escolas mendicantes. Tendo em vista a popularização da *Commedia*, agenciá-la ao único lugar que poderia ocupar, o Inferno, é possivelmente uma admissão de seu caráter visionário, porém não sem pagar o preço de seu desmembramento e tolhimento nos ciclos cristãos. É o argumento visual e didático de que não há nada de divino na *Commedia* de Dante e na filosofia antiga, a não ser quando se referem àquilo em que não há nada de divino: o Inferno – ou quando admitem a ignorância, como acontece nas citações virgilianas das visões do Além. Portanto, não apenas os leigos e incultos, mas todos os mendicantes, jovens e velhos, poderiam observar monumentalmente a única verdade que este tipo de leitura vulgar poderia carregar.

Pedro Alighieri, filho de Dante, produziu três comentários completos da obra visando explicá-la ao público e livrá-la de qualquer possibilidade de acusação de heresia. A obra, de fato, foi atacada e acusada de várias formas, contudo nunca houve nenhuma condenação

formal desse tipo¹¹⁰. Ainda assim, é equivocado finalizar este texto sem tornar claro que a *Commedia* não se furtou de prever esse tumulto de ideias, e isso pode ser conferido ainda em Caronte. Dino S. Cervigni demonstra que na *Commedia*, ao chegar ao lago Aqueronte, “a Divindade se manifesta em sua terribilidade, assim, novamente proclamando seu domínio sobre o reino de Satanás e destacando a fraqueza do Peregrino, sujeito ao pecado de Adão e responsável por sua própria condição pecaminosa”¹¹¹. Da mesma forma, Barolini explica que esta é uma preocupação do próprio poeta quando receoso de ter seu trabalho confundido com uma obra que comete os mesmos erros pagãos, a exemplo de Ulisses que viajou ao mundo dos mortos e comete o pecado da necromancia pelo desejo do conhecimento e da transgressão das limitações humanas de julgo divino:

O episódio de Ulisses não é o único reflexo da consciência de Dante dos perigos de sua posição: tal consciência informa o canto dos falsos profetas, por exemplo, que é regido pela necessidade de repudiar qualquer conexão com o que Dante sabe que ele poderia ser considerado. [...] Ulisses foi concebido como uma presença recorrente porque a questão do *trapassar del segno*, do pecado de Adão concebido não literalmente como comer da árvore, mas metaforicamente como uma transgressão, é algo que Dante não pode descartar. É uma questão que não pertence com segurança ao passado, como o *Convívio* e sua excessiva adoração à Senhora

¹¹⁰ “Embora nenhum oficial jamais tenha feito uma acusação póstuma de heresia contra Dante, o medo perpétuo de que seu pai falecido pudesse ser responsabilizado por tal acusação assombrou o filho de Dante, Pedro, ao longo de sua longa e próspera vida. A possibilidade de que a *Commedia* de seu pai pudesse ser considerada heterodoxa e que ele próprio pudesse perder seu patrimônio e riqueza levou Pedro a compor três versões de seu comentário sobre o poema sacro para explicar seus versos controversos.”; “*Although no official ever made a posthumous indictment of heresy against Dante, the perpetual dread that his departed father could be liable to such an accusation haunted Dante’s son Pietro throughout his long and prosperous life. The possibility that his father’s Commedia could be found heterodox and that he himself could forfeit his patrimony and wealth drove Pietro to compose three versions of his commentary on the sacro poema to explain away its controversial verses*” (CASSELL, 2004, p. 41).

¹¹¹ “*la divinità si manifesta nella sua terribilità, proclamando quindi di nuovo il suo dominio sopra il regno di Satana e mettendo in evidenza la debolezza del Pellegrino, soggetto al peccato di Adamo e responsabile della propria condizione peccaminosa*” (CERVIGNI, 1989, p. 82).

Filosofia. Por mais ortodoxa que seja sua teologia (e não tão ortodoxa), por mais fervorosamente que Dante acredite e reivindique o *status* de verdadeiro profeta, de poeta de inspiração direta, de *escriba Dei*, a própria fibra da *Commedia* consiste em ir além. Assim, Ulisses morre, uma e outra vez, pelos pecados de Dante.¹¹²

Isso foi o suficiente para isentá-lo de qualquer condenação de heresia, mas não de profundas críticas de subversão da palavra de Deus. A *Commedia* articula e problematiza os limites entre secularismo e teologia e, a seu modo, tenta apaziguá-los. Longe de concretizar este objetivo, intensifica e energiza o debate, que, como visto aqui, se estende por todo o século XIV agenciando poetas, pintores, mendicantes e pessoas comuns – e que desembocará no Renascimento italiano. Tanto a figura do teólogo quanto a do poeta são latentes na *Commedia* e, não é diferente, no Inferno da Capela Strozzi.

¹¹² “The Ulysses episode is not unique in reflecting Dante’s awareness of the dangers of his position: such awareness informs the canto of the false prophets, for instance, which is governed by a need to disavow any connection with what Dante knows he could be considered. [...] Ulysses is designed as a recurring presence because the issue of the *trapassar del segno*, of Adam’s sin conceived not literally as the eating of the tree but metaphorically as a transgression, is one that Dante cannot discount. It is an issue that does not belong safely to the past, like the *Convivio* and his excessive adoration of Lady Philosophy. No matter how orthodox his theology (and it is not so orthodox), no matter how fervently Dante believes in and claims the status of true prophet, of directly inspired poet, of *scriba Dei*, the very fiber of the *Commedia* consists of a going beyond. Thus Ulysses dies, over and over again, for Dante’s sins” (BAROLINI, 1992, p. 58).

Fontes primárias

ANDREA LANCIA. *L'Ottimo Commento della Divina Commedia [Andrea Lancia]*. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante... Edição de Alessandro Torri. Pisa: N. Capurro, 1827-1829. Disponível em: <http://dante.dartmouth.edu/>. Acesso em: maio 2021.

DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. 4. ed. Tradução de Ítalo E. Mauro. São Paulo: Editora 34, 2017. 3 v.

DANTE ALIGHIERI. *Convívio*. Tradução de Emanuel F. de Brito. São Paulo: Penguin Classics, 2019.

DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia* (Codex Altonensis). Bolonha (?), c. 1360 (Hamburgo, Bibliothek des Christianeums, R 7/2).

DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia* (Dante Poggiali). Florença, segundo quarto do século XIV (Florença, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. Pal. 313).

DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia*. Emília ou Pádua, primeira metade do século XIV (London, British Library, Egerton Ms. 943).

DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia*. Pisa ou Florença, c. 1385-1406 (Florença, Medicea Laurenziana, Ms. Strozzi 204).

DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia*. [S. l.], 1330-1350 (Budapeste, ELTE könyvtár, Codex Ital. I).

DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia*. [S. l.], século (?) (Veneza, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 276 [=6902]).

DANTE ALIGHIERI. *Il Convivio*. Ridotto a miglior lezione e commentato da G. Busnelli and G. Vandelli. Florence: Felice Le Monnier, 1964. v. 4-5. (Opere di Dante).

GALBRAITH G. R. (ed.). *The Constitution of the Dominican Order, 1216 to 1360*. Manchester: Manchester University Press, 1925.

GIOVANNI BOCCACCIO. *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*. A cura di Giorgio Padoan. Milano: Mondadori, 1965. (Tutte le Opere

di Giovanni Boccaccio, v. 6). Disponível em: <http://dante.dartmouth.edu/>. Acesso em: maio 2021.

GUIDO DA PISA. *Guido da Pisa's Expositiones et glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno*. Edited with notes and an introduction by Vincenzo Cioffari. Albany, NY: State University of New York Press, 1974. Disponível em: <http://dante.dartmouth.edu/>. Acesso em: maio 2021.

GUIDO VERNANI. The Reprobatione Monarchie. In: KÄPPELI, Thomas. *Der Dantegegner Guido Vernani*. O. P. von Rimini. Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut in Rom 28, Rome, p. 107-146, 1938.

JACOPO PASSAVANTI. *Lo specchio della vera penitenza*. Novamente collazionato sopra testi manoscritti ed a stampa da Filippo L. Polidori. Firenze: Felice Le Monnier, 1863. Disponível em: <http://archive.org/details/lospecchiodellav00passuoft>. Acesso em: maio 2021.

MASETTI, Pio Tomasso. *Monumenta et Antiquitates Veteris Disciplinæ Ordinis Praedicatorum ab Anno 1216 ad 1348*. Rome: Rev. Cam. Apostolicae, 1864.

NÁPOLI, Tiago A. (ed.). *A Visão de Tnúgdal: tradução, notas e comentários*. Trabalho de Iniciação Científica (Graduação em Letras) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PIETRO ALIGHIERI. *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comœdiam Commentarium Nunc primum in lucem editum consilio et sumtibus G. J. Bar. Vernon. Florentiae apud Guilielmum Piatti*, 1845. Disponível em: http://archive.org/details/bub_gb_biLEyCYrWiWc. Acesso em: maio 2021.

PIETRO OLIVI. *De perlegendis philosophorum libris*. Traducción de Guillermo Calderón y Héctor Fernández Cubillos. Pontificio Seminario San Rafael de Valparaíso. Conference Paper, jan. 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/10118159/LA_LECTURA_DE_LOS_LIBROS_DE_LOS_FILÓSOFOS_De_perlegendis_philosophorum_libris_FR_PEDRO_DE_JUAN_OLIVI_OFM. Acesso em: maio 2021.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Baviera, século XIII (Berlim, Staatsbibliothek, Ms. Germ. 282).

VIRGÍLIO; VASCONCELLOS, Paulo S. *et al.* (org.). *Eneida brasileira*: tradução poética da epopeia de Públio Virgílio Maro/Virgílio. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Campinas: Ed. da Unicamp, 2008.

Referências bibliográficas

AHERN, John. Singing the Book: Orality in the Reception of Dante's Comedy. In: IANNUCCI, Almicare (ed.). *Dante: Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, 2016. p. 214-239. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.3138/9781442673717-014/html>. Acesso em: maio 2021.

ARTHUR, Kathleen G. Descent, Elevation and Ascent: Oppositional Forces in the Strozzi di Mantova Chapel. In: EDWARDS, Mary D.; BAILEY, Elizabeth (org.). *Gravity in Art: Essays on Weight and Weightlessness in Painting, Sculpture and Photography*. London: MacFarland, 2012. p. 50-71.

ARTHUR, Kathleen G. The Strozzi Chapel: Notes on the Building History of Sta. Maria Novella. *The Art Bulletin*, v. 65, n. 3, p. 367-386, 1983.

AUBERT, Eduardo. H. Reflexões sobre a imagem como gesto: apontamentos a partir do manuscrito Paris, BnF, latin 9449. *Revista de História*, São Paulo, n. 172, p. 77-111, jan./jun. 2015.

BAROLINI, Teodolinda. *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

BAROLINI, Teodolinda. "Why Did Dante Write the Commedia?" or the Vision Thing. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, Baltimore, n. 111, p. 1-8, 1993.

BASCHE, Jérôme. *Les justices de l'au-delà: Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XV siècle)*. Rome: École Française de Rome, 1993.

BLACK, Robert. The Rise and Fall of the Latin Classics: the Evidence of Schoolbook Production in Twelfth and Thirteenth Century Italy. *Aevum*, Roma, ano 91, fasc. 2, p. 411-464, maio/ago. 2017.

BOWERS, John. L. *The Humanism of Dante*. Thesis (Doctor of Philosophy) – Department of Philosophy, University of Cape Town, Cape Town, 1960. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11427/22264>. Acesso em: maio 2021.

BREMMER, Jan N. The Apocalypse of Peter: Greek or Jewish? In: BREMMER, Jan N.; CZACHESZ, István. *The Apocalypse of Peter*. 7 ed. Leuven-Paris: Peeters, 2003.

CAROZZI, Claude. Le Voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (Ve-XIIIe siècle). Rome: École Française de Rome, 1994.

CASELL, Anthony K. *The "Monarchia" Controversy: An historical study with accompanying translations of Dante Alighieri's Monarchia, Guido Vernani's Refutation of the "Monarchia" Composed by Dante, and Pope John XXII's bull Si fratrum*. Washington: Catholic University of America Press, 2004.

CERVIGNI, Dino S. L'Acheronte dantesco: morte del Pellegrino e della poesia. *Quaderni d'Italianistica*, v. 10, n. 1-2, p. 71-89, out. 1989.

COURCELLE, Pierre. Les Pères de l'Église devant les enfers virgiliens. *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, v. 22, p. 5-74, 1955.

D'ANCONA, Alessandro. *I precursori di Dante*. Firenze: Sansoni, 1874.

DAVIS, Charles T. Education in Dante's Florence. *Speculum*, v. 40, n. 3, p. 415-435, 1965.

DRONKE, Peter. *Dante and Medieval Latin Traditions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

FORTE, Alessandra. A l'altra riva: I traghettatori infernali da Virgilio alla ricezione scritta e figurata della 'Commedia'. La letteratura

italiana e le arti. In: CONGRESSO DELL'ADI, 20., 7-10 settembre 2016, Napoli. *Atti [...]*. Roma: Adi Editore, 2018.

GEE, Emma. *Mapping the Afterlife: From Homer to Dante*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

HEINNEMAN, Bettina. *Das Ausstattungsprogramm der Cappella Strozzi di Mantova in Santa Maria Novella in Florenz*. Stuttgart: Deutsche Kunstverlag, 2010.

HOLLER, Theresa. *Infernale Landschaften: Wie Dantes Commedia das Bild des Weltgerichts in Italien verändert*. *Deutsches Dante-Jahrbuch*, Berlin, v. 93, n. 1, p. 74-103, set. 2018.

HOLLER, Theresa. *Jenseitsbilder: Dantes Commedia und ihr Weiterleben im Weltgericht bis 1500*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2020.

HOLLER, Theresa. *L'Aldilà della Cappella Strozzi. I domenicani, l'esilio di Dante e il ritorno dell'Inferno*. In: BRILLI, Elisa; FENELLI, Laura; WOLF, Gerhard (ed.). *Images and Words in Exile: Avignon and Italy during the first half of the 14th century*. *Millennio Medievale*, Firenze, v. 107, p. 401-420, 2015.

LE GOFF, Jacques. *Aspectos eruditos e populares das viagens ao Além na Idade Média*. In: LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LE GOFF, Jacques. *O nascimento do Purgatório*. Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2017.

LYMBEROPOULOU, Angeliki. *Hell in the Byzantine World: A History of Art and Religion in Venetian Crete and the Eastern Mediterranean*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

MAGNANI, Eliane. *Qu'est-ce qu'un corpus? Compte-rendu de la Journée d'études*, IRHT, 2017. Disponível em: <https://irht.hypotheses.org/3187>. Acesso em: maio 2021.

MENEGATTI, Bruno S. *A cultura visual do mundo dos mortos na cerâmica ática do século V a.C*. *Revista Gaia*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 14-35, 2020.

MOMIGLIANO, Arnaldo. Ancient History and the Antiquarian. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 13, n. 3/4, p. 285-315, 1950.

NOGUEIRA, Carlos. R. F. *O Diabo no imaginário cristão*. Bauru: Edusc, 2000.

OWEN, Rachel. Dante's reception by 14th and 15th century illustrators of the *Commedia*. *Reading Medieval Studies*, v. XXVII, p. 163-225, 2001.

PONCHIA, Chiara. *Frammenti dell'Aldilà: immagini nella Divina Commedia nell'Italia settentrionale del Trecento*. 2014. Tese (Doutorado em Storia dell'Arte Medievale) – Dipartimento dei Beni Culturali, Università degli Studi di Padova, Padova, 2014. Disponível em: <http://paduaresearch.cab.unipd.it/6323/>. Acesso em: maio 2021.

PONCHIA, Chiara. Suggestions from Antiquity: Discovering Classical Iconographies in the Trecento *Divine Comedy* Illustrations. *The actual problems of History and Theory of Art*. Collection of articles, St. Petersburg, v. 5, p. 426-432, 2015. Disponível em: <https://actual-art.spbu.ru/en/publications/archive/vol-5/classical-antiquity-on-the-ribs-of-european-middle-ages/10339.html>. Acesso em: maio 2021.

QUÍRICO, Tamara. *Inferno e Paradiso: as representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2014.

RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença da Idade Média. Tradução de Maria Cristina Correia L. Pereira. *Revista de História*, São Paulo, n. 165, p. 37-72, jul./dez. 2011.

SCHMITT, Jean-Claude. O historiador e as imagens. In: SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de José R. Macedo. Bauru: Edusc, 2007. cap. 1, p. 25-54.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. *'Reading' Greek Death: to the end of the Classical Period*. New York; Oxford: Clarendon Press; Oxford University Press, 1996.

SOUZA, Mariana. P. Q. *Uma imagem entre dois mundos: um estudo sobre o mosaico do Juízo Final de Torcello (Veneza – século XI)*. 2016. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

WLOSOK, Antonie. Illustrated Vergil Manuscripts: Reception and Exegesis. *The Classical Journal*, v. 93, n. 4, p. 355-382, 1998.

Lista de figuras

1. Nardo di Cione. *Inferno*. Segmento do Julgamento Final (1351-1357). Capela Strozzi, Basílica de Santa Maria Novella em Florença. Disponível em: <http://libraryexhibits.uvm.edu/omeka/items/show/1560>. Acesso em: jul. 2021.

2. Caronte no canto III do Inferno. Manuscrito iluminado *Commedia* de Dante Alighieri (1335-1345), Florença, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Strozzi 152, f. 3r. Disponível em: https://www.danteonline.it/italiano/codici_frames/codici.asp?idcod=204; Caronte no canto III do Inferno. Manuscrito iluminado da *Commedia* de Dante Alighieri (c. 1350), Emília/Pádua, British Library, Ms. Egerton 943, f. 7v. Disponível em: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6647&CollID=28&NStart=943>. Acesso em: jun. 2021.

* **BRUNO DOS SANTOS MENEGATTI** é bacharel em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes, ECA-USP (2022). Bolsista de Iniciação Científica do Museu de Arqueologia e Etnologia, MAE-USP (2017-2019), com bolsa FAPESP, sob a orientação da Profa. Dra. Camila Diogo de Souza. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Pintura em Questão (USP) e do Grupo de Pesquisa em Práticas Mortuárias no Mediterrâneo Antigo (TAPHOS-USP).

II

O Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons e suas imagens marginais

Camila Borja de OLIVEIRA *

O manuscrito conhecido como Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons¹, do nome da nobre para a qual provavelmente foi feito, esposa de Bernardo V, senhor de Morueil², foi produzido entre 1280 e 1299 em Amiens, no Norte da França, sendo conservado na Pierpont Morgan Library sob a cota M.729. As dimensões do exemplar, que é feito de manuscrito velino, são de 182 mm × 134 mm, e ele originalmente tinha 403 fólios (sendo os fólios 404 a 433 uma adição mais recente, do século XIV), mas apenas 120 deles permanecem presentes e estão digitalizados no *site* da biblioteca³. Neste *site* são encontrados textos em francês antigo e latim, ao menos 40 miniaturas de página inteira e uma grande quantidade de iniciais decoradas, além de uma rica decoração marginal, que varia de bordas de miniaturas imitando a arquitetura gótica até desenhos de seres híbridos e cenas narrativas. Este último tipo de ornamentação chama a atenção por ser extremamente abundante e trazer temas que, para a concepção de hoje, não parecem ter lugar em uma obra religiosa. Diante disso, o objetivo deste texto é analisar a margem do fólio 268r deste documento, procurando entender, com base neste estudo de caso, as relações que as imagens das bordas mantêm com as outras imagens

¹ SALTÉRIO/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII (New York, Pierpont Morgan Library. Ms. M.729). Disponível em: <http://ica.themorgan.org/manuscript/thumbs/128492>. Acesso em: dez. 2020.

² PIERPONT Morgan Library. *Curatorial Description Ms. M.729*. Disponível em: <http://corsair.themorgan.org/msdescr/BBM0729a.pdf>. Acesso em: out. 2020. p. 1.

³ PIERPONT, 2020, p. 1.

da página, das outras margens e do manuscrito como um todo, englobando imagens e textos.



Fig. 1: Fólho 268r. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.

O fólho 268r (fig. 1), em que se iniciam as Primas da Virgem⁴, possui no centro da página uma inicial D historiada, ou inicial

⁴ PIERPONT, 2020, p. 2.

moldura⁵, com uma cena dos Três Reis Magos e Herodes. O texto é contornado por uma borda quadrada⁶ acompanhada por uma ornamentação fitomórfica e interrompida por escudos heráldicos. Afora eles, há quatro cenas marginais, sendo uma na margem inferior, do lado interno da borda, uma na margem superior e duas na margem direita (além do que parece ser um animal isolado na margem esquerda): respectivamente, um ser híbrido pescando um peixe em um lago, um cachorro mordendo as nádegas de um homem caído ao lado de um coelho com uma trompa de caça (segundo uma breve descrição do fólio no *site* da Morgan Library), um pássaro de grande porte com a cabeça enfiada em um pote e outro ser híbrido com um instrumento musical fantástico. Para o olhar contemporâneo, essas imagens podem causar estranhamento por fazerem parte de um livro com função religiosa. E elas nem podem ser apontadas como exceções: figuras como as descritas aparecem em 67 fólhos do total de 120 do manuscrito preservado. De fato, à primeira vista, elas não aparentam ter relação com o texto ou com as outras imagens da página. Qual pode ser o sentido delas então?

Apesar de se referirem repetidamente a assuntos profanos, a presença dessas imagens não vai contra o contexto religioso do manuscrito, e elas são relativamente comuns em livros como esse a partir da segunda metade do século XIII⁷. O humor não estava excluído da esfera eclesiástica⁸, e as *drôleries* – nome dado ao tipo de imagem aqui discutida – tinham um lugar específico dentro da página, que estabelecia uma hierarquia não apenas espacial, mas também que as legitimava: a margem. Além disso, a barreira entre esta e o centro da página não era tão rígida: como podemos ver no fólio 268r, a borda

⁵ Segundo a classificação de PEREIRA, Maria Cristina. *As letras e as imagens: iniciais ornamentadas em manuscritos do Ocidente medieval*. São Paulo: Intermeios, 2019. p. 39-40.

⁶ Sistema que parece ter aparecido pela primeira vez em Amiens nos anos 1280, segundo BRÄM, Andreas. *L'évolution de la mise en page et du décor marginal*. In: WIRTH, Jean. *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*. Genève: Droz, 2008. p. 45-77, p. 64.

⁷ WIRTH, Jean. *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*. Genève: Droz, 2008. p. 11.

⁸ PEREIRA, Maria Cristina. O discurso moralizador das margens dos manuscritos iluminados no Ocidente medieval. In: FRANÇA, Jean Marcel; PEREIRA, Milena. *Por escrito: lições e relatos do mundo luso-brasileiro*. São Carlos: EdUFSCar, 2018. p. 15-41, p. 17.

envolve-se em muitas das cenas representadas. A cauda de um dos híbridos está enrolada na moldura do texto e o lago onde o outro personagem híbrido pesca é formado por essa mesma moldura. A borda, neste tipo de imagem, é com frequência manipulada para transmitir determinados sentidos, como o de intensificação, transgressão, adequação ou hierarquização⁹. Dessa forma, as *drôleries* participam da “economia da página”, isto é, da atribuição de valores e ordenamento aos elementos presentes, permanecendo marginais em relação às imagens centrais, porém, ainda assim, estabelecendo relações com elas¹⁰. As imagens nas margens também não apresentavam apenas temáticas profanas, por mais que estas fossem sua matéria mais recorrente. Como aponta Maria Cristina Pereira, “não há um valor único atribuído à margem”¹¹; cada manuscrito e, por conseguinte, cada fólio, define suas próprias lógicas entre centro e margem.

As *drôleries* podem realizar diversos tipos de operações – não somente em conexão com as outras imagens da página ou do manuscrito, mas também com o texto, com palavras soltas, com a cultura oral, com ideias e conceitos¹². Um exemplo é a inversão, muitas vezes feita com um propósito moralizante. Na margem superior do fólio 268r, pode-se perceber uma caçada “invertida”: o coelho, segurando uma trompa de caça e sobre duas patas, é quem dá a ordem para que o cachorro ataque o homem. Sendo assim, como em um exemplo destacado por Pereira¹³, parece haver relação com o ditado “um dia da caça; outro, do caçador”, mostrando as conexões que as margens podem fazer com elementos da cultura oral que não estão necessariamente presentes no texto que rodeiam. A cena, porém, mantém algumas características da situação original: o caçador fica de pé, comandando o cachorro, e a presa fica no chão, nua. A imagem traz a cena invertida buscando não apenas provocar o riso – “o ânus é

⁹ PEREIRA, Maria Cristina Correia L. *Quando a borda não enquadrava*: as transgressões nas miniaturas de manuscritos medievais. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO, 15., 2012, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro: ANPUH, 2012. p. 1-10, p. 2-6.

¹⁰ PEREIRA, 2018, p. 20.

¹¹ PEREIRA, 2018, p. 20.

¹² PEREIRA, 2018, p. 20.

¹³ Cf. o exemplo da caçada invertida presente no fólio 81v do Romance de Alexandre (Oxford, Bodleian Library, Ms. Bod. 264), citado em PEREIRA, 2018, p. 29-30.

um dos motes do humor”¹⁴ das *drôleries* –, mas também reforçar a ordem.

Outra possibilidade de atuação é o jogo de palavras, com o texto ou palavras soltas, como indica Michael Camille, ou com ideias e referências relacionadas à borda, como sugere Mary Carruthers¹⁵. A autora argumenta que certos padrões frequentemente usados nas margens têm relação com os atos de ler e lembrar, possivelmente preparando o leitor para essas tarefas. Segunda ela, a caça e a pesca, presentes no fôlio 268r, são alguns dos “tropos comuns para o trabalho da memória meditativa”, ou seja, representam referências a esta atividade, servindo como “sinais e lembretes das atitudes iniciais da leitura”¹⁶. Já as aves – parece haver uma delas à esquerda no fôlio 268r, entretanto é difícil confirmar pela qualidade da reprodução – costumeiramente fazem o mesmo tipo de referência às almas e aos pensamentos¹⁷. Devemos lembrar, porém, que os símbolos na Idade Média têm seus sentidos formados muito mais pelas relações que estabelecem com outros elementos que os cercam do que tomados isoladamente ou de forma fixa¹⁸. Logo, tais hipóteses precisariam de mais estudo para serem comprovadas no contexto do documento aqui utilizado.

Além das aves, outros animais povoam as margens do Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons. Em uma primeira camada de sentido, eles ornamentam a página, compondo cenas que podem variar do mais cotidiano até o mais fantástico¹⁹. Da mesma forma, eles funcionam como lembrança da criação diversa de Deus. Os híbridos, em certo sentido, participam disso: segundo Michael Camille, “os iluminadores, portanto, menos inventam monstros do

¹⁴ PEREIRA, 2018, p. 34.

¹⁵ CAMILLE, Michael. *Images dans les marges: aux limites de l'art médiéval*. Paris: Gallimard, 1997. p. 58; CARRUTHERS, Mary. *A técnica do pensamento*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2011. p. 271.

¹⁶ CARRUTHERS, 2011, p. 275.

¹⁷ CARRUTHERS, 2011, p. 275.

¹⁸ PASTOUREAU, Michel. Símbolo. In: SCHMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: Edusc: Imprensa Oficial, 2002, 2 v., v. 2. p. 495-510, p. 506.

¹⁹ STRICKLAND, Debra Higgs. Animal Iconography. In: HOURIHANE, Colum (ed.). *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. London: Routledge, 2017. p. 504-517, p. 504, 509.

que pintam as criaturas que eles esperam encontrar nos confins do mundo criado por Deus”²⁰. Igualmente, Michel Pastoureau coloca o dragão como “parte da vida cotidiana”, graças à sua presença nas mentalidades²¹.

Todavia, se olharmos mais de perto, perceberemos que os personagens mais frequentes nas margens criam sequências²², presentes ainda entre as imagens do fólio 268r e as do resto do manuscrito²³. Para entender melhor tais sequências, podemos, antes de tudo, analisar a relação entre os personagens que aparecem no fólio 268r e os textos que compõem o manuscrito (tabela 1), utilizando a divisão apresentada pela descrição curatorial da Morgan Library²⁴.

Na tabela, o termo Miniatura refere-se às imagens que aparecem ao redor de miniaturas de página inteira e Matinas, Laudes, Primas, Terças, Sextas, Nonas, Vésperas e Completas referem-se às diversas seções do Livro de Horas (que podem ser, segundo a descrição, “da Virgem”, “do Espírito Santo”, ou apenas seções não identificadas). Como podemos ver, os híbridos e os pássaros são os seres mais comuns nas páginas do Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, e têm grande tendência a aparecer mais de uma vez por página. Já os peixes, se considerarmos as figuras do fólio 268r, são os menos presentes. Percebemos, também, uma concentração das imagens no Saltério e nas Matinas. No primeiro caso, isso ocorre porque o Saltério é uma seção bastante grande do manuscrito, com 24 páginas ainda presentes. Já as Matinas incluem uma subdivisão de 11 fólios com vários textos curtos – dedicados a diferentes seres da mitologia cristã –, como “Memória da Trindade”, “Espírito Santo”, “Cruz” e “Anjos”²⁵, nas margens dos quais estão desenhadas a maior parte das figuras que foram contabilizadas. Não se pode esquecer, porém, que tal constatação pode ser uma distorção, em razão de esta parte do manuscrito ser a que tem a maior quantidade de fólios preservados.

²⁰ CAMILLE, 1997, p. 24.

²¹ PASTOUREAU, 2002, p. 499.

²² Possibilidade já notada por SANDLER, Lucy. *The Study of Marginal Imagery: Past, Present and Future*. *Studies in Iconography*, v. 18, 1997, p. 1-49.

²³ Cf. SANDLER, Lucy. *The Study of Marginal Imagery: Past, Present and Future*. *Studies in Iconography*, v. 18, p. 1-49, 1997.

²⁴ PIERPONT, 2020, p. 1-3.

²⁵ PIERPONT, 2020, p. 2.

Tabela 1 – Relação entre exemplares

Figura	Coelhos	Cachorros	Pássaros	Híbridos	Instrumentos musicais	Peixes
N. de fólhos	29	25	54	51	10	5
N. de aparições	34	30	143	171	11	9
Calendário	4	3	0	0	0	0
Saltério	4	6	28	26	1	0
Cânticos	0	0	0	0	0	0
Miscelânea de Orações	2	2	2	3	0	0
Miniatura	1	2	4	4	0	0
Matinas	14	10	43	65	1	2
Laudes	1	1	7	12	2	3
Primas	1	1	9	12	2	0
Terças	0	2	10	11	1	0
Sextas	0	1	16	6	1	0
Nonas	1	0	6	8	0	2
Vésperas	1	1	4	12	0	2
Compleatas	2	1	7	5	3	0
Ofício dos Mortos	2	0	3	3	0	0
Saltério de S. Jerônimo	1	0	3	4	0	0
Sete Salmos Penitenciais	0	0	1	2	0	0

Fontes: SALTÉRIO/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII (New York, Pierpont Morgan Library. Ms. M.729); PIERPONT, 2020, p. 1-3.

Dos 143 pássaros que fazem parte do documento, há 8 versões que foram identificadas como similares ao pássaro com um pote na cabeça, mas sem a cabeça coberta, como a do fólho 280r (fig. 2) ou a do fólho 324r (fig. 3). Contudo, o mais interessante encontra-se no fólho 258v (fig. 4). Nele, vemos um pássaro – que poderia ser do mesmo tipo do pássaro do fólho 268r, entretanto não é possível confirmar, pois somente sua cabeça está exposta aqui – sendo devorado por um grande peixe, e em seu bico parece haver um pote como o do fólho 268r, que não aparece no resto do manuscrito. Dessa maneira, as imagens do livro parecem procurar fazer algum tipo de conexão entre o pote e esse pássaro, e nas duas ocasiões os pássaros são vinculados de forma cômica. Há, ainda, a aparição desse ser em

forma híbrida, no fólio 123r (fig. 5), com uma cabeça que não lhe pertence.



Fig. 2: Fólio 280r. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, final do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.



Fig. 3: Fólio 324r. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.



© Morgan Library, New York

Fig.4: Fólio 258v. *Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.*



Fig. 5: *Recortes do fólio 123r. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.*

Outra conexão que se mostra repetidamente nas páginas do manuscrito é entre o coelho e o cachorro. Os dois são personagens frequentes nas margens, muitas vezes de forma separada ou com outras figuras, mas uma configuração recorrente é aquela em que o cachorro persegue o coelho, como no fólio 142r (fig. 6). De fato, esta imagem aparece diversas vezes, até que percebemos algo peculiar no fólio 233r (fig. 7): à direita, um coelho sobre duas patas segura uma lança com a cabeça empalada de um cachorro. A disputa continua, visto que algumas páginas depois, no fólio 256v (fig. 8), o coelho é quem aparece perseguindo o cachorro. O mesmo acontece na página seguinte, e depois dela, no fólio 257v (fig. 9), temos as duas figuras viradas uma para a outra, em uma interação que pode ser vista como confronto ou conciliação. Caso seja um confronto, mais uma vez podemos fazer conexão com a ideia de inversão de papéis, pois o

cachorro e o coelho se alternam no papel de caça e caçador. Caso seja uma conciliação, a cena pode ser inserta dentro de um tema maior do manuscrito, o da cooperação entre predador e presa, visto, por exemplo, em uma imagem, no fólho 262r, em que andam lado a lado uma raposa e um galo, e um gato e um rato; e em uma imagem, no fólho 280r, em que uma raposa sobe nos ombros de uma ovelha sobre duas patas. No total, as duas figuras aparecem juntas 19 vezes durante o manuscrito, concentrando-se, como a maioria das figuras, nos textos curtos que acompanham as Matinas.



Fig. 6: Fólho 142r. *Salterio/Livro de Horas de Yolande de Soissons*, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.



Fig. 7: Fólho 233r. *Salterio/Livro de Horas de Yolande de Soissons*, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.



Fig. 8: Fólio 256v. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.



Fig. 9: Fólio 257v. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.

Essas imagens foram feitas para serem interpretadas em conjunto? Segundo a hipótese de Alexa Sand, o manuscrito foi originalmente elaborado como duas obras separadas – um Saltério para Yolande de Soissons e um Livro de Horas para a Comtesse de la Table, sua madrasta – que acabaram sendo combinadas²⁶. Se este for o caso, a possibilidade de tais *drôleries* terem sido pensadas de forma combinada diminui, pois ao menos algumas das imagens estão no Saltério, enquanto outras se encontram no outro livro (Cf. tabela 1 – Relação entre exemplares). No entanto a primeira ideia aqui aventada não fica completamente excluída, uma vez que há pouca informação sobre a cronologia dos eventos e a decoração marginal pode ter sido terminada após a decisão. Da mesma forma, se esses dois manuscritos foram feitos pelo mesmo grupo de artistas, o padrão do cachorro e do coelho poderia ter sido colocado nos dois documentos.

²⁶ SAND, Alexa. A Small Door: Recognizing Ruth in the Psalter-Hours “of Yolande of Soissons”. *Gesta*, 46(1), p. 19-40, 2007, p. 34-35.

A imagem do fólho 268r faria parte desta série? Ela poderia ser vista como mais um episódio da interação entre o cachorro e o coelho, talvez conciliados, trabalhando juntos contra o homem que é mordido. Da mesma maneira, pode ser interpretada como mais uma vitória do coelho, que comanda o cachorro. Existe, ainda, uma imagem que pode ter ligação com a vítima da cena: no fólho 324r (fig. 10), vemos um homem vestindo as mesmas roupas do personagem mostrado no fólho 268r (homens com roupas parecidas aparecem outras 4 vezes nas margens, realizando atividades diversas, como tocar um instrumento ou montar um urso), soprando uma trompa de caça enquanto dois cachorros perseguem um javali. Essas *drôleries* não parecem ter uma ordem, pois o cachorro continua perseguindo o coelho nos fólhos 338r e 342r, posteriores às cenas de inversão ou conciliação. Mais uma vez, as figuras se repetem em diversas configurações, porém com temas em comum. As cenas que estão nas margens não contam apenas uma história²⁷, mas sim utilizam um conjunto de personagens de várias formas possíveis, manipulando as conexões entre eles para tecer uma série que não tem um ordenamento fixo, possuindo, contudo, uma coerência interna. Sendo assim, além da caçada invertida com intenção moralizante, a imagem da margem superior do fólho 268r pode ter outra camada de sentido.

Para explicar esse tipo de série de inversões, Jean Wirth advoga pela interpretação das *drôleries* como uma “arte da brincadeira”, com recurso deliberado ao não sentido, fazendo uma crítica às interpretações que procuram relacioná-las diretamente ao texto, e preferindo conectá-las às imagens centrais²⁸. O autor estabelece alguns procedimentos usuais para a formação da decoração marginal, como: a rejeição de uma iconografia comumente usada em determinado texto e sua transferência para a borda; o fornecimento de mais espaço para representações de temas e de personagens secundários que complementam a inicial historiada; e até a representação do destinatário imitando os exemplos de devoção apresentados a ele nas imagens presentes. “Mas”, segundo ele, “independentemente ou não, os outros processos são criadores de *drôleries*”²⁹: de fato, tais personagens secundários e imitações

²⁷ SANDLER, 1997, p. 13.

²⁸ WIRTH, 2008, p. 16; p. 37-39.

²⁹ WIRTH, 2008, p. 100.

acabam, com frequência, tornando-se a paródia. A margem constitui-se, assim, num lugar próprio para tratar dos assuntos profanos, dando a eles um espaço e uma finalidade. As *drôleries* trariam alusões parodiadas às imagens principais, introduzindo nos manuscritos referências e atividades ligadas à esfera aristocrática, já que, na maioria das vezes, era dela que fazia parte o comitente da obra.



Fig. 10: Fólio 324r. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.

Por meio da referência à figura do rei Davi³⁰, transformado em modelo cavaleiresco, e aos outros personagens e temas frequentes nas iniciais e miniaturas, esse mundo profano era trazido à tona e legitimado, adquirindo um lugar marcado dentro da hierarquia construída pelas imagens dos manuscritos. O profano, assim, não era rejeitado pelo sagrado, mas absorvido, integrado, porém **à margem**.

³⁰ “A identificação dos proprietários do manuscrito ao rei Davi é constante: sua forma mais simples e recorrente consiste em substituir seu retrato ao do salmista na inicial ou em colocar em cena na margem sua imitação devota do salmista. Ela também toma outros caminhos, como a multiplicação dos escudos em todos os lugares possíveis da página iluminada, ou a frequência das coroas que podem ornar a cabeça dos fiéis em oração como também a dos animais e dos monstros nas margens, os quais imitam por sua vez Davi combatendo os substitutos de Golias ou tocando a harpa.” (WIRTH, 2008, p. 126).

O autor ainda estabelece que a antítese do modelo representado por Davi seria o louco, figura que aparece nessas imagens frequentemente nu – ponto fulcral que marca a inferioridade do personagem³¹ –, participando das cenas escatológicas e obscenas, e estabelecendo definitivamente as margens como o “império da loucura”³². Seria desse modo que o saltério “teria conhecido um grande sucesso entre os laicos, apresentando-os a oração sob a forma elogiosa de identificação real”³³.



Fig. 11: Parte de cima do fólio 267v. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.

Se aplicarmos a tese de Wirth para o fólio 268r (fig. 1), poderíamos ver o personagem do “louco” nu na margem superior – a vítima de uma cena de caça parodiada – como uma alusão à simbologia e à valorização aristocrática dessa atividade. Assim sendo, o híbrido com o instrumento musical, em baixo e à direita, legitimaria a representação de música profana dentro do manuscrito.

³¹ PEREIRA, 2018, p. 27.

³² WIRTH, 2008, p. 98-100; p. 108; p. 116; p. 126-127.

³³ WIRTH, 2008, p. 126.



Fig. 12: Parte inferior do fólio 267v. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.

De fato, esta cena do fólio 268r (fig. 1) parece estabelecer outro vínculo importante. O fólio 267v (não disponível no repositório digital da Pierpont Morgan Library em sua versão completa, mas possível de ser visualizado em fragmentos) (figs. 11 e 12), que foi planejado para ser visto juntamente com o fólio 268r quando o espectador segurasse o livro aberto, apresenta uma miniatura de página inteira da Anunciação aos pastores. Nela, um anjo desce dos céus com uma mensagem, enquanto dois pastores permanecem no chão. Um deles senta-se em uma colina e toca uma gaita de fole (segundo a descrição do fólio no *site* da Morgan Library), usando uma roupa azul e um capuz da cor marrom. Ao comparar esse personagem com o músico híbrido do fólio 268r (fig. 1), percebemos uma conexão: o híbrido foi feito com as mesmas cores desse personagem, realiza a mesma atividade e até veste um capuz semelhante. Em vista disso, como Jean Wirth argumenta, ele parece ser uma alusão parodiada da imagem central, transformando uma figura da miniatura que trata de temas sagrados em um ser profano, fantástico, ligado

possivelmente à música profana. O instrumento que o híbrido toca é aparentemente inventado (também segundo a descrição da Morgan Library), e não uma gaita de fole, porém essa troca pode ser mais um elemento da inversão.

Segundo Jean Wirth, o principal vetor de *drôleries* seria a alusão, geralmente paródica, à inicial historiada³⁴. Mas seria possível encontrar esse tipo de conexão no fólio 268r? Na verdade, a resposta para essa pergunta pode ser mais complicada do que parece, pois existem muitas possibilidades de interpretação e relação entre as imagens, que podem ser mais ou menos evidentes. Um exemplo é o personagem que aparece no fundo da inicial historiada, que guarda muita semelhança com o homem que é mordido pelo cachorro logo acima (Cf. fig. 1). Podemos, no entanto, ir além: o híbrido pescador na parte de baixo da página faz o mesmo gesto do Rei Mago que está mais à frente na inicial, o que poderia ser visto como uma emulação deliberada. Por último, o pássaro com o pote na cabeça tem as mesmas cores de Herodes – o personagem na inicial que está sentado, à direita –, e o formato do pote, por ter três pontas voltadas para cima, pode ser relacionado à coroa que Herodes usa. Por outro lado, também se pode dizer que o personagem mordido é apenas um personagem comum do manuscrito, e que o híbrido da parte de baixo e o pássaro não passam de coincidências. Até que ponto as imagens do centro poderiam servir como repertório para a concepção das imagens marginais, de forma mais ou menos livre, criando alusões soltas e muitas vezes difíceis de identificar? Efetivamente, no estudo das *drôleries*, as barreiras entre a possibilidade e o exagero na interpretação ainda não estão claras – o que pode, até mesmo, ser um dispositivo próprio desse gênero³⁵ –, tornando necessárias mais investigações sobre o tema. Só com um melhor entendimento do *modus operandi* e dos limites dessas imagens marginais é que poderemos fazer tal tipo de constatação.

A falta de sentido dessas paródias, se vistas desta forma, reforça as imagens do centro. Quando confrontadas com as margens, a inicial moldura, com uma cena dos Três Reis Magos e Herodes, e a miniatura de página inteira do fólio 267v (figs. 11 e 12) têm seus lugares dentro

³⁴ WIRTH, 2008, p. 100.

³⁵ WIRTH, 2008, p. 41.

da hierarquia formada pela economia da página reforçados. E, assim, as *drôleries* também servem como manutenção do *status quo*. A imagem que sofre a paródia não é criticada por ela: é, antes, reafirmada em seu sentido e posição. E ela definitivamente tem mais prestígio e atenção que a imagem marginal, pois está dentro de uma moldura arquitetônica extremamente ornamentada, fazendo parte de uma cena sagrada que foi pintada no centro, enquanto o híbrido se encontra fora da borda do texto, diretamente no branco do pergaminho, e **à margem**. Como diz Pereira:

Assim, pois, o contraste criado por imagens desse tipo nas margens faz ressaltar a imagem central e, por conseguinte, os valores do centro, sem que ocorra necessariamente uma repressão. Mais do que simplesmente condenar, silenciar ou apagar, o que se faz é ordenar a página – e, por sinédoque, o mundo.³⁶

A inicial, ainda, participa da margem. As hastes da letra D juntam-se à borda que envolve o texto e terminam em espirais como as pontas dessa moldura. A decoração, em ambas, é a mesma, com os elementos fitomórficos ornamentais e escudos heráldicos. Assim, a ordenação é construída sem criar uma barreira intransponível, estabelecendo comunicação e contato entre os dois níveis.

O Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons também precisa ser pensado como um repositório de identidade para a pessoa para quem ele foi produzido. De fato, Alexa Sand aponta para o programa heráldico deste documento como um dos aspectos dessa função, assim como a invocação de santos e da arquitetura locais³⁷. Os escudos ao redor da página não serviam apenas como demonstração de *status* e uma marcação do patrimônio, mas também como uma espécie de retrato no século XIII, uma *imago* daquele que era dono do manuscrito³⁸. E com isso eles ajudavam a delinear a experiência desse indivíduo, uma vez que sua identidade era colocada ao lado de

³⁶ PEREIRA, 2018, p. 39.

³⁷ SAND, 2007, p. 29.

³⁸ SANDLER, 1997, p. 23; HABLLOT, Laurent. Heraldic image, definition, and principles. In: HOURIHANE, Colum (ed.). *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. London: Routledge, 2017. p. 386-398, p. 393.

imagens que traziam modelos de devoção e conduta, como os personagens do Antigo Testamento³⁹.

Assim como Davi, que dava à aristocracia laica um ideal de valores cavaleirescos e identificação real⁴⁰, outras figuras sagradas poderiam aparecer nos livros. Sand nota como as personagens femininas da história bíblica de Rute são usadas pelas imagens do manuscrito para transmitir valores relacionados a maternidade, casamento e linhagem.

Afinal, uma das metas dessa devoção era adequar a si mesmo no molde de pessoas santas por uma identificação afetiva com suas experiências, e imagens tanto físicas quanto mentais tinham um papel importante nessa operação imaginativa.⁴¹

Logo, o livro dava um significado específico à vida da comitente. Os criadores fizeram-no direcionado a um público específico, procurando estabelecer essa “conexão pessoal e imediata” com o leitor – até mesmo mediante uma imagem da proprietária, no fólio 232v (aqui, provavelmente Comtesse de la Table) e uma miniatura de Noemi e sua família que, segundo Alexa Sand, foi feita para ser comparada com a família da aristocrata, no fólio 1v (aqui, Yolande de Soissons)⁴². Como admite Lucy Sandler, ao comentar uma obra de Michael Camille, os temas das *drôleries* são suscetíveis de refletir a visão da sociedade do ponto de vista dos comitentes⁴³. Todavia isso não significa que a engenhosidade dos artistas não pudesse ter um papel importante.

Sendo assim, as imagens marginais participariam de todo esse contexto, fazendo alusões parodiadas dos valores transmitidos a esta aristocracia, criando séries cômicas, utilizando de um humor moralizante e, ao mesmo tempo, reforçando o centro. As *drôleries*, portanto, tomavam parte na experiência da devoção e da identificação do indivíduo que interagia com o manuscrito. David Boffa, fazendo

³⁹ SAND, 2007, p. 29-34.

⁴⁰ WIRTH, 2008, p. 108.

⁴¹ SAND, 2007, p. 29.

⁴² SAND, 2007, p. 19, p. 21, p. 34-35. PASTAN, Elizabeth Carson. Patronage: a useful category of art historical analysis? In: HOURIHANE, Colum (ed.). *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. London: Routledge, 2017. p. 340-355, p. 348. Alexa Sand faz uma exposição interessante sobre a miniatura do fólio 1v.

⁴³ CAMILLE, Michel. Labouring for the Lord: The Ploughman and the Social Order in the Luttrell Psalter. *Art History* 10 (1987): 423-54 *apud* SANDLER, 1997, p. 37.

um estudo sobre a dificuldade das imagens do manuscrito M.729, argumenta que a “disfluência” (“a experiência subjetiva, metacognitiva, da dificuldade associada com tarefas cognitivas”⁴⁴) poderia ser um efeito desejado do documento, uma estratégia para atingir um estado de devoção considerado mais elevado⁴⁵. E as margens não ficariam de fora: “Possivelmente o coelho na parte de baixo da página é ainda outro componente da dificuldade do texto, enquanto tenta distrair o leitor de seu objetivo maior”⁴⁶. Essa tese precisa ainda de mais estudos para ser solidificada, porém vemos aqui mais um exemplo do envolvimento das *drôleries* na experiência total que o documento traz. Todos os significados que elas carregam, assim, devem ser considerados. Como escreve Lucy Sandler:

Uma interpretação única das imagens marginais é possível? Como minha avaliação demonstra, a resposta é manifestamente não [...]. A maioria das investigações sobre as imagens marginais limitaram seu foco a um ou outro aspecto [...] e como resultado as conclusões sobre seu significado foram com frequência excessivamente categóricas. [...] Ao invés de olhar para um tipo de imagem em todos os livros, portanto, seria melhor olhar para todos os tipos de imagem em um determinado livro [...] e considerar cada aspecto de seu significado, incluindo significados contraditórios e que se sobrepõem.⁴⁷

Como pudemos ver durante a análise, as imagens nas margens seguem mais de uma lógica de operação. Elas podem inverter, parodiar, referenciar, criar séries coerentes, entre outras ações. Da mesma forma, elas acumulam camadas de sentido, pois a descoberta de uma conexão direta com uma miniatura, por exemplo, não exclui a possibilidade de outros vínculos, com outras imagens do centro,

⁴⁴ BOFFA, David. Disfluency and Deep Processing as Paths to Devotion: Reading and Praying with the Veronica in the Psalter and Hours “of Yolande of Soissons” (M.729). *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, v. 4, issue 2, 2013. p. 190-214, p. 192. Disponível em: <https://digital.kenyon.edu/perejournal/vol4/iss2/5>. Acesso em: dez. 2020.

⁴⁵ BOFFA, 2013, p. 200-204.

⁴⁶ BOFFA, 2013, p. 207.

⁴⁷ SANDLER, 1997, p. 43.

com os agrupamentos criados nas outras margens, com o texto ou até com conceitos, histórias e ideias alheias ao manuscrito. Precisamos ainda sublinhar uma função que todas essas imagens têm: elas contribuem para o valor econômico e simbólico do livro. De fato, elas fazem parte da ornamentação da borda do texto e adicionam sentidos à obra. Se as *drôleries* eram tão comuns nos manuscritos produzidos no fim do século XIII, como este, isso só pode indicar que os comitentes aceitavam sua presença, e provavelmente até pediam por ela quando encomendavam livros. Como mostrou Jean Wirth, essas imagens frequentemente lidavam com temas relacionados aos gostos da aristocracia laica e ajudavam a reforçar os valores que as miniaturas e iniciais já trazem⁴⁸. Por fim, a experiência completa que o manuscrito abarcava – sua materialidade, as imagens vistas em conjunto com as outras e com o texto, os sentidos e temas que a iconografia poderia evocar na mente do leitor – tinha um papel fundamental nas funções sociais para as quais ele foi produzido e ainda são essenciais para seu entendimento e estudo.

⁴⁸ WIRTH, 2008, p. 86; p. 108; p. 126.

Fonte primária

SALTÉRIO/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII (New York, Pierpont Morgan Library. Ms. M.729). Disponível em: <http://ica.themorgan.org/manuscript/thumbs/128492>. Acesso em: dez. 2020.

Referências bibliográficas

BOFFA, David. Disfluency and Deep Processing as Paths to Devotion: Reading and Praying with the Veronica in the Psalter and Hours “of Yolande of Soissons” (M.729). *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, v. 4, issue 2, 2013. p. 190-214. Disponível em: <https://digital.kenyon.edu/perejournal/vol4/iss2/5>. Acesso em: dez. 2020.

BRÄM, Andreas. L’évolution de la mise en page et du décor marginal. In: WIRTH, Jean. *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*. Genève: Droz, 2008. p. 45-77.

CAMILLE, Michael. *Images dans les marges: aux limites de l’art médiéval*. Paris: Gallimard, 1997.

CARRUTHERS, Mary. *A técnica do pensamento*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2011.

HOURIHANE, Colum (ed.). *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. London: Routledge, 2017.

HABLOT, Laurent. Heraldic image, definition, and principles. In: HOURIHANE, Colum (ed.). *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. London: Routledge, 2017. p. 386-398.

PASTAN, Elizabeth Carson. Patronage: a useful category of art historical analysis? In: HOURIHANE, Colum (ed.). *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. London: Routledge, 2017. p. 340-355.

PASTOUREAU, Michel. Símbolo. In: SCHMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, 2 v., v. 2. p. 495-510.

PEREIRA, Maria Cristina. *As letras e as imagens: iniciais ornamentadas em manuscritos do Ocidente medieval*. São Paulo: Intermeios, 2019.

PEREIRA, Maria Cristina. O discurso moralizador das margens dos manuscritos iluminados no Ocidente medieval. In: FRANÇA, Jean Marcel; PEREIRA, Milena. *Por escrito: lições e relatos do mundo luso-brasileiro*. São Carlos: EdUFSCar, 2018. p. 15-41.

PEREIRA, Maria Cristina. *Quando a borda não enquadrava: as transgressões nas miniaturas de manuscritos medievais*. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO, 15., 2012, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro: ANPUH, 2012. p. 1-10.

PIERPONT Morgan Library. *Curatorial Description Ms. M.729*. Disponível em: <http://corsair.themorgan.org/msdescr/BBM0729a.pdf>. Acesso em: out. 2020.

SAND, Alexa. A Small Door: Recognizing Ruth in the Psalter-Hours “of Yolande of Soissons”. *Gesta*, 46(1), p. 19-40, 2007.

SANDLER, Lucy. *The Study of Marginal Imagery: Past, Present and Future*. *Studies in Iconography*, v. 18, p. 1-49, 1997.

STRICKLAND, Debra Higgs. Animal Iconography. In: HOURIHANE, Colum (ed.). *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. London: Routledge, 2017. p. 504-517.

WIRTH, Jean. *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*. Genève: Droz, 2008.

Lista de figuras

1. Fólio 268r. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.

2. Fólio 280r. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.
3. Fólio 324r. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.
4. Fólio 258v. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.
5. Recortes do fólio 123r. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.
6. Fólio 142r. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.
7. Fólio 233r. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.
8. Fólio 256v. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.
9. Fólio 257v. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.
10. Fólio 324r. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.
11. Parte de cima do fólio 267v. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.
12. Parte inferior do fólio 267v. Saltério/Livro de Horas de Yolande de Soissons, Amiens, fim do século XIII. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.729.

* **CAMILA BORJA DE OLIVEIRA** é graduanda do curso de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH-USP (iniciado em 2018).

III

A Anunciação e suas margens **As imagens das Horas da Virgem do** **Livro de Horas Ms. 50,1,022 da** **Biblioteca Nacional**

Clara Magalhães YAMAMOTO*

Há na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, o que pode ser considerado uma raridade: uma coleção de manuscritos medievais em um acervo público brasileiro. Trata-se de uma pequena coleção composta de oito livros de horas medievais do século XV, sendo quatro deles oriundos da Real Biblioteca Portuguesa, que chegaram aqui em 1810, após a transferência da família real portuguesa para o Brasil – quanto aos restantes, eles são provenientes de doações individuais feitas à Biblioteca Nacional.

Além da escassez de fontes, há também uma carência de estudos brasileiros relativos às imagens medievais e, sobretudo, que tratem dos manuscritos dessa coleção. Existem algumas exceções, como os trabalhos de Damião Berge, frei beneditino fluminense, que elaborou um estudo sobre a coleção, na década de 1970, intitulado *Livros de horas manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de*

*Janeiro*¹. A pesquisadora Vera Faillace², que foi chefe da seção de manuscritos da Biblioteca Nacional, elaborou um estudo acerca dessa coleção reunindo e catalogando diversas informações sobre esses manuscritos.

Outras exceções que também podemos citar: a historiadora Maria Izabel Escano Duarte de Souza³, que estudou a dita coleção e atualmente escreve sua tese de doutorado sobre um desses livros; a historiadora Patrícia Marques de Souza⁴, que escreveu um artigo sobre a iconografia da Anunciação nesses livros de horas, fruto de sua pesquisa de iniciação científica; a professora e historiadora da arte Maria Beatriz de Mello e Souza⁵, que publicou um artigo de síntese sobre a iconografia desses livros; e, além delas, podemos citar ainda a professora Vânia Leite Fróes⁶ e a bibliotecária da Fundação Nacional, e também professora, Ana Virginia Pinheiro⁷, que publicaram artigos nos *Anais da Biblioteca Nacional* sobre dois dos livros da coleção da BN.

No entanto, se os livros de horas da coleção da Biblioteca Nacional são pouco conhecidos, o mesmo não se pode dizer sobre os livros de horas em geral. Trata-se de manuscritos que conheceram bastante difusão nos últimos séculos da Idade Média, especialmente a partir do

¹ O estudo de Damião Berge não chegou a ser publicado. Atualmente sua obra se encontra no acervo da Biblioteca Nacional. BERGE, Damião. *Livros de horas manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. [Rio de Janeiro, 1973?]. [609] f. Original. Dat. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos (23,2,12).

² FAILLACE, Vera Lúcia Miranda (org.). *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016. (Coleção Rodolfo Garcia, 41).

³ SOUZA, Maria Izabel E. D. *Orações pintadas: iconografia mariana, práticas devocionais e funções das iluminuras dos livros de horas da Real Biblioteca Portuguesa*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Aproveito para expressar meu agradecimento a Maria Izabel E. D. de Souza que, muito gentilmente, leu este texto e fez contribuições importantes a ele.

⁴ SOUZA, Patrícia Marques de. Anunciação à Virgem Maria: a iconografia da encarnação de Cristo em livros de horas. *Cuadernos Medievales*, n. 21, p. 95-120, 2016.

⁵ MELLO E SOUZA, Maria Beatriz de. Iluminuras de *horae*: uma introdução à iconografia dos livros de horas da Biblioteca Nacional. In: FAILLACE, 2016, p. 21-58.

⁶ FRÓES, Vânia Leite. O Livro de Horas dito de D. Fernando: maravilha para ver e rezar. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 129, p. 83-135, 2011.

⁷ PINHEIRO, Ana Virginia. O livro do olhar e do silêncio. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 137, p. 31-68, 2020.

século XIII⁸. De uso eminentemente laico, esses manuscritos eram importantes objetos nas práticas de devoção particular⁹ da Baixa Idade Média, já que eram compostos de conjuntos de orações, como o Ofício da Virgem Maria e o Ofício dos Mortos, alguns salmos e trechos dos Evangelhos, além de terem muitas vezes imagens. A ideia era a de que essas práticas devocionais ocorressem ao longo do dia, segundo as horas canônicas da Igreja católica – daí a origem de seu nome.

A difusão desse tipo de manuscrito se dá não somente por seu significado dentro do pensamento cristão medieval, mas também pelo lugar que essa espécie de “breviário para leigos” passa a ocupar neste arranjo social – um lugar certamente de prestígio, já que se tratava de um objeto luxuoso e caro, ricamente adornado, sendo em especial encomendado e ostentado por nobres. Os livros de horas, as orações e as imagens que eventualmente os compõem devem ser entendidos, portanto, para além do significado unicamente religioso: são objetos dotados de valor social, material e também artístico.

É sabido que a virada do século XII para o XIII marcou uma mudança expressiva no exercício da fé cristã. Podemos mensurar a enorme difusão deste tipo de livro com base em tais mudanças, sobretudo a expansão do culto e da devoção mariana – uma vez que o coração do livro de horas é o Ofício da Virgem – e o surgimento das ordens mendicantes¹⁰, como a franciscana, que, de algum modo, colaboraram para o estabelecimento de uma espiritualidade laica mais presente no âmbito particular. A meditação e a oração cotidianas, íntimas e individuais, passaram a sugerir aos devotos uma comunicação mais direta com Deus, de modo que esses livros de preces encontraram em tais mudanças um espaço perfeito para serem difundidos.

As orações contidas nos livros de horas eram mais ou menos convencionadas. Poderia haver alguma variação, de acordo com a região ou alguma especificação do comitente. Entretanto, seções

⁸ WIECK, R. *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*. New York: The Pierpont Morgan Library, 1997. p. 7.

⁹ SAENGER, P. Books of hours and the reading habits of the later Middle Ages. *Scrittura & Civiltà*, Firenze, n. 9, p. 239-269, 1985. p. 240.

¹⁰ BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006. p. 220.

como o Ofício da Virgem, o Ofício dos Mortos e o Ofício do Espírito Santo apareciam em quase todos esses manuscritos, assim como o calendário, que marcava festas e datas importantes para aquela diocese.

Nem todos os livros de horas possuíam imagens. Contudo, quando presentes, geralmente marcavam o início dos ciclos devocionais e tinham papel vital no funcionamento interno desses livros. Sobre a importância das iluminuras contidas em tais livros, Maria Beatriz de Mello e Souza escreve:

É o conceito mais eloquente para ilustrações de textos cristãos que remetem à apresentação evangélica de Cristo como a luz do mundo. As pinturas em manuscritos deveriam tornar claros e luminosos os textos do cristianismo. O pintor que iluminasse esses textos realizava uma tarefa que ia muito além do âmbito artístico: seria como dar à luz um conteúdo sagrado, para além das palavras, com ouro e cores aplicados sobre desenhos sofisticados. A luminosidade de Cristo tornou-se um preceito teológico que deveria ser sensível como uma experiência ao mesmo tempo religiosa e estética. Assim, o Ocidente medieval incorporou progressivamente a luminosidade em suas práticas artísticas, arquitetônicas e litúrgicas [...].¹¹

Uma ideia de bastante importância no pensamento cristão, especialmente o medieval, que pode nos ajudar a compreender um pouco o lugar ocupado pelas imagens nesses livros é a de revelação. O episódio da Anunciação, tema da imagem que será abordada neste texto, traz em sua essência essa ideia. Deus se revela à Virgem por meio da aparição de um anjo e, mais ainda, o Cristo se faz visível e matéria.

Então, tendo como ponto de partida essas múltiplas dimensões relacionadas às iluminuras, sobretudo as dos livros de horas, pensemos acerca das lógicas internas que sustentam e conectam essas imagens.

¹¹ MELLO E SOUZA, 2016, p. 21-58.

O Livro de Horas Ms. 50,1,022 da Biblioteca Nacional: a iluminura da Anunciação

O Livro de Horas Ms. 50,1,022¹² da Biblioteca Nacional possui oito iluminuras centrais – todas elas são cercadas por uma borda dourada, arredondada no topo, que as separa das margens – que são, por sua vez, ornamentadas com motivos vegetais típicos do século XV e também com imagens historiadas. A autoria deste manuscrito não é precisa: o historiador da arte francês e conservador do Centre de Recherche sur les Manuscrits Enluminés da Biblioteca Nacional da França François Avril¹³ sugere uma familiaridade do Ms. 50,1,022 com as obras de um conhecido iluminador de Rouen, cujo período de maior atividade teria sido justamente o fim do século XIV: o Mestre de Echevinage de Rouen. Entretanto, são poucos os estudos mais aprofundados que investigam a questão da autoria desse manuscrito, bem como sua trajetória ou, então, quem teria sido seu comitente.

Aqui nos ocuparemos especificamente das imagens centrais e marginais do fólio 27r¹⁴, que marca o início das Horas da Virgem neste manuscrito. Este último espaço, o das margens, tido por alguns especialistas como um lugar de maior liberdade artística¹⁵, podia ser habitado por palavras, sinais gráficos, imagens historiadas e ornamentos, entre outros.

Este texto objetiva, portanto, elucidar algumas das dinâmicas e lógicas internas que relacionam as imagens das margens e do centro deste fólio. Além disso, ainda levantaremos hipóteses acerca dos variados usos e funções das imagens desses livros litúrgicos, pensando-as como imagens-objeto¹⁶, ou seja, imagens dotadas de

¹² LIVRO de Horas para uso de Rouen. Rouen, 1460-1470 (Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Ms. 50,1,022). 132 f., 195 mm × 130 mm (mancha do texto 95 mm × 65 mm). Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212395/mss1212395.pdf. Acesso em: jan. 2021.

¹³ AVRIL, François. O acervo de livros de horas iluminados da Biblioteca Nacional do Brasil. In: FAILLACE, 2016, p. 13-16. p. 15.

¹⁴ Existem duas numerações nos fólhos. Seguiremos a foliação mais antiga, que não conta as folhas de guarda.

