



Maria Cristina Pereira e Maria Izabel de Souza (orgs.)

Imagens Medievais  
Volume II

# Encontros com as Imagens Medievais

## Volume II



**fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO





**Universidade de São Paulo**

**Reitor**

*Vahan Agopyan*

**Vice-Reitor**

*Antonio Carlos Hernandez*



**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 (U. Coimbra)*

**Comitê editorial**

*Daniel Russo (U. Bourgogne)*

*Eduardo Henrik Aubert (USP)*

*Eliana Magnani (CNRS)*

*Gabriel Carvalho Godoy Castanho (UFRJ)*

*Maria Cristina Correia L. Pereira (USP)*

*Wanessa Asfora Nadler (U. 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](mailto:editorafflch@usp.br)

Maria Cristina Correia L. Pereira  
Maria Izabel Escano Duarte de Souza  
*Organizadoras*

# Encontros com as Imagens Medievais

Volume II



**fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

São Paulo, 2021

E56    Encontros com as imagens medievais [recurso eletrônico] : volume II /  
Organizadoras: Maria Cristina Correia L. Pereira, Maria Izabel Escano  
Duarte de Souza. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2021.  
8.152 Kb ; PDF.

ISBN 978-65-87621-91-3  
DOI 10.11606/9786587621913

1. História da arte medieval. 2. História das imagens. I. Pereira,  
Maria Cristina Correia L. II. Souza, Maria Izabel Escano Duarte de. III.  
Laboratório de Teoria e História das Mídias Medievais.

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 as organizadoras:

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.

Maria Izabel Escano Duarte de Souza

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da FFLCH-USP. Pesquisadora do LATHIMM e professora do Ensino Básico.

Capa: Maria Izabel Escano Duarte de Souza

Imagem da capa: Claustro do Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra, séc. XVI (detalhe)

Foto da capa: Maria Cristina Correia L. Pereira

Revisão: Jonas de Carvalho

Projeto gráfico e diagramação: Maria Izabel Escano Duarte de Souza

# Sobre o LATHIMM

O Laboratório de Teoria e de História das Mídias Medievais (LATHIMM), criado em 2010 dentro do Departamento de História da USP, tem por objetivo principal promover o diálogo constante entre a reflexão teórica e a práxis historiográfica no campo das mídias medievais. O pressuposto definidor desse trabalho é o de que não há nem independência nem prioridade entre as instâncias teórica e histórica. Ao contrário, diante do perigo da alienação mútua, como lembra Georges Didi-Huberman, “a prática salutar [é]: dialetizar”.

Para encaminhar esse questionamento, o LATHIMM agrega pesquisadores em diferentes níveis de formação e de distintas áreas do conhecimento, contando com quatro coordenadores e duas sedes, uma no Departamento de História da USP e outra no Instituto de História da UFRJ. Ambas são autônomas, mas também desenvolvem atividades conjuntas. Todos os seus pesquisadores trabalham com uma das quatro linhas de pesquisa do laboratório: “A imagem medieval: ornamento, materialidade, permanências”, “Retoricidade: a linguagem como fato social”, “A música medieval: análise, liturgias, notações” e “Códices medievais e renascentistas e a produção científica do conhecimento sobre a natureza”. Assim, o LATHIMM concentra suas pesquisas em dois focos principais: o estudo da cultura material (traçada nas imagens, na música e na escrita) e o estudo das ferramentas teóricas mais adequadas para o trabalho com tais documentos históricos, tendo como campo primordial de observação o Ocidente medieval. Tal separação, em vez de hipostasiar cada uma das vertentes, serve de método: ela busca viabilizar um diálogo efetivo calcado na preexistência de campos do saber constituídos.

O LATHIMM também se preocupa com a divulgação dos conhecimentos produzidos por seus pesquisadores e o intercâmbio com outros estudiosos. Nesse sentido, destacam-se os Encontros Internacionais “A Imagem Medieval: História e Teoria” que o LATHIMM organiza desde o ano de sua criação, reunindo, nos primeiros anos, apenas professores e pesquisadores e, a partir de sua terceira edição, estudantes de pós-graduação do Brasil e do exterior.

Igualmente importante para a difusão das pesquisas desenvolvidas no laboratório são as publicações coletivas organizadas pelo LATHIMM: o dossiê especial da *Revista de História da USP* sobre imagens medievais (número 165, de 2011)<sup>1</sup> e o livro *Encontros com as imagens medievais*, publicado em 2017<sup>2</sup>. Além disso, no site do LATHIMM<sup>3</sup> podem ser encontrados capítulos de livros e artigos em periódicos científicos nacionais e internacionais publicados pelos pesquisadores do laboratório.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://revhistoria.usp.br/index.php/edicoes/184-rh-165>. Acesso em: 21 set. 2021.

<sup>2</sup> PEREIRA, Maria Cristina (org.). *Encontros com as imagens medievais*. Macapá: Editora da UNIFAP, 2017. Disponível gratuitamente no site da editora: <http://www2.unifap.br/editora/files/2014/12/PEREIRA-2017.-Encontros-com-as-imagens-medievais.pdf>. Acesso em: 21 set. 2021.

<sup>3</sup> Disponível em: <http://lathimm.fflch.usp.br/>. Acesso em: 21 set. 2021.

# Sumário

## *Apresentação*

Maria Cristina Correia L. PEREIRA e Maria Izabel Escano Duarte de SOUZA..... 8

I. *A Igreja e os edifícios eclesiásticos na Catalunha: uma discussão historiográfica sobre as reformas nos séculos XI e XII*  
Aline Benvegnú dos SANTOS ..... 12

II. *Imagem da imagem: a figuração da ação milagrosa de crucifixos na Espanha (séc. XV-XVII)*  
Debora Gomes Pereira AMARAL..... 36

III. *O lugar e a iconografia: a “geografia” da Missa de São Gregório no suporte manuscrito*  
Doglas Morais LUBARINO ..... 59

IV. *O Codex Purpureus Rossanensis (Σ 042) revisitado: balanço historiográfico e proposta de análise das imagens referentes aos seus Evangelhos*  
Karolina Santos da ROCHA..... 73

V. *Fragmentos do livro-objeto: recortes e escolhas editoriais de um fac-símile parcial de 1974*  
Leila Rangel Silva GEROTO .....99

VI. *As margens do livro de horas 50,1,016 da Biblioteca Nacional*  
Maria Izabel Escano Duarte de SOUZA ..... 111

VII. *Sobre a concepção iconográfica do inferno no mundo bizantino: uma reflexão a partir das imagens dos condenados*  
Mariana Pincinato Quadros de SOUZA ..... 131

VIII. <i>O ornamental além da ornamentalidade em Oxford, St. John's College MS 61</i> Muriel Araujo LIMA .....	143
IX. <i>Furos e cortes: materialidade e suporte das imagens medievais no Homiliário de Saint-André-du-Câteau (BM Cambrai 528)</i> Pamela Wanessa GODOI .....	161
X. <i>Garatuja como categoria para o trabalho com imagens medievais</i> Pedro de Oliveira e SILVA .....	184
XI. <i>Vestes e têxteis eclesiásticos medievais em Livros de Motivos e Catálogos de Colecionadores</i> Rosângela Aparecida da CONCEIÇÃO .....	200
XII. <i>Sobre múltiplos sentidos: imagens de cavaleiros e caracóis nas margens de manuscritos do século XIII ao XV</i> Steffany Batista dos SANTOS .....	215
XIII. <i>Pinturas encomendadas pelo mecenato urbano burguês na Península Itálica na Baixa Idade Média</i> Thatiane Piazza de MELO .....	228
XIV. <i>A Santa Cidade de Colônia – uma cidade-relicário? Proposta de uma leitura hagiomórfica do espaço urbano a partir do Altar dos Padroeiros, de Stefan Lochner (c. 1440)</i> Vinicius Cesar Dreger de ARAUJO .....	245
XV. <i>Tornar o invisível tangível: considerações sobre a devoção ao Sagrado Sangue de Cristo e as suas relações com o antijudaísmo na Baixa Idade Média em gravuras e incunábulos</i> Vinicius de Freitas MORAIS .....	262

# Apresentação

Maria Cristina Correia L. PEREIRA  
Maria Izabel Escano Duarte de SOUZA

A presente publicação reúne uma seleção de artigos resultantes de pesquisas sobre imagens medievais, dando continuidade a um primeiro volume, publicado em 2017. Como as duas publicações demonstram bem, trata-se de um campo de estudos que, apesar de ainda recente no país, encontra-se em franco crescimento. Assim, grande número dos textos aqui selecionados é fruto de teses e dissertações defendidas ou em curso junto a diversos programas de pós-graduação. Além disso, todos puderam se beneficiar das discussões realizadas em reuniões científicas do LATHIMM nos últimos anos.

Uma das características significativas desta obra reflete o crescimento cada vez maior dos meios de acesso a bancos virtuais de fontes manuscritas: o predomínio de pesquisas que têm por objeto manuscritos, que é o caso de nove dos quinze capítulos. Os estudos tratando dos séculos finais da Idade Média também prevalecem, o que se coaduna com o aumento numérico de objetos de arte produzidos então: há sete capítulos relativos a esse período. Uma terceira característica é a forte presença de pesquisadoras e pesquisadores pertencentes ao LATHIMM – dez no total –, algo previsível, dada a atuação do Laboratório nestes últimos onze anos.

No entanto, essas três características não exprimem em si o caráter geral da publicação, que é marcada pela diversidade: por um lado, em relação à filiação institucional e grau de formação das autoras e dos autores, posto que, além de graduandos em estágio de iniciação à pesquisa, há mestrands, doutorands e doutores, oriundos de universidades do Brasil e do exterior, onde fizeram ou fazem sua formação integral ou parte dela; por outro lado, em relação aos temas dos capítulos, que abrangem diferentes suportes, periodização e localização geográfica das imagens e, principalmente, abordagens teórico-metodológicas diversas.

Assim, no capítulo 1, de Aline Benvegnú, doutora em História pela USP e pesquisadora do LATHIMM, o objeto de estudo são construções arquitetônicas: a autora trava uma discussão historiográfica a respeito das reformas materiais e eclesiásticas na Catalunha espanhola nos séculos XI e XII, pensando, portanto, na dupla concepção de *ecclesia* edifício e *ecclesia* instituição. No capítulo 7, a arquitetura também desempenha um papel importante, como suporte para o painel em mosaico com o Juízo Final datado do século XI que se encontra na ilha veneziana de Torcello, objeto de estudo da dissertação da doutoranda em História na USP e pesquisadora do LATHIMM Mariana Pincinato, que aqui se debruçou sobre a representação dos lugares do inferno e suas interpretações. A arquitetura aparece novamente como pano de fundo no capítulo 13, no estudo, feito pela doutora em História pela UFF Thatiane de Melo, do grupo de pinturas murais em edifícios eclesiásticos italianos, em que ela busca compreender a relação desse mecenato urbano com os pintores. A vinculação com o espaço físico também é fundamental para o penúltimo capítulo, em que Vinicius Dreger, doutor em História pela USP, professor da Universidade Estadual de Montes Claros e coordenador do Grupo em História Medieval (GEHM), discute a representação de Colônia como uma cidade-relicário em uma pintura retabular de Stefan Lochner de meados do século XV feita para a Capela de Santa Maria de Jerusalém daquela cidade.

É certo, no entanto, que o lugar das imagens preferido de nossas autoras e autores é o livro – medieval e manuscrito, mas também moderno e contemporâneo, impresso. Assim, no capítulo 3, o pesquisador do LATHIMM Douglas Lubarino, doutorando em História pela UNICAMP e pela École Pratique des Hautes Études, Paris, estuda miniaturas de manuscritos latinos do final do século XV conservados na França que apresentam o motivo iconográfico conhecido como *A Missa de São Gregório Magno* e suas relações com a teologia do realismo eucarístico. A ele, segue-se o capítulo que mais se afasta temporal e espacialmente do conjunto de estudos sobre manuscritos medievais, de autoria da graduanda em História na Universidade Estadual de Montes Claros e pesquisadora do GEHM Karolina Rocha, dedicado às imagens e à ornamentação do chamado *Codex Purpureus Rossanensis*, um manuscrito em grego com partes

dos Evangelhos que teria sido produzido no século VI em Constantinopla ou na Síria. Outros cinco capítulos redigidos por pesquisadoras e pesquisadores do LATHIMM também são dedicados a imagens presentes em manuscritos. No capítulo 6, Maria Izabel de Souza, doutoranda em História na USP e coorganizadora desta coletânea, analisa a decoração, historiada ou não, que se encontra nas margens de um livro de horas do século XV conservado na Biblioteca Nacional do Brasil, o ms. 50,1,016, discutindo os papéis dessa ornamentação para o bom funcionamento do manuscrito. No capítulo 8, Muriel Lima, doutora em História pela USP, também investiga a importância da ornamentação, dessa vez para a exegese construída pelas imagens do Bestiário do século XIII conservado na biblioteca do St. John's College em Oxford. Outra temática cara ao LATHIMM é a materialidade das imagens, contemplada no capítulo 9, de autoria da doutoranda em História na USP Pamela Godoi, sobre as marcas que se encontram no Homiliário de *Saint-André-du-Câteau*, manuscrito do século XII, que são indícios de seu processo de fabricação e consumo. No capítulo seguinte, o graduando em História na USP Pedro de Oliveira faz uma discussão teórico-metodológica propondo uma nova terminologia para denominar um tipo de imagens presentes em manuscritos até hoje frequentemente menosprezadas pelos estudiosos: as garatujas. Encerrando este bloco, no capítulo 12, retornamos às margens, deixadas de lado pela historiografia até a década de 60 do século passado e atualmente cada vez mais estudadas: a mestranda em História na USP Stefanny dos Santos apresenta um levantamento de ocorrências de figurações de cavaleiros interagindo com caracóis nas margens de manuscritos do século XIII ao XV, analisando a diversidade de soluções iconográficas de um mesmo motivo e suas implicações.

Outros tipos de livros também são objetos de investigação: assim, fechando a compilação, no capítulo 15 o doutorando em História da Arte na Julius-Maximilians-Universität Würzburg Vinicius Freitas analisa a devoção ao Sagrado Sangue de Cristo e suas relações com o antijudaísmo, em xilogravuras e incunábulo do século XV. Abordando um período mais recente, no capítulo 11 a doutoranda em Estudos Medievais pela Universidade Nova de Lisboa Rosângela da Conceição examina como são representadas as vestes e têxteis

eclesiásticos medievais em Livros de Motivos e Catálogos de Colecionadores do século XIX até meados do século XX. No capítulo 5, os livros estão presentes de maneira dupla, posto que a mestranda em História na USP e pesquisadora do LATHIMM Leila Geroto discute as escolhas efetuadas na confecção de um fac-símile parcial publicado em 1974 do famoso manuscrito irlandês conhecido como Livro de Kells – e seus impactos na comunidade acadêmica e para além dela.

Por fim, no capítulo 2, mais uma pesquisadora do LATHIMM, Debora Amaral, doutoranda em História na USP, apresenta um texto que sintetiza toda a diversidade dessa compilação, posto que nele examina alguns casos de metaimagens, miniaturas, xilogravuras, esculturas e pinturas produzidas na Espanha dos séculos XV a XVII, figurando crucifixos realizando milagres ao reagirem a agressões, mostrando assim os usos e poderes das imagens.

O presente livro certamente contribuirá para o desenvolvimento dos estudos sobre as imagens medievais, não só pela difusão das pesquisas em andamento ou recém-concluídas, mas também pela disponibilização em livre acesso de material bibliográfico em português para estudantes e pesquisadores nas áreas de História e História da Arte medieval.

# I

## **A Igreja e os edifícios eclesiásticos na Catalunha: uma discussão historiográfica sobre as reformas nos séculos XI e XII**

Aline Benvegnú dos SANTOS

Partindo de constatações sobre as reformas – materiais – nos edifícios religiosos da Catalunha, pretendemos desenvolver uma discussão sobre a importância, nos séculos XI e XII, das Reformas da Igreja, da Reforma monacal cluniacense e, sobretudo, da Reforma gregoriana. Tais questões suscitaram diversos debates na historiografia sobre as imagens medievais, principalmente sobre a ideia de uma “arte da Reforma” que teria influenciado a construção de modelos arquitetônicos e imagéticos no período românico. Nosso objetivo é, então, apresentar brevemente os principais pontos da discussão sobre uma “arte da Reforma” e sobre o desenvolvimento artístico e arquitetural da Catalunha românica, questionando as possíveis relações entre as reformas materiais dos edifícios da região e a penetração de ideias reformadoras, relação que foi por vezes apontada na historiografia especializada no tema.

### **A periodização do românico catalão**

Os séculos XI e XII são considerados como um momento fundamental para a arte românica da Catalunha espanhola, devido ao desenvolvimento arquitetônico e à proliferação de esculturas decorativas nas igrejas e edifícios monásticos. Tal profusão faz parte de um cenário maior, característico de grande parte da Europa Ocidental entre os séculos XI e XIII, o chamado período românico,

quando os edifícios religiosos conhecem “um considerável florescimento das imagens e de decoração”, após um período mais restritivo, como nos lembra Jean Claude Bonne.<sup>1</sup> Esse seria um momento de “febre construtiva”,<sup>2</sup> que converteu o ocidente europeu naquilo que o cronista Raul Glaber definiu como “um manto branco de igrejas”,<sup>3</sup> destacando a beleza aportada pelos novos modos de construção.

No caso da Catalunha, as discussões sobre a especificidade de seu românico em relação ao restante da Europa e sobre sua periodização em fases construtivas compõem uma larga tradição historiográfica, construída desde finais do século XIX. Uma das principais questões levantadas versa sobre as fases de desenvolvimento técnico do românico. Segundo grande parte dos estudiosos, a arte românica da Catalunha em suas distintas etapas e manifestações participa das chamadas correntes internacionais do românico, tendo, em alguns momentos, exercido um papel “absolutamente preponderante”<sup>4</sup> no desenvolvimento de técnicas de construção e decoração, enquanto, em outros, fica mais dependente do que absorvia de outras regiões.<sup>5</sup>

O processo que vai das origens do românico catalão até sua permanência no século XIII é apresentado em quatro etapas. As definições seguem, de maneira geral, a cronologia definida pelo arquiteto e historiador da arte Joseph Puig i Cadafalch, cuja extensa

---

<sup>1</sup> BONNE, J.-C. Arte e environnement: entre arte medieval e arte contemporânea. In: *Atas da VII Semana de Estudos Medievais*. Brasília: PEM-UnB, 2010, p. 41. Bonne destaca como o desenvolvimento do românico se relaciona ao processo de “territorialização” da Igreja, demonstrado por Dominique Iogna-Prat. IOGNA-PRAT, D. *La Maison Dieu: Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v.800-v.1200)*. Paris: Seuil, 2006.

<sup>2</sup> CAMPS, J.; CASTIÑEIRAS, M. El estudio y la conservación del románico en Cataluña. Particularidades. In: \_\_\_\_\_ (org.). *El románico en las colecciones del MNAC*. Barcelona: MNAC, 2009, p. 10.

<sup>3</sup> A expressão aparece nas *Histórias*, Livro 4, capítulo 3, do monge da Borgonha Raoul Glaber, que viveu entre 985 e 1047, aproximadamente. A versão traduzida para o francês por Maurice Prou em 1886 está disponibilizada no site da Gallica: PROU, M. *Raoul Glaber: les cinq livres de ses Histoires (900-1044)*. Paris: Picard, 1886. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k290027>. Acesso em: jul. 2021.

Cf. RICHÉ, Pierre. Après l'an mille un soleil radieux éclairera-t-il l'Occident?. *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, Paris, v. 1998, n. 1, p. 47-53, 2002.

<sup>4</sup> CAMPS, J.; CASTIÑEIRAS, M., op. cit., p. 9.

<sup>5</sup> Ibid, p. 10.

obra elaborada na primeira metade do século XX constituiu as bases para o estudo da arte e arquitetura românicas catalãs. Este autor determinara a existência de uma fase pré-românica,<sup>6</sup> no século X, com a construção de edifícios de pedra modestos. As técnicas construtivas teriam evoluído a partir de finais desde século, culminando no século XI, quando aparece o chamado primeiro românico (a primeira fase de fato do românico), com edifícios maiores e mais complexos. Uma segunda fase é quando, a partir do século XII, alguns dos edifícios já existentes anteriormente passam por processos de reconstrução e renovação de suas estruturas para comportar a profusão da escultura monumental, chegando ao desenvolvimento do segundo românico ou românico pleno. E uma última fase, do românico tardio, que avança no século XIII.<sup>7</sup>

O primeiro românico<sup>8</sup> teria se desenvolvido porque as necessidades do culto e da liturgia, a partir do ano mil, determinaram o aumento dos espaços e estruturas, o que exigiu novos parâmetros arquitetônicos. A Catalunha seria, por excelência, o local desse desenvolvimento primeiro do românico medieval devido ao amálgama de toda sua herança cultural – visigótica, moçárabe e seus contatos com a Lombardia e a França –, o que a tornava pioneira no desenvolvimento de novas formas de construir e esculpir.

As primeiras mostras do impulso construtivo monumental do românico na Catalunha são edifícios como o da igreja de Sant Miguel de Cuxà, em finais do século X, cuja estrutura muito se assemelhava

---

<sup>6</sup> PUIG I CADAVALCH, J.; FALGUERA I SIVILLA, A.; GODAY I CASALS, J. *L'arquitectura preromànica cristiana a Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2016, p. 574.

<sup>7</sup> PUIG I CADAVALCH, J. *Le premier art roman: L'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux Xe et XIe siècles*. Paris: H. Laurens, 1928, p. 128. Diversas críticas foram desenvolvidas nos últimos anos à periodização e aos termos consolidados por Puig i Cadafalch, considerando que os escritos desse autor se relacionam à historiografia nacionalista e romântica de sua época, além da necessidade de se problematizar termos como “evolução” ou “atraso”, característicos de uma concepção bastante biologizante em História da Arte. De qualquer maneira, a periodização por ele proposta, ainda que problematizada, é ainda hoje empregada pela historiografia do românico catalão.

<sup>8</sup> Esse primeiro românico foi também chamado de “românico lombardo”, denominação à qual Puig i Cadafalch se opôs. Sobre o “mito” da influência da arte lombarda sobre a Catalunha cf. DURAN-PORTA, J. The Lombard masters as a deus ex machina in Catalan First Romanesque. *Arte Lombarda*, Milano, n. 156 (2), p. 99-119, 2009.

à de Cluny II:<sup>9</sup> segundo o historiador da arte Joan Duran-Porta, a planta do edifício catalão, esplêndido à época ao contar com uma enorme abside central quadrangular e quatro absidiolas sobre o transepto, possivelmente foi baseada na planta da abadia borgonhense, já que o abade Garí de Cuxà, comitente da obra, era um monge cluniacense.<sup>10</sup> Após esse primeiro impulso, o desenvolvimento arquitetônico da Catalunha que se segue no século XI se vê tanto em centros monásticos – Sant Pere de Rodes, Santa Maria de Ripol, Sant Miguel de Cuxà, como nos catedralícios Vic, Girona, Barcelona, Elne.

A partir de finais do século XI e durante o século seguinte, a construção de edifícios experimentou inovações técnicas, resultando em estruturas de pedra mais regulares e de maiores dimensões, o que se conecta diretamente com o desenvolvimento da escultura ornamental nas fachadas, no interior das igrejas e também nos claustros, que passam a contar com muitas colunas (empregadas inclusive como elementos decorativos e não somente estruturais) e capitéis esculpidos.<sup>11</sup>

Para os historiadores da arte Jordi Camps e Manuel Castiñeiras, a grande inovação técnica na escultura se dá no aumento do volume das formas, mais marcadas e destacadas do fundo, seguindo o modelo dos capitéis coríntios da Antiguidade romana (diferentemente da escultura medieval anterior século X, caracterizada pela talha de escassa profundidade). Esse momento, marcado pela profusão da escultura monumental, é chamado de segundo românico ou românico pleno<sup>12</sup>. A incorporação massiva da escultura historiada é considerada tardia na Catalunha, e data de a partir do segundo quarto do século

---

<sup>9</sup> CAMPS, J.; CASTIÑEIRAS, M. El estudio y la conservación del románico en Cataluña. Particularidades. In: \_\_\_\_\_ (org.). *El románico en las colecciones del MNAC*. Barcelona: MNAC, 2009, p. 10.

<sup>10</sup> DURAN-PORTA, J. Panorama de la arquitectura románica em Cataluña. In: CAMPS; CASTIÑEIRAS (coord.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña*. Barcelona, tomo I. Barcelona: Fundación Santa María la Real/ MNAC, 2014, p. 90.

<sup>11</sup> PUIG I CADAFALCH, J. *Le premier art roman: L'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux Xe et XIe siècles*. Paris: H. Laurens, 1928, p. 127-128.

<sup>12</sup> CAMPS, J.; CASTIÑEIRAS, M. El estudio y la conservación del románico en Cataluña. Particularidades. In: \_\_\_\_\_ (org.). *El románico en las colecciones del MNAC*. Barcelona: MNAC, 2009, p. 16.

XII, sendo que em boa parte da Europa já era produzida desde o último quarto do século XI<sup>13</sup>.

Nesse momento, alguns dos grandes edifícios dos séculos anteriores foram objeto de campanhas de reformas, fossem elas mudanças na estrutura, no programa decorativo ou no mobiliário litúrgico. É no século XII que podemos localizar a construção de grande parte dos claustros catalães, ricamente ornamentados com capitéis esculpidos. Em alguns casos, o edifício é inteiramente refeito, como foi o caso da catedral da Sé de Urgell, das igrejas de Besalú ou do monastério de Sant Pere de Galligants, em Girona. A escultura é integrada à estrutura do edifício, destacando partes como os acessos (portas e fachadas), e espaços do interior, sobretudo próximos ao altar (absides e cruzeiro) ou nas colunas e capitéis dos claustros, marcando uma verdadeira “política construtiva”<sup>14</sup> que transforma ou amplia os grandes edifícios religiosos dos séculos X e XI.

Segundo a historiadora da arte catalã Immaculada Lorés i Otzet, a renovação dos edifícios catalães do século XII caracteriza um verdadeiro programa de reformas<sup>15</sup>. Para a autora, é muito difícil avaliar quais foram os motivos que levaram às novas construções em cada caso, se o mau estado de conservação ou a necessidade de ampliação das dimensões do edifício. Em muitos casos, as obras se prolongavam por muito tempo, o que obrigava a coexistência das diferentes partes do templo, novas e antigas, situação à qual os monges precisavam se adequar. De qualquer maneira, as reformas materiais podem ser consideradas um “fato generalizado”<sup>16</sup> na Catalunha do século XII, ao mesmo tempo em que se deve ter um

---

<sup>13</sup> CASTIÑEIRAS, M. El románico catalán en el contexto hispánico de la Edad Media. Aportaciones, encuentros y divergencias. In: SUSAETA CUCALÓN, P (coord.). *El esplendor del Románico*. Obras maestras del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Madrid: MAPFRE, 2011, p. 62.

<sup>14</sup> CAMPS, J.; CASTIÑEIRAS, M. El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180): idea de una exposición. In: \_\_\_\_\_ (ed.). *El románico y el Mediterráneo*. Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180). Barcelona: MNAC, 2008, p. 23.

<sup>15</sup> LORÉS I OTZET, I. Actualización de los edificios: nuevas construcciones e incorporación de la escultura. In: CAMPS, J.; CASTIÑEIRAS, M. (ed.). *El románico y el Mediterráneo*. Cataluña, Toulouse y Pisa. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, p. 127.

<sup>16</sup>Ibid.

grande cuidado ao se considerar a diversidade de modelos locais nos diversos condados catalães.

## **Reforma monástica e Reforma gregoriana**

Como dito anteriormente, um ponto importante no processo de desenvolvimento do românico catalão é a relação com a abadia de Cluny. Essa constatação já era feita na primeira metade do século XX por Puig i Cadafalch, que defendia que o grande modelo monumental para a renovação e ampliação dos mosteiros catalães a partir de finais do século X seria a abadia borgonhesa de Cluny, já que a Catalunha, desde o período carolíngio, teria desenvolvido uma forte união com a França.

Mais recentemente, uma parte da historiografia também ressaltou a influência de Cluny sobre a Catalunha a partir do século XI. Francesca Español e Joaquín Yarza lembram que o mosteiro de Cluny havia, durante o abaciado de Odilon (994-1049), renovado as dependências monásticas destinadas à vida comum, desenvolvendo uma topografia monacal onde o claustro assumia cada vez mais um papel central, com funções litúrgicas, processionais (como um prolongamento da igreja), mas também servindo de cenário para as tarefas cotidianas e passando, inclusive, a servir como cemitério nobiliário. Esse modelo de valorização do espaço cluniacense teria se irradiado por toda a Europa ocidental, e na Catalunha pode ser detectado nos mosteiros renovados nos séculos XII e início do XIII.<sup>17</sup>

Efetivamente, como bem ressaltou a medievalista Adeline Rucquoi, existe uma longa tradição historiográfica que une a abadia de Cluny à expansão do caminho de Compostela e à introdução da Reforma gregoriana na Península Ibérica, o que representaria uma abertura política e artística da Península ao resto da Europa a partir de finais do século XI.<sup>18</sup> O abade de Cluny Hugo de Semur (1049-1109) fora o responsável pelo crescimento da ordem e pela expansão de uma

---

<sup>17</sup> ESPAÑOL, F.; YARZA, J. *El Románico Catalán*. Barcelona: Angle Editorial, 2007, p. 112-114.

<sup>18</sup> RUCQUOI, A. Cluny, el camino francés y la reforma gregoriana. *Medievalismo*, Múrcia, n. 20, p. 97-122, 2010.

rede cluniacense pela Europa ocidental no século XI, a qual, pela estreita ligação que Cluny estabelece com o papado neste mesmo século, permite o estabelecimento do rito romano e da Reforma gregoriana em regiões diversas<sup>19</sup>.

O projeto de Hugo de Semur não foi apenas social e administrativo, era também um projeto arquitetônico<sup>20</sup>. Durante seu abaciado, as instalações da abadia começaram a ser reconstruídas e ampliadas no complexo chamado de Cluny III. Para o historiador da arte francês Nicolas Reveyron, o programa de reconstrução de edifícios monásticos estabelecido por Hugo de Semur, a partir do modelo da abadia-mãe Cluny, pode ser considerado como a realização material, em arquitetura, de sua proposta eclesiológica. As escolhas arquiteturais do abade compuseram uma inovadora “eclesiologia arquitetural”, que está na origem do chamado “Renascimento monumental do século XII”<sup>21</sup> que, em arquitetura, foi o grande propagador de modelos para a Europa ocidental, tendo como fontes de inspiração fórmulas paleocristãs e, também, a monumentalidade imperial romana, “pagã”. O vasto movimento de renovação monástica impulsionado por Cluny teria criado um território adequado para o projeto reformador do papado ao centralizar e homogeneizar espaços da cristandade,<sup>22</sup> um “projeto concebível para uma Reforma geral da Igreja”.<sup>23</sup>

Na Catalunha, a aliança entre o poder papal e o monacato é detectada no movimento congregacional estimulado pela Reforma gregoriana, que teve em Cluny um aliado decisivo na organização administrativa da Igreja. A intenção seria libertar os mosteiros da intromissão dos senhores temporais, além de reestruturar o cotidiano

---

<sup>19</sup> RUCQUOI, A. Cluny, el camino francés y la reforma gregoriana. *Medievalismo*, Múrcia, n. 20, 2010, p. 98.

<sup>20</sup> Cf. REVEYRON, N. Hugues de Semur et l’architecture clunisienne. Influences de la liturgie et des coutumes monastiques sur les programmes architecturaux dans l’ecclēsia cluniacensis. *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Paris, t. 91, p. 91-147, 2012.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 137.

<sup>22</sup> REVEYRON, N. Architecture romane et réforme grégorienne. Le cas de l’abbaye de Cluny au temps de Hugues de Semur. In: FRANZÉ, B. (dir). *Art et réforme grégorienne Xe-XIIIe siècles en France et dans la péninsule Ibérique*. Paris: Picard, 2015, p. 66.

<sup>23</sup> FRANZÉ, B. (dir.). *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*. Paris: Picard, 2015, p. 9.

monástico, devido ao relaxamento da vida comum em relação à regra beneditina. Pretendia-se lograr esse objetivo seguindo a prática cluniacense<sup>24</sup> de unir vários mosteiros a uma casa principal, que vigiaria o cumprimento dos preceitos da Regra e velaria pela independência das casas filiais em relação aos poderes laicos<sup>25</sup>.

A partir de 1068, mosteiros catalães começaram a ser unidos a abadias francesas, quando então o projeto reformista teria penetrado na Catalunha. Grandes comunidades, como Santa Maria de Ripol, Sant Pere de Besalú e Sant Miguel de Cuxa, são reunidas sob a sede de Marselha, na França, por exemplo. Mas será mais comum, no século XII, a união a mosteiros regionais, quando diversas comunidades tornam-se priorados, num processo de organização monacal interno à Catalunha<sup>26</sup>. Oficialmente, dois sínodos gerais marcam a entrada da Reforma na região: o de Besalú, em 1077, e o de Girona, em 1086, que condenavam veementemente a simonia e o nicolaísmo, e buscavam regram a vida do clero<sup>27</sup>.

É importante sublinhar que já na década de 1970, o historiador da arte e religioso catalão Eduard Junyent destacava a relação entre a Reforma gregoriana e o desenvolvimento do românico catalão. Para este autor, a evolução arquitetônica que permitiu a expressão monumental nos edifícios religiosos catalães no século XII foi possibilitada justamente pelo cenário de estabilidade econômica da região e pela consolidação da Reforma gregoriana.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Sobre a construção da *Ecclesia cluniacensis*, a rede de estabelecimentos monásticos submetidos a Cluny, que se expande pela extensão da cristandade latina formando um verdadeiro “sistema eclesial”, cf. IOGNA-PRAT, D. *Ordonner et exclure*. Cluny et la société chrétienne face aux hérésies, au judaïsme et à l’islam. 1000-1150. Paris: Aubier, 1998.

<sup>25</sup> Para Español, o espírito dessa Reforma “fracassou na Catalunha”, visto que nenhum mosteiro se articulou diretamente a Cluny, ao contrário do que aconteceu em Castela, por exemplo. ESPAÑOL, F. Los claustros benedictinos catalanes. In: BOTO VARELA, G.; YARZA, J. (coord.). *Claustros románicos hispanos*. León: Edilesa, 2003, p. 273-274.

<sup>26</sup> Ernesto Pascual fala em uma “federação de mosteiros catalães” sob Sant Cugat del Vallès. PASCUAL, E.Z. *Història de la Congregació Benedictina Claustral Tarraconense (1215-1835)*. Barcelona: Publicacions de l’abadia de Montserrat, 2004, p. 36.

<sup>27</sup> CALVO GÓMEZ, J. A. Rasgos de la reforma del clero en la Península Ibérica durante el siglo XI. *Studia Historica. Història Medieval*, Salamanca, 33, p. 219, 2015.

<sup>28</sup> JUNYENT, E. *Catalunya romànica: l’arquitectura del segle XII*, v. 2. Barcelona: Publicacions de l’abadia de Montserrat, 1976, p. 115.

Se podemos constatar na Catalunha a penetração de ideias reformadoras promovidas por Roma e Cluny, é difícil estabelecer uma relação direta entre tais ideias e o desenvolvimento material dos edifícios religiosos. De fato, o binômio Reforma cluniacense e Reforma gregoriana tem força na narrativa sobre a arte românica, pois tais Reformas impulsionaram mudanças estruturais sociopolíticas na sociedade medieval dos séculos XI e XII, coincidindo com o momento de desenvolvimento monumental do românico. A associação entre as transformações sociais e as realizações artístico-arquitetônicas foi, dessa maneira, um motor importante de criação de uma corrente historiográfica que postulou que as Reformas de Cluny e de Roma estimularam o desenvolvimento do românico.<sup>29</sup>

Esse escopo teórico tem base na consolidação, a partir dos anos 1970, do uso da expressão “arte da Reforma gregoriana” – principalmente derivada dos trabalhos de Hélène Toubert e Ernst Kitzinger<sup>30</sup> – para explicar grande parte das realizações do românico europeu. Em particular, aquelas caracterizadas pela retomada de motivos do cristianismo primitivo romano e voltadas para a consolidação do poder papal e pelo regramento da vida dos religiosos. O *revival* de motivos do mundo romano estaria, assim, diretamente relacionado à “ideologia da *renovatio* do papado reformador”<sup>31</sup>.

## Uma “arte da Reforma”?

Os limites do uso da expressão acima citada foram problematizados por diversos autores e nos parece que é pertinente levantar tal questão quando tratamos das transformações e reformas do românico catalão. Este é o caso da reflexão desenvolvida por

---

<sup>29</sup> CASTIÑEIRAS LÓPEZ, J. Espacios e Imágenes en el reino de Galicia (1075-1112). Persistencias y Reforma. *Medievalista* [Online], Lisboa, n. 26, 2019, p. 25.

<sup>30</sup> TOUBERT, H. Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XIIe siècle. *Cahiers Archéologiques*, Paris, XX, 1970, p. 99-154; Idem. *Un art dirigé. Réforme grégorienne et Iconographie*. Paris: Editions du Cerf, 1990; KITZINGER, E. The Gregorian Reform and the visual arts: a problem of method. *Transactions of the Royal Historical Society*, London, v. 22, 1972, p. 87-102.

<sup>31</sup> KITZINGER, E. The Gregorian Reform and the visual arts: a problem of method. *Transactions of the Royal Historical Society*, London, v. 22, 1972, p. 99.

Manuel Castiñeiras, no artigo *Le Tapis de la Création de Gérone: Une oeuvre liée à la réforme grégorienne en Catalogne ?*,<sup>32</sup> onde retoma a expressão “arte da Reforma gregoriana”, e afirma que ela pode ser aplicada ao tipo de obras desenvolvidas a sul dos Pirineus, aí inclusa a Catalunha. Para o autor, é necessário ultrapassar as teorias postuladas sobre os princípios da arte românica na Península Ibérica, pois elas tendem a exagerar o papel de Cluny na renovação monumental de a partir do século XI. Segundo ele, “um dos motores ideológicos e artísticos responsáveis por essas mudanças reside nos princípios da Reforma gregoriana e na adesão dos poderes da Península Ibérica ao projeto da Roma papal.”<sup>33</sup> Nesse sentido, acredita que é possível reconhecer o caráter “gregoriano” de certas obras realizadas na Catalunha entre o fim do século XI e o século XII, a referência à Antiguidade, à arte paleocristã, o recurso à “narrativa didática”, ou ainda a emergência da escultura como “meio privilegiado de comunicação”.<sup>34</sup>

Nos territórios da Catalunha condal, durante o período conturbado de tentativa de implementação da Reforma, as sedes episcopais e os mosteiros foram objeto de uma supervisão estrita e minuciosa por parte dos legados pontificais – Hugo Cândido, Amat d’Oloron, Ricardo de São Vitor de Marselha, Bernardo de Sédirac. Buscava-se com isso evitar a simonia e o nicolaísmo, reforçar o dogma cristão e sustentar uma política condal submissa aos interesses da Santa Sé. Nesse sentido, as instituições queriam fazer alusão e reforçar o dogma

---

<sup>32</sup> CASTIÑEIRAS, M. *Le Tapis de la Création de Gérone: Une oeuvre liée à la réforme grégorienne en Catalogne?* In: FRANZÉ, B. (dir). *Art et réforme grégorienne Xe-XIIIe siècles en France et dans la péninsule Ibérique*. Paris: Picard, 2015, p. 149-175.

<sup>33</sup> Ibid, p. 171, nota 3. “Afin de dépasser les dynamiques, généralement admises, à l’origine de l’art roman, dans la péninsule Ibérique, dynamiques qui ont tendance à exagérer le rôle de Cluny dans le renouveau monumental du XIe siècle, j’ai tenté de démontrer, depuis 1995, que l’un des moteurs idéologiques et artistiques responsables de ces changements réside dans les principes de la réforme grégorienne et dans l’adhésion des pouvoirs de la Péninsule au projet de la Rome papale. Ainsi, le gout pour l’antique, les références à l’art paléochrétien, le recours à la narration didactique, l’auto-affirmation des sièges épiscopaux et du clergé cathédral face aux pouvoirs laïcs, ou encore l’émergence de la sculpture comme moyen privilégié de communication (façades et chapiteaux) - autant de traits propres à ce qu’il est convenu d’appeler l’art de la réforme grégorienne – paraissent être derrière de nombreuses réalisations artistiques majeures du chemin de Compostelle (...)”.

<sup>34</sup> Ibid., p. 171.

da Igreja de Roma e afirmar a submissão do poder laico ao poder eclesiástico. Castiñeiras aceita, assim, a expressão “arte da Reforma gregoriana”, apesar de reconhecer a necessidade de se estabelecer nuances no papel dos atores e destinatários das obras, considerando também as dinâmicas locais, sobretudo em regiões mais afastadas de Roma.<sup>35</sup>

Mas antes mesmo de tentarmos entender a influência de uma “arte da Reforma gregoriana” na Catalunha, ou sua relação com as transformações do românico catalão, é necessário retomarmos a própria discussão sobre a expressão, pois a questão motivou debates e posições contrárias entre aqueles que creem em um verdadeiro programa artístico reformador que teria influenciado a produção imagética do Ocidente medieval entre os séculos XI e XII, e os que matizam a questão ou preferem não estabelecer esse tipo de relação no período.

Tal discussão é amplamente desenvolvida no livro organizado por Barbara Franzé,<sup>36</sup> uma compilação de debates sobre a questão da Reforma gregoriana e a produção artística na França e na Península Ibérica. Para a autora, é importante alargar a discussão e pensar nos ecos que as decisões tomadas em Roma poderiam ou não ter tido em territórios mais “descentralizados”, como a Península Ibérica, onde as diretivas emitidas pela Igreja de Roma eram conhecidas e aplicadas, porém com uma maior distância em relação ao momento de expedição e com certa resistência. Assim, a questão se centra em verificar se, e em qual medida, as realizações artísticas e intelectuais dessas regiões são reflexo dos eventos romanos.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> CASTIÑEIRAS, M. *Le Tapis de la Création* de Gérone: Une oeuvre liée à la réforme grégorienne en Catalogne? In: FRANZÉ, B. (dir). *Art et réforme grégorienne Xe-XIIIe siècles en France et dans la péninsule Ibérique*. Paris: Picard, 2015, p. 171.

<sup>36</sup> FRANZÉ, B. (dir.). *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*. Paris: Picard, 2015.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 7. “En somme, s’agit-il de considérer la réforme comme un fait historique épisodique, ou comme un courant de pensée qui marqua de son empreinte une grande partie de ce Moyen Âge central, selon une conception proposée par Pierre Toubert, et largement partagée par les historiens du Moyen Âge?” A autora faz referência a TOUBERT, P. *Réforme grégorienne*. In: LEVILLAIN, P. (dir). *Dictionnaire de la papauté*. Paris: Fayard, 1994, p. 1432-1440.

Participando deste debate, o historiador da arte catalão Xavier Barral i Altet<sup>38</sup> desenvolve uma postura contrária à atribuição de toda a dinâmica de criação artística do período românico às exigências e aspirações dos reformadores. O autor não nega a influência que a Reforma gregoriana teve sobre algumas obras de arte – na cidade de Roma – mas tem uma postura cética, recusando a associação de toda a “criatividade artística” elaborada no período à Reforma. Ele considera que a “arte da Reforma gregoriana” é uma “ficção historiográfica muito enraizada” (como já declara o título de seu artigo) nos estudos de história da arte medieval. Para o autor, a grande questão é cronológica e geográfica: como seria possível uma decisão da Igreja de Roma influenciar toda a Europa e, mais ainda, pelo período de dois séculos?

Ele acredita, portanto, que não existam elementos materiais suficientes para a afirmação de que a criação dos séculos XI ao XIII responda a um único conceito, o que equivaleria a eliminar as especificidades e impulsos artísticos regionais. Tal reflexão o conduz a rejeitar o uso dessa expressão<sup>39</sup> e, mais ainda, a ligar à Reforma um pretense movimento artístico unitário. Para ele, a maneira mais pertinente de se compreender se a produção de uma imagem, fora de Roma, estaria ligada à Reforma gregoriana, seria a análise individual e local das intenções do comitente de cada uma.

Em uma posição oposta à de Barral i Altet, o historiador da arte italiano Arturo Quintavale<sup>40</sup> defende uma relação entre a Reforma gregoriana e a construção de um projeto visual que conduziu à elaboração de tradições, figuradas e arquiteturas, onde os motivos são ligados às ideias reformadoras, compondo um verdadeiro sistema monumental e artístico.<sup>41</sup> A Reforma é, para ele, compreendida como um projeto que vai além do pontificado de Gregório VII e, por isso, teve consequências cronológicas e geográficas sobre a arte românica ocidental que vão além da cidade de Roma.

---

<sup>38</sup> BARRAL I ALTET, X. Art Monumental roman et réforme grégorienne: plaidoyer contre une fiction historiographique très enracinée. In: FRANZÉ, op. cit., p. 41-56.

<sup>39</sup> Ibid., p. 47.

<sup>40</sup> QUINTAVALE, A. C. La réforme grégorienne: image et politique (XIe-XIIe siècles). In: FRANZÉ, B. (dir.). *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*. Paris: Picard, 2015, p. 15-39.

<sup>41</sup> Ibid., p. 18.

Quintavale se coloca numa tradição historiográfica que sugere uma centralidade da abadia de Cluny no “sistema da arte românica”, além de polo e centro da Igreja da Reforma gregoriana. Há, nesse momento, uma “difusão programada” da política da Igreja de Roma que, segundo o autor, serve-se dos edifícios eclesiásticos e de programas iconográficos para construir um determinado discurso. Dessa maneira, por exemplo, a retomada de formas paleocristãs e a reutilização e/ou a imitação de colunas e capitéis romanos têm a função de criar uma ideia de continuidade com a Antiguidade. Essa “imitação programada” seria testemunha do pertencimento à Igreja reformada de Roma. Para o autor, pode-se pensar que existiu um sistema de modelos programados pelos reformadores, que impôs ao Ocidente uma organização precisa, estritamente ligada à transformação da vida do clero secular e regular e também à relação com o poder laico. Ele conclui que o românico pode, assim, ser considerado um projeto complexo, programado e difundido pela Reforma gregoriana.<sup>42</sup>

Entre as duas posições antagônicas acima expostas – a que nega a existência da “arte da Reforma” e a que atribui grande parte da complexidade do românico a ela, encontramos posturas que nos parecem mais adequadas ao ponderar as considerações sobre as realizações arquitetônicas e imagéticas do período, destacando pontos importantes de ambas as argumentações. Este é o caso da reflexão de Daniel Russo,<sup>43</sup> que prefere relativizar o termo “Reforma gregoriana”, propondo que se fale em “Reforma da Igreja”:

Convém nos interrogarmos também sobre os termos comumente utilizados para descrever as mudanças iniciadas pela Igreja por volta de metade do século XI e, muito comodamente, reunidas sob o nome de “Reforma gregoriana”. A expressão é, em efeito, empregada para caracterizar um

---

<sup>42</sup> QUINTAVALE, A. C. La réforme grégorienne: image et politique (XIe-XIIe siècles). In: FRANZÉ, B. (dir.). *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*. Paris: Picard, 2015, p. 35-37.

<sup>43</sup> RUSSO, D. La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieux (XIe-XIIe siècles). *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre-BUCEMA* [En ligne], Auxerre, Hors-série n. 2, 2008.

fenômeno complexo, que se estendeu por muitas décadas e foi desenvolvido segundo ritmos diferentes por toda a Europa ocidental, seguindo as áreas geográficas implicadas nesse movimento, seguindo os contextos políticos e religiosos.<sup>44</sup>

Desse modo, é preciso repensar a cronologia da Reforma, que, enquanto movimento maior de reestruturação da Igreja, se estende da primeira metade do século XI até finais do XII, e não se limita ao pontificado de Gregório VII, pois forma uma corrente de pensamento que marca a Idade Média central, como já sugeria Pierre Toubert.<sup>45</sup> A Reforma é, assim, um fenômeno complexo, que se estende por décadas e se desenvolve de acordo com ritmos diferentes pela Europa Ocidental, de acordo com cada contexto.<sup>46</sup> Tal fenômeno coincide com o momento de desenvolvimento do *décor* visual, sobretudo daquele esculpido nos lugares de culto, seja no interior ou no exterior dos edifícios. O desenvolvimento material está, dessa forma, estreitamente relacionado às mudanças maiores na sociedade medieval, sobretudo à expansão do sistema feudal e à Reforma de mosteiros como Cluny; seguido da implantação de ideias reformadoras na estrutura da Igreja. Nesse movimento de mudanças gerais, os edifícios eclesiais foram aumentados, dando mais espaço para o desenvolvimento da escultura monumental. Nesse sentido, pode-se observar um movimento de mudança por toda a Europa, que abarca as Reformas religiosas e também as transformações do românico; contudo, para Russo, “a questão das relações entre Reforma da Igreja e artes figuradas não pode mais ser colocada em termos de direção, controle, influências diretas exercidas de um sobre

---

<sup>44</sup> RUSSO, D. La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieuse (XIe-XIIe siècles). Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre-BUCEMA [En ligne], Auxerre, Hors-série n. 2, 2008, p. 4. "Il convient de nous interroger aussi sur les termes utilisés d'ordinaire pour décrire les changements survenus à la tête de l'Église vers le milieu du XIe siècle, et trop commodément réunis sous l'appellation de "réforme grégorienne". L'expression est, en effet, employée pour caractériser un phénomène complexe, étendu sur plusieurs décennies et développé selon des rythmes divers par toute l'Europe occidentale, suivant les aires géographiques impliquées dans ce mouvement, suivant les contextes politique et religieux".

<sup>45</sup> Ver nota 37.

<sup>46</sup> Ibid, p. 9.

os outros”, visto que, nas transformações, importam os movimentos regionais e dinâmicas locais.<sup>47</sup> Por isso, sugere que não falemos de “uma arte da Reforma da Igreja”, mas que pensemos em possíveis “efeitos reformadores”.<sup>48</sup>

O questionamento desenvolvido por Russo nos abre importantes possibilidades para pensarmos a questão das reformas dos edifícios catalães no século XII, pois propõe uma reflexão onde tenham importância as especificidades locais das comunidades e dos edifícios aí construídos, mas consideradas em sua relação com as mudanças maiores e estruturais do período românico, como as Reformas religiosas.

### A “arte da Reforma” na Catalunha

Como vimos anteriormente, a historiografia catalã tende a aceitar a influência das Reformas religiosas na Catalunha, sobretudo nos séculos XI e XII. Parece-nos importante, assim, perceber em que medida as transformações arquitetônicas e artísticas se relacionam com as mudanças estruturais na sociedade medieval, sempre considerando as especificidades de processos regionais. Logo, é possível ressaltar como algumas obras integraram ao projeto arquitetônico ou iconográfico elementos que portam sentidos relacionados à Reforma gregoriana, sendo importante considerar também a escolha dos suportes materiais dessas obras.

Esse é o caso do trabalho acima citado, de Castiñeiras, que, ao analisar a produção da Tapeçaria da Criação de Girona, estuda cuidadosamente as transformações sociais naquele condado, demonstrando como as relações entre senhores laicos e a administração religiosa pôde produzir uma obra que comporta

---

<sup>47</sup> RUSSO, D. La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieuse (XIe-XIIe siècles). *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre-BUCEMA [En ligne]*, Auxerre, Hors-série n.2, 2008, p. 16. “Il ressort de notre analyse de cas que la question des rapports entre réforme de l'Église et arts figurés ne peut plus être posée en des termes de direction, de contrôle, d'influences directes exercées de l'une sur les autres. Mis à part l'espace romain et son extension dans le *Latium*, pour suivre Herbert L. Kessler et William Tronzo, dont la situation mériterait à elle seule un réexamen global des données, dans la Chrétienté d'alors l'emportaient les contextes régionaux et les pratiques locales”.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 10.

imagens ligadas à Reforma. A tapeçaria – uma obra de grandes dimensões, ricamente bordada – foi provavelmente confeccionada no monastério feminino de Saint-Daniel, na cidade de Girona, com a função de servir de tapete de luxo durante o concílio de 1097 realizado naquela cidade. Presidido pelo legado do papa e bispo de Toledo à época, o concílio tinha o objetivo de resolver conflitos internos à administração da Igreja na Catalunha e confirmar o poder do conde de Barcelona Ramon-Berenguer III, aliado à Santa Sé. Posteriormente, a tapeçaria foi usada como elemento ornamental em determinadas cerimônias na catedral de Girona, ocupando o lugar mais sagrado do edifício.

Num contexto ligado à Reforma e, também, à declaração da primeira cruzada pelo papa Urbano II, a iconografia da tapeçaria, de “tipo cosmográfico”, combina o ciclo bíblico da Criação com elementos da História cristã e elementos relacionados à tradição de programas principescos da Antiguidade, de maneira a reforçar a imagem de heróis príncipes, como Hércules, Sansão e Constantino. Ao celebrar e legitimar o poder do conde de Barcelona, pois a tapeçaria fora concebida como uma espécie de *speculum principis* para Ramon-Berenguer III<sup>49</sup>, em aliança com a Santa Sé no contexto da Reconquista, ela reafirmava a ideia gregoriana de que o poder temporal estava sob a proteção da Igreja romana e, principalmente, submetido a ela.<sup>50</sup> Para Castiñeiras, o programa iconográfico da tapeçaria se insere no cruzamento de dinâmicas regionais, relações dinásticas, de poder político e trocas artísticas, entre a Catalunha e o papado e se constituem uma alegoria das pretensões políticas da Igreja gregoriana, sobretudo a de ter o controle sobre a sociedade cristã em expansão na Península.<sup>51</sup>

No mesmo sentido, mas trabalhando com obras arquitetônicas e esculturais, Lorés i Otzet afirma que na Catalunha o “espírito do movimento reformador é, sem dúvida, um fator muito presente no

---

<sup>49</sup> CASTIÑEIRAS, M. *Le Tapis de la Création de Gérone: Une oeuvre liée à la réforme grégorienne en Catalogne?* In: FRANZÉ, B. (dir). *Art et réforme grégorienne Xe-XIIIe siècles en France et dans la péninsule Ibérique*. Paris: Picard, 2015, p. 164.

<sup>50</sup> Ibid., p. 163.

<sup>51</sup> Ibid., p. 170.

contexto da época”<sup>52</sup> e, particularmente, em algumas dioceses, deixando marcas em obras realizadas entre os séculos XI e XII. Sublinhando a importância de se evitar relações reducionistas de causa e efeito entre a produção artística e a arte da Reforma e reafirmando que cada caso deve ser estudado em seu contexto específico, a autora lembra que a simples retomada de modelos da Antiguidade não pode ser considerada como uma consequência direta da Reforma, visto que ela ocorre também em outros momentos da Idade média.

Ela estuda o caso da diocese de Roda, na região de Ribagorça, onde a ação e as realizações dos bispos “reformadores”, entre 1076 e 1126, devem ser vistas na intersecção entre o projeto da Reforma gregoriana e as circunstâncias concretas de cada mandato e podem, nesse caso, ajudar a compreender aspectos arquitetônicos e decorativos dos edifícios reformados ou construídos nesse período. Por exemplo, o primeiro destes bispos, Raimond Dalmacio, recebera uma bula de Gregório VII, em 1077, que colocava a igreja de Roda diretamente sob proteção pontifical. Coube a ele garantir a substituição da liturgia hispânica pela liturgia romana, além de dar início à reforma completa da catedral de Roda e de diversos outros edifícios religiosos da província, colocados sob sua jurisdição.<sup>53</sup>

Durante o mandato de Raimond Guillaume, que dá continuidade às obras da catedral, a cripta central do edifício é prolongada, o que consequentemente aumenta o espaço do coro superior, que passa a ser muito mais elevado que a nave. Essa reforma cria uma separação mais marcada entre o espaço reservado aos religiosos, o coro, e o espaço dos leigos, a nave. Para Lorés i Otzet, essa distinção dos espaços “manifesta a concepção do poder dos clérigos de acordo com a ideologia reformadora”<sup>54</sup>, à qual o bispo aderiria completamente, de forma não surpreendente visto que ele havia tido diversos confrontos

---

<sup>52</sup> LORÉS I OTZET, I. La réforme grégorienne et les églises du diocèse de Roda dans la Ribagorce. In: FRANZÉ, B. (dir). *Art et réforme grégorienne Xe-XIIIe siècles en France et dans la péninsule Ibérique*. Paris: Picard, 2015, p. 91. “L’esprit du mouvement réformateur est sans doute un facteur très présent dans le contexte de l’époque (...)”.

<sup>53</sup> Ibid., p. 91.

<sup>54</sup> Ibid., p. 96. “manifeste la conception du pouvoir des clercs selon l’idéologie réformatrice, conception à laquelle adhérait pleinement l’évêque Raimond-Guillaume”.

com senhores laicos locais que não aceitavam submeter-se às decisões dos religiosos.

É também sob o seu mandato que se dá a construção de nova igreja do monastério de Santa Maria de Alaó, submetido a Roda, onde alguns elementos iconográficos demonstram o pertencimento ao projeto reformado do arcebispado de Roda. Um deles é o cristograma presente na porta de entrada da igreja, um “signo indiscutível da adesão dos reis de Aragão aos princípios reformadores, e ao papado.”<sup>55</sup> Este elemento aparece também na fachada da igreja de Saint-Clément de Taüll, consagrada pelo bispo Raimond no mesmo ano que a de Alaó. O tratamento ornamental dado ao presbitério e à abside desta última igreja, com blocos de mármore e mosaicos, fazem referência a modelos romanos, o que também os aproxima da Roma papal.

Uma última realização arquitetônica na região analisada pela autora, e que pode ser relacionada às ações reformadoras deste bispo, é a reforma das igrejas do vale de Boí, na Ribagorça, onde os nobres locais eram aliados de Raimond e do seu projeto reformista. A renovação das igrejas de Saint-Clément e da de Santa Maria de Taül (bastante conhecidas por seus afrescos românicos), consagradas em 1123, testemunham a retomada de modelos de basílicas romanas: o uso de pilares redondos e massivos, que terminam em um friso e um motivo que imita um capitel, é excepcional no século XI<sup>56</sup>. Contrariamente à análise de Puig i Cadafalch, que havia classificado tais estruturas como “um arcaísmo”, o emprego de tais elementos compõe, para a autora, um projeto inovador no período ao imitar as colunas das basílicas romanas.

As escolhas feitas pelo bispo Raimond seriam, finalmente, a mostra de sua adesão à Reforma da Igreja, sobretudo porque não se limitam à retomada pontual de alguns motivos de origem paleocristã, mas, como podemos ver nos casos estudados, se estende a todo o

---

<sup>55</sup>LORÉS I OTZET, I. La réforme grégorienne et les églises du diocèse de Roda dans la Ribagorce. In: FRANZÉ, B. (dir). *Art et réforme grégorienne Xe-XIIIe siècles en France et dans la péninsule Ibérique*. Paris: Picard, 2015, p. 99. “Le monogramme du Christ, signe indiscutable de l’adhésion des rois d’Aragon aux principes réformateurs et à la papauté”.

<sup>56</sup> Ibid., p. 102.

programa arquitetural e decorativo das igrejas de Ribagorça, como parte de um projeto regional.<sup>57</sup>

Como vemos, tais estudos constataam de maneira cuidadosa como realizações artísticas se relacionam com tomadas de posição reformadoras; e lembramos novamente que é importante considerar, como o fez Russo, que a Reforma da Igreja tem reflexos que perduram em temporalidades e áreas geográficas diferentes, com diferentes modos de difusão e de recepção das ideias reformadoras. Desse modo, as ideias de renascimento paleocristão ou de retomada da Antiguidade podem ser vagas se não se precisa qual o sentido eclesiológico ou político da retomada e quais elementos desse passado cristão suficientemente longo são referenciados.<sup>58</sup>

## Conclusão

Parece-nos difícil concordar que a Reforma tenha determinado um programa ou linguagem universal para a reconstrução monumental de edifícios de forma direta, mesmo porque o *Dictatus papae* não cita uma prescrição para a produção arquitetônica e nem imagética<sup>59</sup>. Mesmo Hélène Toubert, ao falar sobre a “arte dirigida” pelos reformadores, trabalhava sobre obras circunscritas espacialmente a Roma e à região do Lácio, tendo como suporte a pintura mural. É, portanto, necessário observar com cuidado a extensão de tais postulados para outras regiões e para os diferentes suportes. Contudo, como os estudos de caso nos mostram, alguns temas iconográficos e ornamentais e alguns modelos arquitetônicos foram incorporados a certos edifícios ou obras como temas reformadores, chegando a compor verdadeiros sistemas de reforma locais; cada região

---

<sup>57</sup> LORÉS I OTZET, I. La réforme grégorienne et les églises du diocèse de Roda dans la Ribagorce. In: FRANZÉ, B. (dir). *Art et réforme grégorienne Xe-XIIIe siècles en France et dans la péninsule Ibérique*. Paris: Picard, 2015, p. 103.

<sup>58</sup> RUSSO, D. La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieuse (XIe-XIIe siècles). *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre- BUCEMA [En ligne]*, Auxerre, Hors-série n. 2, 2008, p. 8-9.

<sup>59</sup> GARCÍA GARCÍA, F. A. *Las portadas de la catedral de Jaca: reforma eclesiástica y poder real a finales del siglo XI*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2018, p. 67.

desenvolveu maneiras próprias de demonstrar sua adesão ao projeto reformador, quando lhe era conveniente.<sup>60</sup>

Acreditamos, finalmente, que são fundamentais as mudanças estruturais na sociedade medieval a partir do século XI, das quais fazem parte a Reforma monacal de Cluny e também a Reforma da Igreja de Roma. Porém, não são tais movimentos que determinam estrita e completamente a produção imagética e as renovações arquiteturais em todas as regiões do Ocidente medieval, como é o caso da Catalunha. A reconstrução de edifícios e a profusão imagética que caracterizam esta região entre os séculos XI e XII, mesmo que constituam um “fato generalizado”, não apontam para uma padronização artística ou monumental que seguiria um projeto específico. As ideias e tradições circulavam e eram propagadas pelos territórios da cristandade, mas as especificidades locais e alianças ali estabelecidas tinham um peso fundamental nas reformas materiais. Cada região e, mais especificamente ainda, cada centro religioso escolhia e absorvia aquilo que mais convinha à sua organização administrativa, política, espacial e, também, monumental.

## **Bibliografia**

BARRAL I ALTET, X. Art Monumental roman et réforme grégorienne: plaidoyer contre une fiction historiographique très enracinée. In: FRANZÉ, Barbara (dir.). *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*. Paris: Picard, 2015, p. 41-56.

BONNE, J.-C. Arte e environnement: entre arte medieval e arte contemporânea. In: RIBEIRO, M. E. D. B.; COELHO, M. F. (ed.). *Atas da VII Semana de Estudos Medievais*. Brasília: PEM- UnB, 2010, p. 39-57.

---

<sup>60</sup> Sobre o românico catalão e a ideia de montagem e adequação em um *corpus* de imagens, sugerimos a leitura nossa tese de Doutorado. SANTOS, A. Sobre imagens e montagens: os capitéis do claustro de Sant Pau del Camp em Barcelona (séc. XII-XIII). 2020. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

CALVO GÓMEZ, J.A. Rasgos de la reforma del clero en la Península Ibérica durante el siglo XI. *Studia Historica. Historia Medieval*, Salamanca, 33, p. 201-232, 2015.

CAMPS, J.; CASTIÑEIRAS, M. El estudio y la conservación del románico en Cataluña. Particularidades. In: \_\_\_\_\_ (org.). *El románico en las colecciones del MNAC*. Barcelona: MNAC, 2009, p. 9-18.

CAMPS, J.; CASTIÑEIRAS, M. El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180): idea de una exposición. In: \_\_\_\_\_ (org.). *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180)*. Barcelona: MNAC, 2008, p.21-27.

CASTIÑEIRAS LÓPEZ, J. Espacios e Imágenes en el reino de Galicia (1075-1112). Persistencias y reforma. *Medievalista* [Online], Lisboa, 26, 2019. Disponible em: <http://journals.openedition.org/medievalista/2730>. Acceso em: jul. 2021.

CASTIÑEIRAS, M. El románico catalán en el contexto hispánico de la Edad Media. Aportaciones, encuentros y divergencias. In: SUSAETA CUCALÓN, P. *El esplendor del Románico*. Obras maestras del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Madrid: MAPFRE, 2011, p. 47-69.

CASTIÑEIRAS, M. Le *Tapis de la Création* de Gérone: Une oeuvre liée à la réforme grégorienne en Catalogne ? In: FRANZÉ, B. (dir.). *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*. Paris: Picard, 2015, p.149-175.

DURAN-PORTA, J. Panorama de la arquitectura románica en Cataluña. In: CAMPS; CASTIÑEIRAS (coord.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña*. Barcelona, tomo I. Barcelona: Fundación Santa María la Real/ MNAC, 2014, p. 85-115.

DURAN-PORTA, J. The Lombard masters as a *deus ex machina* in

Catalan First Romanesque. *Arte Lombarda*, Milano, n. 156 (2), p. 99-119, 2009.

ESPAÑOL, F.; YARZA, J. *El Románico Catalán*. Barcelona: Angle Editorial, Coleção Patrimoni artístic de Catalunya, n. 14, 2007.

ESPAÑOL, F. Los claustros benedictinos catalanes. In: BOTO VARELA, G.; YARZA, J. (coord.). *Claustros románicos hispanos*. Léon: Edilesa, 2003, p. 271-304.

FRANZÉ, B. (dir.). *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*. Paris: Picard, 2015.

GARCÍA GARCÍA, F. A. *Las portadas de la catedral de Jaca: reforma eclesiástica y poder real a finales del siglo XI*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2018.

IOGNA-PRAT, D. *La Maison Dieu: Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v.800-v.1200)*. Paris: Seuil, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ordonner et exclure*. Cluny et la société chrétienne face aux hérésies, au judaïsme et à l'islam. 1000-1150. Paris: Aubier, 1998.

JUNYENT, E. *Catalunya romànica: l'arquitectura del segle XII*, v. 2. Barcelona: Publicacions de l'abadia de Montserrat, 1976.

KITZINGER, E. The Gregorian Reform and the visual arts: a problem of method. *Transactions of the Royal Historical Society*, London, vol. 22, p. 87-102, 1972.

LORÉS I OTZET, I. Actualización de los edificios: nuevas construcciones e incorporación de la escultura. In: CAMPS, J.; CASTIÑEIRAS, M. (ed.). *El románico y el Mediterráneo*. Cataluña, Toulouse y Pisa 1120-1180. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, p. 121-132.

\_\_\_\_\_. La réforme grégorienne et les églises du diocèse de

Roda dans la Ribagorça. In: FRANZÉ, B. (dir.). *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*. Paris: Picard, 2015, p. 91-107.

PASCUAL, E.Z. *Història de la Congregació Benedictina Claustral Tarraconense (1215-1835)*. Barcelona: Publicacions de l'abadia de Montserrat, 2004.

PROU, M. (ed.). *Raoul Glaber: les cinq livres de ses Histoires (900-1044)*. Paris: Picard, 1886. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k290027>. Accès en: jul. 2021.

PUIG I CADAFALCH, J.; FALGUERA I SIVILLA, A.; GODAY I CASALS, J. *L'arquitectura preromànica cristiana a Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2016.

PUIG I CADAFALCH, J. *Le premier art roman: L'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux Xe et XIe siècles*. Paris: H. Laurens, 1928.

QUINTAVALE, A.C. La réforme grégorienne: image et politique (XIe-XIIe siècle s). In: FRANZÉ, B. (dir.). *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*. Paris: Picard, 2015, p. 15-39.

REVEYRON, N. Architecture romane et réforme grégorienne. Le cas de l'abbaye de Cluny au temps de Hugues de Semur. In: FRANZÉ, Barbara (dir.). *Art et réforme grégorienne Xe-XIIIe siècles en France et dans la péninsule Ibérique*. Paris: Picard, 2015, p. 57-76.

\_\_\_\_\_. Hugues de Semur et l'architecture clunisienne. Influences de la liturgie et des coutumes monastiques sur les programmes architecturaux dans l'*ecclesia cluniacensis*. *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Paris, v. 91, n. 1, p. 91-147, 2012.

RICHÉ, P. Après l'an mille un soleil radieux éclairera-t-il

l'Occident?. *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, Paris, v. 1998, n. 1, p. 47-53, 2002.

RUCQUOI, A. Cluny, el camino francés y la reforma gregoriana. *Medievalismo*, Murcia, n. 20, p. 97-122, 2010.

RUSSO, D. La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieux (XIe-XIIe siècles). *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre-BUCEMA* [En ligne], Auxerre Hors-série n° 2, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cem/9182#ftn18>. Acesso em: jul. 2021.

SANTOS, A.B. *Sobre imagens e montagens: os capitéis do claustro de Sant Pau del Camp em Barcelona (séc. XII-XIII)*. 2020. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

TOUBERT, H. Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XIIe siècle. *Cahiers Archéologiques*, Paris, XX, p. 99-154, 1970.

\_\_\_\_\_. *Un art dirigé. Réforme grégorienne et Iconographie*. Paris: Editions du Cerf, 1990.

TOUBERT, P. Réforme grégorienne. In: LEVILLAIN, P. (dir) *Dictionnaire de la papauté*. Paris: Fayard, 1994, p. 1432-1440.

## **Nota Biográfica**

Aline Benvegnú dos Santos é doutora em História Social pelo PPGHS-USP (2020) e sua tese versa sobre a escultura monumental em mosteiros românicos catalães, com pesquisa financiada pela FAPESP e orientada pela professora Maria Cristina C. L. Pereira. Atualmente cursa *Master* em Humanidades Digitais na Université Rennes 2, França, desenvolvendo pesquisa sobre bancos de dados e indexação de imagens e sobre tópicos da *Open Science*. É pesquisadora do LATHIMM-USP.

## II

# **Imagem da imagem: a figuração da ação milagrosa de crucifixos na Espanha (séc. XV-XVII)**

Debora Gomes Pereira AMARAL

Na Península Ibérica entre os séculos XIII e XVI observamos um fenômeno de grande interesse para os estudiosos das imagens: a conformação de lendas narrando supostos milagres protagonizados por crucifixos após sofrerem ataques iconoclastas. Tais lendas, além de serem compiladas por escrito, também foram figuradas em imagens – pinturas, esculturas em baixo-relevo e gravuras – que conheceram um grande sucesso, tendo continuado a circular durante o período moderno. Assim, o objetivo deste texto é analisar algumas destas narrativas visuais que se difundiram sobretudo na região de Valência entre os séculos XV e XVII, com o intuito de compreender como aqueles milagres foram concebidos visualmente.