¹⁵ SOUZA, Maria Izabel E. D. As margens dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. In: Encontro Internacional de Estudos Medievais, 12., 2017, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: Abrem. v. 3, p. 255-265, 2019. p. 264.

¹⁶ BASCHET, 2006, p. 482.

materialidade que encontram seu lugar, sobretudo no estabelecimento de uma relação dinâmica entre a sociedade que as produziram e o mundo sobrenatural, ao qual elas também estão profundamente ligadas.

Pode-se dizer que as miniaturas centrais do Ms. 50,1,022 seguem o padrão iconográfico comum para os livros de horas do fim da Idade Média. Elas figuram os quatro Evangelistas (f. 13r), a Anunciação (f. 27r), a Natividade (f. 51r), a Crucificação (f. 71r), o Pentecostes (f. 74r), Davi Penitente (f. 77r), um enterro (f. 95r) e a *Pietà* (f. 124r). Tais imagens iniciam orações que compõem o livro, sendo elas as Passagens dos Quatro Evangelhos, as Horas da Virgem, a Prima das Horas da Virgem, as Horas da Cruz, as Horas do Espírito Santo, os Sete Salmos Penitenciais, o Ofício dos Mortos e as Quinze Alegrias da Virgem, respectivamente.

É comum que a iluminura da Anunciação inicie as Horas da Virgem, e no Ms. 50,1,022 não é diferente. Mesmo nos livros menos luxuosos e com número menor de iluminuras, é quase certo que a Anunciação estará na abertura do Ofício da Virgem¹⁷, uma vez que esse momento é de grande importância teológica para a Igreja católica.

Segundo o texto bíblico¹⁸, o arcanjo Gabriel desceu dos céus, sob as ordens de Deus, até a Virgem Maria para anunciar o nascimento de Cristo. A importância desse tema iconográfico reside no fato de que a Anunciação marca o prenúncio da vinda de Cristo ao mundo, o início da trajetória que culminaria no estabelecimento do cristianismo, além da própria Encarnação do Verbo.

A Anunciação do Ms. 50,1,022 (fig. 1) mostra Maria com um livro em suas mãos, de frente ao anjo Gabriel, que porta um filactério com sua mensagem grafada. Esse livro que a Virgem traz em mãos pode, inclusive, fazer referência ao próprio livro de horas. Embora anacrônico à primeira vista, era comum que se figurassem livros de

¹⁷ O Ofício da Virgem normalmente era o mais extenso dos Ofícios dos livros de horas. Seu tema principal é a Encarnação de Cristo e o papel de Maria ao longo de sua infância. Em geral, continha leituras, respostas, antífonas, salmos, versículos, hinos e orações para cada uma das oito horas canônicas. SOUZA, 2015, p. 23.

¹⁸ Lc 1, 26-38. BÍBLIA de Jerusalém. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2016.

horas nessas iluminuras¹⁹, sobretudo quando o tema era a Anunciação.



Fig. 1: Anônimo. Iluminura das Horas da Virgem. Anunciação. Livro de Horas para uso de Rouen, século XV. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Ms. 50,1,022, f. 27r.

¹⁹ SOUZA, 2016, p. 114.

Além de fazer referência à própria santidade e devoção particular de Maria, que estaria orando em um ambiente privado – neste caso, seu quarto – quando recebeu a visita do anjo, a presença desse objeto também configura uma forma de aproximar os devotos (e particularmente as devotas) da Virgem, já que ambos estariam em momentos de devoção individual, em posse de seus livros de oração.

Esta iluminura corresponde a um exemplo bastante recorrente da iconografia da Anunciação, especialmente a dos livros de horas. Maria quase sempre está orando, e aqui isso fica bastante evidente se observarmos sua posição – ajoelhada, de frente para um genuflexório, com o livro em mãos. E o anjo comumente traz sua mensagem grafada em um filactério, que, nesse caso, se encontra bastante desgastado pelo uso. Além da presença do filactério sinalizando fala, o anjo Gabriel faz um gesto com a mão direita que, além de indicar fala ou ordem, também é uma evidência de que estamos diante do momento em que a mensagem divina está sendo transmitida a Maria.

Além dos elementos já citados, há outros que compõem esse momento, uma vez que Maria está em um ambiente privado. Há um dossel logo atrás dela, à esquerda da iluminura. Além dele, há o *drap d'honneur* ou “pano de honra”, uma espécie de cortina vermelha que circunda o ambiente onde se dá o encontro entre Maria e o anjo Gabriel. Tal objeto pode fazer referência ao véu do Templo de Jerusalém²⁰, que, conforme alguns textos dos Evangelhos apócrifos, teria sido dado a Maria após o sorteio realizado pelos sacerdotes. Apesar de existir essa possibilidade, outra explicação bastante plausível também poderia se aplicar, nesse caso, como escreve Patricia Marques de Souza:

A explicação mais provável para o *drap d'honneur* na cena da Anunciação seria uma alusão à exegese feita por grandes teólogos desde os primórdios do cristianismo, com Santo Inácio de Antioquia (séc. I) em sua *Carta aos Efésios* 19,1; com Santo Ambrósio (séc. IV) no seu *Tratado sobre o Evangelho de Lucas* e, por fim, com São Tomás de Aquino (séc. XIII) na *Suma Teológica* (vol. III, questão 29, artigo 1). Todos estes religiosos

²⁰ SOUZA, 2016, p. 114.

concordavam que o nascimento do Cristo teve de ser escondido do Diabo, o príncipe deste mundo, através do casamento entre Maria e José. Sendo assim, é possível concordar com a hipótese defendida por Luís Casimiro de que, nas imagens, o pano de honra se transformou em uma metáfora visual para simbolizar que o mistério da Encarnação deveria ficar oculto aos olhos dos demônios [...].²¹

Já as imagens marginais desse fólio são compostas de motivos ornamentais, como folhagens, frutos e alguns animais, que evidenciam o valor da obra, além das já mencionadas imagens historiadas. As imagens marginais tornaram-se bastante comuns a partir do século XII no Ocidente medieval. As motivações para a maior frequência desse fenômeno não são totalmente claras. Há hipóteses que pontuam que se trataria de um reflexo da expansão da sociedade do Ocidente medieval nesse período²² e também de uma relação com a atividade de pregação de frades menores²³ que utilizavam desse espaço para fins didáticos e elucidativos, já que essas imagens com fins moralizantes recorrentemente ocupavam as margens dos manuscritos utilizados nos momentos de pregação, como Bíblias e Saltérios.

Mesmo sabendo que esse fenômeno não pode ser atribuído a uma causa única, é fato que as dinâmicas sociais, culturais e religiosas, em conjunto, se combinaram de modo que motivassem os iluminadores, os proprietários e os monges a ocupar – e, de certa maneira, criar – esse novo lugar dentro dos manuscritos.

Apesar das diferenças – que por vezes envolviam temáticas ou técnicas – em relação às imagens centrais, as iluminuras marginais não são independentes de seu suporte, ou seja, não podem ser pensadas separadamente dos outros elementos que partilham do mesmo espaço que elas, sendo eles outras imagens ou até mesmo textos. A própria dinâmica margem-centro pode nos fornecer uma pista em relação a tal relação: um existe em função do outro e, em

²¹ SOUZA, 2016, p. 115.

²² CAMILLE, Michael. *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992. p. 18-19.

²³ RANDALL, Lilian M. C. *Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination*. *The Art Bulletin*, v. 39, n. 2, p. 97-107, 1957. p. 99.

muitos casos, comunicam-se. Essa chave é o ponto de partida para esta investigação: é essencial observar o conjunto e entendê-lo em suas especificidades.

As margens dos manuscritos foram tidas pelos estudiosos como espaços de menor rigidez por parte dos artistas e iluminadores. Por muito tempo, a elas estariam restritos apenas os motivos iconográficos com finalidade satírica ou mesmo de divertimento. Entretanto, um crescente e recente interesse por parte dos pesquisadores pelas imagens nas margens medievais tem mostrado que suas funções e finalidades não se restringiam apenas ao divertimento de seus leitores.

As margens dos manuscritos inauguraram um espaço em que cabiam diversas referências e relações com o restante do manuscrito, incluindo o texto. Podem ser elas de complementaridade, antagonismo, paralelismo, associações, visando a fins moralizantes, lúdicos e políticos, entre outros²⁴. Hoje, pode-se dizer até mesmo que as imagens nas margens ocupam outro espaço além dos estudos especializados, ultrapassando as fronteiras do mundo acadêmico, sendo populares também em *sites* humorísticos e páginas temáticas internet afora²⁵. Mas é certo que, apesar da intenção cômica que pode haver no além das bordas, é bastante simplista assumir que essa é a única dimensão que constitui tais imagens. Além disso, entendê-las como apenas externas e independentes ao ordenamento da página ainda levaria ao mesmo caminho maniqueísta e redutor.

As imagens marginais historiadas presentes na Anunciação do Ms. 50,1,022 são três: no canto direito superior, podemos ver o que se assemelha com uma criança nua caminhando entre cachos de uva que pendem de uma parreira (fig. 2); logo abaixo, uma torre cercada por uma espécie de muro; e, por fim, um ser híbrido, parte homem, parte quadrúpede, portando uma tiara papal (fig. 3).

²⁴ PEREIRA, Maria Cristina Correia L. O discurso moralizador das margens dos manuscritos iluminados no Ocidente medieval. In: FRANÇA, Jean Marcel; PEREIRA, Milena (org.). *Por escrito: lições e relatos do mundo luso-brasileiro*. São Paulo: EdUFSCar, 2018. p. 15-41, p. 20.

²⁵ Como exemplo, podemos mencionar o perfil do Instagram “medievalmarginalia”, que posta imagens das margens de manuscritos medievais, sempre em tom humorístico, no formato de memes.



Fig. 2: O provável putto entre os cachos de uva. Detalhe da imagem marginal do fólho 27r. Livro de Horas para uso de Rouen, século XV. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Ms. 50,1,022, f. 27r.



Fig. 3: O ser híbrido e a torre. Detalhe da imagem marginal do fólho 27r. Livro de Horas para uso de Rouen, século XV. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Ms. 50,1,022, f. 27r.

Maria Izabel Escano D. de Souza²⁶ levanta a possibilidade de que esse menino nu caminhando entre os cachos de uva seja um *putto*. Esse personagem, embora proveniente da arte romana, é comumente encontrado em cenas cristãs desde a época da arte paleocristã. Os *putti* são representações de crianças – meninos rechonchudos e em geral despidos, que poderiam ter asas ou não.

Na iconografia cristã, essas pequenas crianças foram bastante associadas à pureza e inocência²⁷. Uma forma comum de encontrá-las era junto às parreiras – que, segundo a Bíblia, fazem referência ao próprio Cristo²⁸, que seria a “videira verdadeira”. Essa figura parece responder, portanto, à lógica interna desse fólio e dialogar com as significações dessa iconografia, uma vez que sabemos que o momento figurado na iluminura central deste mesmo fólio é a Anunciação, ou seja, o momento em que, segundo a Bíblia, Maria é fecundada pelo Espírito Santo, gerando assim o filho de Deus, o próprio Cristo. De certa maneira, essa figura reitera alguns valores cristãos e traz referências a um lugar que é comum às imagens desse tipo: lugar que rememora a própria narrativa bíblica da história de Cristo.

A outra imagem presente em uma das margens da Anunciação é uma torre. Com seis faces, ela é protegida em sua base por algo que se assemelha a um muro. É visível ainda a existência de alguns desaguadouros, por onde a água parece escoar. Damião Berge, em sua obra supracitada, *Livros de horas manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, aponta para a possibilidade de se tratar de gárgulas; contudo, como não concluem arcobotantes, não poderiam ser denominadas como tal.

Esta figura arquitetônica, a torre, foi recorrentemente associada à figura da Virgem na Idade Média. Nesse caso, a torre pode-se relacionar com a castidade eterna de Maria²⁹, que é um dogma da Igreja católica desde o século III. Maria foi associada por Ambrósio de Milão ao seguinte trecho do livro de Ezequiel: “Este pórtico deve

²⁶ SOUZA, 2019, p. 261.

²⁷ HENRIQUES, Célia Raquel Soares de Mendonça. *Nem Eros, nem anjos: representações de putti através da pintura*. Dissertação de Mestrado, Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2008, p. 19.

²⁸ Jo 15, 1: “Eu sou a videira verdadeira, e meu Pai é o agricultor”. BÍBLIA de Jerusalém. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2016.

²⁹ HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York: Harper & Row Publishers, 1974. p. 326.

permanecer trancado. Não deverá ser aberto; ninguém poderá entrar por ele. Deve permanecer trancado porque o Senhor, o Deus de Israel, passou por ele”³⁰. Portanto, a figura da torre também parece relacionar-se com a imagem central, fazendo referência justamente ao momento figurado: a concepção imaculada de Cristo.

Um ser híbrido é o terceiro personagem presente na margem do fólio 27r. Ele aparece ao lado da figura da torre e possui, da cintura para cima, a aparência de um homem. Além disso, ele também porta uma tiara papal. No entanto, a parte inferior de seu corpo é a de um quadrúpede. Essas figuras híbridas não são raridades no universo das margens medievais. Elas aparecem com frequência e costumam ser entendidas como manifestações satíricas, muitas vezes com cunho moralizante³¹, que têm esse efeito por meio da inversão de sentido em relação aos valores mais hegemônicos da sociedade medieval. No caso do ser híbrido desse fólio, tal efeito é evidente graças ao tom jocoso que pode ser associado à figuração de um homem portando um objeto de uso do clero com metade de seu corpo em forma de animal.

Sabemos que, de fato, as imagens das margens não estão à parte das iluminuras principais. Elas dialogam entre si de formas distintas; entretanto, não possuem uma relação genuína de autonomia: umas estão para as outras, mesmo que articulem seus sentidos de maneira pouco óbvia. Neste caso, assumir que as imagens nas margens da Anunciação representam ideias ou significados unívocos nos parece um pouco redutor. Certamente esses diálogos ocorrem, porém estamos longe de esgotá-los e decifrar todos os seus sentidos e significados atribuídos pela sociedade da Baixa Idade Média.

Percebemos semelhanças: a figura da torre tem relação de complementaridade com a passagem de Ezequiel, e também dialoga com a Anunciação à Virgem Maria, e, portanto, com a Encarnação imaculada de Cristo; a parreira e o provável *putto* podem ser associados a ideias importantes dentro das Escrituras, em referência ao trecho bíblico que menciona o Cristo como a videira verdadeira. Mas, ao mesmo tempo que somos capazes de visualizar tais dinâmicas, mais ou menos complexas e de sentidos variados, percebemos que há dimensões que não daremos conta, uma vez que

³⁰ Ez 44, 2. BÍBLIA de Jerusalém. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2016.

³¹ PEREIRA, 2018, p. 24.

elas estão imprescindivelmente conectadas às múltiplas realidades da sociedade medieval.

As imagens medievais – sejam elas marginais, sejam centrais – são participantes e atuantes nas dinâmicas culturais e sociais das quais elas provêm, por isso muitos de seus sentidos variam com certa flexibilidade de acordo com esses lugares que ocuparam e agora, em nosso tempo, ocupam. Seria esse aspecto mais evidente, neste caso, na figura do ser híbrido. Mesmo que se trate de uma crítica a algum segmento do clero da época, é difícil afirmar com propriedade tal proposição ou mesmo encerrar seu sentido.

Considerações finais

É certo que as hipóteses levantadas neste capítulo são passíveis de revisões, tendo como ponto de vista novas discussões. Afinal, as imagens medievais não possuem um sentido homogêneo nem tampouco são dotadas de uma simbologia ou correspondência exata. É preciso pensá-las em seus contextos – tanto de produção quanto de suporte, e também de uso. Além disso, é parte de um procedimento metodológico recomendável encontrar, identificar e relacionar as semelhanças, bem como as dessemelhanças; as presenças e as faltas, entre outras coisas. Assim, levando em consideração tais cuidados e, sobretudo, a complexidade das imagens medievais e suas relações com o texto, com outras imagens, com os comitentes etc., acreditamos poder compreender algumas das relações decorrentes da dicotomia centro e margem.

A margem existe em relação ao centro. O centro é adequado a certos tipos de figuração, enquanto a margem comporta outras possibilidades de *decus*, não necessariamente negativas. Sobre essa relação entre os espaços e suas funcionalidades, Maria Cristina Pereira conclui que:

Nas páginas dos manuscritos, entre margem e centro não há uma oposição desse tipo. As margens não são necessariamente um lugar negativo, aliás, elas não carregam valor *per se* positivo ou negativo. Seu valor vai depender das funções que desempenham na sintaxe da página. Dentre as mais importantes, citamos quatro: elas servem de espaço aditivo (no caso, por exemplo, de imagens

explicativas), substitutivo (no caso de correções), intensificador (da riqueza da obra, graças à ornamentação floral, por exemplo) ou contrastante (pelos procedimentos de inversão, por exemplo). É por meio dessas funções, ou desses modos de funcionamento – das margens [–,] que as imagens ali colocadas cumprem também suas funções. Como dissemos antes, no caso das imagens moralizadoras, a inversão é uma das operações mais frequentes [...].³²

Portanto, entendemos que tanto as imagens nas margens quanto a iluminura central do fólio 27r estão conectadas entre si e, mais do que isso, elas formam, juntamente com outros elementos constituintes do Livro de Horas, uma trama de sentidos que dialogam diretamente com o leitor ou proprietário. Tais imagens reiteram sentidos, enfatizam lugares específicos, bem como sugerem associações que, em um primeiro olhar, podem parecer inusitadas, mas que, de alguma maneira, cabiam na percepção dos leitores medievais.

³² PEREIRA, 2018, p. 25.

Fontes primárias

BÍBLIA de Jerusalém. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2016.

LIVRO de Horas para uso de Rouen. Rouen, 1460-1470 (Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Ms. 50,1,022). 132 f., 195 mm × 130 mm (mancha do texto 95 mm × 65 mm). Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212395/mss1212395.pdf. Acesso em: jan. 2021.

Referências bibliográficas

BASCHE, Jérôme. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006.

BERGE, Damião. *Livros de horas manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. [Rio de Janeiro, 1973?]. [609] f. Original. Dat. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos (23,2,12).

CAMILLE, Michael. *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992.

FAILLACE, Vera Lúcia Miranda (org.). *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016. (Coleção Rodolfo Garcia, 41).

FRÓES, Vânia Leite. O Livro de Horas dito de D. Fernando: maravilha para ver e rezar. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 129, p. 83-135, 2011.

HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York: Harper & Row Publishers, 1974.

HENRIQUES, Célia Raquel Soares de Mendonça. *Nem Eros, nem anjos: representações de putti através da pintura*. 2008. Dissertação (Mestrado em Produção, Teoria e Crítica de Artes Visuais) – Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2008.

MELLO E SOUZA, Maria Beatriz de. Iluminuras de *horae*: uma introdução à iconografia dos livros de horas da Biblioteca Nacional. In: Vera Lúcia Miranda (org.). *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016. (Coleção Rodolfo Garcia, 41). p. 21-58.

PEREIRA, Maria Cristina. O discurso moralizador das margens dos manuscritos iluminados no Ocidente medieval. In: FRANÇA, Jean Marcel; PEREIRA, Milena (org.). *Por escrito: lições e relatos do mundo luso-brasileiro*. São Paulo: EdUFSCar, 2018. p. 15-41.

PINHEIRO, Ana Virginia. O livro do olhar e do silêncio. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 137, p. 31-68, 2020.

RANDALL, Lilian M. C. Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination. *The Art Bulletin*, v. 39, n. 2, p. 97-107, 1957.

SAENGER, P. Books of hours and the reading habits of the later Middle Ages. *Scrittura & Civiltà*, Firenze, n. 9, p. 239-269, 1985.

SOUZA, Maria Izabel E. D. As margens dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. In: Encontro Internacional de Estudos Medievais, 12., 2017, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: Abrem, 2019. v. 3. p. 255-265.

SOUZA, Maria Izabel E. D. *Orações pintadas: iconografia mariana, práticas devocionais e funções das iluminuras dos livros de horas da Real Biblioteca Portuguesa*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SOUZA, Patrícia Marques de. Anunciação à Virgem Maria: a iconografia da encarnação de Cristo em livros de horas. *Cuadernos Medievales*, n. 21, p. 95-120, 2016.

WIECK, Roger S. *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*. New York: The Pierpont Morgan Library, 1997.

Lista de figuras

1. Anônimo. Iluminura das Horas da Virgem. Anunciação. Livro de Horas para uso de Rouen, século XV. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Ms. 50,1,022, f. 27r.

2-3. Anônimo. Detalhes de imagens marginais do fólio 27r. Livro de Horas para uso de Rouen, século XV. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Ms. 50,1,022, f. 27r.

* **CLARA MAGALHÃES YAMAMOTO** é graduanda do curso de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH-USP (iniciado em 2019). Bolsista de Iniciação Científica do Departamento de História, DH-USP, com bolsa CNPq (2021-), sob a orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Correia L. Pereira. Pesquisadora do Laboratório de Teoria e História das Mídias Medievais (LATHIMM-USP).

IV

Cultura e fé no reino da Nortúmbria A imagem de João, o Evangelista, nos Evangelhos de Lindisfarne (c. 700)

Felipe Pereira RODRIGUES*

As imagens, por muito tempo, foram relegadas ao segundo plano na produção historiográfica, fruto de uma concepção que valorizava a documentação escrita, considerada mais confiável e objetiva, o que Schmitt relacionou com a própria constituição da história como disciplina no século XVIII e posteriormente como ciência positivista no século seguinte¹. Nos estudos de História medieval, por exemplo, a comparação de imagens a uma “bíblia dos iletrados”, influenciada por uma leitura rasa da carta do papa Gregório Magno ao bispo Serenus de Marselha, contribuiu para sua desvalorização. Desse modo, supondo que as imagens serviam unicamente para ensinar aqueles que não podiam ler, desconsiderava-se a existência de um universo de possibilidades que poderiam ser relacionadas com sua produção e análise. Ademais, tal interpretação também ignorava todo o contexto que envolvia a escrita da carta de Gregório, conforme Baschet salienta:

Em primeiro lugar, é importante não se negligenciar o contexto preciso no qual intervinha Gregório Magno e, em particular, a perspectiva que era imposta pela conversão dos pagãos. Mais

¹ SCHMITT, Jean-Claude. O historiador e as imagens. In: SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: Edusc, 2007. p. 26-33.

precisamente, a carta dirigida no ano de 600 a Serenus, bispo iconoclasta de Marselha, deve ser tomada por aquilo que ela é: não um tratado sistemático e geral, mas uma resposta, visando defender as imagens em um contexto hostil. É isso que conduz o papa a legitimar as imagens aproximando-as da fonte de verdade reconhecida por todos: as escrituras e os textos santos.²

Na historiografia brasileira que abrange o período conhecido como Idade Média, as imagens ainda carecem de estudos, situação que Pereira e Aubert atribuem “em parte como herança da época, não tão remota, em que a circulação de informações e, sobretudo, de fontes ainda era bastante difícil”³. Não obstante, os avanços tecnológicos recentes proporcionaram o acesso a inúmeras fontes documentais por meio de plataformas digitais de acervos e museus ao redor do mundo, concedendo ao pesquisador a possibilidade de trabalhar de forma remota com imagens que anteriormente só eram acessíveis pessoalmente, o que demandava grande esforço financeiro, de locomoção e de tempo. Neste universo, destacamos os Evangelhos de Lindisfarne⁴, que se enquadram no conjunto de documentos pouco estudados no Brasil, embora historiadores como Michelle P. Brown e Richard Gameson já tenham dedicado extensos trabalhos a esta obra. O manuscrito, que recebe o mesmo nome da ilha em que se origina, evidencia, por sua ornamentação, a mescla de culturas e estilos, característica dos séculos VII e VIII no antigo reino da Nortúmbria, fundamentado na combinação do estilo anglo-saxão e celta com o romano, o copta e as tradições orientais⁵.

² BASCHET, Jérôme. Introduction: l'image-objet. In: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. *L'image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7. Tradução de Maria Cristina Correia L. Pereira.

³ PEREIRA, Maria Cristina Correia L.; AUBERT, Eduardo Henrik. A imagem medieval: história e teoria. *Revista de História*, São Paulo, n. 165, p. 15-17, jul./dez. 2011. p. 16. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19208/21271>. Acesso em: nov. 2020.

⁴ EVANGELHOS de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 210v-211r. TURNING the Pages: The Lindisfarne Gospels. *British Library*. Disponível em: <http://www.bl.uk/turning-the-pages>. Acesso em: nov. 2020.

⁵ PAZ, James. Lindisfarne Gospels. In: ECHARD, Siân; ROUSE, Robert (ed.). *The Encyclopedia of Medieval Literature in Britain*. Manchester: John Wiley & Sons, 2017. 4 v., v. 4. p. 1190-1191.

Entre os mecanismos disponíveis que contribuem para a distinção entre os Evangelhos neste manuscrito, o mais importante é a imagem do Evangelista ao qual a redação original de cada livro é atribuída, ocupando um fólio completo. Neste capítulo, uma dessas imagens, a de João, o Evangelista, que está no fólio 209v (fig. 1), será analisada. Contudo, no momento da compreensão de que “nenhuma imagem se encontra completamente isolada”⁶, buscou-se realizar essa investigação comparando a citada imagem com as demais no manuscrito, especialmente com a dos outros Evangelistas.

Além disso, fundamentados nas precauções levantadas por Schmitt, de que “a análise da imagem deve assim levar em conta, tanto quanto motivos iconográficos, as relações que constituem sua estrutura e caracterizam os modos de figuração próprios de certa cultura e de certa época[.]”⁷, também buscamos examinar o contexto histórico da época estimada de produção do manuscrito, com o propósito de realizar uma reflexão acerca dos eventos que teriam influenciado as escolhas realizadas por Eadfrith, considerando que nenhum indivíduo se encontra isolado da sociedade, sendo, portanto, por ela afetado.

1. Sobre a análise das imagens com base em um repositório digital

Ao optarmos pela realização da análise da imagem do Evangelista João por meio de um repositório digital, deparamo-nos com algumas dificuldades inerentes ao trabalho com imagens de forma remota, por exemplo, a impossibilidade de se capturar a variação de intensidade das cores ou da textura presente na fonte original:

Embora estudos de cor tenham repetidamente demonstrado que as descrições medievais e seu uso de cores indicam que o brilho, a saturação e a textura eram em geral priorizados em relação ao matiz, reproduções modernas não conseguiram capturar as variações marcantes de intensidade e textura presentes no manuscrito. (tradução nossa)⁸

⁶ SCHMITT, 2007, p. 39.

⁷ SCHMITT, 2007, p. 34.

⁸ “*While colour studies have repeatedly demonstrated that medieval descriptions and use of colour indicate that brightness, saturation and texture were often prioritized over hue, modern reproductions have not managed to capture the striking variations in intensity*”

Ainda que no presente estudo tenha sido considerado o conjunto de imagens disponíveis no repositório digital da British Library, é possível encontrá-las na internet com uma coloração um tanto diferente. Por exemplo, enquanto a túnica usada pelo Evangelista João (f. 209v) parece avermelhada no *site* da biblioteca, ela tem uma cor mais rosada na edição de 2002 produzida pela Faksimile Verlag (fig. 2) – de modo geral, as cores no *site* são mais saturadas.

Sendo assim, percebe-se que o trabalho com a análise de cores de forma remota se apresenta como uma tarefa arriscada, por ficarmos reféns de reproduções que não sabemos se apresentam a mesma tonalidade do documento original.

Contudo, deve-se levar em consideração que o historiador não visualiza um objeto ou imagem em seu estado original, mas sim com as alterações que sofreu no decorrer do tempo⁹. Neste sentido, Cheryl Porter ressalta que a aparência dos pigmentos minerais pode mudar significativamente em razão da oxidação, enquanto os pigmentos orgânicos tendem a desbotar com o tempo¹⁰. Da mesma forma, é preciso ter em mente que as condições de iluminação atuais são diferentes das existentes na época da concepção do manuscrito¹¹. Portanto, a experiência de observação do historiador não é a mesma que a realizada por uma pessoa em meados do século VIII, o que interfere no processo de análise de cores tanto na forma remota quanto em contato direto com o documento original.

and texture present within the manuscript" (PULLIAM, Heather. Eyes of light: Colour in the Lindisfarne Gospels. In: ASHBEE, Jeremy; LUXFORD, Julian (ed.). *Newcastle and Northumberland: Roman and Medieval Architecture and Art*. British Archaeological Association Conference Transactions, v. 36. Oxfordshire: Routledge, 2013. p. 54-72, p. 55).

⁹ PASTOUREAU, Michel. Ver los colores de la Edad Media: Es posible una historia de los colores? In: PASTOUREAU, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz, 2006. p. 125.

¹⁰ PORTER *apud* PULLIAM, 2013, p. 55.

¹¹ PASTOUREAU, 2006, p. 126-127.



Fig. 1. João, o Evangelista. Evangelhos de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 209v.



Fig. 2. João, o Evangelista. *Evangelhos de Lindisfarne*, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 209v (Faksimile Verlag, 2002).

Ademais, deve-se considerar que a imagem digitalizada apresenta uma escala diferente da original, o que pode influenciar na concepção da dimensão real dela. Entretanto, ao contrário da manipulação da fonte documental, que precisa receber um tratamento minucioso para que não ocorra nenhum tipo de danificação, a utilização de repositórios digitais contribui para a conservação do documento original, garantindo a integridade dele. Além disso, dependendo da qualidade da fotografia e das ferramentas disponibilizadas, é possível ampliar as dimensões da imagem, podendo, assim, examinar detalhes que seriam difíceis de serem observados na imagem original. Sendo assim, apesar das limitações levantadas, a utilização de repositórios pode ser viável de acordo com a abordagem utilizada.

2. Evangelhos de Lindisfarne: panorama histórico e aspectos técnicos

Na Ilha de Lindisfarne, localizada na costa nordeste da Inglaterra, encontram-se as ruínas de um antigo monastério anglo-saxão fundado

em 635 pelo monge e missionário irlandês Edano¹². Lindisfarne foi criada com o propósito de realizar a conversão do reino anglo-saxão da Nortúmbria ao cristianismo, fazendo parte da federação monástica irlandesa de São Columba¹³. Servindo por quase 250 anos como um dos principais centros religiosos do norte da Grã-Bretanha, o local desempenhou papel central na cultura da Nortúmbria em sua “Era do Ouro”¹⁴. Segundo Petts, embora as investigações arqueológicas disponíveis ainda sejam insuficientes, é possível afirmar que o sítio era uma extensa região com um núcleo eclesiástico, com foco nas Igrejas de Pedro e Maria¹⁵. Entre os documentos atribuídos como originários desta região, destacam-se os Evangelhos de Lindisfarne (c. 700), um manuscrito com os Quatro Evangelhos do Novo Testamento, além de textos adicionais, como listas de capítulos e cartas escritas por São Jerônimo (c. 347-420). Trata-se da tradução da Vulgata do Novo Testamento por São Jerônimo, em um manuscrito dedicado a São Cutedberto (c. 634-687), nomeado bispo de Lindisfarne em 685.

Segundo Brown, o culto a este santo serviu como símbolo da reconciliação após os eventos decorrentes do Sínodo de Whitby em 664, no qual foi determinado que o reino da Nortúmbria seguiria as tradições da ortodoxia da Calcedônia em detrimento da federação de Columba¹⁶. Diante deste panorama, a historiadora enfatiza o papel de

¹² Em inglês: *Aidan*. Em algumas fontes em português, é possível encontrar o nome do santo como Adão.

¹³ BROWN, Michelle P. Introduction. In: BROWN, Michelle P. *The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality and the Scribe*. Toronto: Toronto Univ. Press, 2003. p. 1-11.

¹⁴ PETTS, David. “A place more venerable than all in Britain”: The Archaeology of Anglo-Saxon Lindisfarne. In: GAMESON, Richard (ed.). *The Lindisfarne gospels: new perspectives*. Leiden: Brill, 2017. p. 1-18.

¹⁵ PETTS, 2017, p. 1-18.

¹⁶ BROWN, Michelle P. Reading the Lindisfarne Gospels: Text, Image, Context. In: GAMESON, Richard (ed.). *The Lindisfarne gospels: new perspectives*. Leiden: Brill, 2017. p. 84-95, p. 86-87. Cabe aqui ressaltar que, embora o rei Ósvio tenha se declarado favorável à prática defendida por Wilfrid, isso não significou na prática o fim da influência de Iona nos assuntos eclesiásticos do reino. Para um panorama mais abrangente acerca da influência irlandesa em Nortúmbria após o Sínodo de Whitby, consultar o capítulo “The Irish Tradition in Northumbria after the Synod of Whitby”, da medievalista Clare Stancliffe (STANCLIFFE, Clare. *The Irish Tradition in Northumbria after the Synod of Whitby*. In: GAMESON, Richard (ed.). *The Lindisfarne gospels: new perspectives*. Leiden: Brill, 2017. p. 19-42).

Cuteberto como bispo e de seus sucessores em promover a harmonia entre as Igrejas inglesa e de Columba:

Cuteberto foi nomeado bispo em 685 visando trazer harmonia e insistiu em ter Lindisfarne como sua sé, sendo esta a cabeça de ponte histórica chave entre a Igreja da Columba e a inglesa. Junto com o bispo Eadberht, o abade Ceolfrith e o abade Adomnán de Iona, ele trabalhou incansavelmente para alcançá-la. Seus sucessores continuaram o processo promovendo seu culto, destacando-se entre eles o bispo Eadfrith (698-722), que com a ajuda de Beda desenvolveu o culto a São Cuteberto no início do século VIII, possivelmente como um foco de reconciliação. (tradução nossa)¹⁷

O manuscrito, que entrou na coleção do British Museum desde sua fundação, em 1753, encontrava-se anteriormente na coleção particular de sir Robert Cotton, membro do Parlamento britânico e antiquário, que o adquiriu pouco tempo após a dissolução dos monastérios, em 1539. Em seus fólios, é possível visualizar a inscrição “Cotton Ms Nero D.IV”, indicando sua localização dentro da biblioteca fundada por Cotton, localizada no palácio de Westminster. Após sua separação do British Museum em 1973, a British Library ficou com a responsabilidade de conservar os Evangelhos de Lindisfarne¹⁸. Atualmente, é possível acessar o manuscrito de forma remota por meio da plataforma *on-line* Turning the Pages, disponibilizada gratuitamente pela biblioteca¹⁹.

Na página final do manuscrito, um colofão adicionado pelo padre Aldred no século X, apresenta informações sobre a localidade original e seus criadores: Eadfrith, responsável pela escrita do livro; Ethilwald, que encadernou o livro; Billfrith, que realizou a decoração

¹⁷ “Cuthbert was appointed as bishop in 685 in order to promote harmony and insisted upon Lindisfarne as his see, it being the key historic bridgehead between the Columban and English Churches. Along with Bishop Eadberht, Abbot Ceolfrith and Abbot Adomnán of Iona, he worked tirelessly to achieve it. His successors continued the process by promoting his cult, and notable amongst them was Bishop Eadfrith (698-722) who with Bede’s help developed the Cuthbertine cult during the early eighth century, arguably as a focus of reconciliation” (BROWN, 2017, p. 86).

¹⁸ BROWN, Michelle P. Introduction. In: BROWN, 2003, p. 4-5.

¹⁹ TURNING the Pages: The Lindisfarne Gospels. *British Library*. Disponível em: <http://www.bl.uk/turning-the-pages>. Acesso em: nov. 2020.

com ouro, pedras preciosas e prata dourada; e, por fim, o próprio Aldred, que, além de escrever o colofão, incluiu uma antiga glosa em inglês, que é a versão mais remota encontrada dos Evangelhos na língua inglesa que sobreviveu até os dias atuais²⁰. Gallagher ressalta que, ao contrário da forma como os Evangelhos de Lindisfarne foram produzidos, a prática mais comum era aquela em que uma equipe de escribas, em um *scriptorium*, copiasse os textos bíblicos, o que demonstra a raridade do documento²¹.

Feito no formato de códice e em pergaminho, o manuscrito possui uma decoração que inclui cinco páginas-tapete (denominadas desse modo pela semelhança com tapetes do Mediterrâneo oriental), cinco páginas de *incipit*, duas tábuas de cânones, miniaturas dos Evangelistas e iniciais decoradas. Sobre o material da obra, Steven Zucker enfatiza que, para produzir a quantidade de fólios de pergaminho que compõem o manuscrito, foi preciso utilizar a pele de centenas de animais²². Além disso, Kathleen Doyle, principal curadora dos manuscritos iluminados na British Library, ressalta a importância de considerarmos que todas as etapas do processo de criação do manuscrito foram feitas à mão, desde a escrita dos Evangelhos até sua decoração com gemas e ouro²³. Assim sendo, ambos os historiadores há pouco citados sublinham que os Evangelhos de Lindisfarne eram um objeto de luxo. Por fim, em relação ao processo de iluminação, Paz ressalta que exames revelaram que os pigmentos utilizados no manuscrito foram criados por meio de recursos locais, o que indica que Eadfrith trabalhou com uma quantidade restrita de materiais durante o processo de produção, utilizando os conhecimentos de química experimental que possuía para emular e ampliar cores que artistas do mediterrâneo costumavam utilizar durante a Antiguidade e a Alta Idade Média²⁴.

²⁰ PAZ, 2017, p. 1190.

²¹ GALLAGHER, Robert L. Lindisfarne Gospels. In: KURIAN, George Thomas. *The Encyclopedia of Christian Civilization*. Oxford: Blackwell, 2011. p. 1-2.

²² DOYLE, Kathleen; WOODVILLE, Louisa. The Lindisfarne Gospels. *SmartHistory*, 8 ago. 2015. Disponível em: <https://smarthistory.org/the-lindisfarne-gospels>. Acesso em: maio 2021.

²³ DOYLE; WOODVILLE, 2015.

²⁴ PAZ, 2017, p. 1190.

3. João, o Evangelista

No fólio 209v do manuscrito (fig. 1), é possível visualizar a imagem de João, o Evangelista. Enquanto utiliza a mão esquerda para segurar um rolo, a outra mão está inclinada no sentido horizontal. Dessa forma, o gesto produz a impressão de que o santo está exibindo o conteúdo que deveria ser escrito – embora o rolo esteja ágrafo. Na parte superior, atrás da auréola, percebe-se uma águia, animal ligado tradicionalmente à figura de João, sustentando um livro em formato de códice com suas garras.

Ao compararmos a imagem em questão com as outras encontradas no manuscrito, percebe-se que João é o único personagem que direciona o olhar ao espectador. Outra diferença é que, enquanto Mateus (f. 25v, fig. 3), Marcos (f. 93v, fig. 4) e Lucas (f. 137v, fig. 5) estão sentados de lado e escrevendo, não existe elemento algum apontando qualquer indício de processo de escrita na imagem de João.

Com base nestas observações, nota-se um esforço por parte de Eadfrith em diferenciar o Evangelista João dos demais mediante sua postura e a ação que realiza. Logo, cabe ressaltar que João é creditado como o responsável pela escrita do Apocalipse, também denominado Livro da Revelação. Dessa forma, dentro da concepção cristã, acredita-se que João foi escolhido para relevar os últimos acontecimentos antes, durante e depois do retorno de Cristo. Assim, uma possível interpretação para a posição de João na imagem é a de que ele revela os acontecimentos futuros sobre os quais foi informado pelo anjo, o que explicaria o destaque dado ao olhar do Evangelista.



Fig. 3. Mateus, o Evangelista. Evangelhos de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 25v.



Fig. 4. Marcos, o Evangelista. Evangelhos de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 93v.



Fig. 5. Lucas, o Evangelista. Evangelhos de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700.
London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 137v.

Contudo, Brown ressalta que a argumentação mais compartilhada entre as pessoas que estudam o manuscrito é a de que a imagem de João apresenta uma gama de elementos que, em conjunto com a imagem dos outros Evangelistas, simbolizaria o ofício do escriba/autor, por meio de suas ações:

Mateus escreve em um códice encadernado, possivelmente simbolizando o papel do autor; Marcos parece esboçar um texto em uma folha, enquanto segura um códice encadernado em sua mão esquerda, talvez desempenhando o papel de tomador de notas; Lucas escreve em um rolo, como o copista formal de um texto; João também tem um rolo, embora não escreva nele, mas gesticula em sua direção, como se indicando que seu texto veio diretamente do trono de Deus, conforme explicado na exegese. (tradução nossa)²⁵

Já Heather Pulliam fornece outro caminho de interpretação, chamando a atenção para os olhos. Ela ressalta que discussões patrísticas durante a Idade Média associaram os olhos com a luz e o estado da alma mediante interpretação de passagens bíblicas²⁶. Em Mateus 6, 22, Cristo afirma que “a candeia do corpo são os olhos; de sorte que, se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo terá luz”²⁷. Esse mesmo raciocínio é encontrado novamente em Lucas 11, 34: “A candeia do corpo são os olhos; de sorte que, se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo terá luz; Se, porém, os teus olhos forem maus, o teu corpo será tenebroso”²⁸. Não obstante, além de possuir sua figura associada à visão e à cura de enfermos, João era comumente

²⁵ “*Matthew writes in a bound codex, possibly symbolising the role of author, Mark appears to draft a text of a sheet, whilst clutching a bound codex in his left hand, perhaps engaged in the role of note-taker; Luke writes upon a scroll, the formal scribal fair copy of a text, John also has a scroll but does not inscribe it, but rather gestures to it as if indicating that its text has come directly from the throne of God, as explained in exegesis*” (BROWN, Michelle P. *The art of the Lindisfarne Gospels*. In: BROWN, Michelle P. *The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality and the Scribe*. Toronto: Toronto Univ. Press, 2003. p. 272-394, p. 363).

²⁶ PULLIAM, 2013, p. 60-68.

²⁷ BÍBLIA ONLINE. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/6/22>. Acesso em: nov. 2020.

²⁸ BÍBLIA ONLINE. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/lc/11/34>. Acesso em: nov. 2020.

relacionado com o amor, sentimento ao qual, segundo São Agostinho, seria o principal componente da visão espiritual. Dentro da concepção de Agostinho, a prática de amar o próximo seria capaz de possibilitar o vislumbre de Deus. Pulliam articula tais informações para sustentar a argumentação a respeito da escolha de Eadfrith de realizar tal distinção no olhar do Evangelista: ao contemplar diretamente quem o observa, o Evangelista João refletiria a Glória divina de Deus a seu espectador. Assim, muito além de servir apenas como uma “bíblia para os iletrados”, a imagem do apóstolo atuaria como um agente capaz de realizar a intermediação com o divino.

Seguindo com a análise comparativa, o corpo de cada Evangelista é apresentado como um elemento que carrega semelhanças e diferenças: enquanto João e Marcos aparecem jovens e sem barba, Lucas e Mateus são representados de forma oposta. Para Brown, tal situação simbolizaria os dois aspectos de Cristo, como um ser imortal e também encarnado:

[...] As figuras barbadas e mais velhas de Mateus e Lucas [...], representadas à moda bizantina, simbolizam o aspecto mortal da vontade humana de Cristo – representando sua encarnação e sacrifício – enquanto as figuras barbeadas, jovens e romanizadas de Marcos e João [...] – evocando a realeza, a ressurreição e a segunda vinda – representam sua vontade divina imortal. As figuras são pintadas em um estilo bidimensional sobre fundo rosa, o pigmento polido para lembrar a técnica de pintura egípcia em encáustica (cera quente), emolduradas e colocadas na página como ícones orientais. (tradução nossa)²⁹

Além da semelhança física, outra característica compartilhada por João e Marcos é a cor azul da almofada na qual se encontram

²⁹ “*The bearded, ageing figures of Matthew and Luke [...], depicted in Byzantine fashion, symbolise the mortal aspect of Christ’s human will – representing his incarnation and sacrifice – whilst the clean-shaven, youthful, romanising figures of Mark and John [...] – redolent of kingship, resurrection, and second coming – represent his immortal divine will. The figures are painted in a two-dimensional style against pink grounds, the pigment burnished to recall the Egyptian encaustic (hot wax) painting technique, framed and set upon the page like eastern icons*” (BROWN, Michelle P. Reading the Lindisfarne Gospels: Text, Image, Context. In: GAMESON, 2017, p. 90).

sentados. Não obstante, os dois apóstolos são os únicos que vestem respectivamente uma túnica verde e azul, o que Pulliam sugere como parte do conjunto de elementos utilizados por Eadfrith para relacioná-los com o Cristo ressuscitado e glorificado³⁰. Em seu artigo sobre as cores utilizadas nos Evangelhos de Lindisfarne, Pulliam comenta que o azul e o verde eram comumente utilizados na Alta Idade Média para representar a divindade de Deus, tendo como base para tal premissa passagens bíblicas. Em Êxodo 24, 10 e Ezequiel, 10, 1-4, a glória de Deus é descrita como semelhante a uma safira. Do mesmo modo, em Apocalipse 4, 3, a esmeralda aparece associada com o esplendor de Cristo elevado ao trono. No caso, tais indícios levantados por Pulliam não só dialogam diretamente com a perspectiva levantada por Brown no parágrafo anterior, como servem de elementos adicionais que auxiliam na sustentação de seu argumento.

Ao considerarmos as informações supracitadas em conjunto com o panorama histórico no qual os Evangelhos de Lindisfarne se inserem, podemos interpretar o destaque fornecido aos dois aspectos de Cristo nas imagens dos Evangelistas como parte de uma aspiração de Eadfrith de utilizar o manuscrito para reafirmar a posição da Igreja inglesa a favor do credo calcedoniano, que admite que Jesus possui uma natureza humana e divina. Sendo estabelecido oficialmente no Concílio de Calcedônia em 451, o credo foi alvo de diversas controvérsias dentro da Igreja, entre elas a questão do monotelitismo, que embora também admita a dupla natureza de Cristo, considera a existência de somente uma única vontade. Esta interpretação, concebida formalmente em 629 a partir do desenvolvimento da posição neocalcedoniana, ocasionou cismas no Oriente cristão durante o século VII, sendo considerada heresia em 681 no Sexto Concílio Ecumênico de Constantinopla, que proclamou que “as vontades divina e humana estavam unidas em Cristo que, sendo incorruptível, nunca entrou em conflito com a vontade divina, sendo sua incorruptibilidade decorrente de sua concepção pela Virgem a partir do Espírito Santo” (tradução nossa)³¹. Vale ressaltar que tal

³⁰ PULLIAM, 2013, p. 63.

³¹ “[...] *the divine and human wills were united in Christ who, being incorruptible, never conflicted with the divine will, his incorruptibility stemming from his conception from the Virgin by the Holy Spirit*” (BROWN, Michelle P. *Reading the Lindisfarne Gospels: Text, Image, Context*. In: GAMESON, 2017, p. 86).

evento foi realizado dois anos após o Concílio de Hatfield, responsável por afirmar a ortodoxia da Igreja inglesa no que diz respeito à citada controvérsia. Sendo assim, a Igreja inglesa não só estava ciente deste debate no momento em que Eadfrith criava o manuscrito, como também já havia sinalizado seu posicionamento a favor da ortodoxia da Calcedônia.

Outro elemento que se apresenta como um recurso diferenciador na imagem de João é a águia. Marcos e Lucas também são rodeados por animais (leão e bezerro, respectivamente), enquanto Mateus é acompanhado por um anjo com uma trombeta e outra figura humana na lateral direita do fólio que o observa. A escolha realizada por Eadfrith em inserir esses elementos nas imagens dos Evangelistas entra em sintonia com Apocalipse 4, 6-9, trecho no qual é descrito o trono de Deus:

E havia diante do trono um como mar de vidro, semelhante ao cristal. E no meio do trono, e ao redor do trono, quatro animais cheios de olhos, por diante e por detrás.

E o primeiro animal era semelhante a um leão, e o segundo animal semelhante a um bezerro, e tinha o terceiro animal o rosto como de homem, e o quarto animal era semelhante a uma águia voando.

E os quatro animais tinham, cada um de per si, seis asas, e ao redor, e por dentro, estavam cheios de olhos; e não descansam nem de dia nem de noite, dizendo: Santo, Santo, Santo, é o Senhor Deus, o Todo-Poderoso, que era, e que é, e que há de vir.

E, quando os animais davam glória, e honra, e ações de graças ao que estava assentado sobre o trono, ao que vive para todo o sempre.³²

Segundo Pulliam, o Papa Gregório I, em seus comentários sobre Ezequiel, sugeriu que a associação da águia à figura de João simbolizaria a ascensão de Cristo aos céus³³. Da mesma forma, Brown

³² BÍBLIA ONLINE. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ap/4>. Acesso em: nov. 2020.

³³ “Gregory the Great, for example, in his commentaries on Ezekiel, explained that Mark as the lion represents Christ waking at his resurrection while John as the eagle symbolizes Christ’s ascension into the heavens: PL, LXXVI, cols 815a-d” (PULLIAM, 2013, p. 63).

lembra que a combinação dos Evangelistas com tais elementos era comumente utilizada na arte medieval, sendo relacionada aos capítulos 1 e 10 de Ezequiel e ao capítulo 4 do Apocalipse³⁴. Com base nas interpretações de Santo Ambrósio (+397), do papa Gregório Magno (+604) e do monge inglês Beda (c. 673-735), a historiadora sugere que “os evangelistas servem como um elo vital na cadeia eterna da Comunhão dos Santos” (tradução nossa)³⁵. Cabe sublinhar que tanto o santo quanto o monge relacionaram João com a divindade de Cristo, o que entra em conformidade com a interpretação levantada anteriormente de que a imagem de João simbolizaria o aspecto imortal de Cristo:

Santo Ambrósio, no prólogo de sua *Expositio Evangelii Secundum Lucam*, caracterizou esses símbolos como veículos dignos de meditação, representando diferentes aspectos do ser de Cristo: Mateus – o Cristo Encarnado; Marcos – o Rei dos reis que triunfou sobre a morte; Lucas – a vítima imolatória e o sumo sacerdote da paixão; João – o triunfante Cristo da Ressurreição e Ascensão [...]. Beda referiu-se a essas metáforas da natureza de Cristo em seu *Explanatio Apocalypsis*[,] [Livro I, cap. IV[,] e seu *De tabernaculo*[,] Livro I, cap. IV, onde Mateus e Lucas são vistos como representando a vulnerabilidade humana de Cristo, e Marcos e João sua vitória. (tradução nossa)³⁶

Por fim, o elemento animal também é utilizado como um recurso diferenciador nas páginas-tapete que acompanham os Evangelhos, como é possível perceber ao serem analisadas as bordas em conjunto (figs. 6-9).

³⁴ BROWN, Michelle P. The art of the Lindisfarne Gospels. In: BROWN, 2003, p. 350.

³⁵ “[...] the evangelists serve as a vital link in the eternal chain of the Communion of Saints” (BROWN, 2003, p. 346).

³⁶ “St Ambrose, in the prologue to his *Expositio Evangelii Secundum Lucam*, characterised these symbols as worthy vehicles of meditation, representing different aspects of Christ’s being: Matthew – Christ Incarnate; Mark – the King of the kings who triumphed over death; Luke – the immolatory victim and high priest of the passion; John – the triumphant Christ of the Resurrection and Ascension [...]. Bede went on to refer to these metaphors of the nature of Christ in his ‘*Explanatio Apocalypsis Book I*, ch IV and his ‘*De tabernaculo Book i*, ch. 4, where Matthew and Luke are seen as representing the human vulnerability of Christ, and Mark and John his victory” (BROWN, 2003, p. 346).



Fig. 6. Página-tapete de São Mateus. *Evangelhos de Lindisfarne*, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 26v-27r.



Fig. 7. Página-tapete de São Marcos. *Evangelhos de Lindisfarne*, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 94v-95r.



Fig. 8. Página-tapete de São Lucas. Evangelhos de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700
 London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 138v-139r.



Fig. 9. Página-tapete de São João. Evangelhos de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700.
 London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 210v-211r.

Enquanto aparecem as cabeças de feras nas laterais das molduras das páginas-tapete de Marcos (f. 94v, fig. 7), Lucas (f. 138v, fig. 8) e João (f. 210v, fig. 9), Mateus (f. 26v, fig. 6) novamente é o único apóstolo não associado ao elemento animal, do mesmo modo como ocorre nas imagens dos Evangelistas. Além disso, na página-tapete destinada a João, em cima das cabeças das feras encontradas na parte superior e inferior da moldura, é possível notar a presença de duas pedras que Pulliam identifica como esmeraldas, com base nas considerações de Beda sobre a escolha da cor para iluminação do mineral em imagens. Essa mesma tonalidade de verde é encontrada na túnica e nos olhos do Evangelista no fólio 209v.

Apesar da presença dos elementos diferenciadores destacados neste estudo, é possível, ao considerarmos as imagens em conjunto, observar certos padrões e repetições que unem os Evangelistas. Assim como acontece na imagem de João, os olhos de Mateus, Lucas e Marcos também são iluminados de verde, cor que Pulliam associou à esmeralda³⁷. Neste sentido, o monge Beda sugeriu que o mineral representaria as pessoas que “se esforçam mais para conceber em suas mentes ‘pela esperança na herança imperecível e eterna que é reservada no céu’, e estendê-la a seus próximos através da pregação”³⁸. Tonalidade semelhante é encontrada nas vestimentas de João e Lucas e também nos livros carregados pelo bezerro, pelo leão e pelo anjo. Embora se acredite que Eadfrith tenha trabalhado com uma gama limitada de pigmentos durante a produção dos Evangelhos de Lindisfarne, Pulliam sugere que os padrões encontrados nessas imagens possuem conexão direta com a concordância dos Evangelistas, comumente representada na arte insular, na liturgia e na literatura, e que propaga a ideia de que “enquanto cada evangelho tem uma voz distinta, juntos eles criam um testemunho harmonioso da vida de Cristo” (tradução nossa)³⁹. Esta concepção da “celebração” da

³⁷ PULLIAM, 2013, p. 63.

³⁸ “*strive the more to conceive in their mind by ‘hope the unfading and eternal inheritance which is reserved in heaven’, and extend it to their neighbours by preaching*” (BEDA *apud* PULLIAM, 2013, p. 62). Cabe salientar que Beda não somente era contemporâneo de Eadfrith, como também estabeleceu contato com ele em alguns momentos, como quando acatou um pedido por parte de Eadfrith para reescrever a vida de Santo Cuteberto (STANCLIFFE, 2017, p. 42).

³⁹ “[...] *while each gospel has a distinct voice, together they create a harmonious testimony to the life of Christ*” (PULLIAM, 2013, p. 56).

harmonia com base na diversidade entrelaça-se com a interpretação levantada por Brown sobre o papel do manuscrito como agente reconciliador:

Uma das muitas maneiras de ler o programa visual dos Evangelhos de Lindisfarne, à maneira multivalente caracteristicamente insular, é estender essa premissa de harmonia na diversidade (como expressado no testemunho dos quatro evangelistas) para as diferentes tradições da igreja local e internacional. As referências visuais e textuais a essas variadas tradições da Igreja que podem ser encontradas nos Evangelhos de Lindisfarne são, portanto, reunidas e reconciliadas no design e estrutura de um só livro, relembrando a forma como essas Igrejas estão unidas na ortodoxia da Calcedônia. (tradução nossa)⁴⁰

Sendo assim, embora cada Evangelista possua as próprias particularidades, todos pregam a mesma verdade, que é encontrada nos Evangelhos. Da mesma forma, a diversidade de práticas existentes nas Igrejas de Nápoles, Aquileia e Columba são integradas com base na ortodoxia da Calcedônia, representada na tradução latina de São Jerônimo⁴¹. Cabe ressaltar que, conforme Stancliffe destacou na análise feita sobre a influência irlandesa no reino da Nortúmbria após o Sínodo de Whitby, “em ambos os países a Igreja estava se adaptando a sociedades não romanas em que ela deveria desenvolver um *modus vivendi* junto a reis e nobres locais e sua cultura se ela quisesse prosperar” (tradução nossa)⁴². Ademais, embora o

⁴⁰ “One of the many ways of reading the Lindisfarne Gospels’ visual programme, in characteristically Insular multivalent fashion, is to extend this premise of harmony in diversity (as expressed in the testimony of the four evangelists) to that of the different international and local church traditions. The visual and textual references to these varied church traditions which are to be found in the Lindisfarne Gospels are thus brought together and reconciled in the design and structure of one book, recalling the way in which these churches are united in the orthodoxy of Chalcedon” (BROWN, Michelle P. Reading the Lindisfarne Gospels: Text, Image, Context. In: GAMESON, 2017, p. 91).

⁴¹ BROWN, 2017, p. 93.

⁴² “In both countries the church was adapting itself to non-Roman societies where it needed to work out a ‘modus vivendi’ with local kings and nobles and their culture if it was to prosper” (STANCLIFFE, 2017, p. 41).

posicionamento do rei Oswiu a favor do bispo Wilfrid e da ortodoxia da Calcedônia tenha ocasionado tensões com a federação de Columba, o impacto do evento em partes ficou limitado à alteração da data da Páscoa, à substituição da tonsura tradicional em Iona pela denominada tonsura petrina e ao renascimento da Sé de York, sem acabar, todavia, com o intercâmbio cultural entre as igrejas da Nortúmbria e da Irlanda⁴³. Eadfrith e seus sucessores, como já dito, trabalharam para promover a harmonia diante dos conflitos que apareceram após as divergências de 664, por meio da realização do culto a São Cuthberto. Da mesma forma, o manuscrito foi dedicado à honra do Santo, que seria um agente reconciliador.

Alicerçados nos apontamentos destacados neste estudo, pode-se compreender a imagem de João, assim como a dos outros Evangelistas e mesmo o próprio manuscrito, como parte dos mecanismos movimentados por Eadfrith para promover a harmonia da Igreja em um período de cismas e tensões gerados por eventos como o monotelitismo e o Sínodo de Whitby. Dentro desse panorama, Eadfrith transforma os recursos da imagem e do texto em veículos capazes de transmitir o posicionamento que ele tinha a favor da Igreja da Calcedônia, seja apresentando os dois aspectos de Cristo nas imagens dos Evangelistas, seja utilizando a tradução de São Jerônimo. Ao mesmo tempo, ao articular elementos da cultura celta, copta e tradições orientais, coloca em evidência a pluralidade de tradições e influências dentro do reino da Nortúmbria, em um momento no qual a Igreja precisa se adaptar à cultura local e absorver parte de seus elementos para, só então, conseguir se estabelecer definitivamente. Logo, muito mais que um livro utilizado em missas e pregações, os Evangelhos de Lindisfarne são uma espécie de artifício capaz de celebrar a diversidade e a integração entre as diferentes culturas e tradições que estavam em contato com o reino da Nortúmbria durante um período não apenas de confrontos, mas também de reconciliações e colaborações.

⁴³ STANCLIFFE, 2017, p. 19.

Fontes primárias

DAS BUCH von Lindisfarne. Commentary (English, German) by Michelle P. Brown. Lucerne: Faksimile Verlag, 2002. Disponível em: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/lindisfarne-gospels-facsimile>. Acesso em: maio 2021.

EVANGELHOS de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV. Disponível em: <http://www.bl.uk/turning-the-pages>. Acesso em: nov. 2020.

Referências bibliográficas

BASCHE, Jérôme. Introduction: l'image-objet. In: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. *L'image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.

BROWN, Michelle P. Introduction. In: BROWN, Michelle P. *The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality and the Scribe*. Toronto: Toronto Univ. Press, 2003. p. 1-11.

BROWN, Michelle P. Reading the Lindisfarne Gospels: Text, Image, Context. In: GAMESON, Richard (ed.). *The Lindisfarne gospels: new perspectives*. Leiden: Brill, 2017. p. 84-95.

BROWN, Michelle P. The art of the Lindisfarne Gospels. In: BROWN, Michelle P. *The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality and the Scribe*. Toronto: Toronto Univ. Press, 2003. p. 272-394.

DOYLE, Kathleen; WOODVILLE, Louisa. The Lindisfarne Gospels. *SmartHistory*, 8 ago. 2015. Disponível em: <https://smarthistory.org/the-lindisfarne-gospels>. Acesso em: maio 2021.

GALLAGHER, Robert L. Lindisfarne Gospels. In: KURIAN, George Thomas. *The Encyclopedia of Christian Civilization*. Oxford: Blackwell, 2011. p. 1-2.

PASTOUREAU, Michel. Ver los colores de la Edad Media: Es posible una historia de los colores? In: PASTOUREAU, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz, 2006. p. 125-145.

PAZ, James. Lindisfarne Gospels. In: ECHARD, Siân; ROUSE, Robert (ed.). *The Encyclopedia of Medieval Literature in Britain*. Manchester: John Wiley & Sons, 2017. 4 v., v. 4. p. 1190-1191.

PEREIRA, Maria Cristina Correia L.; AUBERT, Eduardo Henrik. A imagem medieval: história e teoria. *Revista de História*, São Paulo, n. 165, p. 15-17, jul./dez. 2011. p. 16. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19208/21271>. Acesso em: nov. 2020.

PETTS, David. “A place more venerable than all in Britain”: The Archaeology of Anglo-Saxon Lindisfarne. In: GAMESON, Richard (ed.). *The Lindisfarne gospels: new perspectives*. Leiden: Brill, 2017. p. 1-18.

PULLIAM, Heather. Eyes of light: Colour in the Lindisfarne Gospels. In: ASHBEE, Jeremy; LUXFORD, Julian (ed.). *Newcastle and Northumberland: Roman and Medieval Architecture and Art*. British Archaeological Association Conference Transactions, v. 36 Oxfordshire: Routledge, 2013. p. 54-72.

TURNING the Pages: The Lindisfarne Gospels. *British Library*. Disponível em <http://www.bl.uk/turning-the-pages>. Acesso em: nov. 2020.

SCHMITT, Jean-Claude. O historiador e as imagens. In: SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: Edusc, 2007. p. 25-54.

STANCLIFFE, Clare. The Irish Tradition in Northumbria after the Synod of Whitby. In: GAMESON, Richard (ed.). *The Lindisfarne gospels: new perspectives*. Leiden: Brill, 2017. p. 19-42.

Lista de figuras

1. João, o Evangelista. Evangelhos de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 209v. TURNING the Pages: The Lindisfarne Gospels. *British Library*. Disponível em: <http://www.bl.uk/turning-the-pages>. Acesso em: nov. 2020.
2. João, o Evangelista. Evangelhos de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 209v (DAS BUCH von Lindisfarne. Lucerne: Faksimile Verlag, 2002). Disponível em: <https://www.faksimilefinder.com/facsimiles/lindisfarne-gospels-facsimile>. Acesso em: nov. 2020.
3. Mateus, o Evangelista. Evangelhos de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 25v. TURNING the Pages: The Lindisfarne Gospels. *British Library*. Disponível em: <http://www.bl.uk/turning-the-pages>. Acesso em: nov. 2020.
4. Marcos, o Evangelista. Evangelhos de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 93v. TURNING the Pages: The Lindisfarne Gospels. *British Library*. Disponível em: <http://www.bl.uk/turning-the-pages>. Acesso em: nov. 2020.
5. Lucas, o Evangelista. Evangelhos de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 137v. TURNING the Pages: The Lindisfarne Gospels. *British Library*. Disponível em: <http://www.bl.uk/turning-the-pages>. Acesso em: nov. 2020.
6. Página-tapete de São Mateus. Evangelhos de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 26v-27r. TURNING the Pages: The Lindisfarne Gospels. *British Library*. Disponível em: <http://www.bl.uk/turning-the-pages>. Acesso em: nov. 2020.
7. Página-tapete de São Marcos. Evangelhos de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 94v-95r. TURNING the Pages: The Lindisfarne Gospels. *British Library*. Disponível em: <http://www.bl.uk/turning-the-pages>. Acesso em: nov. 2020.
8. Página-tapete de São Lucas. Evangelhos de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 138v-139r. TURNING the Pages: The Lindisfarne Gospels. *British Library*. Disponível em: <http://www.bl.uk/turning-the-pages>. Acesso em: nov. 2020.
9. Página-tapete de São João. Evangelhos de Lindisfarne, Lindisfarne, c. 700. London, British Museum, Cotton Ms. Nero D.IV, f. 210v-211r. TURNING the Pages: The Lindisfarne Gospels. *British Library*. Disponível em: <http://www.bl.uk/turning-the-pages>. Acesso em: nov. 2020.

* **FELIPE PEREIRA RODRIGUES** é graduando do curso de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH-USP (iniciado em 2019). Tecnólogo em logística pela Faculdade de Tecnologia de São Paulo, Fatec (2012). Professor de Ensino Fundamental e Ensino Médio no Estado de São Paulo.

V

Cores e monstros no Royal Ms. 1 B XI

Guilherme Cavalcanti BARBOSA *

O manuscrito Royal Ms. 1 B XI¹, conservado na British Library, produzido na Abadia de Santo Agostinho, em Canterbury, por volta de 1120-1150², contém os quatro Evangelhos e os textos introdutórios usuais: a epístola de São Jerônimo para o Papa Dâmaso I, os prólogos de São Jerônimo para os Evangelhos, o prefácio ao Comentário de São Jerônimo ao Evangelho de São Mateus e a epístola de Eusébio de Cesareia para Carpiano; além de alguns documentos referentes ao mosteiro acrescentados posteriormente, no século XIII, em páginas que haviam ficado em branco. O manuscrito é composto de 147 fólios de pergaminho de 310 mm × 185 mm, sendo o texto escrito em uma coluna de 200 mm × 120 mm, segundo informações da British Library³. Ele é ornamentado com iniciais de tipos variados, e o objetivo deste capítulo é entender a dinâmica que as ornamentações

¹ OS QUATRO Evangelhos; REGISTROS da Abadia de Santo Agostinho. Canterbury, séculos XII-XIII (London, British Library, Royal Ms. 1 B XI). Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_fs001r. Acesso em: dez. 2021.

² DODWELL, Charles R. *The Canterbury School of Illumination, 1066-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 1954. p. 123.

³ BRITISH LIBRARY. Digitised Manuscripts. *Royal MS 1 B XI*. Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_1_B_XI&index=0. Acesso em: dez. 2021.

estabelecem em conjunto, pensando, por exemplo, sobre como as escolhas relativas a seu tamanho, localização e cor servem para ajudar a organizar e embelezar o livro.

Dentre as iniciais, 18 delas⁴ são de tamanho maior e 11 dentre estas têm uma ornamentação mais destacada, com motivos fitomórficos e zoomórficos ou com imagens, a exemplo das que iniciam cada Evangelho. Apesar de algumas delas serem apenas parcialmente coloridas, muitas dessas grandes letras compartilham com as iniciais menores que se encontram em todo o texto o emprego das cores azul e vermelho – embora nessas últimas tal uso seja mais sistemático: elas são sempre alternadamente vermelhas e azuis e não possuem decoração figurativa. Há, ainda, um eco no que diz respeito às cores entre as iniciais, de modo geral, e as pequenas marcas alternadamente azuis e vermelhas que separam os trechos dos Evangelhos ao longo do livro⁵. Também não se pode esquecer da tinta vermelha usada na grafia de textos de *incipit* e *explicit* em quase todo o livro⁶. Assim, é necessário o trabalho com o manuscrito por inteiro para a

⁴ São elas, na sequência do livro: inicial *P(lures)* do prólogo de São Jerônimo à Vulgata (f. 2v); inicial *A(monius)* da epístola de Eusébio de Cesareia (f. 5r); inicial *M(ateus)* do prólogo do Evangelho de Mateus (f. 6r); inicial *S(cierendum)* das *capitula* do Evangelho de Mateus (f. 6v); inicial *L(iber)* em fólio de abertura do Evangelho de Mateus (f. 9r); inicial *I(n illo)* do Evangelho de Mateus (f. 10r); inicial *M(arcus)* do prólogo do Evangelho de Marcos (f. 44r); inicial *I(nicium)* do fólio de abertura do Evangelho de Marcos (f. 46r); inicial *E(rat)* de Marcos 14,1 (f. 64r); inicial *L(ucas)* do prólogo do Evangelho de Lucas (f. 70r); inicial *Q(uoniam)* em fólio de abertura do Evangelho de Lucas (f. 72r); inicial *F(uit)* de Lucas 1,5 (f. 72v); inicial *A(ppropinquat)* de Lucas 22,1 (f. 106r); inicial *H(ic)* do prólogo do Evangelho de João (f. 112v); inicial *I(n principio)* em fólio de abertura do Evangelho de João (f. 114v); inicial *A(nte)* de João 13,1 (f. 134r); inicial *E(gressus)* incompleta marcando a fala de Jesus em João 18, 1 (f. 139v); inicial *P(ost)* de João 19,1 (f. 142v).

O Evangelho de Marcos é o único que não tem um fólio de abertura, mas os fólios imediatamente anteriores estão em branco (f. 45r*-45v*). As escolhas que levaram a isto não são abordadas pela bibliografia ou pela instituição de guarda, mas é certo que o espaço permitiria um fólio de abertura como nos demais Evangelhos.

⁵ Estas marcas aparecem por todo o texto dos Evangelhos e não exigiram uma organização prévia do fólio como as iniciais ornamentadas; são marcas vermelhas e azuis que separam diferentes capítulos e versículos, por vezes atravessando várias palavras, sem possuir um espaço próprio.

⁶ As exceções são a epístola de Jerônimo, que não tem *incipit* nem *explicit* – e que de todo modo está incompleta –, e a epístola de Eusébio de Cesareia, que conta só com uma frase de *incipit*.

compreensão de suas escolhas ornamentais, das maiores às menores⁷. No entanto, dadas as limitações de um capítulo de livro, vamos nos concentrar nas 11 iniciais ornamentadas com imagens que compõem o manuscrito⁸.

Para além do caráter organizador, posto que estas 11 letras se encontram no início de textos, elas podem ser abordadas por seus motivos ornamentais principais, os monstros, entendidos aqui em um sentido amplo, abarcando desde dragões a seres híbridos. Somente a inicial H do prólogo do Evangelho de João (fig. 1) foge a este padrão, sendo ornamentada exclusivamente com motivos vegetais (sendo, portanto, uma inicial decorada⁹). Ela também foge da regra pela interrupção entre as partes que a formam: a trava horizontal não tem continuidade com as verticais. As demais iniciais possuem conexões entre as diferentes partes da letra, terminando em cabeças que mordem outros elementos das letras e com isso os unem. Logo, a própria composição dessa letra H a diferencia das demais para além da ausência de monstros.



Fig. 1. Inicial H. Prólogo do Evangelho de João. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 112v (detalhe).

⁷ Também é importante remarcar que, no f. 143r, a primeira linha foi ocupada por uma notação musical na mesma cor do texto. Ela se encontra em cima da última frase de João 19, que não tem um contexto particular musical, nem tampouco existe outra ocorrência desse tipo no manuscrito. Poderia ser levantada a hipótese de que seria uma forma de cobrir uma linha deixada em branco, mas outras linhas que foram puladas não receberam preenchimento algum.

⁸ Elas estão nos fólhos: 2v, 5r, 6r, 6v, 9r, 44r, 46r, 70r, 72r, 112v e 114v.

⁹ PEREIRA, Maria Cristina Correia L. *As letras e as imagens: iniciais ornamentadas em manuscritos do Ocidente medieval*. São Paulo: Intermeios, 2019. p. 37.

Já 9 das 10 restantes apresentam monstros ou animais mordendo partes componentes das letras ou de outros seres que habitam a inicial. De novo, começamos pela exceção: a inicial M do prólogo do Evangelho de Mateus¹⁰ (fig. 2), que é o que poderíamos chamar de uma “inicial figurante”, se seguirmos a tipologia de Pereira¹¹, pois a letra divide a cena nela abrigada, o combate entre São Miguel e o dragão, em dois espaços. O dragão ocupa a parte direita inferior da letra, passando a asa e uma das patas por dentro das hastes vazadas, como se estivesse preso nelas, enquanto o Arcanjo ocupa o centro da letra e passa suas pernas por cima da haste (e somente o que parece ser um detalhe de sua roupa cruza a haste esquerda). De todas as iniciais do manuscrito, esta é a única em que há um motivo iconográfico bem definido, no qual Miguel acerta uma lança na boca do dragão. Há outra diferença importante: é a única que não permite a mordida. Ao contrário, aqui o dragão é forçado a “engolir” a lança. É possível que a escolha dessa imagem tenha relação com o fato de o símbolo de Mateus ser um anjo.

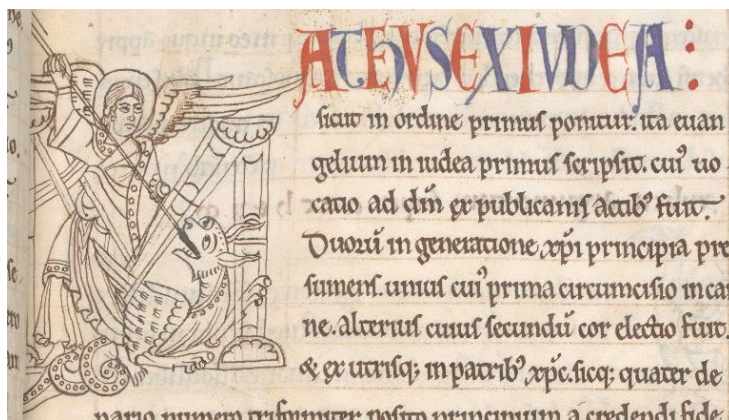


Fig. 2. Inicial M. Prólogo do Evangelho de Mateus. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 6r (detalhe).

¹⁰ A digitalização feita pela British Library, por meio do livro aberto e não da encadernação desfeita, impede a visualização total de algumas das iniciais; esta é, provavelmente, a mais afetada por isso.

¹¹ PEREIRA, 2019, p. 42.

As demais iniciais deste manuscrito podem ser classificadas como “iniciais imagem”, “em que a visualidade da letra predomina sobre sua letridade”¹². Este é o caso do P do prólogo de Jerônimo à Vulgata (fig. 3), a que possui uma presença maior das imagens de mordidas. Além das mordidas servirem para unir o entrelaçamento circular que forma a barriga da letra à sua haste, a própria haste termina em uma cabeça que inicia uma sequência de três cabeças que se mordem umas às outras, prolongando a haste da letra P para a margem inferior do fólio, ocupando-a com um entrelaçamento vegetal. Essa letra P, juntamente com o “S” das *capitula* do Evangelho de Mateus, são as únicas com representações antropomórficas: na haste, um homem aponta seu arco e flecha para um quadrúpede ali situado, enquanto outro homem, armado de espada, está entrelaçado à folhagem que compõe a barriga da letra, sendo mordido no queixo por um dragão que também se entrelaça à barriga da letra; além deles, há uma cabeça de homem com barba e chifres saindo da haste lateral superior.

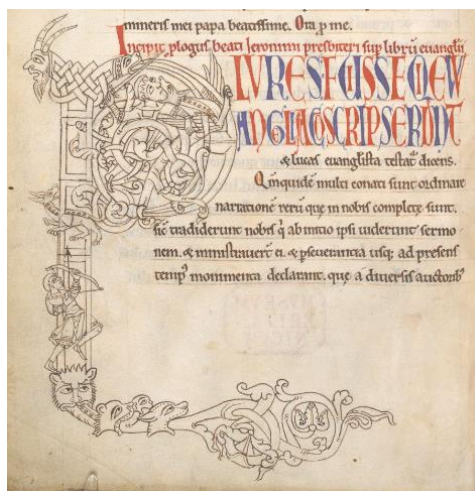


Fig. 3. Inicial P. Prólogo de São Jerônimo à Vulgata. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 2v (detalhe).

¹² PEREIRA, 2019, p. 45. Como apontado por Pereira, não se trata de classificações rígidas, mas de como pensar a relação entre letra e ornamentação e letra e imagem (PEREIRA, 2019, p. 28).

No caso do “Pseudo-S” (fig. 4), no interior do círculo que se encontra na extremidade superior da letra, há um monge, reconhecido pela tonsura, que é forçado a comer por um diabo; abaixo dele, na haste da letra, há um monge aureolado, sentado e segurando um livro fechado na mão esquerda; mais abaixo e ainda na haste, abraçado mesmo a ela, há um homem nu apontando para a própria boca, seguido, ainda mais abaixo, por um diabo nu e com chifres apontando para a própria cabeça (ou orelha). Abaixo da haste, na horizontal, há uma cabeça animal ladeando uma cabeça humana sem corpo, de cuja boca sai um entrelaçado fitomórfico, de cujos pendões, por sua vez, saem dois pequenos animais híbridos.

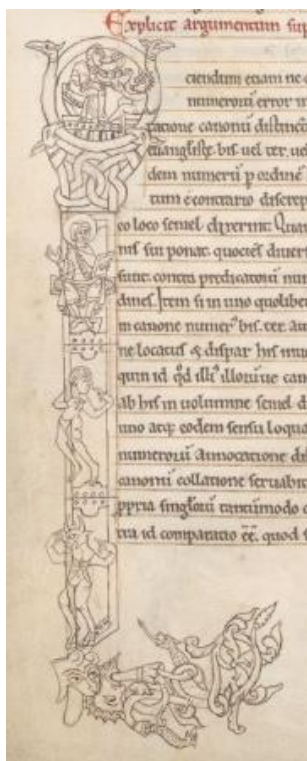


Fig. 4. Pseudo-inicial S. Capitula do Evangelho de Mateus. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 6v (detalhe).

Esta letra é um caso interessante de ser observado porque a forma dela não permite identificá-la com o S de *Sciendum*, mas com um I ou um L. Partindo disso, De Hamel afirma que o documento seria um exemplo da divisão entre o trabalho de copiar e o de iluminar¹³. Houve provavelmente a utilização de um modelo não adequado, talvez influenciado por outras várias letras I e L do manuscrito. Contudo esta não é a única pista sobre o processo de produção do manuscrito: a adição de cores que não foi concluída em algumas letras iniciais (como no fólio 9r) e a ausência de uma inicial E no fólio 139v¹⁴.

Uma dessas iniciais I é a que abre o Evangelho de Marcos (fig. 5), sendo formada por uma haste preenchida por vários pequenos medalhões com folhagens, terminando na parte superior com um entrelaçado e duas cabeças de equino ou asinino, e na parte inferior por uma cabeça-terminação da letra que morde o leão rampante abaixo – animal associado àquele Evangelista. Novamente o motivo da mordida está presente, e o “monstro” aqui é a própria letra-animal. Cabe observar ainda que, mais uma vez, a mordida é o elemento que dá coesão às partes formadoras da inicial – neste caso, ligando-a a uma ornamentação que, de outra forma, estaria separada da letra.

Outra inicial I se encontra no princípio do Evangelho de João e abriga em seu interior três medalhões com fundo alternadamente azul e vermelho com representações de animais de perfil (uma águia, um cordeiro e um dragão), entremeados a folhagens (f. 114v, fig. 6). A águia e o dragão compartilham o mesmo fundo vermelho, enquanto o cordeiro está sobre um fundo azul bem no centro da letra. Trata-se do único motivo iconográfico que evoca o Cristo, posto que o cordeiro tem uma cruz em sua pata dianteira direita. A posição da boca destes três animais é bem interessante: somente o dragão está virado para a margem esquerda e morde o medalhão que o abriga, os outros estão voltados para a parte de dentro. Talvez seja uma forma de os diferenciar, posto que se o cordeiro é associado ao Cristo e a águia a João, o dragão em geral é conotado negativamente, podendo estender

¹³ DE HAMEL, Christopher. *The British Library Guide to Manuscript Illumination: History and Techniques*. London: British Library, 2001. p. 49-50.

¹⁴ Esta inicial possui características que fogem do segundo grupo de ornamentações que será abordado mais adiante. Ela não é a última inicial destacada no manuscrito, o que poderia indicar que ele não foi elaborado na ordem sequencial, tendo sido assim disposto apenas na encadernação.

essa conotação negativa às suas mordidas. O restante do texto deste fôlio de abertura é escrito com letras de grande dimensão, azuis e vermelhas, porém sem seguir um padrão de alternância rígida entre essas cores.

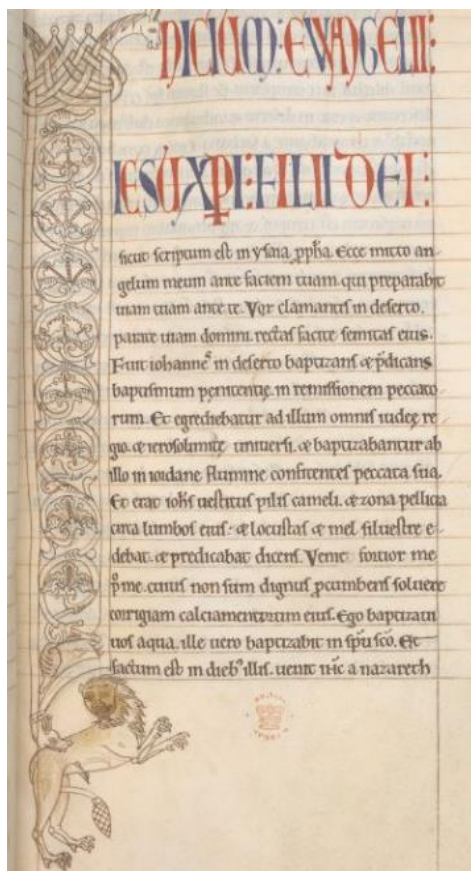


Fig. 5. Inicial I. Evangelho de Marcos. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 46r.

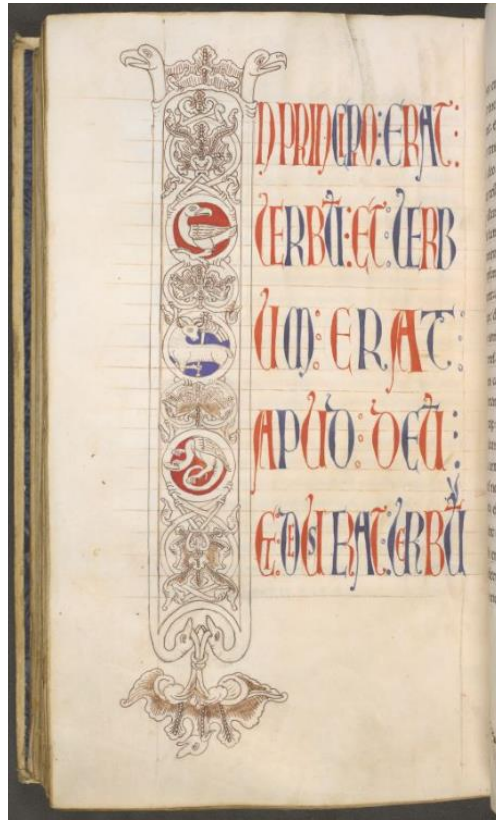


Fig. 6. Inicial I. Evangelho de João. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 114v.

As duas letras L são a de *Liber* do início do Evangelho de Mateus (f. 9r, fig. 7) e a de *Lucas* do início do prólogo de seu Evangelho (f. 70r, fig. 8). O primeiro L foi parcialmente pintado de vermelho, e sua haste, pouco visível, é preenchida por folhagens entrelaçadas terminando na parte superior por duas cabeças de híbridos de quadrúpede e ave e na parte inferior por uma cabeça de quadrúpede que morde, ou de cuja boca sai uma folhagem que forma a base horizontal da letra, e que por sua vez é ligada pela cauda a um quadrúpede figurado de corpo inteiro e que morde a haste da letra. As demais letras do início do Evangelho, de grande dimensão, são alternadamente pintadas de azul e vermelho.

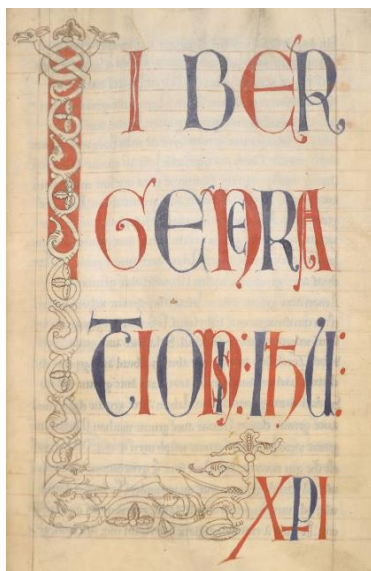


Fig. 7. Inicial L. Evangelho de Mateus. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 9r.

O outro L apresenta um esquema compositivo que guarda algumas semelhanças com o anterior, sendo a haste formada por elementos fitomórficos e a base por um dragão que a morde. As cores foram mais aplicadas aqui, e além do vermelho há o ocre. Quanto ao início do texto, ele é pintado de vermelho e azul de forma quase perfeitamente alternada.



Fig. 8. Inicial L. Prólogo do Evangelho de Lucas. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 70r (detalhe).

Outro arranjo próximo a este o é encontrado no Q de *Quoniam* do início do Evangelho de Lucas (f. 72r, fig. 9), em que a barriga da letra é um medalhão ornado com motivos vegetais e a cauda é formada por um dragão que morde o medalhão.



Fig. 9. Inicial Q. Evangelho de Lucas. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 72r.

Nestes três casos, os monstros e o quadrúpede não estão alocados nas iniciais nem as ampliam, contudo as compõem pela mesma ação de morder¹⁵.

¹⁵ A argumentação de Pereira sobre a manipulação de corpos na composição de iniciais Q é interessante para pensá-las, sobretudo em como considerar estas composições e seus significados, uma vez que o formato da letra é usado para a criação de imagens; os casos deste manuscrito trazem monstros em letras onde eles ocupam a parte inferior, em geral negativa, como colocado pela autora, porém a falta de contraponto positivo (o prolongamento na parte superior de uma inicial D, por exemplo) dentro do manuscrito

As outras duas iniciais são ainda mais fortemente compostas de animais ou seres monstruosos e motivos fitomórficos entrelaçados, estando mesmo tão enredados que se torna difícil perceber o formato da letra. Este é o caso sobretudo da letra A de *Amonius* do início da epístola de Eusébio (f. 5r, fig. 10), formada por 4 animais híbridos, predominantemente dragões, que se enredam e se atacam (mordem). Há apenas uma pequena parte da letra, bem em seu centro, pintada de azul.



Fig. 10. Inicial A. Epístola de Eusébio de Cesareia. Canterbury, séculos XII-XIII.
London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 5r (detalhe).

Este também é o caso, em menor grau, do M de *Marcus* do Prólogo ao seu Evangelho (f. 44r, fig. 11), em que a letra é formada por dois dragões simétricos afrontados separados por uma haste fitomórfica.

deve ser considerada para pensar seus significados (PEREIRA, 2019, p. 176-181).

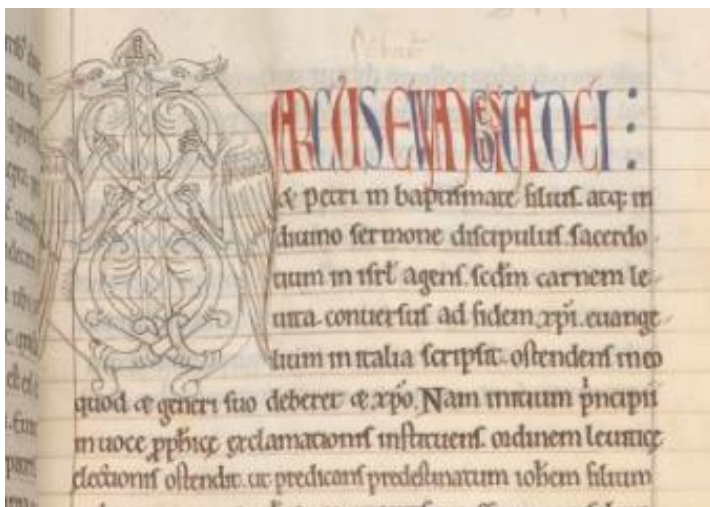


Fig. 11. Inicial M. Prólogo do Evangelho de Marcos. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 44r (detalhe).

Com base nas diferentes formas nas quais os elementos monstruosos/animalescos aparecem nestas iniciais, é possível afirmar uma relação clara destes mecanismos de conexão e junção das diferentes partes das letras com os monstros, levando-os a um só conjunto, independentemente de serem elas letras iniciais figurantes ou iniciais imagem. As exceções a este conjunto só reforçam esta regra: as diferentes partes da inicial H do prólogo de João não são possíveis de se conectar, uma vez que não há bocas que o possam fazer; o M do Prólogo de Mateus, por sua vez, recebeu uma cena que impediu que as mordidas acontecessem.

Outra operação ornamental frequente nestas iniciais é o entrelaçamento, que pode ser verificado em todas as 12 iniciais em alguma escala, seja de formas vegetais, seja de monstros. O entrelaçamento mais complexo, até mesmo por ser o único historiado, é do da barriga do P do Prólogo de Jerônimo, que é um entrelaçamento circular que envolve o homem e o dragão em uma batalha em seu interior (fig. 3). Entrelaçamentos que começam ou terminam com cabeças que se prolongam em hastes das letras são o padrão mais comum no manuscrito. Outro lugar-comum para sua ocorrência é o prolongamento das caudas dos dragões. A relação entre entrelaçamento e monstros é perceptível: ambos preenchem espaços,

completam as ligações das diferentes partes de uma letra e, de fato, amarram o conjunto da inicial¹⁶.

Desta forma, as iniciais que abrem os Evangelhos se destacam no manuscrito não pelo tipo de ornamento, mas pela forma como este foi empregado. Os dragões estão presentes em sete destas iniciais, entretanto o maior deles forma a cauda da inicial Q no Evangelho de Lucas. Ele torce o pescoço para formar a letra, sendo a cauda da letra; ao mesmo tempo, sua própria cauda se prolonga em um entrelaçamento vegetal que ocupa uma importante porção da margem do manuscrito e sobe de volta até sua cabeça (fig. 9). Outro dragão em posição de destaque está na inicial I de João, dividindo-a com a águia, símbolo do Evangelista, e o *agnus dei*, estando sobre a mesma cor vermelha que a águia. A inicial L no Evangelho de Mateus, formada por um entrelaçamento vegetal e terminando em três cabeças de animais, é mordida por um quadrúpede apoiado sobre a folhagem que sai da boca da cabeça inferior e forma a base horizontal da letra; ou seja, há uma dupla composição a formá-la (fig. 7). O topo da inicial I do Evangelho de Marcos é constituído por duas cabeças de cavalo, que não são apenas o prolongamento das hastes da letra, mas também de um entrelaçamento, sendo outra dupla composição. São motivos ornamentais frequentes, no entanto receberam uma atenção especial nestas iniciais, diferenciando-as das demais; organizam partes particulares e importantes do manuscrito, os livros dos Evangelistas, recebendo uma ornamentação singularizada para isso.

¹⁶ A exposição de Pacht sobre o entrelaçamento vegetal em iniciais românicas e a polivalência de significados do que estava acontecendo na inicial pode ser extrapolada para os monstros e o que eles fazem espalhados por todo o Evangelho, que conta só com uma representação de Cristo e duas dos Evangelistas, predominando na composição do manuscrito formas e padrões ambíguos, possivelmente uma ambiguidade entre o considerado adequado para a região e uma mensagem do perigo do pecado (PACHT, Otto. *La miniatura medieval*. Madrid: Alianza, 1987. p. 54-57).



Fig. 12. Inicial L. Evangelho de Mateus. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 9r (detalhe).

As outras seis iniciais ornamentadas que estão no interior dos Evangelhos¹⁷ não se enquadram no que foi aqui apresentado, pois não iniciam nem organizam o texto do mesmo modo, estando sim diretamente relacionadas a seu conteúdo. Diferentemente das marcas comentadas no início deste capítulo, tais iniciais exigiram uma organização prévia do fólio para destacar trechos do texto. Destas, três são iniciais presentes em capítulos relacionados à Páscoa, em Marcos, Lucas e João (a primeira, uma inicial E em Marcos sobre os acontecimentos da Páscoa; a segunda, uma inicial A em Lucas sobre a traição de Judas; e a terceira, um A em João sobre o lava-pés). Outras duas estão em capítulos que fazem referência à gravidez de Maria, em Mateus e Lucas (a primeira sendo uma inicial I em Mateus (fig. 13), que narra o anúncio da gravidez de Maria; a segunda, uma inicial F em Lucas 1, 5, que também menciona a gravidez de Isabel). E a última está em João 19, que discorre no fim do capítulo bíblico sobre o sepultamento de Jesus.

¹⁷ Fólios 10r, 64r, 72v, 106r, 134r e 142v; 6 iniciais ornamentadas em vermelho e/ou azul.

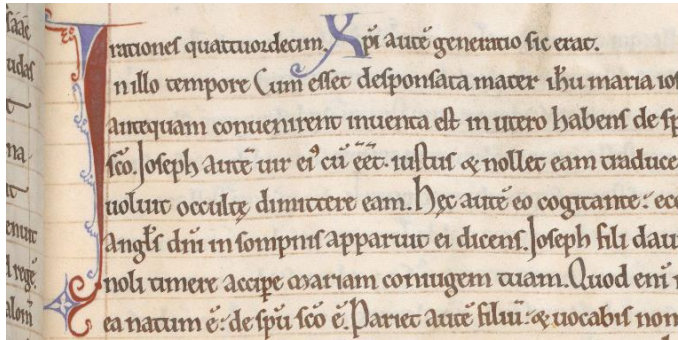


Fig. 13. Inicial I. Evangelho de Mateus, 1. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 10r (detalhe).

Ao destacar partes importantes dos textos (a gravidez de Maria, a Páscoa etc.), essas iniciais trabalham junto com as marcas já mencionadas, entretanto com uma potencialidade de destaque maior. O Evangelho de Mateus é o que recebe o menor investimento ornamental: só possui uma inicial em azul e vermelho, entretanto é o texto com o maior número de marcas. Seu oposto é o Evangelho de João, um dos mais ornamentados, com 2 iniciais, porém com o menor número de marcas. Os Evangelhos de Marcos e Lucas são o meio termo entre ornamentações e marcas: Marcos com apenas uma e Lucas com duas iniciais, embora as marcas em ambos sejam maiores e ligeiramente desproporcionais, terminando em uma das margens com um discreto motivo vegetal em sua extremidade (fig. 14).

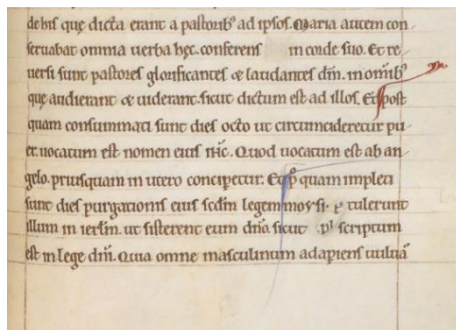


Fig. 14. Marcas no Evangelho de Lucas. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 75r (detalhe).

Ao contrário das 11 iniciais maiores, estas iniciais ornamentadas do interior do texto são compostas somente de cores (lembrando que, daquelas iniciais, apenas o A da epístola de Eusébio, o L do Evangelho de Mateus e o I do Evangelho de João são as que têm adição de cor), podendo ser classificadas como “iniciais simples”¹⁸. Entre elas, a divisão de ocorrências é igualitária: 2 azuis com detalhes a seu redor em vermelho; 2 vermelhas com detalhes a seu redor em azul; 2 vermelhas e azuis com detalhes a seu redor nas mesmas cores (o detalhe vermelho ao lado de uma parte azul da letra e vice-versa). Seus tamanhos vão de 2 a 9 linhas e a ocupação das margens varia segundo o formato da própria inicial, o que torna as cores a única característica comum entre elas (tabela 1). Outra diferença importante entre esse conjunto de 6 iniciais e o das outras 11 é que, neste caso, as letras que se seguem a elas são minúsculas e escritas na cor negra da maioria do texto.

Tabela 1 – Iniciais

Inicial	Cor	Tamanho (em linhas)	Texto	Tema
I	vermelha e azul	8	Mateus 1	gravidez de Maria
E	vermelha	2	Marcos 14	eventos da Páscoa
F	azul	9	Lucas 1,5	gravidez de Isabel
A	azul	4	Lucas 22	traição de Judas
A	vermelha e azul	9	João 13	lava-pés
P	vermelha	7	João 19,38	sepultamento de Jesus

Fonte: OS QUATRO Evangelhos; REGISTROS da Abadia de Santo Agostinho. Canterbury, séculos XII-XIII (London, British Library, Royal Ms. 1 B XI).

Resta uma última inicial a ser comentada: trata-se de uma letra E ausente, que nunca chegou a ser feita, iniciando João 18, que trata da prisão de Cristo (fig. 15). Apenas seu contorno mais externo foi

¹⁸ PEREIRA, 2019, p. 30. A discussão levantada por Godoi sobre como classificar este tipo de inicial é interessante, sobretudo quando pensamos que as deste manuscrito exigiram a organização do fôlio e que são compostas de mais de uma cor, na letra ou em seu entorno (GODOI, Pamela W. *Organização e ornamentação: as iniciais coloridas do Homiliário de Saint-André-du-Câteau (século XII)*. In: ENCONTRO INTERNACIONAL “A IMAGEM MEDIEVAL: HISTÓRIA E TEORIA”, 11., mesa de comunicações 3, apresentação de trabalho, 2 dez. 2020).

traçado, permitindo ver que ela ocuparia seis linhas e meia. Considerando que o resto do texto na linha ([E]GRESSVS IH[ES]VS) está escrito com letras maiúsculas e coloridas alternadamente de vermelho e azul, é de se supor que ela se encaixaria na série das 11 letras maiores.

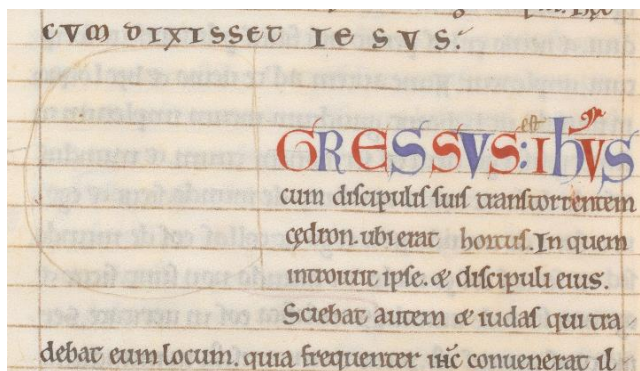


Fig. 15. Inicial E ausente. Evangelho de João, 18. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 139v (detalhe).

Ainda em relação ao ritmo cromático, pode-se perceber que, em 10 das 11 iniciais maiores em que há alternância de azuis e vermelhos nas frases de *incipit*, não há uma cor que sempre inicie a sequência ou que esta dependa da cor da inicial (a inicial L do Evangelho de Mateus é parcialmente vermelha e a cor da letra que se segue a ela também é vermelha; a inicial I do Evangelho de João possui as duas cores, com mais vermelho do que azul e é seguida por uma sequência de 5 letras vermelhas).

A alternância cromática também é bem marcante nas *capitula*, cujos parágrafos são começados por pequenas iniciais azuis e vermelhas, sem quebra no ritmo (fig. 16). Assim como as marcas, que apresentam um ritmo mais padronizado, quando há alguma pequena inicial colorida no meio da mancha do texto¹⁹ sua presença é levada em conta para a manutenção do ritmo de alternâncias entre vermelho

¹⁹ São poucas as ocorrências destas letras, concentrando-se mais no Evangelho de Mateus. Quando aparecem, mantêm o ritmo de alternância com as marcas; assim, não são autônomas como as iniciais do segundo conjunto abordado aqui, podendo até ser anexadas ao grupo das marcas em razão de como foram empregadas.

e azul. É possível falar que uma cor não funciona sem a outra, sendo importante para o manuscrito a presença das duas; os detalhes que acompanham as pequenas iniciais são um argumento a favor disso, não permitindo que uma letra seja só vermelha ou azul, mas vermelha e azul em seu conjunto²⁰.

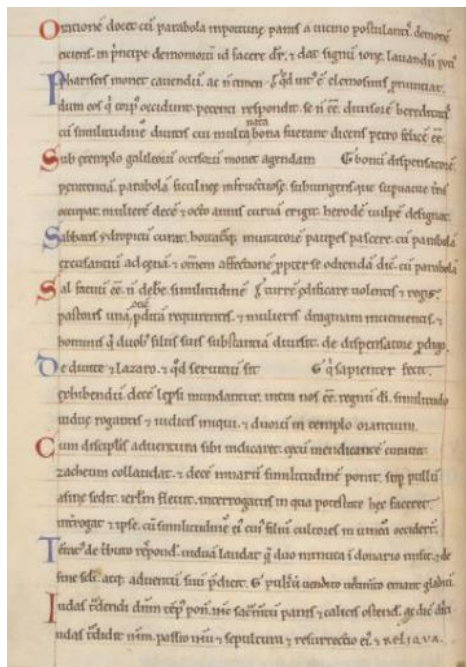


Fig. 16. Iniciais coloridas das capitula do Evangelho de Lucas. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 71v (sem as margens).

O manuscrito Royal Ms. 1 B XI é uma cópia dos Evangelhos muito interessante por suas escolhas ornamentais. A predominância de seres monstruosos e entrelaçamentos nas iniciais, que têm como uma de suas funções a organização dos diferentes textos, permite inúmeras observações sobre as escolhas feitas – lembrando que a ornamentação ocorre pelo trabalho feito com tais motivos. Assim, por exemplo, as muitas cabeças presentes são fundamentais para a letra, utilizando as

²⁰ Pastoureau fala desta dupla de cores contrárias fixando-se no século XIII, mas que aqui já se faz tão forte que são as únicas cores adicionadas ao manuscrito (PASTOUREAU, Michel. *Azul: história de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016. p. 89).

mordidas para constituir das diferentes partes que ornaram a letra um só conjunto. Além desses elementos figurativos, imagens historiadas participam da ornamentação do manuscrito, embora em menor número. Urge lembrar, ainda, do papel das cores como ornamentação, sendo estas com frequência alternadas entre vermelho e azul.

Por fim, é importante sublinhar que, ao estar presente nas letras, a ornamentação não se separa do texto, sendo sempre parte dele: escrever e ornamentar formam um mesmo conjunto pelos diferentes tipos de iniciais e adornos escolhidos. A dinâmica da ornamentação neste manuscrito não criou espaços exclusivos para as imagens e as letras iniciais, ela as uniu ao texto.

Fonte primária

OS QUATRO Evangelhos; REGISTROS da Abadia de Santo Agostinho. Canterbury, séculos XII-XIII (London, British Library, Royal Ms. 1 B XI). Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_fs001r. Acesso em: dez. 2021.

Referências bibliográficas

BRITISH LIBRARY. Digitised Manuscripts. *Royal Ms. 1 B XI*. Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_1_B_XI&index=0. Acesso em: dez. 2021.

DE HAMEL, Christopher. *The British Library Guide to Manuscript Illumination: History and Techniques*. London: British Library, 2001.

DODWELL, Charles R. *The Canterbury School of Illumination, 1066-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 1954.

GODOI, Pamela W. *Organização e ornamentação: as iniciais coloridas do Homiliário de Saint-André-du-Câteau (século XII)*. In: ENCONTRO INTERNACIONAL “A IMAGEM MEDIEVAL: HISTÓRIA E TEORIA”, 11., mesa de comunicações 3, apresentação de trabalho, 2 dez. 2020.

PACHT, Otto. *La miniatura medieval*. Madrid: Alianza, 1987.

PASTOUREAU, Michel. *Azul: história de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

PEREIRA, Maria Cristina. *As letras e as imagens: iniciais ornamentadas em manuscritos do Ocidente Medieval*. São Paulo: Intermeios, 2019.

Lista de figuras

1. Inicial H. Prólogo do Evangelho de João. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 112v (detalhe). Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_f112v. Acesso em: dez. 2021.
2. Inicial M. Prólogo do Evangelho de Mateus. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 6r (detalhe). Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_f006r. Acesso em: dez. 2021.
3. Inicial P. Prólogo de São Jerônimo à Vulgata. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 2v (detalhe). Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_f002v. Acesso em: dez. 2021.
4. Pseudo-inicial S. *Capitula* do Evangelho de Mateus. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 6v (detalhe). Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_f006v. Acesso em: dez. 2021.
5. Inicial I. Evangelho de Marcos. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 46r. Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_f046r. Acesso em: dez. 2021.
6. Inicial I. Evangelho de João. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 114v. Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_f114v. Acesso em: dez. 2021.
7. Inicial L. Evangelho de Mateus. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 9r. Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_f009r. Acesso em: dez. 2021.
8. Inicial L. Prólogo do Evangelho de Lucas. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 70r (detalhe). Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_f070r. Acesso em: dez. 2021.
9. Inicial Q. Evangelho de Lucas. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 72r. Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_f072r. Acesso em: dez. 2021.
10. Inicial A. Epístola de Eusébio de Cesareia. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 5r (detalhe). Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_f005r. Acesso em: dez. 2021.
11. Inicial M. Prólogo do Evangelho de Marcos. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 44r (detalhe). Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_f044r. Acesso em: dez. 2021.
12. Inicial L. Evangelho de Mateus. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 9r (detalhe). Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_f009r. Acesso em: dez. 2021.
13. Inicial I. Evangelho de Mateus, 1. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 10r (detalhe). Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_f010r. Acesso em: dez. 2021.
14. Marcas no Evangelho de Lucas. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 75r (detalhe). Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_f075r. Acesso em: dez. 2021.
15. Inicial E ausente. Evangelho de João, 18. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 139v (detalhe). Disponível em: <http://www.bl.uk/>

manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_f139v. Acesso em: dez. 2021.

16. Iniciais coloridas das *capitula* do Evangelho de Lucas. Canterbury, séculos XII-XIII. London, British Library, Royal Ms. 1 B XI, f. 71v (sem as margens). Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_b_xi_f071v. Acesso em: dez. 2021.

* **GUILHERME CAVALCANTI BARBOSA** é graduando do curso de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH-USP (iniciado em 2017). Bolsista de Iniciação Científica do Departamento de História, DH-USP, com bolsa FFLCH-USP (2021-), sob a orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Correia L. Pereira. Pesquisador do Laboratório de Teoria e História das Mídias Medievais (LATHIMM-USP).

VI

A Capela dos Reis Magos do Palácio Medici-Riccardi no imaginário político da família Medici de Florença

Hermano do Amaral PINTO NETO*

*Todas [essas obras de arte] me
trouxeram a maior satisfação e
contentamento porque elas não servem
apenas para a honra de Deus,
mas também para a minha
própria memória.*

[Atribuído a] Cosimo de' Medici, o
Velho¹

No primeiro episódio da segunda temporada da série de televisão italiana *Medici: The Magnificent*, a personagem da formidável matriarca da família Medici, Contessina de' Bardi (c. 1390-1473), interpretada pela atriz inglesa Annabel Scholey, tem uma franca conversa com seu neto, um jovem Lorenzo de' Medici, o Magnífico, interpretado por Sam Taylor Buck. O espectador já conhecia a personagem de Scholey ainda da aclamada primeira temporada, em que Contessina provou ser o braço direito de seu marido, Cosimo, o Velho, e foi apresentada como uma importante liderança inicial da

¹ Atribuição feita por Salviati. TAYLOR, F. H. *The Taste of Angels: a history of art collecting from Rameses to Napoleon*. Boston: Little Brown, 1948. p. 65-66.

família Medici em sua ascensão ao poder. A cena entre os dois personagens ocorre no cenário da Capela dos Reis Magos, no Palácio Medici, em Florença, ainda em processo de construção e decoração. Nela, Contessina representa os primórdios da família, com sua ascensão e consolidação no poder como mestres de Florença. O jovem Lorenzo, por outro lado, representa o futuro da dinastia, com uma promessa de maior ascensão e transição impecável do poder entre a antiga e a nova geração. Na Capela, a velha Contessina e o jovem Lorenzo admiram uma pintura mural ilustrando a procissão dos reis magos, em que o mais jovem dos reis, Gaspar, lidera, cavalgando, um grande cortejo. Instigado por sua avó, o jovem Lorenzo, para seu espanto, identifica o próprio pai e também seu avô entre as pessoas do cortejo. Em resposta à confusão do neto, Contessina explica que “isso significa que a nossa família está aqui para servir a Deus, como os reis magos fizeram”². Em seguida, a matriarca aponta para a figura do rei mago montado, Gaspar, que lidera o cortejo – Lorenzo, ainda mais confuso, se vê na imagem, enquanto a música da cena se expande e toma contornos épicos. “Um dia você nos liderará, como o seu pai liderou esta família e o pai dele antes dele”³, termina Contessina ao neto atônito, enquanto a câmera volta a focar a jovem face do rei mago representado na reprodução do mural.

A imagem retratada na série, que causa fascínio no jovem Lorenzo, é uma reprodução fiel de uma pintura verídica no Mural Leste da capela palatina dos Medici, em Florença. Historicamente, o mural foi pintado pelo artista florentino Benozzo Gozzoli (1421-1497) em 1459, comissionado por Piero de’ Medici, primogênito e eventual sucessor do patriarca da família, Cosimo⁴. A obra faz parte de um conjunto de três pinturas murais, decorando as paredes da Capela dos Reis Magos no Palácio Medici. Os murais foram pintados simultaneamente por Gozzoli e todos representam um dos reis magos.

² OLD Scores. Medici: The Magnificent [Seriado]. Temporada 2, episódio 1. Direção: Jon Cassar. Produção: Frank Spotnitz, Luca Bernabei, Matilde Bernabei, Richard Madden. Itália: Lux Vide, Big Light Productions, Rai Fiction, 2018. Temporada 2, episódio 1 (56 min).

³ OLD, 2018.

⁴ CRUM, Roger J. Roberto Martelli, the Council of Florence, and the Medici Palace Chapel. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, v. 59, Bd., H. 3, p. 403-417, 1996. p. 403.

Este capítulo pretende analisar o mural leste da Capela, retratando o mais jovem dos reis magos – o mesmo reproduzido na série de televisão – por conter, como veremos, o maior número de referências à família Medici e à trajetória dessa família em busca da hegemonia política na próspera República Florentina. Sua inclusão na cena televisiva descrita aqui não é apenas mera coincidência, mas sim um sintoma do espaço ocupado pelo mural no imaginário popular e no imaginário político dos florentinos a respeito dos Medici. Longe de ser uma fabricação da indústria cultural do século XXI, é possível afirmar que tal significação do mural foi construída de modo intencional por parte de seu produtor, Gozzoli, e por Piero de' Medici, que o havia contratado para produzi-lo. Embora nosso foco recaia majoritariamente sobre o Mural Leste da Capela, seria indesejável negligenciar um olhar, mesmo que menos aprofundado, sobre os outros murais e o conjunto da Capela dos Reis Magos. Afinal, uma imagem sempre dialoga com o espaço na qual ela está inserida e nunca pode ser compreendida de maneira autárquica. Com efeito, julgamos proveitoso classificar o mural em questão como uma típica imagem-objeto, segundo a taxonomia de Jérôme Baschet:

[A imagem-objeto] coloca uma ênfase na materialidade da obra e no poder que a ela adere. Os fatores que fundam esse poder necessitam ser ainda mais precisados, em sua diversidade e sua evolução: valor econômico e simbólico dos materiais empregados (pigmentos, ouro, pedras preciosas...), propriedades estéticas, fama do artista, antiguidade da obra, aura histórica e lendária etc. Enfim, falar de imagem-objeto impõe aperceber-se de seu caráter local: não se poderia estudá-la sem levar em conta o lugar específico (ou lugares) onde ela se inscreve, de mesmo que o dispositivo espacial, temporal e ritual associado a seu funcionamento.⁵

Portanto, o estudo do Mural Leste da Capela dos Reis Magos é indissociável de seu meio, ou, se preferir, de seu *environnement*, um

⁵ BASCHET, Jérôme. Introduction: l'image-objet. In: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. *L'Image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26, p. 12-13. Tradução de Maria Cristina Correia L. Pereira.

conceito que Jean-Claude Bonne emprega para descrever o espaço físico no entorno de uma imagem, que qualifica seu sentido e sua função. Nas palavras dele, “de maneira geral, considerar uma arte sob o ângulo ambiental é se interessar pelas suas relações com o meio que ela ocupa”⁶. Bonne, como Baschet, também dialoga com o conceito de imagem-objeto:

As imagens constituem então, aí, uma estrutura[,] “fazem corpo” com os objetos e as construções, cujas funções se intrincam ou interferem com suas funções da imagem – ao ponto de se poder falar de *imagens-objetos* e mesmo de *imagens-lugares*⁷.

Bonne considera a igreja como o espaço por excelência de imagens medievais, onde todos esses elementos se juntam a fim de formar o arquétipo da imagem-objeto em certo movimento de territorialização de uma fé desterritorializada. Aqui é preciso fazer uma ressalva em relação à Capela dos Reis Magos, no Palácio Medici. Embora, de fato, fosse um local sagrado de culto religioso, a Capela, localizada dentro do palácio, tinha natureza de culto privado e não público⁸. Apesar disso, também era um espaço público de recepção política, como será aqui apresentado. Desta forma, a imagem examinada serve ao culto religioso privado da família Medici ao mesmo tempo que não se restringe politicamente à esfera doméstica. Eis uma dinâmica que se fará presente ao longo dessa análise.

Enfim, outra consideração metodológica diz respeito às supracitadas funções de uma imagem. Segundo Baschet, há pelo menos quatro grandes níveis de análise sobre esse tema: (i) a norma, estabelecida pelo clero e que retoma as três funções clássicas de uma imagem cristã no Ocidente (ensinar, recordar e comover); (ii) a intenção, que trata de analisar a finalidade consciente e particular de uma imagem; (iii) os usos de imagens-objetos na prática, como em ritos litúrgicos; e, por fim; (iv) o papel da imagem-objeto, que se aproxima de uma fusão dos três níveis anteriores, condicionada às

⁶ BONNE, Jean-Claude. *Arte e environnement: entre arte medieval e arte contemporânea. Anais da VII Semana de Estudos Medievais*. Brasília: PEM/UnB, 2009. p. 39.

⁷ BONNE, 2009, p. 41.

⁸ DAVISSON, Darrell. Magian *ars medica*, liturgical devices, and Eastern influences in the Medici palace chapel. *Studies in Iconography*, v. 22, p. 111-162, 2001. p. 114.

intersubjetividades do indivíduo e da coletividade que estão implícitas na percepção dela.

Sobre essas funções, nosso foco será, sobretudo, no segundo nível de análise: o da intenção. Para o autor, “é aqui que convém analisar a complexidade das intenções e a diversidade das motivações – mais ou menos expressas, mais ou menos conscientes – que se entremeiam ao gesto dos comandatários”⁹, sejam estes clérigos, sejam nobres, sejam ricos mercadores. Ainda, segundo o autor, “as intenções mais explícitas são aquelas expressas por imagens encarregadas de transmitir uma mensagem, sobretudo política ou eclesiológica”¹⁰. Este é um fenômeno que julgamos definir as pinturas murais da Capela dos Reis Magos, em especial como “um instrumento privilegiado na construção de uma legitimidade e de uma sacralidade do poder temporal”¹¹ da família Medici, em particular, e de Florença, em geral.

Inevitavelmente, o estudo da imagem ficará incompleto neste capítulo pelo recorte aqui definido. Todavia é importante frisar que uma imagem-objeto nunca pode ser reduzida a apenas uma função ou nível de análise. Não se trata de fazê-lo aqui. Realizamos este recorte com a consciência de que ele não representa a totalidade da imagem, mas um de seus aspectos, selecionado conforme nosso próprio viés e a pergunta que propomos colocar à imagem – “Por que os Medici tomaram a decisão política de retratar essas cenas em sua capela palatina?”. Em primeiro lugar, na tentativa de elaborar uma resposta a tal questão, seria proveitoso oferecer uma breve descrição visual da pintura do Mural Leste, o principal objeto deste trabalho (fig. 1).

⁹ BASCHET, 1996, p. 17.

¹⁰ BASCHET, 1996, p. 18.

¹¹ BASCHET, 1996, p. 18.



Fig. 1: Benozzo Gozzoli. Florença, Palazzo Medici Riccardi, Capela dos Reis Magos (Mural Leste).

Este mural figura a procissão do mais jovem dos reis magos, Gaspar, que aparece, a cavalo, vestido suntuosamente no centro da pintura, liderando um magnífico e extenso cortejo. Próximo ao jovem rei, é possível observar a presença de elementos militares, com a inserção de piqueiros e besteiros em volta de seu cavalo, como se fosse uma prestigiosa escolta, exultando um poder marcial tradicionalmente associado à aristocracia militar do período, aristocracia esta à qual a família Medici, com sua origem humilde e mercantil, originalmente não pertencia. Uma alta árvore ao centro, que alcança até o topo do mural, divide a imagem em duas partes, sendo a parte da direita focada no rei mago em si e a parte da esquerda no cortejo. Entre os cavaleiros seguintes, a maioria se veste à moda florentina, porém há elementos estrangeiros entre eles, como faces barbudas e chapéus cônicos¹². O autor da imagem, Benozzo Gozzoli,

¹² Muito provavelmente inspirados, como ficará evidente, por chapéus bizantinos, em especial o *skiadion*. Para uma discussão do *skiadion* e dos trajes áulicos de Bizâncio no período tardio, *vide*: MACRIDES, Ruth; MUNITIZ, Joseph A.; ANGELOV, Dimitar.

encontra-se aproximadamente no meio dos cavaleiros da esquerda, vestindo um chapéu vermelho com uma inscrição na base e olhando diretamente para o espectador. O autorretrato do autor é identificável pela assinatura *Opus Benotti*¹³ em seu chapéu, além do olhar fixo no espectador, postura esta típica de autorretratos produzidos por intermédio de um espelho¹⁴. Ele se encontra flanqueado por duas figuras barbudas vestidas com roupas orientais (fig. 2).



Fig. 2: Benozzo Gozzoli. Florença, Palazzo Medici Riccardi, Capela dos Reis Magos (Mural Leste) – Autorretrato (detalhe).

Nota-se, ainda, um pouco mais à frente da imagem, um arqueiro negro, provavelmente um membro verdadeiro da corte de Cosimo, o Velho¹⁵. No fundo da pintura, é possível ver a longa fila do cortejo, deixando o que parece ser uma cidade no topo do mural (tratando-se dos reis magos, a cidade deve ser Jerusalém, de onde a procissão para

Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court: Offices and Ceremonies. Farnham: Ashgate, 2013.

¹³ Em tradução livre, “obra de Benozzo”.

¹⁴ LUCHINAT, Cristina Acidini (ed.). *The Chapel of the Magi: Benozzo Gozzoli's frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi Florence*. New York: Thames and Hudson Ltd, 1994. p. 367.

¹⁵ WIEMERS, Michael. Zur funktion und Bedeutung eines Antikenzitat auf Benozzo Gozzolis Fresko ‘Der Zug der Könige’. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, v. 50, Bd., H. 4, p. 441-470, 1987. p. 446.

Belém teve início)¹⁶. Verifica-se, ainda, a presença do que parece ser uma montanha, assim como cenas de caça, que também se fazem presentes nos outros murais. Na parte mais extrema do lado direito há ainda duas figuras, de difícil identificação, ostentando símbolos de riqueza. Essas cenas se repetem, de maneira geral, nos outros dois murais da Capela, que também retratam um rei mago em proeminência e os respectivos cortejos, formando uma procissão coesa.

Tradicionalmente, a procissão dos reis magos retratada nos murais da capela palatina dos Medici tem sido entendida como uma representação simbólica do Concílio de Florença, em parte ocorrido na cidade toscana no ano de 1439. Dito ecumênico, este concílio foi o último e o maior esforço para a reunificação da Igreja católica e da ortodoxa, contando com uma delegação de 700 intelectuais bizantinos chefiada pelo imperador João VIII Paleólogo e pelo Patriarca Ecumênico de Constantinopla, José II¹⁷. No início, sediado na cidade italiana de Ferrara a partir do ano de 1438, o Concílio foi transferido para Florença, após a cidade original não poder mais arcar com os custos de acolhimento da imensa delegação grega, além das considerações sanitárias.

Na época, o regime político dos Medici ainda era jovem em Florença. Embora a família tivesse atingido índices notórios de influência já no começo do século, sob a égide do banqueiro Giovanni di Bicci de' Medici, fundador do banco dos Medici, foi apenas em 1434 que a família consolidou seu poder como mestres informais de Florença. Na ocasião, Cosimo de' Medici, filho e sucessor de Giovanni, fora convocado de volta a Florença após um curto período de exílio em Veneza, que havia sido arquitetado pelos principais inimigos dos Medici, a família Albizzi. No entanto, o exílio dos Medici provara-se um desastre econômico para a cidade de Florença, e Cosimo foi convidado a retornar para a cidade pela *signoria* em

¹⁶ A cidade provavelmente representa a cidade italiana de Ferrara, se considerarmos, como veremos, a interpretação de que os murais simbolizam o Concílio de Ferrara-Florença. A procissão deixa Ferrara para se encaminhar para Florença. Semelhantemente, as montanhas podem ser uma representação da cadeia montanhosa dos Apeninos, na Itália central.

¹⁷ GEANAKOPOLOS, Deno J. The Council of Florence (1438-1439) and the problem of union between the Greek and Latin churches. *Church History*, v. 24, n. 4, p. 324-346, dez. 1955. p. 329.

1434, sendo os Albizzi exilados após esta volta triunfante. Caracterizado por Paul Strathern como “o maior triunfo internacional da República Florentina”¹⁸, o Concílio de Florença, ocorrido poucos anos após o retorno dos Medici do exílio, trouxe grande riqueza – comercial e intelectual – para a cidade, bem como capital social para os Medici, que sempre se engajaram em uma diplomacia de prestígio para compensar a origem comum e mercantil da família. Com efeito, a eleição de Cosimo de’ Medici, que sempre atuava nas sombras e exercia o poder informalmente, para a posição máxima no quadro institucional da República de gonfaloneiro da justiça durante o Concílio é sintoma da importância que a família deu ao evento¹⁹. É possível interpretar a eleição de Cosimo para o cargo de gonfaloneiro como uma expressão impositiva do poder da família Medici, a fim de deixar claro quem realmente eram os patronos do Concílio. Os Medici podiam não ter sangue azul, mas se o dinheiro deles financiasse a tão sonhada reunificação das igrejas, poucos lhes poderiam negar certa nobreza de caráter e espírito. De qualquer forma, basta dizer que o Concílio de Florença foi talvez a principal conquista política de Cosimo de’ Medici e, certamente, da família Medici, pelo menos até o período da produção dos murais na Capela dos Reis Magos, em 1459.

Com efeito, a primeira identificação de que se tem notícia da Procissão dos Reis Magos de Gozzoli com os acontecimentos do Concílio de Florença ocorreu já em 1888, em um guia turístico francês²⁰. Desde então, a tese mais aceita era a de que os três reis magos fossem representações de Lorenzo de’ Medici, do imperador bizantino João VIII Paleólogo e do Patriarca José II de Constantinopla²¹. Não obstante, esta interpretação foi questionada

¹⁸ STRATHERN, Paul. *The Medici: Power, money and ambition in the Italian Renaissance*. New York: Pegasus Books, 2003. *E-book*. Cap. 8, parágrafo 1.

¹⁹ STRATHERN, 2003, cap. 8.

²⁰ WIEMERS, 1987, p. 465.

²¹ Autores acadêmicos associados a esta interpretação incluem George Holmes (*The Florentine Enlightenment: 1400-1450*. New York: Pegasus, 1969), Anna Padoa Rizzo (*Benozzo Gozzoli, pittore fiorentino*. Firenze: Edam, 1972), André Chastel (*Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris: PUF, 1982) e Bruno Santi (*Palazzo Medici Riccardi and the Benozzo Gozzoli Chapel*. Florence: Becucci/Scala, 1983). A origem de tal interpretação pode ser encontrada no guia turístico *Guide-souvenir de Florence et pays environnants*, de Giuseppe Marcotti (Florence: G.

pelo renomado historiador anglo-austríaco Ernst Gombrich em 1960, que rejeitou a identificação dos murais com o Concílio de Florença em razão da alegada incoerência dos Medici de celebrar um suposto fracasso do Concílio vinte anos após o fato²². Afinal, a reunificação das Igrejas fracassara no longo prazo, enquanto o objetivo político do Concílio, a defesa de Constantinopla e dos imperadores gregos contra os turcos otomanos, também não teve êxito, já em 1453, com a queda da cidade e a morte em batalha de seu último imperador, Constantino XI.

Por sua vez, o historiador americano Roger Crum rejeita a interpretação de Gombrich e reafirma os murais como uma representação simbólica do Concílio de Florença.

Em seu primeiro argumento, Crum cita a documentação primária envolvendo a correspondência entre o artista Benozzo Gozzoli, seu mecenas Piero de' Medici e um certo Roberto Martelli, que aparenta ter sido um intermediário entre ambos e supervisor dos trabalhos na Capela. Martelli figurava como um aliado de longa data dos Medici e um parceiro de negócios. Entre 1433 e 1438, ele serviu como gerente da filial do banco dos Medici em Basel, onde fora convocado o antecessor do Concílio de Ferrara-Florença pelo papa Martinho V em 1431. Posteriormente, entre 1439 e sua morte, em 1464, Martelli serviu como gerente da filial romana do banco dos Medici, indubitavelmente o cargo mais importante da instituição financeira, abaixo apenas do gerente-geral, demonstrando o relevante papel que desempenhava na família e em seus negócios²³. No começo, Martelli esteve intimamente envolvido com a organização do Concílio de Florença, tendo mesmo sugerido a Cosimo de' Medici trazê-lo para a cidade, ainda em 1436, e participado de suas deliberações como membro da delegação florentina²⁴. Assim, a trajetória do banqueiro esteve estreitamente ligada ao Concílio, desde quando era gerente da filial em Basel, ao mesmo tempo que atuava como intermediário entre Piero de' Medici e Benozzo Gozzoli para a decoração da capela

Barbèra, 1888).

²² CRUM, 1996, p. 403.

²³ ROOVER, Raymond. *The Medici Bank: Its organization, management, operations, and decline*. New York: New York University Press, 1948.

²⁴ CRUM, 1996, p. 405.

palatina. A evidência é circunstancial, mas pode ser um indício de que na Capela do Palácio Medici estivesse representado o Concílio.

O segundo argumento de Crum enfatiza a relação entre os murais e o altar da capela palatina, decorado por Filippo Lippi. Nele são representadas a Santíssima Trindade, assim como São João Batista, símbolo e grande patrono de Florença, e São Bernardo de Claraval. O autor destaca que a natureza da Trindade foi o principal tema debatido no Concílio (em razão da controvérsia *filioque*²⁵). Simultaneamente, a figura de São João Batista poderia simbolizar a união das igrejas, além da cidade de Florença, em função do rito do batismo. Por fim, o autor sugere que as virtudes de São Bernardo de Claraval veneradas pelos florentinos, sobretudo a humildade e a habilidade política de chegar a acordos, teriam sido necessárias para a consecução da união das igrejas no Concílio de Florença e, por isso, ele teria sido homenageado no altar em uma capela que representaria simbolicamente os procedimentos do citado concílio. A relação entre o altar e os murais destacada por Crum é, portanto, um exemplo claro de imagem-lugar em determinado ambiente, como discutido por Jean-Claude Bonne.

O terceiro argumento de Crum, por sua vez, rejeita a interpretação de Gombrich de que o Concílio tenha sido um fracasso. Em primeiro lugar, o pacto de Florença foi celebrado na igreja de Santa Sofia, em Constantinopla, em 12 de dezembro de 1452, formalizando a união das igrejas, que não seria oficialmente rejeitada pelo Patriarcado Ecumênico até 1484, décadas depois da pintura dos murais²⁶. Neste sentido, a reunificação das igrejas, no plano espiritual, teria sido bem-sucedida. Portanto, a afirmação do fracasso do Concílio, que já teria sido reconhecida em 1459, possui caráter teleológico. Em segundo lugar, o espírito cruzadístico na Itália do papa Pio II e na elite

²⁵ Controvérsia religiosa que se apresenta como a principal razão de natureza teológica para o cisma entre a Igreja católica e a ortodoxa. A controvérsia surge da adição do termo *filioque* (“do filho”) na versão em latim do Credo Niceno, que atribui a procedência do Espírito Santo também para Cristo, além de Deus. Na versão original em grego do credo, o Espírito Santo procede apenas de Deus. Dessa forma, a Igreja ortodoxa não aceita a procedência do Espírito Santo de Cristo, ao contrário do cristianismo ocidental. No Concílio de Florença, a delegação bizantina cedeu e aceitou a cláusula *filioque*, porém a controvérsia permanece até hoje.