É importante lembrar que poder figurar e cultuar uma personagem sagrada foi uma questão bastante inquietante durante os primeiros tempos do cristianismo, e a suposta capacidade que algumas dessas imagens possuíam de efetuar milagres foi um dos fatores que contribuíram para sua aceitação. Assim, em Bizâncio, por exemplo, as lendas de imagens milagrosas, ao lado dos tratados de João Damasceno (650-749), foram determinantes para as resoluções do Concílio de Niceia II (787) que autorizaram o culto às imagens nos rituais cristãos. No Ocidente, os carolíngios (791-794) não acataram as teses de Nicéia; não obstante, já no século X a atitude diante das imagens que figuram uma pessoa santa muda: seu uso cultural é

difundido<sup>1</sup> e algumas lendas de imagens milagrosas, como a do crucifixo de Gero,<sup>2</sup> começam a circular. Desta forma, nos séculos XII e XIII as imagens religiosas passam a fazer parte do cotidiano dos fiéis e “multiplicavam-se os relatos nos quais a imagem contemplada fala, anima-se, põe-se a sangrar ou chorar”.<sup>3</sup> Em paralelo, os autores eclesiásticos passavam cada vez mais a admitir a existência de uma relação muito estreita entre a imagem milagrosa e o seu protótipo,<sup>4</sup> gerando uma reformulação teórica das imagens sob a influência do neoplatonismo cristão<sup>5</sup> e a retomada de novas traduções de Damasceno para o latim no século XII.<sup>6</sup> Contudo, é imperativo destacamos que a Igreja não expressou uma posição homogênea sobre as qualidades sagradas das imagens e a sua condição de intermediárias com o mundo sobrenatural. Não é nossa intenção aqui fazer um panorama de forma simplificada do imbricado desenvolvimento do culto às imagens, mas apenas apresentar brevemente o processo complexo de reflexões sobre as imagens religiosas e suas virtudes milagrosas.<sup>7</sup>

A despeito de Gregório de Tours (538-594) apresentar relatos de algumas imagens milagrosas,<sup>8</sup> foi somente no segundo milênio que

---

<sup>1</sup> SCHMITT, J.-C. *O corpo das imagens*. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. São Paulo: Edusc, 2007, p. 55-78.

<sup>2</sup> O arcebispo Gero teria encomendado um crucifixo em madeira de grande porte, porém ocorreu uma rachadura na cabeça do Cristo imagem. Para arrumá-la, ele resolveu colocar uma hóstia e uma relíquia da cruz verdadeira na fenda. Então, em lágrimas, evocou o Senhor e milagrosamente a imagem de Cristo foi restaurada. GARCIA AVILES, A. *Transitus: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval*. In: *Imágenes medievales de culto*. Tallas de la colección el Conventet. Murcia: Museo Arqueológico, 2010, p. 28

<sup>3</sup> BASCHET, J. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006, p. 497.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 504.

<sup>5</sup> SCHMITT, op. cit., p. 79-89.

<sup>6</sup> BASCHET, op. cit., p. 485.

<sup>7</sup> Uma excelente referência sobre este complexo processo é: SCHMITT, op. cit.

<sup>8</sup> O testemunho mais antigo que temos notícias é do último quartel do século VI, e se encontra na obra *De Gloria martyrum* de Gregório de Tours, em que ele apresenta uma série de lendas sobre milagres, vidas e culto de santos mártires. Uma delas conta que um judeu entra em uma igreja à noite e ataca um ícone de Cristo, perfura-o e depois o leva consigo com a intenção de queimá-lo. No caminho, sem que ele perceba começa a fluir sangue da ferida da imagem, o que, além de sujar suas vestes, deixa marcas pelo caminho. Ao chegar em casa, ele nota a reação milagrosa da imagem e a esconde, porém o sangue

no Ocidente latino começam a circular compilações de lendas em que imagens da Virgem e Crucifixos teriam a capacidade de expressar materialmente seu poder milagroso. Entre as obras que trazem narrativas de imagens milagrosas podemos citar: *Historiarum* de Rudolfus Glaber (985-1047),<sup>9</sup> o *Livro dos Milagres de Santa Fé de Conques* do Monge Bernardo de Angers (séc. XI),<sup>10</sup> o *Dialogus Miraculorum* e o *Libri Miraculorum* de Cesáreo Heisterbach (1180-1240).<sup>11</sup> Posteriormente, nos séculos XIII e XIV, algumas compilações de relatos de imagens milagrosas passaram a incorporar iluminuras, que intencionavam fazer visíveis os momentos dos hipotéticos milagres obrados pelas imagens, narrando visualmente as ações sobrenaturais dos objetos religiosos, como nos manuscritos iluminados *Les miracles de Nostre Dame*, de Gautier Conty,<sup>12</sup> e *As Cantigas de Santa Maria*, de Alfonso X.<sup>13</sup>

---

derramado no percurso da igreja até sua casa permite que os cristãos o encontrem. Ao ser encontrado, o judeu é apedrejado e a imagem é recuperada e devolvida à igreja. Gregório interpreta o ataque sacrílego como um sinal de inveja do demônio diante da presença nas igrejas e nas casas de pinturas de Cristo – que celebra seu poder – e reconhece o milagre como uma manifestação desta *virtus*. ARON-BELLER, K. Byzantine tales of Jewish image desecration: tracing a narrative. *Jewish Culture and History*, London, v. 18, n. 2, p. 209-234, 2017; SANSTERRE, J. M. L'image blessée, l'image souffrante: quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VI-XII siècles). In: SANSTERRE, J.M., SCHMITT, J.-C. *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*. Brussel: BHIR, 69, 1999, p. 114-115; ESPÍ FORCÉN, C. De Oriente a Occidente. La leyenda bizantina de la *Passio Imaginis* en el siglo XV en la Corona de Aragón. *Estudios Bizantinos: Revista de la Sociedad Española de Bizantinística*, Madrid, n. 2, p. 207-208, 2014.

<sup>9</sup> Nesta obra o autor apresenta a lenda de um crucifixo teria chorado em Orléans anunciando um grande incêndio na cidade. GARCIA AVILES, A. *Transitus: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval*. In: *Imágenes medievales de culto*. Tallas de la colección el Conventet. Murcia: Museo Arqueológico, 2010, p. 31.

<sup>10</sup> Ele próprio ao conhecer a imagem da Santa Fé de Conques teria mudado sua opinião sobre o culto e os milagres de imagens religiosas. SCHMITT, J.-C. *O corpo das imagens*. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. São Paulo: Edusc, 2007, p. 188-199.

<sup>11</sup> Sobre os relatos milagrosos de imagens em Cesáreo Heisterbach ver: FREEDBERG, D. *El poder de las Imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 342-353.

<sup>12</sup> MURCIA, N.F. *Ilustrando milagros: as imágenes milagrosas de la Virgen en los manuscritos del siglo XIII de Gautier de Coinci*, Tesis (Doctorado en Artes y Humanidade) - Facultad de Letras, Universidad de Murcia, Murcia, 2016.

<sup>13</sup> GARCIA AVILES, A. Este rey tenno que enos idolos cree: imágenes milagrosas en las Cantigas de Santa María. In: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L.; RUIZ SOUZA, J. (org.)

Assim, por meio das soluções compositivas para representar o desdobramento do mundo físico em sagrado, podemos compreender como o potencial milagroso, ou a *virtus sancta*<sup>14</sup> das imagens religiosas, era entendido pelos seus contemporâneos. Estamos tratando de figurações cuja retórica visual é uma tática metalinguística, que em nossa dissertação de mestrado denominamos como metaimagem<sup>15</sup> – uma imagem que figura uma experiência sobrenatural de uma imagem religiosa.<sup>16</sup> Desta forma, na sequência analisaremos uma iluminura, um *antependium*, um relevo, duas gravuras e três pinturas nas quais podemos perceber uma dupla estratégia de retórica visual, tanto para a figuração dos objetos religiosos como para aquilo que foge à experiência sensorial cotidiana: figurar a reação do protótipo santo ou divino por meio de sua imagem e, em nosso caso de estudo, as reações sobrenaturais de crucifixos após serem profanados.

Uma das lendas mais conhecidas, que teve repercussões na Europa medieval e moderna e faz eco com outros “supostos milagres”, é a da *Passio Imaginis* de Beirute. Ela conta como naquela cidade, no século IV, um honesto cristão, dono de um crucifixo, era obrigado a mantê-

---

*Las ‘Cantigas de Santa Maria’ Códice Rico, Ms T-I-1.* Madrid: Patrimonio Nacional, 2011.

<sup>14</sup> A *virtus sancta* seria o potencial milagroso e autorizado das imagens religiosas cristãs – justamente aquela característica que distanciaria os cristãos da idolatria e provaria para seus inimigos a legitimidade do culto às imagens. GARCIA AVILES, A. Imágenes, “vivientes”: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X El Sabio. *Goya: Revista de arte*. Madrid, n. 321, 2007, p. 324.

<sup>15</sup> AMARAL, D. G. P. *A Iconoclastia nas pinturas da Capela do Antigo Convento dos Capuchinhos da Paciência de Madri (Século XVII)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo 2016.

<sup>16</sup> A historiadora Maria Cristina C. L. Pereira, quando trata de metaimagem, diz que “existem vários modos de representar as imagens cristãs e o que chamamos de metaimagens é apenas um deles. Grosso modo, podemos pensar em um esquema que considere duas variantes: o lugar da imagem (no mundo e na imagem) e seu grau de coisalidade (maior ou menor – ou até mesmo inexistente)”. Ou seja, a metaimagem não é uma categoria fechada ou exclusiva, mas sim uma forma de refletir sobre o status das imagens de culto, no caso de seu artigo, mas que pode ser pensado para outros tipos de imagens. PEREIRA, M. C. Figurar a Imagem. Sobre representações pictóricas de esculturas devocionais. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 10, p. 61-71, 2020, p. 68.

lo escondido por viver em um “bairro” judeu e ter receio da “ira” judaica. Quando se mudou de casa, teria se “esquecido” da imagem<sup>17</sup> do Cristo Crucificado no local. A casa foi então alugada por um judeu que não notou a presença do ícone em seus aposentos, até que em um jantar um de seus convidados, ao ver a imagem, disse-lhe ser impróprio para um judeu possuir tal objeto. O grupo então resolve reproduzir a Paixão de Cristo por meio do crucifixo, açoitando e ferindo-o com uma lança, com o intuito de ultrajar a fé cristã. Em resposta ao agravo, o crucifixo teria então começado a suar e a sangrar. Os judeus recolheram o líquido, e com a intenção de confirmar a veracidade da virtude milagrosa da imagem, convocaram um paralítico e um cego que, ao entrarem em contato com tais líquidos, foram curados. Desta feita, os judeus de Beirute teriam anunciado o milagre ao bispo da cidade e rogado pelo batismo (no que foram atendidos).<sup>18</sup> Do sangue derramado foram produzidas inúmeras relíquias e o local do acontecimento, a sinagoga dos profanadores, foi convertida em igreja dedicada ao Salvador.<sup>19</sup> No processo de conformação da lenda, por volta do século IX, foi acrescido que o crucifixo flagelado seria aquele feito por Nicodemos, personagem bíblico e contemporâneo de Jesus, que teria esculpido a primeira imagem de Cristo na cruz.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Como não temos acesso aos originais da lenda lida no Concílio de Nicéia II, estamos usando três transcrições impressas em latim dos séculos XVIII e XIX. Em todas encontramos os termos *iconam* e *imaginem*, para designar a imagem (de Cristo), sendo que o segundo (*imaginem*) é muito mais empregado que o primeiro. Desta forma optamos por usar os dois termos para denominar o objeto milagroso. MANSI, G. D. *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*. Firenze: Expensis Antonii Zatta 1759-1798; MIGNE, J. P. *Patriologiae cursus completus. Serie graeca*. Paris: Migne, 1844-1866; FROZ, H. (ed.). *Bibliotheca hagiographica latina*. Bruxelles: Société des Bollandistes, 1891-1901.

<sup>18</sup> VARAZZE, J. *Legenda Aurea: vida de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 770-771; BACCI, M. Quel bello miracolo onde si fa a la festa del santo Salvatore. Studio sulle metamorfose di una legenda. In: ROSSETTI, G. *Santa Croce e Santo Volto: Contributi allo studio dell'origine e dela fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*. Pisa: Gesem, 2002, p. 7-86.

<sup>19</sup> ARCINIEGA GARCÍA, L. La *Passio Imaginis* y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso Valenciano. *Ars Longa*. València, n. 21, 2012, p. 72.

<sup>20</sup> VARAZZE, J. *Legenda Aurea: vida de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 770-771; SANSTERRE, J.-M. L'image blessée, l'image souffrante: quelques récits de

As primeiras imagens que apresentaremos que figuram o milagre da *Passio Imaginis*, embora sejam anteriores ao século XV e não pertençam ao nosso escopo geográfico, nos mostram não só a extensão territorial como também a longevidade da repercussão que esta lenda teve no Ocidente latino. A mais antiga figuração que temos notícias está em um Passional de 1160 (fig. 1), obra que narra a vida de mártires da Abadia de Zwiefalten, conservado na biblioteca WLB de Stuttgart.<sup>21</sup> Trata-se de uma inicial figurante<sup>22</sup> S (nas cores vermelho, azul e verde) com um crucifixo pendendo da parte superior da letra. De cada lado há dois homens com o característico chapéu pontiagudo e indumentária característica dos judeus nas imagens medievais: um à frente da letra, à esquerda do espectador, segurando uma lança que perfura a costela do crucifixo; e o outro, atrás da letra, empunha uma lança que vai até a boca do Cristo. Também à frente da letra há outro homem, sem chapéu, que segura um cálice recolhendo o sangue que escorre da imagem de Cristo. Este homem toca a cabeça de um outro que está figurado mais abaixo, deitado na parte inferior da letra S. Ao seu lado vemos figurado um outro homem, que está bem abaixo do crucifixo, com as mãos abertas e olhando fixamente para o Cristo-imagem. Das chagas dos pés escorrem dois filetes de sangue que tocam seus olhos. Vemos aqui o que acreditamos ser a primeira imagem do Ocidente latino em que o iluminador trouxe para a esfera física do visível a manifestação milagrosa de um objeto inanimado, quando o crucifixo reage sangrando após ser atacado. Além disto, percebemos a preocupação em diferenciar por meio da indumentária os algozes como judeus dos que se converteram quando presenciaram o milagre.

---

miracles entre Orient et Occident (VI-XII siècle). *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, Roma, n. 69, p. 113-130, 1999.

<sup>21</sup> ESPÍ FORCÍN, Carlos. *Herederos de la Culpa*. Antijudaísmo en la cultura visual hispánica de la Baja Edad Media. Tese (Doutorado em História da Arte) - Departamento del Historia del Arte - Universidade de Murcia, 2008, p. 198 e 306; GARCÍA, L. A. *La Passio Imaginis* y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso valenciano. *Ars longa: cuadernos de arte*, València, n. 21, p. 74, 2012.

<sup>22</sup> “No caso das iniciais figurantes, elas tomam parte, mais ou menos ativamente, da imagem (ou das imagens) que abrigam”. PEREIRA, M. C. *As letras e as imagens: iniciais ornamentadas em manuscritos do Ocidente Medieval*. São Paulo: Intermeios, 2019, p. 42.



1. Passionale, Biblioteca Württembergische de Stuttgart, Cod.b56, fol 131v (detalhe).

Outra imagem que representa a narrativa do milagre do Cristo de Beirute é uma pintura a têmpera sobre madeira que faz parte do *antependium* de Berardenga (fig. 2), que originalmente pertenceu à catedral de Siena e foi atribuída ao “Mestre da Tressa”, sendo datado de 1215, atualmente na Pinacoteca Nacional de Siena. O *antependium* exhibe em sua zona central uma representação de Cristo como *Majestas Domini* e nas suas laterais seis cenas, sendo que as do lado direito figuram a narrativa da Invenção da Santa Cruz em Jerusalém por Santa Helena. O que nos interessa aqui são as três cenas à esquerda do espectador, identificadas por Michele Bacci como sendo uma figuração da *Passio Imaginis* de Beirute.<sup>23</sup> Na cena superior, vemos, sob uma estrutura arquitetônica, quatro pessoas sentadas atrás de uma mesa com uma representação do Cristo crucificado em grande dimensão à sua esquerda. Na cena abaixo, que está bem danificada,

<sup>23</sup> BACCI, M. The Berardenga *antependium* and the *Passio Ymaginis* office. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, v. 61, p. 1-16, 1998.

podemos reconhecer o crucifixo, com algumas pessoas ao seu redor, que seguram objetos pontiagudos em sua direção. Na cena inferior, a imagem do crucificado continua no centro; à sua direita há três pessoas, das quais duas ajoelhadas, e do outro lado um grupo de seis pessoas, sendo que três homens têm os olhos fechados, como se fossem cegos. Michele Bacci identifica ser este o momento em que os doentes (cegos e paráliticos) são trazidos para serem curados de suas deficiências pelo líquido que o historiador denominou como sangue, que teria escorrido da imagem atacada.<sup>24</sup> Devido à má qualidade da reprodução, não conseguimos distinguir se o artista figurou o crucifixo reagindo ao ataque, sangrando.



2. *Antependium* de Berardenga, séc. XIII, Pinacoteca Nacional de Siena.

Além destas duas imagens que figuram o milagre do crucifixo de Beirute, conhecemos uma iluminura (da qual, infelizmente, ainda não há reprodução online disponível) de um manuscrito do século XIV, da Biblioteca Real de Bruxelas (MS. 9229-30, fl.89r),<sup>25</sup> que reúne os “*Miracles de Nostre Dame*”, de Gautier de Conci, e um legendário.<sup>26</sup>

<sup>24</sup>BACCI, M. The Berardenga *antependium* and the *Passio Ymaginis* office. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, v. 61, 1998, p. 4-6.

<sup>25</sup> IRHT, Institut de Recherche et d’Histoire des Textes. Disponível em: <http://medium-avance.irht.cnrs.fr/Manuscrits/Voir?idFicheManuscrit=4062>. Acesso em: 28 maio 2019.

<sup>26</sup> GASPAR, C.; FREDERIC, L. *Les principaux manuscrits à peintures de la*

Voltando ao nosso recorte temporal e geográfico, sabemos que em 1404 foi encomendado a Lluís Borrassà que pintasse a predela (hoje desaparecida) do retábulo da vida de Jesus Cristo para a Igreja de São Salvador de Guardiola com a representação da “*Pascio Imago Pietatis, so és, com los juheus bateran la image del Crucifix, e d’aquela image isqué gran multitat de sanch*”.<sup>27</sup> Também sabemos que na Sé de Valência, na antiga capela da *Passio Imaginis* existiu um retábulo que figurava a lenda do milagre do crucifixo de Beirute (trataremos desta imagem mais adiante).

Das imagens que temos acesso, encontramos a lenda da *Passio Imaginis* figurada no século XV no retábulo em relevo de arenito da igreja de São Miguel em Felanitx (fig. 3) na ilha de Mallorca, hoje exposta no monastério de São Salvador. A narrativa do milagre está retratada em seis cenas que ocupam a parte externa do retábulo. Numeramos as cenas em sentido anti-horário (fig. 3.1.) e na sequência da narrativa para a melhor apresentá-las: 1) uma pessoa ajoelhada parece rezar à frente do crucifixo (poderia ser o cristão dono da imagem); 2) cinco homens estão atrás de uma mesa voltados para um crucifixo, sendo que o mais próximo à imagem empunha uma espécie de adaga; 3) o crucifixo está figurado na horizontal e um dos homens perfura com uma espécie de adaga a costela do Cristo-imagem, sob os olhares dos demais; 4) o crucifixo está na posição vertical e um dos homens, à direita, toca com uma lança a costela do Cristo, sob os olhares dos outros; 5) a figuração é muito semelhante à quarta, porém no lugar do objeto pontiagudo é um cálice que é figurado junto à costela do Cristo, este parece ser o momento em que os judeus estariam recolhendo o sangue que fluiria da ferida; 6) há uma cena de batismo, com um homem no interior de uma pia batismal e um bispo ao seu lado realizando o ritual, sob o olhar de seis outras pessoas. Trata-se, portanto, da figuração dos principais momentos da lenda do

---

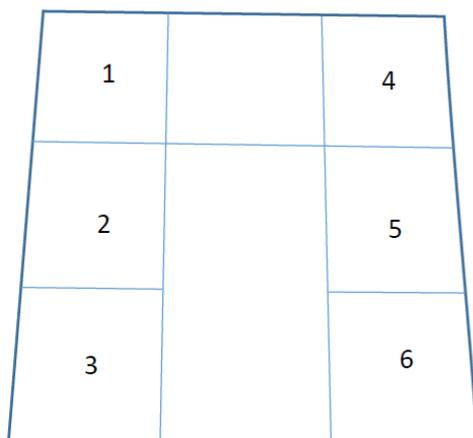
*Bibliothèque royale de Belgique*. Première partie. Bruxelles: Bibliothèque royale de Belgique, 1987, p 263.

<sup>27</sup> RODRIGUEZ BARRAL, P. *La imagen del judío en la España medieval*. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas. Barcelona: Memoria Artium. 2009, p. 127; ESPÍ FORCÍN, C. De Oriente a Occidente. La leyenda bizantina de la *Passio Imaginis* en el siglo XV en la Corona de Aragón. *Estudios Bizantinos: Revista de la Sociedad Española de Bizantinística*, Madrid, n. 2, p. 205-229, 2014, p. 217.

milagre do Cristo de Beirute, quando o crucifixo é atacado e responde milagrosamente. Apesar da imagem ter perdido praticamente toda a policromia, comprometendo alguns detalhes importantes, localizamos entre as cenas 3, 4 e 5 o que consideramos ser o momento de manifestação do milagre do crucifixo. Apesar não vermos figurado a reação do crucifixo que sangraria ao ser profanado (talvez resultado da degeneração da cor ou por dificuldade técnica), tal reação está indicada pela lança que atinge o peito da efigie, pelo cálice e pela postura das personagens que se transformam de algozes a cristãos quando recebem o batismo.



3. Retábulo, séc. XV, igreja de São Miguel em Felanitx de Mallorca.



3.1. Esquema numérico das cenas representadas na Fig. 3.

A próxima imagem que também figura a *Passio Imaginis* é uma gravura atribuída a Gerónimo Vilagrassa que está impressa entre as páginas 454-455 da obra de Juan Bautista Ballester, *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia*, de 1672. A gravura representa um retábulo que narra visualmente o milagre do crucifixo de Beirute, ou seja, esta gravura é uma figuração da figuração da lenda do crucifixo milagroso (fig. 4). O retábulo estava localizado na antiga capela da *Passio Imaginis*,<sup>28</sup> hoje do Cristo da Boa Morte, na Catedral de Valência. Deste retábulo, que provavelmente foi retirado da capela durante uma reforma no século XV, não temos mais notícias (se foi destruído ou levado para outra localidade), nem mesmo o motivo de sua retirada.<sup>29</sup> Nessa imagem, podemos ver então que o ataque e o milagre foram figurados na parte central, onde há um grupo de pessoas profanando um crucifixo com

<sup>28</sup> *Pintura principal de dicha Capilla, intitulada desde poco después de la conquista [1239], de la Passione de la Imagen [...] esta de pincel antiquissimo, pintada la historia del Santo Christo de Berito, con todas sus circunstancias...* BALLESTER, J. B. *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia*. València: Gerónimo Vilagrassa. 1672, p 453-454.

<sup>29</sup> ARCINIEGA GARCÍA, L. La *Passio Imaginis* y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso Valenciano. *Ars Longa*, València, n. 21, 2012, p. 81.

instrumentos pontiagudos, de cujo peito escorre líquido para dentro de um objeto semelhante a uma pia batismal. Aqui se faz visível o momento que o crucifixo reage como um ser vivo que sangra ao ser perfurado. Na cena à esquerda do espectador vemos o Cristo-imagem na vertical, quase ao centro da cena; abaixo, à direita, está a “pia”; mais à direita, quatro homens observam um outro que está à frente; mais à esquerda do crucifixo, como sua mão sobre a “pia”. Mais à esquerda foi figurada uma cama com uma pessoa deitada, parece ser um dos inválidos que teria sido curado pelo líquido e, ao seu redor vemos mais três pessoas. À direita da cena central, vemos ao centro uma pia; à direita dela foram figurados três eclesiásticos, um vestindo uma mitra e o que está mais atrás (à direita) segura um báculo; próximo à pia foram figuradas quatro pessoas ajoelhadas e três em pé, ao fundo narrando visualmente o momento em que os algozes arrependidos iriam ser batizados.



4. Gravura de Gerónimo Viligrasa. In: Juan Bautista Ballester, *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia*, de 1672, p. 454-455.

As próximas duas pinturas figuram o suposto milagre de um crucifixo (que hoje é cultuado na Igreja de *San Esteban*, em Valência) que pertenceu a uma família de ricos nobres valencianos, os Medinas, e que em 1529 teria sido sequestrado por mouros e levado para a atual Argélia. Inicialmente, os corsários muçulmanos tentaram destruí-lo, colocando-o em uma fogueira, entretanto o objeto milagrosamente resistiu ao fogo. A família dona do crucifixo negociou sua

recuperação, cujo peso (lembrando que se trata de uma escultura de grande porte) seria trocado por moedas de prata. Porém, no momento da troca, a balança milagrosamente nivelou com apenas trinta moedas, em referência à quantia que Judas recebeu para entregar Cristo. O suposto milagre do Cristo do Resgate foi figurado no óleo sobre tela conhecido como *Cristo del Rescate de Valencia* (fig. 5), de autor anônimo datado do século XVII. Nele vemos ao fundo, à direita do espectador, uma fogueira e, à esquerda, mais ao fundo, um grupo de pessoas voltados para as chamas. Ao centro, vemos uma balança nivelada. Em um dos pratos está o grande crucifixo e no outro as moedas de prata. A outra pintura que narra o mesmo milagre é de Jerónimo Jacinto Espinosa, conhecido como *El milagro del Cristo del rescate* (fig. 6). Nela vemos, ao centro e à frente, um grande crucifixo, sobre um dos pratos da balança, que está nivelada com poucas moedas. Aqui Espinosa também destacou a expressão facial das personagens que participam da cena, além de retratar três figuras infantis, semelhantes a anjos, que observam o evento sobrenatural. Como podemos observar, os dois pintores, ao figurarem a balança nivelada com poucas moedas, o que seria impossível dada a dimensão e o peso do objeto, apresentam visualmente a transformação sobrenatural do peso da madeira que, ao tornar-se mais leve, fez com que os cristãos não precisassem entregar toda sua fortuna aos algozes.

As próximas imagens que apresentaremos são narrações pictóricas de um suposto ataque e da reação milagrosa de um crucifixo que ficou conhecido como o milagre do Cristo da Paciência de Madri, quando um grupo de cristãos-novos em 1628 teria simulado a Paixão de Cristo por meio de um crucifixo, que enquanto sofria tal desacato teria expressado o seu poder milagroso não só ao resistir ao fogo, mas também ao falar e verter sangue. É importante perceber aqui como a lenda da *Passio Imaginis* ainda ecoava no século XVII. A gravura de Jean de Courbes para o frontispício do livro de sermões *Vespertinas de los opróbios de la Passion de Cristo...* de Francisco de Rojas Nieto, impresso em 1634, foi a primeira imagem que figurou tal opróbio (fig. 7). Nela vemos quatro pessoas: uma segura a parte inferior do crucifixo, que está na diagonal, e as demais portam elementos semelhantes a chicotes ou varas. Abaixo da efigie está



5. Anónimo, Cristo del Rescate de Valencia, séc. XVII, óleo sobre tela, 232 cm x 173 cm, Palacio de los Marqueses de Huerta, Tudela.



6. Jerónimo Jacinto Espinosa, El milagro del Cristo del rescate, 1623, óleo sobre tela, 243 cm x 168 cm, Coleção Privada, Valência.

retratado um braseiro, e próximo à boca do Cristo-imagem foi figurado um filactério com a seguinte frase “*porque me açoitais siendo vuestro Dios*”. O gravurista empregou, pois, como recurso para compor pictoricamente a manifestação milagrosa do crucifixo a figuração da frase próxima à boca da imagem religiosa, indicando que a efigie (objeto inanimado) se expressou verbalmente como um ser humano vivo.



7. Frontispício Vespertinas de los opróbios de la Passion de Cristo, 1634, 17,5 cm x 12 cm, Jean de Coubers.

Figurando ainda a mesma lenda, só que em outro suporte e mostrando outra reação do objeto inanimado, temos o óleo sobre tela de Francisco Rizi, *Profanación de un crucifijo* (*Familia de herejes azotando un crucifijo*) (fig. 8). Ao centro da cena está um crucifixo, pendurado de ponta-cabeça por uma corda, e que está rodeado de pessoas com chicotes, varas e pequenas lanças, indicando que estão profanando a imagem. Para conceber o milagre, Rizi figura um líquido vermelho representando o sangue, que flui da cabeça de

Cristo-imagem. Assim, em resposta ao ataque, o crucifixo é figurado sangrando como se estivesse vivo, ou como o seu protótipo na Cruz.



8. Francisco Rizi, Profanación de un crucifijo (Familia de herejes azotando un crucifijo), 1647-1651, óleo sobre tela, 207 cm x 230 cm, Museu do Prado [P03775].

Nas imagens que analisamos, a escultura, um crucifixo – objeto tridimensional, mas que poderia ser uma pintura milagrosa ou mesmo uma imagem *acheiropoieta* como o Véu de Verônica –, foi figurada, como não poderia deixar de ser, em duas dimensões (com exceção do relevo). Mas sempre há alguma diferença, como o tamanho menor que as demais personagens, com a intenção de preservar seu caráter original (em geral, o de escultura que participa de uma prática visual devocional) e ao mesmo tempo de dar um significado metafísico à sua realidade escultórica ao figurar a sua atuação mística ou milagrosa.

Não estamos tratando do recurso do “*trompe-l’oeil*”, cuja intenção, de forma bem simplificada, seria a de figurar o objeto religioso em sua realidade física para criar ilusionismo, mas sim da representação de supostos “fatos sobrenaturais ocorridos” com as imagens sagradas para, a partir daí, explicitar suas virtudes milagrosas. Os autores das obras que estudamos utilizaram o mecanismo da metalinguagem visual – ou da metaimagem – para representar tanto o ato iconoclasta como o potencial sacro da imagem cristã, isto é, a resposta do objeto sagrado ao sacrilégio perpetrado por hereges.

Desta forma, quando tratamos destas imagens que figuram objetos visuais religiosos, analisamos tanto a retórica visual (os recursos pictóricos) quanto o *status* dos objetos visuais. Nos casos aqui apresentados, o *status* de objeto visual do crucifixo ultrapassou o limite da realidade concreta, adquirindo características milagrosas, tornando-se um objeto misto, de natureza física e sobrenatural. E foi justamente este duplo caráter que os artistas tiveram que fazer visível em suas imagens, trabalhando com uma metalinguagem visual que extrapolou o limite do real, expondo a suposta relação sagrada (*transitus*) entre a presença do protótipo e sua representação, e assim fazendo visível o poder milagroso das imagens cristãs, justificando não somente o seu culto, como também se opondo aos detratores, enfatizando que o cristianismo, e depois o catolicismo, seria a “verdadeira fé”. Ou seja, para além dos relatos, escritos e orais, – e a despeito de simplificações de que as imagens funcionariam apenas como bíblia dos iletrados – estas imagens se prestavam a narrar visivelmente os feitos extraordinários, fazendo presente o que estava ausente, tornando visível aquilo não poderia ser apreendido com os olhos físicos. As imagens seguiam, assim, o que teria dito *Petrus Comestor*, no século XII: que o recurso à imagem constituía um autêntico argumento de autoridade ali onde as Escrituras não eram suficientemente explícitas<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> SMALLEY, Beryl. Peter Comestor on the Gospels and his Sources. *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, Louvain, v. 46, p. 115-120, 1979; GARCIA AVILES, A. Imágenes, “vivientes”: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X El Sabio. *Goya: Revista de arte*. Madrid, n. 321, 2007, p. 325.

## Bibliografia

ARON-BELLER, K. Byzantine tales of Jewish image desecration: tracing a narrative. *Jewish Culture and History*, London, p. 209-234, 2017.

AMARAL, D. G. P. *A Iconoclastia nas pinturas da Capela do Antigo Convento dos Capuchinhos da Paciência de Madri (Século XVII)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH – Departamento de História. USP. São Paulo 2016.

ARCINIEGA GARCÍA. L. La *Passio Imaginis* y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso Valenciano. *Ars Longa*. València, n. 21, p. 71-94, 2012.

BACCI, M. The Berardenga *antependium* and the *Passio Ymaginis* office. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, v. 61, p. 1-16, 1998.

\_\_\_\_\_. Quel bello miracolo onde si fa a la festa del santo Salvatore. Studio sulle metamorfose di una legenda. In: ROSSETTI, G. *Santa Croce e Santo Volto: Contributi allo studio dell'origine e dela fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*. Pisa: Gesem, p. 7-86, 2002.

BALLESTER, J. B. *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia, 1672*. València: Gerónimo Vilagrassa. 1672.

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

BAUDRILLARD, J.; CALABRESE, O. *El trompe-l'oeil*. Madrid: Casimiro, 2014.

BELTING, H. *Semelhança e Presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BESANÇON, A. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

DE CEBALLOS, A. R. G. “Trampantojos a lo divino”: íconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional. *In: ACTAS III CONGRESO INTERNACIONAL DEL BARROCO AMERICANO: Territorio, Arte, Espacio Y Sociedad: Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 8 al 12 de Octubre de 2001*. 2001. p. 2.

DUGGAN, L. “Was art really the ‘book of illiterate’?”. *Word and Image*, London, v. 5. 1989.

ESPÍ FORCÍN, C. *Herederos de la Culpa. Antijudaísmo en la cultura visual hispánica de la Baja Edad Media*. Tese (Doutorado em História da Arte) - Departamento del Historia del Arte - Universidade de Murcia, 2008.

\_\_\_\_\_. De Oriente a Occidente. La leyenda bizantina de la *Passio Imaginis* en el siglo XV en la Corona de Aragón. *Estudios Bizantinos: Revista de la Sociedad Española de Bizantinística*, Madrid, n. 2, p. 205-229, 2014.

FREEDBERG, D. *El poder de las Imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.

FROZ, H. (ed.). *Bibliotheca hagiographica latina*. Bruxelles: Société des Bollandistes, 1891-1901.

GARCIA AVILES, A. Imágenes, “vivientes”: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X El Sabio. *Goya: Revista de arte*. Madrid, nº 321, p. 324-342, 2007.

\_\_\_\_\_. *Transitus: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval. Imágenes medievales de culto*.

*Tallas de la colección el Conventet*. Murcia: Museo Arqueológico, 2010.

\_\_\_\_\_. Este rey tenno que enos idolos cree: imágenes milagrosas en las Cantigas de Santa María. In: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUZA, Juan. (org.) *Las 'Cantigas de Santa Maria' Códice Rico, Ms T-I-1*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2011.

GASPAR, C.; FREDERIC, L. *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique*. Première partie. Bruxelles: Bibliothèque Royale de Belgique, 1987.

MANSI, G. D. *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Firenze: Expensis Antonii Zatta, 1759-1798.

MIGNE, J. P. *Patriologiae cursus completus. Serie graeca*. Paris: Migne, 1844-1866.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.

MURCIA, N. F. *Ilustrando milagros: as imágenes milagrosas de la Virgen en los manuscritos del siglo XIII de Gautier de Coinci*, Tesis (Doctorado en Artes y Humanidade) - Facultad de Letras, Univercidad de Murcia, Murcia, 2016.

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

\_\_\_\_\_. Figurar a imagem. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 10, p. 61-71, 2020.

RODRIGUEZ BARRAL, P. *La imagen del judío en la España medieval*. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas. Barcelona: Memoria Artium, 2009.

SANSTERRE, J.-M. La parole, le texte et l'image selon les auteurs byzantins des époques iconoclaste et posticonoclaste. *Testo e immagine nell'alto medioevo*. Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, p. 197-240, 1994.

SANSTERRE, J.-M. L'image blessée, l'image souffrante: quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VI-XII siècles). In: SANSTERRE, J.-M., SCHMITT, J.-C. *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*. Brussel: BHIR, 69, p.113-130, 1999.