²⁶ CRUM, 1996, p. 409-410.

florentina, sobretudo na família Acciaiuoli²⁷, também permite entender o Concílio como um sucesso, mesmo que efêmero. Apesar de certa relutância de Cosimo de' Medici em materializar tais empreitadas, a elite florentina detinha interesses comerciais e territoriais por toda a extensão dos territórios do antigo Império Bizantino, em especial no Ducado de Atenas, que estavam sob ameaça otomana. Portanto, é precipitado falar em fracasso do Concílio na década de 1450, quando os murais foram comissionados e produzidos, tendo em vista que a reunificação das igrejas havia sido, de fato, atingida formalmente, e que tamanho êxito poderia ter preparado o terreno para futuras intervenções cruzadísticas contra os otomanos com a finalidade de assegurar os interesses de parte da elite florentina, à qual a facção política dos Medici também estava hesitantemente associada.

Por fim, o quarto argumento do autor tem a ver com o clima político em Florença na segunda metade dos anos 1450. A facção dos Medici combatia o primeiro desafio à hegemonia conquistada em 1434 à medida que rivais tentavam deslocá-los do poder. Ao mesmo tempo, o Palácio Medici estava prestes a ser completado. Crum destaca que a decoração do palácio dialogava com os atores políticos e as disputas da época. Seu conteúdo representaria o triunfo da humildade sobre o orgulho e da concórdia sobre a discórdia. A representação do Concílio de Florença nas paredes da capela palatina, por conseguinte, se enquadrava nesse contexto de clamor por união em uma Florença desunida, enfatizando não só o diálogo da união das igrejas, mas também a glória pessoal da família Medici como patrocinadora do Concílio. É importante notar, aqui, que a Capela, apesar de ser privada, cumpria ainda papel público como local de recepção de dignitários estrangeiros²⁸. A representação do prestigioso Concílio em seus muros, portanto, tinha a dupla intenção de enaltecer

²⁷ A família Acciaiuoli, aliada tradicional dos Medici, também foi a casa reinante do Ducado de Atenas entre 1394 e 1455, quando foi deposta após a conquista otomana. Agnolo Acciaiuoli, líder do ramo florentino da família, partiu para o exílio em Atenas quando Cosimo de' Medici, seu patrono e aliado, foi expulso de Florença. Após retornar à cidade natal e com a conquista otomana do Ducado de Atenas, os Acciaiuoli apoiam a cruzada de Pio II para retomar os territórios perdidos. Cf. BLACK, Robert. *Benedetto Accolti and the Florentine Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. p. 277-278.

²⁸ CRUM, 1996, p. 416.

os Medici no meio interno e também internacionalmente. Ademais, relembra as autoridades eclesiásticas da devoção dos Medici à Igreja ainda em 1459, quando o espírito cruzadístico do Congresso de Mântua dominava a Itália, apesar da conhecida e supracitada relutância dos Medici de se envolver na cruzada do Papa Pio II.

Por tais razões, é possível reafirmar os murais de Gozzoli como sendo uma representação simbólica do Concílio de Florença, visto que “o concílio foi inquestionavelmente um momento significativo nos primórdios do regime dos Medici: ele testemunhava, ao mesmo tempo, a sua força política e econômica domesticamente e a sua influência internacionalmente”²⁹. Para Darrell Davisson, a influência do Concílio de Florença nas imagens da Capela é evidente:

Teologicamente, essas não eram questões triviais, e o impacto de tal diversidade cultural entre os delegados para a União teria consequências inestimáveis para os seus participantes e para a cidade enquanto um centro intelectual onde a fé e a razão se misturavam em uma rara união de teologia e ciência. Esse tipo de paradigma abrangente de união pode ser revisitado no microcosmo da capela palatina dos Medici.³⁰

Ainda assim, há controvérsias sobre a identificação dos demais reis magos como o imperador e o patriarca bizantino. Ao contrário de Gombrich, o historiador alemão Michael Wiemers aceita a identificação do mais jovem dos reis magos, representado no Mural Leste (fig. 3), com uma versão idealizada de Lorenzo de’ Medici, em virtude do brasão da família que aparece na sela de seu cavalo. Mesmo autores que rejeitam uma identificação exata de Lorenzo por suas características físicas divergentes admitem que “é provável que Gaspar esconda uma referência fortemente idealizada ao papel de Lorenzo di Piero como o favorito das esperanças dinásticas e como a ‘estrela em ascensão’ da família Medici”³¹.

Um possível argumento contrário à identificação de Lorenzo como o mais jovem dos reis magos encontra-se no fato de que Lorenzo, à época, não era necessariamente o herdeiro dinástico evidente da

²⁹ CRUM, 1996, p. 412.

³⁰ DAVISSON, 2001, p. 114.

³¹ LUCHINAT, 1994, p. 43.

família. Cosimo, o Velho, teve dois filhos: o mais velho, Piero, era o pai de Lorenzo e foi quem comissionou os murais de Gozzoli na Capela dos Reis Magos.



Fig. 3: Benozzo Gozzoli. Florença, Palazzo Medici Riccardi, Capela dos Reis Magos (Mural Leste) – Gaspar (detalhe).

No entanto, o segundo filho de Cosimo, Giovanni, era seu favorito e sucessor esperado na chefia do banco e da família. Giovanni, por sua vez, tinha o próprio filho, outro Cosimo, conhecido como Cosimino. A existência de Cosimino como herdeiro do filho preferido e sucessor provável do patriarca da família poderia ameaçar a ideia de Lorenzo como o herdeiro dinástico ideal dos Medici – bem como sua representação na Capela – se não fossem alguns fatores. Em primeiro lugar, é preciso destacar que a Capela foi comissionada por Piero, pai de Lorenzo, e não por Giovanni, seu tio. Por conseguinte, é plausível que Piero pudesse ter privilegiado uma representação de Lorenzo e

não de Cosimino. Em segundo lugar, vale notar a relação especial entre Cosimo, o Velho, e o jovem Lorenzo, que Strathern considera que era seu neto favorito. Em terceiro lugar, e talvez o fator mais relevante, Cosimino era bem mais jovem do que Lorenzo e veio a falecer por volta de 1459, ainda em sua infância³². Portanto, consideramos que a existência de Cosimino e sua paternidade não coloca em xeque a condição de Lorenzo como herdeiro dinástico ou sua identificação com o mais jovem dos reis magos.

Além de Lorenzo, Michael Wiemers também aceita a identificação de Cosimo e Piero de' Medici com os cavaleiros que seguem o jovem rei (fig. 1)³³. No entanto, ele rejeita a identificação bizantina dos outros dois reis magos em razão da suposta incompatibilidade entre suas características físicas com outros retratos contemporâneos de João VIII e José II. Não obstante, é preciso considerar que o possível retrato do imperador (fig. 4) e do patriarca (fig. 5) na capela palatina não necessariamente se preocupou com o retrato das suas características físicas verdadeiras, ainda anos após as respectivas mortes. Elisabeta Negrău oferece outro ponto de vista:

Nessas áreas de encontros culturais que são as artes visuais, ocorreu a transformação visual de Manuel [II Paleólogo, imperador bizantino que viajou pela Europa Ocidental no início do século XV] e João VIII, que se tornaram o protótipo do monarca oriental, arcaico e “protocristão”. Os imperadores bizantinos na arte ocidental não são apresentados como eles mesmos, mas sim em uma espécie de disfarce.³⁴

³² TOMAS, Natalie R. *The Medici Women: Gender and Power in Renaissance Florence*. Nova York: Routledge, 2017. p. 7.

³³ WIEMERS, 1987, p. 442.

³⁴ NEGRĂU, Elisabeta. The ruler's portrait in Byzantine art. A few observations regarding its functions. *European Journal of Science and Theology*, v. 7, n. 2, 63-75, Jun 2011, p. 66.



Fig. 4: Benozzo Gozzoli. Florença, Palazzo Medici Riccardi, Capela dos Reis Magos (Mural Sul).



Fig. 5: Benozzo Gozzoli. Florença, Palazzo Medici Riccardi, Capela dos Reis Magos (Mural Oeste).

Por isso, na ausência de identificações mais convincentes e levando em consideração o contexto do Concílio de Florença e o lugar que a imagem ocupa na Capela e no imaginário dos Medici, é possível aceitar os reis magos como representações idealizadas de João VIII e José II, além de Lorenzo de' Medici. Independentemente da identificação dos reis magos com autoridades bizantinas, Wiemers traz uma contribuição instigante para a análise da imagem ao ressaltar seu caráter orientalista. Além dos trajes orientais de membros do cortejo nos três murais, as cenas de caça retratadas representam uma concepção oriental de caça. Isso se torna ainda mais evidente ao se observar o Mural Oeste (fig. 5), onde figura a caça com leopardos que, na época, era uma prática conhecidamente otomana e que só seria importada pelas cortes europeias nos séculos seguintes³⁵. Wiemers afirma que os animais “carregam sentido iconográfico, porque eles contribuem a reforçar o caráter orientalista de toda a cena”³⁶. Ademais, é possível dizer que o arqueiro negro no Mural Leste (fig. 1) contribui para o ambiente de exotismo da imagem em sua posição de proeminência na frente, em primeiro plano, apesar de provavelmente retratar um cortesão real dos Medici³⁷, aparecendo seguindo Cosimo, o Velho, e Piero de' Medici no cortejo.

Neste mural, a figura do arqueiro negro compõe outro nível de referência para os murais da Capela dos Reis Magos. Com efeito, o artigo de Wiemers destina-se a destacar a apropriação da Antiguidade clássica por Gozzoli na produção das imagens, em específico do Mural Leste. Wiemers propõe que o artista florentino teria sido influenciado por um sarcófago em alto relevo do século II, localizado em Pisa, que retrata uma cena de caça de Hipólita³⁸. A influência da referência clássica se faz sentir ainda na composição da imagem. Por exemplo, a imagem do sarcófago é dividida ao meio por um cais, assim como uma árvore muito alta divide o Mural Leste entre Gaspar (Lorenzo(?)) e a procissão de florentinos e bizantinos. Certas figuras da imagem, como os soldados em volta do rei mago, adotam posturas idênticas ou similares às das figuras retratadas no sarcófago. Até

³⁵ WIEMERS, 1987, p. 450.

³⁶ WIEMERS, 1987, p. 469.

³⁷ WIEMERS, 1987, p. 446.

³⁸ WIEMERS, 1987, p. 442.

mesmo o arqueiro negro parece ocupar a mesma posição e pose da rainha das amazonas que aparece no sarcófago. A cena de caça de Hipólita encontra ainda uma analogia semelhante nos murais de Gozzoli, uma vez que o artista renascentista também retrata cenas de caça ao fundo de sua obra – tais cenas pouco teriam a ver com a procissão dos reis magos em si caso não estivessem ali por, possivelmente, serem uma espécie de apropriação da Antiguidade. Nas palavras do autor alemão,

a retomada da Antiguidade se torna aparente através da conexão com os retratos, entendidos como pontos de referência da formação intelectual e autoimagem dos Medici, que doravante se tornam intermediários entre a Antiguidade e o presente³⁹.

Por fim, a última e quiçá mais marcante característica da Capela dos Reis Magos no Palácio Medici-Riccardi tem a ver com a autoimagem da família Medici e da República Florentina em geral. Segundo Wiemers, “os três reis magos tinham um significado muito especial para a cidade de Florença e para os Medici”⁴⁰. De acordo com o autor, o historiador Rab Hatfield considera que os reis magos eram vistos como padroeiros dos Medici. A família até participava da Confraria dos Reis Magos, sediada no convento de São Marco, que o próprio Cosimo havia restaurado e colocado sob seu mecenato. Os Medici patrocinavam e ajudavam a organizar a procissão dos reis magos nas ruas de Florença, em uma das festas cívicas e religiosas mais solenes da república. Os membros da família, incluindo Cosimo, costumavam participar de forma ativa dessas procissões no dia de festa dos reis em uma espécie de feriado cívico florentino⁴¹. Benozzo Gozzoli certamente foi influenciado pelas procissões reais em si na produção dos murais; as cenas de caça podem fazer alusão não só à caça antiga de Hipólito, mas também à presença de animais exóticos durante as procissões⁴². Com efeito, é provável que a procissão dos reis magos representada no mural imitasse a procissão real em Florença. A imitação, nesse sentido, seria uma via de mão dupla.

³⁹ WIEMERS, 1987, p. 470.

⁴⁰ WIEMERS, 1987, p. 467.

⁴¹ HIBBERT, Christopher. *The Rise and Fall of the House of Medici*. Westminster: Penguin Books, 2001.

⁴² HIBBERT, 2001, p. 468.

Afinal, para Davisson, “a participação dos Medici em eventos cívicos e religiosos diretamente imita os reis magos”⁴³, tendo, assim, a procissão dos reis magos como evento central. O autor ainda ressalta a percepção tradicional dos reis magos como tendo sido médicos (*medicus/medici*), permitindo uma analogia direta com a família Medici por meio do jogo de palavras⁴⁴. De fato, tamanha era a incidência do imaginário dos reis magos na população florentina que Wiemers a descreve como a república dos magos:

Os sábios do Oriente, cuja procissão resplandecente se orienta em direção ao altar dos Medici, trazem as suas práticas e seus costumes estrangeiros à “republica de’ Magi” florentina, onde – sob a liderança dos Medici – os notórios da cidade se juntam a eles. Aqui, a premissa religiosa pode ter se ligado a conotações humanistas: para os neoplatônicos do círculo intelectual dos Medici, os três reis magos eram os sábios do paganismo que, através de seu contato com Cristo, se tornaram intermediários entre a sabedoria pagã e a fé cristã. A hipótese de que os Medici teriam, através da escolha deste tema, querido enfatizar as suas inclinações humanistas e o seu papel para o humanismo em Florença é, dessa forma, verificada.⁴⁵

Davisson, seguindo esta mesma linha de pensamento, destaca este diálogo entre a capela palatina dos Medici – e, portanto, da família Medici como agente político – e os florentinos:

Quando Gentile Becchi, o sacerdote dos Medici, escreveu uma metáfora análoga baseada em Tomás de Aquino e o *confiteor*, ele viu a função da capela na mesma fórmula unificadora na qual os reis magos servem de metáfora para as virtudes teológicas. Ele identificou essa temática com a invocação de que “os visitantes [da capela] sacrificariam coração, palavra e trabalho”. Em seu sentido mais amplo, a capela, assim como era originalmente com os seus ornamentos simbólicos

⁴³ DAVISSON, 2001, p. 111.

⁴⁴ DAVISSON, 2001, p. 126.

⁴⁵ WIEMERS, 1987, p. 469.

e litúrgicos em seus devidos lugares, representava esses objetivos fundamentais dos reis magos de Leão enquanto oferecia alusões neoplatônicas a Asclépio como um rei mago, Cristo, sacerdote, *medicus* e Medici.⁴⁶

À vista disso, é possível observar uma multidão de significados no retrato dos reis magos nas pinturas de mural da capela palatina dos Medici. Como já citado, qualquer imagem-objeto frequentemente se apresenta como “um instrumento privilegiado na construção de uma legitimidade e de uma sacralidade do poder temporal”⁴⁷. Tal intencionalidade é evidente na Capela dos Reis Magos do Palácio Medici-Riccardi. A Capela enaltece o triunfo do Concílio de Florença e, ao fazê-lo, lembra aos visitantes que foram os Medici que tornaram a reunificação das igrejas possível mediante seu patronato. O triunfo do Concílio de Florença, em seu sentido religioso, pode ser sido passageiro e limitado, entretanto em seu sentido político é indubitável como peça central na diplomacia de prestígio dos Medici, tendo em vista a sacralização de seu poder temporal que não podia ser justificado com base no princípio da hereditariedade da nobreza feudal e militar da época. A Capela, desse modo, enaltece simultaneamente a família Medici e a República de Florença como patronos da cristandade por meio da adoração dos reis magos, símbolos que permeavam a vida cívica e religiosa e, sobretudo, o imaginário da cidade. Afinal, “a imagem-objeto só possui eficácia porque ela é também um objeto imaginário, um objeto imaginado. Não se pode separar, portanto, a imagem-objeto das experiências relacionadas à esfera do *imaginatio* (sonho, visão, imagem mental) que a tornam viva e eficaz”⁴⁸.

Além de serem símbolos importantes para os florentinos, os reis magos representavam uma ponte entre o passado da Antiguidade clássica e o presente renascentista, ou seja, entre o conhecimento dos antigos e a modernidade, construída da mescla da fé cristã com a sabedoria antiga e o emergente humanismo. Os Medici, portanto, ao se apropriarem do imaginário dos reis magos, se colocavam no centro desse processo. Por último, o Mural Leste é de particular importância

⁴⁶ DAVISSON, 2001, p. 147.

⁴⁷ BASCHET, 1996, p. 18.

⁴⁸ BASCHET, 1996, p. 13.

porque é nele que os Medici se autorrepresentam. Primordialmente, eles inserem-se na procissão em posição de proeminência e colocam seu futuro dinástico, Lorenzo, na posição do rei mago Gaspar. Caso a identificação bizantina dos outros reis magos fosse aceita, os Medici, de maneira efetiva, também estariam sendo comparados ao imperador grego (que, de forma relevante, assinou as atas do Concílio de Florença como um imperador *romano*⁴⁹) e ao Patriarca de Constantinopla em condição de igualdade. Levando em consideração a função da capela como espaço de recepção de estrangeiros e visitantes, além de local de culto privado, tal glorificação dos Medici se insere em sua característica diplomacia de prestígio. Portanto, é possível observar na Capela dos Reis Magos uma glorificação de Florença e, sobretudo, da família Medici por meio da uma ressignificação da tradicional adoração aos reis magos e do significativo triunfo político que foi o Concílio de Florença para esta família. Este foi o imaginário que se enraizou na retórica dos Medici do século XV e que atuou como um mecanismo de legitimação de sua hegemonia política não só em Florença, mas também em toda a cristandade. Não podendo contar com sangue nobre ou títulos nobiliárquicos em sua origem, os Medici republicanos construíram esse imaginário para justificar sua entrada no rol das grandes casas dinásticas europeias. Poucas gerações depois, a família providenciava dois papas e duas rainhas francesas, além de consolidar o domínio principesco e hereditário sobre a Toscana, primeiro como duques e depois como grão-duques, chegando até a receber tratamento real durante o reinado de Cosimo III. A Capela dos Reis Magos foi, em última instância, central para a legitimação da ascensão da família Medici.

⁴⁹ A expressão Império Bizantino é uma convenção historiográfica, construída para diferenciar Bizâncio do Império Romano do Oriente da Antiguidade Tardia. Em verdade, os bizantinos continuaram a se identificar como romanos e reivindicar o título de imperador romano. Em contrapartida, a cristandade ocidental frequentemente os classificava como gregos e rejeitava a reivindicação ao título imperial romano após a coroação de Carlos Magno. Neste quadro, João VIII Paleólogo é identificado como imperador romano durante o Concílio de Florença. Cosimo, o Velho, admirava os saberes bizantinos e chegou a fundar uma academia neoplatônica como consequência direta do diálogo intercultural ocorrido durante o Concílio, além de ter empregado intelectuais e filósofos bizantinos, como João Argyropoulos, que foi um dos tutores de Lorenzo de' Medici.

Fonte primária

GOZZOLI, Benozzo. *Corteo dei Magi*. c. 1459-1461. Três murais em afresco, c. 4 m × 5 m. Capela dos Reis Magos [três paredes], Palazzo Medici Riccardi, Florença.

Referências bibliográficas

BASCHE, Jérôme. Introduction: l'image-objet. In: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. *L'Image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.

BLACK, Robert. *Benedetto Accolti and the Florentine Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

BONNE, Jean-Claude. *Arte e environnement: entre arte medieval e arte contemporânea. Anais da VII Semana de Estudos Medievais*. Brasília: PEM/UnB, 2009.

CHASTEL, André. *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris: PUF, 1982.

CRUM, Roger J. Roberto Martelli, the Council of Florence, and the Medici Palace Chapel. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, v. 59, Bd., H. 3, p. 403-417, 1996.

DAVISSON, Darrell. Magian *ars medica*, liturgical devices, and Eastern influences in the Medici palace chapel. *Studies in Iconography*, v. 22, p. 111-162, 2001.

GEANAKOPOLOS, Deno J. The Council of Florence (1438-1439) and the problem of union between the Greek and Latin churches. *Church History*, v. 24, n. 4, p. 324-346, dez. 1955.

HIBBERT, Christopher. *The Rise and Fall of the House of Medici*. Westminister: Penguin Books, 2001.

HOLMES, George. *The Florentine Enlightenment: 1400-1450*. New York: Pegasus, 1969.

LUCHINAT, Cristina Acidini (ed.). *The Chapel of the Magi: Benozzo Gozzoli's frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi Florence*. New York: Thames and Hudson Ltd, 1994.

MACRIDES, Ruth; MUNITIZ, Joseph A.; ANGELOV, Dimiter. *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court: Offices and Ceremonies*. Farnham: Ashgate, 2013.

MARCOTTI, Giuseppe. *Guide-souvenir de Florence et pays environnants*. Florence: G. Barbèra, 1888.

NEGRĂU, Elisabeta. The ruler's portrait in Byzantine art. A few observations regarding its functions. *European Journal of Science and Theology*, v. 7, n. 2, p. 63-75, jun. 2011.

OLD Scores. Medici: The Magnificent [Seriado]. Temporada 2, episódio 1. Direção: Jon Cassar. Produção: Frank Spotnitz, Luca Bernabei, Matilde Bernabei, Richard Madden. Itália: Lux Vide, Big Light Productions, Rai Fiction, 2018. Temporada 2, episódio 1 (56 min).

RIZZO, Anna Padoa. *Benozzo Gozzoli, pittore fiorentino*. Firenze: Edam, 1972.

ROOVER, Raymond. *The Medici Bank: Its organization, management, operations, and decline*. New York: New York University Press, 1948.

SANTI, Bruno. *Palazzo Medici Riccardi and the Benozzo Gozzoli Chapel*. Florence: Becocchi/Scala, 1983.

STRATHERN, Paul. *The Medici: Power, money and ambition in the Italian Renaissance*. New York: Pegasus Books, 2003. *E-book*.

TAYLOR, F. H. *The Taste of Angels: a history of art collecting from Rameses to Napoleon*. Boston: Little Brown, 1948.

TOMAS, Natalie R. *The Medici Women: Gender and Power in Renaissance Florence*. Nova York: Routledge, 2017.

WIEMERS, Michael. Zur funktion und Bedeutung eines Antikenzitat auf Benozzo Gozzolis Fresko “Der Zug der Könige”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, v. 50, Bd., H. 4, p. 441-470, 1987.

Lista de figuras

1. Benozzo Gozzoli. Florença, Palazzo Medici Riccardi, Capela dos Reis Magos (Mural Leste). *Google Arts and Culture*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/journey-of-the-magi-east-wall-benozzo-gozzoli/FgEtG-ywAcmZfQ>. Acesso: jun. 2021.
2. Benozzo Gozzoli. Florença, Palazzo Medici Riccardi, Capela dos Reis Magos (Mural Leste) – Autorretrato (detalhe). *Google Arts and Culture*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/journey-of-the-magi-east-wall-benozzo-gozzoli/FgEtG-ywAcmZfQ>. Acesso: jun. 2021.
3. Benozzo Gozzoli. Florença, Palazzo Medici Riccardi, Capela dos Reis Magos (Mural Leste) – Gaspar (detalhe). *Google Arts and Culture*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/journey-of-the-magi-east-wall-benozzo-gozzoli/FgEtG-ywAcmZfQ>. Acesso: jun. 2021.
4. Benozzo Gozzoli. Florença, Palazzo Medici Riccardi, Capela dos Reis Magos (Mural Sul). Disponível em: <http://www.museobenozzogozzoli.it/it/corteo-dei-magi.html>. Acesso: jun. 2021.
5. Benozzo Gozzoli. Florença, Palazzo Medici Riccardi, Capela dos Reis Magos (Mural Oeste). Disponível em: <http://www.museobenozzogozzoli.it/it/corteo-dei-magi.html>. Acesso: jun. 2021.

* **HERMANO DO AMARAL PINTO NETO** é bacharel em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH-USP (2021), e bacharel em Relações Internacionais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP (2016). Também é mestre profissional em Governança Global e Formulação de Políticas Internacionais pela PUC-SP (2021), doutorando em Relações Internacionais no Instituto de Relações Internacionais, IRI-USP (iniciado em 2022) e pesquisador do Centro de Estudos das Negociações Internacionais (Caeni-USP).

VII

Iconoclastia como criação? O ataque aos olhos na *Missa de São Gregório* de Seewald (1491)

Letícia B. TARIFA *

*O que vemos só vale – só vive – em
nossos olhos pelo que nos olha.*

Georges Didi-Huberman

Um passeio virtual pelo Stadtmuseum da cidade alemã de Münster nos fornece um panorama dos 33 gabinetes lá existentes, organizados cronologicamente e subdivididos por temáticas específicas. Porém, nele não constam todas as peças do museu: existem imagens ou artefatos selecionados para representar cada um dos gabinetes. Assim, no quarto gabinete estão as obras do fim da Idade Média. O *site* apresenta um curto texto sobre a temática adotada pela curadoria: a relação causal entre as ações de caridade como forma de garantir a salvação da alma após a morte. Lá, é possível encontrar como destaque uma imagem cujo tema iconográfico é a Missa de São Gregório, acompanhada de um texto intitulado “Rostos sem olhos – uma pintura representa um enigma”¹. O texto que acompanha a imagem nota a ação iconoclasta, fruto da querela protestante, que destruiu especificamente os olhos de algumas das figuras representadas. Nota também não se tratar simplesmente de um

¹ STADTMUSEUM Münster. *Kabinett 4: Gesichter ohne Augen – ein Gemälde gibt Rätsel auf. Glanzlichter der Sammlung*. Disponível em: <https://www.stadt-muenster.de/museum/museum/glanzlichter-der-sammlung/glanzlichter/kabinett-4-gesichter-ohne-augen-ein-gemaelde-gibt-raetsel-auf.html>. Acesso em: mar. 2021.

impulso destrutivo, mas sim de uma ação calculada de dano². A pintura, apresentada ao lado direito do texto, pode ser clicada e expandida até o tamanho da tela do dispositivo eletrônico de quem acessa o *site*, o que representa uma proporção ínfima do original, que mede 101 cm × 76 cm. O obstáculo é ainda maior se considerada a riqueza de elementos existentes na imagem, o que somente poderia ser analisado com a possibilidade de aumento por meio de *zoom*. Mesmo os danos aos olhos, tão profundos que alcançam o suporte de madeira da pintura, só são notados como marcas alaranjadas.

Ligado à Universidade de Münster, há um banco de imagens cuja especificidade é reunir todas as imagens com o motivo iconográfico da aparição de Cristo realizada durante uma missa celebrada pelo papa Gregório I³. A pintura objeto de nossa análise está entre elas (fig. 1). Em sua ficha, são apresentadas as informações gerais da imagem (título, ano, pintor, material, dimensões), bem como uma sucinta descrição das figuras e dos elementos representados, além da possível origem geográfica dela. Ainda se notam os olhos danificados, mas não há hipóteses a esse respeito. Também há uma breve indicação bibliográfica (composta de um livro, o catálogo de uma exposição temporária ocorrida no Museu Histórico de Berna e o catálogo geral do museu de Münster) e a possibilidade de visualizar a imagem expandida, com opção de *zoom*. Vale ressaltar, entretanto, que a imagem, nesse caso, perde a resolução, e a qualidade visual fica comprometida. De acordo com as informações coletadas nesses dois *sites*, a imagem data de 1491 e tem uma assinatura no verso com o nome do pintor Seewald, sobre o qual nada se conhece. Em razão do tipo de madeira do suporte, madeira de pinho, supõe-se que sua localização de origem seja o sul da Alemanha⁴.

² Todas estas assertivas estão na apresentação da imagem no portal do Stadtmuseum Münster (STADTMUSEUM, mar. 2021).

³ O banco de imagens conta com 514 fichas catalográficas e teve sua última atualização em 2004. Disponível em: <http://gregorsmesse.uni-muenster.de/objektanzeige.php?ID=33346&-skip=110¤tQuery=Show>. Acesso em: mar. 2021.

⁴ Tais informações foram extraídas do próprio banco de imagens ligado à iniciativa da Universidade de Münster. Disponível em: <http://gregorsmesse.uni-muenster.de/objektanzeige.php?ID=33346&-skip=110¤tQuery=Show>. Acesso em: mar. 2021.

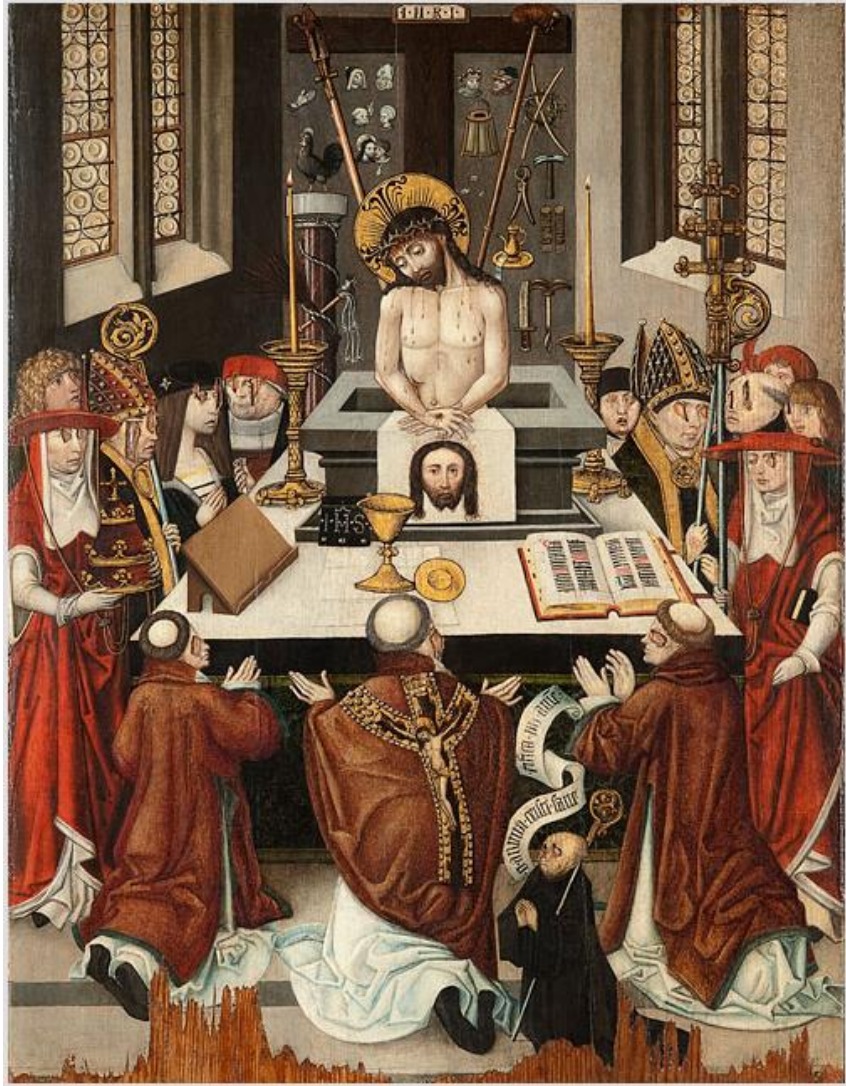


Fig. 1: Seewald. Missa de São Gregório. Stadtmuseum de Münster, Alemanha, 1491.

A imagem está ambientada no interior de uma igreja, na qual é possível visualizar, ao centro e na parte superior, uma grande cruz pendurada que parece ocupar toda a parede central, oposta àqueles que veem a imagem. No fundo da cena, embaixo dos braços da cruz, estão os *arma christi*, elementos ligados ao mistério da Paixão e aos sofrimentos infligidos a Cristo. Do lado esquerdo, na quina dessa parede, há uma coluna, à qual Cristo foi amarrado para ser açoitado, e sobre ela um galo preto, em referência à traição de Pedro. Nas duas paredes laterais, há janelas grandes com vitrais trabalhados com motivos redondos e amarelos. A pintura é construída de forma não só a dar a ver o espaço em que a ação ocorreu, mas também concedendo destaque ao evento principal: as paredes laterais abrindo-se em perspectiva e convergindo para a cruz ao fundo. No segundo plano está o Cristo, ocupando o centro da imagem (fig. 2).



Fig. 2: Cristo ao centro, com arma christi ao fundo (detalhe da fig. 1).

Ele aparece sangrando e com as chagas aparentes de dentro de um túmulo. Seu corpo é mostrado do umbigo para cima. Ele se apoia nas bordas do túmulo, local onde está estendido um sudário com sua imagem. Sua cabeça pende para o seu lado direito e seus olhos entreabertos apontam para baixo (ou seja, se podemos afirmar isso é porque os olhos dele não foram danificados). À direita dele há cinco pessoas e seis à esquerda. São bispos, cardiais (um deles segura a tiara do papa), um monge e três fiéis seculares.

No primeiro plano – e também no centro da imagem, mas debaixo de Cristo –, encontra-se o papa Gregório I visto de costas, ajoelhado, com os braços e as mãos para cima em um gesto de louvor. Sua cabeça está ligeiramente lateralizada e no lugar do rosto do papa, nota-se uma espécie de buraco danificando a imagem. Em cada lado do papa Gregório I há um auxiliar para os serviços do altar, ambos vítimas de perfuração nos olhos. Além deles há um personagem na parte de baixo, à direita do observador e próximo ao eixo central da imagem, proporcionalmente menor que os outros personagens, que veste preto e está com as mãos postas em oração, abraçado a uma espécie de cajado⁵, e que tem atrás de seu ombro direito um filactério com um texto em letras góticas⁶. Os olhos desse personagem foram igualmente destruídos (fig. 3). Entre Cristo e o papa Gregório I estão dispostos, sobre a mesa do altar, diversos itens ritualísticos de celebração: um cálice; uma pátena; um missal aberto, contendo grafos imitando escrita e virado tanto para o papa Gregório I quanto para o espectador da pintura, o que destacaria a mensagem portada⁷, cujo suporte está posto de lado; o trigramma de Jesus aplicado em pérolas em uma espécie de adereço; e dois castiçais com velas acesas (fig. 2).

⁵ Segundo explicação do banco de dados ligado à Universidade de Münster, trata-se de um abade. Disponível em: <http://gregorsmesse.uni-muenster.de/objektanzeige.php?ID=33346&-skip=110¤tQuery=Show>. Acesso em: mar. 2021.

⁶ Não é possível saber se essas letras góticas são verdadeiras – e, portanto, originalmente legíveis, mas que, pelas condições do formato digital, estão ilegíveis – ou se são fintas, como ocorre muitas vezes em pinturas.

⁷ PEREIRA, Maria Cristina Correia L. As letras como ornamentação: as iniciais nos livros representados na pintura do Grão Vasco (?-1542/1543). *Palíndromo*, Florianópolis, v. 12, n. 27, p. 70-85, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/17069/11398>. Acesso em: mar. 2021.



Fig. 3: Papa Gregório I ao centro e abade com filactério (detalhe da fig. 1).

A pesquisa realizada por Doglas Morais Lubarino é elucidativa para compreender as mudanças na liturgia cristã iniciadas no século IX que deslocaram a Eucaristia, antes entendida majoritariamente como simbólica, para sublinhar a presença ultrarrealista de Cristo (denominada pelo neologismo “transubstanciação”)⁸. A centralidade do momento da Eucaristia, identificada como uma espécie de milagre, impõe a noção da presença real do corpo de Cristo na celebração litúrgica, quando são lembrados os diversos sofrimentos aos quais Cristo teve de se submeter para salvar a humanidade, e a possibilidade da redenção dos pecados pelo sacramento da comunhão. Para reafirmar o realismo eucarístico, surgem diversas iconografias

⁸ Segundo Lubarino, um dos primeiros textos a apresentar o termo *transubstantionis* é de 1140 e foi escrito pelo teólogo Roberto Pullus. Ver: LUBARINO, Doglas M. O Juízo Final e a Missa de São Gregório (*MASP 428P*): pintura retabular e Eucaristia no final da Idade Média. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. p. 150. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122015-155702/pt-br.php>. Acesso em: mar. 2021.

relacionadas aos episódios da Paixão de Cristo⁹. O motivo iconográfico da *Missa de São Gregório*, finalmente, seria o amálgama dessas várias iconografias, da teologia eucarística do fim do Medievo e da lenda da Matrona Duvidosa. Unindo diversas representações, esse conjunto iconográfico consegue “ampliar o valor simbólico dos mistérios da morte e da ressurreição do Cristo”¹⁰. O tema, portanto, que opera em mão dupla, reforça e é reforçado pela ideia do sofrimento de Cristo e pela importância de sua adoração.

Entendendo o culto à hóstia como de adoração, posto que nela está presente o corpo, a alma e a divindade, e entendendo a crescente devoção à Eucaristia nas liturgias católicas, é possível compreender que a iconografia presente nessa pintura tenha provocado sentimentos de aversão e hostilidade em sujeitos de fé protestante, em algum momento posterior a 1491, ano da conclusão da pintura, quando a maioria dos personagens da imagem tiveram seus olhos destruídos pelo ímpeto iconoclasta. Se por um lado o “problema da encarnação” colocado por esse motivo iconográfico animava a fé católica, por outro despertava em seus críticos “sentimentos de vergonha e antipatia”¹¹.

O protestantismo inicia seu desmonte às imagens católicas primeiramente por meio da censura. Conforme a Reforma vai ganhando adeptos, os episódios de destruição começam a se tornar comuns e, em 1566, expandem-se por várias regiões dos Países Baixos¹². A acusação mais frequente contra essas imagens, de que eram idolátricas, baseava-se na ideia de que Cristo, um ser divino, não deveria ser representado materialmente¹³. Mas para Freedberg é preciso ir além deste discurso padrão e investigar as possíveis motivações políticas e psicológicas subjacentes a ele. Isso ajudaria a compreender a variação de intensidade da hostilidade às imagens católicas conforme região e época. O credo protestante, aponta

⁹ Na dissertação de Lubarino, são analisados o *Ecce Homo*, o *Cristo da Piedade* e o *Imago Pietatis*, entre outros.

¹⁰ LUBARINO, 2015, p. 117.

¹¹ FREEDBERG, David. *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2017. p. 46.

¹² Para entender os pormenores desse processo, ver: FREEDBERG, David. The Fear of Art: How Censorship Becomes Iconoclasm. *Social Research*, v. 83, n. 1, p. 67-99, Spring 2006. Para Freedberg, a censura também é compreendida como ato iconoclasta.

¹³ FREEDBERG, 2017, p. 38.

Freedberg, enfatizava a palavra em detrimento da imagem¹⁴. Ainda assim, tanto na Alemanha quanto na Suíça, as posições dos teólogos em relação à imagem variavam bastante.

Mas por que o ataque específico aos olhos? A pergunta parece simples, porém para buscar respondê-la há necessidade de desdobrá-la em uma série de outras questões intrinsecamente ligadas. De partida, chama a atenção a forte conexão entre a imagem e o ímpeto destrutivo, ou, em outras palavras, as paixões provocadas pela pintura. Dario Gamboni¹⁵ realça os dois níveis analíticos propostos por Freedberg: o coletivo, em que é possível vislumbrar a iconoclastia como um movimento político; e o individual, que prioriza as análises psicológicas dos sujeitos¹⁶. Partindo do nível íntimo,

Arrancar os olhos é privar a pessoa representada do símbolo mais importante da vitalidade e da capacidade para expressar as emoções associadas com os seres vivos. Os olhos são frequentemente o primeiro alvo do ato iconoclasta e, em muitos casos, único e suficiente. São retirados os olhos daqueles considerados malfeitores, como no caso dos soldados que massacram inocentes, ou dos benfeitores em cenas nas quais já não se crê, tanto de caráter religioso como da classe política, sejam cristãos, [sejam] soberanos, [sejam] juízes.¹⁷

Além deste fator, é relevante compreender a relação entre a visão como capacidade biológica ligada à percepção do mundo real e sua compreensão pela via racional e a visão como contato com o divino,

¹⁴ FREEDBERG, 2017, p. 38.

¹⁵ GAMBONI, Dario. *La destrucción del arte: iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 2014.

¹⁶ Gamboni afirma que Freedberg privilegiaria, em sua pesquisa, o nível psicológico das ações iconoclastas. No entanto, uma leitura mais detida dos textos mostra que em momento algum ele descuidou do aspecto coletivo. Para uma argumentação mais precisa, ver: FREEDBERG, 2017, p. 55.

¹⁷ Tradução nossa do espanhol: “Arrancar los ojos es privar a la persona representada del símbolo más importante de la vitalidad y de la capacidad para expresar las emociones asociadas con los seres vivos. Los ojos son a menudo el primer elemento del acto iconoclasta y, en muchos casos, el único y suficiente. Se arrebatan los ojos de quienes son considerados malhechores, como en el caso de los soldados que masacran a los inocentes, o de los benefactores en escenas en las que ya no se cree, tanto de carácter religioso como de la clase política, ya sean donantes cristianos, soberanos o jueces” (FREEDBERG, 2017, p. 55).

especificamente no cristianismo medieval¹⁸. Em um de seus artigos, Pamela Graves aborda as várias teorias da visão que competiam no Medievo. Dentre elas, algumas herdadas da Grécia antiga, filtradas pelo pensamento islâmico, que entendiam os raios emitidos entre o objeto e a visão como semifísicos, de modo que ver algo era o mesmo que tocá-lo com os olhos. Assim, ver uma imagem de Cristo era encostar no sagrado, o que teria um efeito salvífico. Daí por diante certos teólogos conceberiam os olhos como portais para a malignidade, traidores em potencial, e outros ainda afirmariam que a interação visual teria a capacidade de formatar o observador, tornando-o extensão do objeto visualizado¹⁹.

O foco aqui deve recair mais uma vez nas funções que as imagens desempenham para ativar visualmente a sensibilidade, tanto de devoção dos crentes e suas visões milagrosas quanto de seus detratores. Dessa forma, os assuntos terrenos e os do domínio do maravilhoso põem-se em diálogo com as imagens, engendrando uma dinâmica em que estética e devoção interagem mutuamente. Em termos afetivos, portanto, o ímpeto de mutilar, destruir ou até mesmo eliminar uma imagem está ligado a uma compreensão dessa representação como algo “vivente”, que age não somente dentro da pintura, entre personagens que interagem, mas também sobre o espectador, trazendo à baila uma rejeição tão extrema que a opção pela extirpação se torna a expressão de uma repulsa interior.

No caso da *Missa de São Gregório*, o ataque é preciso e tem os olhos como órgãos preferenciais, muito embora o papa Gregório I tenha tido toda sua face danificada (fig. 4), enquanto Cristo e outros dois leigos (fig. 5 e fig. 6) foram poupados. A decisão de destruir especificamente os olhos dos personagens também aponta para uma problematização sobre a iconoclastia vista puramente como vandalismo impulsivo²⁰.

¹⁸ FREEDBERG, David. The power of images: response and repression. In: FREEDBERG, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press, p. 1-26, 1989.

¹⁹ GRAVES, Pamela. From an Archaeology of Iconoclasm to an Anthropology of the Body: Images, Punishment, and Personhood in England, 1500-1660. *Current Anthropology*, v. 49, n. 1, p. 35-57, 2008. p. 42.

²⁰ Gamboni diferencia o conceito de vandalismo do de iconoclastia considerando justamente a intenção que move a ação depredatória: se a proposta é ferir uma instituição, o ato seria iconoclasta. O vandalismo, portanto, tratar-se-ia de “brutalidade pura”. Já



Fig. 4: Face do papa Gregório (ao centro) inteiramente mutilada (detalhe da fig.1).



Fig. 5-6: Lesão nos olhos das imagens (detalhes da fig. 1).

Além da destruição espontânea de ícones devocionais, imagens como essa de Seewald parecem apontar para a iconoclastia como resultado de uma interação planejada e/ou dialógica com a obra. Por um lado, parece haver uma reflexão sobre a melhor estratégia de danificar a imagem. Marchal, por exemplo, aponta para a especificidade da qualidade devocional dos objetos atacados²¹. Por

Freedberg é bastante cauteloso quanto a classificar taxativamente tais ações, visto que para ele atos discursivamente políticos, por exemplo, podem revelar na verdade um desvio psicológico daquele que realizou o ataque. Bruno Latour identifica cinco tipos de pessoas, de A a E, conforme o grau de negação delas em relação às imagens. Para maiores detalhes, ver: GAMBONI, 2014; FREEDBERG, 2017; e LATOUR, Bruno. O que é Iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 111-150, jan./jun. 2008.

²¹ MARCHAL, Guy P. *Jalons pour une histoire de l'iconoclasme au Moyen Âge*. Annales ESC 50/5, p. 1135-1156, 1995.

outro lado, esses olhos provocam medo em seus carrascos, o que parece apontar para uma crença no poder da imagem, ainda que negada discursivamente. A imagem afeta quem as vê, e a polissemia do verbo aqui é proposital: ela gera afetos ao mesmo tempo que provoca uma reação. Na esteira do afeto, surge a seguinte dúvida: por que Cristo teria sido poupado? A imagem apresenta, além de sua figuração como objeto da visão do papa, outras duas representações dele, uma no sudário e outra na veste do papa, do Cristo crucificado. Nenhuma delas foi atacada. Uma hipótese a ser considerada seria a reiteração do respeito inspirado por Cristo em uma sociedade fortemente enraizada em valores culturais católicos. Também dois dos três leigos da imagem foram poupados, bem como todas as relíquias dispostas sobre a mesa, o que parece sugerir mais uma vez o ataque premeditado e refletido prioritariamente sobre os clérigos, o que sugere crítica (ou mesmo raiva) em relação à instituição eclesiástica, ao modo em que se estruturava em termos de organização e distribuição de poder. A insistência em lesionar o rosto do papa Gregório I, ainda que ele esteja de costas e seus olhos não estejam expostos, reforça essa possibilidade.

Em 2002, o filósofo francês Bruno Latour foi curador de uma exposição intitulada *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, que teve lugar no Center for New Art and Media Technology, em Karlsruhe, Alemanha. Na introdução do catálogo, Latour explica o neologismo *iconoclash*: trata-se dos atos cujo qualificador (destrutivo ou construtivo) se encontra em disputa. Ao cunhá-lo, Latour debruça-se sobre os movimentos contemporâneos em relação à arte e às reações que esta desperta nos espectadores. São lugares, objetos e situações identificadas como ambíguas, que variam de acordo não apenas com o contexto dado, mas com o viés privilegiado pela crítica. “Como se a desfiguração de um objeto pudesse inevitavelmente gerar novas faces.”²² Em outras palavras, apenas abrindo mão da classificação apriorística, pretende-se adentrar e examinar o conteúdo do ato. E é nesse sentido que ele questiona: “Por que os martelos dos iconoclastas sempre parecem bater

²² LATOUR, jan./jun. 2008, p. 114.

obliquamente, destruindo algo **além**, que parece, *a posteriori*, importar imensamente?”²³.

Dario Gamboni recupera a experiência desta exposição para abordar a íntima relação entre iconoclastia e iconofilia, entre a destruição das imagens e sua criação, e mostra como esse debate passou, a partir dos anos 1980, de periférico a central²⁴. Embora a iconoclastia seja comumente relacionada à ideia de destruição, subtração de um todo imagético, ela também pode, ao olharmos a imagem na longa duração, apresentar-se como ato de criação, posto que cria novos significados e impõe uma nova camada histórica à imagem ou objeto. Caracterizar a ação destrutiva como ato criativo implica uma mudança de paradigma, deslocando o campo dessa ação de algo que tendemos a julgar como negativo (a destruição), em especial quando pensamos em termos estritos, ou seja, que estes atos são movidos por ignorância, raiva ou desrespeito. Assim, quando passamos a percebê-los como atos dialógicos e criativos, podemos nos aproximar e teorizar esses movimentos buscando acessar as diversas camadas que os compõem, em vez de negar a eles sua entrada na imagem (e no debate).

Gamboni questiona o binarismo construção-destruição identificado com a iconoclastia²⁵. Para ele, a própria noção de destruição é variável, pois nela residem diversos graus de intervenção e modificação do objeto. A construção também contém em si noções como produção e criação. Além disso, há uma relação de dependência entre esses supostos polos, uma vez que a destruição pressupõe a criação. No caso específico da *Missa de São Gregório*, por exemplo, o ato iconoclasta devolve aos espectadores a sensibilidade para a materialidade da imagem: ao ocasionar a lesão nos olhos dos personagens, torna-se possível visualizar o alaranjado da madeira utilizada como suporte. A imagem original, embora não tenha tido sua função identificada, recupera relevância como imagem-objeto uma vez que seu suporte passa a interagir forçosamente com os personagens da cena.

O realce da madeira colabora ademais com o debate acerca da destruição das imagens medievais, realçando sua materialidade (e sua

²³ LATOUR, jan./jun. 2008, p. 115.

²⁴ GAMBONI, 2014, p. 11.

²⁵ GAMBONI, 2014, p. 37-38.

durabilidade). Ainda de acordo com Gamboni, o destino mais comum do objeto medieval é o desaparecimento, e o material de suporte é escolhido sabendo-se disso. Trata-se de um momento histórico muito diferente do atual, em que os artefatos se tornam peças museológicas cuja conservação e prolongação da vida são imperativos corriqueiros. Jonckheere cita o tratado de Petrus Bloccius que, em 1567, descreve duzentas heresias da Igreja católica, incluindo a representação herética de santos sobre pedra ou madeira, como se as pessoas tivessem alguma vez sido de pedra ou madeira e fosse possível haver vida nesses materiais, o que Bloccius considerava “ridículo”²⁶.

O tema da materialidade da imagem religiosa é recorrente neste período. A própria ideia da vulnerabilidade desses materiais, que podiam ser atacados e lesionados, seria a prova última da natureza idolátrica de tais imagens, posto que Deus jamais permitiria danos em objetos realmente santos. A inquestionável perenidade desses objetos e artefatos quando de sua concepção, construção e destruição (entre o fim do século XV e meados do século XVI, no caso da imagem estudada) ganha outro *status* do momento em que esta pintura passa a compor, alguns séculos depois, um acervo de museu, pois ali todos os esforços serão ensejados para a manutenção das condições adequadas visando aumentar a durabilidade do objeto. Existe, porém, um momento ainda mais recente da história da *Missa de São Gregório* que não podemos perder de vista: trata-se da digitalização da imagem, seu consequente ganho em termos de difusão e abrangência, contudo implicando a perda dessas nuances sensíveis e da materialidade, que apenas a presença física poderia proporcionar. Nesse sentido, ao mesmo tempo que a imagem ganha uma existência “infinita”, ela se despoja de certa aura benjaminiana.

Outro tema que valeria investigar com mais profundidade em momento oportuno seria o da corporeidade tanto do ato iconoclasta quanto da imagem atacada: atacar o corpo (na imagem) é mais impactante do que escrever textos sobre o aspecto idolátrico da imagem, pois na marca deixada pelo ato é possível perscrutar a

²⁶ JONCKHEERE, Koenraad. Images of stone: The physicality of art and the image debates in the sixteenth century. *Netherlands Yearbook for History of Art: Meaning in Materials 1400-1800*, 2012, v. 62, p. 116-147, 2012. p. 118.

intensidade da aversão, que ecoa no tempo até chegar a nós. Essa reflexão nos leva a corroborar a posição de que as imagens, notadamente no Medievo, não existiam em função dos textos que porventura as acompanhassem, ou seja, não havia uma hierarquia entre imagem e texto. Antes, elas eram possuidoras de autonomia, carregavam sentidos diversos e provocavam em seu público afetos que extrapolavam os limites da comunicação textual.

Há além disso tudo um aspecto a ser pensado sobre o binômio construção-destruição da imagem, que diz respeito ao espectador, que lhe atribui significado. Como vimos, a representação da *Missa de São Gregório*, em 1491, era um motivo iconográfico recorrente para animar a fé católica. A iconografia procurava ressaltar não apenas a trajetória de sofrimento de Cristo para salvar a humanidade, mas também sua presença corpórea no momento de toda celebração da Eucaristia (a transubstanciação). Para os espectadores da pintura de Seewald, portanto, podemos assumir que a imagem permitia tocar o milagre divino por meio da visão. Algumas décadas depois, a mesma pintura passou a representar uma ameaça a outro grupo de espectadores, os protestantes. Ainda imbuídos das teorias da visão daquele período histórico, esse grupo imaginava tocar não mais algo divino, mas, inversamente, algo maléfico. Os olhos dos clérigos espreitavam esse(s) espectador(es) e isso causava tamanho desconforto que a solução encontrada foi subtraí-los. Finalmente, chegamos ao espectador contemporâneo, a quem a imagem se apresenta com essas duas histórias sobrepostas, inseparáveis: vemos a consagração da Eucaristia em meio ao milagre da aparição do Cristo vivo, no entanto ao mesmo tempo notamos as faces que não conseguem ver. Por serem inusitadas, provocam os sentidos do espectador contemporâneo, que vislumbra a possibilidade daquilo não se tratar “apenas” de uma pintura, não podendo deixar de se questionar acerca das motivações para tal gesto. Para entender esse ataque passional é preciso partir da imagem e analisar de que maneiras ela “desmonta a história”²⁷. O estudo das camadas da imagem parece permitir entrever relações entre a lógica cultural e o comportamento dos grupos sociais, possibilitando um conhecimento

²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2015.

pela via da remontagem, em que a cultura, a estética e a sensibilidade desta sociedade sejam realçadas.

O medo e o amor às imagens são dois lados da mesma moeda. Dentro desse paradoxo, todo ato iconoclasta sugere indícios a respeito de seus usos e funções. Lutero teria dito que a imagem é inocente: são os homens os responsáveis por definir seus usos e funções²⁸. A iconoclastia ilustra a poderosa junção entre cultura e política e os cruzamentos destas com a responsividade psicológica e social dos sujeitos²⁹. Ferir uma imagem é prova de sua sedução, e de admissão de que aquilo que se diz não ter poder, na verdade o tem. A destruição da imagem atesta seu poder.

Assim como a mãe morta de Stephen Dedalus em *Ulisses*, recuperada por Didi-Huberman³⁰, também neste caso é com o cerrar dos olhos que uma nova mensagem passa a circular. No caso literário, o filho sente sua mãe passando a olhar “verdadeiramente” para ele. Na *Missa de São Gregório*, os personagens sem olhos abrem-nos um novo olhar histórico, um novo sentido e uma nova camada do tempo. Didi-Huberman é imperativo ao dizer: “Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda”³¹. Também a ausência dos olhos, fonte privilegiada da vitalidade da imagem, não deixa de nos olhar.

²⁸ GAMBONI, 2014, p. 44.

²⁹ FREEDBERG, Spring 2006, p. 70.

³⁰ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

³¹ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34.

Fonte primária

SEEWALD. *Missa de São Gregório*. 1491. Pintura, óleo sobre madeira, 101 cm × 76 cm. Stadtmuseum, Münster.

Referências bibliográficas

DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FREEDBERG, David. *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2017.

FREEDBERG, David. The Fear of Art: How Censorship Becomes Iconoclasm. *Social Research*, v. 83, n. 1, p. 67-99, Spring 2006.

FREEDBERG, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

GAMBONI, Dario. *La destrucción del arte: iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 2014.

GRAVES, Pamela. From an Archaeology of Iconoclasm to an Anthropology of the Body: Images, Punishment, and Personhood in England, 1500-1660. *Current Anthropology*, v. 49, n. 1, p. 35-57, 2008.

JONCKHEERE, Koenraad. Images of stone: The physicality of art and the image debates in the sixteenth century. *Netherlands Yearbook for History of Art: Meaning in Materials 1400-1800*, 2012, v. 62, p. 116-147, 2012.

LATOUR, Bruno. O que é Iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 111-150, jan./jun. 2008.

LUBARINO, Douglas M. O Juízo Final e a Missa de São Gregório (MASP 428P): pintura retabular e Eucaristia no final da Idade Média.

2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122015-155702/pt-br.php>. Acesso em: mar. 2021.

MARCHAL, Guy P. *Jalons pour une histoire de l'iconoclasme au Moyen Âge*. Annales ESC 50/5, p. 1135-1156, 1995.

PEREIRA, Maria Cristina C. L. As letras como ornamentação: as iniciais nos livros representados na pintura do Grão Vasco (?-1542/1543). *Palíndromo*, Florianópolis, v. 12, n. 27, p. 70-85, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/17069/11398>. Acesso em: mar. 2021.

STADTMUSEUM Münster. *Kabinett 4: Gesichter ohne Augen – ein Gemälde gibt Rätsel auf*. Glanzlichter der Sammlung. Disponível em: <https://www.stadt-muenster.de/museum/museum/glanzlichter-der-sammlung/glanzlichter/kabinett-4-gesichter-ohne-augen-ein-gemaelde-gibt-raetsel-auf>. Acesso em: mar. 2021.

Lista de figuras

1-6. STADTMUSEUM Münster. Disponível em: <https://www.stadt-muenster.de/museum/museum/glanzlichter-der-sammlung/glanzlichter/kabinett-4-gesichter-ohne-augen-ein-gemaelde-gibt-raetsel-auf>. Acesso em: abr. 2021.

* **LETÍCIA B. TARIFA** é bacharel em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH-USP (2021), e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas, Unicamp (2008). Atualmente é mestranda em História Social, na FFLCH-USP (iniciado em 2018).

VIII

A doação do monge Nevelo Ornamento, memória e o trabalho de escrita no manuscrito BnF Lat 17767 (Corbie, século XII)

Pedro de Oliveira e SILVA*

A Abadia de Corbie, monastério beneditino fundado no século VII pela rainha merovíngia Batilda, foi um importante centro de produção de cultura escrita medieval. Sua biblioteca e *scriptorium* participaram ativamente na divulgação de diversos textos ao longo de pelo menos sete séculos, especialmente dentro do mundo carolíngio. A produção escrita em tal monastério era tão destacada que, segundo alguns especialistas, ele teria sido um dos principais responsáveis pela divulgação da escrita minúscula carolíngia¹.

Considerando este destaque às atividades de escrita desenvolvidas dentro de tal monastério, é possível afirmar que seus escribas agiam segundo um princípio comum ao mundo medieval: o de que o trabalho da escrita monástica era parte essencial de sua obra religiosa.

¹ OOGHE, Gérard. L'écriture de Corbie. In: CORBIE, Abbaye Royale. *Vol. du XIIIe Centenaire*. Lille: Facultés Catholiques de Lille, 1963. p. 263-282.

Já em Cassiodoro, no primeiro livro das *Institutiones*, do século VI, podemos ler:

Ainda assim, tenho de admitir que de todas as tarefas entre vós podem ser realizadas por trabalho manual, a que mais me agrada, talvez não sem justificativa, é o trabalho dos escribas, se escrevem corretamente. Pela repetida leitura da Escritura, eles ensinam suas mentes e pela escrita espalham os ensinamentos do Senhor ao longe. [...] Muitas coisas podem ser ditas sobre essa maravilhosa arte, mas é suficiente dizer que são chamados escribas os que servem à justiça do Senhor.²

Tal elogio de Cassiodoro reverberou, direta ou indiretamente, em diversos textos sobre o trabalho monástico. Ainda que seja impossível confirmar que os monges de Corbie tenham tido contato com essa obra, não parece exagero imaginar que ao menos concordariam com Cassiodoro em suas ponderações a respeito da importância do ofício da escrita para a vida religiosa.

O objetivo deste capítulo é analisar duas imagens e os elementos decorativos recorrentemente utilizados pelo escriba (ou pelos escribas) em um manuscrito produzido em Corbie, buscando indícios de como aqueles monges percebiam e davam a ver seu trabalho de produção de manuscrito – incluindo a escrita, por suposto, e a ornamentação visual.

O manuscrito que torna tal estudo possível está hoje arquivado na Biblioteca Nacional da França, sob a cota “*latin 17767*”³. Trata-se de um manuscrito do século XII, copiado pelo monge Nevelo⁴, como

² “*Ego tamen fateor votum meum, quod inter vos quaecunque possunt corporeo labore compleri, antiquariorum mihi studia, si tamen veraciter scribant, non immerito forsitan plus placere, quod et mentem suam reelegendo Scripturas divinas salutariter instruunt et Domini praecepta scribendo longe lateque disseminant. [...] multa sunt quidem quae de tam insigni arte referantur, sed sufficit eos dici librarios, qui librae Domini iustitiaeque deserviunt*” (MYNORS, R. A. B. (ed.). *Cassiodori Senatoris Institutiones*. Oxford: Clarendon Press, 1961. p. 75-76). Todas as traduções deste capítulo foram feitas pelo autor, a não ser quando houver indicação.

³ A título de simplicidade, usaremos a identificação “BnF Lat 17767” no restante do texto.

⁴ E também por seu assistente Enguerrand (MÉRINDOL, Christian de. *La production des livres peints à l'abbaye de Corbie au XIIème siècle: étude historique et archéologique*. 1975. Thèse – Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Université Lille III, Lille, 1975. 3 v. p. 999). Mérindol afirma que foi Nevelo, com alguma ajuda do assistente, que fez a

indica o colofão no fólho 11r, ao qual retornaremos mais adiante. Apesar de conter diferentes obras, compiladas em um mesmo códice durante o tempo de sua produção, a análise concentrar-se-á no Martirologio e Obituário, entre os fólhos 11r e 134v, e nas imagens de “abertura” e “fechamento” desses dois textos. Para a escrita dessa obra, Nevelo baseou-se no Bispo Ado de Viena, autor de um famoso martirologio, porém com alterações ajustadas aos interesses da memória de Corbie.

O manuscrito possui uma versão digitalizada, de livre acesso, disponibilizada na plataforma Gallica⁵ – repositório *on-line* que reúne digitalizações de diversos manuscritos arquivados na Biblioteca Nacional da França (BnF). Assim, antes de adentrarmos especificamente na análise das imagens do manuscrito, é necessário esclarecer algumas opções metodológicas motivadas pela consulta *on-line*, e não *in loco*.

Diversos arquivos e bibliotecas europeus, principais centros de conservação que viabilizam estudos de manuscritos medievais, disponibilizam um amplo processo de versões digitais (ou digitalizadas) de documentos. Se tal iniciativa não é recente e data ao menos desde o uso de fotografias para registro de manuscritos – que viravam, por vezes, pranchas em diferentes livros publicados no decorrer do século XX –, a internet potencializou enormemente os resultados possíveis. Não parece exagero afirmar que tal disponibilização de material de livre acesso *on-line* é o que permite o trabalho de medievalistas fora do continente europeu.

Por outro lado, é importante frisar que a versão digitalizada não substitui por completo a consulta física do documento. Apesar de variar segundo seu suporte, a materialidade é aspecto central na análise de qualquer tipo de imagem, especialmente aquelas produzidas em contexto medieval. A tinta tem camadas; a escrita rasga a pele do pergaminho formando relevos; e muito da análise codicológica (ou seja, o estudo da organização do manuscrito) não

ornamentação do manuscrito, tanto iniciais quanto imagens (MÉRINDOL, Christian de. Le recueil de Névelon pour l'abbaye de Corbie et son modèle: quelques sources de l'art roman. *Cahiers Archéologiques*: fin de l'antiquité et moyen âge, n. 35, p. 81-112, 1987).
⁵ ADO; [NEVELO]. *Martyrologium et obituarium eRegula sancti Benedicti*. Corbie, século XII (1102-1123) (Paris, BnF, Ms. Latin 17767, f. 11-113; f. 134v-166). Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8562410b>. Acesso em: jan. 2022.

consegue ser realizada senão pela visita ao arquivo. Aliás, os exemplos citados consideram apenas o trabalho com manuscritos. Imagens em outros suportes – como em vitrais, capitéis ou murais – dependem ainda mais do trabalho no local onde elas estão preservadas.

Dito isso, ao menos para o trabalho com manuscritos medievais, as versões digitalizadas possuem suas vantagens: digitalizações de alta qualidade permitem o exame de elementos que escapariam a olho nu, com a capacidade de focalizar pequenos detalhes – por exemplo, como o *ductus* de uma letra, importante elemento da análise paleográfica.

Outra vantagem das versões disponibilizadas é o volume de informação facilmente indexável, organização feita muitas vezes pelo próprio *site* (um exemplo é o da plataforma Enluminures⁶, criada pelo IRHT – *Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*). É necessário, porém, cuidado ao consultar tais catalogações: nem sempre são feitas por especialistas, ou com metodologias claras; mas são importantes pontos de partida para o trabalho em série⁷.

Como afirmado anteriormente, o BnF Lat 17767 tem uma reprodução digitalizada de alta definição na plataforma Gallica. Tal plataforma, até o fim do ano de 2020, não disponibilizava nenhum tipo de indexação “intuitiva” – era possível filtrar documentos por data, língua ou outros dados gerais, mas não por elementos que dependessem de tratamento qualitativo, como iconografia ou autoria atribuída. Somente em uma recente atualização é que a Gallica começou a indicar documentos relacionados àquele consultado, contudo de maneira ainda insuficiente: se o próprio catálogo do BnF Lat 17767 aponta que outros 75 manuscritos pertencente ao *scriptorium* e/ou biblioteca da Abadia de Corbie foram transportados junto com o BnF Lat 17767 até a Biblioteca Nacional da França no início do século XIX (sem contar outros manuscritos, arquivados em diferentes ocasiões), somente 21 constam na seção “A descobrir”

⁶ ENLUMINURES. Base de dados digital de consulta de reproduções de iluminuras e elementos decorativos de manuscritos medievais mantidos em bibliotecas francesas. Disponível em: <http://www.enluminures.culture.fr/>. Acesso em: jan. 2022.

⁷ Sobre análise serial, BASCHET, Jérôme. Corpus d'images et analyse sérielle. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (org.). *Les Images dans L'Occident Médiéval*. Turnhout: Brepols, 2015. p. 319-332.

indicada pela Gallica. Assim, temos duas possibilidades: ou muitos manuscritos provenientes de Corbie ainda estão por serem digitalizados, ou a ferramenta de criação de recomendações indexadas com base na consulta a um manuscrito está incompleta.

Uma consulta ao portal Biblissima⁸, grande indexador francês de manuscritos medievais, prova que ambas as possibilidades são, na verdade, reais. A BnF, segundo ele, possuía 131 manuscritos que já pertenceram à Corbie, tendo apenas 80 deles em versões digitalizadas.

Se a indexação do Gallica, como vimos, ainda é frágil, suas digitalizações não o são. Permitem *zoom* de alto alcance que possibilitam a visualização de pequenos detalhes, cujo tamanho diminuto não significa necessariamente pouca importância. Além disso, muitas vezes as informações disponibilizadas na notícia do catálogo facilitam a obtenção de informações, sejam dados relacionados ao conteúdo do manuscrito (quantidade de fólios e cadernos, obras compiladas no códice, localização das imagens), sejam relacionados à bibliografia referente a ele.

Em suma, a plataforma Gallica não é perfeita, no entanto a digitalização permite um trabalho rigoroso (ainda que não exaustivo), especialmente se armado de outras ferramentas. Em nosso caso, essas ferramentas seriam o portal Biblissima e parte da bibliografia indicada tanto pela própria Gallica quanto por outros meios de divulgação acadêmica, a exemplo do portal de periódicos Persée⁹.

Análise das imagens: conteúdos e contexto de produção

O Martirológio/Obituário atribuído ao monge Nevelo tem, já em seu início, no fólio 11v (fig. 1), uma miniatura/frontispício representando¹⁰ a doação do livro ao patrono da abadia, São Pedro. Nevelo, identificado por duas legendas – e uma delas foi adicionada

⁸ BIBLISSIMA. Portail. Biblioteca virtual de bibliotecas sobre livros escritos, traduzidos, iluminados, recolhidos ou inventariados desde a Antiguidade até o século XVIII. Disponível em: <https://portail.biblissima.fr/>. Acesso em: jan. 2022.

⁹ PERSÉE. Portail. Acesso aberto e gratuito a coleções completas de publicações científicas. Disponível em: <https://www.persee.fr/>. Acesso em: jan. 2022.

¹⁰ Ainda que o termo “representando” seja aqui particularmente amplo e traga possibilidade de uso diversos (e por vezes conflitantes), utilizamos a palavra ressaltando sua origem latina *repraesentare*, derivada de *praesens* – presente no tempo, como o faz Mary Carruthers (CARRUTHERS, Mary. *The Book of Memory: A study of Memory in Medieval Culture*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 275).

posteriormente por outra mão, uma vez que a original acabou manchada e quase ilegível –, oferece sua obra a São Pedro, que aceita o códice aberto, recebendo-o com a mão direita, fazendo ao mesmo tempo um gesto de bênção. Se o monge quase se ajoelha sobre uma pequena plataforma, o santo está entronado, sob um arco ornamentado que traz em suas duas pontas superiores torres com aberturas.



Fig. 1: Doação do monge Nevelo. ADO; [NEVELO]. Martyrologium et obituarium. Corbie, século XII (1102-1123) (Paris, BnF, Ms. Latin 17767, f. 11v-134r, f. 11v).

As imagens do fólio 11v, bem como todas as outras, são formadas por linhas de contorno em marrom com detalhes em vermelho. É importante sublinhar que essas duas tintas são usadas também na escrita, o que se não comprova que imagem e texto foram produzidos pelas mesmas mãos, ao menos mostra que havia uma relação direta entre elas. A ornamentação é mais expressiva em Pedro, que recebe muito mais pontos e traços em vermelho: estão em suas roupas, seu nome e o livro que traz em sua mão esquerda, tradicionalmente associado à ideia de que o apóstolo “carrega a Lei”. O vermelho

também está incrustado nos pilares do arco e no topo do arco, como uma pedra preciosa. Tal ornamentação mais destacada somada à posição frontal do santo e seu tamanho maior marcam uma concepção importante: a de que Pedro é a pedra sobre a qual foi assentada a Igreja (Mt 16, 18-20), seja como pedra-pilar de toda a cristandade, seja como a igreja central (ou patrono dela) no complexo abacial de Corbie.

Com dito há pouco, a tinta de cor marrom, ferrogálica, é usada na escrita do texto, e a tinta vermelha é empregada para ornamentar partes do texto. O vermelho aparece no texto: nas letras iniciais, nos *incipit* e nos nomes de santos e santas importantes, além dos monges de Corbie (fig. 2).

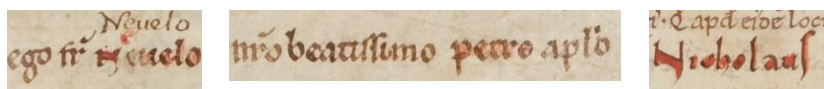


Fig. 2: Três exemplos da ocorrência do uso do vermelho na escrita de nomes de santos e eclesiásticos de Corbie: “ego fr[ater] Nevelo” (f. 11v); “no[stro] beatissimo Petro ap[osto]lo” (f. 11v); e “Nicholaus” (f. 30r). ADO; [NEVELO]. Martyrologium et obituarium. Corbie, século XII (1102-1123) (Paris, BnF, Ms. Latin 17767, f. 11-113, f. 11v e 30r).

O vermelho é utilizado ainda para ornamentar imagens, a exemplo da que vimos, ou de várias outras que se encontram nas margens (são diversos santos e santas que aparecem figurados ao longo do manuscrito: 45), além de iniciais historiadas e ornamentadas. Estas últimas possuem motivos fitomórficos, por vezes acompanhados por híbridos antropomórficos.

Segundo Jean-Claude Bonne, medievalista francês cuja obra se volta para uma análise crítica das imagens ornamentais, rompendo com uma postura muito comum (e limitadora) na História da Arte de separar de modo absoluto “ornamento” de “representação”, dando maior valor a esta última em detrimento do primeiro, o ornamento possuía uma posição de destaque no mundo medieval, sendo herdeiro de uma longa tradição:

Em relação à palavra *ornamentum*, ela preservou na Idade Média seu sentido antigo de equipamento útil ao bom funcionamento de uma coisa. [...] ela não evoca a ideia moderna de um acréscimo supérfluo, mas sobretudo uma de completude necessária ao bom funcionamento de uma operação ou de uma

instituição. [...] A ornamentação é também um instrumento de legitimação do poder.¹¹

Bonne cria o neologismo “ornamentalidade”, entendendo-o como um *modus operandi* que permeia toda imagem, uma vez que a ornamentação sempre estaria inserta numa série que, entre repetições e quebras, constrói objetos e discursos¹². No caso aqui estudado, texto e imagens, que são ligados pela narrativa construída pelo uso do vermelho, participam na criação de relações de aproximação entre monges e seus modelos, os santos. O uso de uma ornamentação repetida quando há a ocorrência de um nome que identifica monges e santos como membros de uma mesma instituição ou o uso de dispositivos figurativos (a doação de Nevelo sendo o mais claro deles) participam do mesmo processo de (re)produção de pertença ao mundo e à memória eclesiásticos.

Tal processo, ou dispositivo discursivo (entendendo aqui discurso em um sentido amplo, englobando texto, imagem e ornamentação), funciona com base na exposição de relações dinâmicas entre semelhança e diferença – a proximidade de uma vida edificada em torno de modelos sagrados, mas sem que nunca se chegue a uma posição de igualdade ao modelo. Se isso pode ser observado na decoração em vermelho, a escolha de incluir uma imagem de doação no início da obra é particularmente importante para esta análise. Dedicuemo-nos, assim, a entender o dispositivo do dom na imagem de Nevelo (entendendo a preposição nos dois sentidos: a imagem feita por ele e que o mostra).

A teoria do dom, e sua aplicação a realidades medievais, não é algo recente entre os estudiosos. O dom – ou seja, o funcionamento de trocas não monetizadas entre dois indivíduos ou grupos – tornou-se um dos principais temas da Antropologia a partir do trabalho de Marcel Mauss, lançado nos Anais de Sociologia em 1924, intitulado *Essai sur le don*. Ainda que não seja de criação maussiana¹³, sua

¹¹ BONNE, Jean-Claude. Ornamentation et représentation. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (org.). *Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout: Brepols, 2015. p. 199-212, p. 200.

¹² BONNE, 2015, p. 201.

¹³ Sobre o assunto, MAGNANI, Eliana. Les médiévistes et le don: avant et après la théorie maussienne. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (Bucema)*, Hors-série n. 2, p. 1-16, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cem/pdf/8842>.

consagração como tópico dentro do cenário acadêmico ocidental ocorreu por meio da obra deste sobrinho de Durkheim.

Apesar dos debates sobre a teoria do dom dentro das Ciências Sociais terem avançado em muito desde as proposições de Mauss – sintetizadas na máxima “dar, receber, retribuir” –, sua aplicação por medievalistas acaba muitas vezes por automatizar a proposta maussiana, criando uma “zona de conforto” teórico-metodológica, mesmo quando isso significa minar a complexidade de relações analisadas¹⁴. Um exemplo é o emprego à exaustão do conceito jurídico *do ut des* (dou para que me dê), retirado do Direito Civil romano, para o mundo medieval – como se ele conseguisse resumir o profundo dinamismo das relações de doação, dinamismo este particularmente labiríntico quando as trocas se davam não entre laicos, mas entre o(s) indivíduo(s) e a divindade.

Eliana Magnani, na busca por expandir os horizontes teóricos da relação dom/contradom, afirma a existência de algo que seria universal a qualquer tipo de doação dentro do contexto medieval, seu ideal:

Se existe um modelo de doador na sociedade cristã medieval, este modelo é Deus. Foi Ele que criou tudo e que deu tudo ao homem, colocando-o desta forma na posição de devedor que carrega uma “dívida indelével”, pois o homem não possui nada equivalente a oferecer a Deus. Mas Deus também deu ao homem a possibilidade de utilizar corretamente o que recebeu e de obter, assim, a salvação. Para tanto, o homem deve imitar a Deus e, como Ele, dar. Dar a Deus é, fundamentalmente, devolver. Desta forma, os papéis se invertem, o homem se torna doador, Deus donatário, mesmo se foi Deus que [gerou] os meios de uma tal inversão.¹⁵

Continuando o pensamento de Magnani, uma doação rumo ao divino se dava por meio de intermediários. Este é o papel dos santos, o que é ainda mais reforçado quando os doadores em questão são os

Acesso em: jan. 2022.

¹⁴ MAGNANI, 2008, p. 7.

¹⁵ MAGNANI, Eliana. O dom entre História e Antropologia: figuras medievais do doador. *Revista Signum*, n. 5, p. 169-193, 2003. p. 177-178.

próprios eclesiásticos – como no caso da imagem em estudo. É importante apontar que a pertença social e a identidade do doador eram repetidamente marcadas, o que possibilitava, segundo a autora, a criação de uma rede em torno de um mesmo objeto.

Dentro do dinamismo do dom medieval, doador e donatário nunca eram categorias estanques, criando “um campo de intercâmbios intermináveis, desiguais e variáveis”¹⁶, agenciados de diversas maneiras, adequando-se às necessidades do contexto. No caso aqui analisado, o dom media uma relação de profunda desigualdade: os monges de Corbie (no caso, Nevelo) eram, em última instância, inferiores ao santo patrono de sua abadia. A falta de ornamentação da figura do monge em relação à abundância de elementos que destacam São Pedro – seu trono, suas vestes ornamentadas, os arcos à sua volta – cria uma distância quase intransponível, não fosse pelo contato mediado pelo dom, ou seja, pela obra dedicada.

Se as imagens assim o expressam, o colofão e o texto do fólio o confirmam. O texto, hoje danificado, acima da cabeça do monge é o mesmo que foi escrito na parte inferior do fólio, e afirma que o trabalho foi feito e custeado pela própria mão do corbiense e dedicado ao beatíssimo São Pedro¹⁷.

Se a distância entre os monges (personificados aqui na figura de Nevelo) e o santo é insuperável, eles ainda podem dele se aproximar ao seguir seu exemplo, contribuindo com a obra que foi atribuída a Pedro pelo próprio Cristo¹⁸: a edificação (*aedificatio*) de sua Igreja (*Ecclesiam meam*) – termo que identificava não só a Igreja e o clero,

¹⁶ MAGNANI, 2003, p. 192.

¹⁷ “*In nomine sancte et individue Trinitatis, ego frater Nevelo, huius sancti cenobii Corbeiensis alumnus, in sancto habitu constitutus, sed conscientie sarcina, utcumque pregravatus, hunc libellum propriis sumptibus elaboratum et propria manu prout potui descriptum, obtuli Domino et patrono nostro beatissimo Petro apostolo [...]*.” Transcrição parcial publicada por Delisle (DELISLE, Léopold. *Recherches sur l’ancienne bibliothèque de Corbie. Mémoires de l’Institut National de France*, tome 24, 1e partie, p. 266-342, 1861).

¹⁸ Mateus 16, 18 – “*Et ego dico tibi quia tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam et portae inferi non praevalent adversum eam*”. *BIBLIA Sacra Vulgata*. In: DEUTSCHE BIBEL GESELLSCHAFT. Academic. Disponível em: <https://www.academic-bible.com/en/online-bibles/biblia-sacra-vulgata/read-the-bible-text/bibel/text/lesen/stelle/50/160001/169999/ch/ca44e626d49ba1588a243ba0ed610522/>. Acesso em: jan. 2022.

mas toda a cristandade. Afinal, o livro dado por Nevelo seria o próprio livro ali copiado, o Martirológico/Obituário, que contém os nomes dos irmãos falecidos, e que compõem a *ecclesia* monástica.

Tal jogo de proximidade e distância, semelhança e diferença, condições agenciadas por Nevelo de múltiplas maneiras, associa-se também à conexão, exposta por Santo Agostinho, entre *auctoritas* e *humilitas*. O pensamento agostiniano merece atenção especial, e dificilmente seria explorado em poucas páginas. Porém, mais que um mergulho, já realizado por outros trabalhos¹⁹, basta observar que a autoridade dos monges, exemplificada pelo próprio Nevelo em suas figurações dentro do manuscrito aqui estudado, perpassa pela humilhação diante dos santos. Se no caso no fólio 11v Nevelo se encontra ajoelhado aos pés de São Pedro, tal representação é amplificada na imagem do fólio 134v (fig. 3).



Fig. 3: Prólogo da Regra de São Bento: VSCVTA O FILI PRECEPTA MAGISTRI (“Escuta, filho, os preceitos do Mestre”). À esquerda, fólio 134v, com o monge Nevelo aos pés de São Bento. À direita, detalhe do fólio. Regula Sancti benedicti. Corbie, século XII (1102-1123) (Paris, BnF, Ms. Latin 17767, f. 134v-166r, f. 134v).

¹⁹ Por exemplo: POLLMANN, Karol. Christianity and Authority in Late Antiquity: The transformation of the Concept of Auctoritas. In: HARRISON, Carol; HUMFRESS, Caroline; SANDWELL, Isabella. *Being Christian in Late Antiquity: A Festschrift for Gillian Clark*. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 156-174.

A imagem marca o fim do Martirológio/Obituário e o começo da segunda obra copiada por Nevelo, incluída no manuscrito: a Regra de São Bento. Nela, a primeira frase do prólogo do texto rodeia a imagem de Nevelo deitado aos pés do santo, que porta o báculo abacial com a mão esquerda e toca a cabeça do monge com a direita ao mesmo tempo que aponta para o texto. A humilhação de Nevelo é o que prova a qualidade de sua obra, e sua importância no seio da comunidade a que pertencia. A ornamentação aqui é distinta, não havendo mais traços e pontos vermelhos nas figuras, todavia o fundo das letras maiúsculas é pintado de vermelho. O contraste maior não é tanto entre o monge e o santo (no que tange à ornamentação, porque no que diz respeito a posição, gestualidade e tamanho, a hierarquia continua a ser muito fortemente marcada), porém entre os personagens e o texto. Aqui é a Regra monástica, ou seja, as palavras do santo que servem de guia a todo o mosteiro, por isso é ela que ganha o maior destaque. De certo modo – implícito, contudo não figurado explicitamente na imagem –, aqui o dom é feito do santo para o monge: a Regra, suas palavras, suas letras.

Conclusão: memória, entre palavras e imagens

Por meio da análise de um manuscrito – BnF Lat 17767 – buscamos demonstrar como um monge de Corbie, Nevelo, deixou transparecer suas preocupações com seu papel como copista/autor na própria obra. Entre dinâmicas que privilegiam, em certos momentos, a distância e a diferença de eclesiásticos e seus modelos (como na imagem de doação no fólio 11v e a cena de humilhação no fólio 134v) e, em outros, a aproximação de clérigos e santos (como é o caso da proximidade entre os nomes dos santos e dos falecidos membros da comunidade corbiense no Martirológio/Obituário), o monge Nevelo fez um uso importante da ornamentação no manuscrito – ornamentação esta que trabalha para criar tais relações e organizar a obra e a memória da comunidade.

Em uma obra de grande relevância sobre os mecanismos que agenciavam a memória na Idade Média, Mary Carruthers nos diz:

Ambas as atividades textuais, fazer imagem (*picturing*) e ler, têm como seu objetivo não simplesmente aprender uma história, mas aprendê-la para familiarizá-la e domesticá-la, na maneira

completamente internalizada, até mesmo psicológica, que a leitura medieval requer. Porém, para se beneficiar da *pictura*, é necessário compreendê-la retoricamente, como diretamente referencial não a um objeto, mas a uma narrativa (*historia*) e assim aos processos mentais humanos envolvidos em entender (intelecto) e convicção (vontade). [...] Uma imagem física, como uma pintura ou uma estátua, não representava diretamente coisa alguma para a mente humana, porque nós humanos podemos somente entender o que nossos sentidos assimilaram variadamente por meio de um fantasma construído “espiritualmente” (palavra agostiniana – nós agora provavelmente diríamos mentalmente ou cognitivamente) pela nossa imaginação para utilização em nosso pensamento.²⁰

Ainda segundo a autora:

A decoração de um manuscrito é parte da *painture* da linguagem, um dos portões para a memória, e sua forma que assume tende recorrentemente a ter relação com o que é útil não só para entender um texto, mas para preservá-lo e lembrá-lo.²¹

Assim, os dispositivos mobilizados por Nevelo, e que foram posteriormente incluídos e reutilizados em outros manuscritos corbienses do século XII, buscavam conformar a ideia de que era impossível dissociar Corbie de uma longa tradição eclesiástica da qual a comunidade faria parte. O prestígio do monastério, de seus integrantes, seu *scriptorium* e sua biblioteca: tudo isso dependia da capacidade do monastério em ser reconhecido, pelos seus e pelos outros, como *imago Dei*, tarefa já delegada na Criação.

²⁰ CARRUTHERS, 2008, p. 276.

²¹ CARRUTHERS, 2008, p. 281.

Fontes primárias

ADO; [NEVELO]. *Martyrologium et obituarium e Regula sancti Benedict.* Corbie, século XII (1102-1123) (Paris, BnF, Ms. Latin 17767, f. 11v-134r; f. 134v-166r). Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8562410b>. Acesso em: jan. 2022.

BIBLIA Sacra Vulgata. In: DEUTSCHE BIBEL GESELLSCHAFT. Academic. Disponível em: <https://www.academic-bible.com/en/online-bibles/biblia-sacra-vulgata/read-the-bible-text/>. Acesso em: jan. 2022.

Referências bibliográficas

BASCHET, Jérôme. Corpus d'images et analyse sérielle. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (org.). *Les images dans l'Occident Médiéval.* Turnhout: Brepols, 2015. p. 319-332.

BIBLISSIMA. Portail. Biblioteca virtual de bibliotecas sobre livros escritos, traduzidos, iluminados, recolhidos ou inventariados desde a Antiguidade até o século XVIII. Disponível em: <https://portail.bibliissima.fr/>. Acesso em: jan. 2022.

BONNE, Jean-Claude. Ornamentation et représentation. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (org.). *Les images dans l'Occident médiéval.* Turnhout: Brepols, 2015. p. 199-212.

CARRUTHERS, Mary. *The Book of Memory: A study of Memory in Medieval Culture.* 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

CORBIE, Abbaye Royale. *Vol. du XIIIe Centenaire.* Lille: Facultés Catholiques de Lille, 1963.

DELISLE, Léopold. Recherches sur l'ancienne bibliothèque de Corbie. *Mémoires de l'Institut National de France*, tome 24, 1e partie, p. 266-342, 1861.

ENLUMINURES. Base de dados digital de consulta de reproduções de iluminuras e elementos decorativos de manuscritos medievais mantidos em bibliotecas francesas. Disponível em: <http://www.enluminures.culture.fr/>. Acesso em: jan. 2022.

MAGNANI, Eliana. Les médiévistes et le don: avant et après la théorie maussienne. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (Bucema)*, Hors-série n. 2, p. 1-16, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cem/pdf/8842>. Acesso em: jan. 2022.

MAGNANI, Eliana. O dom entre História e Antropologia: figuras medievais do doador. *Revista Signum*, n. 5, p. 169-193, 2003.

MÈRINDOL, Christian de. *La production des livres peints à l'abbaye de Corbie au XIIème siècle: étude historique et archéologique*. 1975. Thèse – Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Université Lille III, Lille, 1975. 3 v.

MÈRINDOL, Christian de. Le recueil de Névelon pour l'abbaye de Corbie et son modèle: quelques sources de l'art roman. *Cahiers Archéologiques: fin de l'antiquité et moyen âge*, n. 35, p. 81-112, 1987.

MYNORS, R. A. B (ed.). *Cassiodori Senatoris Institutiones*. Oxford: Clarendon Press, 1961.

OOGHE, Gérard. L'écriture de Corbie. In: CORBIE, Abbaye Royale. *Vol. du XIIIe Centenaire*. Lille: Facultés Catholiques de Lille, 1963. p. 263-282.

PERSÉE. Acesso aberto e gratuito a coleções completas de publicações científicas. Portail. Disponível em: <https://www.persee.fr/>. Acesso em: jan. 2022.

POLLMANN, Karol. Christianity and Authority in Late Antiquity: The transformation of the Concept of Auctoritas. In: HARRISON, Carol; HUMFRESS, Caroline; SANDWELL, Isabella. *Being Christian in Late Antiquity: A Festschrift for Gillian Clark*. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 156-174.

Lista de figuras

1. Doação do monge Nevelo. ADO; [NEVELO]. *Martyrologium et obituarium*. Corbie, século XII (1102-1123) (Paris, BnF, Ms. Latin 17767, f. 11v-134r, f. 11v).
2. Três exemplos da ocorrência do uso do vermelho na escrita de nomes de santos e eclesiásticos de Corbie: “*ego fr[ater] Nevelo*” (f. 11v); “*nostro beatissimo Petro ap[osto]lo*” (f. 11v); e “*Nicholaus*” (f. 30r). ADO; [NEVELO]. *Martyrologium et obituarium*. Corbie, século XII (1102-1123) (Paris, BnF, Ms. Latin 17767, f. 11v-134r, f. 11v e 30r).
3. Prólogo da Regra de São Bento: *VSCVTA O FILII PRECEPTA MAGISTRI* (“Escuta, filho, os preceitos do Mestre”). À esquerda, fôlio 134v, com o monge Nevelo aos pés de São Bento. À direita, detalhe do fôlio. *Regula sancti Benedicti*. Corbie, século XII (1102-1123) (Paris, BnF, Ms. Latin 17767, f. 134v-166r, f. 134v).

* **PEDRO DE OLIVEIRA E SILVA** é bacharel e licenciado em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH-USP (2021), e é bolsista do Departamento de História, DH-USP, com bolsa PUB (2018-2019), sob a orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Correia L. Pereira. Pesquisador do Laboratório de Teoria e História das Mídias Medievais (LATHIMM-USP).

IX

Contatos entre o sagrado e o profano, o cristão e o pagão

Um estudo sobre as imagens do manuscrito dos *Carmina Burana*

Pedro Ramos MONTEIRO*

1. Introdução

O manuscrito dos *Carmina Burana*¹ é objeto de diversos debates e discordâncias entre aqueles que se dedicam a seu estudo. Trata-se de uma obra que compila poemas e canções abrangendo desde rimas de amor a sátiras religiosas elaboradas, e é datado da primeira metade do século XIII. Atualmente se encontra na Biblioteca Estatal da Baviera, porém foi descoberto em um mosteiro beneditino bávaro, cuja biblioteca havia sido desmanchada no século XIX². No entanto,

¹ Munique, Bayerische Staatsbibliothek, BSB, Clm 4660. O acesso ao manuscrito para o presente estudo foi feito totalmente a distância mediante sua versão digitalizada e disponível na plataforma MDZ da *Bayerische Staatsbibliothek*, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00085130?page=,1> (acesso em: jan. 2022). O uso da fonte digitalizada para o estudo da imagem não apenas abre grandes possibilidades, mas também impõe algumas limitações, em especial quanto à análise dos detalhes mais materiais do manuscrito, o que será relevante ao longo do capítulo.

² DE HAMEL, Christopher. *Manuscritos notáveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 364.

ele não teria sido produzido ali. A autoria do manuscrito também é desconhecida, assim como a maior parte das cantigas nele registradas, e apenas poucas delas fornecem pistas que permitem algum tipo de precisão histórica, seja de autor, seja de local de proveniência, seja de data de criação. Muito já se escreveu sobre o conteúdo textual deste manuscrito. Christopher de Hamel faz considerações importantes, e aqui destaco sua análise de que, pelo conteúdo de sátira religiosa ricamente construída e das temáticas profanas de muitas das poesias amorosas e de bebedeira, o manuscrito teria sido elaborado por um indivíduo laico em um momento da Idade Média em que a sabedoria escrita e a produção de livros estaria se expandindo para fora dos muros dos mosteiros³.

Partindo deste precedente dos *Carmina Burana* como uma obra que tangencia as temáticas e o cânone cristão, mas que ainda assim causa estranhamento por possuir elementos pagãos e profanos, aqui se propõe um olhar às imagens presentes no manuscrito e como elas permitem um vislumbre da complexidade e da maleabilidade da categoria do sagrado na arte medieval. Jean-Claude Schmitt argumenta que o sagrado na Idade Média não era somente uma esfera rígida e bem delimitada, mas algo que podia ser definido e redefinido, muitas vezes se alternando ou se sobrepondo ao que era anteriormente pertencente ao profano⁴. Schmitt ainda afirma que a convivência no mesmo espaço entre imagens sagradas e profanas não é incomum na Idade Média⁵.

O que se nota em algumas miniaturas do manuscrito é que, precisamente, as esferas sagrada (cristã), profana e pagã coabitam as mesmas imagens. Por meio de mecanismos específicos, tais imagens se apropriam de elementos da arte cristã e os integram às temáticas profanas e pagãs, elaborando novos sentidos. Nesta análise, o objetivo é demonstrar como estes mecanismos aparecem nas imagens do *codex* e em que sentido elas constituem diálogos e conflitos entre o sagrado

³ DE HAMEL, 2017, p. 402.

⁴ SCHMITT, Jean-Claude. A noção do sagrado e sua aplicação à história do cristianismo medieval. In: SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo, os ritos, os sonhos, o tempo*. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 41-50.

⁵ SCHMITT, Jean-Claude. Imágenes. In: SCHMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques. *Diccionario Razonado del Occidente Medieval*. Madrid: Akal, 2003. p. 364-373.

cristão e o profano pagão dentro da arte medieval, demonstrando as inúmeras possibilidades de intercâmbios e permeações.

O manuscrito inteiro possui oito miniaturas. Contudo, considerando os limites deste capítulo, a análise aqui se limitará a apenas duas miniaturas, nas quais as relações de troca e transposição entre esferas aparentemente opostas são mais expressivas. A primeira iluminura que será analisada é a que abre o manuscrito: a Fortuna e sua roda (fólio 1r). A figura da deusa pagã não era originalmente a primeira página do manuscrito. É possível que a ordem dos fólios tenha sido alterada após a confecção do livro⁶. Partindo da ideia de análise iconográfica proposta por Jérôme Baschet, de construções de sentido que não se limitam a uma imagem, porém que se relacionam com outras presentes ou ausentes⁷, será examinada como esta operação se dá com tal miniatura. Ela se relaciona a diversos *topoi* da iconografia cristã medieval ao mesmo tempo que se insere na iconografia da própria Fortuna, levando a imagem a se tornar uma sobreposição das temáticas pagãs e sagradas.

Em seguida a esta análise, o estudo será encaminhado a uma das imagens de festança e bebedeira presente no manuscrito. A cena representando uma mesa com quatro bebedores no fólio 89v permite a investigação de outro mecanismo crucial na arte medieval: o gesto. A utilização do gesto pelo autor será explorada a fim de associar novamente na mesma imagem dois mundos conflitantes: o do rito religioso cristão e o do festejo nas tabernas, além do sentido criado por tal associação nesta imagem em particular.

2. Considerações sobre autoria e circulação

Antes de adentrar a análise das miniaturas, será feita uma rápida consideração sobre sua autoria e o que ela pode apontar a respeito dos espaços de circulação dos artistas, neste caso dos pintores, durante a Idade Média. Assim como no caso dos poemas e das canções, o autor das iluminuras dos *Carmina Burana* é desconhecido. No entanto, alguns fatores podem dar pistas sobre o perfil deste artista. Seguindo a lógica apresentada por De Hamel⁸, pode-se dizer que a construção

⁶ DE HAMEL, 2017, p. 367.

⁷ BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008. p. 381.

⁸ DE HAMEL, 2017, p. 402.

das canções satíricas evidencia um autor que, apesar de laico ou pertencente ao clero secular, tem um profundo domínio do conhecimento religioso, sobretudo das Escrituras. Trata-se de um artista capaz de confeccionar estas imagens, articular referências iconográficas e mimetizar modelos da arte sagrada em um contexto laico.

Esta questão é reforçada quando se considera o que comenta Schmitt, em seu *Dicionário temático da Idade Média*, ao apontar que a produção das imagens no período não era marcada por uma divisão radical entre aqueles que as produziam para o clero ou para fins sagrados e aqueles que se dedicavam à arte profana ou para fins mundanos. Muitas oficinas de pintores, escultores etc., atendiam tanto às necessidades artísticas religiosas quanto às laicas⁹. Acredita-se que as miniaturas dos *Carmina Burana* sejam uma evidência bem clara desta dinâmica. O domínio do artista sobre as temáticas cristãs, para ser capaz de utilizá-las na criação de sentido em relação a temáticas pagãs e profanas, sugere que ele fazia parte deste contexto de pintores atuando tanto em obras de cunho religioso quanto laico.

As imagens no manuscrito dos *Carmina Burana*, portanto, permitem um olhar sobre as dinâmicas de produção da arte medieval. Elas apontam para artistas que circulavam entre temáticas distintas, que não se prendiam a padrões rígidos e específicos para cada tipo de obra, mas, sim, que permitiam permeações e interações artísticas entre suas produções, incluindo a sobreposição entre as esferas cristã e pagã, sagrada e profana.

3. A Fortuna Entronada

Ao abrir o manuscrito dos *Carmina Burana*, o leitor logo se depara com a imagem da roda da Fortuna (fig. 1). Toda a metade superior da página é tomada pela miniatura policromada que se encontra cercada por uma moldura de formato cruciforme. A deusa é representada frontalmente, sentada ao centro da roda em um trono, vestida com um manto e uma túnica e adornada com uma coroa. Suas mãos estão estendidas e de cada uma delas pende um rolo aberto. Em torno desta imagem notam-se as quatro figuras humanas que, colocadas em quatro posições diferentes em relação à roda, representam os

⁹ SCHMITT, 2003, p. 364-373.

movimentos do destino e como eles são capazes de alterar a posição social dos seres humanos. O primeiro, no topo da roda, está trajado como um rei, portando insígnias tradicionais, como uma coroa e um cetro, sentado em um trono de maneira lateral, o que o diferencia do modo como a Fortuna está entronada, e é acompanhado da legenda “eu reino” (*regno*). À direita, ele perde sua coroa, seguindo o movimento da roda, e, na legenda, lê-se “eu reinei” (*regnaui*). Na parte inferior, ele está trajado sem nenhuma insígnia de poder ou luxo, sendo esmagado pelo peso da roda, em uma posição que denota submissão, e, ao seu lado, a legenda diz “não tenho reino” (*sum sine regno*). A figura da esquerda está em movimento de ascensão e é acompanhada pela inscrição “reinarei” (*regnabo*)¹⁰.

Para os fins deste estudo, não serão analisadas as figuras que sofrem o movimento da roda de lado. Elas não se encaixam no tema aqui discutido, visto que, como veremos nos exemplos mais adiante, não diferem de seus pares em outras imagens. O foco desta investigação será apenas em relação às questões iconográficas relativas à figura da Fortuna, pois é nela que ocorre o processo de encontro entre iconografias cristãs e pagãs, com distinções significativas. De início será necessário determinar os pontos comuns – segundo os quais tal imagem se encaixa no grupo maior de representações da deusa pagã – para só então discutir como esta iconografia foge dos modelos estabelecidos, aproximando-se de algumas imagens cristãs.

¹⁰ DE HAMEL, 2017, p. 383.



Fig. 1: Imagem da Fortuna Entronada. Carmina Burana, Caríntia (?), c. 1230. München, BSB, Clm 4660, f. 1r.

As representações artísticas da Fortuna na Antiguidade Clássica a colocavam sobre a roda, sendo o caminhar dela o causador do movimento giratório que regia as vidas de todos¹¹. A transferência da deusa para o mundo medieval é creditada aos escritos de Boécio no século VI d.C., carregando o mesmo sentido clássico de poder sobre o destino dos seres humanos¹². No entanto, as primeiras imagens medievais da Fortuna começam a aparecer apenas no século XII, quando abundam sobretudo no mundo dos manuscritos¹³. Tal Fortuna medieval geralmente é representada em pé ao lado da roda e girando-a com as mãos ou por meio de uma manivela¹⁴. Em certas imagens, ela chega a aparecer vendada, construindo um sentido de imparcialidade em suas decisões, como em um manuscrito francês do

¹¹ RADDING, Charles M. Fortune and her Wheel: the meaning of a medieval symbol. *Mediavistik*, v. 5, p. 129-140, 1992. p. 127-138.

¹² RADDING, 1992, p. 128-129.

¹³ RADDING, 1992, p. 132.

¹⁴ RADDING, 1992, p. 127.

Roman de la Rose de 1361 (Paris, BnF, Français 2195, f. 156v). Este modelo iconográfico a coloca como um personagem ligado a uma ação, influenciando diretamente a vida dos seres humanos no mundo. É uma iconografia que não está distante de suas contrapartidas da Antiguidade no tocante ao papel desempenhado: a Fortuna toma em suas mãos o movimento da roda e, por consequência, os desígnios do destino de todos.

Deste ponto em diante encontramos as primeiras diferenças fundamentais que surgem na Fortuna dos *Carmina Burana*. Primeiramente, neste manuscrito ela não está colocada no mesmo tipo de papel ativo das até aqui representadas, pois em lugar de girar a roda, ou mesmo de estar apoiada sobre ela – como no caso de algumas representações anteriores ao século XII –, esta Fortuna não chega nem a tocar o objeto. Ela é representada de maneira muito mais ostensiva, colocada frontalmente e sentada, parecendo mesmo deslocada do movimento da roda sobre a qual se sobrepõe. Quando se observam outras imagens que deslocam a Fortuna para uma posição central, é notável que ainda assim se preocupem em mostrá-la ativamente movimentando a roda, como é o caso da miniatura representando a deusa em um exemplar francês da Física de Aristóteles, datado do século XIII (Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 3469, f. 38r). A mudança da posição em pé para a posição sentada também a distancia da iconografia tradicional. Contribui novamente para a representação da Fortuna como uma figura ostensiva e não ativa na composição da cena. Devemos notar ainda a especificidade dessa postura sentada. A deusa é representada frontalmente e, o mais importante, sobre um trono, algo que será essencial quando adentrarmos questões referentes à iconografia cristã. A diferença na postura dessa Fortuna em relação a seus pares traz consigo uma carga de significado expressivo que pode ser mais bem compreendida mediante as categorias estabelecidas por François Garnier relacionadas a personagens “em estado” e “em ação” nas imagens medievais¹⁵. Enquanto a maior parte das Fortunas são representadas realizando ativamente o ato de girar a roda, estando por isso em ação, em contato direto com a atividade a elas destinada, nos *Carmina Burana* a Fortuna não controla a roda

¹⁵ GARNIER, François. *Le Langage del' image au Moyen Age II: Grammaire des Gestes*. Paris: Le Léopard d'Or, 2003. p. 54.

com um movimento direto. Ela é representada como aquela que tem o poder sobre o movimento não por uma intervenção direta, mas sim por meio de um poder mais profundo e indireto, transmitido justamente por sua postura e seu lugar na imagem. Este é o poder dos personagens que Garnier chama de “em estado”, em que a função, e consequentemente o domínio sobre determinada atividade não é demonstrado pelo ato em si, mas por posições e gestos ligados à ideia de poder¹⁶. Nossa Fortuna, portanto, se enquadra neste tipo de gestualidade. Seu poder sobre o destino é demonstrado por seu lugar e postura “em majestade” (sentada em um trono, colocada frontalmente) em lugar de derivar da atividade direta. É um tipo de representação que sugere um poder eterno e fora de um espaço-tempo definido¹⁷.

Uma última diferença que é possível notar está nos objetos que a deusa leva em ambas as mãos. Na iconografia tradicional ela geralmente não porta nada, por estar dedicada a girar sua roda. Uma exceção, contudo, pode ser vista na iluminura do *Roman de la Rose* citado anteriormente, em que a Fortuna tem presos aos braços dois objetos quadrados. A iluminura à qual nos dedicamos também é uma exceção. A deusa estende dois rolos que, como veremos adiante, evidenciam os intercâmbios com as temáticas artísticas cristãs.

Conclui-se que a Fortuna dos *Carmina Burana* apresenta numerosas rupturas, tanto nos elementos da imagem isolados quanto nos sentidos por eles trazidos, com a iconografia mais tradicional associada à deusa no mundo pagão e no cristão medieval. Passamos, assim, à seguinte questão: De onde vêm essas mudanças na iconografia? Christopher de Hamel, ao debruçar-se brevemente sobre a miniatura, apresenta a hipótese de que, na verdade, não se trataria da deusa Fortuna. Ele afirma que o que vemos é uma segunda aparição da figura real que está no topo da roda, e que, muito provavelmente, ambas as imagens foram baseadas em um selo real representando Frederico II do Sacro Império Romano Germânico¹⁸. Ele não elabora uma justificativa específica para essa segunda aparição da figura em uma posição distinta da imagem, porém baseia suas afirmações em alguns pontos iconográficos relevantes a uma discussão, pois tocam

¹⁶ GARNIER, 2003, p. 54.

¹⁷ GARNIER, 2003, p. 54.

¹⁸ DE HAMEL, 2017, p. 383-385.

em problemas fundamentais em sua hipótese. Em primeiro lugar, as características físicas. A figura central possui os cabelos longos caindo sobre os ombros enquanto ambos os reis, do selo e do topo da roda, são representados com cabelos curtos. De Hamel chega a afirmar que a sombra de uma barba é visível no rosto da figura central, algo que, além de contrastar com os cabelos femininos, é impossível de identificar a olho nu apenas observando o documento digitalizado (fig. 2). Seria necessário uma análise minuciosa de natureza técnica e material do manuscrito físico para garantir que se trata de um traço intencional e não de alguma mancha ou desgaste posterior à imagem. Esta segunda possibilidade se torna ainda mais plausível quando se leva em conta uma segunda lacuna, de natureza iconográfica, na hipótese que De Hamel levanta: as insígnias reais levadas pelos personagens. Tanto o rei no topo da roda quanto o estampado no selo real carregam nas mãos símbolos bem conhecidos em imagens medievais que os identificam como governantes na Terra (um cetro na mão direita na primeira imagem e uma espada e um *globus cruciger* na segunda). Se a intenção do artista fosse colocar no centro da roda o rei que aparece em seu topo, ele provavelmente daria a esta figura os mesmos adereços de poder como forma de rápida identificação. Isso também vale para a imagem de Frederico II. Se a intenção fosse representar o rei do mesmo modo que o selo real o faz, a espada e a orbe seriam colocadas nas mãos da figura central. Ao contrário, a personagem no meio da roda traz nas mãos objetos completamente distintos. O fato de estar coroada também não contribui para esta hipótese, visto que exemplos de Fortuna com o mesmo tipo de adereço aparecem em diversas outras imagens. Estes elementos iconográficos descartam a hipótese levantada por De Hamel e nos levam a crer que, de fato, vemos ali uma imagem da Fortuna.



Fig. 2: Detalhe do rosto e do cabelo da Fortuna. Carmina Burana, Caríntia (?), c. 1230. München, BSB, Clm 4660, f. 1r.

Permanecemos, assim, com a questão já postulada: O que faz com que a figura da Fortuna aqui apresentada (fig. 1) tenha tantas divergências em relação a seus pares? A resposta a esta pergunta pode estar na sobreposição entre o mundo das imagens cristãs e o das imagens pagãs mediante apropriações iconográficas que tornam a referida miniatura tão singular ao abrigar simultaneamente estes dois universos distintos. Esta Fortuna evidencia o processo de transformação de uma temática iconográfica ligada ao mundo pagão em uma temática cristã. Trata-se, portanto, de certo grau intermediário na cristianização de iconografia em um ponto que nos permite o vislumbre de seus elementos cristianizados e pagãos ao mesmo tempo. Tal hipótese pode ser demonstrada na análise dos elementos da arte cristã que foram incorporados a esta imagem da Fortuna e como eles mantêm alguns dos principais sentidos construídos pela iconografia anterior: o domínio e a autoridade sobre o destino.

Começemos pela peculiaridade da postura e do lugar desta figura na imagem. A figura ao centro da imagem, por estar sentada em um trono e não interagindo com a roda, foge aos padrões da iconografia tradicional, tanto da pagã antiga quanto dos exemplos no mundo cristão. É possível que esses elementos derivem de um tema iconográfico cristão de grande importância: o Cristo em Majestade ou, na expressão latina, a *Majestas Domini*. Trata-se das figurações de Cristo que o representam em posição de glória, compostas de Jesus

sentado em um trono e posicionado frontal e ostensivamente, como é típico da iconografia de autoridades no mundo medieval, podendo estar cercado de outros temas iconográficos, geralmente cenas do Apocalipse ou dos quatro evangelistas¹⁹. Suas origens remetem às imagens paleocristãs e do cristianismo romano, transformando-se no decorrer do Medieval e atingindo o modelo ocidental mais conhecido a partir do período carolíngio. A Fortuna dos *Carmina Burana* deslocada de seu lugar tradicional, ativo ao lado da roda, é figurada em uma postura que invoca o mesmo tipo de autoridade imbuída no Cristo em majestade: ostensiva, legitimada pelo trono, um poder “em estado”, como já comentado. A *Majestas Domini* está associada ao contexto apocalíptico: Jesus não apenas é representado como figura hierárquica, mas também como o juiz que, no ponto mais alto de sua glória, decide sobre o destino das almas no fim dos tempos. Este sentido de julgamento e decisão se encaixa bastante com o papel desempenhado tradicionalmente pela Fortuna, o que pode explicar a aproximação e o empréstimo de elementos entre essas iconografias. São mudanças na imagem que não somente sugerem a cristianização do tema da Fortuna, como também apontam para uma permanência dos sentidos e dos significados trabalhados anteriormente por sua iconografia.

Já tratamos da peculiaridade presente no fato de que a Fortuna entronada dos *Carmina Burana* leva nas mãos estendidas dois rolos desdobrados, algo que não se repete em nenhuma outra imagem da deusa. Seguindo nossa hipótese de que as mudanças iconográficas nesta imagem derivam de aproximações com a arte cristã, é provável que os rolos possam ser atribuídos ao grupo de imagens da *traditio legis*. Falando mais especificamente, da forma que este grupo iconográfico toma a partir do século XII: o Cristo entronado ou em pé entregando um rolo desenrolado (as leis da Igreja, ou seja, as Escrituras), que pode ou não trazer algo escrito aos apóstolos Pedro e Paulo, que estendem as mãos para tomá-lo²⁰. É uma iconografia associada ao momento de fundação, de estabelecimento da ordem da Igreja. A Fortuna aqui apresentada não estende seus rolos a nenhuma

¹⁹ Ver a esse respeito: POILPRÉ, Anne-Orange. *Majestas Domini: une image de l'Église en Occident (Ve-IXe siècles)*. Paris: Cerf, 2005.

²⁰ COUZIN, Robert. *Traditio Legis: Anatomy of an Image*. Oxford: Archeopress, 2015. p. 67.

outra figura na imagem, todavia a hipótese sugerida é a de que a deusa apresenta elementos iconográficos ligados diretamente a Cristo, a objetos e atributos que ele apresenta na iconografia. A ideia de portar um ordenamento, de reger a vida dos seres humanos, que é trazida pela *traditio legis*, é completamente compatível com o papel e o significado já aferidos e preenchidos pela Fortuna analisada.

As aproximações iconográficas que constatamos nesta imagem fazem sentido quando compreendidas sob a ótica da cristianização. Mesmo assim, supor que as distinções apresentadas pela Fortuna dos *Carmina Burana* venham da iconografia sacra cristã e, ainda mais, de iconografias ligadas a Cristo, mesmo que as correspondências existam e as questões semânticas se encaixem, suscita certas incógnitas sobre a possibilidade e o significado que tais intercâmbios imagéticos produzem. Aproximar Cristo a uma figura feminina e pagã não é uma operação simples, e deve-se sempre dar atenção a desvios como os que ocorrem nesta imagem, pois transgressões de ordem são instrumentos simbólicos importantes. A imagem analisada abre um leque de estudo bem interessante sobre a metamorfose das iconografias na Idade Média, por exemplo: Como os artistas eram capazes de realizá-la e como os temas de origem pagã podiam ser apropriados e transformados, mantendo ainda seu conjunto de significados?

Uma tentativa de inserir a Fortuna aqui apresentada em um processo mais amplo de cristianização da iconografia começa com as imagens da Fortuna pagã apropriadas por artistas medievais, como Boécio, e resultando em novos temas completamente cristianizados, porém que herdaram o sentido de ciclo, julgamento e domínio sobre a vida. A partir do século XII, vemos o modelo da Roda da Fortuna transformar-se em uma temática artística cristianizada mediante sua adaptação e a criação do modelo da Roda da Vida²¹, concretizado no Saltério de De Lisle (Londres, BL, Arundel, Ms. 83 II, f. 126v). Nessas imagens, a exemplo da que se encontra neste Saltério, a figura da deusa pagã é gradualmente substituída pela figura do próprio Cristo, que é deslocado para o centro do círculo, como aquele que rege sobre o ciclo da vida, e as figuras em volta, sujeitas aos

²¹ KLINE, Naomi Reed. *Maps of Medieval Thought*. Woodbridge: The Boydell Press, 2012. p. 38.

movimentos, se convertem em representações mais estáticas das fases da vida dos seres humanos²². Embora não possamos ligar diretamente a Fortuna aqui estudada à criação da Roda da Vida, é possível afirmar que ela evidencia os mesmos tipos de mudança na iconografia que deram origem a este tema cristianizado.

As distinções iconográficas da Fortuna dos *Carmina Burana* não são, portanto, fruto de um artista isolado buscando quebrar com os padrões artísticos estabelecidos ou de um engano sobre a figura central representada. Elas se encaixam em um longo processo de transformação desta imagem pagã em um modelo adaptado à arte sagrada cristã por meio de sucessivas mudanças e apropriações. É um ponto intermediário entre a herança pagã da Roda da Fortuna e a iconografia cristã da Roda da Vida, que não se encaixa completamente em nenhuma das duas categorias. A Fortuna Entronada, ou Fortuna em Majestade, abre espaço para um novo grupo que dê conta destas especificidades, um grupo de imagens em transição e intercâmbio nas quais convivem o pagão e o sagrado cristão.

4. Modelo e contramodelo nas imagens de taberna

A segunda imagem que será foco de nossa análise faz parte de um ciclo iconográfico no manuscrito dos *Carmina Burana*. São imagens de personagens bebendo, jogando dados e xadrez, que dividem as páginas com canções de celebração da vida, que, em termos modernos, chamaríamos de “boêmia”, afastada das preocupações do mundo, aproveitando os prazeres carnais e quebrando regras sociais.

Contudo a similitude na temática das canções escritas e das imagens não significa uma correspondência imediata na construção de sentidos. Esta similitude é justamente a possibilidade de uma quebra com o discurso de exaltação da vida carnal que podemos observar na miniatura do fólio 89v (fig. 3). A cena de taberna está inserida em uma moldura retangular na metade inferior da página entre dois blocos de texto. Quatro homens estão distribuídos ao longo de uma mesa, que, ao mesmo tempo, faz parte da própria moldura. Todos trazem copos nas mãos, embora apenas os três primeiros os levem à boca, em um gesto que invoca o ato de beber. O quarto homem é a

²² KLINE, 2012, p. 40.

exceção à qual nos dedicaremos. No lugar de beber, ele realiza um gesto distinto: segura o copo em frente a ele e, com a outra mão erguida, estende os dedos indicador e médio.

Esta posição das mãos é, assim como muitos outros gestos na arte medieval, carregada de simbolismos e significados que são difíceis de serem determinados sem levar em conta elementos contextuais da imagem. Ernst H. Gombrich faz um levantamento interessante sobre os possíveis significados deste gesto no Medievo. Ele estabelece sua origem como um gesto trazido da retórica da Antiguidade indicando um personagem que discursa. Também aponta como tais gestos podem ter um significado de juramento, quando os dedos se colocam sobre algum objeto sagrado, ou de bênção²³. Este gesto parece fugir da categoria da retórica e do discurso, pois além dos dois dedos estendidos ele não possui nenhuma outra característica que indique oratória, como a posição dos braços ou estar se dirigindo a alguém. Além disso, o movimento envolve não apenas a mão estendida, mas também o cálice erguido. Garnier, citado anteriormente, aponta como os gestos que envolvem ou designam objetos não podem ser compreendidos sem levar em consideração todos os elementos envolvidos (aquele que designa, a posição da mão, o objeto designado etc.), pois seus sentidos são compostos do conjunto completo²⁴. A possibilidade de um gesto de juramento poderia se encaixar, visto que, em seus exemplares medievais, a mão e os dedos erguidos tocam um objeto sagrado. No entanto, a falta de outro personagem a quem o juramento seria feito, e que é comum neste tipo de imagem, afasta tal hipótese.

²³ GOMBRICH, Ernst H. Ritualized gesture and expression in art. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London: Series B, Biological Sciences*, v. 251, n. 772, p. 393-401, 1966.

²⁴ GARNIER, 2003, p. 108.



Fig. 3: Imagem dos bebedores e da consagração na mesa da taberna. Carmina Burana, Caríntia (?), c. 1230. München, BSB, Clm 4660, f. 89v.



Fig. 4: Exemplo de gesto da bênção com os dedos erguidos. Gratiani decretum, una cum glossa Bartholomaei Brixiensis, séc. XIV. Paris, BNF, Lat. 3898, f. 293r.

Resta, então, a ideia de que se trataria de uma bênção (fig. 4). Mantendo a perspectiva totalizante, na qual tanto a posição quanto o objeto são integrados, essa suposição se reforça, pois a combinação entre uma bênção e a presença de um cálice encaixariam o gesto do personagem em uma temática existente e relevante na Idade Média: a consagração do vinho durante a eucaristia. Os gestos foram parte importante do debate medieval em volta da ritualização das missas, e

a consagração do vinho fazia parte desse grupo de gestos²⁵, podendo esta ser uma imagem que representa justamente tal ato em ação. No entanto, a possibilidade do que vemos nesta cena se tratar de uma etapa da eucaristia suscita um importante questionamento: O que faria um gesto ligado ao ritual cristão, a um contexto sagrado, ser representado em uma cena de taberna, de exaltação da vida carnal?

O olhar inicial à miniatura nos sugere o gesto da consagração como algo alheio aos sentidos do restante da imagem. O homem realizando a bênção eucarística está, em princípio, deslocado no contexto profano de quebra da moral religiosa que se constrói tanto nesta imagem quanto em seus pares no manuscrito, e mesmo nas canções. Tratar-se-ia, portanto, de um gesto deslocado, da representação de algo que não pertence a este mundo, a esta imagem, e que, desse modo, não contribui para as construções de sentido ali presentes. No entanto, se dermos um passo adiante na análise, é possível quebrar com esta ideia de que o gesto sagrado não pertence à imagem, e tentar compreender como algo aparentemente fora de lugar neste contexto pode, na verdade, ser essencial para seus significados.

Uma possibilidade seria pensar na presença do gesto ali construindo um sentido: o da sátira. Um gesto pertencente à esfera sagrada realizado por um personagem completamente afastado do contexto esperado, compondo o tom de sátira religiosa que existe em tantas das partes textuais da obra. Outra hipótese, e que segue a proposta estabelecida nesta análise, é pensar como sua colocação ali sugere relações mais complexas entre o sagrado e o profano do que a simples negação ou anulação. Novamente se nota uma intencionalidade na convivência entre estes dois polos. Intencionalidade esta que muda a maneira como percebemos os contatos entre a imagem e o gesto da bênção. Para compreender isso, é necessário adentrar a questão das transgressões na imagem medieval. Um entendimento mais dicotômico das relações morais medievais poderia levar a esta ideia de que tudo aquilo que é profano entra em conflito imediato com aquilo que é sagrado. Estas duas pontas jamais poderiam tocar-se, pois uma não pertence ao espaço da outra, e quando existem avanços sobre estes limites estamos diante de

²⁵ SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris: Gallimard, 1990. p. 337-340.

transgressões e quebras. Tais limites, todavia – como já estabelecido previamente neste estudo –, são bem mais fluidos nas imagens medievais, e muitas vezes as transgressões do profano dentro do espaço sagrado são intencionais e necessárias para a construção de sentido elaborada pelas imagens.

Essas transgressões “permitidas” e intencionais entre as esferas sagrada e profana se aplicam ao caso da imagem em análise se ela for compreendida como um jogo de modelo e contramodelo. Trata-se de processos na arte medieval nos quais a intenção é o reforço da ordem estabelecida, dos preceitos morais e religiosos, em que os artistas se utilizam de mecanismos de transgressão, justamente para atingir esse objetivo²⁶. Para o retorno à ordem, é necessário ter conhecimento daquilo que a quebra. Isso faz com que os artistas trabalhem imagens amplamente profanas (contramodelos) no mesmo espaço em que estão aquelas de cunho sagrado e moral (modelos).

Se pensarmos dessa maneira, nossa imagem do homem que abençoa em meio à taberna ganha novos sentidos. O gesto da consagração não está mais solto no espaço, mas, sim, ligado a essa tentativa de mostrar na mesma imagem um modelo a ser seguido e um contramodelo que quebra com este caminho sagrado. Os bebedores ligados à realidade carnal e a consagração do vinho voltada para a piedade. Logo, a relação entre imagem e gesto também se transforma, evidenciando que este gesto não é alheio nem deslocado na imagem. Ele, na verdade, está profundamente conectado aos sentidos de moralização que a imagem cria, que são, por sua vez, distintos daqueles criados por uma imagem da consagração isoladamente ou apenas de bebedores. Tal gesto da consagração é único e distinto de outras representações do mesmo movimento, pois seu sentido só existe, só se concretiza quando visto nesta imagem como um todo. E a imagem, por meio deste mecanismo de modelo e contramodelo, passa a evidenciar as diversas possibilidades de relações entre as esferas do sagrado e do profano na arte medieval.

Outro gesto na cena parece confirmar ainda mais esta relação intrínseca entre os dois lados (profano e sagrado): o último bebedor estica seu braço para tocar o homem que abençoa a bebida. É como

²⁶ BARTHOLEYNS, Gil; DITTMAR, Pierre-Olivier; JOLIVET, Vincent. *Image et transgression au Moyen Âge*. Paris: PUF, 2008. p. 14.

se o artista buscasse reforçar a presença do sagrado naquele contexto, tornando físicos os contatos que estão sendo construídos entre os personagens e os polos morais que ambos presentificam. Novamente, com estas relações entre gesto, imagem, modelo e contramodelo, o artista, ou artistas por trás das miniaturas do manuscrito demonstram uma preocupação profunda e um domínio sobre os mecanismos e as convenções da arte sagrada cristã.

Um último ponto de interesse suscitado pela imagem está em sua inserção na página e sua relação com o texto. A miniatura e a moldura parecem particularmente fora de lugar. Apesar de bem centralizadas na página, os traços esbarram com o texto superior e inferior, sendo este atropelamento mais notável no caso da inicial “P” (fig. 5). Estes mesmos conflitos entre os traços da miniatura e do texto do manuscrito se repetem nas outras imagens de taberna (f. 91r, 91v, 92r). Christopher de Hamel também comenta esta questão, apontando como a formatação pouco usual do *codex* e suas imagens sugere uma obra em construção e aprimoramento gradual, que mudava enquanto era produzida, sendo provavelmente uma antologia original e não uma cópia (pelo menos não uma cópia cuidadosa)²⁷.

A percepção desse manuscrito como obra produzida em metamorfose é de grande importância para o historiador da arte medieval quando pensamos nas relações entre texto e imagem, quebrando com o paradigma de senso comum das imagens como ilustração apoiada na palavra escrita ou mero lugar de referência visual para um conteúdo principal em texto (a famosa percepção da imagem como “bíblia dos pobres”).

²⁷ DE HAMEL, 2017, p. 389-390.

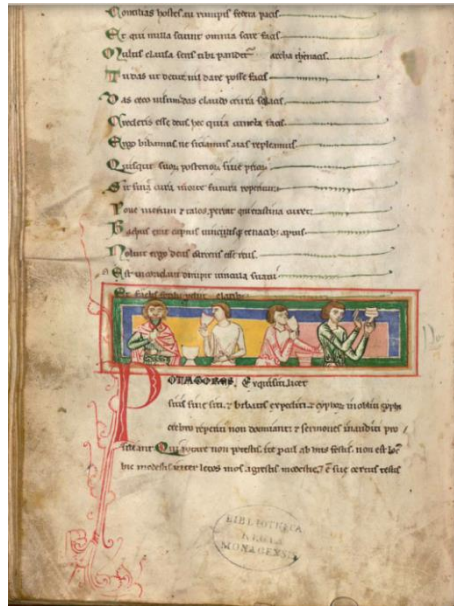


Fig. 5: Fólio completo, com destaque para as sobreposições imagem-texto. Carmina Burana, Caríntia (?), c. 1230. München, BSB, Clm 4660, f. 89v.

Se admitimos que nas páginas dos *Carmina Burana* muitas vezes as miniaturas precederam o texto e que em vários momentos aquilo que era escrito teve de ser inserto no espaço restante, como é o caso das iniciais encaixadas por cima das imagens que analisamos, então fica evidente uma separação entre as construções textuais e as imagéticas, ainda que possam ter convergências em alguns pontos. Ou seja: os jogos de relação entre profano e sagrado, as referências a conhecimentos bíblicos e à iconografia cristã que observamos anteriormente, enfim, toda a complexidade de sentidos dessas imagens não depende ou se apoia nas canções satíricas ou nas referências textuais do livro para ser construída. Abre-se até a possibilidade de que muitos desses textos foram, na verdade, elaborados tendo as imagens como base anterior. É uma evidência bem interessante desta separação conceitual entre mundo da imagem e mundo do texto, como elementos que são independentes, porém complementares.

5. Conclusões

Analisar as imagens do manuscrito dos *Carmina Burana* nos leva a olhar a produção da arte na Idade Média de maneira menos dogmática e mais focada nas dinâmicas, nas transformações e nos intercâmbios que ela pode suscitar. Estas imagens são indícios excelentes para a compreensão de tais processos que, muitas vezes, permanecem ocultos no senso comum da arte medieval como representação estanque de temáticas rigidamente estabelecidas ou mero apoio visual para os textos.

Vemos no tema iconográfico da Fortuna Entronada o ponto médio de um longo processo de transformação de uma imagem. É uma oportunidade a reflexão de como as iconografias medievais não surgem do vácuo, mas, sim, de construções graduais, muitas vezes tendo como base temáticas anteriores. Aqui o tema da deusa vai aos poucos se aproximando das iconografias sagradas cristãs, demonstrando como o contato entre pagão e cristão não é apenas possível, mas também parte essencial da formação dos temas iconográficos medievais. São processos como estes, revelados por esforços de análise serial de imagens, que demonstram a existência de espaço para apropriação, mudança e intercâmbio relacionados à esfera do sagrado dentro da arte medieval.

A imagem dos bebedores nos mostra um processo semelhante de contato por meio do gesto. Com base nela é possível compreender o campo de trocas e interações entre o profano e o sagrado. Desta vez, dentro de uma imagem que, da ressignificação e da presentificação de um gesto religioso em oposição a outro profano, cria um sentido que não se quebra com a ordem, mas, sim, a coloca em evidência. É um exemplo de como uma suposta rigidez moral sobre as imagens na arte medieval pode ser um espaço de possibilidades.

Por fim, este conjunto de imagens nos diz muito sobre o grupo social dos artistas laicos medievais. Como já visto, para realizar o tipo de relações e trocas que vemos nestas obras seria necessário um grande domínio em diversos campos. Seja pelo amplo repertório de iconografia cristã e de suas transformações, seja pelo domínio de como utilizar o gesto nas imagens para construir sentidos, o acesso desse artista (ou artistas) a tais conhecimentos evidencia uma arte medieval que não poderia ser mais uma atividade fechada aos

monastérios, porém algo que exigiria circulação em diversos espaços por parte dos que se dedicavam à sua produção.

Fonte primária

Carmina Burana. Caríntia (?), c. 1230 (München, Bayerische Staatsbibliothek, BSB, Clm 4660). Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00085130?page=,1>. Acesso em: jan. 2022.

Referências bibliográficas

BARTHOLEYNS, Gil; DITTMAR, Pierre-Olivier; JOLIVET, Vincent. *Image et transgression au Moyen Âge*. Paris: PUF, 2008.

BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.

COUZIN, Robert. *Traditio Legis: Anatomy of an Image*. Oxford: Archeopress, 2015.

DE HAMEL, Christopher. *Manuscritos notáveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GARNIER, François. *Le Langage del'image au Moyen Age II: Grammaire des Gestes*. Paris: Le Léopard d'Or, 2003.

GOMBRICH, Ernst H. Ritualized gesture and expression in art. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London: Series B, Biological Sciences*, v. 251, n. 772, p. 393-401, 1966.

KLING, Naomi Reed. *Maps of Medieval Thought*. Woodbridge: The Boydell Press, 2012.

POILPRÉ, Anne-Orange. *Maiestas Domini: une image de l'Église en Occident (Ve-IXe siècles)*. Paris: Cerf, 2005.

RADDING, Charles M. Fortune and her Wheel: the meaning of a medieval symbol. *Mediavistik*, v. 5, p. 129-140, 1992. p. 127-138.