\_\_\_\_\_. Visions et Miracles en relation avec le crucifix dans des récits des X-XI siècles. In: FERRARI, M. C.; MEYER, A. *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*. Lucca: Istituto storico lucchese, 2005.

SCHMITT, J.-C. *O corpo das imagens*. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. São Paulo: Edusc, 2007.

SMALLEY, B. Peter Comestor on the Gospels and his Sources. *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, Louvain, v. 46, p. 84-129, 1979.

TREXLER, R. C. Being and no-being parameters of the miraculous in the traditional religious images. In: THUNO, Erik e WOLF, G. (org.). *The Miraculous Image in Late Middle Ages and renaissance*. Rome: "L'ERMA" di BRETSCHNEIDER, p. 14-28, 2004.

VARAZZE, J. *Legenda Áurea: vida de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIZCAÍNO, R. N. Héroes, tumbas y santos: la conquista en las devociones de Valencia medieval. *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, València, n. 46, p. 293-320, 1996.

## Lista de Figuras

1. *Passionale*, Biblioteca Württembergische de Stuttgart, Cod.b56, fol 131v (detalhe). A obra original reproduzida na imagem pertence ao acervo bibliográfico biblioteca WLB de Stuttgart. Disponível em: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz332499766/page/270>.

2. *Antependium* de Berardenga, séc. XIII, Pinacoteca Nacional de Siena. Disponível em: [https://it.wikipedia.org/wiki/Paliotto\\_del\\_Salvatore#/media/File:Master\\_of\\_Tressa\\_The\\_Saviour\\_Blessing\\_and\\_Stories\\_of\\_the\\_True\\_Cross\\_1215\\_Siena\\_Pinacoteca..jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Paliotto_del_Salvatore#/media/File:Master_of_Tressa_The_Saviour_Blessing_and_Stories_of_the_True_Cross_1215_Siena_Pinacoteca..jpg).

3. Retábulo, séc. XV, igreja de São Miguel em Felanitx de Mallorca. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Felanitx\\_-\\_Puig\\_de\\_Sant\\_Salvador\\_-\\_Santuari\\_de\\_Sant\\_Salvador\\_20\\_ies.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Felanitx_-_Puig_de_Sant_Salvador_-_Santuari_de_Sant_Salvador_20_ies.jpg).

4. Gerónimo Vilagrasa, gravura. *In*: Juan Bautista Ballester, *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia*, de 1672, p. 454-455. A obra original reproduzida na imagem pertence ao acervo bibliográfico da Biblioteca Valenciana Digital. Disponível em: [https://bivaldi.gva.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?posicion=493&path=1001245&presentacion=pagina&registrardownload=0](https://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?posicion=493&path=1001245&presentacion=pagina&registrardownload=0).

5. Anónimo, Cristo del Rescate de Valencia, séc. XVII, óleo sobre tela, 232 cm x 173 cm, Palacio de los Marqueses de Huerta, Tudela. A obra original reproduzida na imagem pertence ao acervo digital da Universidade de Navarra. Disponível em: <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2009/marzo>.

6. Jerónimo Jacinto Espinosa, El milagro del Cristo del rescate, 1623, óleo sobre tela, 243 cm x 168 cm, Coleção Privada, Valência. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Espinosa-milagrodelcristo.jpg>.

7. Jean de Coubers, frontispício *In*: Francisco de Rojas Nieto, *Vespertinas de los opróbios de la Passion de Cristo*, 1634. A obra original reproduzida na imagem pertence ao acervo bibliográfico da Bizkaiko Foru Liburutegia/Bizkaia Provincial Library. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11938/70293>.

8. Francisco Rizi, *Profanación de un crucifijo (Familia de herejes azotando un crucifijo)*, 1647-1651, óleo sobre tela, 207 cm x 230 cm, Museu do Prado [P03775]. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/profanacion-de-un-crucifijo-familia-de-herejes/3ff79ba7-509a-4948-b2b8-f483c02ae7d2>.

### **Nota Biográfica**

Debora Gomes Pereira Amaral é bacharel e mestra em História pela USP com a dissertação intitulada “A Iconoclastia nas Pinturas da Capela do Antigo Convento do Cristo da Paciência de Madri (século XVII)”, com bolsa da FAPESP e orientada pela professora Maria Cristina C. L. Pereira. Atualmente é doutoranda em História Social pelo PPGHS-USP, com bolsa do CNPq, e pesquisadora do LATHIMM-USP.

### III

## O lugar e a iconografia: a “geografia” da Missa de São Gregório no suporte manuscrito

Doglas Morais LUBARINO

A iconografia conhecida como a *Missa de São Gregório*, surgida no século XIV,<sup>1</sup> é a representação de um milagre eucarístico. A fim de estudar essa iconografia e suas relações na sociedade francesa do final da Idade Média, desenvolvemos uma investigação doutoral. Buscando partilhar um pouco dessa pesquisa em curso, dividiremos esse texto em três partes. Primeiramente, apresentaremos a iconografia que estudamos e os diversos suportes em que podemos encontrá-la. Em seguida, apresentaremos um sucinto *corpus* de imagens oriundos de manuscritos da segunda metade do século XV. Por fim, versaremos sobre algumas concepções teóricas – que ainda estão em fase bastante inicial.

A *Missa de São Gregório* tem como elemento central o Cristo, comumente representado com os estigmas e vestido com o perizônio. Outra característica fundamental dessa iconografia é a presença dos *Arma Christi* – que são os diversos instrumentos utilizados para evocar a narrativa da Paixão. Podemos mencionar como exemplo a lança de Longino, o chicote, a coroa de espinhos, a esponja de Estêfatão, as moedas (que simbolizam a traição de Judas). Pode existir igualmente a presença de outras personagens como acólitos, cerofetários ou outros ministros ordenados. Algumas imagens apresentam igualmente a figura de uma ou de um comitente. A figura de São Gregório é representada de maneira bastante diversa, seja de

---

<sup>1</sup> BÉRIOU, N. (org.). *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident*. Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 2009, p. 951.

frente para o espectador ou de lado; também podemos encontrá-lo de em pé ou ajoelhado. Alguns exemplares dessa iconografia apresentam ainda certos elementos arquitetônicos que buscam evocar que o milagre se passa dentro de um edifício eclesiástico, como veremos mais adiante.

A iconografia que acabamos de apresentar pode ser encontrada em diversos suportes e representada em diversas técnicas. Dentre elas a pintura mural. Como um exemplo, o afresco produzido em torno de 1380<sup>2</sup> na igreja de São Jorge na cidade de Razén, localizada no atual território da Suíça, no cantão dos Grisões. Nessa imagem da segunda metade do século XIV, vemos a representação de São Gregório ao lado esquerdo do espectador (fig. 1). Vemos também o Cristo e outros personagens.



1. Missa de São Gregório, Igreja de São Jorge, Razén – Grisões (atual Suíça), *in situ*, 1380.

Encontramos igualmente exemplos de produções escultóricas como o retábulo da *Collégiale Notre Dame de Montréal* produzido em meados do século XV. Composto inicialmente por sete painéis

---

<sup>2</sup> MEIER, E. *Die Gregorsmesse: Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus*. Köln: Böhlau, 2006.

esculpidos em alabastro, esse retábulo está atualmente incompleto, por conta de um roubo ocorrido em 1971.<sup>3</sup> No afã de substituir os painéis roubados, optou-se por dispor fotografias provindas dos arquivos de um particular da localidade. A Missa de São Gregório ocupava a parte central desse retábulo e, infelizmente, faz parte dos painéis que foram roubados (fig. 2).<sup>4</sup>



2. Missa de São Gregório, reprodução fotográfica.

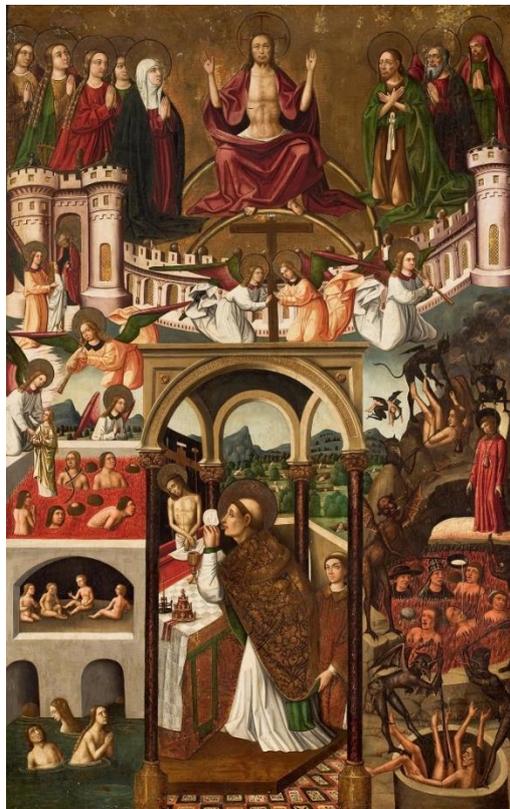
Um último exemplo é o de uma pintura retabular do final do século XV. Trata-se de um painel de madeira conservado no Brasil e intitulado *O Juízo Final e a Missa de São Gregório*. Realizamos uma análise sistemática dessa obra em nossa dissertação, que foi defendida

---

<sup>3</sup> Ministère de la Culture. Disponível em: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM89001589>.

<sup>4</sup> MEIER, E. *Die Gregorsmesse: Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus*. Köln: Böhlau, 2006.

junto ao Programa de Pós-graduação em História Social na USP em 2015.<sup>5</sup> Vemos no centro deste painel a figuração da Missa de São Gregório (fig. 3).



3. O Juízo Final e a Missa de São Gregório, MASP, n° de registro 428P.

Após essa breve apresentação de variados suportes em que encontramos da *Missa de São Gregório*, debruçar-nos-emos sobre o suporte que mais nos interessa para esse artigo: o manuscrito. Apresentaremos um sucinto *corpus* de imagens. Trata-se de representações do final do século XV, que são conservadas em

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122015-155702/pt-br.php>.

arquivos franceses. Buscamos com essa seleção de imagens dar mostra da diversidade da iconografia que estudamos, apresentar imagens que consultamos fisicamente e que são praticamente desconhecidas no âmbito das produções científicas.

A primeira delas é uma imagem de um missal para uso na antiga abadia de Sainte-Geneviève de Paris. Trata-se de uma inicial T, presente no fólio 89r desse manuscrito (fig. 4). Essa letra que principia o *Te igitur* é “habitada” pela iconografia que estudamos. Nela, vemos São Gregório ajoelhado tendo sua casula sustentada por um acólito ceroferário. Os *Arma Christi* são representados pelo túmulo, onde está o Cristo quase que “enviando” seu sangue para o cálice da missa – fato que reforça a ideia de que o cálice contém substancialmente, ou, realmente o sangue do Cristo.

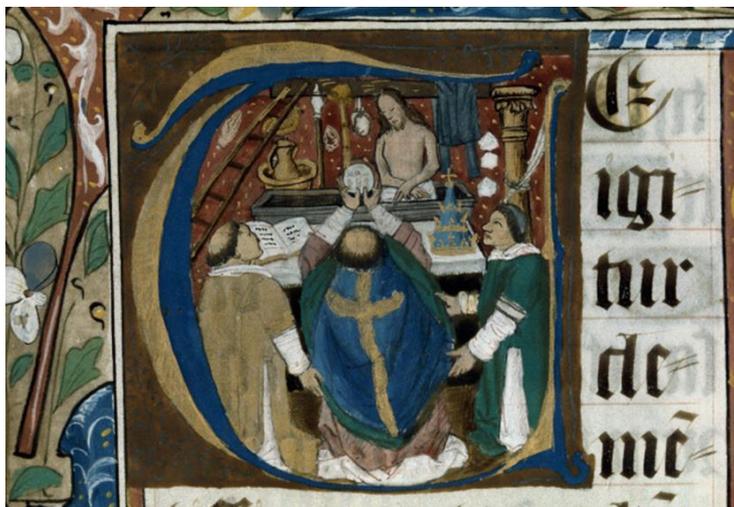


4. Missa de São Gregório Paris Biblioteca Sainte-Geneviève Ms. 091, f. 89r.

Nesse mesmo momento da liturgia, podemos mencionar, dentre vários exemplos,<sup>6</sup> o de um missal para uso no Mans, datado de 1495, atualmente conservado na biblioteca municipal da mesma cidade (fig. 5). Nesta imagem, o Cristo surge diante do celebrante e de dois

<sup>6</sup> No *corpus* atual, contamos ainda com outras representações da *Missa de São Gregório* no princípio do *Te igitur*.

acólitos que estão segurando a casula de São Gregório no momento da elevação da hóstia consagrada. Aqui, a tiara papal está sobre a mesa do altar. Ao fundo vemos diversos *Arma Christi*.



5. Missa de São Gregório, Le Mans BM, ms. 0254, f. 57r.

A maioria dos missais que contém essa iconografia trazem-na neste momento da liturgia. Contudo, encontramos a *Missa de São Gregório* em outras partes dos manuscritos litúrgicos que contém o cânon da missa. Como é o caso da inicial P de um missal para uso em Rouen (fig. 6). Nessa representação, São Gregório está ajoelhado e portando uma tiara papal. O Cristo é novamente sustentado por um anjo e o sangue do seu lado aberto verte para o cálice da missa. Além disso, cinco outras personagens que estão à direita evocam a presença de uma assembleia presente nessa celebração. Remarcamos, igualmente, a presença de elementos arquitetônicos que indicam que a cena se passa dentro de um edifício eclesiástico.



6. Missa de São Gregório, Rouen BM Ms. 0308, f. 3r.

A localização dessas iniciais parece ligada com a dimensão eucarística que em nosso entendimento é um sintoma abundante no âmbito dessa iconografia. O cânon da missa<sup>7</sup> (também conhecido como oração eucarística) é um conjunto de pedidos (*Memento*) através dos quais o celebrante intercede pela Igreja, por todos os seres vivos, pelos santos, pelos fiéis vivos e defuntos, e por si próprio e seus assistentes. Além dessas preces, existe uma oração pela aceitação das oferendas, que na missa são o pão e vinho. O momento mais solene do cânon é a consagração, que é uma espécie de repetição literal da véspera da Paixão de Cristo. É nesse ponto do cânon que o sacerdote invoca a ação do Espírito e pronuncia a *fórmula* do sacramento eucarístico.

A prece que inicia este cânon é conhecida como *Te igitur*, que além de principiar a oração mais importante da missa, também marca o início de uma ação litúrgica muito característica: o silêncio. É importante ressaltar que por volta do século XI e até o ano de 1967 o Cânon é uma oração inaudível, sendo somente o “*Per omnia saecula*

---

<sup>7</sup> Apresentamos aqui uma breve análise oriunda da nossa dissertação de mestrado. Estamos nesse momento revendo esse estudo do cânon da missa para a futura defesa da tese.

*sæculorum*”, última frase da Doxologia, dita ou entoada em voz alta. Essa jaculatória é audível para que a comunidade laical manifeste seu assentimento respondendo “*amen*”. E é esse consentimento ao cânon da missa a principal aclamação da comunidade na celebração eucarística. Essa resposta à *doxologia* final é até hoje a resposta mais solene da comunidade cristã na missa.<sup>8</sup>

De toda forma, ainda no que se refere aos missais, a presença da *Missa de São Gregório* não se limita somente ao cânon da missa. Como a imagem presente no verso do fólio 72 de um missal para uso em Clermont-Ferrand (fig. 7). Nesse caso, trata-se de uma inicial C habitada pela iconografia em questão. Ela destaca o introito, o princípio da missa da Festa de *Corpus Christi* “*Cibavit eos*” (que é um versículo<sup>9</sup> do salmo 80). Nessa imagem, destacamos a presença de vários *Arma Christi* (a escada, os dados, a lança, o martelo). O Cristo é sustentado por um anjo e com as chagas particularmente sanguinolentas das mãos e de seu lado aberto pela lança de Longino.

Essa multiplicidade de maneiras de representar a *Missa de São Gregório* – seja sua iconografia, seja o seu lugar no manuscrito, dão mostra da riqueza e, ao mesmo tempo, da complexidade de estudo dessa iconografia. Notamos que essas imagens são caracterizadas por um amálgama de representações (os *Arma Christi*, São Gregório, a *Imago Pietatis*...). De toda forma, essas múltiplas narrativas criadas através das variações de elementos iconográficos apresentam características comuns que ressaltam a Paixão de Cristo e o realismo eucarístico.

---

<sup>8</sup> BORBORIO, D. A doxologia final da oração. In: *A Celebração na Igreja: Sacramentos*. São Paulo: Loyola, 1988, p. 269-270.

<sup>9</sup> Versículo 17 do salmo 80. O princípio deste texto litúrgico é o seguinte: “*Cibavit eos ex adipe frumenti, alleluia, et de petra, melle saturavit eos, alleluia (3x).*”



7. Missa de São Gregório, Clermont-Ferrand BM ms. 0065, f. 72v.

A bibliografia da *Missa de São Gregório* é escassa e o estudo do uso específico dessas imagens no suporte manuscrito e suas relações com os textos litúrgicos é praticamente inexistente. As raras pesquisas se limitam a estudar a imagem isolada do seu texto litúrgico não fazendo referência ao lugar que essa iconografia ocupava no manuscrito. A maioria das publicações somente mencionam a *Missa de São Gregório* com finalidades de catalogação ou utilizam-se dela para estofar sua argumentação sobre temas afins. Alguns outros poucos artigos se debruçam unicamente sobre uma obra específica sem uma análise aprofundada das diversas nuances da iconografia no âmbito de um corpus imagético mais alargado. É o caso de uma publicação francesa de 2011 intitulada “*Missa de São Gregório: obra anônima mexicana do século XVI.*”<sup>10</sup> Trata-se de um livro dividido em três capítulos onde cada autor analisa um mosaico de plumas produzido na primeira metade do século XVI que representa a *Missa de São Gregório*. Nessa obra, os autores procuram analisar o mosaico enfatizando a sua técnica e a evangelização do início do período colonial.

<sup>10</sup> COURCELLES, D. *Messe de Saint Grégoire, œuvre anonyme*. Paris: Ophrys, 2011.

Uma obra um pouco mais recente publicada em 2017 de autoria de Kathryn Rudy, historiadora da universidade de St. Andrews na Escócia, analisa diversos manuscritos flamengos do final da Idade Média e sua relação com as indulgências<sup>11</sup>. A autora consagra o quinto capítulo desse livro à *Imago Pietatis*, à *Missa de São Gregório* e aos *Arma Christi*.<sup>12</sup> Rudy analisa algumas orações e as indulgências concedidas aos fiéis vivos e aos defuntos. Apesar de interessante por trazer uma análise que realmente considere o texto, a imagem e suas funcionalidades, a autora sequer menciona as representações oriundas de missais, e tampouco existe uma análise sobre a presença da Missa de São Gregório em manuscritos franceses.

No entanto, a bibliografia específica sobre a eucaristia e as fontes documentais parecem nos dar pistas da difusão dessas imagens nos manuscritos. As narrativas de milagres eucarísticos parecem atestar um esforço da Igreja em reafirmar a teologia de realismo eucarístico. Remarcamos que nos últimos séculos do medievo essas narrativas multiplicam-se. François Wallerich em sua recente tese “Milagres eucarísticos discurso clerical e ordem social<sup>13</sup>” procura aclarar essa problemática. Segundo o atual pesquisador da escola francesa de Roma, especialmente no terceiro capítulo de seu trabalho, a difusão de narrativas de milagres eucarísticos legitimou diversas práticas litúrgicas e corrobora não somente na devoção, mas igualmente na solidificação da teologia eucarística e no enquadramento teórico do sacramento do altar<sup>14</sup>. Ainda que o autor considere em sua análise somente documentos escritos, cremos que as imagens que estudamos façam parte, de certa maneira, deste mesmo discurso, baseados obviamente em uma “retórica visual” e que teria objetivos um pouco similares.

Multiplicam-se também os tratados sobre a natureza do realismo eucarístico entre os intelectuais da época. Gary Macy professor do

---

<sup>11</sup> RUDY, K. *Rubrics, Images and Indulgences in Late Medieval Netherlandish Manuscripts*. Cambridge: Open Book Publishers, 2016.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 101–136.

<sup>13</sup> WALLERICH, F. *Ad corroborandam fidem*. Miracles eucharistiques, discours clérical et ordre social (XIe-XIIIe siècle). Teses (Université Paris-Nanterre) *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* | BUCEMA, Auxerre, n. 23.1, 2019.

<sup>14</sup> *Ibid.*

colégio de artes e ciências da Universidade de Santa Clara na Califórnia afirma que o debate sobre a natureza eucarística começa a se amplificar a partir do final do século XIII com a produção de mais de 300 tratados eucarísticos.<sup>15</sup> Segundo o mesmo autor,

O século XIV se inicia, pois, no momento em que diversas teologias da Eucaristia experimentavam certa confusão. Os teólogos, em sua maioria, seguiam Hugo de Saint-Victor e Alexandre de Halès, e viam na liturgia eucarística um verdadeiro símbolo, que só era eficaz para aqueles que se esforçavam por levar a vida que o ritual simbolizava.<sup>16</sup>

Compreendemos, dessa forma, que a teologia de realismo eucarístico não era uma unanimidade entre os teólogos da época. E que havia, igualmente, uma tradição que negava uma presença “ultrarrealista” do Cristo nas espécies sacramentais.

Em conclusão, podemos ao menos presumir que a presença dessas imagens em manuscritos destinados ao clero possa estar associada à ideia de que no âmbito desse grupo social a teologia de realismo eucarístico não era aceita de maneira absoluta. O sacerdote que celebra a missa parece ser convidado a relembrar seu papel imprescindível para a salvação da humanidade. Essa iconografia evoca a ideia de que o celebrante da missa repete uma tradição que o liga a uma comunhão com a Igreja e com a figura do Papa reforçando a ideia da unicidade da fé católica e de sua heterodoxia. Numa instituição permeada por discussões sobre a natureza eucarística, a presença dessa iconografia parece repetir – de maneira talvez redundante – o milagre que ocorre em cada missa e que é “oficiado” pelo sacerdote que está diante daquele manuscrito e que, apesar das inúmeras discussões, deve ser aceito como uma prova de fideísmo seja o membro da comunidade eclesial leigo ou clérigo.

Assim, podemos, ainda que parcialmente, compreender algumas lógicas dessas imagens. Trata-se de um esforço de ressaltar o realismo

---

<sup>15</sup> MACY, G. La eucaristía en Occidente. 1000-1300. In: BROUARD, M. (org.). *Eucharistia*: Enciclopedia de la Eucaristía. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2004, p. 247.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 252. Tradução nossa.

eucarístico tanto no âmbito de discussões teológicas teóricas quanto na esfera da comunidade laical. Sob essa perspectiva, a iconografia da Missa de São Gregório pode ser pensada como mais uma evidência do esforço de legitimação da teologia de realismo eucarístico.

## **Bibliografia**

BELTING, H. *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009.

BÉRIOU, N. (org.). *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident*. Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 2009.

BORBORIO, D. A doxologia final da oração. In: *A Celebração na Igreja: Sacramentos*. São Paulo: Loyola, 1988.

BROUARD, M. (org.). *Eucharistia: Enciclopedia de la Eucaristía*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2004.

COURCELLES, D. *Messe de Saint Grégoire, œuvre anonyme*. Paris: Ophrys, 2011.

LUBARINO, D. 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.

MACY, G. *The Theologies of the Eucharist in the Early Scholastic Period. A Study of the Salvific Function of the Sacrament according to the Theologians c.1080-c.1220*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

MEIER, E. *Die Gregorsmesse: Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus*. Köln: Böhlau, 2006.

PEREIRA, M. C. *As letras e as imagens: iniciais ornamentadas em*

manuscritos do Ocidente medieval. São Paulo: Intermeios, 2019.

RUBIN, M. *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

RUDY, K. *Rubrics, Images and Indulgences in Late Medieval Netherlandish Manuscripts*. Cambridge: Open Book Publishers, 2016.

WALLERICH, F. *Ad corroborandam fidem*. Miracles eucharistiques, discours clérical et ordre social (XIe-XIIIe siècle). Teses (Université Paris-Nanterre) *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* | *BUCEMA*, Auxerre, n. 23.1, 2019.

## **Lista de Figuras**

1. Missa de São Gregório, Igreja de São Jorge, Razén – Grisões (atual Suíça), in situ, 1380. Disponível em: <https://culturaltura.ch/sito-coppellare-carschenna-chiesa-st-peter-mistail-chiesa-st-georg-rhazuns/#>. e [https://culturaltura.ch/sito-coppellare-carschenna-chiesa-st-peter-mistail-chiesa-st-georg-rhazuns/#iLightbox\[galle-ry-3 \]/20](https://culturaltura.ch/sito-coppellare-carschenna-chiesa-st-peter-mistail-chiesa-st-georg-rhazuns/#iLightbox[galle-ry-3 ]/20).
2. Missa de São Gregório, reprodução fotográfica. Re: Missa de São Gregório. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <mjanoir@free.fr> em 14 de abril de 2021.
3. O Juízo Final e a Missa de São Gregório, MASP, n° de registo 428P. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/o-juizo-final-e-a-missa-de-sao-gregorio>.
4. Missa de São Gregório Paris Biblioteca Sainte-Geneviève Ms. 091, f. 89r. Disponível no site “Enluminures”: <http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/>.

5. Missa de São Gregório, Le Mans BM, ms. 0254, f. 57r. Disponível no site “Enluminures”: <http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/>.

6. Missa de São Gregório, Rouen BM Ms. 0308, f. 3r. Disponível no site “Enluminures”: <http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/>.

7. Missa de São Gregório, Clermont-Ferrand BM ms. 0065, f. 72v. Disponível no site “Enluminures”: <http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/>.

### **Nota Biográfica**

Doglas Morais Lubarino é doutorando pelo PPGH – UNICAMP, sob a orientação do professor Luiz Marques, e pela École Pratique des Hautes Études-EPHE, França, sob a orientação do professor Olivier Boulnois. Mestre pelo PPGHS-USP, com um período de estágio de pesquisa na Université de Bourgogne-UB, França. Atualmente é pesquisador do LATHIMM-USP, do CHAA-UNICAMP e do *Laboratoire d'études sur les monothéismes*, LEM (UMR 8584).

## IV

# **O Codex *Purpureus Rossanensis* (Σ 042) revisitado: balanço historiográfico e proposta de análise das imagens referentes aos seus Evangelhos**

Karolina Santos da ROCHA

O *Codex Purpureus Rossanensis* (Σ 042) é um manuscrito neotestamentário incompleto e de proveniência controversa. Acredita-se que ele tenha sido produzido durante o século VI em Constantinopla ou na Síria. E, posteriormente, trasladado para a cidade de Rossano (Sul da Itália), onde se encontra atualmente (*Museo Diocesano e del Codex*). O objeto, que mede 25 x 30 cm, possui 188 fólios organizados em *quinion*<sup>1</sup> e compostos por pergaminho de espécie ovina tingido de púrpura. Seus caracteres são escritos em maiúscula bíblica e maiúscula ogival reta em ouro e prata. Tal códice se estabeleceu como uma importante fonte para o estudo dos textos do Novo Testamento grego e sua reconstituição. A presença do Evangelho completo de Mateus e o incompleto de Marcos preservados no manuscrito é evidência disso. Entretanto, o *codex* possui, ainda, 40 citações livres do Antigo Testamento, o início da *Epistula ad Carpianum*, listas de κεφάλαια e quinze fólios com imagens.

Sendo assim, o *Codex Rossanensis* é também bastante conhecido por historiadores da arte e referenciado em obras gerais sobre imagens

---

<sup>1</sup> Caderno composto por cinco bifólios. Para isso, ver: MANIACI, M. *Terminologia del libro manoscritto*. Roma: Istituto Centrale per la Patologia del Libro – Editrice Bibliografica, 1996, p. 134.

cristãs tardo-antigas e/ou bizantinas iniciais. Contudo, poucas pesquisas se dedicaram ao estudo de suas imagens integradas ao manuscrito, o que afetou as interpretações construídas em torno desse objeto. As miniaturas presentes no *Rossanensis* geralmente são inseridas em amplas análises que as caracterizam como precursoras da “arte cristã” ou da “arte ocidental”. Esse movimento para fora da imagem desencadeou certa incompreensão do modo de funcionamento desta no suporte a qual adere, bem como das funções do próprio manuscrito, ainda aceitas por muitos estudiosos sem o devido questionamento. A seguir, apresentaremos alguns exemplos que consideramos representativos desta incompreensão.

Em 1907, o historiador da arte italiano, Antonio Muñoz, publicou sua monografia a respeito das imagens do *Codex Rossanensis*,<sup>2</sup> que se constituiu a partir de algumas comparações com o *Codex Purpureus Sinopensis* (O 023).<sup>3</sup> Ele ressaltou a existência de uma “mesma prolixidade da história, que às vezes é até repetição inútil”,<sup>4</sup> em várias composições imagéticas do códice, ignorando a função de alguns de seus elementos no arranjo iconográfico. Há ainda uma incompreensão de tais recursos na economia da página, que resulta em uma interpretação que destaca o desperdício de espaço a partir da comparação de imagens que possuem modos de funcionamento distintos, presentes em manuscritos que também se constituem de maneiras diferentes, apesar de suas aproximações. Para ele:

No *Rossanensis* é bem evidente que não se economiza espaço, aliás se desperdiça; para preencher a parte inferior das páginas, a figura de Davi também se repete três vezes, uma ao lado da outra; e enquanto no *Sinopensis* existem apenas dois

---

<sup>2</sup> MUÑOZ, A. *Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense*. Roma: Danese, 1907.

<sup>3</sup> Ou *Bibliothèque nationale de France, Supplément grec* 1286. Em virtude das suas características textuais foi estabelecido que ambos pertencem a uma mesma família de manuscritos. Para isso, ver: CRONIN, H. *Codex Chrysopurpureus Sinopensis*. *The Journal of Theological Studies*. Oxford, Vol. 2, No. 8, 1901, p. 590–600. Além disso, percebe-se que, do ponto de vista codicológico, tais códices são bastante semelhantes.

<sup>4</sup> “*la stessa prolissità del racconto, che talvolta è addirittura ripetizione inutile*”. MUÑOZ, op. cit., p. 20.

profetas perto de cada miniatura, no *Rossanensis* são quatro.<sup>5</sup>

Tais observações indicam a falta de diversidade, criatividade e inventividade de tais figurações, exemplificadas pelas repetições. Esta premissa sugere ainda a superficialidade e o excesso de elementos figurativos que não fazem sentido na composição da imagem e, portanto, não desempenham funções. Consideramos que tais atribuições são resultado dos muitos ornamentos presentes no manuscrito de Rossano, mas reduzidos ao decorativo<sup>6</sup>. Há também um discurso que afirma a falta de diversidade e criatividade de imagens bizantinas ou orientais em contraste com a iconografia do Ocidente latino. Adjetivos e expressões como: derivada, padronizada, estática, homogeneizada, sem imaginação e produto do hábito são encontradas em análises de iluminações a edifícios arquitetônicos. Até mesmo o processo de fabricação dos manuscritos gregos foi pensado dessa maneira. Marilena Maniaci os descreve como um “material altamente homogêneo (...) em desacordo com o oeste latino”,<sup>7</sup> pois para ela há uma estabilidade substancial em seus métodos de fabricação da Antiguidade Tardia ao século XII, resultado

---

<sup>5</sup> “nel *Rossanense* è evidentissimo che di spazio non si fa alcun risparmio, anzi se ne fa spreco; per riempire la parte inferiore delle pagine, si ripete anche per tre volte, una a fianco del l'altra, la figura di David; e mentre nel *Sinopetano* si collocano solo due profeti presso ogni miniatura, nel *Rossanense* ve ne sono quattro”. MUÑOZ, A. *Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense*. Roma: Danese, 1907, p. 5.

<sup>6</sup> Tal como indicou Jean-Claude Bonne, “A história da arte tradicional não ignorou de forma alguma o fenômeno da ornamentação da arte medieval, mas, presa a uma concepção exclusivamente decorativa do ornamental, por um lado, e estreitamente iconográfica da imagem, por outro lado, ela provavelmente não poderia apreciá-lo totalmente.” (*L'histoire de l'art traditionnelle n'a nullement ignoré le phénomène d'ornementalisation de l'art médiéval, mais, enfermée dans une conception trop exclusivement décorative de l'ornemental, d'une part, et trop étroitement iconographique de l'image, de l'autre, elle n'a probablement pas pu en prendre toute la mesure.*) BONNE, J.-C. Formes et fonctions de l'ornemental dans l'art médiéval (VIII-XII siècle). Le modèle insulaire. In: BASCHET, J.; SCHMITT, J.-C. (org.). *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 214.

<sup>7</sup> “Highly homogeneous material (...) at variance with the Latin west”. MANIACI, M. Greek Manuscripts. In: BAUSI, A. et al. (ed.). *Comparative Oriental Manuscript Studies: An Introduction*. Hamburg: Tredition, 2015, p. 52.

do conservadorismo bizantino.<sup>8</sup> Além do arco cronológico imenso, nota-se uma perda da especificidade de tais materiais.

Outras imagens contidas no *Rossanensis* foram caracterizadas por sua inadequação no manuscrito. William Loerke, no seu estudo sobre os fólhos 8 *recto* e 8 *verso*, afirma a existência de “problemas visuais suscitados pela composição das miniaturas”<sup>9</sup> e disposição de certos elementos, considerados inadequados<sup>10</sup> no objeto em que se encontram, pois concluiu que se trata de um protótipo de uma pintura parietal e não iluminura de um manuscrito.<sup>11</sup> A ideia de estabelecer relações entre as imagens do *Codex Purpureus Rossanensis* e pinturas parietais foi enunciada anteriormente por Arthur Haseloff, e, segundo ele, “O *Codex Rossanensis*, em particular, deve sua maior importância ao fato de nos dar uma ideia, embora enfraquecida, de um estágio inicial da pintura monumental no Oriente”.<sup>12</sup> Essa recorrente relação

---

<sup>8</sup> “Os livros bizantinos exibem desde a Antiguidade tardia até pelo menos o século XII (e em alguns aspectos até mais tarde) uma estabilidade substancial em seus métodos de fabricação, sendo um espelho do conservadorismo que permeou a civilização bizantina.” (“*Byzantine books exhibit from Late Antiquity until at least the twelfth century (and in some ways even later) a substantial stability in their methods of manufacture, being a mirror of the conservatism that permeated Byzantine civilization.*”). MANIACI, M. Greek Manuscripts. In: BAUSI, A. et al. (ed.). *Comparative Oriental Manuscript Studies: An Introduction*. Hamburg: Tredition, 2015, p. 52.

<sup>9</sup> “*visual problems raised by the composition of these miniatures.*” LOERKE, W. The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels. *The Art Bulletin*, New York, v. 43 (3), 1961, p. 172.

<sup>10</sup> Pelo contrário, mesmo que tenham existido processos de transferência de modelos, eles se adequam ao suporte e aceitam modalização, tal como indicou Daniel Russo e Eliana Magnani. A esse respeito, ver: MAGNANI, E.; RUSSO, D. Histoire de l’art et anthropologie, 4. Modèle et copie. Autour de la notion de “modèle” en anthropologie, histoire et histoire de l’art. *Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre. BUCEMA* [Online], Auxerre, 14, 2010, p. 209-233.

<sup>11</sup> Conforme ele aponta, “um estudo dessas duas linhas e da disposição peculiar das duas multidões de judeus na segunda cena conduz, a meu ver, a um protótipo em pintura parietal monumental, não na iluminação de um manuscrito.” (“*a study of these two lines and of the peculiar disposition of the two crowds of Jews in the second scene leads, in my view, to a prototype in monumental wall painting, not in manuscript illumination.*”). LOERKE, op. cit., p. 172.