SCHMITT, Jean-Claude. A noção do sagrado e sua aplicação à história do cristianismo medieval. In: SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo, os ritos, os sonhos, o tempo*. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 41-50.

SCHMITT, Jean-Claude. Imágenes. In: SCHMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques. *Diccionario Razonado del Occidente Medieval*. Madrid: Akal, 2003. p. 364-373.

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

Lista de figuras

1. Imagem da Fortuna Entronada. *Carmina Burana*, Caríntia (?), c. 1230. München, BSB, Clm 4660, f. 1r. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00085130?page=,1>. Acesso em: jan. 2022.

2. Detalhe do rosto e do cabelo da Fortuna. *Carmina Burana*, Caríntia (?), c. 1230. München, BSB, Clm 4660, f. 1r. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00085130?page=,1>. Acesso em: jan. 2022.

3. Imagem dos bebedores e da consagração na mesa da taberna. *Carmina Burana*, Caríntia (?), c. 1230. München, BSB, Clm 4660, f. 89v. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00085130?page=,1>. Acesso em: jan. 2022.

4. Exemplo de gesto da bênção com os dedos erguidos. *Gratiani decretum, una cum glossa Bartholomaei Brixienensis*, séc. XIV. Paris, BNF, Lat. 3898, f. 293r. Fonte: SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris: Gallimard, 1990. p. 53.

5. Fólio completo, com destaque para as sobreposições imagem-texto. *Carmina Burana*, Caríntia (?), c. 1230. München, BSB, Clm 4660, f. 89v. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00085130?page=,1>. Acesso em: jan. 2022.

* **PEDRO RAMOS MONTEIRO** é graduando do curso de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH-USP (iniciado em 2016).

X

A agência de Isaac no sacrifício de Gn 22,1-19 (e o que coube ao carneiro e a Abraão)

Um estudo de caso do pensamento figurativo na arte cristã medieval a partir do manuscrito BL Add. Ms. 15248

Priscilla Sousa MARTINS*

O objetivo deste texto é apresentar uma análise da miniatura do fôlio 24v do manuscrito BL Add. Ms. 15248¹ (fig. 1). O texto seguirá um percurso em três etapas e nesta ordem: (1) introdução ao tema iconográfico; (2) considerações sobre o suporte material, o problema que aqui será analisado e a metodologia; e (3) a análise e a interpretação da imagem. A intenção é ser breve nas duas primeiras etapas: apenas detalhar aquilo cujo conhecimento prévio é essencial para o entendimento da análise.

¹ Ou seja, do manuscrito indexado sob o número 15248 na coleção de “Manuscritos Adicionais” (“Additional Manuscripts”, “Add. Ms.”) da Biblioteca Britânica (“British Library”, “BL”). O documento foi analisado com base em sua versão escaneada, disponível para consulta pública (e acompanhado de ficha catalográfica) no *site* do repositório digital: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_15248. Acesso em: nov. 2021.



Fig. 1: Sacrifício de Isaac por Abraão (miniatura). Bíblia moralizada de Bruges, c. 1455. Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v.

1. Introdução ao tema iconográfico: o sacrifício de Gn 22

A imagem a ser analisada é uma representação de Abraão prestes a sacrificar seu filho, Isaac – episódio que é narrado em Gn 22,1-19. A passagem pode ser resumida da seguinte maneira: Deus, para testar Abraão, ordena que ele sacrifique seu filho, Isaac; Abraão passa no teste, pois mostra-se disposto a cumprir a ordem; como recompensa por sua obediência, Abraão pode poupar Isaac e sacrificar, no lugar do filho, um carneiro (de providência divina²), além de ter a sua descendência abençoada.

O modo como o episódio é designado pode causar alguma confusão, e isso precisa ser esclarecido desde já: em português, ele é geralmente chamado de “sacrifício de Abraão” ou “sacrifício de Isaac”. Trata-se do mesmo episódio, apenas visto sob perspectivas diferentes: do pai que precisa sacrificar o próprio filho, no primeiro caso; e do filho que precisa ser sacrificado, no segundo. Em algumas línguas, o episódio pode ser ainda chamado de “amarração de Isaac”³; este nome está em consonância com o texto bíblico, que afirma que Isaac foi amarrado por seu pai (Gn 22,9) – mas é muito raro em português. Para o texto que aqui se apresenta, e a fim de evitar confusões, uma convenção de nomenclatura foi criada e será doravante usada. A fim de designar o episódio como um todo (Gn 22,1-19), será usada a expressão “o episódio de Gn 22”⁴. Em relação

² A procedência do carneiro na verdade não é explicada na Bíblia. Mas até por ser misterioso (além de crucial para a salvação de Isaac), seu aparecimento foi considerado desde os primórdios como sendo uma providência divina. O próprio nome que Abraão dá ao local em que sacrificou o carneiro já sugere isso: “A este lugar Abraão deu o nome de ‘Iahweh proverá’, de sorte que se diz hoje: ‘Sobre a montanha, Iahweh proverá.’” (Gn 22,14. BÍBLIA de Jerusalém. Coordenação da tradução de Ana Flora Anderson, Gilberto da Silva Gorgulho e Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2011. Todas as citações da Bíblia em português foram retiradas dessa edição). Em seu texto, Meyer Schapiro discorre sobre algumas das diferentes explicações que as tradições cristã, judaica e islâmica forneceram para o surgimento do animal – todas, entretanto, entendendo-o como uma providência divina. Cf. SCHAPIRO, Meyer. The angel with the ram in Abraham’s sacrifice: a parallel in Western and Islamic art. *Ars Islamica*. Ann Arbor, v. 10, p. 134-147, 1943.

³ Como em inglês (“*the binding of Isaac*”), francês (“*la ligature d’Isaac*”), espanhol (“*la ligadura de Isaac*” ou “*la atadura de Isaac*”) e hebraico, a língua original do texto, (“עֲקֵדַת יִצְחָק”, “*akedát Yitzhák*”).

⁴ Ao longo deste texto, e como é mais usual, “Gn 22,1-19” será, de modo geral, simplificado para “Gn 22”, uma vez que Gn 22,20-24 (o restante do capítulo) é um trecho curto e sem relação direta com o episódio do sacrifício.

à parte que vai do início até a quase imolação de Isaac (Gn 22,1-12), serão adotados os seguintes nomes, dependendo da perspectiva adotada: “sacrifício de Abraão” (perspectiva do pai); “sacrifício de Isaac” (perspectiva do filho); ou “sacrifício de Isaac por Abraão” (perspectiva neutra). O sacrifício consumado do animal (Gn 22,13) será chamado de “sacrifício do carneiro”. O termo “sacrifício” (sem maiores especificações) será reservado para uso geral: quando a vítima for qualquer uma, ou quando isso não importar. O nome “amarração de Isaac” não será utilizado.

2. Introdução ao suporte material, explicitação do problema que será analisado aqui e esclarecimento de questões metodológicas

O manuscrito no qual se encontra esta imagem é uma Bíblia moralizada, ou seja, uma obra com passagens selecionadas e resumidas do texto bíblico, acompanhadas de comentário exegético (isto é, explicativo-interpretativo) e, por vezes, de miniaturas historiadas (em outras palavras, com cenas identificáveis). No manuscrito, tudo que se refere ao episódio de Gn 22 está contido no fólio 24v: a imagem e o texto. Porém a imagem não é inteiramente fiel nem à narrativa do sacrifício (Gn 22,1-19 na íntegra), nem à narrativa em versão resumida feita no fólio 24v do manuscrito. Isso significa que a imagem possui, em relação ao texto, certa liberdade de representação do episódio bíblico – apesar da autoridade do texto canônico e do fato de a imagem estar contida numa Bíblia moralizada e acompanhar, no mesmo fólio, o texto sobre o episódio.

Talvez o que mais chame a atenção na miniatura do fólio 24v, por sua divergência com a narrativa bíblica, seja a caracterização de Isaac.

É dito em Gn 22,9 que “[...] Abraão construiu o altar, dispôs a lenha, depois *amarrou* seu filho Isaac e o colocou *sobre o altar, em cima da lenha*”. A narrativa resumida do manuscrito (no fólio 24v), que se atém apenas ao que se julgou essencial, preserva essas informações: “[...] Abraão *amarrou* seu filho e o colocou *sobre a lenha* [...]”⁵. Em outras línguas, como já dito, o episódio de Gn 22

⁵ Grifos nossos. Traduzido com base em: “[...] *abraham ot lie son filz il le mist soubz la fouee* [...]” (Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v). Todas as traduções são próprias, exceto a do texto do fólio 24v do manuscrito BL Add. Ms. 15248, que foi consultado e citado com base na tradução de Maria Cristina Correia L. Pereira, gentilmente feita a pedido da autora. Visando maior compreensibilidade para o leitor,

chega mesmo a ser conhecido como “a amarração de Isaac”, tamanha a importância que se atribuiu a esse ponto da narrativa. E, no entanto, na miniatura do fólio 24v, Isaac aparenta estar completamente **desamarrado**⁶, além de estar ajoelhado **diante do altar e da lenha** – e não em cima de ambos.

Além disso, a narrativa bíblica – tanto no original quanto no manuscrito – confere pouca ou nenhuma agência explícita a Isaac em seu próprio sacrifício. Segundo o texto, era Abraão quem estava sendo testado (Gn 22,1.12.16-18); foi a Abraão que Deus e depois o anjo de Deus se dirigiram (Gn 22,1-2.11-12.15-18)⁷; e foi Abraão quem preparou tudo para o sacrifício (Gn 22,3.6.9-10)⁸, com exceção de carregar a lenha – mesmo assim, é dito que Isaac fez isso não por iniciativa própria, mas porque Abraão o encarregou dessa tarefa (Gn 22,6)⁹. O texto bíblico, que mesmo em sua versão integral é pobre em detalhes, não explícita em que momento Isaac percebeu que a vítima seria ele, nem como reagiu. Porém há uma forte sugestão de que ele foi enganado a maior parte do tempo, sendo finalmente subjugado momentos antes de quase ser morto: ainda a caminho do local do sacrifício, Abraão mente a ele sobre quem seria a vítima¹⁰; esse

foram acrescentados à tradução alguns sinais de pontuação, uma vez que o texto original é escasso em pontuação para os padrões atuais e da língua portuguesa. Foram acrescentadas ainda algumas palavras (entre colchetes) a fim de tornar mais claro o que, estando apenas implícito no original, poderia causar algum tipo de dificuldade.

⁶ Não se poderia descartar totalmente a ideia de ele estar amarrado e as amarras apenas estarem escondidas pela roupa longa. Mas parece razoável partir do princípio de que, se a intenção fosse representá-lo amarrado, isso teria sido feito de maneira clara, até porque a miniatura tem um grau de detalhamento razoavelmente alto. Se isso não foi feito, é porque a intenção decerto era representá-lo desamarrado mesmo.

⁷ No texto do fólio 24v: “Deus apareceu a Abraão e lhe disse: [...] E então o anjo lhe disse: [...]”. “*Dieu apparu abraham et luy dist [...] Et lors lange le luy dist [...]*” (Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v).

⁸ No texto do fólio 24v: “E [então foi] quando Abraão amarrou seu filho e o colocou sobre a lenha, e pegou um gládio para sacrificá-lo [...]”. “*Et qua[n]t abraham ot lie son filz il le mist soubz la fouee et prist ung glaive pour le sacrifier [...]*” (Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v).

⁹ No texto do f. 24v: “E assim Abraão pegou a madeira para fazer o fogo do sacrifício e entregou a Isaac, seu filho, para carregar”. “*Et lors prist abraham du bois pour faire le feu du sacrifice et le bailla a ysaac son filz a porter.*” (Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v).

¹⁰ Ao ser indagado por Isaac sobre quem seria a vítima do sacrifício, uma vez que eles estavam indo sozinhos, Abraão lhe respondeu: “É Deus quem proverá o cordeiro para o holocausto, meu filho” (Gn 22,8). Isso depois acabou por se mostrar verdadeiro – mas a

assunto não é retomado em nenhum diálogo posterior entre os dois, e quando tudo está pronto para a imolação de Isaac, Abraão o amarra, o que parece indicar uma contenção de resistência (ainda que não se possa descartar uma possível amarração meramente ritual¹¹).

Apesar disso, na miniatura do fólio 24v, Isaac não aparenta estar sendo entregue em sacrifício por Abraão mediante enganação ou subjugação, e tampouco estar amarrado. Abraão o segura pelos cabelos, mas sem uso aparente de força, pois ele não puxa sua cabeça para trás¹². Isaac não reage a isso, nem olhando para Abraão, nem tentando escapar. Se na narrativa bíblica é Abraão quem está tendo a fé e a obediência postas à prova, na imagem, contudo, quem está representado numa posição claramente submissa e devota é Isaac¹³, que permanece ajoelhado, de cabeça baixa e em oração, mesmo diante do perigo de morte iminente. Em razão disso, Isaac assume, na imagem, uma agência em seu próprio sacrifício – aparentando

intenção de Abraão foi mentir, pois quando disse isso, ele próprio ainda acreditava que Isaac seria, sim, a vítima, e preferiu não lhe revelar isso.

¹¹ Melito, bispo de Sardes (século II), é partidário dessa opinião; diz ele: “Isaac, entretanto, permanece em silêncio, *amarrado como um carneiro*, sem abrir a boca ou emitir qualquer som [...] *sem temer* a espada, *inabalado* pelo fogo, e *impassível* diante do oferecimento [dele próprio em sacrifício] [...]”. Grifos nossos. “*Isaac, however, remains silent, bound like a ram, not opening his mouth nor uttering a sound [...] not fearing the sword, unaffrighted by the fire and undismayed by the offering [...]*”. Esse trecho faz parte de um discurso maior, aqui citado baseado em sua tradução para o inglês fornecida por Isabel Speyart van Woerden. Contudo ela nota que a atribuição dessa passagem a Melito é incerta, e talvez ela seja na verdade de autoria de Eusébio, bispo de Cesareia (séculos III-IV) (WOERDEN, Isabel Speyart van. *The iconography of the sacrifice of Abraham. Vigiliae Christianae*. Leiden, v. 15, n. 4, p. 214-255, dez. 1961. p. 216).

¹² O que nem sempre foi o caso; a título de exemplo: “São Gregório [bispo] de Nissa [século IV], numa passagem bastante conhecida e frequentemente citada, descreve o tipo [de representação iconográfica] comum na Ásia e em Pontos no século IV: **a**) Isaac ajoelha ou se agacha; **b**) com os pés agrilhoados, diante do altar; **c**) *Abraão puxa a cabeça de Isaac em sua direção, de modo que o menino fique com a vista para cima [...]*”. Grifos nossos. “*St. Gregory of Nyssa, in a well-known and often quoted passage, describes the type current in Asia and Pontus in the fourth century: a) Isaac kneels or squats; b) in fetters, beside the altar; c) Abraham draws Isaac’s head towards him so that the boy is gazing upwards [...]*” (WOERDEN, 1961, p. 228).

¹³ Sobre o modo de representar Isaac submisso e obediente, diz Maria Cristina Correia L. Pereira: “As imagens em geral figuram tal aceitação [de Isaac em ser sacrificado] mostrando-o de cabeça baixa, seguro pelos cabelos”. É, evidentemente, o caso da miniatura do f. 24v (PEREIRA, Maria Cristina Correia L. *Pensamento em imagens: montagens topo-lógicas no claustro de Moissac*. São Paulo: Intermeios, 2016. p. 109).

entregar-se voluntariamente – que o texto não lhe conferia. E ele a assume até em detrimento do protagonismo exclusivo de Abraão no episódio.

Mesmo levando em conta essas e outras divergências que se verificam entre a imagem e a narrativa bíblica, seria difícil imaginar que a imagem tivesse algo de subversivo ou polêmico em sua concepção. O manuscrito no qual ela se encontra é uma Bíblia moralizada de Bruges de c. 1455, aparentemente feito para a biblioteca pessoal de Filipe III, o Bom, duque da Borgonha, uma das pessoas mais ricas e poderosas da Cristandade latina de seu tempo, em especial daquela região. É uma obra de luxo, de rica ornamentação, cujas miniaturas foram atribuídas ao renomado iluminador holandês Willem Vrelant. É possível que, por esse motivo, tal manuscrito tenha sido retirado precocemente de circulação, tendo sido convertido em modelo de ateliê, o que indica um provável uso como fonte de cópia ou inspiração para a produção de outros manuscritos¹⁴. Por fim, não há na imagem marca alguma que indique

¹⁴ Na ficha catalográfica, o manuscrito é datado de aproximadamente 1455 (“c. 1455”) e consta sob o título Bíblia moralizada (Bible moralisée). Consta ainda que as miniaturas foram atribuídas a Willem Vrelant por John Lowden (“*The miniatures are attributed to Willem Vrelant by [John] Lowden*”), e que a origem da obra é a cidade de Bruges, localizada na ficha na região sul dos Países Baixos: “*Origin: Netherlands, S. (Bruges)*” (DIGITISED Manuscripts, maio 2021). Bruges hodiernamente é uma cidade da Bélgica, estando portanto ao sul dos Países Baixos, e não no sul. Mas, na época, a região foi palco de muitas disputas territoriais e de frequentes mudanças de fronteiras, como atestam dois mapas conjuntamente intitulados “O interregno da Borgonha, 1363-1477” (“*The interim kingdom of Burgundy, 1363-1477*”), que mostram o avanço da conquista territorial dos duques da Borgonha nesse período, sendo eles, na ordem: Filipe II, o Audaz; João I, o Temerário; Filipe III, o Bom; e Carlos I, o Audaz. Cf. HILGEMANN, Werner; KINDER, Hermann. *The Penguin atlas of world history: from Prehistory to the eve of the French Revolution*. Tradução de Ernest A. Menze. Mapas desenhados por Harald e Ruth Bukor. Hong Kong: Penguin Books, 2003. p. 192. v. 1. O mais importante aqui é notar que o manuscrito é originário de uma cidade que estava naquele momento sob o domínio de Filipe III, o Bom, duque da Borgonha – que foi também o proprietário original da obra, e possivelmente quem a encomendou. A ficha catalográfica aventa apenas como possibilidade (e não como dado certo) que a obra tenha sido feita, a princípio, para compor a biblioteca ducal, onde no entanto não permaneceu muito tempo: “Proveniência [da obra]: Filipe, o Bom (1396-1467), duque da Borgonha [1419-1467]. Talvez tenha sido feita para sua biblioteca, mas foi adaptada para o uso como modelo de ateliê, e foi retirada da biblioteca ducal antes de 1467”. “*Provenance: Philip the Good (b. 1396, d. 1467), Duke of Burgundy, perhaps intended for his library but was adapted for use as a workshop model and removed from the ducal library before 1467*” (Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v). O texto da ficha catalográfica não esclarece o que

uma recepção negativa: ela não foi rasgada, rasurada ou danificada de nenhuma maneira.

Sendo assim, a hipótese de que a miniatura do fólio 24v fosse radicalmente contrária às convenções vigentes na época já estaria sob suspeita por ser pouco provável. Todavia ela fica ainda mais abalada após consulta à bibliografia especializada, que revela dois pontos importantes: (1) muitas imagens medievais, ainda que remetam a um texto, apresentam uma lógica própria de construção de significados, não se limitando a ser mera reprodução tal qual de alguma narrativa ou descrição textual¹⁵; e (2) o episódio de Gn 22 recebeu, desde os primórdios do cristianismo e durante toda a Idade Média, diversas interpretações e representações, muitas vezes ousadas ou mesmo claramente divergentes em relação à narrativa original¹⁶. De fato, o texto bíblico é sucinto, diz pouco; e o não dito ficou aberto à imaginação, sendo posteriormente imaginado, dito e representado por vários pensadores e artistas que vieram a se tornar, eles próprios, fontes de autoridade exegética ou de tradição iconográfica, como se

significava o uso como modelo de ateliê, mas se pressupõe que seja para servir de fonte de cópia ou de inspiração, pois era o usual na época, além de se tratar de uma obra ricamente adornada, o que torna essa hipótese plausível.

¹⁵ Como diz Daniel Russo: “Após o pensamento alegórico da imagem, que a considerava como dizendo outra coisa que ela mesma, surge o pensamento da imagem sobre ela mesma, em suma, um pensamento tautológico, no bom sentido da palavra” (RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da Idade Média. *Revista de História*. Tradução de Maria Cristina Correia L. Pereira. São Paulo, n. 165, p. 37-72, jul.-dez. 2011. p. 47).

¹⁶ A título de exemplo, Isabel Speyart van Woerden nota: “Nas *catacumbas romanas, antes de 313*, encontramos uma grande liberdade nas representações [imagéticas] de Gn 22. Não há sequer consenso a respeito de qual é o [momento do] clímax dramático”. Grifo da autora: “In the Roman catacombs, before 313, we find a great freedom in rendering Genesis XXII. There is even no agreement on the dramatic climax”. Grifo da autora (WOERDEN, 1961, p. 222). Mas esta liberdade de representação não se limitou ao cristianismo primitivo; Maria Cristina Correia L. Pereira traz um exemplo do século XII: “Uma última *particularidade* no capitel é a presença [...] de um anjo de pé, fazendo um gesto de bênção para seu lado esquerdo – para o carneiro ou para o quase sacrifício. *Novamente é um hápax na tradição iconográfica (além de não constar do texto veterotestamentário)* [...]”. Grifos nossos (PEREIRA, 2016, p. 110). Meyer Schapiro, por sua vez, menciona casos em que, a despeito de a Bíblia só mencionar um anjo, as imagens adicionam um segundo anjo à cena: “[...] em alguns exemplos ocidentais, **dois anjos** são mostrados, um que detém a espada de Abraão, outro que traz o carneiro”. Grifo nosso. “[...] in some Western examples two angels are shown, one who arrests the sword of Abraham, another who brings the ram” (SCHAPIRO, 1943, p. 143).

verá no decorrer desse texto. Até aquilo que o texto bíblico afirma com clareza, sem necessidade de ser suposto ou imaginado, foi apesar disso frequentemente **reimaginado** de outra maneira.

Desta forma, há de se entender que a miniatura do fólio 24v dialoga não apenas com o texto bíblico, mas também com tradições exegéticas, iconográficas e litúrgicas que àquela altura (meados do século XV) já estavam bastante desenvolvidas, difundidas e, em alguns casos, consolidadas – isto é, revestidas de autoridade própria¹⁷.

No manuscrito, aliás, o próprio texto do fólio 24v reproduz algumas dessas tradições exegéticas, e alude a outras. Nele, podem-se identificar quatro associações que, com maior ou menor frequência, podem ser também encontradas na exegese cristã: (1) Isaac carregando a lenha é associado a Cristo carregando a cruz¹⁸; (2) Isaac, que não é morto, é associado ao lado divino de Cristo, imortal¹⁹;

¹⁷ Sobre isso, Maria Cristina Correia L. Pereira afirma: “Essa passagem de Gênesis (22,1-19) era em geral explorada pela exegese como prefiguração da Paixão [de Cristo] desde os primeiros tempos cristãos, assim como na liturgia” (PEREIRA, 2016, p. 107). Similamente, Isabel Speyart van Woerden diz que: “A frequência [...] com a qual essa cena [Gn 22] foi representada [imageticamente] [...] pode ser explicada [em parte] pela grande significância atribuída a esse evento por autores eclesiásticos [...]”. “*The frequency [...] with which this scene was represented can [...] be explained by the great significance attributed to this event by ecclesiastical writers [...]*” (WOERDEN, 1961, p. 214). Ela diz ainda que: “A comparação [de Gn 22] com o sacrifício [de Cristo] no Gólgota [= monte Calvário] também é encontrada na liturgia. Gn 22 estava entre os ensinamentos do Antigo Testamento lidos durante a Vigília Pascal: já no século IV isso é atestado explicitamente para Jerusalém, Milão e para a Gália; o mesmo costume pode ser observado nos documentos (mais tardios) do rito moçárabe. Na Igreja copta, o capítulo [22] do Gênesis era lido na sexta-feira anterior à Semana Santa”. “*The comparison with the sacrifice on Golgotha is also found in the liturgy. Genesis XXII was among the lessons from the Old Testament read during the Easter Vigil: already in the fourth century this is attested explicitly for Jerusalem, Milan and Gaul; the same custom we can observe in the (later) documents of the Mozarabic rite. In the Coptic Church the chapter from Genesis was read on the Friday before Holy Week [...]*” (WOERDEN, 1961, p. 219).

¹⁸ Maria Cristina Correia L. Pereira afirma: “Na iconografia do sacrifício de Isaac, essa associação tipológica com a Paixão do Cristo por vezes é expressa de modo bastante explícito. Um exemplo [...] é uma miniatura do Saltério de Ingeborge (final do século XII ou início do XIII), que mostra Isaac carregando nas costas o lenho arranjado em dois feixes que se cruzam, formando um X [ou seja, uma cruz]. Ainda que essa referência tão explícita à Paixão seja rara, Isaac é frequentemente figurado carregando a madeira para o sacrifício”. (PEREIRA, 2016, p. 107).

¹⁹ Orígenes, por exemplo, associa o lado divino de Cristo a Isaac e o lado humano ao carneiro: “Cristo é ‘o Verbo de Deus’ [Jo 1,1], mas ‘o Verbo se fez carne’ [Jo 1,14]. Um

(3) o carneiro é associado ao lado humano de Cristo, ambos sacrificados²⁰; e (4) o carneiro que surge preso ao arbusto é associado a Cristo “entre os espinhos”²¹.

aspecto de Cristo, portanto, vem do alto; o outro, ele o recebeu da natureza humana e do ventre da virgem. Cristo sofreu, portanto, mas na carne; e ele suportou a morte, mas *foi na carne, da qual o carneiro é tipo*, como também disse [São] João [Evangelista]: ‘Eis o Cordeiro de Deus, eis ele que tira o pecado do mundo’ [Jo 1,29] Mas o Verbo permaneceu ‘em incorrupção’ [1Pe 1,23], o que é *Cristo de acordo com o espírito, do qual Isaac é a imagem*.”. Grifos nossos. “*Christ is ‘the Word of God,’ but ‘the Word was made flesh.’ One aspect of Christ, therefore, is from above; the other is received from human nature and the womb of the virgin. Christ suffered, therefore, but in the flesh; and he endured death, but it was the flesh, of which this ram is a type, as also John said: ‘Behold the Lamb of God, behold him who takes away the sin of the world.’ But the Word continued ‘in incorruption,’ which is Christ according to the spirit, of which Isaac is the image*” (ORÍGENES. *Homilies on Genesis and Exodus*. Tradução de Ronald. E. Heine. Washington: The Catholic University of America Press, 2002. p. 145. (Coleção The Fathers of the Church).

²⁰ Cf. nota anterior. A mesma passagem de Orígenes é citada, mas apenas parcialmente e em latim, por Isabel Speyart van Woerden, que cita também uma passagem de Melito com uma interpretação exegética muito parecida: “Pois o Senhor era um cordeiro como o carneiro que Abraão viu preso ao arbusto [...] e o cordeiro [preunciou] o Senhor fadado ao sacrifício. Pois ‘como um carneiro Ele foi amarrado’ [é o que] ele ([o profeta] Isaías) diz [Is 53,7-8] de nosso Senhor Jesus Cristo, e ‘como um cordeiro Ele foi tosquiado’ e como um animal de rebanho Ele ‘foi conduzido ao abate’ [...] e como um cordeiro Ele foi crucificado [...]”. Grifos nossos. “*For the Lord was a lamb like the ram which Abraham saw when it was tethered in the [...] bush. [...] and the lamb [preclaimed] the Lord bound for sacrifice. For ‘as a ram He was bound’ he (Isaiah) says of our Lord Jesus Christ, and ‘as a lamb He was shorn’ and as a piece of cattle He ‘was led to the slaughter’ [...] and as a lamb He was crucified [...]*” (WOERDEN, 1961, p. 216). Isabel Speyart van Woerden cita ainda uma passagem de São Irineu, bispo de Lyon (séculos II-III), e uma outra de Tertuliano de Cartago (séculos II-III) – semelhantes, mas um pouco menos relevantes para o que está aqui em questão. Sobre esse conjunto, Isabel Speyart van Woerden conclui: “Ideias como essas [de Orígenes, Irineu e Tertuliano] que, de resto, concordam com aquelas de Melito, *tornaram-se lugar-comum quase que imediatamente*”. Grifo nosso. “*Ideas such as these which, for the rest, concur with those of Melito, became common property almost immediately*” (WOERDEN, 1961, p. 216-219).

²¹ Meyer Schapiro nota: “Os espinhos ou o arbusto por vezes remetem à coroa de espinhos de Cristo”. “*The thorns or brambles are sometimes likened to Christ’s crown of thorn*” (SCHAPIRO, 1943, p. 143). Isabel Speyart van Woerden, em sua lista das tendências de pensamento sobre Gn 22 mais recorrentes entre os Padres da Igreja, cita as seguintes: “O carneiro entre os espinhos equivale a Cristo coroado com os espinhos” e “O carneiro entre os espinhos equivale a Cristo entre os pecadores”. “*Ram among thorns = Christ crowned with thorns*” e “*Ram among thorns = Christ among sinners*” (WOERDEN, 1961, p. 251). Sobre a imagem específica que ela analisa, Maria Cristina Correia L. Pereira diz: “Também não há [nessa imagem] a presença do arbusto (Gn

Similarmente, a miniatura do fólio 24v apresenta algumas construções imagéticas que não são inéditas na tradição iconográfica. A título de exemplo, quando ela foi concebida, já existia uma tradição iconográfica de representar Isaac **diante** do altar e da lenha, e não necessariamente **sobre** eles²²; não é que fosse necessariamente o único modo, ou mesmo o modo predominante de representá-lo, mas é algo que já tinha precedentes.

É difícil dizer se essas possíveis influências “extrabíblicas” expandiam ou limitavam a liberdade criativa dos conceptores medievais de imagens bíblicas: por um lado, um mesmo episódio poderia ser representado de muitas maneiras diferentes (e sem precisar seguir à risca o texto bíblico); por outro lado, certas tradições (especialmente iconográficas) poderiam gerar modelos rígidos, copiados de forma mecânica e talvez até mesmo incorreta ou irrefletida pelo artista²³. É provável que não haja uma resposta única

22,13), no qual o carneiro é suspenso – *outra possibilidade muito comum na exegese para comparar o animal a Cristo e o arbusto à cruz*, como faz, por exemplo, [São] Cesário [bispo de] Arles [séculos V-VI]: ‘Ele tinha os cornos presos *entre os espinhos* como o Cristo quando estava suspenso na cruz, preso a seus braços *por pregos*’. Grifos nossos. (PEREIRA, 2016, p. 110).

²² Isabel Speyart van Woerden cita diversos exemplos tanto de um caso quanto de outro. Ela identifica ainda, quando isso é possível, que maneira de representá-lo era mais comum em certos lugares ou épocas. Cf. WOERDEN, 1961, p. 214-255.

²³ Isabel Speyart van Woerden comenta sobre esta possibilidade, fundamentada em um caso específico: “Um evangeliário da Armênia [...] [do] século XI, contém uma miniatura que aparenta derivar do mesmo protótipo que aquela [miniatura do evangeliário] de Echmiadzin, *embora a execução seja tosca e o desenho do altar e dos degraus demonstre pouco entendimento do modelo*”. Grifo nosso. “*An evangeliarium from Armenia, [...] eleventh century, contains a miniature that appears to derive from the same prototype as that of Etchmiadzin, although the execution is clumsy and the drawing of altar and steps shows little understanding of the model*” (WOERDEN, 1961, p. 232). Meyer Schapiro também faz um comentário no mesmo sentido, mas em relação a outro caso: “Em dois capitéis em Leão e Jaca, o carneiro é segurado pelos chifres por uma figura sem asas, *talvez um erro de compreensão de um modelo* em que um anjo era representado”. Grifo nosso. “*On two capitals in León and Jaca the ram is held by a wingless figure, perhaps a misunderstanding of a model in which an angel had been rendered*” (SCHAPIRO, 1943, p. 134-135). Sobre a possibilidade de algo surgir numa imagem a despeito de sua inexistência em modelos anteriores, Schapiro nota ainda que: “Um desvio tão anormal é por vezes descrito como ‘*accidental*’, e supõe-se que *o acaso deve ser considerado [como um fator] na produção de variedades iconográficas*”. Grifos nossos. “*Such an abnormal departure is sometimes described as ‘accidental’ and it is supposed that allowance must be made for chance in the production of iconographic varieties*” (SCHAPIRO, 1943, p. 142).

para todos os casos, e que algumas imagens tenham gozado de um maior grau de liberdade criativa (aproveitada ou não), enquanto outras tiveram de ater-se mais rigorosamente a modelos preestabelecidos.

Aqui não se pretende analisar qual o caso da imagem do fólio 24v – se fruto de uma inspiração livre ou de um modelo rígido. Seria uma pesquisa possível, contudo não é o escopo do texto que está sendo apresentado. O fundamental aqui é se ter a percepção de que – seja qual for o caso – provavelmente a imagem do fólio 24v foi considerada, por cristãos da época, uma forma **adequada** de representar o episódio de Gn 22. Disso há os vários indícios já mencionados: a imagem foi feita para uma Bíblia de luxo, destinada a um nobre católico e convertida em modelo de ateliê; ela não apresenta sinal algum de recepção negativa; e os elementos presentes na imagem que divergem do texto bíblico têm precedentes na iconografia cristã.

Convém ainda fazer algumas observações finais. Ainda que a encadernação do manuscrito tenha ocorrido mais de um século depois de sua produção²⁴, o livro corresponde a uma obra única, ou seja: não se trata de obras (ou partes de obras) distintas, mas unidas por uma mesma encadernação; nem é este livro apenas um volume dentro de uma obra maior de vários volumes. Além disso, como já dito, toda a arte das miniaturas foi atribuída a um mesmo iluminador. Para fins de análise, isso tem duas implicações: (1) pode-se razoavelmente pressupor haver uma coerência interna entre todas as miniaturas do manuscrito, ou seja, lógicas e padrões de representação que perpassam o conjunto de imagens; e (2) pode-se pressupor que a imagem do fólio 24v dialogue com outras imagens do manuscrito (mesmo que de outro tipo e/ou em outro fólio), e também com o próprio *layout* do fólio no qual ela se encontra.

Em resumo, para analisar a miniatura do fólio 24v, será necessário compará-la: com o texto bíblico e as tradições exegéticas, litúrgicas e iconográficas sobre o episódio de Gn 22; com o texto e o *layout* do fólio 24v; e com outras miniaturas do mesmo manuscrito. Essas comparações permitirão observar as convergências e as divergências entre a construção da imagem e aquilo que lhe era precedente,

²⁴ A ficha catalográfica, como visto, data a obra de c. 1455; já a encadernação é datada “após 1600” (“*Binding: Post-1600*”) (DIGITISED Manuscripts, maio 2021).

referencial ou de algum modo correlato. Assim, ficam mais evidentes quais escolhas foram feitas pelo conceptor da imagem, e quais podem ser suas implicações.

3. Análise e interpretação da imagem

A análise da imagem está dividida em quatro subpartes: (3.1) como a imagem se relaciona ao conceito de “figura” e ao contexto do fólio 24v; (3.2) como, na imagem, Isaac se relaciona ao carneiro; (3.3) como, na imagem, Isaac se relaciona a Abraão; e (3.4) como a imagem se relaciona a outras imagens do manuscrito.

3.1. O conceito de “figura” na imagem e a imagem em seu contexto: relações com o texto, o *layout* e a decoração (f. 24v)

Na Cristandade latina medieval, e já desde o cristianismo primitivo, houve um conceito que foi fundamental para a interpretação de episódios veterotestamentários, como o de Gn 22: o conceito de “figura”²⁵. Diz-se que algo do Antigo Testamento é **figura** ou que **(pre)figura** algo do Novo Testamento se o primeiro “prenuncia” a realização do segundo. Ou, como explica Modesto Carone: “[...] na ‘figura’ um acontecimento terreno é elucidado pelo outro; o primeiro significa o segundo, o segundo ‘realiza’ o primeiro.”²⁶. A tradição cristã desde muito cedo viu o episódio de Gn

²⁵ “Figura” vem do latim “*figura*”; o mesmo conceito poderia ser ainda chamado de “tipo”, do grego “τύπος” (“*týpos*”). Mas, por uma questão de padronização, apenas um nome será adotado (a menos que ele apareça numa citação). Para este texto, escolheu-se privilegiar o nome latino, uma vez que a fonte trabalhada faz parte da Cristandade latina, e não grega. O mesmo acontece, ao longo deste texto, com a palavra “exemplo” (do latim “*exemplum*”), que se julgou preferível usar no lugar de “paradigma” (do grego “παράδειγμα”, “*paradeigma*”), de mesmo significado; também é o caso do nome “Calvário” (do latim “*Calvarium*”), usado no lugar de “Gólgota” (do grego “Γολγοθά[ς]”, “*Golgothá[s]*”); e de “Verbo” (do latim “*Verbum*”), usado no lugar de “Logos” (do grego “Λόγος”, “*Lógos*”). Entretanto, para todos os efeitos, “figura” e palavras relacionadas, como “prefigurativo”, devem ser entendidas como equivalentes ao que se poderia chamar de “tipo” e “tipológico”; similarmente, “exemplo” e “exemplar” são equivalentes a “paradigma” e “paradigmático”; “Calvário” é equivalente a “Gólgota”; e “Verbo” é equivalente a “Logos”.

²⁶ Carone diz isso em sua introdução para a versão brasileira do livro *Figura*, de Erich Auerbach, que detalha a evolução histórica da palavra “figura” (CARONE, Modesto. Um roteiro do conceito de figura. In: AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Ática, 1997. p. 7-11, p. 9).

22 como **prefiguração** da Paixão de Cristo, ou seja, dos eventos relacionados à sua morte na cruz. Os comentários exegéticos do fólio 24v são, nesse sentido, bastante **tradicionais**, como se verá a seguir, pois interpretam o episódio de Gn 22 **figurativamente** – isto é, como prenúncio daquilo que viria a ser realizado por Cristo.

O *layout* e a decoração do fólio 24v ajudam a estabelecer uma relação entre a narrativa, os comentários exegéticos e a imagem. Há, no fólio 24v, duas colunas de texto. O episódio de Gn 22 começa na primeira coluna de texto e continua na segunda, seguindo a ordem natural de leitura. O texto possui algumas letras iniciais decoradas, e é interrompido num momento pela miniatura, sendo retomado na sequência. A tradução, com a indicação entre colchetes do ponto de inserção das imagens²⁷ nas colunas de texto, é a seguinte:

[Inicial decorada pequena, marcando o começo da primeira parte da narrativa] Deus apareceu a Abraão e lhe disse: “Toma teu filho Isaac que tu amas muito e oferece-o a mim em sacrifício sobre uma montanha que eu te mostrarei”. E assim Abraão pegou a madeira para fazer o fogo do sacrifício e entregou a Isaac, seu filho, para carregar. **[Inicial decorada pequena, marcando o começo do primeiro comentário exegético]** Isso significa Jesus Cristo que carregou sua própria cruz, na qual foi crucificado. **[Miniatura com a cena do sacrifício]** **[Inicial decorada grande, marcando o começo da segunda parte da narrativa]** E [então foi] quando Abraão amarrou seu filho e o colocou sobre a lenha, e pegou um gládio para sacrificá-lo na montanha. E então o anjo lhe disse: “Não faz mal a teu filho”. E então Abraão viu um carneiro perto de um arbusto e o sacrificou no lugar de seu filho. **[Inicial decorada pequena, marcando o começo do segundo comentário exegético]** E isso significa o filho de Deus segundo a divindade, que não foi sacrificado nem morto, mas Jesus Cristo que é o verdadeiro cordeiro, [que]

²⁷ Não todas, apenas as relevantes para a análise. Foram desconsideradas barras abstratas decorativas, que servem apenas para preencher o espaço que, caso contrário, ficaria vazio na linha após o fim do texto, segundo uma lógica de “horror ao vácuo” que se verifica dentro das colunas de texto.

foi sacrificado por nós segundo a humanidade [e] que estava entre os espinhos e as tribulações desse mundo.²⁸

O *layout* e a decoração do fôlio 24v podem ser visualizados na figura 2, que o reproduz quase na íntegra – foram deixadas de fora da reprodução apenas as margens, pois são grandes e não há nada nelas.

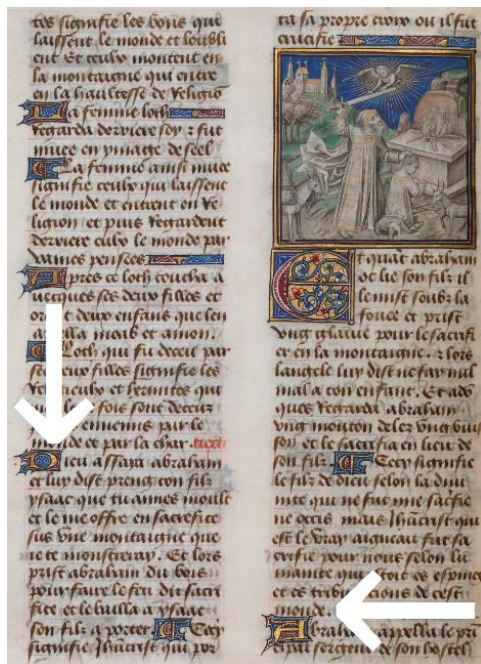


Fig. 2: Layout do f. 24v. *Biblia moralizada de Bruges*, c. 1455. Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v. A seta para baixo aponta o início do episódio de Gn 22 e a seta para a esquerda aponta para o fim dele.

²⁸ “Dieu apparu abraham et luy disse preng ton filz ysaac que tu aimes moult et le me offre en sacrifice sus une montaigne que ie te monstrey. Et lors prist abraham du bois pour faire le feu du sacrifice et le bailla a ysaac son filz a porter. Cecy signifie Ih[es]ucrist qui porta sa propre croix ou il fut crucifie. Et qua[n]t abraham ot lie son filz il le mist soubz la fouee et prist ung glaive pour le sacrifier en la montaigne. Et lors langede luy dist ne fay nul mal a ton enfant. Et adoncques regarda abraham ung mouton de lez ung buisson et le sacrifia en lieu de son filz. Et cecy signifie le filz de dieu selon la divinite qui ne fut nie sac[r]ifie ne occis mais Ih[es]ucrist qui est le vray aigneau fut sacrifie pour nous selon lumanite qui estoit es espines et es tribulacionis de cest monde.” (Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v).

Como se pode perceber da tradução do trecho e também da figura 2, a miniatura “divide” o texto do episódio em duas partes: (1) o que vem antes vai até o ponto em que Isaac é incumbido de carregar a lenha; e (2) o que vem depois diz respeito ao sacrifício – no caso de Isaac, quase consumado, e no caso do carneiro, consumado de fato²⁹.

Isso não significa, entretanto, que a relação estabelecida entre a imagem e cada uma das duas partes do texto seja a mesma. Na imagem, o sacrifício prestes a acontecer é evidente, mas quem aparece (discretamente) carregando lenha é o asno – o que sequer está de acordo com o texto bíblico³⁰ ou com o texto do fólio 24v³¹.

Desta forma, a imagem parece ser mais relacionada à segunda parte do texto (sobre o sacrifício) do que à primeira (sobre Isaac carregar a lenha).

Além disso, a miniatura está muito próxima da inicial que marca o começo da segunda parte da narrativa (fig. 3). Esta inicial é a maior e a mais decorada de todo o fólio: ela tem a altura de quatro linhas enquanto as demais têm a de apenas uma; e até por ser maior pôde ser mais ricamente ornamentada, sendo a única com uma decoração fitomórfica.

²⁹ Sobre esses pontos, Isabel Speyart van Woerden nota: “[...] no Ocidente medieval, Isaac sozinho carregando a lenha ou o carneiro que lhe tomou o lugar ocorrem [na iconografia] tão frequentemente quanto a cena principal [do sacrifício de Isaac]: a explicação se deve, é claro, à significação tipológica”. “[...] *in the mediaeval West the isolated Isaac carrying the wood or the ram which took his place occurs as often as the main scene: the explanation lies, of course, in the typological significance*” (WOERDEN, 1961, p. 234).

³⁰ “Abraão disse a seus servos: ‘Permanecei aqui com o jumento. Eu e o menino iremos até lá [= Moriá, o local do sacrifício], adoraremos [a Deus] e voltaremos a vós.’ (Gn 22,5).

³¹ “E assim Abraão pegou a madeira para fazer o fogo do sacrifício e entregou a Isaac, seu filho, para carregar”. “*Et lors prist abraham du bois pour faire le feu du sacrifice et le bailla a ysaac son filz a porter*” (Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v).



Fig. 3: Miniatura e inicial maior do f. 24v. *Bíblia moralizada de Bruges*, c. 1455. Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v.

Por tais motivos, parece mais seguro entender esta miniatura como algo que, junto à maior inicial decorada do fólio, serve de abertura à segunda parte do texto, e não de síntese do episódio como um todo. Desta forma, o destaque é dado ao sacrifício prestes a ocorrer.

Não obstante, a miniatura não é mera reprodução da segunda parte do texto – há mesmo algumas divergências consideráveis. Como já visto, na imagem, Isaac aparece desamarrado, diante do altar e da lenha, enquanto o texto diz que “Abraão amarrou seu filho e o colocou sobre a lenha”³². O texto diz ainda que “Abraão viu um carneiro perto de um arbusto”³³ (pressupõe-se que espinhento, pela associação a

³² “*abraham ot lie son filz il le mist souz la fouee*” (Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v).

³³ “*regarda abraham ung mouton de lez ung buisson*” (Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v).

Cristo, que “estava entre os espinhos e as tribulações desse mundo”³⁴). Mas, na imagem, não há nenhum arbusto ou espinho.

3.2. Isaac e o carneiro, figuras de Cristo

Como já visto, no episódio de Gn 22, há duas possíveis figuras de Cristo: Isaac e o carneiro. Isso, porém, não significa que a miniatura do fólio 24v explore da mesma maneira e na mesma medida os potenciais prefigurativos de ambos; e tampouco significa que todos os momentos da Paixão de Cristo sejam igualmente explorados.

Em primeiro lugar, convém observar como, na imagem, Isaac está muito mais ameaçado do que o carneiro (fig. 1). Abraão brande alto sua espada, prestes a desferir o golpe mortal. E aquele diretamente ameaçado é Isaac, não o carneiro: seu pai o segura pelos cabelos, enquanto o carneiro está completamente livre³⁵; Isaac está inteiramente ao alcance do golpe, enquanto o carneiro mantém-se suficientemente longe para não ser atingido, ou apenas de raspão; a própria aparição do anjo, detendo o gesto de Abraão, reforça o fato de que o ameaçado pelo gesto é Isaac, e não o carneiro³⁶.

³⁴ “*qui estoit es espines et es tribulacionis de cest monde*” (Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v).

³⁵ O que não está em conformidade nem com o texto bíblico, nem com o texto do manuscrito. Ademais, isso frequentemente não foi o caso na tradição iconográfica. Meyer Schapiro detém-se no assunto, citando vários exemplos de imagens em que o carneiro não é representado em liberdade: ao contrário, ele aparece amarrado ao arbusto (ou tendo essa amarração ao menos sugerida pela proximidade com alguma vegetação, sendo segurado pelos chifres ou pela orelha). Cf. SCHAPIRO, 1943, p. 134-147.

³⁶ A intervenção do anjo é o que salva Isaac e, ao mesmo tempo, condena o carneiro, substituindo um pelo outro no sacrifício. É o que diz a Bíblia, e é também lugar-comum na tradição iconográfica. Em seu texto, Meyer Schapiro discorre sobre a questão da origem do carneiro, não explicada na Bíblia, mas presumivelmente providencial; há até mesmo imagens, analisadas por ele, em que o anjo aparece segurando o carneiro, como se o trazendo de algum lugar, evidenciando assim seu papel de conduzir o carneiro à morte. Cf. SCHAPIRO, 1943, p. 134-147. Maria Cristina Correia L. Pereira, por sua vez, analisando uma imagem deste tema iconográfico, elucida como o anjo é responsável pela salvação de Isaac: “A cena principal [...] é a do sacrifício [de Isaac] prestes a ser realizado e interrompido pelo anjo [...]. É interessante observar o eco entre as formas da ponta da asa [do anjo] e da arma [de Abraão], o que sugere a ideia de um combate entre o anjo e Abraão – a asa alcançando a cabeça de Isaac primeiro. O próprio espaço que o anjo ocupa é maior que o de Abraão, mostrando o alcance de sua intervenção”. Grifos nossos (PEREIRA, 2016, p. 107). Assim, se na miniatura do f. 24v o anjo aparece já detendo a espada levantada por Abraão, resta claro que isso significa, para Isaac, o anúncio da salvação, e para o carneiro, o anúncio da morte.

A centralidade da ameaça a Isaac é reforçada ainda pela disposição dos elementos em cena: é no centro da imagem que estão Abraão, Isaac, a espada e o anjo. O carneiro está desconectado da ação central, e sequer aparece por inteiro; ele chega mesmo a “apontar” para Isaac com sua pata dobrada, redirecionando assim o olhar do observador ao menino. É digno de nota que, na imagem, o carneiro esteja em relação de simetria não com Isaac³⁷, mas com o asno: ou seja, o carneiro não é associado com aquele que é vítima sacrificial e figura de Cristo, e sim com um animal tão coadjuvante na cena que sequer aparece em muitas das representações do sacrifício de Gn 22³⁸. Ambos – o carneiro e o asno – aparecem pequenos e discretos, relegados aos cantos inferiores da imagem, um de cada lado. Assim, é evidente que o potencial de Isaac prefigurar Cristo é mais explorado na imagem do que o do carneiro, uma vez que Isaac está mais ameaçado, tem mais destaque e centralidade.

Apesar disso, há de se notar que a ameaça não parece inescapável. Na tradição iconográfica sobre o tema, é possível encontrar imagens em que Isaac é representado subjugado à força, contorcido, amarrado, e até mesmo vendado³⁹; posto sobre o altar, sobre a lenha, e até

³⁷ Que seria, talvez, o mais esperado, como num exemplo de Luis M. Martínez-Fazio: “A figura do carneiro, posta aqui em simetria teológica e compositiva com Isaac, suscita a recordação do verdadeiro Cordeiro de Deus”. “*La figura del carnero, puesta aquí en simetría teológica y compositiva con Isaac, suscita el recuerdo del verdadero Cordero de Dios*” (MARTÍNEZ-FAZIO, Luis M. La eucaristía, banquete y sacrificio. *Gregorianum*. Roma, v. 57, n. 3, p. 473-474, 1976).

³⁸ O fato de o asno frequentemente ser deixado de fora das imagens sobre o episódio de Gn 22, e sobretudo daquelas em que o sacrifício é representado, não é de se surpreender: a Bíblia confere a ele pouco destaque, limitando-se a narrar que o asno, assim como os servos (que também são frequentemente ignorados), acompanhou Isaac e Abraão apenas no início do percurso, sem chegar ao local do sacrifício. E quando ele aparece numa imagem, sua aparição pode muitas vezes ser explicada pelo fato de aquela imagem ser uma representação do trajeto inicial, e não do momento crítico do sacrifício em Moriá; Maria Cristina Correia L. Pereira fornece um exemplo disso: “Nas outras duas faces desse capitel [...], são figuradas cenas [de Gn 22] associadas [à cena central do sacrificio]: no leste, está o início da narrativa. No lado direito, vê-se um personagem montando um animal, provavelmente um burro, segundo o texto. À frente do animal há outro personagem, a pé. Cada um deles *carrega um feixo de lenha*: certamente *trata-se de Abraão e Isaac* – as cabeças estão marteladas, sendo difícil indicar *qual vai montado e qual vai a pé*.” Grifos nossos (PEREIRA, 2016, p. 109). Para um panorama do desenvolvimento deste tema iconográfico, cf. WOERDEN, 1961, p. 214-255.

³⁹ Isabel Speyart van Woerden percorre vários exemplos iconográficos anteriores ao século XV que trazem Isaac subjugado, citando até mesmo um dos raros (em razão de

mesmo sobre o fogo aceso⁴⁰. Porém nada disso aparece na miniatura do fólio 24v: nela, mesmo prestes a sofrer o golpe, Isaac não tem amarras, nem venda; seu pai o segura, mas sem puxá-lo com força ou colocá-lo em cima do altar. A espada está levantada contra ele, mas o anjo já a detém e o carneiro já apareceu para substituí-lo como vítima. Embora ainda ameaçado, sua salvação próxima já está fortemente sugerida.

Além disso, a imagem não traz sinais de violência já sofrida, de ferimentos ou morte. Na tradição cristã, Isaac carregando a lenha para o próprio sacrifício foi muitas vezes associado a Cristo carregando penosamente o lenho da cruz: todavia na imagem, o único que aparece carregando lenha é o asno; há lenha diante de Isaac, mas não é certo que ele a carregou, e nem a lenha está disposta em forma de cruz. Se Isaac estivesse orando em pé com os braços abertos e estendidos, sua silhueta poderia remeter à de Cristo na cruz⁴¹: porém na imagem,

isso não constar na Bíblia) casos em que Isaac aparece com uma venda nos olhos: “O escultor do frontal de altar de mármore em Salerno – do século XI –, embora fiel à tradição italiana, demonstra alguma originalidade: Isaac aparece sentado numa posição distorcida, e tendo sido vendado por seu pai”. Grifo nosso. “*The maker of the ivory paliotto at Salerno – of the eleventh century – though faithful to the Italian tradition, shows some originality: Isaac sits in a distorted position and is blindfolded by his father [...]*” (WOERDEN, 1961, p. 233).

⁴⁰ A iconografia cristã variou muito neste sentido, indo de um extremo a outro, da subjugação forte à ausente. Maria Cristina Correia L. Pereira, por exemplo, traz o seguinte caso: “Em Moissac, ele [= Isaac] [...] está em uma posição submissa, com os pés e mãos aparentemente atados, *acima do que seria uma fogueira (com pequenas chamas onduladas)* [...]. A posição de Isaac em nada se assemelha à do Cristo na cruz, pelo contrário: *ele parece um animal de quatro patas amarrado*”. Grifos nossos (PEREIRA, 2016, p. 109). Em contraposição, Isabel Speyart van Woerden cita diversos exemplos em que isso não se verifica, chegando mesmo a encontrar todo um conjunto de afrescos do século IV em que “Isaac nunca aparece sobre o altar. [E isso apesar de] O altar ser frequentemente representado”. “*Isaac is never shown upon the altar. The altar is usually depicted [...]*” (WOERDEN, 1961, p. 222).

⁴¹ O que, por ser uma posição de oração (embora não a única possível), recebe por vezes o nome de “*orantes*”. Isabel Speyart van Woerden cita alguns casos de representações imagéticas de *orantes*, dentre eles o de um afresco da catacumba de Calisto, em Roma, cuja imagem ela reproduz: nela, Abraão e Isaac estão de pé, com os braços abertos. Cf. WOERDEN, 1961, p. 214-255). A respeito da mesma imagem, que Luis M. Martínez-Fazio também cita e reproduz, ele nota que é um dos poucos casos em que ambos, pai e filho, estão como *orantes*, e diz: “[Josef] Wilpert explica isso pelo conhecido sentido críptico de cruz contido no gesto de oração [...]. De certo, esse simbolismo críptico de cruz contido na [posição de] *orante* está hoje bem aceito [...]. Mas, no caso concreto, entrou esse simbolismo na intenção do artista para sublinhar com ele a simbologia

embora em oração, Isaac está ajoelhado e com as mãos unidas. Se Isaac estivesse consideravelmente despido⁴², poderia se assemelhar, em certo sentido, a Cristo crucificado, uma vez que, nas imagens da Crucificação, ele geralmente aparece trajando apenas o perizônio⁴³: contudo Isaac está completamente vestido. Segundo a tradição, o carneiro preso ao arbusto e afligido pelos espinhos pode ser associado a Cristo ferido pela coroa de espinhos, pelos cravos da cruz, pela ponta da lança, ou pelos pecados da humanidade: mas na imagem, o carneiro não está preso a nada e nem sequer próximo de alguma vegetação, não havendo mesmo nenhum arbusto ou espinho em cena. O carneiro, na imagem, tem longos cornos (chifres), o que poderia remeter aos “cornos” (braços) da cruz, em que Cristo foi preso⁴⁴; mas

sacrificial da cena? É um problema em aberto, que mereceria um estudo”. “*Wilpert explica el hecho por el conocido sentido criptico de cruz contenido en el gesto de la plegaria [...]. Desde luego este simbolismo criptico de cruz contenido en la orante está hoy aceptado [...]. Pero, en el caso concreto, ¿entró este simbolismo en la intención del artista para subrayar con él la simbología sacrificial de la escena? Es problema abierto que merecería un estudio*” (MARTÍNEZ-FAZIO, 1976, p. 471).

⁴² Há precedentes de imagens em que Isaac foi representado nu. Em seu texto, Isabel Speyart van Woerden elenca algumas delas. No entanto, ela diz (a respeito de um grupo de objetos de origem incerta) que “às vezes [nesses objetos] ele [= Isaac] é representado nu: isso é muito incomum no Ocidente”. “*sometimes he is shown naked: this is very unusual in the West*” (WOERDEN, 1961, p. 230). Porém, mais adiante, Isabel Speyart van Woerden afirma: “Nas pinturas de igrejas italianas, há, primariamente, a impressionante série derivada do protótipo na Antiga [Basilica] de São Pedro e na [Basilica] de São Paulo, em Roma, descrito por Garber; em todo lugar, podemos reconhecer características do modelo: *Isaac nu* e amarrado sobre o altar, voltado para seu pai [...]”. Grifo nosso. “*In Italian church painting there is, primarily, the impressive series deriving from the prototype in Old St. Peter’s and St. Paul’s at Rome, described by Garber; everywhere we recognize the features of the model: Isaac naked and bound upon the altar turned towards his father [...]*” (WOERDEN, 1961, p. 232-233).

⁴³ Tecido preso ao quadril e que cobre as partes íntimas. É, no mínimo, suficiente para afirmar que Cristo estaria seminú. Contudo é possível até mesmo entender o perizônio como algo que serve para **indicar** uma nudez completa sem, no entanto, ter de representá-la explicitamente.

⁴⁴ Como explica Meyer Schapiro: “Além de o carneiro aparecer milagrosamente, o seu emaranhamento no arbusto [...] foi interpretado pela Igreja como uma prefiguração da suspensão de Cristo na cruz, uma analogia que está implícita na suspensão do carneiro pelo chifre preso aos galhos do arbusto nas imagens do século XII e de séculos posteriores [...]”. “*Not only did the ram turn up miraculously, but his entanglement in the bush [...] was interpreted by the Church as a prefigurement of the suspension of Christ on the Cross, an analogy that is implied in the suspension of the ram by the horn from the branches of the bush in images of the twelfth and later centuries [...]*” (SCHAPIRO, 1943, p. 143). Sobre a associação possível entre os cornos (chifres) do carneiro e os

essa associação, ainda que possível, é enfraquecida pelo fato de o carneiro não estar preso pelos cornos. Qualquer um dos dois, Isaac ou o carneiro, se suspenso no ar, amarrado ou posto sobre o altar, poderia ser associado a Cristo suspenso na cruz e preso a ela: entretanto nenhum deles está representado dessa maneira. A tradição cristã, por vezes, associou e até identificou o local do sacrifício de Gn 22 ao monte Calvário (onde Cristo foi morto)⁴⁵; em uma imagem, isso poderia estar sugerido por degraus que levassem ao altar, ou por alguma elevação, como um montículo, abaixo dos personagens⁴⁶.

“cornos” (braços) da cruz, Maria Cristina Correia L. Pereira diz (analisando uma imagem em que o carneiro aparece sem chifres): “[...] em decorrência da ausência dos chifres [no carneiro], [...] a relação direta que poderia ser feita entre o Cristo crucificado e essa cena é evitada: [Santo] Agostinho [bispo de Hipona, séculos IV-V], por exemplo, se pergunta: ‘O carneiro significa o Cristo; pois ele pode ser retido pelos cornos, isso não é de certa forma ser crucificado?’” (PEREIRA, 2016, p. 109-110).

⁴⁵ Comentando algumas imagens sobre o sacrifício de Gn 22 em que o altar apresenta degraus, Isabel Speyart van Woerden explica: “Os degraus [para o altar] tão claramente visíveis [...] podem talvez ser uma reminiscência dos degraus do Gólgota [= monte Calvário] na Jerusalém contemporânea. Nós sabemos por relatos de viagens dos séculos VI, VII e VIII que havia um altar na encosta do Gólgota (ou talvez no cume), e que se pensava ter sido construído por Abraão para sacrificar seu filho”. “*The steps so plainly visible on these monuments may perhaps be a reminiscence of the steps to Golgotha in contemporaneous Jerusalem. We know from travel accounts of the sixth, seventh and eighth centuries that an altar stood against the slope of Golgotha (or perhaps on the summit) and this was thought to have been built by Abraham in order to sacrifice his son*” (WOERDEN, 1961, p. 229). Sobre o mesmo assunto, Luis M. Martínez-Fazio diz: “[...] como já reconhece a crítica arqueológica, essa escadaria representa uma subida escalonada que conduzia à parte mais alta do [monte] Calvário e que tantas vezes mencionaram os antigos peregrinos: ‘Na cidade de Jerusalém e junto ao sepulcro do Senhor – escrevia o arqui-diácono Teodósio [século VI], que visitou a Terra Santa em c. 530 – está o lugar do Calvário; ali, Abraão ofereceu seu filho em holocausto [...] Por uma escadaria se sobe ao monte; ali foi crucificado o Senhor’”. Grifo nosso. “*Porque, como reconhece ya la crítica arqueológica, esa escalinata representa una subida escalonada que conducía a la altura del Calvario y que mencionaron tantas veces los antiguos peregrinos: ‘En la ciudad de Jerusalén y junto al sepulcro del Señor – escribía el arcediano Teodosio, que visitó Tierra Santa hacia 530 – está el lugar del Calvario; allí ofreció Abraham a su hijo en holocausto [...] Por una escalinata se sube al monte; allí fue crucificado el Señor’*” (MARTÍNEZ-FAZIO, 1976, p. 500).

⁴⁶ “As imagens muitas vezes mostram o carneiro *suspenso*, seus chifres presos num arbusto, evidenciando assim a importância desses detalhes para a associação tipológica [= figurativa] com a Paixão. É o caso de uma miniatura do Saltério de Glasgow, do século XII, em que o animal está amarrado pelos chifres a um arbusto, *sobre um pequeno montículo*. Ou ainda, como no tímpano [da Basílica] de São Isidoro, onde ele está suspenso, com uma árvore no plano de fundo, à qual ele não está atado de fato, ainda que a ideia pareça estar sugerida”. Grifo nosso. “*Les images représenteront assez souvent le*

Todavia na miniatura do fólio 24v não há degraus nem montículos; o local do sacrifício aparenta até ser mais baixo que o entorno, pois ao fundo há um monte, mais elevado. Por fim, é digno de nota que não haja sangue nem nada cor de sangue na imagem, embora a tinta vermelha estivesse evidentemente disponível, pois foi usada para rubricar o texto do manuscrito.

O que se observou na imagem até aqui poderia então ser resumido em três pontos: (1) Isaac tem mais destaque que o carneiro; (2) a salvação de Isaac já está sugerida; e (3) Isaac e o carneiro não são representados em sofrimento próprio ou de modo que aludem ao sofrimento na carne que Cristo teve de suportar na Via Sacra. Para melhor interpretá-los, faz-se necessária uma comparação mais detida entre a imagem e o texto do fólio 24v.

A parte do texto que mais interessa neste momento à análise é o segundo comentário exegético, feito imediatamente depois do trecho narrativo sobre como Isaac foi poupado e o carneiro foi sacrificado em seu lugar:

E isso significa o filho de Deus segundo a divindade, que não foi sacrificado nem morto, mas Jesus Cristo que é o verdadeiro cordeiro, [que] foi sacrificado por nós segundo a humanidade [e] que estava entre os espinhos e as tribulações desse mundo.⁴⁷

O que o texto chama de “o filho de Deus segundo a divindade” é o que se poderia chamar de “o lado divino de Cristo”: incorruptível, imortal, e que por isso “não foi sacrificado, nem morto”. O texto não deixa isto explícito, mas é de se supor que quem prefigura esse lado é

bélier suspendu, ses cornes prises dans un buisson, montrant ainsi l'importance de ces détails pour l'association typologique avec la Passion. Tel est le cas d'une miniature du Psautier de Glasgow, du XIIIe siècle, où l'animal est lié par ses cornes à un buisson, sur un petit monticule. Ou encore, comme sur le tympan de San Isidoro, où il est suspendu, avec un arbre à l'arrière-plan, auquel il n'est pas vraiment attaché, même si l'idée semble en être suggérée” (PEREIRA, Maria Cristina Correia L. *Une pensée en images: les sculptures du cloître de Moissac*. 2001. Tese (Doutado em História) – École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 2001. p. 229).