<sup>12</sup> “*Gerade der Codex Rossanensis verdankt seine grösste Bedeutung dem Umstande, dass er uns von einer frühen Stufe der Monumentalmalerei des Ostens eine, wenn auch abgeschwächte, Vorstellung giebt.*” HASELOFF, A. *Codex Purpureus Rossanensis: Die Miniaturen der Griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano*. Berlin: Griesbeck & Devrient, 1898, p. XIV.

indicada pelos estudiosos é baseada em escassas evidências e, novamente, parece se aproximar de uma incompreensão do modo de funcionamento de alguns elementos na composição da imagem.

Para outros estudiosos, contudo, não apenas alguns elementos, mas os fólhos com imagens parecem não fazer sentido no *Rossanensis*. Elijah Hixon, ao analisar os textos dos Evangelhos de Mateus e Marcos contidos no manuscrito, acaba reforçando hierarquias, isolando e separando as imagens dos textos ao caracterizá-las como um mero “material adicional.”<sup>13</sup> Tal categorização pode produzir generalizações e incompreensões sobre tal material, como é o caso das descrições paleográficas que pretendem ser “gerais”, mas negligenciam a visão de todo o conjunto e, portanto, dos vários tipos de escrita presentes no códice. Como veremos, apesar de identificado por uma maiúscula bíblica, o *Rossanensis* possui mais dois tipos de escrita. Tal característica pouco mencionada é encontrada frequentemente nos fólhos com imagens, o que reforça a desvalorização do visual. Ademais, notamos uma evidente separação entre objetos de trabalho de paleógrafos e de historiadores da arte, o que implica também em uma separação anacrônica entre os Evangelhos e as imagens. Como notou Aliza Cohen-Mushlin, informações fundamentais sobre o funcionamento do manuscrito e a sua produção podem se perder, caso os paleógrafos não considerarem as imagens e os historiadores da arte ignorarem o texto e a escrita.<sup>14</sup> Marilena Maniaci e Pasquale Orsini já indicaram, inclusive, que os estudos sobre o *Codex Rossanensis* se concentram geralmente em aspectos específicos e singulares, desconsiderando uma abordagem

---

<sup>13</sup>“*Codex Rossanensis* é um manuscrito quase completo de Mateus e Marcos compreendendo 188 fólhos. Essas 188 folhas incluem doze fólhos de material adicional - miniaturas, listas de *kephalaia*, partes do frontispício de Eusébio e quarenta trechos do Antigo Testamento grego.” (“*Codex Rossanensis is a near-complete manuscript of Matthew and Mark comprising 188 folios. These 188 leaves include twelve folios of additional material—miniatures, kephalaia lists, parts of the Eusebian front matter and forty excerpts from the Greek Old Testament.*”). HIXSON, E. *Scribal Habits in Sixth-Century Greek Purple Codices*. Leiden: Brill, 2019, p. 16.

<sup>14</sup> COHEN-MUSHLIN, A. Scribes as Artists. In: KRESTEN, O.; LACKNER, F. (ed.) *Régionalisme et internationalisme: problèmes de paléographie et de codicologie du Moyen Âge*. Actes du XVe Colloque du 7 Comité International de Paléographie Latine. Vienne: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2008, p. 231.

global do objeto.<sup>15</sup> Tais separações podem reforçar a ideia de que o manuscrito não se constitui como um sistema que tem um sentido específico, mas uma junção de elementos dispersos e desconexos, reunidos posteriormente de forma aleatória.

Nesse sentido, muitos estudiosos retomaram o caráter incompleto e desordenado do *Rossanensis*, tal como Haseloff, que conduziu as análises das miniaturas a partir de questionamentos sobre a sequência destas.<sup>16</sup> Diante de tais noções, muitos estudiosos receberam bem a hipótese construída por Otto Kresten e Giancarlo Prato<sup>17</sup> de que o fol. 121r (“retrato” do evangelista Marcos) teria sido produzido e inserido no manuscrito posteriormente (final do século XI). Além disso, diversos rearranjos<sup>18</sup> foram pensados para dar conta da desorganização de tais fólios, todos orientados pela liturgia. A historiografia é unânime ao afirmar a função litúrgica desempenhada pelo *Rossanensis* desde sua concepção, tomando-a por base para o entendimento do ciclo inicial de imagens. Porém essa interpretação, além de carecer de uma fundamentação documental mais ampla, não nos parece ter sido desenvolvida a contento na leitura das imagens. Conforme Muñoz, “a natureza litúrgica de tais miniaturas prova indubitavelmente que o códice serviu para uso da igreja e não para

---

<sup>15</sup> MANIACI, M.; O., Pasquale. Il *Codex Purpureus Rossanensis*: status quaestionis e problemi aperti. *Scrineum Rivista*, Roma, 2018, p. 4.

<sup>16</sup> Como notou: “Não é provável que uma série tão rica de imagens tenha começado com a cura de cegos, nem se pode presumir que tenha terminado com o confronto entre Jesus e Barrabás. Também faz sentido que haja uma lacuna entre a imagem diante de Pilatos, que não é absolutamente necessária.” (“*Weder ist es wahrscheinlich, dass eine so reiche Bilderfolge mit der Blindenheilung begann, noch ist anzunehmen, dass sie mit der Gegenüberstellung von Jesus und Barabbas endete. Ebenso leuchtet ein, dass zwischen dem Bilde vor Pilatus eine Lücke sein muss, nicht so zwingend notwendig.*”) HASELOFF, A. *Codex Purpureus Rossanensis*: Die Miniaturen der Griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano. Berlin: Griesbeck & Devrient, 1898, p. 8.

<sup>17</sup> KRESTEN, O.; PRATO, G. Die Miniatur des Evangelisten Markus im Codex Purpureus Rossanensis: Eine spätere Einfügung. *Römische historische Mitteilungen*, Wien, n. 27, 1985, p. 381-399.

<sup>18</sup> Alguns exemplos: LOERKE, W. I Vangeli di Rossano: le miniature. In: CAVALLO, G.; GRIBOMONT, J.; LOERKE, W.C. *Codex purpureus Rossanensis, Museo dell'Arcivescovado, Rossano calabro: commentarium*. Roma: Salerno, 1987.p. 45-107; VON GEBHARDT, O.; VON HARNACK, A. *Evangeliorum Codex Graecus purpureus Rossanensis* Σ: litteris argenteis sexto ut videtur saeculo scriptus picturisque ornatus. Seine Entdeckung, sein wissenschaftlicher und künstlerischer Werth. Leipzig: J. C. Hinrichs, 1883.

uso privado”.<sup>19</sup> Neste caso, nos perguntamos: as imagens do *Codex Rossanensis* podem ser reduzidas a uma ênfase exclusivamente litúrgica? O objeto em questão circulava unicamente no âmbito eclesiástico? Além disso, apenas estabelecer reconstruções para o ciclo inicial de suas imagens pode indicar seus usos no passado? Não se trata de moldar tal ciclo para se encaixar em interpretações já ponderadas?

A tentativa de moldar o *Rossanensis* para encaixá-lo em amplas interpretações é bastante recorrente na historiografia. O seu sentido muitas vezes é estabelecido a partir de comparações com imagens italianas e, portanto, realocado em uma linha contínua de evolução da “arte ocidental”. No importante livro sobre as miniaturas do *Codex Purpureus Rossanensis*, Haseloff afirma logo no seu prefácio: “O foco está em pesquisar os primórdios, a partir de onde podem ser traçados os fios que se fiam no próprio Oriente e que seguem para o Ocidente”<sup>20</sup>. Além do binarismo problemático (Ocidente vs. Oriente), percebemos que tal afirmação faz do objeto não mais produto de uma cultura que ocupa um período e um espaço específico, mas parte de uma unidade homogênea e descontextualizada, pensada a partir de uma perspectiva teleológica.

Conforme demonstrou o historiador da arte e israelense, Avinoam Shalem, trata-se de um *topos* frequente em estudos sobre a arte bizantina e islâmica, que reforça uma perspectiva “linear da evolução das culturas que claramente enquadra o progresso como correndo do Leste para o Oeste”.<sup>21</sup> Nesse sentido, tal perspectiva tende a apresentar certos objetos artísticos como o fio condutor e a base para o que viria depois, o renascimento italiano. Conforme explica

---

<sup>19</sup> MUÑOZ, A. *Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense*. Roma: Danese, 1907, p. 27.

<sup>20</sup> “Der Schwerpunkt liegt in der Erforschung der Anfänge, von hier aus sind die Fäden zu verfolgen, die im Osten selbst weiter gesponnen werden, und die zum Abendlande hinüberlaufen”. HASELOFF, A. *Codex Purpureus Rossanensis: Die Miniaturen der Griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano*. Berlin: Griesbeck & Devrient, 1898, p. XIII.

<sup>21</sup> “linear theory of the evolution of cultures which clearly frames progress as running from the East to the West.” SHALEM, A. What do we mean when we say ‘Islamic art’? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam. *Journal of Art Historiography*, Birmingham, n. 6, 2012, p. 2.

Avinoam Shalem, essa tendência desconsidera a autonomia e a criatividade de tais objetos, a menos que estes possam se apresentar como “iniciando o nascimento de uma nova linguagem artística ocidental.”<sup>22</sup> Desse modo, tais abordagens resultam em diversas imagens e objetos posicionados a serviço de contextos históricos posteriores. A maneira como são conduzidas certas análises, portanto, diz respeito a inúmeros aspectos e não ao objeto em questão. Contudo, trata-se de uma questão bastante complexa, pois se por um lado alimenta o discurso a respeito da continuidade de tradições artísticas, por outro lado, os mesmos objetos podem ser “empregados para ilustrar a degeneração da estética clássica.”<sup>23</sup> Como é o caso do já mencionado estudioso do *Codex Purpureus Rossanensis* Antonio Muñoz que, em seus primeiros estudos, enfatizava o papel do Sul da Itália como um importante caminho para os processos de transferência e circulação de objetos e modelos bizantinos. Entretanto, ao se tornar diretor da *Ripartizione delle Antichità e Belle Arti del Governatorato* (1929-1930), reinterpretou seus escritos a partir de ideais imperialistas e fascistas que afirmavam a integridade da tradição artística romana.<sup>24</sup>

Como é possível perceber nos exemplos supracitados, não só os elementos figurativos parecem não fazer sentido na composição da imagem, mas também os fólios com imagens parecem não fazer sentido no conjunto do manuscrito. Além disso, as miniaturas foram relacionadas a interpretações amplas que se encontram fora delas. O resultado inevitável de tudo isso é o apagamento das imagens presentes no manuscrito e, em algumas vezes, o deslocamento do seu significado para fora do campo visual. Desse modo, pretendemos realocar o significado à imagem e ao próprio objeto. Em um primeiro momento, evidenciaremos que as repetições figurativas encontradas no códice possuem funções específicas, sejam elas exegeticas,

---

<sup>22</sup> “to initiate the birth of a novel Western artistic language.” SHALEM, A. What do we mean when we say ‘Islamic art’? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam. *Journal of Art Historiography*, Birmingham, n. 6, 2012, p. 5.

<sup>23</sup> “employed to illustrate the degeneration of Classical aesthetics” Ibid, p. 15.

<sup>24</sup> A respeito disso ver: GASBARRI, G. Antonio Muñoz (1884-1960) and the history of Byzantine illumination: a new field of research in Italy under the aegis of Adolfo Venturi. *Journal of Art Historiography*, Birmingham, n. 13, 2015, p. 16.

organizativas ou ornamentais. Em seguida, apresentaremos as inúmeras relações e os ecos entre os Evangelhos e as imagens presentes nos fólhos 5r, 6v e 121r, reforçando que devem ser pensados de maneira integrada. E por fim, nos posicionaremos de modo contrário à historiografia, propondo uma outra interpretação acerca das funções do *Codex Rossanensis*.

### **Repetições figurativas no *Codex Purpureus Rossanensis* (Σ 042)**

A premissa que afirma a inutilidade das repetições presentes no *Rossanensis* menciona, sobretudo, o fato de Davi ter sido figurado três vezes lado a lado. Portanto, começaremos por aqui. Tal aspecto ocorre nos fólhos 2v e 3r (fig. 1). Mas Davi também é figurado em outros momentos. Ele aparece, no mínimo, duas vezes em todos os fólhos que trazem imagens de profetas no plano inferior (10 fólhos), figurando-se ao todo vinte e duas vezes. Antes de tudo, isso indica ênfase e importância que é evidenciada pela reiteração, mas não só por isso. Davi possui atributos ornamentais que o destacam e o diferenciam do conjunto de alguns profetas, tais como a coroa, os trajes e as cores (azul/púrpura e dourado). Para não incorrer no erro de caracterizar estes elementos como superficiais, Jean-Claude Bonne nos lembra que além de simplesmente decorar, “essa beleza deve convir (em latim *deceat*) esteticamente ao objeto ou à pessoa em questão, para estar de acordo com a dignidade de sua função ou de seu estatuto”.<sup>25</sup> O ornamento, portanto, é agenciado para estabelecer diversas funções, de modo que se torna um *modus operandi*, definido pelo conceito de ornamentalidade. Jean-Claude Bonne explica que

[...] a ornamentalidade, de modo geral, pode tecer relações das mais diversas (enquadramento, destaque, índice direcional, contraponto rítmico ou

---

<sup>25</sup> BONNE, J.-C. Arte e environnement: entre arte medieval e arte contemporânea. In: *Atas da VII Semana de Estudos Medievais*, Brasília, 3 a 6 nov. 2009. Brasília: PEM – UnB, 2010, p. 45. Acrescentamos que, conforme Jaan Puhvel, os termos em latim: *ornatus* ou *ornamentum* são traduções do grego κόσμος, que indica, entre outras coisas, ordenamento e organização, de onde decorre a noção de beleza. PUHVEL, J. The origins of Greek Kosmos and Latin Mundus. *The American Journal of Philology*. Baltimore, 97.2, p. 154-167, 1976.

temático, articulação interna, compartimentação ou recorte, desvio, paródia...) com os valores representacionais, simbólicos, escriturais, arquitetônicos ou funcionais de todas as espécies de objetos sobre os quais adere, quando não os constitui.<sup>26</sup>

Nesse sentido, percebemos que, além de Davi ser considerado digno de tal ornamentação, ele recebe as mesmas cores usadas para ornamentar Cristo, o que cria uma relação perceptível entre ambos. Contudo, evidenciamos que além de Davi, Salomão, figurado apenas uma vez no manuscrito (fólio 4r), também é ornamentado dessa maneira. Pilatos, figurado nos fólhos 8r e 8v, possui as mesmas cores de Cristo, ainda que não possua coroa. Isso poderia indicar a importância de relacionar Cristo a personagens que designam poder e relacionar essas mesmas personagens a Cristo. Portanto, a ênfase na figura de Davi entre os profetas o reforça como tal, isto é, autor dos Salmos que profetiza as ações de Cristo, mas ele se destaca entre os demais, pois é figurado como rei, além de profeta, que, por sua vez, torna-se representante de Cristo na terra.

Merecem cuidado, ainda, os elementos textuais e o seu lugar na economia da página. A escrita do nome de Davi recebe uma abreviação específica, trata-se do único nome grafado de forma contrata e com um traçado horizontal acima ( $\Delta\Delta$ ). Edward Thompson explica que na paleografia grega existem duas razões para restringir o uso da palavra escrita: “o desejo de evitar o trabalho de escrever repetidamente palavras de recorrência frequente, que podem ser facilmente compreendidas de forma abreviada ou estendida e a

---

<sup>26</sup> “L’ornementalité en général peut entretenir les rapports les plus divers (encadrement, soulignement, index directionnel, contrepoint rythmique ou thématique, articulation interne, compartimentage ou suture, décalage, parodie...) avec les valeurs représentationnelles, symboliques, scripturales, architecturales ou fonctionnelles de toutes les espèces d’objets sur lesquels il vient se greffer, quand il ne vient pas les constituer.”. BONNE, J.-C. De l’ornemental dans l’art médiéval (VIIe-XIIIe siècle). Le modèle insulaire. In: BASCHET, J.; SCHMITT, J.-C. *L’image: fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d’Or, 1996, p. 213-214.



1. *Codex Purpureus Rossanensis* (Σ 042), século VI, Rossano, Museo Diocesano e del Codex, fol. 2v-3r.

necessidade de economizar espaço.”<sup>27</sup> Isso poderia fazer sentido se pensarmos que, além de figurar Davi, foi preciso escrever seu nome nas 22 vezes que foi identificado. Contudo, tal abreviação não se trata de economia de esforço ou de espaço; na verdade, a forma contrata e com um traçado horizontal superior é uma característica dos *nomina sacra*. Trata-se de palavras de caráter sagrado e que eram grafadas dessa maneira como uma forma de reverência, e não de um desejo de economizar tempo ou espaço. Portanto, vemos aqui um modo de funcionamento bastante complexo em que as repetições se relacionam com a ornamentação tanto das imagens quanto do texto<sup>28</sup> com a finalidade de ordenar, criar hierarquias, marcar diferenças e relações, criando discursos e significados que se pensados isoladamente não

<sup>27</sup> “the desire to avoid the labour of writing over and over again words of frequent recurrence, which can as easily be understood in an abbreviated as in an extended form: and the necessity of saving space.” THOMPSON, E. M. *An introduction to Greek and Latin Palaeography*. Oxford: Clarendon Press, 1912, p. 75.

<sup>28</sup> Tal como constatou Maria Cristina Pereira, as letras também participam da composição iconográfica a partir da ornamentação, pois “toda e qualquer marcação de diferença em uma dada letra já é um procedimento ornamental”. PEREIRA, M. C. *As letras e as imagens. Iniciais ornamentadas em manuscritos do Ocidente Medieval*. São Paulo: Intermeios, 2019, p. 26.

fariam sentido. Portanto, destacamos aqui a necessidade de entender o funcionamento conjunto dos elementos gráficos e icônicos, tal como destacou Otto Pächt, “nada caracteriza tanto a arte medieval quanto essa possibilidade de justapor os dois fenômenos, a visibilidade da escrita e a legibilidade das formas visuais.”<sup>29</sup>

A partir disso nos deparamos com outra particularidade que ocorre a partir da repetição da figura de Davi. Ao relacioná-las notamos que há variações na repetição. Como apontou Bonne, variação se distingue de variedade. Enquanto esta se refere a tipos diversos, a outra implica diferenças em relação a uma mesma referência.<sup>30</sup> Nesse sentido, ressaltamos que a direção para onde a figura de Davi aponta, a sua disposição nos fólhos e a sequência de diferentes profetas que a acompanham não são um padrão. Consideramos que há uma intencionalidade nessa construção que busca relacionar o trecho do Antigo Testamento no plano inferior com a figuração do Novo Testamento no plano superior, pois muitas vezes o profeta em questão aponta para o trecho a que se refere. Exemplo disso ocorre no fólho 1r em que ambas as figuras de Davi se referem e apontam para Cristo, ainda que estejam em direções opostas. Contudo, essa simetria não ocorre em todos os fólhos e parece se constituir a partir de muitas funções. Além disso, é interessante perceber que Davi, por indicar frequentemente duas direções (direita e esquerda), anuncia o início e o fim da imagem do Evangelho figurada acima dele. Com exceção do fólho 4v, em que as duas figuras de Davi apontam unicamente para a direita. Tal aspecto cria diversas relações desta personagem na composição imagética dos vários fólhos em que se encontra. De modo que não se trata de um processo homogêneo, mas múltiplo e complexo que agencia padrões e rupturas para criar novos sentidos a partir de arranjos e combinações diferentes. Portanto, Davi, figurado de forma similar, apresenta diferenças a partir da combinação de vários elementos, de modo que, mesmo aparentemente semelhantes, são

---

<sup>29</sup> “Rien ne caractérise autant l’art médiéval que cette possibilité de juxtaposer les deux phénomènes, la visibilité de l’écriture et la lisibilité des formes visuelles.”. PÄCHT, O. *L’enluminure médiévale*, Paris: Macula, 1997, p. 173.

<sup>30</sup> BONNE, J.-C. L’ornament. La différence dans la repetition. In: CARRAUD, C. (dir.). *La variation*. Orléans: (I.A.V.), 1998, p. 81-99.

diferentes. Além disso, a sequência dos vários profetas se organiza a partir de uma mesma lógica simétrica, ordenando todo o conjunto.

Outras repetições são encontradas no manuscrito, mas de maneira menos evidente, embora também possuam funções. Neste caso, destacaremos a função exegética identificada a partir das relações estabelecidas entre os fólhos 1v e 7v (fig. 2). O Cristo (fol. 1v) e o Bom Samaritano (fol. 7v) são figurados em cima de um jumento de modo similar, embora não com a mesma ornamentação e dimensão. Conforme notou Maria Cristina Pereira, ao analisar a arquitetura e a sua função ornamental em livros da Antiguidade Tardia, ambos os fólhos se relacionam diretamente a partir dessas duas personagens, mas também do conjunto arquitetônico figurado à direita e à esquerda nos respectivos fólhos. Segundo ela, trata-se de um “elemento referencial, atributivo”,<sup>31</sup> que evoca a mesma cidade, neste caso, Jerusalém,<sup>32</sup> funcionando “como parte da exegese figurativa em operação na imagem”,<sup>33</sup> de modo que “o Bom Samaritano, que imita o comportamento virtuoso de Cristo, já é figurado como o próprio Cristo, e a cidade de Jerusalém faz eco iconográfico com a imagem do Domingo de Ramos”.<sup>34</sup> Novamente, vemos que as repetições não devem ser ignoradas ou vistas como um desperdício na economia da página, pois possuem funções específicas e participam do modo de funcionamento das imagens e, por vezes, as constitui. Além disso, diversos elementos se relacionam uns com os outros, mesmo os que se encontram nos fólhos seguintes. Isso confirma que o manuscrito deve ser pensado como um todo, construído a partir de princípios que fazem sentido em seu conjunto.

---

<sup>31</sup> PEREIRA, M. C. A arquitetura no/do livro Na antiguidade tardia: a ornamentação dos primeiros códices cristãos latinos. *História (São Paulo)*, São Paulo, v. 36, 2017, p. 10

<sup>32</sup> Apesar disso, destacamos que o texto presente no *Rossanensis* se refere, especificamente, a 2 “lugares”: Sião (fol. 1v): Σιών, e Hades (fol. 7v): Ἀδν.

<sup>33</sup> PEREIRA, M. C. op. cit., p. 10.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 10.



2. *Codex Purpureus Rossanensis* (Σ 042), século VI, Rossano, Museo Diocesano e del Codex, fol. 1v e 7v.

### **As relações entre as miniaturas e os Evangelhos no *Codex Purpureus Rossanensis***

A ênfase dos estudiosos na dispersão de elementos, na desorganização de fólios, na separação da imagem ao objeto a qual adere, bem como entre texto e imagem, conduz a análises que os consideram de forma independente. De fato, os cadernos do manuscrito, que são organizados em *quinion*, demonstram que os Evangelhos foram copiados separadamente. Entretanto, uma análise codicológica indica que os cadernos que reúnem os fólios iniciais com imagens também reúnem o índice dos capítulos (κεφάλαια) do texto do Evangelho de Mateus contido no manuscrito (fol. 9r-9v). Assim, tal como apontou Haseloff, “o fato de as visões gerais dos capítulos também estarem incluídas nessas páginas, evita que o usuário afirme que as imagens e o texto não pertencem um ao outro devido à contagem diferente das páginas.”<sup>35</sup> Portanto, não há como considerar

---

<sup>35</sup> Der Umstand, dass die Kapitelübersichten ebenfalls auf diesen eingeschalteten Blättern enthalten sind, bewahrt davor, auf Grund der verschiedenen Zählung der Blattlagen eine Nichtzusammengehörigkeit der Bilder und des Textes behaupten zu wollen. HASELOFF, A. *Codex Purpureus Rossanensis*: Die Miniaturen der

as imagens do *Rossanensis* sem o seu suporte, assim como não é possível separá-las do texto. E para não reforçarmos as hierarquias entre ambos, é fundamental entender que a produção e a posterior recepção de tais elementos se dá de forma conjunta, portanto, o processo interpretativo também deve seguir tal princípio.

Apesar disso, o fólio 121r (fig. 3) faz parte de um bifólio independente (fol. 120-121) e possui características distintas com relação ao manuscrito. Maniaci e Orsini apontam que:

[...] a única exceção significativa é dada pela inserção, entre os dois Evangelhos, de um bifólio independente (pp. 239-242) que se abre de forma incomum com o *lato pelo* e tem como único conteúdo o retrato do evangelista Marcos, pintado - em uma posição, como se dirá, incomum para a tradição bizantina - no *recto* (*lato carne*) do segundo fólio.<sup>36</sup>

Além desse aspecto codicológico, os elementos figurativos, as dimensões da imagem, a escrita e a cor do pergaminho que se diferenciam do que é visto no ciclo inicial de miniaturas foram evocados para afirmar que este bifólio específico teria sido produzido e adicionado ao códice posteriormente por um imitador. Contudo, análises espectroscópicas conduzidas pelo *Istituto Centrale per il Restauro e la Conservazione del Patrimonio Archivistico e Librario* (ICRCPAL) demonstraram que o material em questão não se distingue de seu conjunto, pois “todos os resultados experimentais mostram que, de fato, a mesma paleta foi usada em todo o *codex*.”<sup>37</sup>

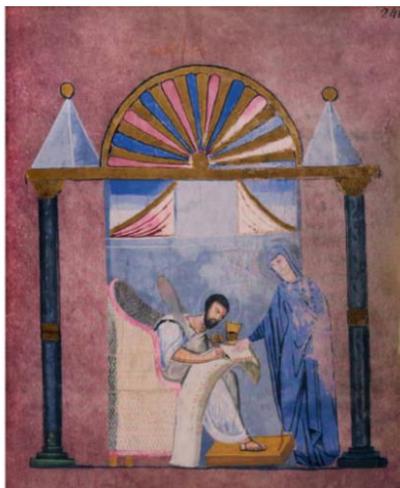
---

Griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano. Berlin: Griessecke & Devrient, 1898, p. 9.

<sup>36</sup> “*la sola eccezione significativa è data dall’inserzione, fra i due Vangeli, di un bifoglio indipendente (pp. 239-242) che si apre insolitamente con il lato pelo e ha come unico contenuto il ritratto dell’evangelista Marco, dipinto - in posizione, come si dirà, inconsueta per la tradizione bizantina - sul recto (lato carne) del secondo foglio.*” MANIACI, M.; ORSINI, P. *Il Codex Purpureus Rossanensis: status quaestionis e problemi aperti*. *Scrineum Rivista*, Roma, v. 15, 2018, p. 14.

<sup>37</sup> “*All the experimental results show that indeed the same palette was used throughout the entire codex.*” BICCHIERI, M. The Purple ‘*Codex Rossanensis*’: Spectroscopic Characterisation and First Evidence of the Use of the Elderberry Lake in a Sixth Century Manuscript. *Environmental Science and Pollution Research*, v. 21, n. 24, 2014, p. 11.

Segundo Bicchieri, o que distingue o tingimento do pergaminho, visualmente distinto dos fólhos iniciais, é o fato de tal bifólio não ter sido submetido a restaurações anteriores e, assim, “mantém o frescor das cores originais.”<sup>38</sup> Ademais, concordamos com Lucinia Speciale ao afirmar que, além da evidência que demonstra a autenticidade dos materiais usados, “o retrato de Marcos também está ligado às histórias do Evangelho por uma evidente e, em meu juízo, indiscutível homogeneidade estilístico-formal.”<sup>39</sup>



3. *Codex Purpureus Rossanensis* (Σ 042), século VI, Rossano, Museo Diocesano e del Codex, fol. 121r.

Nesse sentido, vale ressaltar ainda que a análise da própria imagem indica relações e ecos com o texto. A figura do evangelista Marcos está enquadrada em uma estrutura arquitetônica de grandes dimensões

---

<sup>38</sup> “*maintains the freshness of the original colours.*” BICCHIERI, M. The Purple ‘*Codex Rossanensis*’: Spectroscopic Characterisation and First Evidence of the Use of the Elderberry Lake in a Sixth Century Manuscript. *Environmental Science and Pollution Research*, v. 21, n. 24, 2014, p. 11.

<sup>39</sup> “*il ritratto di Marco è accomunato alle storie evangelicum anche da un’evidente, e a mio giudizio incontestabile, omogeneità stilistico-formale.*” SPECIALE, L. La musa cristiana. Il ritratto di Marco nel Tetravangelo di Rossano, *Rivista di storia della miniatura*, Firenze, v. 22, 2018, p. 19.

e detalhada ornamentação. Apesar de considerarmos as múltiplas possibilidades de agenciamento do ornamental, destacamos aqui o seu “papel de delimitação e de enquadramento, de marcação hierárquica e de ponto de referência funcional”.<sup>40</sup> Nesse sentido, tal miniatura é ordenada a partir de uma exaltação evidente, que opera em função do evangelista, da figura que o inspira e da própria prática de escrita do Evangelho. De fato, o contexto de produção de manuscritos púrpura demonstra que neste momento, além de um instrumento para uso prático, ele adquire uma maior visibilidade social, de modo que se tornam agora “produtos muito elaborados, concebidos para exaltar.”<sup>41</sup>

Além disso, é fundamental ressaltar outro elemento que faz parte da imagem e intensifica a sua função: a escrita do que parece ser as primeiras palavras do Evangelho de Marcos<sup>42</sup> presentes no filactério que este escreve. Mais do que simplesmente decodificar seu conteúdo escrito, consideramos fundamental destacar que o texto é também empregado como um motivo figurado. Os signos gráficos são dispostos a fim de estabelecer relações com o ato desempenhado por Marcos e reforçar a função do próprio filactério e não propriamente a leitura de quem observa. Desse modo, tais elementos potencializam e reiteram a função do evangelista como autor do texto. Isso é ainda mais evidente se considerarmos um aspecto cromático, a inscrição recebe a mesma cor vermelha usada no nome de Marcos (ΜΑΡΚΟΣ), grafado acima da imagem. Tendo em vista o pouco contraste exercido por tal pigmento em um manuscrito tingido de púrpura, consideramos que a preocupação não é se destacar, mas se relacionar de forma ornamental com a escrita figurada na imagem e, portanto, com o ato desempenhado por Marcos. E, assim, os elementos são agenciados em

---

<sup>40</sup> “*rôle de délimitation et d’encadrement, de marquage hiérarchique et de repère fonctionnel.*” BONNE, J.-C. De l’ornement à l’ornementalité. La mosaïque absidiale de san Clemente de Rome. In: *Le rôle de l’ornement dans la peinture murale du Moyen Âge.* Actes du Colloque. Poitiers: Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1997, p. 106.

<sup>41</sup> “*prodotti assai elaborati, concepiti per esaltare*” CRISCI, E. Il libro greco tra tarda antichità e alto medioevo bizantino: materiali, tipologie, scritture. In: BRACH, C. (ed.). *Scrittura e libro nel mondo greco-bizantino.* Ravello: Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, 2012, p. 119.

<sup>42</sup> É possível ler a primeira palavra (Αρχή) e a última (Χριστού) presentes na primeira linha, que correspondem a Αρχή του εὐαγγελίου Ἰησοῦ Χριστοῦ (Mc 1, 1).

uma complexa sintaxe visual, indicando as múltiplas funções do texto para além da leitura.



4. *Codex Purpureus Rossanensis* (Σ 042), século VI, Rossano, Museo Diocesano e del Codex, fol. 6v.

Um outro exemplo é quando há uma cercadura ornamentada que emoldura o próprio texto, neste caso o início da *Epistula ad Carpianum*. Tal arranjo, presente no fol. 6v (figura 4), foi considerado por Nordenfalk “uma inovação importante na história dos cânones de Eusébio”<sup>43</sup>. Entretanto, muitos estudiosos desconsideram este fólio no processo de análise das imagens presentes no códice, por caracterizar a borda ornamental como meramente decorativa.<sup>44</sup> Pelo contrário, o

---

<sup>43</sup> “Diese einfache Rahmenform bildet eine wichtige Neuerung in der Geschichte der eusebianischen Kanones”. NORDENFALK, C. *Die spätantiken Kanontafeln: kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*. Göteborg: Isacson, 1938, p. 163.

<sup>44</sup> Tal como destacou Bonne, “certas composições assumem, de maneira particularmente manifesta ou privilegiada, funções decorativas, em razão de suas propriedades formais mais que representacionais e são, então, qualificadas de ornamentais. Na verdade, todas as formas de arte – mesmo as menos ornamentais – preenchem tais funções (além de suas funções mais específicas). De maneira que o decorativo não é confinado apenas às artes ditas decorativas. Quanto ao ornamental, ele pode, também, ter outras funções além de estritamente decorativas” (“*certaines compositions assument d’une façon particulièrement manifeste ou privilégiée des fonctions décoratives em raison de leurs*”

trabalho com os ornamentos, isto é, o ornamental, não se reduz ao decorativo. Essa é apenas uma das suas múltiplas possibilidades de funcionamento. Portanto, apesar de vermos um trabalho de manipulação de motivos fitomórficos, zoomórficos e geométricos com o intuito de embelezar e honrar, também é possível notar a função de enquadrar e compartimentar o texto, princípio contido na própria figura geométrica (quadrado), de modo a destacar, marcar diferenças e hierarquizar. Destacamos ainda uma característica que consideramos importante deste texto: a escrita usada no fólio em questão é também utilizada no texto dos Evangelhos de Mateus e de Marcos,<sup>45</sup> o que cria uma relação direta entre eles, já que em outros trechos o copista optou por um estilo gráfico distinto: a maiúscula ogival reta.<sup>46</sup>

Ainda, a imagem que apresenta os cânones de concordância de Eusébio no fólio 5r (fig. 5) possui ela mesma uma forma circular que evoca a ideia de harmonia e concordância entre os textos. Uma observação atenta indica que esta se constitui a partir de outros círculos menores ornamentados com pequenos pontos acima destes, produzindo, em conjunto, uma reiteração de formas circulares para criar a ideia de harmonia. Sem contar que há uma sequência estabelecida pelas cores dos círculos menores (preto, laranja, azul e rosa), criando ainda ritmos a partir da organização simétrica que compõem a imagem. Além disso, uma borda dourada entrelaça as figuras dos quatro evangelistas numa mesma linha contínua que liga todas elas. Trata-se de um exímio trabalho com a ornamentação, no

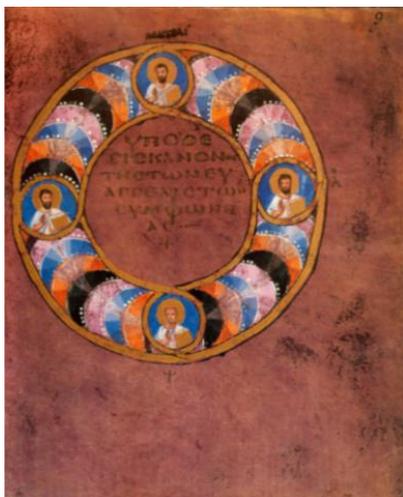
---

*propriétés formelles plutôt que représentationnelles et sont donc qualifiées d'ornementales. En réalité toutes les formes d'art – même les moins ornementales – remplissent de telles fonctions (outre leurs fonctions plus spécifiques). En sorte que le décoratif n'est pas strictement décoratives.”). BONNE, J.-C. De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle): le modèle insulaire. In: BASCHET, J.; SCHMITT, J.-C., L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 215.*

<sup>45</sup> Trata-se da maiúscula bíblica, embora tenha sido considerada por Guglielmo Cavallo uma escrita hierarquicamente inferior se comparada com a do texto dos Evangelhos. CAVALLO, G. The Purple Codex of Rossano: Book, Object, Symbol. In: CAVALLO, G.; GRIBOMONT, J.; LOERKE, W.C. *Codex purpureus Rossanensis, Museo dell'Arcivescovado, Rossano calabro: commentarium*. Roma: Salerno, 1987, p. 26.