⁴⁷ “Et cecy signifie le filz de dieu selon la divinite qui ne fut nie sac[ri]fie ne occis mais Ih[es]uicrist qui est le vray aigneau fut sacrifie pour nous selon lumanite qui estoit es espines et es tribulacionis de cest monde” (Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v).

Isaac: afinal, o carneiro **foi** sacrificado e morto, enquanto Isaac não apenas venceu a morte, mas a venceu no terceiro dia, como Cristo⁴⁸. Similarmente, o que o texto chama de “Jesus Cristo [...] segundo a humanidade” poderia ser chamado de “o lado humano de Cristo” – ou seja, o que sofreu na carne, foi ferido, e morreu na cruz. Novamente, o texto não deixa explícito que a associação desse lado seja com o carneiro; no entanto, tudo alude a ele: Cristo “segundo a humanidade” é descrito como “o verdadeiro **carneiro**”, que “foi sacrificado” de fato (como o carneiro também o foi) e “que estava entre os **espinhos** e as tribulações desse mundo” (como o carneiro em meio aos espinhos do arbusto)⁴⁹.

Assim, esse comentário exegético do fólho 24v parece – por mais que isso nem sempre seja o caso na tradição⁵⁰ – fazer uma dissociação

⁴⁸ Isaac, destinado a ser morto, chegou ao local do sacrifício depois de três dias (Gn 22,4), sendo então salvo pela intervenção divina. Cristo, tendo sido morto, ressuscitou três dias depois. Tal relação, nota Isabel Speyart van Woerden, é feita com frequência entre os Padres da Igreja; cf. WOERDEN, 1961, p. 251.

⁴⁹ No caso do carneiro, são espinhos em sentido literal, os espinhos do arbusto em que ele estava preso. No caso de Cristo, os “espinhos” podem ser uma referência a qualquer um dos objetos perfurantes que feriram Cristo (a coroa de espinhos, os cravos da cruz, a ponta da lança que lhe cortou o flanco); eles podem ainda se referir, metaforicamente, aos pecados da humanidade – o que estaria em clara relação com as “tribulações deste mundo”, mencionadas em seguida. E o que quer que se entenda pelos “espinhos” de Cristo, o fato é que a escolha por essa palavra muito provavelmente advém de uma intenção de associá-lo diretamente ao carneiro – se não fosse esse o caso, por que não usar outra palavra, mais clara, mais específica, menos metafórica?

⁵⁰ Na tradição cristã, este papel de prefigurar o lado humano de Cristo, que sofreu na carne, muitas vezes coube ao próprio Isaac, como nos já citados exemplos em que Isaac carrega um feixe de lenha em forma de cruz, figura da Paixão. Além disso, Isaac muitas vezes foi entendido e representado como prefigurando Cristo inteiramente, sem essa dissociação entre um lado humano e um lado divino. Ademais, o sacrifício de Isaac pode ser entendido como figura da Paixão de Cristo mesmo que não tenha sido consumado, afinal a figura é o prenúncio de algo que só se realizará plenamente num segundo acontecimento: “Mas Cristo passou pelo sofrimento, e Isaac não, pois ele era apenas uma prefiguração d’Ele que viria a sofrer [de fato]. “*But Christ underwent the suffering and Isaac did not, for he was only a prefiguration of Him who would suffer*” (WOERDEN, 1961, p. 216) – passagem atribuída a Melito, bispo de Sardes (século II), mas que talvez seja de Eusébio, bispo de Cesareia (séculos III-IV). De todo modo, a dissociação dos dois lados de Cristo (humano e divino, prefigurados respectivamente pelo carneiro e por Isaac) não é impossível: Isabel Speyart van Woerden, em sua lista de tendências de pensamento sobre o episódio de Gn 22 mais recorrentes entre os Padres da Igreja, coloca a ideia de que “Isaac e o carneiro são equivalentes às duas naturezas de Cristo”, o que parece dizer (de maneira simplificada) que cada um corresponde a uma delas, e não que ambos correspondam a ambas. “*Isaac and ram = the two natures in Christ*” (WOERDEN, 1961,

entre os dois lados de Cristo, atribuindo a Isaac o papel de prefigurar o lado divino e ao carneiro o papel de prefigurar o lado humano. Essa interpretação do texto do fólho 24v não se transfere automaticamente para a miniatura do fólho 24v, que tem autonomia em relação a ele. De toda forma, o texto serve ao menos para apresentar essa possibilidade de uma interpretação figurativa de Gn 22 baseada numa lógica dissociativa das naturezas de Cristo, cada qual com sua própria figura (Isaac ou o carneiro). E se o texto tem essa lógica dissociativa, não seria impossível a imagem ter uma lógica igual ou parecida, ainda mais considerando que texto e imagem foram produzidos no mesmo contexto histórico e para a mesma obra.

Retomando então a análise da imagem, o que se observa nela é uma construção de Isaac como figura de Cristo, **e especialmente de Cristo em seu lado divino**, “o filho de Deus segundo a divindade”: sem amarras, sem carregar nada, sem marcas de agressão. Nesse sentido, a imagem se aproxima do texto do fólho 24v. Porém a prefiguração do lado humano de Cristo, que sofreu na carne, não é tão explorada na imagem – nem associada a Isaac, **nem mesmo associada ao carneiro**. É significativo que o conceitor da imagem tenha escolhido divergir do texto bíblico – a despeito de toda a autoridade do cânone – em dois pontos em especial: colocando o asno em cena e retirando o arbusto dela. Em ambos os casos, a decisão levou ao enfraquecimento da associação entre o episódio de Gn 22 e o sofrimento físico de Cristo. Na imagem, o asno assume a função – que a princípio caberia a Isaac – de carregar a lenha, inviabilizando assim a associação comum entre Isaac carregando a lenha, por um lado, e Cristo carregando a cruz, por outro. Já o arbusto seria importante para indicar que o carneiro está preso ou que está ferido por espinhos, como Cristo ferido e preso à cruz; no entanto a ausência desse elemento na cena impede esta associação.

p. 251). Algo semelhante diz Luis M. Martínez-Fazio: “[...] nestas duas vítimas, Isaac e o carneiro, a Patrística viu um símbolo das duas naturezas de Cristo; porque, enquanto a natureza divina do Senhor não sofreu dano, como Isaac, a natureza humana, por sua carne imolada e seu sangue vertido, permitiu a ele ser, como foi o carneiro, verdadeira vítima da oblação.”. “[...] *en estas dos víctimas, Isaac y el carnero, ha visto la patrística un símbolo de las dos naturalezas de Cristo; porque, mientras la naturaleza divina del Señor no sufrió daño, como Isaac, la naturaleza humana, por su carne inmolada y su sangre vertida, le permitió ser, como lo fue el carnero, verdadera víctima de la oblación*” (MARTÍNEZ-FAZIO, 1976, p. 473).

Em razão disso, parece seguro afirmar que a miniatura do fólio 24v explora mais o potencial de o episódio de Gn 22 prefigurar a Ressurreição de Cristo do que propriamente a Paixão⁵¹. Há, todavia, um episódio em particular da Paixão (anterior, contudo, à Via Sacra) ao qual a imagem parece aludir, embora isso não seja usual na iconografia: a Agonia no Getsêmani. É o episódio em que Cristo, após a Última Ceia e antes de todo o sofrimento físico que culmina em sua morte, decide ir rezar no Getsêmani (o jardim ao pé do Monte das Oliveiras). Compreendendo o que irá padecer, é abatido por forte tristeza e angústia. Tendo um “espírito forte”, mas a “carne fraca” (Mt 26,41), é confortado por um anjo que lhe aparece, e aceita que seu sacrifício será necessário e inevitável.

Na miniatura do fólio 24v, a construção de Isaac é tal que faz lembrar Cristo na Agonia: de cabeça baixa e olhos aparentemente fechados, o jovem está sozinho em oração⁵², ajoelhado e com as mãos unidas à frente do corpo, não muito antes do momento em que seria morto. A juventude de Isaac, menino imberbe, é reforçada pelo contraste com Abraão, de maior estatura e de longa barba branca. Ainda que na imagem Isaac aparente ser bem mais jovem do que Cristo era na Agonia (ocasião em que tinha 33 anos), a idade mais os aproxima do que os afasta: em ambos os casos, trata-se de uma interrupção precoce da vida. Ademais, o contraste de idade com Abraão reforça que Isaac é seu filho, assim como Cristo é o Filho⁵³, e ambos demonstram ter obediência a quem se deve: é na Agonia que Cristo aceita o que deverá sofrer, submetendo-se à vontade de Deus-Pai; similarmente, na imagem, Isaac aparenta submissão à vontade de Deus, que é executada por seu pai⁵⁴. Como Cristo na Agonia, Isaac

⁵¹ A Ressurreição poderia ser entendida como um dos eventos da Paixão, mas aqui será considerada à parte, atendo-se à etimologia da palavra “paixão”, que significa “sofrimento”.

⁵² Ele não está sozinho na imagem, mas está sozinho **em oração**, o que nem sempre foi o caso, pois há imagens em que Abraão e Isaac são ambos representados como **orantes**. Cristo, aliás, também não estava inteiramente sozinho, apenas apartado de outros (Mt 26,36-39).

⁵³ Ou seja, a segunda pessoa da Trindade, que é composta do Pai, do Filho e do Espírito Santo.

⁵⁴ “A obediência era, aliás, não apenas de Abraão, mas também de Isaac. [São] João Crisóstomo [arcebispo de Constantinopla, séculos IV-V] coloca as seguintes palavras na boca de Isaac, dirigidas a seu pai: *‘Eu não me recuso, nem me oponho, o que tu quiseres, eu quero; o que tu escolheres, eu escolho; o que tu desejares, eu desejo igual’*”. Grifo

permanece em oração, sem resistir. Por fim, ainda que o anjo não interaja diretamente com Isaac, sua mera presença já serve de paralelo ao anjo que aparece a Cristo no Getsêmani; e a presença do anjo na imagem não pode ser explicada apenas pelo fato de isso estar de acordo com o texto bíblico, pois há imagens sobre Gn 22 em que o anjo foi substituído pela mão de Deus⁵⁵, e há também as já citadas divergências da própria imagem com partes do texto de Gn 22, de modo que a fidelidade à Bíblia não é uma regra.

Além disso, o próprio cenário da miniatura do fólio 24v poderia remeter ao Getsêmani, talvez até mais do que a Moriá: pelo chão verdejante (e não rochoso⁵⁶), o lugar parece mais um jardim do que um monte; há árvores que, embora de identificação exata impossível, poderiam ser oliveiras, pois são semelhantes a tais; não é um lugar que aparenta ser elevado, e sim ao pé de um monte; ao fundo há edificações, indicando o que poderia ser uma cidade (assim como o Getsêmani é próximo a Jerusalém). É verdade que essa lógica mimética raramente se aplica a imagens medievais. Entretanto, na tradição iconográfica cristã, é possível encontrar imagens do episódio de Gn 22 cujo cenário foi construído com a finalidade de remeter, pela caracterização, a um local de algum acontecimento evangélico: são os já citados casos de imagens que identificam o monte Moriá ao Calvário pelos degraus que levam ao altar (nunca mencionados em Gn 22) ou em que um pequeno monte (também nunca mencionado) aparece debaixo de uma das vítimas, em alusão ao monte em que Cristo se tornou, ele também, vítima. No caso específico do cenário da miniatura do fólio 24v, a associação não seria aquela mais

nosso (PEREIRA, 2016, p. 108-109). Essas palavras “de Isaac” lembram muito as de Cristo na Agonia: “Meu Pai [...], [que] não seja como eu quero, mas como tu queres” (Mt 26,39), “Meu Pai, se não é possível que [eu seja poupado], [que] seja feita a tua vontade!” (Mt 26,42).

⁵⁵ Isabel Speyart van Woerden menciona exemplos em que, no lugar do anjo, a intervenção divina era representada pela “mão de Deus” (“*hand of God*”), embora isso já seja arcaico no século XV – tanto que essa forma de representação imagética é incluída na lista que ela faz de particularidades iconográficas do cristianismo **primitivo**. Cf. WOERDEN, 1961, p. 243.

⁵⁶ A descrição do ambiente rochoso não está na Bíblia, porém é suposta pelo fato de Moriá ser um monte: “[...] segue a cena do sacrifício de Isaac. O fundo é agora uma paisagem de rochas íngremes, que indicam o monte Moriá.” “[...] *sigue la escena del sacrificio de Isaac. El fondo es ahora un paisaje de rocas abruptas, que indican el monte Moria*” (MARTÍNEZ-FAZIO, 1976, p. 513).

tradicional – com o monte Calvário –, mas sim com o Getsêmani. Ainda assim, a lógica poderia ser a mesma: identificar ou associar o local de um acontecimento veterotestamentário ao local de um acontecimento neotestamentário para, com isso, sugerir que o primeiro evento prefigura o segundo.

Em suma, na miniatura do fólio 24v, o papel de prefigurar Cristo recai sobretudo em Isaac. E o que se prefigura é, em especial, a Ressurreição e o lado divino de Cristo, e possivelmente a Agonia no Getsêmani – e não seu sofrimento físico, na carne, ou sua morte na cruz. Isso talvez se deva à intenção moralizante do manuscrito: Isaac serve de exemplo de fé e obediência à vontade divina, sendo recompensado com a salvação; assim, ele é modelo para os fiéis. Já o carneiro, ainda que manso por natureza, serve pouco de modelo de comportamento, pois é um animal irracional, incapaz de ter fé e, talvez, até mesmo de entender o perigo que corria.

3.3. Abraão e Isaac: semelhanças e contrastes

Segundo a Bíblia, Isaac foi fruto de uma concepção milagrosa, pois ela ocorreu quando seus progenitores já se encontravam em idade demasiado avançada, sem esperança de conceber naturalmente (Gn 21,1-7⁵⁷). Em razão disso, ele é o filho único de Abraão com sua esposa Sara. Contudo Abraão teve, antes de Isaac, outro filho, Ismael, porém ilegítimo por ter sido com Hagar, serva de sua esposa (Gn 16). A despeito disso, a tradição judaico-cristã frequentemente considerou Isaac como sendo filho único de Abraão – o que não é de se surpreender, visto que todo o Povo Eleito descende de Abraão por Isaac (e não por Ismael), até mesmo Cristo, por sua genealogia materna. E a qualidade de filho único aproxima Isaac a Cristo, também filho único⁵⁸. O próprio texto de Gn 22,2 traz: “Deus disse [a Abraão]: ‘Toma teu filho, **teu único**, que amas, Isaac [...]’”⁵⁹. Logo,

⁵⁷ O nascimento de Isaac foi resultado de uma intervenção divina, assim como a concepção de Maria, o que também faz dele figura de Cristo.

⁵⁸ Isabel Speyart van Woerden coloca como uma das ideias comuns aos Padres da Igreja a de que “Abraão sacrificando seu filho é equivalente ao Pai sacrificando o Filho”. “*Abraham offering his son = the Father sacrificing the Son*” (WOERDEN, 1961, p. 251).

⁵⁹ É, todavia, curioso notar a redundância: porque se diz explicitamente “teu filho, teu único”, mas ainda assim uma especificação a mais é feita, chamando Isaac pelo nome – como se o que vem antes já não fosse suficiente para esclarecer de quem se trata.

de acordo com essa tradição (que é a que aqui interessa), se Isaac é filho único de Abraão, conclui-se que a “semente” de Abraão é idêntica à de Isaac, ou seja: não há descendente de um que não seja descendente do outro (com exceção do próprio Isaac, que não descende de si mesmo). Assim, é quase como se a diferença geracional entre eles fosse, nesse sentido, anulada, por serem ambos igualmente Patriarcas, antepassados de Cristo e de todo o Povo Eleito. Todavia isso é algo difícil de se representar imagetivamente: que traço, afinal, poderia ser atribuído a Isaac numa imagem (e ainda mais numa cena de Gn 22) de modo que o caracterizasse como filho **único** de Abraão? Não obstante, por ser este o entendimento mais corrente, parece razoável partir disso como algo estabelecido ao se analisar a miniatura do fólio 24v: o sacrifício de Isaac é o sacrifício do filho único; a imagem, portanto, é uma representação do sacrifício do filho único.

Na miniatura do fólio 24v, a diferença geracional entre Abraão e Isaac está bastante marcada. Tal fato, em certo sentido, reforça que o sacrifício, se consumado, teria a mesma consequência para ambos, a negação de uma posteridade: para Abraão, por ser já muito velho para ter mais filhos, e para Isaac, por ser ainda muito novo para já ter algum⁶⁰. A imagem constrói ainda uma identificação forte entre eles dando-lhes vestes muito parecidas. Além disso, eles estão próximos um do outro, ambos no centro da imagem e da ação; e como Abraão segura Isaac pelos cabelos, eles estabelecem contato físico entre si, mas não com outros personagens – mesmo o anjo não toca Abraão, e sim sua espada. Por fim, ambos estão representados como fiéis submissos aos desígnios de Deus, ainda que cada qual à sua maneira: Abraão por levantar a espada contra o filho, obedecendo à ordem que recebeu; Isaac por permanecer, diante da morte iminente, ajoelhado em oração, de cabeça baixa.

Todavia eles também contrastam em diversos aspectos, muitos deles representados na miniatura do fólio 24v. Abraão e Isaac são, respectivamente: pai e filho; sacrificante e vítima; sacerdote e fiel⁶¹;

⁶⁰ Embora a Bíblia não indique a idade de Isaac em Gn 22, o episódio é todavia anterior ao seu casamento e aos seus filhos. Além disso, na miniatura do f. 24v ele é literalmente um menino.

⁶¹ É óbvio que Abraão também é um fiel, e não só ele, mas todo sacerdote. Contudo nem todo fiel é sacerdote, e na imagem, é Isaac quem está na posição que qualquer fiel (laico

algoz e mártir; pastor⁶² e oferenda; virilidade e meninez; o que é interpolado por Deus e o que busca Deus (em oração⁶³); o que precisa ser detido (pelo anjo) e o que não precisa ser contido⁶⁴; o que conduz o outro ao sacrifício e o que é conduzido (ou que se autoconduz, a depender da interpretação).

Assim, pode-se dizer que a imagem, simultaneamente, assemelha e contrasta Abraão e Isaac. Fortemente identificados entre si, conjugam, todavia, vários pares de opostos. A ambiguidade é óbvia, porém é também intencional. Na tradição cristã, há muitas dicotomias que são paradoxais, sem que isso seja um erro ou um problema a ser solucionado: o próprio fato de Cristo ser, ao mesmo tempo, Deus e homem é um exemplo, entre muitos outros que poderiam ser citados⁶⁵.

Convém notar que tal lógica dicotômica-paradoxal é a lógica da Eucaristia, ou seja: do entrar em comunhão, tornando único e comum o que, em tese, é variado e distinto. Paulo já o dizia: “[...] O pão que partimos, não é comunhão [nossa] com o corpo de Cristo? Já que há um único pão, nós, embora muitos, somos um só corpo, visto que todos participamos desse único pão. [...]” (1Cor 10,16). No entanto ritos de comunhão não são uma invenção neotestamentária. Em Lv 1-7, há prescrições sobre como conduzir sacrifícios de animais oferecidos a Deus; Lv 3 trata especificamente dos sacrifícios de comunhão⁶⁶, com um adendo em Lv 7,28-34, e instruções específicas

ou clérigo) por vezes adota: em reza, ajoelhado, com as mãos unidas diante do corpo, cabeça baixa e olhos fechados ou voltados para baixo (difícil dizer ao certo). Assim, na imagem, quem está mais caracterizado como um fiel típico é Isaac, não Abraão.

⁶² Isso está pouco representado na imagem, pois Abraão não tem roupas e sandálias características de um pastor; porém isso é uma característica dele bem estabelecida na Bíblia.

⁶³ A Bíblia não diz isso, mas é o que a imagem mostra.

⁶⁴ Conf. nota anterior.

⁶⁵ A doutrina da Divina Trindade é outro exemplo, pois estabelece que Deus é um, mas é também três: o Pai, o Filho e o Espírito Santo; uma divindade, porém três pessoas consubstanciais. Outro exemplo é Maria, que é ao mesmo tempo virgem e mãe.

⁶⁶ O rito do sacrifício de holocausto, que é prescrito em Lv 1, também parece significativo, porque, afinal, em Gn 22,2 Deus ordena a Abraão que ofereça seu filho “em holocausto”, e não em comunhão. No entanto o sacrifício de Cristo, que Gn 22 prefigura, esfumaça essas distinções veterotestamentárias: porque ele é obviamente de comunhão (pela consagração do pão e do vinho), mas é também de expiação dos pecados dos fiéis, como são os ritos de holocausto segundo Lv 1,4. Assim, para analisar um aspecto prefigurativo da Eucaristia na imagem, não parece essencial distinguir entre ritos de

para quando um carneiro é a vítima em Lv 3,7-11. São ritos não só de sacrifício, mas também de banquete: as partes gordurosas devem ser ofertadas a Deus e queimadas “como alimento” (Lv 3,11), sendo assim consumidas pelo fogo; o peito e a coxa do mesmo animal, por sua vez, são consumidos pelos sacerdotes.

A tradição cristã por vezes interpretou e representou o sacrifício de Isaac por Abraão (a princípio, um holocausto) sob uma ótica eucarística⁶⁷ – associando-o, portanto, aos ritos de comunhão. Mas na miniatura do fólio 24v parece faltar a outra parte do rito complementar ao sacrifício e importante para a efetividade da comunhão: o banquete. A ausência não se deve a uma falta de

comunhão sacrificial e ritos de holocausto sacrificial, uma vez que o rito eucarístico parece ser um amálgama de ambos.

⁶⁷ Na parte inicial de seu texto, Luis M. Martínez-Fazio se pergunta: “a iconografia dos primeiros séculos da Igreja, intuiu ela sempre com a mesma clareza que a eucaristia, além de banquete, é também sacrifício?”. “*la iconografía de los siglos primeros de la Iglesia, ¿intuyó siempre con la misma claridad que la eucaristía, además de banquete, es también sacrificio?*” (MARTÍNEZ-FAZIO, 1976, p. 463). Mais adiante, depois de descrever imagens conviviais que fazem parte de um mesmo conjunto iconográfico, nota: “[...] qual é a última cena [do conjunto], essa cena que, *por incrustar-se no grupo [das cenas de banquete], deve estar em relação com a eucaristia?* A terceira cena é – e isso soará estranho – *o sacrifício de Isaac* [...] A presença dessa cena de Isaac na tríade eucarística do hipogeu A3 não se justifica *se o seu sentido for reduzido a mero paradigma de salvação*. [...] O sacrifício de Isaac [...] se integra em unidade com as cenas [de banquete] do tripode e do triclínio, *completando o sentido convivial delas com a plenitude de seu simbolismo sacrificial*. Assim, a primeira representação eucarística, que aparece em contextos iconográficos capazes de ilustrar-nos o seu sentido, nos mostra *a eucaristia em sua dupla vertente teológica de banquete e de sacrifício*. E o episódio de Isaac, *que tão significativamente se associa ao repertório eucarístico já desde o umbral [= o princípio] da arte cristã, será daí em diante o símbolo figurativo preferido para expressar, com linguagem de imagens, o caráter sacrificial do Mistério*”. Grifos nossos. “[...] *¿cuál es la última escena, esa escena, que, por incrustarse en el grupo, debe estar en relación con la eucaristía? La tercera escena es – parecerá extraño – el sacrificio de Isaac* [...] *La presencia de esta escena de Isaac en la tríade eucarística del hipogeo A3 no se justifica, si se recorta su sentido hasta dejarlo en mero paradigma de salvación*. [...] *El sacrificio de Isaac, pues, se integra en unidad con las dos escenas del tripode y del triclino, completando el significado convivial de estas con la plenitud de su simbolismo sacrificial*. Por tanto, *la primera representación eucarística, que aparece en contextos iconográficos capaces de ilustrarnos su sentido, nos muestra la eucaristía en su doble vertiente teológica de convite y de sacrificio*. Y el episodio de Isaac, *que tan significativamente se asocia al repertorio eucarístico ya desde el umbral mismo del arte cristiano, será en adelante el símbolo figurativo preferido para expresar, con lenguaje de imágenes, el carácter sacrificial del misterio*” (MARTÍNEZ-FAZIO, 1976, p. 470-475).

precedentes, pois há exemplos na tradição de como um aspecto convivial poderia ser atribuído a uma cena de Gn 22. O altar poderia, por exemplo, assumir a forma de um forno⁶⁸. A imagem poderia estar num contexto litúrgico; ou então num contexto iconográfico em que houvesse cestos ou cálices, pão, peixe ou vinho: neste caso, a imagem poderia estabelecer algum tipo de relação (por meia da forma, da disposição ou de uma interação) com outras imagens, de banquete, dentro daquele mesmo contexto⁶⁹. Além disso, Abraão, que se prepara

⁶⁸ Isabel Speyart van Woerden assim descreve um desses altares em forma de forno: “[o altar] [...] tornou-se uma espécie de forno, com uma abertura para a passagem de ar através da qual chamas emergem”. “[...] *it has become a sort of oven with an opening for air through which flames emerge*”. Ao longo de seu texto, ela percorre alguns exemplos de “altares-fornos”; e na lista que ela faz de peculiaridades iconográficas da Idade Média, ela coloca “altar-forno” (“*oven altar*”). Cf. WOERDEN, 1961, p. 214-255.

⁶⁹ Luis M. Martínez-Fazio, analisando um conjunto do qual fazem parte imagens de banquetes e também uma imagem do sacrifício de Gn 22, comenta que: “[...] o caráter eucarístico de uma cena não se toma apenas da presença desses elementos (pão, vinho ou peixe), e sim do número ou do modo com que tais elementos estão empregados, da presença concomitante de outros motivos iconográficos, dos contextos figurativos, em que a cena se insere. Na representação [imagética] que nos ocupa, um critério decisivo [para determinar se há ou não caráter eucarístico] [...] é a presença de tão numerosas cestas de pão, sem paralelos na iconografia clássica, que num mero banquete fúnebre [são imagens de uma catacumba] não fariam sentido, e que evidentemente evocam os *κοφίνους* [= *kophínou*, cestos] [do milagre] da multiplicação [dos pães]”. “[...] *el carácter eucarístico de una escena no se toman de la sola presencia de esos elementos (pan, vino o pez), sino del número o del modo con que tales elementos están empleados, de la presencia concomitante de otros motivos iconográficos, de los contextos figurativos, en que la escena se inserta. En la representación, que nos ocupa, criterio decisivo es [...] la presencia de tan numerosas cestas de pan, que no tienen par en la iconografía clásica, que en un mero banquete fúnebre carecerían de sentido y que evidentemente evocan los κοφίνους de la multiplicación [...]*” (MARTÍNEZ-FAZIO, 1976, p. 466). Embora os mencionados cestos de pão não estejam na imagem de Gn 22 propriamente, eles estão em imagens próximas e correlatas, sendo todas partes de um mesmo conjunto. Assim, é possível dizer que esses cestos de pão conferem um caráter eucarístico a esta cena de Gn 22 porque, embora em outras imagens, eles estão todavia no mesmo contexto iconográfico em que a cena de Gn 22 se insere. Mais adiante em seu texto, Luis M. Martínez-Fazio parte para a análise de outro conjunto de imagens, do sarcófago de Arles, composto de três imagens: no centro, o milagre da multiplicação, de um lado um episódio de Dn 14 e, do outro lado, o episódio de Gn 22. Sobre esse trio de imagens, Luis M. Martínez-Fazio diz: “Parece-me, no entanto, que o sarcófago de Arles penetrou mais fundo no *sentido sacrificial e cristológico de ambas as cenas* [de Dn 14 e Gn 22]. Porque nele preside a multiplicação dos pães e dos peixes com seu fundo de *eucaristia*. [...] O tema [central] dos pães e dos peixes volta a se inserir, como chave interpretativa, na relação figurativa que liga as cenas extremas de Daniel e de Isaac. *Não há dívidas sobre a relação conceitual de ambos os episódios com a cena eucarística*

para imolar Isaac, poderia fazê-lo de maneira mais precisa e controlada, como faria no abate de um animal: com uma faca própria para isso, enfiada com precisão “cirúrgica” num ponto vital do filho, já despido e posto sobre o altar onde a carne haveria de ser preparada e queimada⁷⁰ – e não levantando aos céus uma espada imensa contra o menino, ainda inteiramente vestido e ajoelhado no chão de terra.

central [do sarcófago]. [...] E os dois protagonistas [Daniel e Abraão], em vez de atentarem-se aos prodígios que acontecem em seus entornos, voltam seus rostos ao milagre do pão. O artista quebrou, assim, os módulos iconográficos tradicionais de uma e outra cena, e polarizou todos os elementos figurativos para o mistério central. E, como se não bastasse, ligou ainda mais os três episódios, representando em todos esse gesto uniforme da mão direita – inusitado em todos os esquemas figurativos habituais –, que funde em uma mesma atitude os três protagonistas. [...] Ao sacrifício de Abraão, que é figura, se contrapõe o eucarístico, que é sua realização. [...] E, inclusive, a estranha ausência de Isaac, na cena do monte Moriá, parece encontrar, no prodígio eucarístico de Cristo, a secreta realização de suas tipologias [= prefigurações]. O sarcófago de Arles é como um tratado eucarístico escrito na pedra, que desenvolve um único tema central: o caráter sacrificial da eucaristia.”. Grifos nossos. “*Se me antoja, sin embargo, que el sarcófago de Arlés ha calado mas hondo en el sentido sacrificial y cristológico de ambas escenas. Porque preside en él la multiplicación de panes y de peces con su trasfondo de eucaristia. [...] El tema de los panes y los peces vuelve a inserirse, como clave de contexto, en la relación figurativa que liga las escenas extremas de Daniel y de Isaac. La relación conceptual de ambos episodios con la escena eucarística central no ofrece dudas. [...] Y los dos protagonistas, en vez de atender a los portentos que se realizan en sus entornos, vuelven sus rostros al milagro del pan. El artista ha roto, pues, los módulos iconográficos tradicionales de una y otra escena y ha polarizado todos los elementos figurativos hacia el misterio central. Y, por si fuera poco, ha trabado aún más los tres episodios, engarzandolos con el reclamo de ese gesto uniforme de la mano derecha – insólito en todos los esquemas figurativos habituales –, que funde en una misma actitud a los tres protagonistas. [...] Al sacrificio abrahámico, que es figura, se contraponen el eucarístico, que es su realización. [...] E incluso el símbolo extraneamente ausente de Isaac, en la escena del monte Moria, parece hallar, en el portento eucarístico de Cristo, la secreta realización de sus tipologias. El sarcófago de Arlés es como un tratado eucarístico escrito en la piedra, que desarrolla un único tema central: el carácter sacrificial de la eucaristia*” (MARTÍNEZ-FAZIO, 1976, p. 493-496).

⁷⁰ Um exemplo concreto é dado por Isabel Speyart van Woerden: “[...] São Gregório [bispo] de Nissa [século IV], numa passagem muito conhecida e citada, descreve o tipo [de representação imagética do sacrifício de Isaac] então existente na Ásia e em Pontos no século IV: [...] Abraão puxa a cabeça de Isaac em sua direção, a fim de que o menino fique com a vista para cima; [...] a ponta da arma toca a garganta de Isaac de acordo com o método de abate utilizado em animais sacrificiais: o [sacerdote] oficiante se inclina por sobre a vítima e puxa sua cabeça para trás, para perto de seu peito; a ponta da adaga é enfiada na artéria carótida enquanto o dedo mindinho repousa sobre a lâmina”. “[...] *St. Gregory of Nyssa, in a well-known and often quoted passage, describes the type current in Asia and Pontus in the fourth century: [...] Abraham draws Isaac’s head towards him so that the boy is gazing upwards; [...] the point of the weapon is touching Isaac’s throat*

No entanto, apesar de nada disso se verificar na miniatura do fólio 24v, essa ausência de referências claras a banquetes rituais não limita, ou não deveria limitar, a possibilidade de uma interpretação eucarística da imagem. Nela, como já visto, o foco está muito mais no sacrifício de Isaac do que no sacrifício do carneiro; e não se pode esquecer de que, para Abraão, Isaac é e sempre foi carne de sua carne, sangue de seu sangue. Eles já estão naturalmente em comunhão por seus laços biológicos, independentemente de qualquer banquete ritual. E isso não é tudo, porque a comunhão entre eles é também de afetos e atitudes: pode-se dizer, em certo sentido, que eles compartilham os dois papéis simultaneamente, o de sacrificante e o de vítima. Abraão pode ser entendido como vítima (além de apenas sacrificante) porque o golpe mortal, se desferido contra Isaac, doeria também nele, que perderia o filho amado e único, carne de sua carne, continuação de sua semente. É sintomático que o episódio seja chamado, alternativamente, de “sacrifício de Abraão” ou “sacrifício de Isaac”. Já Isaac, por sua vez, pode ser entendido, em certo sentido, como sacrificante (e não apenas como vítima) porque, na imagem, ele parece entregar a si mesmo em sacrifício, oferecendo-se.

3.4. A caracterização de Abraão e Isaac na comparação a outras imagens do manuscrito

A já mencionada identificação visual entre Abraão e Isaac pelas vestes quase idênticas é algo que merece ser retomado e explorado em mais detalhes. Ela é digna de nota, porque essa semelhança de vestimenta entre eles nem sempre foi o caso na tradição iconográfica⁷¹. Além disso, em todo o manuscrito, há pouquíssimas ocorrências de vestimentas semelhantes a essas, e, mesmo quando acontece, sem atingir o alto grau de semelhança que elas têm entre si. A veste de Abraão poderia ser chamada, de modo um pouco genérico, de “túnica”, uma túnica longa e de mangas também longas. O corte da roupa (ou seja, o formato) lembra mais especificamente uma alva, veste litúrgica cristã; a alva, entretanto, como o próprio nome sugere,

according to the method used in slaughtering sacrificial animals: the officiant leans over the victim and draws his head backwards, towards his chest; the point of the dagger is thrust into the carotid artery while the little finger rests against the blade” (WOERDEN, 1961, p. 232).

⁷¹ Cf. WOERDEN, 1961, p. 214-255.

é inteiramente branca, enquanto a túnica de Abraão tem uma cor base branca, porém com várias ornamentações em dourado – sendo, mesmo, a roupa mais decorada de todo o manuscrito, o que lhe confere grande prestígio. Essa veste tão longa, elegante, branca e decorada em dourado é incompatível com o estilo de vida de Abraão, um simples pastor⁷²; mas serve para dar-lhe um aspecto honrado, dignificado, e até litúrgico. A veste de Isaac é muito parecida, contudo um pouco menos ornamentada em dourado. Ainda assim, é elegante o suficiente para também conferir a ele um ar dignificado. Os sapatos de Abraão e Isaac são parecidos entre si, fechados, pequenos e discretos. Para além disso, Abraão tem um gorro pontudo e uma longa capa presa à frente, na altura de seu peito, por um broche; Isaac, de novo, é representado de modo um pouco mais simples, pois não tem nem chapéu, nem capa.

Há, em todo o manuscrito, quatro outras miniaturas em que ocorrem vestimentas razoavelmente parecidas (parecidas sobretudo pela ornamentação em dourado, que é o que as vestes de Abraão e Isaac têm de mais distintivo em relação à maioria das imagens do manuscrito): elas estão nos fólhos 41r, 82r, 129v e 139r. As duas ocorrências na miniatura do fólho 82r foram julgadas pouco significativas porque, além de muito discretas, estão numa cena que pouco ou nada tem a ver com o episódio de Gn 22: a coroação de Davi. Todavia, nas três outras miniaturas, a coincidência de vestimentas parece menos fortuita. Nas miniaturas dos fólhos 41r e 129v, há ainda uma coincidência de temática: são cenas de sacrifício – sendo as únicas outras cenas de sacrifício em todo o manuscrito. Já no fólho 139r, quem tem uma vestimenta semelhante em especial à de Isaac é justamente Jesus, aquele que é prefigurado por Isaac. Assim, julgou-se pertinente comparar a miniatura do fólho 24v às miniaturas dos fólhos 41r e 129v (cenas sacrificiais) e à miniatura do fólho 139r (cena com Jesus), uma vez que parece estar sugerida uma associação

⁷² A respeito de outra imagem, Isabel Speyart van Woerden faz um comentário que poderia caber também para a imagem que aqui analisamos: “[...] Abraão [aparece] com uma indumentária mais nobre: trajando túnica e pália [= capa de ombros] [...]. *Ele não é mais um pastor, mas um Patriarca*, calçando sandálias, vestido de branco”. Grifo nosso. “[...] *Abraham [is shown] in more noble garments: wearing tunic and pallium [...]. He is no longer a shepherd but a patriarch, shod in sandals, vested in white*” (WOERDEN, 1961, p. 223-224).

entre elas. Uma composição dos dois primeiros casos pode ser vista na figura 4.



Fig. 4: À esquerda, sacrifício de animais. À direita, Salomão diante de um altar. Bíblia moralizada de Bruges, c. 1455. Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 41r e 129v.

As vestimentas parecidas podem ser vistas em detalhe na composição da figura 5. Não há um alto grau de semelhança com a ornamentação das vestes de Abraão e Isaac, como já foi comentado; porém, nenhuma outra imagem no manuscrito se assemelha tanto, e muitas não se assemelham em nada com as da imagem do fólio 24v.



Fig. 5: À esquerda, detalhe da vestimenta do sacerdote. À direita, detalhe da vestimenta de Salomão. Miniaturas da Bíblia moralizada de Bruges, c. 1455. Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 41r e 129v.

Na miniatura do fólio 41r, fiéis entregam animais para serem sacrificados; os que os recebem, por óbvio, são sacerdotes. E é um dos sacerdotes que traja uma roupa semelhante à de Abraão e Isaac. Ele está muito próximo do altar, olhando diretamente para os animais sendo entregues; não é ele quem os recebe diretamente, contudo sua vestimenta ornamentada e seu chapéu alto parecem conferir-lhe mais prestígio em relação ao outro, sugerindo que poderia ser ele o responsável de fato por realizar o sacrifício. Por ter um chapéu (embora em estilo diferente) e um pano que lhe cai sobre os ombros, assemelha-se a Abraão, que tem chapéu e capa. Pelo relativamente baixo grau de ornamentação na vestimenta, assemelha-se a Isaac. Já no fólio 129v, Salomão, rei de Israel, sinônimo de justiça e sabedoria na tradição judaico-cristã, ajoelha-se diante de um altar, sobre o qual está um novilho a ser sacrificado. Sua vestimenta também tem relativamente pouca ornamentação em dourado, assim como a de Isaac. Entretanto sua posição é intermediária à de Abraão e Isaac: ajoelhado, mas com apenas um joelho no chão; e maior que uma criança ajoelhada, porém menor que um adulto de pé.

Assim, pelo modo como foram representados, o sacerdote do fólio 41r não se assemelha apenas a Abraão, nem Salomão, ajoelhado diante do altar, se assemelha apenas a Isaac. O que faz sentido porque,

como já visto, Abraão e Isaac são identificados entre si, estão em comunhão, e conjugam pares de opostos: sacerdote e fiel, sacrificante e vítima. A associação com as miniaturas dos fólhos 41r e 129v não sugere, portanto, nada de novo à relação entre Abraão e Isaac, contudo reforça seu caráter de comunhão, ou seja, de união na diferença. E isso tem muito de cristológico, e mais especificamente de eucarístico. Porque Cristo é o Filho, que é distinto, mas consubstancial ao Pai, que o entregou para o sacrifício na cruz. Foi vítima, mas foi também o sacerdote que consagrou e repartiu o pão e o vinho (sua carne e seu sangue), promovendo assim a comunhão dos fiéis (no caso, os apóstolos) com seu corpo.

O terceiro caso mencionado, de Jesus vestido de modo semelhante a Isaac (fólio 139r), é especial para a análise comparativa que aqui se pretende. Não apenas por se tratar de Jesus, prefigurado por Isaac, mas por ser a única imagem, em todo o manuscrito, em que Jesus Cristo aparece – a única, portanto, que permite a comparação entre Isaac e Cristo⁷³. Sobre isso, um adendo aqui se faz necessário a fim de evitar confusões. Na doutrina cristã, Jesus Cristo é a encarnação do Verbo, ou seja, da segunda pessoa da Trindade. O Verbo sempre existiu, mesmo antes de encarnar, como esclarece o Evangelho segundo João: “No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus. No princípio, ele estava com Deus. Tudo foi feito por meio dele e sem ele nada foi feito” (Jo 1,1-3). Em razão disso, não é difícil encontrar no manuscrito representações **do Verbo** em cenas veterotestamentárias – e, nelas, o Verbo tem a aparência que geralmente se atribui a Jesus (até mesmo com a auréola cruciforme). No entanto, nesses casos, não se trata exatamente de Jesus, embora se trate da segunda pessoa da Trindade, porque se a cena é veterotestamentária, aquele é um momento anterior à encarnação do Verbo. Assim, a miniatura do fólio 139r permanece, de fato, como sendo a única imagem do manuscrito em que Jesus, o Verbo **encarnado**, aparece – sua ambientação neotestamentária é óbvia, porque o menino está no colo de Maria, sua mãe (fig. 6).

⁷³ Praticamente não há imagem com cenas ou personagens neotestamentários no manuscrito. O *site* do repositório digital esclarece a questão: “Faltam 14 fólhos, incluindo as miniaturas no início dos [...] Evangelhos, dos Atos dos Apóstolos, das Epístolas e do Apocalipse”. “*Fourteen folios are lacking, with the miniatures at the beginning of [...] Gospels, Acts, Epistles and Apocalypse*” (DIGITISED Manuscripts, maio 2021).

Como Isaac prefigura o Cristo de diversas maneiras, é muito significativo que Jesus tenha uma vestimenta tão semelhante à dele, pelo corte da roupa (o formato, o comprimento) e pela gola dourada. Mas Jesus, nesta miniatura, a despeito da auréola cruciforme, não é o Cristo adulto, do sacrifício. É o menino Jesus, no colo de sua mãe. Apesar de serem ambos, Isaac e Jesus, representados com seus progenitores, o contraste entre as cenas dificilmente poderia ser maior. A primeira é dramática: diante de um altar sacrificial, ao ar livre e afastado das edificações humanas que se vislumbram ao fundo, Abraão aparece de pé, sua longa capa tremulando ao vento, e, como um algoz, segura pelos cabelos o filho, que está no chão, e prepara-se para desferir-lhe o golpe mortal. A segunda cena, ao contrário, caracteriza-se pelo tom de harmonia e tranquilidade que transmite: num ambiente aparentemente interno, Maria aparece com ares de majestade⁷⁴, entronizada e coroada, enlaçando com aparente ternura o filho no colo.

⁷⁴ É difícil dizer plenamente que ela está “em majestade” porque este tipo de representação de Maria, conhecido como “Maestà”, geralmente inclui um séquito de anjos ao seu redor, o que aqui não é o caso. Mas, de toda forma, ela tem o trono e a coroa, tendo assim um ar majestoso.



Fig. 6: Menino Jesus com Maria e o Espírito Santo. Bíblia moralizada de Bruges, c. 1455. Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 139r.

Contudo este contraste entre Abraão e Maria é também o contraste entre os dois papéis que o próprio Abraão desempenha: o de pai terrível, que não poupa o próprio filho; e o de pai celestial. Sobre esse caráter mais uma vez duplo de Abraão, convém apresentar uma explicação, para apenas depois retomar sua comparação a Maria.

Em primeiro lugar, é fundamental entender que Abraão é terrível no sentido de inspirar medo, afinal ele é o pai que oferece o filho em sacrifício. Mas ele próprio não deseja a morte do filho, caso contrário a ordem de matá-lo sequer seria uma provação. Se ele age de maneira

terrível, não é por ter uma inclinação a ser terrível, e sim por ser, no fundo, justamente o contrário, temente: teme a Deus, e por isso cumpre a ordem que lhe é dada. Por sua obediência, leva à salvação de seus descendentes, tornando-se Patriarca, ou seja, “pai de muitos”. Assim, seu gesto terrível de atentar contra a vida de Isaac é ao mesmo tempo exemplar e prefigurativo: exemplar pela obediência incondicional a Deus, e prefigurativo por já chocar a humanidade, desde seu tempo, com o mistério do pai que entrega o próprio filho em sacrifício⁷⁵, da mesma forma como depois o Pai entregaria o Filho à cruz em prol da humanidade.

O modo como Abraão está representado na miniatura do fólio 24v reflete seu caráter terrível. A cena lembra a de um mártir: Isaac, em reza, está prestes a morrer, indefeso, nas mãos de um algoz. Na tradição cristã, foi comum representar algozes e inimigos da fé de modo geral como judeus – caracterizados, entre outras coisas, por seus chapéus pontudos. Isso se deve à opinião (profundamente antissemita, todavia muito difundida na Cristandade medieval) de que os judeus foram corresponsáveis pela Crucificação, por não reconhecerem Jesus como sendo o Cristo, isto é, o messias profetizado⁷⁶. Abraão, algoz de Isaac, tem um chapéu pontudo, caracteristicamente judaico. É verdade que isso poderia ser explicado, simplesmente, por ele ser de fato judeu, afinal ele é um fiel do Antigo Testamento – no manuscrito, muitos outros personagens veterotestamentários têm chapéus pontudos sem que isso seja um

⁷⁵ Melito, bispo de Sardes, já o dizia no século II: “Pois aqui [= no sacrifício de Gn 22] já havia decerto um novo mistério para se contemplar: um filho conduzido pelo pai à montanha para ser sacrificado; um pai que, tendo amarrado os pés do filho, colocou-o sobre a lenha do sacrifício enquanto preparava, às pressas, todo o necessário para seu sacrifício”. *“For here surely was a new mystery to contemplate: a son led by his father to the hill to be sacrificed, a father who, having bound his son’s feet, placed him upon the sacrificial firewood while hastily making ready all that was needed for his sacrifice”* (WOERDEN, 1961, p. 216).

⁷⁶ Há de se ter em mente que o cristianismo surgiu a partir do judaísmo. Os judeus de época pré-cristã esperavam o cumprimento das profecias que diziam que um novo messias surgiria, isto é, um novo rei para o povo judeu. Jesus surgiu, e alegou ser o messias profetizado (“Cristo” é sinônimo de “Messias”). Os judeus que acreditaram nisso passaram a ser denominados “cristãos”. Os judeus que não acreditaram continuaram sendo chamados de “judeus”. É por isso que os judeus foram tão estigmatizados pela Cristandade medieval, muito embora Jesus fosse ele próprio judeu: o estigmatizado é especificamente o judeu da época posterior a Jesus, que não vê nele o messias profetizado.

atributo negativo⁷⁷. Mas essa explicação, embora possível, não parece suficiente sozinha: porque assim como Abraão é de fato judeu, ele também é de fato o algoz de Isaac. Sua expressão e suas feições, quando comparadas às de outros personagens judeus do mesmo manuscrito, mostram-se mais exageradas: sua boca está semiaberta, mostrando os dentes; seu nariz é avantajado⁷⁸. Isso é típico da caracterização que se fazia de algozes. Sua postura e seu gesto são assustadores: ele ergue-se alto e imponente, brandindo uma espada imensa, prestes a abater-se sobre o menino. Por fim, a própria disposição dele em cena contribui para sugerir sua responsabilidade em conduzir Isaac à morte: do mesmo lado em que está Abraão (o esquerdo) estão as edificações ao fundo, sobre um monte (possivelmente uma cidade prefigurando Jerusalém⁷⁹), o caminho de terra percorrido até o local do sacrifício e o asno que carrega lenha. O asno, na tradição cristã, por vezes assumiu uma parcela da culpa por conduzir Isaac ao sacrifício, sendo representado carregando a lenha ou o próprio Isaac: ele foi associado ao asno que carregou Cristo em sua entrada em Jerusalém (onde se iniciaria a Paixão), e também aos judeus vistos como “culpados” por conduzir Cristo à morte, segundo a opinião então corrente. O lado esquerdo desta imagem é, portanto, o lado daquilo e daqueles que levaram Isaac, figura de Cristo, à morte:

⁷⁷ Afinal, são judeus da época pré-cristã, e que, portanto, não rejeitaram a ideia de que Jesus era o Cristo pelo fato de que Jesus nem sequer havia nascido. Dependendo da cena, ela pode até corresponder a algum momento anterior às profecias messiânicas.

⁷⁸ Tais traços são frequentes em representações estereotipadas e/ou antisemitas de judeus. Contudo isso não ocorre em outros judeus do mesmo manuscrito, apenas em Abraão.

⁷⁹ Como já visto, o local do sacrifício de Gn 22 pode ser associada ao monte Calvário ou mesmo ao Getsêmani – lugares que se encontram, ambos, nos arredores de Jerusalém. Assim, se qualquer uma dessas associações for feita, não seria impossível imaginar que as edificações ao fundo da miniatura do f. 24v possam aludir a Jerusalém, por estarem no entorno de Moriá. É mesmo digno de nota que se tenha escolhido representá-las, pois muitas imagens sobre o episódio de Gn 22 são ambientadas em local totalmente ermo e distante de habitações humanas, e o próprio texto bíblico dá a entender que Moriá é um lugar razoavelmente distante de onde Abraão e Isaac residiam – três dias de viagem a pé –, além de eles, por serem pastores, sequer residirem num ambiente urbano como o retratado. Meyer Schapiro, Isabel Speyart van Woerden e Luis M. Martínez-Fazio, em seus textos, nem sempre comentam sobre a ambientação das cenas de sacrifício; não obstante, eles reproduzem várias delas, que podem assim ser facilmente consultadas. Cf. MARTÍNEZ-FAZIO, 1976, p. 459-521; SCHAPIRO, 1943, p. 134-147; WOERDEN, 1961, p. 214-255.

Abraão, o asno, o próprio caminho, e talvez a cidade (prefigurando Jerusalém). Ele se contrapõe ao lado direito, onde estão o altar e as duas vítimas: Isaac e o carneiro. O anjo, por sua vez, está no centro, “neutro”.

Entretanto esta caracterização de Abraão como sendo um algoz terrível não deve ser interpretada como uma tentativa de ultrajá-lo. Abraão não tem uma conotação negativa nem na tradição judaica, nem na tradição cristã, sendo venerado em ambas⁸⁰. No próprio texto bíblico, ele tem mais protagonismo que Isaac, pois é ele que está sendo testado e que passa no teste. Como dito anteriormente, ele é terrível, mas exemplar – e não há contradição nisso. Embora seja presumível, por óbvio, que ele não deseja a morte de Isaac, ele não demonstra nenhuma hesitação; e é justamente por não hesitar que ele é exemplar⁸¹. Sua caracterização como um algoz obstinado a matar o filho apenas o engrandece e dignifica, pois demonstra obediência incondicional à vontade divina, a despeito de qualquer vontade particular sua. A obediência que ele demonstra ter a Deus faz lembrar até mesmo as frases ditas por Cristo na Agonia, ao aceitar a morte próxima, o que é aliás mais uma semelhança entre Isaac e Abraão⁸². Além disso, quanto mais terrível ele aparenta ser como algoz, mais Isaac é dignificado, porque seu papel de mártir fica ainda mais acentuado⁸³.

⁸⁰ Diz Isabel Speyart van Woerden: “Abraão, para os judeus, era o exemplo máximo do fiel. [...] [E] Desde os tempos mais remotos, Abraão e Isaac foram considerados modelos [também] para os cristãos”. *“Abraham, for the Jews, was the preeminent example of the believer. [...] [And] From the earliest times Abraham and Isaac were held up as model to the Christians [as well]”* (WOERDEN, 1961, p. 215).

⁸¹ A percepção da exemplaridade de Abraão relaciona-se à atribuição que se fez a ele de um caráter viril e combativo. Maria Cristina Correia L. Pereira elucida a associação: “[...] também Orígenes [de Alexandria, séculos II-III] havia insistido na dimensão combativa da decisão de Abraão [de sacrificar Isaac, combativa por pressupor uma “luta” interna entre o amor ao filho e a obediência a Deus], e ele incitava os fiéis a seguir seu exemplo e [assim] mostrar sua fé não só desejando [sofrer] o martírio [como Isaac], mas [também] enfrentando combates ‘virilmente’ e suportando o que lhes era infligido [como Abraão]” (PEREIRA, 2016, p. 106).

⁸² Cf. nota 54.

⁸³ Sobre uma imagem de mesmo tema iconográfico, diz Maria Cristina Correia L. Pereira: “Em primeiro lugar, [...] ele [= o capitel com a cena do sacrifício de Gn 22] mostra uma imagem de martírio, *que é o combate por excelência do cristão*. Além disso, trata-se de um martírio que prefigura aquele do Salvador [= Cristo]”. Grifos nossos. *“D’une part, [...] il montre une image de martyre, qui est le combat par excellence du chrétien. De*

Além disso, na imagem, Abraão foi representado de modo terrível, porém honrado, em uma dualidade que se equilibra. Ele tem a barba longa, o que lhe confere um aspecto ancião – afinal, quando Isaac nasceu, Abraão já tinha 100 anos (Gn 21,5). A despeito de preparar-se para matar Isaac, ele o trata com dignidade: sem uso de força ou de amarras. Ademais, Abraão não está nu, seminu ou com vestimentas grosseiras; sua barba não é desgrenhada; nem ele está descalço ou com sapatos pesados⁸⁴. Sua roupa, como já visto, é elegante, lembrando mais uma veste litúrgica altamente decorada do que uma roupa de pastor (que ele era) ou a farda militarizada que caberia a um algoz.

É este lado terrível de Abraão (mesmo que em sua dualidade: terrível-exemplar) que aparece representado na miniatura do fólio 24v, e é o que mais contrasta com a miniatura do fólio 139r, em que Maria também está com o filho, mas numa demonstração de afeto.

Porém, na tradição, Abraão tem ainda outro lado, muito mais acolhedor – um lado verdadeiramente celestial. Segundo a tradição cristã, a comunidade dos que são fiéis e justos faz parte do assim denominado “seio de Abraão”, e reúne-se nele após a morte⁸⁵. E pode-se dizer que justos são aqueles que seguem o Verbo, assim como Abraão o fez⁸⁶. As imagens que exploram esse tema (o que não é o

plus, il s'agit d'un martyr qui préfigure celui du Sauveur” (PEREIRA, 2001, p. 215).

⁸⁴ Aparência que Isabel Speyart van Woerden encontra em imagens do século IV, e que ela descreve como “incivilizada”: “Abraão é de aparência incivilizada: ele veste apenas uma túnica *exomis* [= curta, mais usada por soldados ou trabalhadores braçais], tem uma barba desgrenhada e aparece ou calçando botas, ou descalço”. “*Abraham is uncivilised in appearance: he wears only a 'tunica exomis', has a wild beard and is shown either wearing boots or barefoot*” (WOERDEN, 1961, p. 223).

⁸⁵ Jérôme Baschet esclarece: “O Seio de Abraão era uma das maneiras segundo a qual a Cristandade medieval ilustrava o destino dos justos no além. O conceito foi muito importante na liturgia para os mortos, em que orações eram feitas para que a alma do falecido fosse recebida no Seio de Abraão, ou naquele de um dos três Patriarcas”. “*The Bosom of Abraham was one of the ways in medieval Christianity of illustrating the fate of the righteous in the hereafter. The concept is given great importance in the liturgy for the dead in which prayers were said for the soul of the deceased to be received in the Bosom of Abraham, or in that of the three patriarchs*” (BASCHET, Jérôme. *Medieval Abraham: between fleshly Patriarch and divine Father. MLN*. Baltimore, v. 108, n. 4, p. 738-758, set. 1993. p. 741).

⁸⁶ Irineu, bispo de Lyon (séculos II-III): “Bem fizeram os Apóstolos, que descendiam de Abraão, e que decidiram seguir o Verbo [...]. Bem fazemos nós também ao seguirmos com a mesma fé que Abraão tinha [...]”. “*Rightly did the apostles, who took their descent*

caso da miniatura do fólho 24v) mostram Abraão numa atitude quase maternal, envolvendo em panos, junto ao peito, aqueles que são seus “filhos espirituais”⁸⁷ – representados sozinhos ou em conjunto. Embaladas em seu seio, as almas dos justos e fiéis formam um só corpo – que é a Igreja. Oras, se a Igreja é a comunidade dos justos reunida no seio de Abraão por ter seguido seu exemplo, ela é também e ainda na Terra a comunidade dos fiéis unida mediante a comunhão com o corpo de Cristo. Assim, pode-se dizer que Abraão (segundo a tradição) traz em seu seio a Igreja (a comunidade dos fiéis), assim como Maria (na imagem) traz em seu colo Jesus Cristo, cujo corpo é a Igreja. Esse lado celestial de Abraão não foi explorado imagetivamente no fólho 24v. Contudo como é possível associar a miniatura do fólho 24v à do fólho 139r (especialmente com base na associação entre Isaac e Jesus), e como Isaac é filho de Abraão assim como Jesus é filho de Maria, a associação entre Abraão e Maria fica ao menos sugerida. Na miniatura do fólho 139r, Maria é ainda a representação da semente de Abraão na imagem, uma vez que Jesus obviamente descende de Abraão pelo lado materno⁸⁸; pelo lado paterno, descende da semente divina do Espírito Santo. Assim, pode-se dizer que há algo de maternal em Abraão, em cujo seio é embalada a Igreja; assim como há algo de patriarcal em Maria, pois é por ela que Jesus se liga aos Patriarcas, seus antepassados, incluindo Abraão.

from Abraham, on their turn follow the Verb, having left their boat and their father. Rightly do we also follow with the same faith as Abraham [...]” (WOERDEN, 1961, p. 217).

⁸⁷ Para os judeus, Abraão é um antepassado pelo sangue, pois ele é um dos Patriarcas do Povo Eleito. Mas isso não caberia aos cristãos, pois o cristianismo, ao contrário, é uma religião universal, que se espalhou por vários povos. Para resolver o problema, foi criado o conceito de “filhos espirituais” de Abraão, entendidos como aqueles (os cristãos) que se tornam seus filhos pela fé. Jérôme Baschet detalha o surgimento e os significados do conceito. Cf. BASCHET, 1993, p. 738-758.

⁸⁸ O Evangelho segundo São Mateus lista os antepassados de “Jesus Cristo, filho de Davi, filho de Abraão” (Mt 1,1) – a palavra “filho” aqui significa descendente. A lista corresponde a toda a seção de Mt 1,1-17, colocando entre Abraão e Jesus 42 gerações.

Considerações finais

Em suma, a miniatura do fólio 24v, cena de Gn 22, diverge em vários e importantes pontos tanto do texto de Gn 22 quanto do texto do fólio 24v. Isso, no entanto, não significa que ela tivesse sido considerada desviante ou inadequada. Ela tem autonomia de representação em relação ao texto, além de poder dialogar com tradições iconográficas, exegéticas e litúrgicas sobre Gn 22. As escolhas que o conceptor da imagem fez em relação ao que representar e ao que deixar de fora são escolhas, no fundo, sobre a que tradições se filiar e de quais se afastar, dependendo do sentido que ele queira atribuir à imagem que ele cria.

E, na miniatura do fólio 24v, o que se nota é que Isaac tem muito mais agência em seu próprio sacrifício do que o texto lhe atribui, superando ou ao menos igualando o protagonismo de Abraão no episódio; o carneiro, por outro lado, é relegado a uma posição de menor importância. Em boa parte, e por este motivo, a prefiguração da dimensão humana de Cristo, que sofreu na carne, é pouco explorada; com Isaac, é sobretudo a prefiguração da dimensão divina de Cristo que se constrói.

Fontes primárias

BÍBLIA de Jerusalém. Coordenação da tradução de Ana Flora Anderson, Gilberto da Silva Gorgulho e Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2011.

BÍBLIA moralizada. Bruges, c. 1455 (Londres, British Library, Add. Ms. 15248). Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_15248_fs001r. Acesso em: maio 2021.

ORÍGENES. *Homilies on Genesis and Exodus*. Tradução de Ronald E. Heine. Washington: The Catholic University of America Press, 2002. p. 136-147. (Coleção The Fathers of the Church).

Referências bibliográficas

BASCHET, Jérôme. Medieval Abraham: between fleshly Patriarch and divine Father. *MLN*. Baltimore, v. 108, n. 4, p. 738-758, set. 1993.

CARONE, Modesto. Um roteiro do conceito de figura. In: AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Ática, 1997. p. 7-11.

DIGITISED Manuscripts. Add. Ms. 15248. Ficha catalográfica do manuscrito. Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_15248. Acesso em: maio 2021.

HILGEMANN, Werner; KINDER, Hermann. *The Penguin atlas of world history: from Prehistory to the eve of the French Revolution*. Tradução de Ernest A. Menze. Mapas desenhados por Harald e Ruth Bukor. Hong Kong: Penguin Books, 2003. v. 1.

MARTÍNEZ-FAZIO, Luis M. La eucaristía, banquete y sacrificio. *Gregorianum*. Roma, v. 57, n. 3, p. 459-521, 1976.

PEREIRA, Maria Cristina Correia L. *Pensamento em imagens: montagens topo-lógicas no claustro de Moissac*. São Paulo: Intermeios, 2016.

PEREIRA, Maria Cristina Correia L. *Une pensée en images: les sculptures du cloître de Moissac*. 2001. Tese (Doutorado em História)

– École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 2001.

RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da Idade Média. *Revista de História*. Tradução de Maria Cristina Correia L. Pereira. São Paulo, n. 165, p. 37-72, jul.-dez. 2011.

SCHAPIRO, Meyer. The angel with the ram in Abraham's sacrifice: a parallel in Western and Islamic art. *Ars Islamica*. Ann Arbor, v. 10, p. 134-147, 1943.

WOERDEN, Isabel Speyart van. The iconography of the sacrifice of Abraham. *Vigiliae Christianae*. Leiden, v. 15, n. 4, p. 214-255, dez. 1961.

Lista de figuras

1. Sacrifício de Isaac por Abraão (miniatura). Bíblia moralizada de Bruges, c. 1455. Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v.
2. *Layout* do f. 24v. Bíblia moralizada de Bruges, c. 1455. Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v. A seta para baixo aponta o início do episódio de Gn 22, e a seta para a esquerda para o fim.
3. Miniatura e inicial maior do f. 24v. Bíblia moralizada de Bruges, c. 1455. Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 24v.
4. À esquerda, sacrifício de animais. À direita, Salomão diante de um altar. Bíblia moralizada de Bruges, c. 1455. Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 41r e 129v.
5. À esquerda, detalhe da vestimenta do sacerdote. À direita, detalhe da vestimenta de Salomão. Miniaturas da Bíblia moralizada de Bruges, c. 1455. Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 41r e 129v.
6. Menino Jesus com Maria e o Espírito Santo. Bíblia moralizada de Bruges, c. 1455. Londres, British Library, Add. Ms. 15248, f. 139r.

* **PRISCILLA SOUSA MARTINS** é graduanda do curso de Letras, com dupla habilitação Português-Inglês, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH-USP (iniciado em 2019). É bacharel e licenciada em História pela FFLCH-USP (2017) e foi bolsista de Iniciação Científica do Departamento de História, DH-USP, com bolsa FFLCH (2015-2016), sob a orientação da Profa. Dra. Ana Paula Tavares Magalhães.

XI

A cirurgia craniana de Roger Frugardi **Fólio 2r, da obra *Chirurgia***

Rute Medeiros Moraes de PALMA*

A obra *Chirurgia*, de autoria de Roger Frugardi, em sua tradução para o francês, faz parte de uma compilação de obras médicas em um códice medieval ricamente iluminado, atualmente conservado na British Library, com a cota Sloane Ms. 1977¹. Entre as muitas imagens que a obra apresenta, destacamos a sequência que se localiza no fólio 2r, mostrando as etapas da realização de uma cirurgia craniana, e que se constitui como objeto da presente análise.

O códice, com dimensões de 235 mm × 160 mm, foi produzido entre o último quarto do século XIII e o primeiro quarto do século XIV, no norte da França, provavelmente nas cidades de Laon ou Amiens², e encontra-se preservado em sua integralidade. Ele é composto das seguintes obras:

- f. 1r-46r: tradução para o francês do texto em latim do compêndio médico *Chirurgia*, de Roger Frugardi (entre antes de 1140 e c. 1195), do fim do século XII, precedido por uma lista de capítulos;

¹ ROGER FRUGARDI. *Chirurgia*. Laon ou Amiens (?), último quarto do século XIII ou primeiro quarto do século XIV (Londres, British Library, Sloane Ms. 1977, f. 1r-46v). Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane_MS_1977. Acesso em: out. 2021.

² JONES, Peter Murray. *Medieval Medicine in Illuminated Manuscripts*. London: The British Library, 1998. p. 83.

- f. 46r-47v: Receitas médicas, em francês, a última das quais atribuída a Richard de Fournival (entre antes de 1201 e c. 1260);
- f. 48r-135v: Mattheus Platearius, *Circa instans*, um tratado de plantas farmacêuticas, traduzido para o francês; e
- f. 136r-144v: receitas atribuídas a Galeno e Hipócrates, em francês e latim.

No que diz respeito a seu conteúdo, a obra *Chirurgia* (f. 1r-46r) tem a seguinte apresentação: um primeiro fólio com texto e imagem, ambos dividindo igualmente o espaço, com a borda decorada com motivos fitomórficos e zoomórficos (f. 1r); um segundo fólio com texto (índice da obra), com a borda decorada com motivos fitomórficos e zoomórficos e uma grande inicial decorada em cores sobre fundo dourado (f. 1v); os 16 fólios seguintes são totalmente preenchidos com imagens (f. 2r-9v); e, por fim, os demais fólios contêm o texto de Roger Frugardi, em francês, sendo a maior parte em letras pretas, mas com algumas rubricas e iniciais destacadas em vermelho e azul.

As imagens dos fólios 2r-9v seguem um padrão: o espaço retangular, delimitado por uma borda ornamentada, está dividido em nove retângulos, distribuídos em três séries horizontais de três retângulos, separados por bordas internas com ornamentação mais simples que a externa. Nos três retângulos da série superior, encontram-se representações de cenas do Novo Testamento, narrando a vida do Cristo da Anunciação à Pentecostes, concluindo com a Dormição e a Coroação da Virgem e o Cristo do Apocalipse, e nos seis retângulos das duas séries inferiores estão representados procedimentos cirúrgicos, começando pela cabeça e terminando pelos pés. A exceção é o último fólio com imagem, fólio 9v, em que, na última série, dois santos, nos retângulos da extremidade, observam e aparentemente aprovam o cuidado devotado pelo cirurgião a um doente acamado, no retângulo do centro.

A imagem a ser analisada, no fólio 2r (fig. 1), segue o padrão anteriormente descrito, mostrando, além das três cenas bíblicas do topo – a Anunciação, a Visitação e a Natividade –, os estágios progressivos da realização de uma cirurgia craniana.



Fig. 1: Imagens do fólho 2r. Roger Frugardi, *Chirurgia*, último quarto do século XIII ou primeiro quarto do século XIV. Londres, British Library, Sloane Ms. 1977, 1r-46v, f. 2r.

Embora os livros medievais possam ser separados em obras de carácter religioso e carácter secular, na prática, contudo, não pode ser estabelecida uma distinção rígida entre os dois grupos, pois não é incomum textos religiosos adornados com temas profanos, assim como temas profanos mesclados com passagens religiosas, conforme verificado no presente caso. A relação direta entre as cenas do Novo

Testamento e as cenas de cirurgia é difícil de ser estabelecida, mas, certamente, as imagens bíblicas adicionadas enriquecem e embelezam o manuscrito e provavelmente foram colocadas por ordem do comitente para conferir maior prestígio ao livro.

Até o século XIV, as práticas da cirurgia não eram diferenciadas de outras práticas da medicina, como realizar curativos ou ministrar medicamentos. Durante o curso do século XII, as conquistas da medicina árabe (que era herdeira da medicina grega, especialmente de Hipócrates) passaram a circular mais fortemente na Europa ocidental, mediante traduções para o latim, e com isso um corpo de conhecimentos especializados foi sendo consolidado. Isso levou a um maior interesse nas possibilidades específicas da prática cirúrgica. Entretanto, a cirurgia ainda permaneceu um campo muito mais amplo de atividades, extrapolando o que se entende pelo uso moderno do termo³.

Assim, cortar não era a única, nem mesmo a principal, atividade dos praticantes da cirurgia, pois eles frequentemente recorriam à manipulação física quando se defrontavam com fraturas e deslocamentos, sem realizar incisões. Também faziam a aplicação externa de uma larga variedade de medicações para o alívio de hemorragias, infecções e dores, além de limpar feridas e fazer curativos. Dessa forma, enquanto alguns ferimentos externos – por exemplo, fratura do crânio, ulcerações, fístulas – levavam a incisões/excisões e depois sutura ou cauterização e certos ferimentos internos necessitavam de venissecção e aplicação de ventosa, as lesões de superfície, como tumores e inchaços, podiam simplesmente necessitar da aplicação de pomadas (os tratamentos cirúrgicos incluem numerosas receitas para a preparação de medicamentos de variados tipos). Os tratamentos das queixas oculares, por outro lado, particularmente o uso de agulha para remover cataratas, parecem ter sido uma especialidade. No todo, entretanto, o escopo da intervenção cirúrgica, à época medieval, era limitado, pois a variedade de técnicas era restrita e o número de instrumentos e aparelhos à disposição do cirurgião era modesto⁴.

³ HUNT, Tony. *The Medieval Surgery*. Woodbridge: The Boydell Press, 1992. p. XI.

⁴ HUNT, 1992, p. XI.

Roger Frugardi, equivocadamente denominado como Roger de Salerno ou, mais justificadamente, Roger de Parma, foi uma importante figura no renascimento dos escritos sobre cirurgia no Ocidente, que não era de Salerno, conforme foi assumido por um longo tempo, mas do norte da Itália, Parma ou Bolonha. Roger lecionou em Parma, entretanto ele mesmo não produziu um tratado. Isso foi feito por Guido de Arezzo, o jovem. Na década de 1170, Guido, com a assistência de um grupo de discípulos de Roger, reuniu um conjunto de notas de aulas, revisou-as e as editou. Por volta de 1180, o trabalho estava finalizado e recebeu o nome de *Chirurgia*⁵. Mais de vinte manuscritos desse importante tratado em latim sobreviveram, sendo o mais antigo datado de alguns anos após 1200. Roger não cita muitas fontes e tem pouca influência nos escritores subsequentes de *Chirurgia*, mas seu trabalho manteve seu prestígio por vários séculos. O tratado foi, por pelo menos um século e meio, copiado e traduzido, além de combinado com comentários e notas. O primeiro estágio desse processo de glosa e amplificação ocorreu por volta de 1200, em Salerno, o centro onde os historiadores, por um longo tempo, haviam localizado as atividades de Roger como professor⁶.

A primeira tradução da *Chirurgia* em uma língua vernácula foi feita no sul da França e consistiu em uma adaptação em versos de parte dos livros, sendo, aparentemente, um trabalho de Raimon de Avignon, completado por volta de 1209. A tradução em prosa para o francês foi feita na primeira metade do século XIII e em prosa anglo-normanda na Inglaterra no mesmo período⁷.

Ilustrações médicas em manuscritos, antes do século XIII, foram produzidas, em especial pelo trabalho de monges que escreviam e pintavam em *scriptoria* monásticos. Após o século XIII, elas vieram sobretudo de *scriptoria* e ateliês de iluminação leigos ou, ainda, do trabalho privado de indivíduos. Não havia, entretanto, especialização para a produção de manuscritos iluminados médicos, e o trabalho era realizado pelos mesmos indivíduos que escreviam e pintavam também bíblias, livros de horas, crônicas etc. Somente por volta do

⁵ A obra *Chirurgia*, de Roger Frugardi, foi escrita por volta de 1180, mas ilustrada pela primeira vez apenas um século depois. Cf.: JONES, 1998, p. 84.

⁶ HUNT, 1992, p. XII.

⁷ HUNT, 1992, p. XIII.

século XV, alguns ateliês leigos podem ter tido alguma especialização no trabalho com manuscritos iluminados médicos, mas, certamente, não antes desse século⁸.

Os dezessete fólios contendo imagens foram colocados antes do texto de Roger Frugardi, porém a sequência acompanha, com algumas exceções, o texto, embora seja difícil estabelecer uma relação direta entre uma cena particular e um ponto exato do texto.

Entretanto, o fólio em estudo, que traz a primeira sequência com seis cenas, referentes a uma cirurgia craniana, guarda uma relação direta com o texto narrativo, que se encontra separado da imagem, a partir do fólio 10r. Seguindo a imagem da esquerda para a direita e de cima para baixo, a partir da segunda série do fólio, as seis cenas mostram a sequência de procedimentos a serem executados em uma operação para tratar uma fratura de crânio, segundo o texto de Roger Frugardi. Na primeira cena, o cirurgião investiga o ferimento com uma espátula. Na seguinte, ele extrai os fragmentos do osso por meio de uma pinça. Na terceira cena, novamente com a ajuda da espátula, ele coloca um pedaço de linho entre a dura-máter (uma membrana dura que recobre o cérebro) e o crânio, a fim de proteger o cérebro. Na quarta cena, na série abaixo, o cirurgião está colocando uma bandagem protetora para absorver o pus e evitar que chegue à membrana. Então ele limpa a ferida com uma esponja marinha e, na última cena, reveste o ferimento com linho embebido em clara de ovo, novamente com a ajuda da espátula⁹.

Há poucas miniaturas ou desenhos da época medieval que mostrem as etapas de uma operação do início ao fim e, neste códice, o fólio 2r é o único que apresenta essa sequência perfeitamente. As miniaturas restantes mostram apenas procedimentos pontuais das cirurgias descritas no texto do compêndio. Entretanto, não é surpresa que a única sequência completa seja a cirurgia para o tratamento de uma fratura de crânio, porque esse era o tipo de operação mais importante realizada por um cirurgião medieval. Era aquela que um operador itinerante não podia realizar, mas apenas um prático treinado em uma universidade. O cirurgião representado no manuscrito é,

⁸ JONES, 1998, p. 18.

⁹ JONES, 1998, p. 84.

basicamente, deste último tipo, pois ele veste a túnica longa de um *magister*.

As cenas da cirurgia mostram o cirurgião e o paciente em roupas sem adornos e com panejamento discreto. Não há preocupação com naturalismo, e as posturas de ambos buscam mostrar esquematicamente os procedimentos. Apenas os instrumentos básicos estão presentes, e uma prateleira com potes de medicamentos é mostrada em uma única cena para sugerir o contexto. Os rostos impassíveis, independentemente dos procedimentos realizados, reforçam a ausência de preocupação com a *mimesis*. A presença de poucos elementos em cena e o fundo sólido em vermelho e azul, alternadamente, conferem ritmo e chamam a atenção para cada uma das cenas apresentadas.

As cenas do Novo Testamento que compõem a primeira série do topo do fólio trazem uma sequência que deve ser observada da esquerda para a direita. A primeira cena da série traz o tema da Anunciação. O anjo Gabriel com auréola, em pé do lado esquerdo, portando um filactério com os dizeres “*Ave Maria Gracia Plena*”, anuncia à Virgem Maria, também com auréola, em pé do lado direito, portando um livro apenas esboçado, que ela conceberá o filho de Deus. A arquitetura enquadra as figuras, o ambiente é interno, o fundo é dourado e as cores são variadas. A segunda cena traz o tema da Visitação. Maria, grávida, visita sua prima mais velha, Isabel, também ela grávida de João Batista. Ambas as personagens, com auréolas douradas, estão abraçadas sob as abóbadas douradas, ladeadas por dois arbustos, o que sugere um ambiente externo, embora o fundo azul seja decorado com motivos geométricos. A terceira cena traz o tema da Natividade. Maria, sem auréola, está adormecida e José, com auréola, observa o menino. O menino Jesus, com auréola cruciforme, está enrolado em panos e desperto, ao lado da vaca e do burro. As figuras estão sob as abóbadas ogivais e o fundo é dourado.

Há uma diferenciação nítida entre as miniaturas com temas religiosos e aquelas com cenas de cirurgia. As cenas bíblicas apresentam o fundo decorado ou com detalhes em dourado. Há elementos de arquitetura, fundos decorados e bordas de separação com detalhes ornamentais geométricos. O panejamento das vestimentas é mais elaborado. Esses detalhes, combinados à

localização no topo do fólio, estabelecem uma posição hierárquica superior para tais imagens.

Todas as cenas, religiosas e de prática cirúrgica, se encontram separadas por bordas internas coloridas e ornamentadas, com motivos geométricos no primeiro caso e por uma linha fina no segundo caso. Externamente às cenas também há uma borda mais larga e igualmente ornamentada com motivos geometrizados.

Os elementos de arquitetura nas iluminuras da série do topo do fólio, condizentes com o estilo gótico contemporâneo à época de produção do manuscrito (colunas, arcos ogivais externos combinados a arcos trilobados internos, com remates de florão), promovem o enquadramento e o realce das figuras, além de embelezar as imagens. Prova de que sua importância é mais ornamental do que iconográfica é que esses elementos estão presentes ainda que a vegetação sugira um ambiente externo ou os animais indiquem que o local é um estábulo.

A arte medieval concede um lugar considerável e uma posição eminente à ornamentação. Durante a Alta Idade Média e até o século XII, ocorre uma ampla ornamentação das próprias representações, até mesmo das figuras humanas e dos animais, que apesar de mostrarem silhuetas ou formas identificáveis, expõem a literalidade dos traços ou das cores, sem preocupação de ilusionismo. Mais tarde, a partir do século XII, e sobretudo do século XIII, tende a ocorrer uma separação entre a representação e a ornamentação, sendo esta remetida em especial para as margens da imagem¹⁰. De qualquer maneira, no interior da figuração ou separada dela, a representação e a ornamentação continuam a manter uma relação estreita.

A imagem medieval não é uma pura representação. Trata-se de um objeto, um artefato para o uso, que participa da dinâmica das relações sociais e das relações entre os homens e o mundo sobrenatural:

[...] seria incômodo que a palavra “imagem” conduzisse a isolar a representação figurativa do suporte material em que ela se manifesta, pois não existe, na Idade Média, representação que não seja vinculada a um lugar ou a um objeto que tenha uma função (no mais das [vezes] litúrgica). Convém,

¹⁰ BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006. p. 515-516.

então, considerar o que se pode nomear de **imagem-objeto**, quer dizer, objetos ornados e sempre em uma situação, participando da dinâmica das relações sociais e das relações entre os homens e o mundo sobrenatural.¹¹

Este objeto, que serve de suporte para a imagem, tem uma função, uma utilização, como um retábulo em um altar, que tem finalidade nos ritos cristãos, ou um relicário, mas também um livro. Por este motivo, Jérôme Baschet refere-se à imagem medieval como **imagem-objeto**, a fim de frisar, por um lado, a materialidade da imagem e, por outro, seus usos e funções.

As iluminuras são um tipo de imagem que se vinculam claramente a um objeto: o manuscrito medieval. A pintura de iluminuras durante a Idade Média estava ligada à confecção do objetivo suporte: o livro. O processo, que era majoritariamente realizado por religiosos no *scriptorium* dos mosteiros até o século XII, envolvia a preparação do suporte, a cópia dos textos, o desenho e a pintura das imagens.

Assim, podemos considerar que o livro que contém a obra *Chirurgia*, de Roger Frugardi, constitui o suporte da **imagem-objeto** deste estudo. Trata-se de um objeto que possui uma função, pois reúne um *corpus* de conhecimentos sobre medicina, composto da reunião de quatro diferentes obras que formam o códice, indicando um uso profissional. O assunto do manuscrito, a medicina, e a data de produção, entre fins do século XIII e começo do século XIV, sugerem que se trata de um manuscrito produzido em um ateliê laico.

Mais especificamente, ao analisarmos a imagem que ocupa integralmente o fólio 2r, podemos formular algumas hipóteses a respeito da utilização e também do modo de funcionamento da obra *Chirurgia*. A separação, em partes distintas do compêndio, das imagens e do texto, sugere que deviam ser estudados, consultados e empregados separadamente. O texto possivelmente era destinado a um estudo mais aprofundado e as imagens seriam destinadas a uma consulta que esclarecesse um detalhe do texto já apreendido ou que relembrasse um procedimento – além de servir ao embelezamento da obra, como já dissemos. Entretanto, permanece um aspecto instigante, que é a presença das cenas do Novo Testamento justapostas às cenas

¹¹ BASCHET, 2006, p. 482.

da cirurgia craniana, de mais difícil explicação. As cenas da vida de Cristo, no topo do fólio, em posição hierárquica superior, em razão da maior ornamentação e do emprego do dourado, tendem a conferir mais beleza e requinte ao manuscrito. As cenas de cirurgia, pela presença apenas dos elementos essenciais (médico, paciente e instrumentos básicos, com a ornamentação restrita às margens), tendem a exemplificar melhor os procedimentos prescritos. Pode-se supor que essa junção de imagens religiosas e laicas não causasse estranhamento, pois para o cristão do Medievo não havia barreiras que delimitassem o mundo material e o mundo espiritual, uma vez que a vida terrena era apenas uma passagem que levava a Deus. Assim, poderia ser considerado algo adequado que as representações que dizem respeito à alma e ao corpo pudessem estar expressas em uma mesma imagem, ainda mais estando devidamente diferenciadas e hierarquizadas por sua posição e ornamentação.

Há ainda outras questões a serem pesquisadas: “Como o livro era empregado para o ensino e a prática da medicina e da cirurgia?”, “Como ele se insere dentro da tradição dos compêndios de medicina?”, “Existe uma correspondência exata entre as imagens e o texto?”. Entretanto, tais questões permanecerão como orientação para um estudo posterior, mais aprofundado e mais abrangente, de todo o manuscrito, começando pela leitura e tradução do texto em francês e o posterior cotejamento com todas as séries de imagens.

Por fim, uma última questão relevante a respeito do estudo de imagens medievais concerne à possibilidade de acessar pela internet os manuscritos digitalizados por importantes repositórios, por exemplo: British Library, Gallica – Bibliothèque Nationale de France, Met Museum e Biblioteca Nacional, entre outros. Destarte, o trabalho com fontes iconográficas ganhou uma ferramenta robusta e tornou-se acessível a um número muito maior de pesquisadores, que agora podem visualizar os documentos digitalizados de importantes acervos, localizados em qualquer lugar do mundo. Os recursos disponíveis nos repositórios permitem examinar detalhes dos códices, os quais pessoalmente seriam difíceis de serem percebidos, até mesmo pela fragilidade do material. Entretanto, não substituem integralmente o acesso direto e pessoal à fonte, já que esse acesso permite a exploração de outros aspectos difíceis de serem percebidos pelo meio virtual, como peso, nuances e brilho das cores, texturas,

relevos, conservação do material, marcas do manuseio. Contudo, a disponibilização de fontes iconográficas por meios virtuais é uma ferramenta de grande interesse, que descortina novas possibilidades para o pesquisador, como a realização de estudos comparativos entre vários documentos relacionados, localizados em diferentes acervos, que podem ser acessados simultaneamente¹².

¹² GODOI, Pamela; VISALLI, Angelita. Estudos sobre imagens medievais: o caso das iluminuras. *Diálogos*, v. 20, n. 3, p. 129-144, 2016. p. 140.

Fonte primária

ROGER FRUGARDI. *Chirurgia*. Laon ou Amiens (?), último quarto do século XIII ou primeiro quarto do século XIV (Londres, British Library, Sloane Ms. 1977, f. 1r-46v). Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane_MS_1977. Acesso em: out. 2021.

Referências bibliográficas

BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006.

GODOI, Pamela; VISALLI, Angelita. Estudos sobre imagens medievais: o caso das iluminuras. *Diálogos*, v. 20, n. 3, p. 129-144, 2016.

HUNT, Tony. *The Medieval Surgery*. Woodbridge: The Boydell Press, 1992.

JONES, Peter Murray. *Medieval Medicine in Illuminated Manuscripts*. London: The British Library, 1998.

Lista de figuras

1. ROGER FRUGARDI. *Chirurgia*. Laon ou Amiens (?), último quarto do século XIII ou primeiro quarto do século XIV (Londres, British Library, Sloane Ms. 1977, f. 1r-46v), f. 2r.

* **RUTE MEDEIROS MORAES DE PALMA** é graduanda do curso de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH-USP (iniciado em 2018), e é bacharel (1982) e licenciada (1984) em Química pelo Instituto de Química da USP.

XII

D'além formas e modelagens **Breve análise de uma *Biblia Pauperum* do** **século XV**

Vitor Rodrigues Sant'Anna DEZANI*

[...] a história da Bíblia não é só a de um livro ou de sua recepção, de sua leitura e de seus leitores, nem mesmo de suas funções e usos, mas também a das peregrinações de seu texto e de seus conteúdos pelos códigos sociais. O historiador das culturas medievais detecta aí, em especial, as aventuras do poder simbólico e de seus detentores.

Guy Lobrighon¹

No mundo medieval – ocidental e oriental –, o cristianismo assentou-se como eixo condutor de diversos fenômenos sociais, tanto em relação a hierarquias, instituições, atos políticos, quanto em relação a diversas manifestações socioculturais, entre as quais se encontra a produção livresca, assunto que mais nos interessa.

A produção livresca medieval possui suas peculiaridades, sendo certamente a principal a centralidade da Bíblia, operando como elemento que modelava e era modelado por ideias, concepções, leituras e releituras, e cujo conteúdo extravasava constantemente a esfera do que chamaríamos hoje de religião, permeando a mentalidade

¹ LOBRICHON, Guy. Bíblia. In: LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude (coord.). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Bauru: Edusc, 2006. v. 1. p. 105.

das sociedades medievais. É importante sublinhar que a Bíblia poderia se apresentar sob algumas formas: em partes ou de modo integral; em latim ou línguas vernáculas; completa ou em “edições” próprias, como a chamada Bíblia Moralizada² ou a *Biblia Pauperum*. Estes últimos tipos citados de Bíblia são exemplos particulares de formatação e reprodução do texto bíblico, adequando a textualidade e a estrutura do texto para usos específicos. A *Biblia Pauperum*³, que nos interessa neste capítulo, configura-se como um livro de poucas páginas, dificilmente ultrapassando 40 fólhos em sua completude. Seus mais antigos exemplares são datados dos séculos XIII-XIV, provavelmente originados na Áustria ou na parte meridional da Bavária, tendo-se disseminado consideravelmente no mundo medieval europeu sobretudo por volta do século XV – nesse momento ela já estava impressa, circulando no território da atual França, da Alemanha e dos Países Baixos, mas com alguns exemplares produzidos na Inglaterra e na Itália⁴.

Sua nomenclatura pode, certamente, fazer lembrar a fórmula utilizada pelo papa Gregório Magno, de que as imagens operariam como um “livro dos iletrados”⁵, tema que seria retomado por medievalistas, incluindo alguns pioneiros dos estudos medievais no início do século XX, como Émile Mâle, cujo argumento era de que a arte medieval era uma “bíblia dos pobres”, possuindo uma função didática, ensinando os preceitos cristãos àqueles que desconheciam tanto a escrita quanto a leitura⁶. Contudo, tal interpretação da arte dessa época não é correta, e, por este motivo, os estudiosos atualmente lhe atribuem outras interpretações, analisando-a em toda sua

² Constituíam-se de partes bíblicas geralmente ilustradas, incluindo os livros históricos, com explicações de cunho moralizante.

³ Também conhecida pela tradução de Bíblia dos Pobres ou, como apontado por Albert C. Labriola e John W. Smeltz, como *Typos et Antitypos Veteris et Novi Testamenti*, ou *Biblia Typico-harmonica*, como visto em: THE BIBLE of the Poor [*Biblia Pauperum*]: a Facsimile and Edition of the British Library Blockbook C.9 d.2. Tradução e comentários de Albert C. Labriola e John W. Smeltz. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1990. p. 4.

⁴ PALMER, Nigel F. Junius's Blockbooks: Copies of the “Biblia pauperum” and “Canticum canticorum” in the Bodleian Library and Their Place in the History of Printing. *Renaissance Studies*, v. 9, n. 2, p. 137-165, jun. 1995. p. 142.

⁵ VAN LIERE, Frans. *An introduction to the medieval Bible*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 238.

⁶ VAN LIERE, 2014, p. 238.

complexidade. A título de exemplo, vale retomar a síntese de Frans van Liere sobre a *Biblia Pauperum*, a qual pode ser vista, de certa forma, como contraponto àquela visão gregoriana da arte medieval:

[...] a *Biblia Pauperum* era um guia para meditação e devoção pessoal, por meio da paixão de Cristo. Seu público provavelmente eram os ricos laicos dos estratos médios. Era essencialmente uma vida de Cristo ilustrada, na qual a cena principal da vida de Cristo era circundada por dois tipos alegóricos correspondentes, assim como por quatro textos dos livros proféticos da Bíblia [...] o propósito desse livro não era tanto narrar a paixão de Cristo, mas oferecer uma meditação estendida da dimensão mística e espiritual desta. Com os eventos e profecias do [Antigo] Testamento apontando para essa paixão, o observador se conscientizava intensamente dos significados cósmicos.⁷

Com isso, propomos a análise de dois exemplares de uma mesma *Biblia Pauperum*, produzidos no ano de 1471, em Nuremberg, escritos em alemão e com imagens, sendo ambos, texto e imagens, reproduzidos por meio da técnica da xilogravura sobre papel, por Hans Sporer, calígrafo e xilógrafo. Tal técnica, em que se esculpia todo o conteúdo (a imagem acompanhada ou não do texto, que poderia ser acrescentado posteriormente) de uma página em um bloco de madeira, era comumente usada para a produção de diversos livros, como o Apocalipse, os *Specula*, entre outros. Estes livros são denominados “*blockbooks*” (literalmente, “livros de blocos”), porque a impressão é feita a partir de blocos de madeira em apenas um lado do papel⁸.

⁷ Tradução nossa. No original: “*the Biblia pauperum was a guide for personal meditation and devotion toward the passion of Christ. Its audience was probably wealthy middle class laity. It was essentially an illustrated life of Christ, in which the main scene from Christ’s life was surrounded with two corresponding allegorical types, as well as four texts from the prophetic books of the Bible [...] the purpose of this book was not so much to narrate Christ’s passion as it was to offer an extended meditation on its mystical and spiritual dimension. With all the Old Testament events and prophesies pointing to that passion, the viewer becomes intensely aware of its cosmic significance*” (VAN LIERE, 2014, p. 250).

⁸ Como discutido brevemente em PALMER, jun. 1995, p. 137. Para a visualização do processo, *vide* a seção dedicada à xilogravura no *site* do THE METROPOLITAN

A data nos é conhecida por constar no último fólio de ambos os exemplares, acrescentada pelo próprio Hans Sporer, que seria, ao mesmo tempo, talhador e tipógrafo, como propõe Arthur M. Hind, tendo como alicerce a observação de outros trabalhos deste autor (*Enndtekrist*, de 1472; e *Ars Moriendi*, de 1473)⁹. Os dois exemplares seriam reedições de outro exemplar, editado em 1470 na cidade de Nördlingen e produzido conjuntamente por Friedrich Walther e Hans Hurning, no que é visto, novamente por Arthur M. Hind, como exemplo de uma divisão de trabalho. Na documentação que Hind levantou, Walter é denominado “pintor” (*Maler*) no colofão e Hurning é descrito como “carpinteiro” (*Schreiner*)¹⁰. Contudo, a identidade dos artistas responsáveis não nos é conhecida, não havendo referência alguma nesses documentos sobre quem eles seriam.

É preciso esclarecer que esses dois exemplares foram acessados e analisados remotamente de suas digitalizações; seus exemplares físicos localizam-se: um na Bayerische Staatsbibliothek (Biblioteca Estatal da Baviera); outro na Biblioteca da Universidade de Princeton. O primeiro foi disponibilizado pela World Digital Library; o segundo, pelo *site* da Biblioteca Digital da mesma instituição. Por conta disso, certamente se encontrarão limitações quanto a alguns de seus aspectos (resolução das imagens, reprodução das cores, ausência de certas informações), e que servirão, de todo modo, como incentivos para que, futuramente, pesquisadores retomem tais documentos e possam trabalhar melhor sua materialidade e visualidade¹¹.

Assim, ainda atentando-nos aos aspectos materiais do documento, é importante notar que o códice de Princeton possui 18,9 cm × 28,2 cm, enquanto o da Baviera tem 20,09 cm × 28,08 cm. A diferença de tamanho deve-se à encadernação posterior e a alguns rasgos, visíveis no fólio 1 do códice de Princeton (o que pode ser visto

MUSEUM OF ART. *Woodcut*. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/drawings-and-prints/materials-and-techniques/printmaking/woodcut>. Acesso em: jan. 2022.

⁹ HIND, Arthur M. *An introduction to a History of Woodcut with a detailed survey of work done in the fifteenth century*. Nova York: Dover, 1963. v. 1. p. 212.

¹⁰ HIND, 1963, p. 91.

¹¹ Conforme as descrições apresentadas nas páginas virtuais de onde foram analisados. Para o códice de Princeton, *vide*: <http://pudl.princeton.edu/objects/ht24wj49c> (acesso em: jan. 2022); para o códice da Baviera, *vide*: <https://www.wdl.org/pt/item/18195/> (acesso em: jan. 2022).

adiante, na figura 1), havendo, desta forma, uma leve redução no tamanho de suas páginas, a qual não gera danos nem prejuízos em sua utilização e leitura.

Estabelecidos os pressupostos desta análise documental e as características de seus objetos de estudo, adentremos propriamente no conteúdo documental.

A *Biblia Pauperum*, como formatação tipológica do texto bíblico, possui uma estrutura fixa: isto é, apresenta, essencialmente, cenas do Novo Testamento, em especial em relação à vida de Cristo, acompanhadas por duas representações do Antigo Testamento, que operam como prefigurações das cenas do Novo Testamento (poderíamos ainda falar em uma relação tipo-antítipo, referindo-se, respectivamente, o primeiro ao Antigo e o segundo ao Novo Testamento), juntamente com curtos textos proféticos e comentários. Em seu conjunto, trata-se de uma meditação tipológica bastante extensa sobre a vida de Cristo, fundamentada na doutrina ortodoxa (versando neste livro sobre diversas matérias, como a Trindade, o nascimento de Jesus e a virgindade de Maria, as duas naturezas de Jesus, sua Ressurreição, a Parúsia e o Julgamento Final, a danação dos perversos e a salvação dos santos ou justos), com ênfase em uma compreensão de âmbito mais místico, fundamentada justamente nessas representações visuais, alicerçada nos textos bíblicos e nos respectivos comentários interpretativos. Sobre seu conteúdo textual, assim explicam Albert Labriola e John Smeltz:

Enquanto texto, a *Biblia Pauperum* é um breve compêndio de harmonias e concordâncias entre os textos, além de um guia para as interpretações destes. Por sua referência, justaposição e interpretação de passagens bíblicas, o livro de blocos sintetiza a técnica medieval de comentários, compilada em obras monumentais como a *Glossa Ordinaria*, dos séculos XII e XIII, e a *Catena Aurea* de São Tomás de Aquino. Apesar da relativa brevidade, o livro de blocos provê um quadro de referência para o entendimento de alusões bíblicas em escritos religiosos, incluindo sermões, hinos, literatura penitencial e poesia devocional [...].¹²

¹² Tradução nossa. No original: “As a text, the *Biblia Pauperum* is a brief compendium of

De fato, há uma estrutura fixa, porém não rígida. Como Estelle Hurll bem colocou, denominando-a de “esquema ilustrativo”¹³, tal composição não impedia uma desenvoltura artística nem por parte do desenhista nem por parte do pintor. Ou seja, as imagens não tinham de obedecer necessariamente a regras estritamente colocadas, além, é claro, das limitações técnicas e dos sentidos que seriam construídos naquele documento, como se buscará salientar neste trabalho. Baseamo-nos em uma formulação de John Lowden, que norteará parte de nossas análises:

Ademais, imagens bíblicas poderiam estruturar um texto, instruir o ignorante, cumprir uma função comemorativa, auxiliar como diagramas mnemotécnicos e como foco de rezas e meditação; elas poderiam deleitar e entreter – notavelmente sob a forma de gracejos marginais; e por sua despesa se poderia supor a aquisição de uma recompensa divina ao patrocinador, dentro de uma economia da salvação. Várias dessas imagens eram complexas e claramente destinadas a recompensar sua intensa, cuidadosa e repetida visualização.¹⁴

É importante sublinhar que o ordenamento das imagens e do texto, no conjunto de um fólio, poderia variar de exemplar para exemplar. Os exemplares aqui analisados possuem uma espécie de pórtico na

harmonies and concordances among texts and a guide to interpretations thereof. By its citation, juxtaposition, and interpretation of biblical passages, the blockbook epitomizes the technique of medieval commentary compiled in monumental Works such as the Glossa Ordinaria of the twelfth and thirteenth centuries and the Catena Aurea by St. Thomas Aquinas. Despite its relative brevity, the blockbook provides a frame of reference for understanding biblical allusions in religious writing, including sermons, hymns, penitential literature, and devotional poetry [...]” (THE BIBLE, 1990. p. 7-8).

¹³ HURLL, Estelle M. *The Bible Beautiful: A history of Biblical Art*. London: Sisley, 1905. p. 263.

¹⁴ Tradução nossa. No original: “*Furthermore, biblical images could structure a text, instruct the ignorant, perform a commemorative function, assist as mnemotechnical diagrams and act as foci for prayer and meditation; they could amuse and entertain – notably in the form of marginal drolleries; and by their expense they could be expected to purchase divine reward for the sponsor in an economy of salvation. Many such images were complex and clearly intended to reward intensely thoughtful and repeated viewing*” (LOWDEN, John. *Illustration in biblical manuscripts*. In: MARSDEN, Richard; MATTER, E. Ann (ed.). *The New Cambridge History of the Bible*, v. 2: from 600 to 1450. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. 451).

parte superior das páginas, o qual é dividido em três partes, uma para cada coluna, e cada parte agindo como moldura para alguma cena. Acima e abaixo da parte central, a mais ornamentada de todas, possuindo um pórtico proeminente, estão as figuras proféticas representadas em pequenos retratos (identificadas por uma inscrição com os respectivos nomes) separados por colunas, no caso das imagens inferiores, ou por ornamentações arquitetônicas do dito pórtico, no caso das imagens superiores. Nos demais espaços, sem passar por cima das imagens superiores, encontra-se o texto – ao lado das figuras proféticas, no caso das imagens superiores, e mais abaixo, dentro de quadros delimitados, no caso das imagens inferiores.

Todo este aparato iconológico-textual se encontra enquadrado por uma borda simples, feita por um traçado mais grosso, da mesma cor da tinta.

Com base nesta comparação, buscaremos empreender uma análise comparativa focando nas cores, discutindo sua presença e ausência, e considerando, sobretudo, as imagens principais, isto é, as tríades representando cenas do Antigo e do Novo Testamento.

Cores e matizes: entre presenças e ausências

No tocante às cores, é necessário, logo de início, salientar uma discrepância marcante entre os dois documentos: enquanto o códice da Baviera possui as imagens de todas suas páginas coloridas, o de Princeton possui somente três páginas com figuras pintadas (f. 1-3)¹⁵, e, apesar disso, não são todas que se encontram completamente coloridas. Comparemos, justamente, em ambos os códices, estes três fólhos específicos.

No fólho 1 (fig. 1 e 2), encontra-se a representação da Anunciação ao centro, com a tentação de Eva à esquerda e Gideão ofertando o novilho ao anjo à direita¹⁶.

¹⁵ A partir daqui, utilizaremos, no corpo do texto, as abreviações CP para “códice de Princeton” e CB para “códice da Baviera”.

¹⁶ Respectivamente: Lucas 1:26-38, Gênesis 3:1-6 e Juízes 6:36-40.



Fig. 1. SPORER, Hans. *Biblia Pauperum*, Nuremberg, 1471. Princeton, Digital Library of Princeton University, f. 1 (detail).



Fig. 2. SPORER, Hans. *Biblia Pauperum*, Nuremberg, 1471. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, f. 1 (detalhe).

Na Anunciação, Maria encontra-se ajoelhada, no lado direito da cena, com ambas as mãos cruzadas sobre o peito, ante uma espécie de púlpito coberto por uma manta, com o Arcângelo Gabriel à sua direita, e um filactério ágrafo pendendo do braço esquerdo dele, tendo uma parede de blocos com duas janelas ao fundo e um chão quadriculado abaixo dos personagens. O rosto de Maria está virado para o anjo, porém ela não o encara, mas olha para baixo, como se estivesse lendo o filactério.

No CP (fig. 1), as vestes de Maria são completamente azuis, sendo a outra cor presente somente em sua auréola: um amarelo pálido, um tanto desbotado; o mesmo ocorre com o anjo, porém suas vestes são verdes. Do cenário descrito, a parede ao fundo e o chão são coloridos de um tom marrom-claro, cor também presente no pórtico e nas

colunas que separam as cenas. No CB (fig. 2), é possível perceber mais claramente que Maria usa uma veste marrom-clara sob uma grande capa vermelha, assim como vermelho é o pano sobre o púlpito e as asas do anjo. Os cabelos e a auréola dos personagens são amarelos, assim como o púlpito, as vestes do anjo, além do teto deste espaço onde se encontram e da parte superior do pórtico. No mais, é possível notar a cor verde no chão quadriculado e a cor marrom na parede ao fundo, porém na parede a cor está quase apagada.

Na tentação de Eva, ela está nua, partilhando o fruto proibido (tendo um pomo em cada mão) com uma serpente, erguida sobre a cauda, quase da mesma altura de Eva, com cabeça de mulher e uma coroa, ambas se encontrando diante de uma árvore em cuja copa está Deus. No CB, tal cena é quase tricolor, com o amarelo dominante colorindo os cabelos de Eva, os pomos em suas mãos, o tronco da árvore, parte do corpo da serpente, além dos cabelos e da coroa desta, e da auréola de Deus; o verde aparece no chão e na copa da árvore, e o rosa cobre o corpo tanto de Eva quanto o da serpente, além da cabeça antropomórfica desta. Contudo, há um pouco de vermelho colorindo as vestes do Criador. No CP, novamente temos o verde no chão e nas folhas da árvore; junto dele, somente o marrom-claro, dando cor ao corpo da serpente, mas não à sua cabeça antropomórfica, e um vermelho pálido cobre os frutos proibidos nas mãos de Eva. No mais, Eva está completamente sem cores, assim como Deus na árvore e o próprio tronco da árvore.

A última parte da tríade refere-se ao episódio no qual Gideão, pedindo orientação sobre o que fazer, ou seja, se realmente deveria ir à guerra libertar Israel sob a égide divina, batalhando contra os midianitas, roga a Deus para este provar suas capacidades. Gideão deixa um velocino do lado de fora de sua casa e pede a Deus que faça com que o velocino colha o orvalho da noite, enquanto o chão sob ele fique seco. Na manhã seguinte, assim se sucede. Ainda incrédulo, e rogando pela prova cabal sobre que atitude tomar, Gideão roga o contrário: que o velocino permaneça seco e o chão sob ele tome o orvalho. E, novamente na manhã seguinte, assim acontece. Aqui, Gideão, com roupas que aparentam uma espécie de armadura, está prostrado de joelhos e tem as mãos juntas na altura do peito, tendo à sua frente o velocino – a pele de um cordeiro ou outro quadrúpede semelhante – e um objeto alongado, possivelmente um escudo, ao

chão; diante dele, mais ao fundo, há uma árvore sobre um pequeno monte, com um anjo em sua copa portando um filactério ágrafo. No CP, a única cor é o verde cobrindo o chão e a árvore onde está o anjo. O objeto também é colorido, mas aparentemente o pintor os quis pintar novamente, pois é possível ver que há outra cor presente abaixo, talvez o azul. No CB, o verde colore somente o chão e as folhas da árvore, não tomando toda a cena, como no outro caso. Aqui temos o amarelo colorindo completamente Gideão, o objeto no chão, a madeira da árvore e os cabelos do anjo; e o vermelho aparece nas asas do anjo. O velocino, em ambos os casos, permanece sem cor alguma, assim como o fundo da cena e o filactério.

É curioso notar, comparando as tríades das figuras 1 e 2, a representação de Maria com um manto azul na figura 1, cor esta que se torna um de seus atributos obrigatórios a partir do século XII, e sendo um caso raro pintando completamente o conjunto de suas vestes, como bem posto por Pastoureau¹⁷. Também é notável que esta seja a única ocorrência de azul em ambos os livros. Assim, não só é possível refletir acerca dessa natureza exclusiva do azul, reservado às vestes da Virgem Maria, como também pensar os motivos de uma aparição solitária, porém não isenta de sentido simbólico. Isto é, uma única aparição da cor azul, na primeira página do livro, colorindo o manto de Maria, constituiria de fato uma imagem em destaque, atrativa ao observador-leitor. Isso é ainda mais significativo considerando que existem outras imagens de Maria no livro. Possivelmente o pintor, tendo só uma pequena quantidade desse pigmento, decidiu empregá-lo todo nessa imagem da Virgem, dando o devido destaque não só a esta personagem como também à primeira imagem do livro.

No fólio 2 (fig. 3 e 4), não há tantas cores como no caso anterior. Aqui, são representadas a Natividade ao centro, Moisés e o arbusto em chamas à esquerda, e Aarão com sua vara à direita¹⁸.

¹⁷ PASTOUREAU, Michel. *Azul: história de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016. p. 54-55.

¹⁸ Respectivamente: Lucas 2: 6-7, Êxodo 3:1-6 e Números 17: 8.



Fig. 3. SPORER, Hans. *Biblia Pauperum*, Nuremberg, 1471. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, f. 2 (detail).



Fig. 4. SPORER, Hans. *Biblia Pauperum*, Nuremberg, 1471. Princeton, Digital Library of Princeton University, f. 2 (detalhe).

A imagem da Natividade apresenta Maria, de pé, ao centro da cena, com um longo manto, que chega a arrastar no chão. À sua frente, no chão, o menino Jesus está sobre a palha. Atrás de Maria (no lado direito da cena), em uma espécie de estábulo, há algumas vacas e seu comedouro. Ao fundo, atrás de um pequeno muro de tijolos, localiza-se José. No CB (fig. 3), Maria tem seu manto vermelho, mesma cor das roupas de José. O verde preenche o chão e as ervas dentro do comedouro das vacas. O amarelo colore a palha em que se encontra o Cristo, o comedouro, e as auréolas de Maria e do Menino Jesus. O marrom-claro surge somente nas vestes de Maria, que estão sob o

manto vermelho; já o rosa dá cor ao rosto de Maria e José, além do corpo do menino Jesus.

Na representação de Moisés, este se encontra sentado ao chão, rodeado por cabritos, descalço, segurando um de seus sapatos com a mão esquerda, enquanto a direita está levantada à sua cabeça, observando um arbusto em chamas, ao fundo da cena, de onde emerge a figura de Deus, de braços cruzados. No CB, a cor amarela apresenta-se nas vestes de Moisés, no tronco do arbusto e na auréola e nos cabelos de Deus. Moisés também possui um capuz vermelho que lhe cai sobre o ombro esquerdo, cor que surge novamente apenas nas vestes de Deus. O verde está no chão que os cabritos comem e nas folhas/chamas do arbusto. O rosa surge nos rostos de Deus e Moisés, e também nas mãos dos personagens e na perna exposta de Moisés. O plano de fundo da cena, assim como os cabritos, não tem cor alguma.

A representação de Aarão o mostra no canto direito da cena, diante de duas outras figuras, que se encontram no lado esquerdo da cena, tendo um grande móvel ao fundo, o qual sustenta 13 pequenas varas¹⁹, das quais a vara central possui como que folhas e um talo verde e uma pequena cruz ao topo. No CB, Aarão tem vestes vermelhas e um manto marrom que lhe cobre a cabeça, caindo sobre seu ombro esquerdo. Das outras figuras, a que se encontra em primeiro plano, face a face com Aarão, tem vestes vermelhas também e um longo manto marrom que lhe cobre os ombros, caindo-lhe por suas costas. A outra figura, quase desaparecendo da cena, por trás do primeiro indivíduo, tem somente um longo manto amarelo. Tal cor também colore o rodapé da base do móvel ao fundo e o sustentáculo onde estão as 13 varas, as quais também são de cor amarela.

No CP (fig. 4), tais representações quase não tem cor, tendo somente alguns pequenos detalhes coloridos. Na Natividade, o menino Jesus está pintado em rosa, cor também presente no rosto de seus pais. O manto de Maria tem parte das bordas com um leve traçado vermelho, e a veste de José tem alguns riscos em amarelo. Com Moisés, a única cor presente é um vermelho que, outra vez, parece cobrir alguma cor, certamente o azul, que estaria colorindo as chamas. Em Aarão não aparece cor alguma, somente um pequeno traço no móvel ao fundo da cena, em vermelho, como imitando uma

¹⁹ Números 17: 1-7.

espécie de ornamento. Aqui podemos inferir que houve um primeiro, e muito possivelmente único, momento de pintura, onde o pintor se dedicou a pequenos detalhes e ornamentos. Contudo, ainda assim se trata de um momento distinto e interrompido, que acabaria por legar um manuscrito não completado.

No fólho 3 (fig. 5 e 6), temos a Adoração dos Magos, ao centro; a visita da Rainha de Sabá a Salomão, à direita; e a visita de Abner a Davi em Hebrom, à esquerda²⁰.

Como na tríade anterior, analisaremos de início o CB (fig. 5). Na Adoração dos Magos, temos Maria ao centro, de frente, com o menino Jesus em seu colo, rodeada pelos Magos (um à esquerda de Maria, de pé, carregando aparentemente incenso; um ajoelhado, a frente dela, observando a criança; e o último à direita dela, também de pé). Maria tem uma veste vermelha e um longo manto marrom-claro que lhe pende desde os ombros até os pés. As figuras à esquerda e à frente dela têm cabelos e vestes amarelas, assim como as auréolas dela e de seu filho, além de uma caixa, também na cor amarela, que ela segura com mão esquerda. A figura da esquerda de Maria tem dobras vermelhas nas calças. A figura da direita tem roupagens vermelhas e parte de um turbante verde. Um objeto ao chão, no primeiro plano da imagem, é parte vermelho, parte amarelo.

Na cena da visita da Rainha de Sabá, ela se encontra em frente a Salomão, ofertando-lhe alguns objetos, e está junto de duas damas de companhia, que também trazem objetos, todas no canto direito da cena, enquanto o rei está sentado em seu trono, no lado esquerdo da imagem. Aqui, ambas as figuras régias usam roupagens vermelhas, incluindo a coroa de Salomão. A Rainha de Sabá possui cabelos, coroa e objetos nas mãos na cor amarela. Amarelo também é o trono de Salomão, os objetos trazidos pelas damas de companhia da Rainha, além do pequeno adorno de cabeça de uma delas, cuja cor das vestes não podemos verificar com clareza pelo fato de a imagem estar muito desbotada nesta parte. A outra dama de companhia tem vestes verdes, cor que cobre o chão do ambiente.

A imagem mostra a visita de Abner ajoelhado diante de Davi, aparentemente lhe entregando algo, talvez algum tipo de pergaminho, enquanto o rei está sentado em um trono, com duas figuras em seu

²⁰ Respectivamente: Mateus 2:7-12, 1 Reis 10:1-14 e 2 Samuel 3:20.

lado esquerdo e ao fundo. Abner e Davi têm vestes vermelhas. O trono de Davi, as roupas e os cabelos de um dos acompanhantes de Abner estão na cor amarela. O outro acompanhante tem roupas verdes e um chapéu vermelho pontudo. O chão desta imagem também é na cor verde, como nas demais.



Fig. 5. SPORER, Hans. *Biblia Pauperum*, Nuremberg, 1471. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, f. 3 (detalhe).

No CP (fig. 6), contudo, tais cenas novamente são bem menos coloridas. O tom principal aqui é o vermelho, cor que, na Adoração dos Magos, colore a roupa da figura da esquerda, parte da roupa da figura da direita (com as dobras nas calças desta também sendo vermelhas) e parte de um objeto no chão. Na visita da Rainha de Sabá, o vermelho se dá completamente nas roupas da rainha, pintadas por

completo, colorindo parte dos objetos trazidos por ela e pelas damas de companhia, e colorindo parte da coroa de Salomão e a barra de sua veste. Na visita de Abner a Davi, o vermelho se dá em uma faixa na cintura de Abner, na gola, na coroa e na barra das vestes de Davi, nas pernas e na parte superior das roupas de um dos acompanhantes, e na gola e no chapéu de outro. Todavia, o vermelho aqui neste fólio se dá de forma bem mais escura, podendo ser mais uma ocorrência de sobreposição de cores.



Fig. 6. SPORER, Hans. *Biblia Pauperum*, Nuremberg, 1471. Princeton, Digital Library of Princeton University, f. 3 (detalhe).

É interessante notar este resultado monocromático, até mesmo a existência de certo padrão, ao colorir roupagens de indivíduos “estrangeiros”, isto é, não pertencentes às linhagens ali representadas (Davi, o menino Jesus e Salomão).

Outras conjecturas

É necessário, entretanto, que alguns aspectos mais gerais dos documentos sejam levados em consideração. Por exemplo, não há transgressão das margens, visto que o documento é uma xilografura; logo, qualquer alteração seria possível somente *a posteriori* de sua impressão no suporte. É frequente, todavia, a transgressão das cores, tanto na excessiva sobreposição de uma cor sobre outra quanto na extrapolação dos contornos das imagens.

Textualmente, os documentos comparados – CP e CB – são quase idênticos. No CP, porém, percebe-se que há acréscimos textuais nos fólios 2 (um pequeno texto impresso, notável por ser em tinta marrom mais escura que a usada no restante da página – fig. 7) e 3 (uma breve anotação, de três linhas, na margem esquerda do fólio – fig. 8).

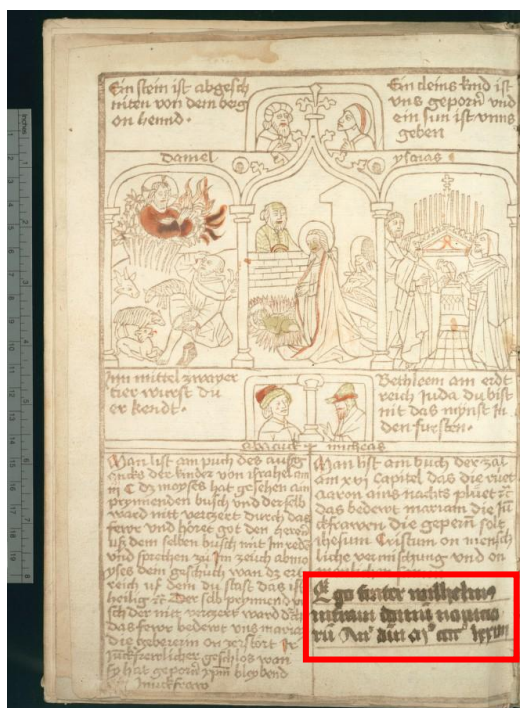


Fig. 7. SPORER, Hans. Biblia Pauperum, Nuremberg, 1471. Princeton, Digital Library of Princeton University, f. 2 (destaque para o acréscimo de texto na parte inferior à direita).

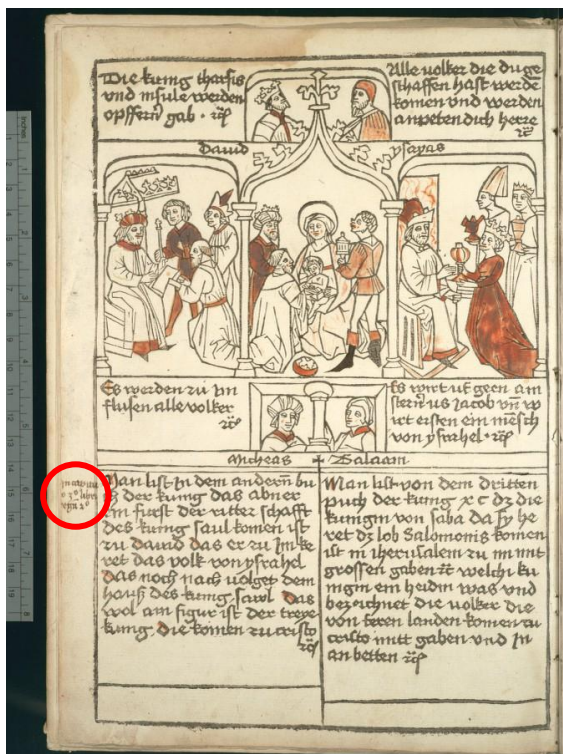


Fig. 8. SPORER, Hans. Biblia Pauperum, Nuremberg, 1471. Princeton, Digital Library of Princeton University, f. 3 (destaque para a anotação na margem esquerda).

Até a tinta desses dois documentos parece diferente. No CB ela é marrom-escura, forte, dificilmente apagada. No CP ela é marrom-clara, mais desbotada. Contudo, em alguns casos do CP, é possível notar uma espécie de “reforço” no texto – observa-se bem isso no CP do fólio 1 (fig. 1) –, como se alguém tivesse reescrito em cima do que fora impresso, fornecendo uma camada extra de tinta para salientar o texto. Com base nisso tudo, é possível conjecturar se o CP teria sido impresso com outro tipo de tinta, ou outro tipo de papel, diferente do CB, e se, por conta disso, sua pintura e finalização foram postergadas, ou mesmo ignoradas, tratando o livro como “falho”.

A frequência das cores em cada documento, indo da cor predominante até a menos presente, é importante: no CP, temos

somente marrom, vermelho, verde, rosa e azul; no CB, temos amarelo, vermelho, verde, marrom e rosa. Aparentemente, o pintor deste tipo de códice possuía maior disponibilidade de recursos para seu ofício, quem sabe maior facilidade em conseguir tinturas, ao contrário do pintor de CP. Neste tipo de códice, é possível notar os poucos tons trabalhados, assim como a forma com que as cores muitas vezes extravasam os contornos. Podemos supor, com base em tais indícios, que foram dois artistas diferentes que pintaram cada documento, e, sendo visível o rareamento de cores (nos fólios 2 e 3 do CP, extremamente reduzidas a detalhes específicos), a tese da incompletude do documento se reforça.

Quanto às imagens não coloridas, é possível formular diversas questões a este respeito. Todavia, a tese da “descontinuidade” do documento, isto é, a insatisfação que geraria a não conclusão do trabalho, soa pouco confortável e não deve ser tomada como a única; assim, é preciso pensar por outros caminhos. Por exemplo: o pintor poderia não estar satisfeito com as cenas já pintadas, ou mesmo com as partes em branco; poderia haver uma falta de tinta para que ele finalizasse a pintura; a pessoa que o solicitou o trabalho poderia ter, por algum motivo, cancelado o pedido; poderia ter ocorrido algo com o pintor, ou com a oficina em que trabalhava, que não permitiu a ele a conclusão do trabalho. São questões simples, porém certamente levariam a reflexões mais densas e aprofundadas sobre o assunto.

No entanto é preciso apontar algo fundamental e aparente quando comparados tais documentos: no CB, o pintor levou a cargo a tarefa de colorir as cenas, nunca permitindo que um personagem ficasse totalmente em branco e deixando poucos elementos sem colorir. Estes podem ser objetos do cenário, o fundo da cena (que poderia ser comparado ao céu ou às paredes de algumas construções) e os arcos que as dividem as cenas, exceto no pórtico do arco central, cuja ornamentação arquitetônica sempre se dá na cor amarela.

Já no CP, o pintor focou sobretudo em outros elementos para colorir, além dos personagens, como: todo o enquadramento arquitetônico que separa as cenas, parte das vestes de algumas figuras e até pequenos detalhes das roupas. Poderia-se supor, com isso, que o pintor deste exemplar fosse uma pessoa mais atenta aos detalhes, dando maior importância ao cenário em si do que aos personagens. Certamente isso poderia ser decorrência de limitações técnicas – a

falta de tintas sendo a principal delas –, uma vez que se nota a existência de cores somente nos três primeiros fólios do livro. Em contraponto, o pintor no CB parece se preocupar mais com o enquadramento como um todo, preferindo colorir o maior número de elementos presentes. Poderíamos supor, assim, maior dedicação do pintor do segundo livro. Mas também podemos inverter o argumento, pensando que, na verdade, este possuísse mais habilidade técnica, isto é, era um artista dotado com os meios necessários, desde os instrumentos até a quantidade necessária de pigmentos para utilizar (visto que todo o livro possui cores). Por outro lado, poderíamos teorizar que o pintor de CP poderia ser, destarte, alguém não tão privilegiado com instrumentos e grande variedade de pigmentos; neste caso, ele estaria ligado a uma oficina menor, não tão notável quanto a do pintor de CB, ou, no caso, ele estaria deixando o livro em branco em razão de algo fora de seu alcance (por exemplo, algo poderia ter acontecido com ele, ou até mesmo com a pessoa que solicitou o livro).

Por fim, queremos chamar a atenção para duas cores presentes nos documentos não apenas por serem muito presentes no livro, mas também por aparecerem em vários elementos: as cores amarela e verde.

O verde, indiscutivelmente, é a cor mais utilizada para colorir o chão. Não somente o chão que pensaríamos ser grama, como também o chão doméstico, em pedra. Este constitui seu uso predominante, especialmente no CB. Contudo, esta cor também aparece em certas roupagens, porém isso não se assemelha a nenhum critério reconhecível.

Já o amarelo costuma colorir desde elementos arquitetônicos – exemplo disso são os pórticos centrais em CB, móveis e mesmo animais (cabritos, leões, a baleia – ou mais precisamente, o peixe grande que engoliu Jonas) – a auréolas e coroas, além de outros objetos sagrados. Esta cor parece figurar em uma dupla chave, operando tanto no mundano/divino, cristalizado quanto em elementos que expõem claramente aqueles que têm alguma posição de destaque no mundo dos homens ou no Reino dos Céus. O amarelo aparece quase como uma cor universal, inerente ao animado/inanimado, ao que é, ou esteve, vivo, ao que é criação divina ou humana, ao que é

tido como sagrado por uns e corruptível por outros. Trata-se de uma ambivalência da cor que engloba aspectos relativos a diversas esferas.

Para concluirmos esta chave interpretativa, a pintura amarela é frequentemente utilizada em cada pórtico ornamentado, que é o elemento mais alto deste esquema iconográfico, chegando a sobressair-se aos personagens presentes nas imagens, operando como elemento-guia que aponta diretamente para o céu, alto como uma torre de igreja, tendo um pináculo que poderia mesmo evocar uma cruz.

Fontes primárias

BIBLIA Pauperum. Bayerische Staatsbibliothek (Biblioteca Estatal da Baviera). Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/18195/>. Acesso em: maio 2021.

BIBLIA Pauperum. Digital Library of Princeton University. Disponível em: <https://dpul.princeton.edu/scheide/catalog/ht24wj49c>. Acesso em: maio 2021.

THE BIBLE of the Poor [*Biblia Pauperum*]: a Facsimile and Edition of the British Library Blockbook C.9 d.2. Tradução e comentários de Albert C. Labriola e John W. Smeltz. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1990.

Referências bibliográficas

HIND, Arthur M. An introduction to a History of Woodcut with a detailed survey of work done in the fifteenth century. Nova York: Dover, 1963. 2 v.

HURLL, Estelle M. *The Bible Beautiful*: A history of Biblical Art. London: Sisley, 1905. Disponível em: <https://archive.org/details/TheBibleBeautiful1905>. Acesso em: abr. 2021.

LOBRICHON, Guy. Bíblia. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coord.). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Bauru: Edusc, 2006. v. 1.

LOWDEN, John. Illustration in biblical manuscripts. In: MARSDEN, Richard; MATTER, E. Ann (ed.). *The New Cambridge History of the Bible*, v. 2: from 600 to 1450. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

PALMER, Nigel F. Junius's Blockbooks: Copies of the "Biblia Pauperum" and "Canticum Canticorum" in the Bodleian Library and Their Place in the History of Printing. *Renaissance Studies*, v. 9, n. 2, p. 137-165, 1995.

PASTOUREAU, Michel. *Azul: história de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Woodcut*. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/drawings-and-prints/materials-and-techniques/printmaking/woodcut>. Acesso em: jan. 2022.

VAN LIERE, Frans. *An introduction to the medieval Bible*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Lista de figuras

1. SPORER, Hans. *Biblia Pauperum*, Nuremberg, 1471. Princeton, Digital Library of Princeton University, f. 1 (detalhe). Disponível em: <https://dpul.princeton.edu/scheide/catalog/ht24wj49c>. Acesso em: abr. 2021.
2. SPORER, Hans. *Biblia Pauperum*, Nuremberg, 1471. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, f. 1 (detalhe). Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/18195/>. Acesso em: abr. 2021.
3. SPORER, Hans. *Biblia Pauperum*, Nuremberg, 1471. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, f. 2 (detalhe). Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/18195/>. Acesso em: abr. 2021.
4. SPORER, Hans. *Biblia Pauperum*, Nuremberg, 1471. Princeton, Digital Library of Princeton University, f. 2 (detalhe). Disponível em: <https://dpul.princeton.edu/scheide/catalog/ht24wj49c>. Acesso em: abr. 2021.
5. SPORER, Hans. *Biblia Pauperum*, Nuremberg, 1471. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, f. 3 (detalhe). Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/18195/>. Acesso em: abr. 2021.

6. SPORER, Hans. *Biblia Pauperum*, Nuremberg, 1471. Princeton, Digital Library of Princeton University, f. 3 (detalhe). Disponível em: <https://dpul.princeton.edu/scheide/catalog/ht24wj49c>. Acesso em: abr. 2021.
7. SPORER, Hans. *Biblia Pauperum*, Nuremberg, 1471. Princeton, Digital Library of Princeton University, f. 2 (destaque para o acréscimo de texto na parte inferior à direita). Disponível em: <https://dpul.princeton.edu/scheide/catalog/ht24wj49c>. Acesso em: abr. 2021.
8. SPORER, Hans. *Biblia Pauperum*, Nuremberg, 1471. Princeton, Digital Library of Princeton University, f. 3 (destaque para a anotação na margem esquerda). Disponível em: <https://dpul.princeton.edu/scheide/catalog/ht24wj49c>. Acesso em: abr. 2021.

* **VITOR RODRIGUES SANT'ANNA DEZANI** é graduando do curso História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH-USP (iniciado em 2018). Bolsista de Iniciação Científica do Departamento de História, DH-USP, com bolsa PUB (2020-2021), sob a orientação da Profa. Dra. Marina de Mello e Souza.

... e a obra é uma seleção de 12 artigos produzidos por estudantes para a disciplina "Introdução à História da Arte Medieval", do curso de Graduação em História da Universidade de São Paulo (USP).

... e a obra é uma seleção de 12 artigos produzidos por estudantes para a disciplina "Introdução à História da Arte Medieval", do curso de Graduação em História da Universidade de São Paulo (USP).



... e a obra é uma seleção de 12 artigos produzidos por estudantes para a disciplina "Introdução à História da Arte Medieval", do curso de Graduação em História da Universidade de São Paulo (USP).

Esta obra é uma seleção de 12 artigos produzidos por estudantes para a disciplina "Introdução à História da Arte Medieval", do curso de Graduação em História da Universidade de São Paulo (USP).

Cada capítulo examina uma imagem (ou uma pequena série de imagens), abordando os mais variados aspectos, da iconografia à ornamentação, da materialidade à recepção, atentando sempre ao contexto em que elas se encontram (do objeto ao qual aderem às circunstâncias de produção, das relações com a tradição iconográfica às relações com a tradição textual, entre outros aspectos).

Com certa preferência pelos últimos séculos medievais e pelas imagens presentes em manuscritos, os autores analisam desde obras muito famosas, como os Evangelhos de Lindisfarne, até outras bem menos conhecidas, como um dos Livros de Horas da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

Portanto, esta compilação tem dupla função: complementar a formação de estudantes de graduação que têm aqui, de maneira geral, sua primeira experiência com pesquisa e publicação acadêmicas e oferecer material bibliográfico de qualidade e em português para o público universitário que se interessa pelo estudo das imagens medievais.



... e a obra é uma seleção de 12 artigos produzidos por estudantes para a disciplina "Introdução à História da Arte Medieval", do curso de Graduação em História da Universidade de São Paulo (USP).