<sup>46</sup> A esse respeito, ver: CRISCI, E. La maiuscola ogivale diritta: origini, tipologia, dislocazioni. *Scrittura e Civiltà*, Roma, n. 9, 1985, p. 114.

qual elementos são combinados e agenciados, dando sentido ao discurso de que participam.



5. *Codex Purpureus Rossanensis* (Σ 042), século VI, Rossano, Museo Diocesano e del Codex, fol. 5r.

Ressaltamos, ainda, outro aspecto, presente em uma construção imagética já complexa, e que é mais bem percebido na reconstrução da imagem feita por Nordenfalk (fig. 6); já que o estado atual do *Rossanensis* dificulta a sua visualização. Trata-se de pequenas formas triangulares distribuídas simetricamente sobre os círculos menores e entre os bustos dos evangelistas. Após análises espectroscópicas, Marina Bicchieri indicou a presença de chumbo branco nesse local, apesar do seu escurecimento atual:

o intenso branco havia escurecido, porém os espectros coletados daquelas regiões evidenciaram apenas a presença de chumbo branco (...). O escurecimento é provavelmente devido a um ataque biológico ou a uma degradação química ocorrida em algum momento.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> “the white heightening had darkened, nevertheless spectra collected from those regions only evidenced the presence of white lead (...) The darkening is probably due to

Se levarmos em conta tal aspecto, perceberemos que essas pequenas formas são agenciadas, em conjunto, para construir uma grande coroa de louros. Trata-se de um dos vários modos de pensar as relações entre o ornamental e o figurativo. Neste caso, é o ornamental que se figuraliza para coroar o texto, os evangelistas e, especialmente, a concordância entre eles. Isso demonstra que há um jogo complexo que articula formas e manipula motivos para operarem a partir de um mesmo “pensamento figurativo”.<sup>48</sup> A coroa de louros é uma evidente insígnia de poder, que se relaciona, sobretudo, com o passado imperial romano. Nesse sentido, a maestria apresentada pelo iluminador-escriba<sup>49</sup> está em manter formas que já existem e combiná-las, de modo a resultar agora em imagens cristãs significativas para o contexto em que se inserem. Nos referimos aos valores artísticos ligados a objetos e que denotam prestígio destes. Neste caso, são valores imperiais compartilhados por uma elite romana e cristã. Por isso, considerar o objeto e os seus usos, bem como as interações e relações que operam é fundamental, já que “as imagens só existem através do *medium* (meio) que as transporta e que impõe a sua presença na relação interativa que estabelecem com quem olha para elas.”<sup>50</sup> Assim, as imagens do *Codex Rossanensis* não são

---

*biological attack or to a chemical degradation occurred at some time*”. BICCHIERI, Marina. The purple *Codex Rossanensis*: spectroscopic characterisation and first evidence of the use of the elderberry lake in a sixth century manuscript. *Environmental Science and Pollution Research*, v. 21, n. 24, p. 5, 2014.

<sup>48</sup> “existe um pensamento plástico – ou figurativo – como existe um pensamento verbal ou matemático”. FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 69.

<sup>49</sup> Optamos por utilizar o termo iluminador-escriba e não apenas iluminador, pois, conforme concluiu Elijah Hixson, as relações entre texto e imagem no *Codex Rossanensis* demonstram que, “se o artista e o escriba não eram a mesma pessoa, eles deveriam ser dois indivíduos trabalhando intimamente juntos.” (“*If the artist and the scribe were not the same person, they must have been two individuals working together closely*”). HIXSON, E. Forty Excerpts from the Greek Old Testament in *Codex Rossanensis* (Rossano, Museo Diocesano, SN), A Sixth-Century Gospels Manuscript. *The Journal of Theological Studies*, Oxford, v. 67, n. 2, p. 507-541, 2016, p. 532.

<sup>50</sup> “*Les images n'existent que par le medium qui les porte et qui impose leur présence dans la relation interactive qu'elles nouent le cas échéant avec ceux qui les regardent.*” SCHMITT, J.-C. Introdução: Médialité, image-objet, image-corps. In: BASCHET, J.; SCHMITT, J.-C. (org.). *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 11.

independentes do objeto em que se encontram e, da mesma forma, o manuscrito também depende de suas imagens para o seu bom funcionamento. Tendo em vista os valores articulados a partir das figurações e o evidente aspecto ornamental não apenas das imagens, mas do objeto como um todo, ressaltamos que, para além de um objeto litúrgico que integra um rito, o *Rossanensis* parece ser um livro produzido e exibido para exaltar o seu conteúdo, mas também aquele que o possui, estabelecendo distinções a partir da sua posse. Portanto, poderia operar a partir de relações diplomáticas complexas conduzidas por uma elite cristã no ambiente em que circulava. Contudo, tendo em vista o escopo deste texto, investigaremos a circulação, os usos e as funções do *Codex Rossanensis* em um outro momento.



6. Desenho gráfico do círculo ornamentado.

## Bibliografia

BICCHIERI, M. The purple *Codex Rossanensis*: spectroscopic characterisation and first evidence of the use of the elderberry lake in a sixth century manuscript. *Environmental Science and Pollution Research*, v. 21, n. 24, p. 14146-14157, 2014.

BONNE, J.-C. Arte e environnement: entre arte medieval e arte contemporânea. In: *Atas da VII Semana de Estudos Medievais, Brasília*, 3 a 6 nov. 2009. Brasília: PEM – UnB, 2010.

\_\_\_\_\_. L'ornement. La différence dans la répétition. In: CARRAUD, C. (dir.). *La variation*. Orléans: (I.A.V.), 1998, p. 81-99.

\_\_\_\_\_. De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de san Clemente de Rome. In: *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*. Actes du Colloque. Poitiers: Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1997. p. 103-118.

\_\_\_\_\_. Formes et fonctions de l'ornemental dans l'art médiéval (VIII-XII siècle). Le modèle insulaire. In: BASCHET, J.; SCHMITT, J.-C. (org.). *L'image*. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996.

CAVALLO, G. The Purple Codex of Rossano: Book, Object, Symbol. In: CAVALLO, G.; GRIBOMONT, J.; LOERKE, W.C. *Codex purpureus Rossanensis, Museo dell'Arcivescovado, Rossano calabro: commentarium*. Roma: Salerno, 1987

CRISCI, E. La maiuscola ogivale diritta: origini, tipologia, dislocazioni. *Scrittura e civiltà*, Ravello, n. 9, p. 103-145, 1985.

\_\_\_\_\_. Il libro greco tra tarda antichità e alto medioevo bizantino: materiali, tipologia, scritture. In: BRACH, C. (ed.). *Scrittura e libro nel mondo greco-bizantino*. Ravello: Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, 2012.

COHEN-MUSHLIN, A. Scribes as Artists. In: KRESTEN, O.; LACKNER, F. (ed.) *Régionalisme et internationalisme: problèmes de paléographie et de codicologie du Moyen Âge*. Actes du XVe Colloque du 7 Comité International de Paléographie Latine. Vienne: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2008.

CRONIN, H. *Codex Chrysopurpureus Sinopensis*. *The Journal of Theological Studies*, Oxford, v. 2, No. 8, 1901, p. 590–600.

FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GABARRI, G. Antonio Muñoz (1884-1960) and the history of Byzantine illumination: a new field of research in Italy under the aegis of Adolfo Venturi. *Journal of Art Historiography*, Birmingham, n. 13, 2015.

HASELOFF, A. *Codex Purpureus Rossanensis: Die Miniaturen der Griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano*. Berlin: Griessecke & Devrient, 1898.

HIXSON, E. *Scribal Habits in Sixth-Century Greek Purple Codices*. Leiden: Brill, 2019.

\_\_\_\_\_. Forty Excerpts from the Greek Old Testament in Codex Rossanensis (Rossano, Museo Diocesano, SN), A Sixth-Century Gospels Manuscript. *The Journal of Theological Studies*, Oxford, v. 67, n. 2, p. 507-541, 2016

KRESTEN, O.; PRATO, G. Die Miniatur des Evangelisten Markus im *Codex Purpureus Rossanensis*: Eine spätere Einfügung. *Römische historische Mitteilungen*, Wien, n. 27, 1985, p. 381-399.

LOERKE, William. The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels. *The Art Bulletin*, New York, v. 43 (3), 1961.

LOERKE, W. I Vangeli di Rossano: le miniature. In: CAVALLO, G.; GRIBOMONT, J.; LOERKE, W.C. *Codex purpureus Rossanensis, Museo dell'Arcivescovado, Rossano calabro: commentarium*. Roma: Salerno, 1987, p. 45-107.

MAGNANI, E.; RUSSO, D. Histoire de l'art et anthropologie, 4. Modèle et copie. Autour de la notion de "modèle" en anthropologie,

histoire et histoire de l'art. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre. BUCEMA* [Online], Auxerre, 14, 2010, p. 209-233.

MANIACI, M. *Terminologia del libro manoscritto*. Roma: Istituto Centrale per la Patologia del Libro – Editrice Bibliografica, 1996.

MANIACI, M.; ORSINI, P. Il *Codex Purpureus Rossanensis*: status quaestionis e problemi aperti. *Scrineum Rivista*, Roma, p. 4-6, 2018.

MUÑOZ, A. *Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense*. Roma: Danese, 1907.

NORDENFALK, C. *Die spätantiken Kanontafeln: kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*. Göteborg: Isacson, 1938.

PÄCHT, O. *L'enluminure médiévale*, Paris: Macula, 1997.

PEREIRA, M. C. A arquitetura no/do livro Na antiguidade tardia: a ornamentação dos primeiros códices cristãos latinos. *História (São Paulo)*, São Paulo, v. 36, 2017.

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

PUHVEL, J. The origins of Greek *Kosmos* and Latin *Mundus*. *The American Journal of Philology*. Baltimore, 97.2, p. 154-167, 1976.

SCHMITT, J.-C. Introduction: Médialité, image-objet, image-corps. In: BASCHET, J.; SCHMITT, J.-C. (org.). *L'image*. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996.

SHALEM, A. What do we mean when we say 'Islamic art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam. *Journal of Art Historiography*, Birmingham, n. 6, 2012.

SPECIALE, L. La musa cristiana. Il ritratto di Marco nel Tetravangelo di Rossano. *Rivista di storia della miniatura*, Firenze, v. 22, 2018.

THOMPSON, E. M. *An introduction to Greek and Latin Palaeography*. Oxford: Clarendon Press, 1912.

VON GEBHARDT, O.; VON HARNACK, A. *Evangeliorum Codex Graecus purpureus Rossanensis Σ: litteris argenteis sexto ut videtur saeculo scriptus picturisque ornatus*. Seine Entdeckung, sein wissenschaftlicher und künstlerischer Werth. Leipzig: J. C. Hinrichs, 1883.

### **Lista de Figuras**

1 a 5. *Codex Purpureus Rossanensis* (Σ 042), século VI, Rossano, Museo Diocesano e del Codex. Disponível em: <https://bityli.com/Q2dot>. Acesso em: jul. 2021.

6. Desenho gráfico do círculo ornamentado. Fonte: NORDENFALK, C. *Die spätantiken Kanontafeln: kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*. Göteborg: Isacson, 1938, p. 162.

### **Nota Biográfica**

Karolina Santos da Rocha é graduanda em História pela Unimontes e membra do GEHM. Sua pesquisa monográfica a respeito das imagens do *Codex Purpureus Rossanensis* é orientada pelo professor Vinicius Dreger e coorientada pelo professor Robson Della Torre.

# V

## **Fragmentos do livro-objeto: recortes e escolhas editoriais de um fac-símile parcial de 1974**

Leila Rangel Silva GEROTO

Se tomarmos como referência o dicionário Houaiss, a definição de fac-símile é: a “reprodução, por meios fotomecânicos, de um texto ou de uma imagem”.<sup>1</sup> Assim, a reprodução de manuscritos medievais, seja do códice em sua totalidade ou de partes suas, tem orientado a produção de objetos editoriais que reforçam o estatuto simbólico dos documentos reproduzidos na qualidade de duplicatas, substitutos ou reconstruções do passado. Em geral esses fac-símiles são assumidos sem questionamentos por parte de historiadores da arte, muitas vezes apenas felizes por terem seus objetos de pesquisa mais acessíveis. Tais edições cumpririam assim de forma indubitável seu caráter de reprodução fidedigna. Entretanto, elas não deixam de serem cópias, por mais perfeitas que sejam, e são permeadas de ambiguidades. A materialidade de uma edição moderna evidentemente nunca se igualará à de uma obra de época, a começar pelo fato de que qualquer obra contemporânea não conheceu a ação do tempo. Mas não é o objetivo deste texto avançar sobre essa questão.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Etimologia: lat. *fac*, de *facĕre* no sentido de 'fazer', + *simĭle* no sentido de 'semelhante'; ver *faz-* Referência: INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Dicionário Houaiss Corporativo*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, 202-. *Versão on-line*. Disponível em: <https://www.houaiss.net/corporativo/apps/www2/v5-4/html/index.php>. Acesso em: 30 ago. 2021.

<sup>2</sup> CIULA, A. Digital Palaeography: Using the Digital Representation of Medieval Script to Support Palaeographic Analysis, *Digital Medievalist*, Cambridge, v. 1, n. Spring, p. [n.p.], 2005; CAMILLE, M. The “Très Riches Heures”: An Illuminated Manuscript in the Age of Mechanical Reproduction. *Critical Inquiry*, v. 17, n. 1, p. 72-107, 1990;

Interessa aqui pensar nas qualidades distintas desses fac-símiles, e em particular dos fac-símiles parciais, os que estão mais afastados desse ideal de reprodução o mais perfeito possível. Uma das mais importantes é que tais cópias parciais possuem maior capacidade de circulação e, por conseguinte, de popularização do conteúdo dos manuscritos originais, seja nas lojas de souvenirs dos museus ou através do acesso a sistemas de gestão de coleções através da internet.<sup>3</sup>

Este capítulo apresenta alguns aspectos de uma obra que optamos por chamar de fac-símile parcial, publicado em 1974 pela editora Thames & Hudson, com reproduções de diversos fólhos do manuscrito conhecido como Livro de Kells, de modo a contribuir com o debate sobre as cópias de manuscritos medievais e o estudo do medievo. Este fac-símile parcial possui também um posfácio contendo um levantamento codicológico e iconográfico do manuscrito, de autoria da então diretora do Departamento de História da pintura europeia do Colégio Universitário Dublin, Françoise Henry.

Para analisar as diferentes operações de edição do conteúdo do manuscrito original neste estudo de caso, foi necessário um esforço interdisciplinar que aproximasse os estudos de mídia e comunicação desenvolvidos na segunda metade do século XX, com o campo da memória social, e do medievalismo. Nossa reflexão parte do duplo conceito de codificação/decodificação, conforme discutido por Stuart Hall.

Hall define codificação e decodificação segundo princípios de mídias audiovisuais televisivas, para se referir aos processos técnicos e semiológicos pelos quais passam as imagens capturadas para

---

RUDY, K. Open access: Imaging policies for medieval manuscripts in three university libraries compared. *Visual Resources*, Oxford, v. 27, n. 4, p. 345-359, 2011; TANSSELLE, G.T. Reproductions and Scholarship. *Studies in Bibliography*, Charlottesville, v. 42, p. 25-54, 1989.

<sup>3</sup> Nas coleções digitais, apesar dos manuscritos muitas vezes se encontrarem digitalizados em sua totalidade, a visualização dos fólhos individuais e o caráter digital dificultam uma leitura da parte, enquanto presente no todo. A respeito de aspectos cognitivos e sensoriais do estudo de manuscritos digitalizados: NOLAN, M. Medieval Habit, Modern Sensation: Reading Manuscripts in the Digital Age. *The Chaucer Review*, Pennsylvania, v. 47, n. 4, p. 465-476, 2013.

transmissão em telejornais, documentários e similares<sup>4</sup>. A aplicação do par conceitual, neste texto, parte da premissa de que os usos e funções do manuscrito original diferem dos usos e funções dos fac-símiles e demais cópias que dele derivam ou que por ele são inspiradas. Tais distinções podem ser observadas, por exemplo, nas escolhas de formatação e edição do conteúdo do manuscrito, ao longo de toda a cadeia de produção editorial.

Nas últimas décadas, a concepção do processo comunicativo como um circuito linear, composto de emissor-mensagem-receptor deu lugar a análises que contemplam, ao invés de um sistema fechado, um modelo estrutural produzido e sustentado pela articulação de momentos distintos, porém interligados, sendo eles:



1. Modelo do processo comunicativo.

Este modelo permite uma reflexão sobre estruturas que são sustentadas pela articulação de práticas conectadas, sendo cada uma delas, entretanto, distinta das demais de acordo com suas modalidades, formas particulares de funcionamento e suas próprias condições de existência.<sup>5</sup>

Hall trata esta abordagem como homóloga à abordagem de sistemas de produção apresentada por Marx, destacando de modo mais nítido a forma pela qual um circuito contínuo – produzir-distribuir-produzir – pode ser sustentado através de uma “passagem de formas”, formas estas que estão sujeitas à natureza dos processos aos quais a mensagem é submetida:

Aproveitando a analogia de O capital, esse é “um processo de trabalho” no modo discursivo. A produção, nesse caso, constrói a mensagem. Em um

---

<sup>4</sup> HALL, S. Codificação/Decodificação. In: HALL, S; SOVIK, L. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 365–381; KOSELLECK, R. *Futuro passado*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

<sup>5</sup> “Esta segunda abordagem (...) destaca também a especificidade das formas nas quais o produto do processo ‘aparece’ em cada momento e, portanto, o que distingue a ‘produção’ discursiva de outros tipos de produção em nossa sociedade e nos sistemas de meios de comunicação modernos”. HALL, op. cit., p. 365-366.

sentido, então, o circuito começa aqui. É claro que o processo de produção não é isento de seu aspecto discursivo, ele também se constitui dentro de um referencial de sentidos e ideias, conhecimento útil sobre rotinas de produção, habilidades técnicas historicamente definidas, ideologias profissionais, conhecimento institucional, definições e pressupostos, suposições sobre a audiência e assim por diante [...].<sup>6</sup>

Esta estrutura permite que os produtos de cada etapa apareçam em sua especificidade formal. A particularidade da forma distingue a produção discursiva de outros tipos de produção atualmente presentes nos meios de comunicação e difusão informacional específicas (blogs, redes sociais em suas especificidades, canais de mídias em vídeo, imagem, armazenamento e compartilhamento de dados, entre muitos outros).

Compreendemos os fac-símiles como veículos simbólicos que carregam formas particulares do medievo e são distribuídos para diversas audiências. A partir da conclusão do discurso, ele se traduz novamente em práticas que possuem como base a naturalização do veículo simbólico. Fac-símiles impressos do Livro de Kells diferem-se dos fac-símiles digitais, ambos se diferem de catálogos de exposições, livros didáticos, impressos publicitários, cartões postais e chaveiros ou suvenires, porém todos carregam o Livro de Kells enquanto veículo simbólico de uma ideia do medievo irlandês.

Antes de passarmos à análise do fac-símile parcial, é importante apresentar brevemente o protótipo. O Livro de Kells é um manuscrito litúrgico confeccionado em alguma comunidade monástica da chamada Ordem de São Columba no século IX. Embora sua datação e local de origem sejam temas controversos, registros nos Anais de Ulster apontam para o estabelecimento de mosteiros columbanos em Kells, um assentamento próximo a Dublin, na primeira metade do séc. IX. A subsequente transferência das relíquias de seu santo fundador, entre elas o Evangelho de Collum Cille, também consta nos Anais e é considerada a referência mais provável do Livro de Kells.

---

<sup>6</sup> HALL, S. Codificação/Decodificação. In: HALL, S; SOVIK, L. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 367.

O manuscrito contém os quatro Evangelhos, suas respectivas *Breves causae* e *Argumenta*, as tábuas de cânones de Eusébio de Cesareia e um fólio de prefácio com nomes hebreus, mas intervalos de continuidade no texto evidenciam fólhos faltando no começo, meio e fim do manuscrito. Desde 1654, ele está conservado na biblioteca da Universidade Trinity em Dublin com a cota MS58, tendo sido reencadernado em 1820 e depois em 1953.<sup>7</sup>

Atualmente, o manuscrito possui 340 fólhos de 330mm por 250mm, com sinais de corte. A edição aqui estudada possui, por sua vez, 126 pranchas nas dimensões do maior fólio reproduzido, com uma variação de até 3% no tamanho da imagem em relação ao fólio original. Em nota prefacial da obra, esta variação de tamanho é justificada por razões técnicas relacionadas ao processo de fotografia dos fólhos.<sup>8</sup>

Segundo relato de Bernard Meehan, antigo responsável pelos manuscritos da biblioteca do Trinity College, a edição de 1974 teve sua criação coordenada por Françoise Henry. Henry foi uma das primeiras mulheres a se tornar membro da Royal Irish Academy (1949) e o texto presente no fac-símile parcial é considerado por colegas e pelo público como um de seus trabalhos mais conhecidos.

Neste fac-símile parcial, Henry optou por manter fora da seleção de fólhos reproduzidos a maior parte do texto dos Evangelhos, bem como dois fólhos contendo registros paroquiais em irlandês arcaico, datados entre o primeiro quarto do século XI e o último quarto do século XII, muito posteriores, portanto, à produção do manuscrito.<sup>9</sup> O

---

<sup>7</sup> DE HAMEL, C. *Meeting with remarkable manuscripts*. London: Allen Lane, 2016, p. 109.

<sup>8</sup> “The image in the whole-page reproductions is not of absolute facsimile size, and this is for technical reasons connected with the photography. Because of the importance of the manuscript the photography had to be carried out under very rigorous conditions. The variation is slight in most cases but in a few reaches a maximum of three per cent”. HENRY, F. [Nota prefacial]. *The Book of Kells: reproductions from the manuscript in Trinity College Dublin*. New York: Thames and Hudson, 1974. sp.

<sup>9</sup> O registro mais antigo em irlandês arcaico data do intervalo de 1033 a 1049. O registro mais recente foi datado entre 1166 e 1178. Ver: GWYNN, A. Some Notes on the History of the Book of Kells. *Irish Historical Studies*, Belfast, v. 9, n. 34, p. 131-161, 1954; O'DONOVAN, J. The Irish Charters in the Book of Kells. *The Miscellany of the Irish Archaeological Society*, Dublin. v. 1, 1846. Para transcrição digital e tradução em inglês, ver: <https://celt.ucc.ie/published/G102003.html>. Acesso em 05 set. 2021.

critério principal de escolha do conteúdo a ser publicado foi o viés de ornamentação, caligrafia e decoração do Livro de Kells. Esta escolha é enfatizada conforme a nota prefacial da edição, apresentando o objetivo da obra como “mostrar em cores as ilustrações e decorações do Livro de Kells”.<sup>10</sup>

A organização das pranchas foi feita de acordo com a posição dos fólhos no manuscrito original, seguindo a identificação de *recto* e *verso*. Das 126 pranchas presentes na edição, ressaltamos que a prancha 60 está em branco para manter a contagem dos fólhos na formatação final. Ela é precedida de uma prancha com a ampliação do símbolo de São Lucas evangelista e sucedida da prancha com a reprodução do fólho 188r.

Das 126 pranchas organizadas por Henry, 100 são agrupadas de acordo com sua ordem no manuscrito. As demais 26 pranchas do fac-símile parcial são compostas de recortes ampliados de diversos fólhos do Livro de Kells, incluindo recortes de fólhos que não constam na edição de 1974, tais como 83v, 122r, 274r, entre outros. Estas 26 pranchas com recortes ampliados posicionam-se entre as pranchas dos fólhos completos e a discussão de Françoise Henry (149-225/54 p.). Cada uma destas 26 pranchas contém diversos recortes, entre iluminuras, ornamentos e iniciais (Tabela 1). Diversos fólhos dos quais foram retirados os recortes não estão presentes na íntegra na reprodução.

Dezesseis anos depois do lançamento deste volume, que contou com uma segunda tiragem, a empresa Suíça produtora de fac-símiles em acabamento de luxo Faksimile Verlag lançou um volume com todos os fólhos do Livro de Kells, com encadernação em couro e estojo requintado. Seu valor estima-se a partir de \$18,000 dólares, na cotação da época (atualmente o fac-símile da Faksimile Verlag encontra-se na faixa de preço entre \$7,000 e 9,000 dólares). O fac-símile parcial aqui apresentado possui um valor aproximado de \$50 dólares, encadernado em capa dura revestida de tecido, com gravura impressa em relevo. A

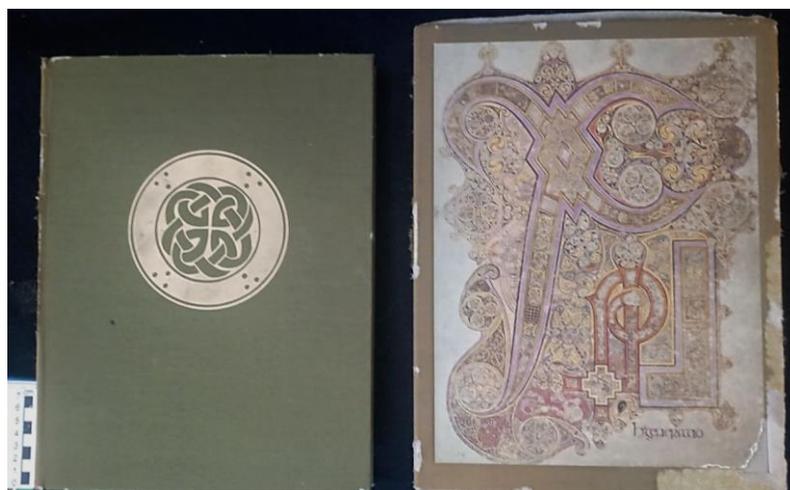
---

<sup>10</sup> “The aim of this edition is to show the illustration and decoration of the Book of Kells in colour. It includes all the full-page illustrations in the manuscript and a representative selection of the ornamentation that is to be found on the text pages.” HENRY, F. [Nota prefacial]. *The Book of Kells: reproductions from the manuscript in Trinity College Dublin*. New York: Thames and Hudson, 1974. sp.

edição possui um estojo de proteção cartonado, também revestido de tecido na mesma cor da capa, com o nome do Livro de Kells impresso em relevo (fig 2).

Seção	Quantidade de pranchas
Prefaciais	18
Mateus	30
Marcos	10
Lucas	32*
João	10
Recortes	26
Total de pranchas	126

Tabela 1. Conteúdo das pranchas do fac-símile parcial, divididas por seções do manuscrito e a seção adicional de recortes organizados por Henry. \*A seção do Evangelho de Lucas apresenta uma prancha em branco para manter a sequência *recto/verso*.



2. Capa com impressão em relevo, lombada com o nome do manuscrito e estojo cartonado.

Além da ampliação dos detalhes, alguns recortes sofreram uma rotação de 90°. Considerando o design, a nota prefacial e diagramação final do encadernado, estas escolhas de disposição e rotação dos recortes, tanto de fólhos presentes na reprodução como também de

fólios ausentes da curadoria, podem servir para um melhor aproveitamento no espaço da prancha, de modo a incluir uma maior diversidade de exemplos da decoração do manuscrito, com algum impacto positivo nos custos gerais de impressão, mantendo uma elevada qualidade gráfica da obra (fig. 3).



3. Prancha 102 do fac-símile parcial, com recortes de diversos fólios do manuscrito original. Cada recorte possui, à direita superior, indicação do fólio de origem.

A edição de 1974 reproduz uma prática comum no século XVII e XVIII de descontextualizar a imagem medieval através do recorte;<sup>11</sup> porém, diferente dos recortes com iniciais emolduradas e suspensas

---

<sup>11</sup> PEREIRA, M. C. Narrativas de uma ausência: as iniciais que nunca foram e as que não são mais. In: \_\_\_\_\_. *As letras e as imagens: Iniciais ornamentadas em manuscritos do Ocidente Medieval*. São Paulo, Intermeios, 2019, p. 239-264.

de contexto, a mudança de relação com a visualidade ocorre dentro do repertório do manuscrito. Em relação ao tamanho e peso do manuscrito original, o fac-símile parcial de 1974 possui uma maneabilidade acessível, bem como diversos outros volumes que apresentam recortes das imagens do Livro de Kells em diversas resoluções e tamanhos. Mesmo o fac-símile digital está disponível através de qualquer celular com internet, ao alcance constante das mãos.

O fac-símile parcial apresenta todos os fólhos decorados do Livro de Kells em um só volume, reforçando a ideia de que o manuscrito original ainda é um códice único. O fato é que desde 1953 o Livro de Kells foi reencadernado para ser conservado em quatro volumes, facilitando o manuseio de pesquisadores e conservadores na biblioteca da Universidade Trinity.<sup>12</sup> A obra de 1974 codifica o manuscrito através de aparatos, relações e práticas de produção e circulação, inserindo formas discursivas da memória sobre o manuscrito e sobre o período representado (ou codificado) no produto encadernado.

A decodificação do fac-símile pelo público, enquanto uma duplicata fiel do objeto atual, demonstra os variados graus de assimetria entre o codificador-produtor e o decodificador-receptor.<sup>13</sup> No caso dos fac-símiles e do fac-símile parcial da Thames & Hudson, tais obras editoriais estão integradas em circuitos institucionais que promovem seu lançamento, sua circulação e acesso, valendo-se de estratégias de difusão, sejam elas educativas ou publicitárias, entre outras. Para cada instituição, pública ou privada, serão estabelecidos nichos de público, recortes etários, de classe, etc., a serem alcançados por formas discursivas distintas em torno de um mesmo objeto, no caso, o Livro de Kells.

Os sistemas de curadoria, preservação e recuperação da memória são intermediados e oficializados por determinados agentes sociais e políticos, Estados e comunidades promotoras de experiências históricas, dentro de sistemas que naturalizam ideias particulares de

---

<sup>12</sup> DE HAMEL, C. *Meeting with remarkable manuscripts*. London: Allen Lane, 2016, p. 110.

<sup>13</sup> HALL, S. Codificação/Decodificação. In: HALL, S; SOVIK, L. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 369.

passado. Estes agentes acabam se tornando também criadores e denominadores da memória coletiva, de acordo com os diferentes usos que fazem desta.

Deste modo, a circulação do produto “fac-símile” se realiza através do discurso “memória”, pela articulação de propagandas, políticas de turismo e ações educativas nacionais, tais estratégias lançam mão de abordagens do objeto reproduzido que permitem sua maior ou menor circulação entre os diversos grupos pretendidos. No caso do Livro de Kells, o caráter minucioso e impactante dos ornamentos e ilustrações da obra tende a ser o estatuto maior de seu valor, passando de manuscrito para “paládio irlandês”.<sup>14</sup>

A forma e a recepção do manuscrito original possuem, portanto, uma relação assimétrica com a forma e recepção dos fac-símiles, indicada pelo fator de acesso e maneabilidade que diferencia o manuscrito de suas cópias, tanto das edições de luxo quanto do nosso fac-símile parcial. Os fatores de acessibilidade da edição de 1974, seja por seu preço, seja pela circulação à época de seu lançamento, justificam que se pense nela como um objeto que recria o Livro de Kells, ao menos em certa medida. Mesmo sem constituir-se de fato como o que se convencionou chamar de fac-símile, seu formato editorial acessível pressupõe uma relação de apreço com um conteúdo representativo do artefato original, impactando na circulação e na distribuição do volume entre escolas e bibliotecas, e mesmo facilitando a revenda no mercado de usados, à medida que edições luxuosas de alta definição eram lançadas e ocupavam o espaço desse fac-símile parcial.

## **Bibliografia**

BOSTON PILOT. Boston, 5 de Dezembro de 1874. Disponível em: <https://newspapers.bc.edu>. Acesso em: 8 ago. 2020.

---

<sup>14</sup> BOSTON PILOT. Boston, 5 de Dezembro de 1874. Disponível em: <https://newspapers.bc.edu>. Acesso em: 8 ago. 2020.

CAMILLE, M. The “Très Riches Heures”: An Illuminated Manuscript in the Age of Mechanical Reproduction, *Critical Inquiry*, Chicago, v. 17, n. 1, p. 72-107, 1990.

CIULA, A. Digital Palaeography: Using the Digital Representation of Medieval Script to Support Palaeographic Analysis, *Digital Medievalist*, Cambridge, v. 1, n. Spring, p. [n.p.], 2005.

DE HAMEL, C. *Meeting with remarkable manuscripts*. London: Allen Lane, 2016.

GWYNN, A. Some Notes on the History of the Book of Kells. *Irish Historical Studies*, Belfast, v. 9, n. 34, p. 131-161, 1954.

HALL, S. Codificação/Decodificação. In: HALL, S; SOVIK, L. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, p. 365–381, 2003.

HENRY, F. [Nota prefacial]. *The Book of Kells: reproductions from the manuscript in Trinity College Dublin*. New York: Thames and Hudson, 1974.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Dicionário Houaiss Corporativo*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, 202-. Versão on-line. Disponível em: <https://www.houaiss.net/corporativo/apps/www2/v5-4/html/index.php>. Acesso em: 30 ago. 2021.

KOSELLECK, R. *Futuro passado*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

O'DONOVAN, J. The Irish Charters in the Book of Kells. *The Miscellany of the Irish Archaeological Society*, Dublin. v. 1, 1846.

PEREIRA, M. C. Narrativas de uma ausência: as iniciais que nunca foram e as que não são mais. In: \_\_\_\_\_. *As letras e as imagens: Iniciais ornamentadas em manuscritos do Ocidente Medieval*. São Paulo: Intermeios, 2019. p. 239-264.

RUDY, K. Open access: Imaging policies for medieval manuscripts in three university libraries compared. *Visual Resources*, Oxford, v. 27, n. 4, p. 345-359, 2011.

TANSELLE, G. T. Reproductions and Scholarship. *Studies in Bibliography*, Charlottesville, v. 42, p. 25-54, 1989.

### **Lista de Figuras**

1. Modelo do processo comunicativo. Adaptado de: HALL, S. Codificação/Decodificação. *In*: HALL, S; SOVIK, L. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

2. Capa com impressão em relevo, lombada com o nome do manuscrito e estojo cartonado. Digitalização/Fotografia da autora: 2021.

3. Prancha 102 do fac-símile parcial, com recortes de diversos fólios do manuscrito original. HENRY, F. 1974. Digitalização/Fotografia da autora: 2019.

### **Nota Biográfica**

Leila Rangel Silva Geroto é designer e professora de Arte, graduada pela UNESP-Bauru. Atualmente é mestranda em História Social pelo PPGHS-USP, bolsista CNPq e pesquisadora do LATHIMM-USP. Sua pesquisa de caráter interdisciplinar envolve a reprodutibilidade técnica da imagem medieval nos séculos XX e XXI e é orientada pela professora Maria Cristina Pereira.

# VI

## **As margens do livro de horas 50,1,016 da Biblioteca Nacional**

Maria Izabel Escano Duarte de SOUZA

A seção de manuscritos da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, possui uma coleção de quatro livros de horas provenientes da Real Biblioteca Portuguesa,<sup>1</sup> dentro da qual destacamos o manuscrito catalogado como 50,1,016.<sup>2</sup> Ainda pouco estudado, este códice de origem parisiense possui uma decoração marginal com motivos vegetais que chamam a atenção por sua beleza e pela presença em todos os fólios do livro. Assim sendo, analisaremos neste capítulo alguns desses principais motivos, procurando também compreender o papel das margens dentro da economia da página, bem como seus modos de funcionamento no códice.

### **Apresentação do livro de horas 50,1,016**

O livro de horas 50,1,016 possui 160 fólios numerados a lápis, cujo suporte é o pergaminho. Em média os fólios têm 180 x 130 mm e a mancha de texto, 100 x 60 mm,<sup>3</sup> dividida em dezoito linhas traçadas e dezessete linhas de texto, desde o fólio 1r até o fólio 153v; a partir do fólio 154r e até o fólio 160v há dezenove linhas traçadas e dezoito linhas de texto. Todo o raiado do manuscrito é feito em tinta

---

<sup>1</sup> Os livros estão registrados com as cotas 50,1,001; 50,1,019 e 50,1,022, e todos estão disponíveis no site da Biblioteca Nacional Digital. Para mais informações sobre a coleção ver FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016.

<sup>2</sup> Livro de horas 50,1,016. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss1212392/mss1212392.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212392/mss1212392.pdf). Acesso em: 16 mar. 2021.

<sup>3</sup> FAILLACE, op. cit., p. 129.

vermelha, e em todos os fólhos – exceto no calendário – há apenas uma coluna de texto.

Seu texto é escrito em latim, com exceção do calendário e de algumas rubricas, escritas em francês, além de outras rubricas nos seis últimos fólhos que são escritas em flamengo. As tintas usadas em sua escrita foram o preto, para o texto e o vermelho, para as rubricas; já no calendário foram usadas tintas azuis, douradas e vermelhas. A escrita de todo o manuscrito é gótica, do tipo *textualis formata*,<sup>4</sup> provavelmente executada por dois escribas diferentes, um para o calendário e outro para o restante do códice.

Sua encadernação é moderna, feita de pergaminho com papel cresante e revestida de couro branco, confeccionada na Biblioteca Nacional por Carmem Albuquerque em 1996.<sup>5</sup> Segundo Ana Virgínia Pinheiro, ele está dividido em quatorze cadernos, sendo doze sextos (com seis bifólhos cada um), dois quaternos irregulares (com quatro bifólhos cada um) e um bifólho (fólhos 159 e 160), e faltam-lhe os fólhos 70rv e 73rv.<sup>6</sup>

Seu conteúdo inclui um calendário começando no fólho 1r e terminando no 12v, onde cada mês ocupa um fólho *recto* e um fólho *verso*; do fólho 13r até o 16r as Horas da Cruz; do 16v ao 19v as Horas do Espírito Santo; do 19v ao 20r os Sete Versos de São Bernardo, do 20r ao 20v uma oração não identificada, do 21r ao 25r as Passagens dos Quatro Evangelhos; do 25r ao 31v três orações à Virgem Maria – *Obsecro te*, *O Intemerata*, *Salve Regina*; do fólho 32r ao 86v as Horas da Virgem Maria incompletas, faltando o início das sextas (f. 70) e o início das noas (f. 73), entre os fólhos 86v e 87v as Alegrias da Virgem, 88r a 99v os Sete Salmos Penitenciais, do 99v ao 103v a

---

<sup>4</sup> O termo *Textualis* define um tipo de escrita gótica em que a letra *a* é constituída por dois compartimentos; as letras *f* e *s* são escritas na linha de base, sem descendentes e os ascendentes de *b*, *h*, *k*, *l* sem volteios, com topos retos ou bifurcados ou com um pequeno traço para a esquerda. Já o termo *formata* designa uma execução cuidadosa e extremamente formal. Cf. DEROLEZ, A. *The palaeography of gothic manuscript books from the twelfth to the early sixteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 10; 73.

<sup>5</sup> Ficha técnica de encadernação do laboratório de restauração da FBN n. 36/96.

<sup>6</sup> PINHEIRO, A. V. O livro do olhar e do silêncio. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 137, p. 60, 2020.

Litania; do 104r ao 145r o Ofício dos Mortos e do 145r ao 153v as Memórias dos Santos.

Nos seis fólhos finais do livro de horas 50,1,016 encontramos um conjunto de orações que se destaca do restante do manuscrito devido ao número diferente de linhas de texto, ao tipo de letra, à ausência de decoração marginal e à presença de rubricas em flamengo. Acreditamos que estes textos são uma adição posterior, que não faziam parte do manuscrito quando este foi encomendado, mas que foram copiados nos últimos fólhos do códice após sua entrada na Real Biblioteca Portuguesa.

Em relação a seu conteúdo, do fólho 154r ao 157r há hinos à Paixão de Cristo, compostos pelo monge João Lemovicencis no século XIII; do fólho 157r ao 159r estão As Sete Últimas Palavras de Cristo, e entre os fólhos 159r e 160r, uma oração com fórmula masculina.<sup>7</sup> Fechando o livro, no fólho 160r, há uma outra oração, escrita em primeira pessoa, para confissão e absolvição, encontrada em missais dominicanos e carmelitas.<sup>8</sup>

O livro apresenta tipos e tamanhos diferentes de iniciais: no início dos ofícios da Cruz, do Espírito Santo e dos Mortos, no início de cada hora canônica do Ofício da Virgem, no início das orações *Obsecro te* (f. 25r) e *O Intemerata* (f. 28v) e dos Salmos Penitenciais. Elas ocupam três linhas de texto. Possuem fundo dourado e são desenhadas em tinta azul e vermelha com folhagens. Excetua-se a inicial C nas completas do Ofício da Virgem que ocupa quatro linhas do texto (fig. 1).

Já ao longo do texto as iniciais ocupam uma ou duas linhas e são escritas em dourado com fundo azul e vermelho, e finas decorações em branco. Há a presença também de fechamentos de linha de diversos tamanhos no mesmo estilo das iniciais descritas acima (fig. 2).

---

<sup>7</sup> FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 129.

<sup>8</sup> The ordinary of the mass from the Carmelite Missal. *The liturgia latina Project*. Disponível em: <http://www.liturgialatina.org/carmelite/ordinary2.htm>. Acesso em: 26 jan. 2021; The dominican missal. *The liturgia latina Project*. Disponível em: [http://www.liturgialatina.org/dominican/mass\\_ordinary.htm](http://www.liturgialatina.org/dominican/mass_ordinary.htm). Acesso em: 26 jan. 2021.



[f. 76v]



[f. 82v]

1. Tipos de letras iniciais dos fólhos com iluminuras: inicial D, ocupando três linhas de texto, e inicial C, ocupando quatro linhas de texto.



2. Tipos de iniciais que aparecem ao longo do texto: iniciais P e D, ocupando duas linhas, e iniciais G e S, ocupando uma linha.

O livro possui ainda quinze iluminuras, das quais duas ocupam parte das páginas, dez são de página inteira e três estão na margem. São elas: a Virgem com Cristo Morto, na margem direita do fólho 25r; a Virgem com o Menino e um anjo na margem esquerda do fólho 28v; a Crucificação no fólho 13r; o Pentecostes no fólho 16v; a Anunciação no fólho 32r, com três medalhões na margem figurando cenas da vida da Virgem – seu Nascimento, sua Apresentação no Templo e suas Bodas com José (fig. 5); a Visitação no fólho 52v; a Natividade no fólho 62r; o Anúncio aos Pastores no fólho 67r; a Fuga para o Egito no fólho 76v; a Coroação da Virgem no fólho 82r; o Rei Davi no fólho 88r; e uma cena de enterro no fólho 104r.

Segundo uma análise rápida feita por François Avril em um artigo intitulado “O acervo de livros de horas iluminados da Biblioteca Nacional do Brasil”,<sup>9</sup> o livro 50,1,016 seria datado de 1460 e possuiria uso litúrgico e origem parisienses, sendo atribuído ao ateliê do Mestre de Cœtivy. Nas outras publicações em que o livro 50,1,016 é citado não há informações sobre sua origem ou mesmo sobre sua trajetória e aquisição. São elas: o “Catálogo da Exposição Permanente dos Cimélios da Bibliotheca Nacional”, de 1885,<sup>10</sup> o catálogo da

---

<sup>9</sup> AVRIL, F. O acervo de livros de horas iluminados da Biblioteca Nacional do Brasil. In: FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 13-16.

<sup>10</sup> GAMA, J. S. (dir.) *Exposição Permanente dos Cimélios da Bibliotheca Nacional*. Rio

exposição “Manuscritos, Sec. XII-XVIII: Pergaminhos Iluminados e Documentos Preciosos”, de 1973,<sup>11</sup> e o estudo minucioso feito pelo Frei Damião Berge, denominado “Livros de Horas manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro”,<sup>12</sup> além do artigo de Ana Virgínia Pinheiro<sup>13</sup> e o catálogo de Vera Faillace,<sup>14</sup> já citados.

No entanto, estudos mais aprofundados precisam ser feitos para comprovar as informações fornecidas de maneira preliminar por Avril, principalmente no que concerne à atribuição do códice. Tais estudos vêm sendo feitos em minha pesquisa de Doutorado e o presente capítulo é um recorte dela.

### **A disposição da decoração marginal do livro de horas 50,1,016**

O livro de horas 50,1,016 possui decoração marginal em todos os fólios, porém, esta decoração aparece de maneiras diferentes, dependendo do conteúdo do fólio. No calendário, bem como nos fólios que contém apenas texto, a decoração aparece somente na margem externa, respeitando os limites inferior e superior da mancha de texto, e limitada também por uma margem externa, formando assim um bloco único: os fólios *recto* contam com decoração na margem direita, e os fólios *verso* são decorados na margem esquerda. Essa alternância se relaciona intimamente com a encadernação, pois o lado do fólio que não contém decoração marginal é justamente aquele que recebe a costura, deixando assim pouco espaço para o desenvolvimento de motivos. Podemos ver esta disposição na figura 3, que é a mais recorrente no livro de horas 50,1,016.

Já os fólios com iluminura possuem uma disposição diferente, pois as quatro margens são decoradas. Neles, a iluminura está deslocada

---

de Janeiro: Leuzinger & Filhos, 1885, p. 479-481.

<sup>11</sup> DAMASCENO, D. *Manuscritos – séc XII-XVIII: Pergaminhos iluminados e documentos preciosos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973, p. 5.

<sup>12</sup> BERGE, D. *Livros de Horas manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (ms. 23,2,12).

<sup>13</sup> PINHEIRO, A. V. O livro do olhar e do silêncio. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 137, p. 31-68, 2020.

<sup>14</sup> FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 126-134.

para cima e em direção à margem interna, que possui por isso um espaço menor para a decoração. Este espaço menor também influencia no tipo de motivo que aparecerá nesta margem, conforme vemos na figura 4. Notemos ainda que a decoração ocupa um espaço bem delimitado por molduras externas, impedindo assim que ela transborde da página, e por molduras que a separam da iluminura principal e das cinco linhas de texto logo abaixo dela.

Ainda dentro deste grupo merece destaque o fólio 32r, cuja iluminura principal é a Anunciação, e que contém três medalhões, dois na margem externa e um na margem inferior, com cenas da vida da Virgem – seu nascimento, sua apresentação no templo e suas bodas com José respectivamente. Aqui a margem participa diretamente da compreensão da miniatura principal, uma vez que nela estão cenas da vida da Virgem em ordem cronológica, estabelecendo uma lógica narrativa entre a iluminura central e os medalhões localizados na margem do fólio. Estes são integrados à decoração pela borda que os delimita e que é proveniente dos prolongamentos e encontros dos caules da folhagem usada na decoração marginal, conforme podemos ver na figura 5.



3. Decoração marginal nos fólhos com texto do livro de horas 50,1,016, ff. 131v e 132r respectivamente.



4. Decoração marginal nos fólhos com iluminura do livro de horas 50,1,016, ff. 67r e 76v respectivamente.



5. Anunciação com três medalhões na margem figurando O Nascimento da Virgem, A Apresentação da Virgem no Templo e suas Bodas com José, f. 32r.

Por último, há uma terceira disposição das margens em dois fólhos específicos do livro de horas 50,1,016, o 25r e o 28v, justamente onde se localizam os medalhões da Virgem com o Cristo Morto e da Virgem com o Menino e um anjo, respectivamente. Nesses fólhos somente três margens são decoradas: a superior, a inferior e a externa, onde está a iluminura. Devemos notar que novamente a decoração marginal respeita o traçado da mancha de texto na margem interna, e não avança até o final do fólho. Ela forma um bloco único, em forma de C, nos dois fólhos. No entanto, ela avança até o final da borda superior do fólho 25r, transbordando da página. Isto pode ocorrer devido a um corte errado do fólho ou devido a um deslocamento geral do traçado, precisamente quando foi feito. Podemos ver esta disposição na figura 6.



6. Decoração marginal nos fólhos com medalhões na margem, ff. 25r e 28v.

Podemos perceber, portanto, que no livro de horas 50,1,016 a disposição da decoração marginal está diretamente ligada ao conteúdo do fólho, variando conforme uma modulação. Em fólhos onde só há texto temos apenas uma faixa de decoração, em uma das margens; em fólhos com texto e imagem, mas em que a imagem se localiza na

margem, temos três margens decoradas; em fólhos com iluminura de página inteira as quatro margens são decoradas.

### **O tipo de decoração marginal do livro de horas 50,1,016**

O livro de horas 50,1,016 possui, como dito acima, um tipo de decoração marginal com motivos vegetais. Nela, podemos identificar três principais categorias: frutos, folhas e flores. Dentro da primeira categoria, há dois tipos de frutos: morangos e um tipo de fruto pequeno, redondo e vermelho, que se assemelha a uma cereja. Eles surgem de dentro das folhas de acanto, e do prolongamento dos caules das folhagens (fig. 7).



7. Morangos e cerejas presentes nas margens do livro de horas 50,1,016.

Na categoria das folhas também podemos identificar dois tipos diferentes: a folha de acanto e as ramagens, que são as pequeninas folhas douradas que salpicam todo o fundo e complementam a decoração das margens. São elas que geralmente decoram a margem próxima à costura dos fólhos com iluminuras e também são o tipo de decoração mais utilizada nos fólhos que possuem somente textos. Já a folha de acanto, presente nas cores azul e dourado, aparece somente nos fólhos que contêm iluminuras. Ela surge geralmente dos cantos dos fólhos ou da própria moldura da iluminura. Dela saem as flores e frutos que cobrem o restante das margens do fólho (fig. 8).



8. Folhas de acanto e ramagens nas margens do livro de horas 50,1,016.

A terceira categoria, das flores, é aquela onde encontramos maior variedade de motivos. Conseguimos apontar oito subcategorias diferentes, agrupadas de acordo com o formato de suas pétalas (figs. 9-16). A categoria 1 está presente somente nos fólhos com iluminuras, enquanto as outras aparecem por todo o códice.



9. Categoria 1 de flores presentes nas margens do livro de horas 50,1,016.



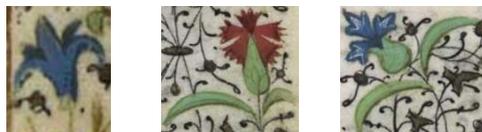
10. Categoria 2 de flores presentes nas margens do livro de horas 50,1,016.



11. Categoria 3 de flores presentes nas margens do livro de horas 50,1,016.



12. Categoria 4 de flores presentes nas margens do livro de horas 50,1,016.



13. Categoria 5 de flores presentes nas margens do livro de horas 50,1,016.



14. Categoria 6 de flores presentes nas margens do livro de horas 50,1,016.



15. Categoria 7 de flores presentes nas margens do livro de horas 50,1,016.



16. Categoria 8 de flores presentes nas margens do livro de horas 50,1,016.

Podemos notar novamente a relação entre o tipo de motivo presente nas margens do códice em questão e o conteúdo de cada

fólio, destacando a clara associação entre a folha de acanto e as iluminuras – ou melhor, a associação entre a folha de acanto e a imagem figurativa, uma vez que tal motivo só aparece nos fólhos com iluminura de página inteira e vinhetas nas margens. Outro fator que observamos é a onipresença das ramagens, que funcionam como um motivo coringa dentro do livro de horas 50,1,016, aparecendo em todos os tipos de fólio.

### As margens dos fólhos com texto do livro de horas 50,1,016

Verificamos que existe uma lógica de organização das margens dos fólhos com texto. Ao analisar todos os fólhos deste tipo no livro, concluímos, primeiro, que as margens são iguais no recto e no verso de cada fólio, como se fossem um espelho. Assim sendo, a margem do fólio 1r espelha a margem do fólio 1v, a do 2r espelha a do 2v, e assim por diante em todo o manuscrito. A figura 17 demonstra esse efeito.



17. Fólhos 1r e 1v do livro de horas 50,1,016 com as margens espelhadas.

Também concluímos que, exceto pelo calendário, há quatro modelos diferentes de margens que são repetidas em todos os fólhos

de texto, seguindo a mesma lógica explicada acima. No calendário, que não por acaso constitui um caderno independente, há doze modelos diferentes e únicos que aparecem somente duas vezes, um em cada fólio recto e verso. A figura 18 abaixo mostra os modelos usados no calendário, na ordem dos fólios. A figura 19 mostra os quatro modelos usados no restante do livro.



ff. 1r e 1v

ff. 2r e 2v

ff. 3r e 3v

ff. 4r e 4v

ff. 5r e 5v

ff. 6r e 6v



ff. 7r e 7v

ff. 8r e 8v

ff. 9r e 9v

ff. 10r e 10v

ff. 11r e 11v

ff. 12r e 12v

18. Modelos de margens usadas no calendário do livro de horas 50,1,016, ff. 1 a 12 respectivamente.



19. Modelos de margens usadas nos fólhos de texto do livro de horas 50,1,016, identificados como 1, 2, 3 e 4 respectivamente.

Esses quatro modelos se repetem de formas diferentes ao longo do manuscrito, sem seguir uma ordem específica. Podemos observar isto na tabela 1, que mostra a ordem em que cada modelo aparece, de acordo com os cadernos. Optamos por analisar os modelos de acordo com os cadernos pois esta é a unidade básica de divisão dos manuscritos, usada inclusive no momento de sua confecção.

	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º	11º	12º
C2	1	2	1	2	4	3	4	3	1	2	1	2
C3	4	3	4	3	3	1	3	1	2	2	1	3
C4	4	4	3	3	4	2	1	3	4	2	1	3
C5	4	3	4	2	1	2	1	1	2	1	2	4
C6	3	4	3	2	1	3	1	3	4	-	4	1
C7	-	4	3	2	1	1	3	4	2	1	2	4
C8	3	1	3	4	3	3	4	2	1	1	2	2
C9	1	2	1	3	4	3	4	1	2	2	1	3
C10	4	4	3	2	1	2	4	3	4	1	2	3
C11	4	2	1	4	3	3	4	1	2	4	3	2
C12	1	2	1	2	1	3	4	3	4	2	1	3
C13	4	1	2	3	4	2	1	-				
C14	4	3	-	-	-	-	-	-				

Tabela 1. Sequência dos quatro modelos de margens usadas nos fólhos de texto do livro de horas 50,1,016, de acordo com os cadernos.

A primeira linha da tabela corresponde aos fólhos de cada caderno, já a primeira coluna aos cadernos do manuscrito. É importante retomar e aprofundar algumas das informações relativas aos cadernos do manuscrito, fornecidas na primeira seção deste capítulo, para compreender a tabela 1. Conforme explicado anteriormente, o livro de horas em questão possui doze sextos, ou seja, doze cadernos compostos de seis bifólios, e, portanto, doze fólhos; dois quaternos irregulares, melhor, dois cadernos com quatro bifólios e, portanto, oito fólhos, e um bifólio. Os sextos correspondem aos cadernos 1 a 12. Excluindo o caderno 1, temos na primeira coluna da tabela os cadernos 2 a 12 com doze fólhos cada um, exceto pelos cadernos 6 e 7, com onze fólhos cada, devido à falta dos fólhos 70, que corresponde ao décimo fólho do caderno 6, e 73, que corresponde ao primeiro fólho do caderno 7. Os cadernos 13 e 14 são os quaternos irregulares, com sete fólhos cada um. No caderno 14, porém, apenas dois fólhos têm as margens decoradas, e por isso só eles aparecem na tabela. O bifólio final não aparece na tabela pelo mesmo motivo.

Podemos perceber que nenhum caderno é igual ao outro em termos de decoração marginal, já que nenhuma sequência se repete. Mesmo dentro dos cadernos também não há uma preocupação com ordenação, sequenciamento ou alternância dos modelos. Notamos também que o modelo 4 é o mais usado no primeiro fólho de cada caderno, aparecendo em sete dos catorze. Da mesma maneira, nenhum caderno inicia com o modelo 2.

Sendo assim, montamos a tabela 2, que mostra quantas vezes cada modelo de margem aparece em cada caderno, seguindo as mesmas orientações da tabela 1 em relação à ordenação do manuscrito.

Olhando a última linha da tabela, temos a incidência de cada modelo de margem no livro. Notamos que o modelo 3 é o mais usado, e o 2 é o menos usado. Olhando as outras linhas percebemos que em nenhum caderno a distribuição dos modelos é igual, embora em todos eles os quatro modelos apareçam pelo menos uma vez.

Podemos considerar, então, que esta organização das margens do manuscrito provavelmente foi pensada pelos iluminadores ainda em sua concepção, e pode indicar que apenas um artista foi o responsável pela iluminação de todas as margens do códice, ou pelo menos o mesmo ateliê, chefiado por um artista. É interessante notar também

que o espelhamento das margens facilita a execução da pintura e evita o efeito de transparência e a interferência que isso causa na percepção dos motivos marginais.

	Modelo 1	Modelo 2	Modelo 3	Modelo 4	Fólios/caderno
C2	4	4	2	2	12
C3	3	2	5	2	12
C4	2	2	4	4	12
C5	2	2	4	4	12
C6	3	1	4	3	11
C7	3	3	2	3	11
C8	3	3	4	2	12
C9	4	3	3	2	12
C10	2	3	3	4	12
C11	2	3	3	4	12
C12	4	3	3	2	12
C13	2	2	1	2	7
C14	0	0	1	1	2
Total	34	31	39	35	139

Tabela 2. Incidência dos quatro modelos de margens usadas nos fólios de texto do livro de horas 50,1,016, de acordo com os cadernos.

## Conclusão

Para finalizar este capítulo, devemos fazer uma reflexão sobre as margens deste manuscrito, após perceber a ligação entre os motivos da margem, o conteúdo de cada fólio e sua organização.

Maria Cristina Pereira<sup>15</sup> argumenta que há frequentemente uma economia moral em certos manuscritos, em que centro e margem funcionam como polos organizadores das imagens, com lógicas próprias que obedecem ao modo de funcionamento geral da página, que não é fechado nem excludente. Assim, as margens não possuem valor *per se*, mas dependem das funções que desempenham na sintaxe da página.

---

<sup>15</sup> PEREIRA, M. C. Quando a borda não enquadrava: transgressões nas miniaturas de manuscritos medievais. In: *Anais do XV Encontro Regional de História da Anpuh-Rio*, 2012, p. 4-5.

Outro conceito fundamental para compreendermos o tipo de margem presente no livro de horas 50,1,016 é o de ornamental, cunhado por Jean-Claude Bonne. Na origem, a palavra *ornatus* implica em algo que é necessário para que determinado objeto, lugar ou pessoa leve a cabo satisfatoriamente suas funções, objetivos ou razão de ser, uma das principais qualidades para a eficácia de um discurso<sup>16</sup>. Já o termo ornamental designa aquilo que concerne à organização interna ou propriamente dita das formas e das cores, um modo de construção suscetível de afetar em diversos níveis toda a imagem. Sua característica de levar em consideração as propriedades materiais do suporte e as propriedades plásticas do campo de inscrição, além de sua capacidade de afetar intimamente, mas em modalidades diferentes, os níveis mais diversos de uma obra, fazem do ornamental um fenômeno estético. Ele funciona como um intensivo, não representando nada de início, mas colocando seu peso estético a serviço de um sentido, graduando seus efeitos, emprestando e adaptando suas estruturas plásticas e cromáticas à múltiplas funções. Nesse sentido, o ornamento é um princípio, que valoriza aquilo que ele afeta, sem apagar suas qualidades, sentidos ou natureza, mesmo transformando sua aparência.

Como nos explica Jean-Claude Bonne:

Ao articular-se com o seu suporte ou o objeto (...), o ornamental vem emprestar e, assim, também adaptar suas estruturas plásticas e cromáticas a múltiplas funções. Função decorativa, reconhecidamente, mas também iconográfica, simbólica, expressiva, sintática, emblemática, ritual, mágica...; muitas vezes ele também desempenha um papel de delimitação e enquadramento, de marcação hierárquica e funcional (para o canto e a leitura, por exemplo, no caso de uma capitular pintada ou ornada).<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> PEREIRA, M. C. Quando a borda não enquadrava: transgressões nas miniaturas de manuscritos medievais. In: *Anais do XV Encontro Regional de História da Anpuh-Rio*, 2012, p. 4-5.

<sup>17</sup> “*En s’articulant avec son support ou son objet (...) l’ornemental en vient à prêter et donc aussi à adapter ses structures plastiques et chromatique à de multiples fonctions. Fonction décorative, certes, mais aussi iconographique, symbolique, expressive,*

O ornamental tem a propriedade de se adaptar à estrutura em que está inserido, e exercer a função de acordo com ela, seja decorativa, iconográfica, simbólica ou outra.

Por isso podemos dizer que as margens do manuscrito 50,1,016 são ornamentais. Elas são necessárias ao funcionamento das miniaturas e do texto do manuscrito, organizam e modulam seu conteúdo, seguindo uma lógica própria ao códice. Neste caso, elas exercem uma função decorativa, termo que não tem somente um sentido estético, mas também de uma homenagem que é adequada ao objeto, uma valorização honorífica dada pelo ornamental. Assim, destacamos e reafirmamos a importância das margens e suas imagens nos modos de funcionamento do manuscrito 50,1,016, que se relacionam diretamente com o conteúdo de cada fólio, intensificando-o, celebrando-o e organizando-o dentro do códice.

## **Bibliografia**

AVRIL, F. O acervo de livros de horas iluminados da Biblioteca Nacional do Brasil. In: FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 13-16.

BERGE, D. *Livros de Horas manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (ms. 23,2,12). Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/ms\\_s1589021/mss1589021.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/ms_s1589021/mss1589021.pdf). Acesso em: 17 fev. 2021.

BONNE, J.-C. De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome. *Civilisation Médiévale*, Poitiers, v. 4, n. 1, p. 103-119, 1997.

---

*syntaxique, emblématique, rituelle, magique...; il joue très souvent aussi un rôle de délimitation et d'encadrement, de marquage hiérarchique et de repère fonctionnel (pour le chant ou le lecture, par exemple, dans le cas d'une letrinne initiale peinte ou ornée).*"  
BONNE, J.-C. De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome. *Civilisation Médiévale*, v. 4, n. 1, 1997, p. 106. (tradução da autora).

DAMASCENO, D. *Manuscritos – séc XII-XVIII: Pergaminhos iluminados e documentos preciosos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973, p. 5. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon620428.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon620428.pdf). Acesso em: 17 fev. 2021.

DEROLEZ, A. *The palaeography of gothic manuscript books from the twelfth to the early sixteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

FAILLACE, V. *Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: FBN, 2016.

GAMA, J. S. (dir.) *Exposição Permanente dos Cimélios da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Leuzinger & Filhos, 1885, p. 479-481. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_obrasgerais/drg73116/drg73116.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasgerais/drg73116/drg73116.pdf). Acesso em: 17 fev. 2021.

PEREIRA, M. C. Quando a borda não enquadrava: transgressões nas miniaturas de manuscritos medievais. In: *Anais do XV Encontro Regional de História da Anpuh-Rio*, 2012.

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

## **Lista de Figuras**

1 a 19. Livro de Horas para uso de Paris, c. 1460. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (ms. 50,1,016). Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss1212392/mss1212392.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212392/mss1212392.pdf).

## **Nota Biográfica**

Maria Izabel Escano Duarte de Souza é doutoranda em História Social pelo PPGHS-USP, com bolsa da CAPES, sendo orientada pela professora Maria Cristina C. L. Pereira. Mestre e graduada em História pela UFRJ e pesquisadora dos grupos LATHIMM-USP e Studiolo-UERJ. Atua também como professora do ensino básico.

## VII

# **Sobre a concepção iconográfica do inferno no mundo bizantino: uma reflexão a partir das imagens dos condenados**

Mariana Pincinato Quadros de SOUZA

Nas representações do Inferno que integram as imagens do Juízo Final no mundo bizantino encontramos dois lugares distintos, os quais chamaremos de “inferno superior” e “inferno inferior”, pela disposição usual na imagem (fig. 1). Há, na historiografia, divergências a respeito do significado desses dois lugares infernais, o que discutiremos brevemente nesse capítulo. Por um lado, há autores que afirmam que ambos fazem parte de um só tempo/espaço, ou seja, o lugar para onde os condenados seriam enviados após o Juízo Final, para sofrer os tormentos eternos. Por outro lado, há a leitura desses espaços como dois tipos de inferno, que funcionam em dois tempos diferentes em uma mesma imagem: o inferior seria o “inferno de espera”, lugar para onde os condenados se dirigiriam logo após a morte para uma expiação temporária dos pecados, até o dia do Juízo Final; o superior, por sua vez, seria o “inferno definitivo”, para onde todos os condenados por Cristo seriam levados para sofrer os castigos eternamente.



1. Juízo Final. Ms. Grego 74, f. 51v (detalhe). Séc. XI, Paris, BNF.

Tomaremos como objeto de estudo o inferno do Juízo Final da Basílica de Santa Maria Assunta (fig. 2), localizada em Torcello, uma das ilhas da Laguna de Veneza. Trata-se de um painel de mosaico produzido no século XI, o qual segue a tradição de representação infernal bizantina, com o lago de fogo (inferno superior) e os compartimentos infernais (inferno inferior). Em relação ao primeiro, não há dúvidas de que se trata do local destinado aos condenados no dia do último julgamento. No entanto, no que diz respeito aos compartimentos infernais, há mais de uma forma de interpretação desse lugar, como veremos logo adiante.

É conveniente, a princípio, destacarmos as referências às diferentes localidades infernais na literatura de época. Esta contém, muito provavelmente, as fontes nas quais os iluminadores, pintores, escultores e mosaístas bizantinos se inspiraram para conceber as imagens do Além cristão.



2. Juízo Final. Basílica de Santa Maria Assunta. Mosaico, séc. XI. Ilha de Torcello, Veneza, Itália. Fotografia da autora.

O mais antigo comentário grego patrístico sobre o livro bíblico do Apocalipse conservado foi escrito por André de Cesareia, teólogo grego do século VI e bispo de Cesareia, atual cidade de Kayseri, na Capadócia. Ele já afirmava a existência de vários locais de tormento, cuja intensidade era proporcional à gravidade da infração. Ao serem enviadas para o inferno, as almas dos réprobos, após o primeiro julgamento pós-morte, não sofriam fisicamente as sanções que lhes eram impostas. Apenas se reencontrariam com seus corpos e sofreriam os castigos, então, na própria carne, após a ressurreição e o Juízo Final.<sup>1</sup> Não está claro, no entanto, nos textos de André de

---

<sup>1</sup> CESAREIA, A. *Commentarius in Apocalypsin*. In: MIGNE, J.P. *Patrologiae Patrologiae cursus completus...*: Series graeca. v 106. Beyrouth: Imprimerie Catholique, 1866, p. 423B. Desde muito cedo, a doutrina da Igreja afirma que, com a morte, a alma deixa o corpo e só volta a encontrá-lo no fim dos tempos. No entanto, a questão da incorporeidade da alma não impediu que se criasse uma tradição de tormentos corporais *post-mortem*, muito antes da instituição do Purgatório. As almas separadas foram dotadas de uma materialidade *sui generis* e puderam, desse modo, ser castigadas como que corporalmente. Cf. LE GOFF, J. *O Nascimento do Purgatório*. Lisboa: Estampa, 1995, p. 19-20.

Cesareia, se a existência de dois tipos de pena implicaria na existência de dois lugares infernais distintos. O autor ainda afirma, em seus comentários, que a morte e o inferno serão lançados num lago de fogo ao fim dos tempos. Éfrem da Síria,<sup>2</sup> em seus sermões sobre o Juízo Final, vai um pouco mais longe ao afirmar que, após a ressurreição dos mortos, as moradas infernais serão completamente esvaziadas e que o fogo inextinguível, que fluirá em frente ao Juiz, cobrirá toda a terra, como no dilúvio.<sup>3</sup>

A imagem do dilúvio de fogo já estava presente na tradição apocalíptica judaica. Entre os séculos II a.C. e o século III de nossa era, textos produzidos no Oriente Médio, principalmente nas regiões da Palestina e do Egito, influenciaram diretamente as concepções e representações do além. A maioria deles faz parte do conjunto de textos chamados apócrifos pela Igreja cristã latina, ou seja, não estão entre os documentos oficiais, ditos autênticos da doutrina, com exceção do livro atribuído a São João. Esse caráter apócrifo só lhes seria atribuído pelo Concílio de Cartago, em 397, e também pelo Concílio de Trento, já no século XVI. Assim, muitos deles tiveram alguma influência durante a Idade Média, seja por não serem considerados apócrifos ainda, seja por sua circulação clandestina, afastados dos textos canônicos.<sup>4</sup> Aqui, citaremos o Livro de Henoch e os Apocalipses de Pedro e Paulo.

O Livro de Henoch é um dos mais antigos testemunhos desse estilo literário, composto provavelmente entre os séculos II e I a.C. Nele, encontramos referências à imagem do lago de fogo. Mais precisamente na primeira parte, no Livro da Assunção, Henoch descreve: “E cheguei a um rio de fogo do qual o fogo corre como água e se derrama no alto mar...” (Cap. XVII).<sup>5</sup> Além da imagem do fogo, a ideia de lugares distintos no além e das diversas categorias de mortos também são descritas pelo autor. Ao perguntar ao anjo Rafael

---

<sup>2</sup> Teólogo do século IV, nascido em Nísibis e autor de uma grande variedade de hinos, poemas e sermões. Por suas obras, foi declarado Doutor da Igreja pelo papa Bento XV, em 1920. É considerado um dos mais importantes padres da Igreja na tradição siríaca.

<sup>3</sup> NISIBE, É. *De judicio et resurrectione*. In: MOBRAK, P ; ASSEMANI, É.-É (ed.). *Ephraemus Syrus opera omnia*. Sermons grecs, III, 1737-1743, p. 148 D e 149 B-C.

<sup>4</sup> LE GOFF, J. *O Nascimento do Purgatório*. Lisboa: Estampa, 1995, p. 49.

<sup>5</sup> Ibid.

onde é a morada das almas dos mortos antes do julgamento, Henoch é levado até uma montanha. Havia nela cavidades profundas. O anjo lhe explica:

Estas cavidades são feitas para nelas se reunirem os filhos das almas dos mortos... Para deixá-los lá morar até o dia do seu julgamento e até o momento que lhes foi fixado; e esse longo tempo durará até o grande julgamento.<sup>6</sup>

O Apocalipse de Pedro, composto no final do século I e influenciado pelos apocalipses judaicos e pela escatologia popular grega, apresenta o fogo: “E alguns estavam pendurados pela língua, eram os caluniadores, e por baixo deles havia fogo que flamejava e os torturava” (Cap. XXII); “E outros homens e mulheres estavam em pé, com chamas até o meio do corpo” (Cap. XXVII).<sup>7</sup>

O Apocalipse de Paulo, elaborado no Egito em meados do século III, é a primeira versão a diferenciar o inferno superior do inferno inferior. Ao alcançar o inferno inferior, São Paulo diz que “lá viu as almas daqueles que aguardavam a misericórdia de Deus”.<sup>8</sup> A parte mais longa do relato é dedicada à descrição das penas do inferno, fornecendo informações mais precisas, identificando e classificando os condenados. São Paulo descreve árvores de fogo de onde pendem os pecadores e um forno ardente com chamas de sete cores, onde outros são torturados. Vê os sete castigos para as almas dos condenados: o frio, o calor, a fome, a sede, os vermes, o mau cheiro e o fumo, além da roda de fogo onde ardem ao mesmo tempo mil almas, entre muitos outros.<sup>9</sup>

Retomando a construção iconográfica do inferno de Torcello, o inferno superior é composto pelo lago de fogo, alimentado por um rio flamejante que brota dos pés do Cristo Juiz, que é ocupado por uma personagem, cuja identidade é frequentemente relacionada a

---

<sup>6</sup> LE GOFF, J. *O Nascimento do Purgatório*. Lisboa: Estampa, 1995, p. 49. Não encontramos referências que fundamentem a expressão de Henoch “filhos das almas dos mortos”. No entanto, é certo que o autor se refere às almas dos homens, logo após a morte.

<sup>7</sup> Ibid, p. 52-53.

<sup>8</sup> Ibid, p. 55.

<sup>9</sup> Ibid, p. 55.

Hades, segundo inscrições encontradas em várias imagens bizantinas. Junto dele, encontramos um grupo de condenados, que são lançados no lago por dois anjos e atormentados por pequenos demônios alados de cor azul, mesma cor de Hades (fig. 3).

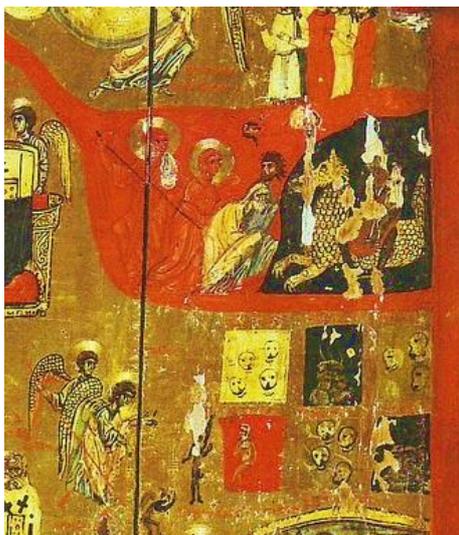


3. Inferno. Mosaico, Séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.

Essa representação tradicional bizantina do lago de fogo, como descrito no Apocalipse de São João (20,10), também pode ser encontrada em outras imagens do Juízo Final, como no ms. Grego 74 da BNF (fig. 1) e no ícone n.151 do mosteiro de Santa Catarina, no Sinai (fig. 4).

Abaixo do lago de fogo, em Torcello, encontramos o inferno inferior, composto por seis compartimentos. Nos três compartimentos de cima, os condenados são figurados de corpo inteiro, nus. No primeiro, eles se encontram entre chamas. No segundo, estão inseridos em um lugar escuro, como as trevas. No terceiro, de difícil identificação, os condenados parecem submersos por ondas. Nos três compartimentos de baixo, os corpos estão desmembrados. No primeiro, de fundo preto, crânios são vistos com vermes que entram e saem pelos olhos. No segundo, são representadas as cabeças dos

danados, que olham para diferentes ângulos, imersos em chamas. No último compartimento, novamente encontramos crânios, mas, dessa vez, acompanhados de pés, mãos e ossos soltos. Desse modo, os condenados sofrem abusos diferenciados, alocados em compartimentos que se assemelham a cavernas. No ícone nº 151 do Mosteiro de Santa Catarina, no Sinai, as inscrições permitem uma melhor compreensão desses compartimentos infernais específicos. Neles encontramos: “o ganancioso”, “os esqueletos”, “o tártaro”, “o ranger de dentes” e “a escuridão do inferno”.<sup>10</sup> Entre as denominações, há duas que se encaixam bem nas imagens: aos “esqueletos” correspondem os crânios habitados pelos vermes; o “ganancioso”, é evocado pela figura do mau rico, da parábola de Lázaro.



4. Inferno. Ícone nº 151 do Mosteiro Sta. Catarina, séc. XII.

Essa segunda parte do inferno de Torcello, assim como as outras imagens infernais bizantinas tradicionais, é passível de duas interpretações. A primeira delas entende que esses compartimentos

---

<sup>10</sup> LE GOFF, J. *O Nascimento do Purgatório*. Lisboa: Estampa, 1995, p. 123.

são diferentes locais de tormento, cada espaço destinado a um tipo específico de pena. Desse modo, os compartimentos pertenceriam ao mesmo “tempo infernal” do lago de fogo, sendo uma continuidade dele, ou seja, o destino das almas condenadas após o Juízo Final. Jérôme Baschet, ao defender essa hipótese, afirma que essas punições não se relacionariam com o grau de infração dos condenados ou com os pecados capitais. Para o autor, essa imagem seria uma representação das principais penas sofridas pelo grupo dos danados.<sup>11</sup>

Os primeiros compartimentos ilustram as principais penas mencionadas pelos teólogos, ou que podem ser fundamentadas pelas Escrituras. No entanto, segundo Baschet, a interpretação dos últimos é mais delicada e talvez fosse conveniente propor uma leitura global do caso, já que as imagens evocam, com os cadáveres e corpos desmembrados, tanto a ideia da morte corporal quanto a da “segunda morte”, que consiste na danação. Desse modo, o autor afirma que, em Torcello, os compartimentos não representam uma classificação dos pecadores em categorias, tampouco são representações de lugares distintos, mas contribuem para traduzir a natureza infinita do inferno.<sup>12</sup>

A segunda interpretação possível para os compartimentos infernais seria identificá-los como local de destino das almas logo após a morte, ou seja, em seguida ao julgamento imediato. Diferentemente do lago de fogo, a que se destina às almas condenadas pelo Juízo Final, esse lugar seria um “inferno de espera”, um local onde as almas sofreriam tormentos até o fim dos tempos, quando ressuscitariam para serem novamente julgadas. Essa ideia se assemelha muito à concepção de Purgatório, que será institucionalizado pela Igreja apenas no final do século XII.

Um dos autores que corroboram com essa hipótese é Marcello Angheben<sup>13</sup>, que busca, em textos, indícios que comprovariam essa teoria. No Apocalipse de Paulo (16), as almas separadas no

---

<sup>11</sup> BASCHET, J. *Les justices de l'au-delà*. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-Xve siècle). Rome: École française de Rome, 2014, p. 194.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> ANGHEBEN, M. Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat. *Cahiers Archeologiques*, Paris, v. 50., 2002, p. 122-127.

juízo imediato são submetidas a tormentos no inferno de espera. O autor transcreve as palavras de Deus sobre a alma de um reprovado:

Que ela seja entregue ao anjo Tartarouchos, nomeado para os tormentos, e que ele a envie para as trevas exteriores, onde há choro e ranger de dentes: que ela permaneça lá até o grande dia do juízo.<sup>14</sup>

Do mesmo modo, no Apocalipse da Virgem, os diferentes lugares infernais são descritos. Conduzida por São Miguel Arcanjo, a alma cruza sucessivamente as trevas, o rio de fogo, os vermes devoradores, o lago de fogo, entre outros. Nessa geografia infernal, encontramos uma parte dos lugares enumerados também por Éfrem da Síria, com a diferença que aqui esses lugares são habitados pelas almas em espera. Nesse apocalipse, o arcanjo descreve igualmente um rio negro, que chama de “fogo exterior”, onde queimam os judeus. Em Torcello, um dos compartimentos infernais é preto e atravessado por ondulações. Existe, então, a possibilidade de essa imagem ser uma transposição desta descrição.<sup>15</sup>

Em relação à iconografia, Angheben aponta alguns aspectos para sustentar sua hipótese. Primeiramente, a presença de uma personagem que se destaca entre os condenados nesse inferno de espera, que pode ser identificada como a má rica a partir de um paralelo com a presença do pobre Lázaro, entre os eleitos, no seio de Abraão<sup>16</sup> (fig. 5). Da mesma maneira que Lázaro teria sido enviado a um paraíso de espera, o mau rico teria sido colocado em um inferno temporário. Outro aspecto seriam as naturezas dos tormentos, os quais diferem substancialmente entre um registro e outro. No lago de fogo, as almas

---

<sup>14</sup> “Qu’elle soit remise à l’ange Tartarouchos, celui qui est préposé aux tourments, et qu’il l’envoie dans les ténèbres du dehors, là où sont les pleurs et les grincements de dents: qu’elle y demeure jusqu’au grand jour du jugement”. Ibid, p. 125-126. Tradução nossa.

<sup>15</sup> Ibid, p. 126.

<sup>16</sup> Como em Lc 16, 22-24: “E aconteceu que o mendigo morreu, e foi levado pelos anjos para o seio de Abraão; e morreu também o rico, e foi sepultado. E no inferno, ergueu os olhos, estando em tormentos, e viu ao longe Abraão, e Lázaro no seu seio. E, clamando, disse: Pai Abraão, tem misericórdia de mim, e manda a Lázaro que molhe na água a ponta do seu dedo e me refresque a língua, porque estou atormentado nesta chama.”

pecadoras são maltratadas pelos demônios, enquanto nos compartimentos eles não estão presentes.



5. Juízo Final. Hades no inferno e Abraão no Paraíso. Mosaico, séc. XI, Torcello.

Finalmente, a característica que mais nos chama a atenção diz respeito à aparência física dos condenados. Nos compartimentos infernais, eles são muito diferentes dos ressuscitados, não apenas em Torcello, mas em vários casos que seguem a tradição iconográfica do mundo oriental. São reduzidos à forma esquelética, como diz igualmente a inscrição do Sinai e, sobretudo, seus ossos parecem ter sido separados. Os outros condenados nos compartimentos, que não aparecem desmembrados, estão inteiramente nus. No lago de fogo, ao contrário, os condenados apresentam integridade corporal, que seria consequência da ressurreição no fim dos tempos. Encontram-se vestidos e, assim como os eleitos, eles reencontraram seu lugar na sociedade, seus status sociais, entre os quais reconhecemos os reis, os bispos, os monges, etc.<sup>17</sup>

A possibilidade de salvação no fim dos tempos, mesmo a alma sendo condenada em primeira instância, ou seja, logo após a morte, já existia muito tempo antes da institucionalização do Purgatório.

---

<sup>17</sup> ANGHEBEN, M. Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat. *Cahiers Archeologiques*, Paris, v. 50, 2002, p. 127.

Assim, era possível para o cristão a remissão de alguns tipos de pecado e os sufrágios tinham papel muito importante nesse processo.<sup>18</sup> A própria noção de Juízo Final perderia o sentido se não houvesse a possibilidade de modificação da sentença entre a morte e o fim dos tempos. No entanto, apesar dos indícios apontarem para essa ideia do inferno inferior como lugar de espera, ainda há um longo caminho de análise e comparação para chegarmos em uma afirmação precisa.

### **Bibliografia:**

ANGHEBEN, M. Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'íconographie du jugement immédiat. *Cahiers Archeologiques*, Paris, v. 50, p. 105-134, 2002.

BASCHET, J. *Les justices de l'au-delà*. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-Xve siècle). Rome: École française de Rome, 2014.

CESAREIA, A. *Commentarius in Apocalypsin*. In: MIGNE, J.P. *Patrologiae Graeca*. v. 106. Beyrouth: Imprimerie Catholique, 1866.

CHRISTE, Y. *Jugements Derniers*. Paris: Zodiaque, 2010.

LE GOFF, J. *O Nascimento do Purgatório*. Lisboa: Estampa, 1995.

NISIBE, É. *De judicio et resurrectione*. In: MOBARAK, P. ; ASSEMANI, É.-É (ed.). *Ephraemus Syrus opera omnia*. Sermons grecs, III, 1737-1743.

POLACCO, R. *La catedrale di Torcello*. Venezia-Treviso: L'altra riva-Canova, 1984.

---

<sup>18</sup> Como em 1 João 5, 16 – 17: “Se alguém vir pecar seu irmão, pecado que não é para morte, orará, e Deus dará a vida àqueles que não pecarem para morte. Há pecado para morte, e por esse não digo que ore. Toda a iniquidade é pecado, e há pecado que não é para morte.”

PACE, V. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Cerf, 2007.

### **Lista de Figuras**

1. Juízo Final. Ms. Grego 74, f. 51v. Séc. XI, Paris, BNF. CHRISTE, Y. *Jugements Derniers*. Paris: Zodiaque, 2010, p. 37 (detalhe). Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105494556>. Acesso em: 10 out. 2021.

2. Juízo Final. Basílica de Santa Maria Assunta. Mosaico, séc. XI. Ilha de Torcello, Veneza, Itália. Fotografia da autora.

3. Inferno. Mosaico, Séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello. POLACCO, Renato. *La catedrale di Torcello*. Venezia-Treviso: L'altra riva-Canova, 1984, p. 70 e 71 (detalhe).

4. Inferno. Ícone nº 151 do Mosteiro Sta. Catarina, séc. XII. PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Cerf, 2007, p. 59 (detalhe).

5. Juízo Final. Hades no inferno e Abraão no Paraíso. Mosaico, séc. XI, Torcello. POLACCO, Renato. *La catedrale di Torcello*. Venezia-Treviso: L'altra riva-Canova, 1984, p. 70-71 (detalhe).

### **Nota Biográfica**

Mariana Pincinato Quadros de Souza é doutoranda em História Social pelo PPGHS-USP, sob a orientação da professora Maria Cristina C. L. Pereira, e pesquisadora do LATHIMM-USP. Atua também como professora de Artes para Ensino Fundamental II e História da Arte para Ensino Médio.

# VIII

## **O ornamental além da ornamentalidade em Oxford, St. John's College MS 61**

Muriel Araujo LIMA

Assim como a maioria dos bestiários ingleses, o manuscrito atualmente denominado Oxford, St. John's College MS 61 é uma obra anônima, e pouco se sabe de seu contexto original de produção ou as circunstâncias de sua encomenda. Não há nenhum documento medieval que explicitamente disserte sobre o uso desse tipo de livro na Idade Média, ou mesmo que mencione de maneira superficial quem encomendava essas obras e qual seria a sua finalidade. Com algumas exceções, pouco se sabe sobre os bestiários antes do período moderno, nem sobre seus locais exatos de produção, ou ainda quem foram seus comitentes, a quem pertenceram durante os séculos medievais e como sobreviveram ao fim da Idade Média: tudo isso é sombra.

O MS 61 possui noventa e três iluminuras distribuídas em cento e três fólios (além de muitas iniciais iluminadas). Não se trata apenas de um número alto de imagens, mas ainda de uma razão imagem-fólio considerável, fazendo deste livro um exemplar ricamente ilustrado. Como é comum em bestiários, a obra é formada por uma longa sequência de capítulos em que diferentes animais, plantas e pedras são descritos em seus comportamentos típicos (chamados de “naturezas”), hábitos e propriedades. Muitas vezes – porém nem sempre – estas descrições são a base para uma moralização cristã em que são expostos os significados místicos atribuídos ao animal, planta ou pedra que é o foco do capítulo em questão.

No caso do MS 61, trata-se de um bestiário de origem inglesa produzido entre 1210-30<sup>1</sup>. É um exemplar de luxo cujas dimensões são 293mm x 210mm (com uma área escrita de 205-10mm x 133mm) e 24 linhas por página.<sup>2</sup> Sua mais notável característica é o *ex-libris* no último fólio (103v), em que consta a inscrição *Liber S[an]c[t]e Trinitatis Eborensis*, uma referência ao priorado beneditino de Holy Trinity em Iorque, ao qual deve ter pertencido (figura 1). Esta instituição religiosa era originalmente uma igreja anglo-saxã que foi registrada no *Domesday Book* encomendado por Guilherme I após a invasão da Inglaterra, quando o duque da Normandia lutava para estabilizar o seu domínio. Logo após a conquista, as terras em que se situava a igreja foram doadas pelo novo rei a um de seus barões normandos, Ralph Paynell. Ao tomar posse do território, Paynell encontrou a igreja em estado dilapidado e a restaurou, eventualmente doando-a à abadia francesa de Marmoutier, nos arredores de Tours.<sup>3</sup>

Outra faceta do MS 61 que é digna de nota é o emprego dos elementos ornamentais e a ornamentalidade das imagens como um todo. Com alto número de imagens, a maioria delas figurando o animal que é tema do capítulo, o MS 61 apresenta um programa figurativo altamente complexo, caracterizado por cores vibrantes e saturadas, iniciais decoradas e amplo uso de folha de ouro. A complexidade figurativa inclui uma variedade de ornamentos no sentido mais comum da palavra, unidades formais, como motivos geométricos, volutas, padrões vegetais e filigranas coloridas. No entanto, sugerimos que a repetição, variação e combinação desses motivos, assim como o de outras formas e até cores, contribuem para a criação de uma dimensão particular do sistema figurativo do manuscrito, a qual pode ser chamada de *ornamentalidade*<sup>4</sup> e que é

---

<sup>1</sup> BAXTER, R. *Bestiaries and Their Users in the Middle Ages*. Bridgend: Sutton Publishing/Courtauld Institute, 1998, p. 148.

<sup>2</sup> HANNA, R. *A Descriptive Catalogue of the Western Medieval Manuscripts of St. John's College Oxford*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 81. Dados confirmados por observação *in loco*.

<sup>3</sup> SOLLOWAY, J. *The Alien Benedictines of York: Being a complete history of Holy Trinity Priory, York*. Leeds: The Belgrave Press, 1910, p. 2; 3.

<sup>4</sup> Conceito este formulado por Jean-Claude Bonne. Ver, por exemplo, BONNE, J.-C. De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome. *Civilisation Médiévale*, Poitiers, v. 4, n. 1, p. 103-119, 1997.

maior do que a soma de suas partes. Assim, a ornamentação não é apenas um conjunto de elementos formais, mas uma faceta das imagens no livro, que funciona de forma a guiar o processo cognitivo do leitor e contribui para a construção de significado. Reconhecer este aspecto do MS 61 é importante para uma melhor compreensão das funções dos ornamentos e do efeito geral da ornamentação dentro da lógica do manuscrito e seu uso das imagens.



1. Oxford, St. John's College MS 61, f. 103v.

O último fólio ilustrado do manuscrito contém apenas a inscrição com o nome do priorado, logo abaixo da imagem referente ao capítulo das pedras de fogo, encontrado na página anterior. Imediatamente percebe-se que o arranjo cromático da imagem indica um dos pontos centrais nas imagens dos bestiários, a *varietas*, em que a diversidade de cores funciona como forma de estabelecer ritmo, guiar os olhos do leitor pela página e criar impacto visual – de fato, a variedade cromática era um dos mais importantes critérios na sensibilidade

estética medieval.<sup>5</sup> Além disso, o MS 61 é um livro que começa e termina de forma puramente figurativa, com pinturas de página inteira. A primeira iluminura traz quatro cenas referentes a eventos narrados no Gênesis (criação dos animais, peixes e aves; a criação de Eva; a desobediência do casal original e sua consequente expulsão do Paraíso), enquanto que a pintura do fólio 103v referencia explicitamente o conteúdo moralizante do capítulo que a precede, o que não é comum em bestiários.<sup>6</sup> Nas imagens de ambos os fólhos temos um casal que pecou, e que pagou pelos seus erros – Adão e Eva foram banidos do Éden, e o homem e a mulher na iluminura das pedras de fogo são figurados em meio às chamas, o que funciona como uma analogia ao inferno.

A iluminura das pedras de fogo ao final do manuscrito retoma o tema dos erros humanos e o pecado, que são tratados de forma explícita na primeira imagem do manuscrito. O leitor seria então encorajado a relembrar o que tinha lido e visto nas iluminuras no decorrer de todo o livro, e assim meditar sobre os tópicos apresentados na obra. Quando se considera especificamente o primeiro e o último fólhos iluminados (a Criação quadripartida e as pedras de fogo), percebe-se que a conexão entre eles não é mediada pelo texto, pois o início e o fim do livro ocorrem de maneira puramente figurativa – com a exceção do nome do priorado no *ex-libris*, que ocupa, afinal, uma pequena parte da página e que não pode ser considerado propriamente uma parte da narrativa do bestiário. Deste modo, a ausência de conteúdo textual e o potencial exegético das imagens – separadas ou consideradas em par – faz com que elas tenham uma continuidade entre o início e o fim do manuscrito, e que seus elementos em comum sejam responsáveis por colocar o processo meditativo em movimento.

De acordo com o texto, as chamadas pedras de fogo possuem uma origem exótica (que surge no texto como uma referência vaga a uma “montanha do Oriente”, sem nome) e podem ser uma machos e outra

---

<sup>5</sup> PASTOUREAU, M. *Une Histoire Symbolique du Moyen Âge Occidental*. Paris: Seuil, 2004, p. 130.

<sup>6</sup> MURATOVA, X. Animal Symbolism and Its Interpretations in the Pictorial Programmes of the Illuminated Bestiaries. *IKON - Journal of Iconographic Studies*, Rijeka, v. 2, 2009, p. 229.

fêmea. Apesar da existência de sexos diferentes, o texto do capítulo não alude a nenhum tipo de dimorfismo sexual, ou seja, uma diferenciação física claramente perceptível entre a pedra fêmea e a pedra macho. No caso do MS 61, o texto do capítulo é o seguinte:

Em uma certa montanha no oriente, há pedras de fogo que são chamadas de *terrebolem* em grego; elas são macho e fêmea. Quando estão longe uma da outra, o fogo dentro delas não se acende. Mas quando por acaso a fêmea se aproxima do macho, o fogo se acende, e tudo perto da montanha queima. Por essa razão, homens de Deus, que seguem esta vida, afastem-se das mulheres, pois quando vós vos aproximais um do outro, a chama gêmea será acendida em ambos e consumirá o bem que Cristo conferiu a vós. Pois há anjos de Satã, sempre na ofensiva contra os justos, não apenas homens santos mas mulheres castas também. Por fim, Sansão e José foram ambos tentados por mulheres. Um triunfou, o outro sucumbiu. Eva e Susana foram tentadas; esta resistiu, aquela sucumbiu. O coração, portanto, deve ser resguardado e guiado por todas as formas de ensinamento divino. Pois o amor das mulheres, que tem sido a causa de pecado desde o início, isto é, desde Adão até o presente, descontrola-se nos filhos da desobediência.<sup>7</sup>

O texto é especialmente silencioso quanto a uma descrição visual das pedras. Nada é mencionado quanto ao tamanho, cor ou outras propriedades imediatamente identificáveis, o que demonstra que o

---

<sup>7</sup> *Sunt lapides igniferi in quodam monte orientis qui grece terrebolem dicuntur masculus et femina. Isti quando longe sunt ab invicem ignis in eis non accenditur. Cum autem casu appropinquaverit femina masculo, statim ignis accenditur, ita ut ardeant omnia que sunt circa illum montem. Unde et vos homines dei qui istam vitam geritis, separate vos longe a feminis, ne cum appropinquaveritis adinvicem, accendatur in vobis ille ignis geminus, et consumat bona que Christus contulit in vobis. Sunt enim angeli sathane qui semper impugnant iustos, non solum sanctos viros, sed etiam feminas castas. Denique samson et ioseph ambo per mulieres temptati sunt. Unus vicit, alter victus est. Eva et susanna temptate sunt, hec vicit, illa victa est. Custodiendum est igitur cor et divinis preceptis omnimodis monendum. Nam amor feminarum quarum peccatur ab initio cepit, id est ab adam usque nunc, in filius inobedientie debachatur.*

conteúdo textual, por si só, não explica a variedade de tipos de imagens em que figuram as pedras nos diferentes bestiários e nem oferece uma razão para o modo específico como as pedras são figuradas nas imagens de cada manuscrito. De toda forma, a julgar pelo texto, não há nada que indique que as pedras de fogo tenham aparência distinta de quaisquer outras pedras. Enquanto as pedras estão separadas nada de excepcional acontece, mas quando a fêmea se aproxima do macho (e nesse ponto o texto é específico quanto à ação iniciada pela pedra de sexo feminino), então ambas produzem um grande fogo capaz de queimar tudo ao redor. No caso do MS 61, a imagem referente ao capítulo é dividida em duas partes: no registro superior, pode-se ver um homem e uma mulher sobre uma montanha, cada um segurando uma pequena pedra. O fundo da imagem é dourado, e o centro vermelho vivo da montanha azul é ornamentado com uma padronagem filigranada branca muito delicada (ver fig. 1). No registro inferior, o casal está abraçado, ainda sobre a montanha, e cercado por chamas. No centro da montanha a filigrana agora é vermelha, e não branca, e a padronagem da filigrana branca não é o mesmo em ambos os registros da imagem. O padrão de variação cromática pode ser observado também na roupa da mulher, que é vermelha na parte superior da imagem e azul na parte inferior; note-se que o centro da montanha é vermelho na parte superior e depois branco na inferior. Por fim, as pedras estão completamente ausentes do registro inferior da imagem, em que o foco é justamente o ápice do poder delas.

Esta iluminura destoa das outras no manuscrito no sentido em que faz referência não apenas à história básica das pedras de fogo (proveniência, dois sexos, capacidade de gerar um incêndio) mas também à moralização cristã que ressalta a necessidade dos homens se distanciarem das mulheres a fim de evitar a tentação da luxúria (*Unde et vos homines dei qui istam vitam geritis, separate vos longe a feminis*); na maioria das outras imagens de capítulo figuram os respectivos animais quase como um retrato, sem que façam qualquer ação, ou apresentam o animal em questão com alguma referência a uma atividade ou comportamento descritos no texto – de toda forma, a parte exegética do texto não encontra paralelo na imagem. No caso das pedras de fogo é o contrário. Essa parte da exegese cristã que trata

da importância dos homens manterem distância das mulheres tem como base o trecho anterior do texto em que agência da pedra fêmea é colocada em destaque, pois é ela que se aproxima da pedra macho, sendo esse o estopim para o incêndio.

Na parte superior da imagem tanto o homem quanto a mulher seguram pedras – essa opção figurativa também funciona como uma solução criativa para o desafio de informar ao leitor, pela imagem, da existência de pedras com sexos diferentes. Na parte inferior na imagem, contudo, a ausência das pedras – vê-se apenas a mulher e o homem – enfatiza o conteúdo moral e exegético do capítulo, não se trata mais de pedras estranhas em uma terra distante, mas do perigo muito presente e real da fraqueza e tentação humanas.

A inscrição emoldurada do *ex-libris* foi colocada diretamente abaixo da imagem das pedras de fogo, e quem quer que tenha feito a página optou por não deixar nenhum espaço entre a iluminura das pedras e a inscrição. Dois dragões mordem a cauda um do outro, circundando as letras douradas desgastadas do nome do priorado, sobre um fundo púrpura. Esta é uma composição incomum. Por que colocar a inscrição com o nome do priorado no último fólio do manuscrito, e diretamente abaixo das pedras de fogo, um símbolo da luxúria e suas terríveis consequências? A combinação dessas duas imagens (as pedras e o nome emoldurado por dragões) não parece aleatória, especialmente quando se considera a fina moldura dupla de verde e amarelo que envolve ambas as imagens e as une.

Segundo Clark, o *ex-libris* é contemporâneo ao manuscrito, mas foi uma adição posterior logo após a finalização do livro, sendo adicionado, talvez, quando o MS 61 foi doado ou entregue como comissão ao priorado.<sup>8</sup> As razões oferecidas pela autora para ter chegado a essa conclusão são que a borda do *ex-libris* se sobrepõe à moldura da iluminura das pedras de fogo, e o fato de que o posicionamento da inscrição ornamentada seria estranho (“*awkward placement*”).<sup>9</sup> De fato, a disposição do *ex-libris* pode, em um primeiro momento, causar estranhamento, pois extrapola os limites do raiado, invadindo o espaço da margem. O outro argumento de Clark, porém,

---

<sup>8</sup> CLARK, W.B. *A Medieval Book of Beasts: The Second-family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation*. Woolbridge: The Boydell Press, 2006, p. 243.

<sup>9</sup> *Ibid.*

não se sustenta, pois o *ex-libris* não se sobrepõe à imagem das pedras; pelo contrário, a borda inferior da imagem é que parece justapor-se à inscrição.

Foi o estranhamento causado pela junção das duas imagens do fôlio 103v que levou Baxter, por sua vez, a considerar, assim como Clark, que o *ex-libris* é contemporâneo ao resto do manuscrito, mas que teria sido pintado antes da iluminura das pedras de fogo<sup>10</sup> – sendo, portanto, um indício de que o priorado beneditino de Iorque foi o comitente original do livro. Embora o autor não elabore a sua opinião de que a inscrição teria sido feita antes da iluminura das pedras, não é difícil deduzir o que o levou a chegar nessa conclusão. Ao olhar atentamente para a imagem é possível perceber que a iluminura das pedras parece estar ligeiramente sobreposta ao *ex-libris* (fig. 2), sendo esse efeito mais perceptível no canto esquerdo (fig. 3):



2. Oxford, St. John's College MS 61, f. 103v (detalhe)



3. Oxford, St. John's College MS 61, f. 103v (detalhe)

Todavia, essa aparente sobreposição não é prova inexorável de que o *ex-libris* foi feito antes da imagem das pedras; de fato, a ligeira sobreposição das imagens pode ter sido o resultado do artista ter

---

<sup>10</sup> BAXTER, R. *Bestiaries and Their Users in the Middle Ages*. Bridgend: Sutton Publishing/Courtauld Institute, 1998, p. 154.

optado por respeitar a borda da imagem das pedras, inserindo o *ex-libris* diretamente abaixo dela sem nenhum espaço de separação.

Tanto Clark quanto Baxter concordam que a inscrição é contemporânea ao resto do manuscrito, ainda que divirjam ao apontar a ordem de realização das imagens no fólio e se o *ex-libris* seria, afinal, parte do programa figurativo original. Ambos os autores, contudo, não mencionam um elemento crucial da página, a moldura dupla que envolve ambas as imagens. De fato, o *ex-libris* ornamentado com o nome do priorado parece ter sido feito junto com as outras imagens do bestiário, tanto a iluminura das pedras de fogo, em dois registros, quanto o *ex-libris*, são envoltos pela mesma moldura verde amarela. Por observação *in loco* do manuscrito pudemos confirmar que a moldura é inteiriça, sem qualquer diferença entre as partes que envolvem a iluminura das pedras e a inscrição, e não há qualquer outro elemento que indique que a moldura em volta da inscrição tenha sido adicionada posteriormente. A mesma moldura dupla em verde e amarelo circunda todas as outras iluminuras do manuscrito, inclusive as iniciais.

Há instâncias em que a moldura dupla verde e amarela sobrepõe-se às letras, como nos fólios 3v e 57r (figs. 5 e 4); as cores da moldura são pouco pigmentadas, especialmente o amarelo, de forma que, mesmo quando sobreposta às letras, a moldura não compromete a legibilidade do texto – embora seja possível distinguir a sobreposição.



4. Oxford, St. John's College MS 61, f.57r (detalhe)

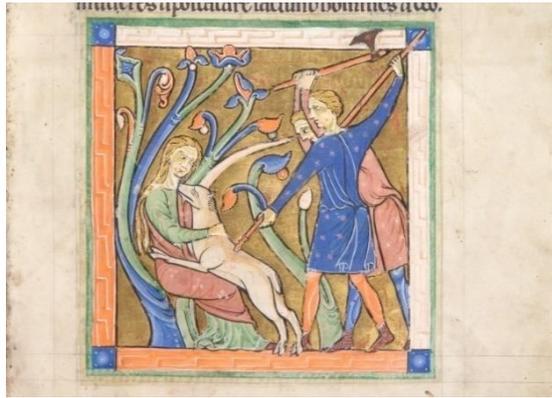


5. Oxford, St. John's College MS 61, f. 3r (detalhe)

Em um primeiro momento essa sobreposição pode levar à interpretação de que essa moldura dupla tenha sido um acréscimo posterior, isto é, adicionada a todas as imagens, inclusive iniciais, após a execução do programa figurativo original do manuscrito. Essa hipótese, contudo, não se sustenta. O raiado é nítido em quase todos os fólios e, ainda que invada o espaço do texto, a moldura dupla nunca ultrapassa as linhas do raiado, respeita a diagramação original das páginas, como nos fólios 7v, 9r e 14v (figs. 6, 7 e 8). Mesmo quando a moldura dupla invade o espaço do texto, ainda assim o raiado esquerdo é respeitado, como pode-se ver nos fólios 6v e 10v (figs. 9 e 10):



6. Oxford, St. John's College MS 61, f. 7v (detalhe)



7. Oxford, St. John's College MS 61, f. 9r (detalhe)



8. Oxford, St. John's College MS 61, f. 14v (detalhe)



9. Oxford, St. John's College MS 61, f. 6v (detalhe)



10. Oxford, St. John's College MS 61, f. 10v (detalhe)

Isso significa que o *ex-libris* pode ter sido feito logo após a imagem das pedras, sem ter sido propriamente uma adição posterior (no sentido de ter sido acrescentado por outro artista, em outro lugar, muito tempo depois), pois ambas as imagens são unidas pela mesma moldura dupla verde e amarela, que pode ser observada em todas as outras iluminuras do livro. Se o *ex-libris* realmente tivesse sido adicionado por outras mãos, quando da entrega ou doação do manuscrito, como sugere Clark, então a moldura verde e amarela também teria que ser um acréscimo posterior a todas as imagens. O fato de que essa moldura respeita o raiado original, contudo, argumenta contra essa hipótese. Desta forma, ainda que o *ex-libris* tenha sido feito após a imagem das pedras, na composição do fólio 103v, isso não significa que seja um elemento estranho ao programa figurativo original do manuscrito.

Ainda que a moldura dupla verde e amarela respeite os limites do raiado em todos os fólios, o *ex-libris* em si está fora do espaço destinado ao texto e às imagens, e, está localizado para além do raiado, invadindo a margem do manuscrito. Essa particularidade da inscrição com o nome do priorado é mais facilmente observável pelo verso da imagem, pois no fólio 103r vê-se a mancha de tinta condizente com o formato e tamanho do *ex-libris*, onde o pigmento penetrou no pergaminho. Como discutiremos adiante, este é um ponto importante que estabelece essa imagem como uma exceção no

manuscrito, atribuindo-lhe uma posição de destaque dentro do programa figurativo do livro.

Ainda que a observação da conformidade da moldura bicolor com o raiado demonstre que o *ex-libris* não foi uma adição posterior à execução do MS 61, o posicionamento da inscrição no espaço que, em outros fólhos, é margem, não é o único elemento a causar estranhamento. As letras do *ex-libris* diferem das outras maiúsculas encontradas no manuscrito. A segunda linha da inscrição está muito danificada, mas é possível analisar comparativamente as letras da primeira linha (L, I, B, E, R, S, C, T e N) com as iniciais do restante do manuscrito.

Letra	<i>Ex-libris</i>	Iniciais (restante do manuscrito)
L		 f.4r  f.22v
I	 	 f. 19v
B		 f.4r
E	 	 f.7r
R	 	 f. 62r
S		 f.47r

C		 f.4r
T		 f.6r
N		 f.47v

Tabela 1. Comparação de letras

As letras L e a T do *ex-libris* eram originalmente folheadas a ouro; as outras letras que compõem a palavra “*liber*”, assim como o “*trin[initates]*” da primeira linha tem cor vermelha, com filigrana branca; entre essas duas palavras, as letras de “*s[an]c[t]e*” são brancas, com filigrana vermelha. Assim estabelece-se uma lógica de alternância cromática entre as palavras, mesmo em uma inscrição curta como essa. O uso do ouro também pode ser observado nas iniciais do restante do manuscrito e, ainda que o formato das letras do *ex-libris* e das outras maiúsculas do livro sejam semelhantes, as cores dessas letras não o são.

A comparação das letras e o posicionamento do *ex-libris* dentro da página, no que seria o espaço da margem, demonstram que o objetivo daqueles que fizeram o manuscrito foi de destacar a inscrição com o nome do priorado, e reiterar a posse sobre o livro. Esses elementos de diferenciação não são prova de que o *ex-libris* foi adicionado posteriormente, depois da finalização do MS 61, pois se fosse esse o caso seria impossível inserir a moldura dupla verde e amarela em todas as imagens do manuscrito e ainda assim respeitar o raiado original. Neste caso, a ornamentação ímpar da inscrição também contribui para o realce do *ex-libris*, pondo-o em evidência dentro do programa figurativo do manuscrito. A existência do *ex-libris* original, porém, não prova que o livro foi produzido em Holy Trinity, ainda que essa seja uma possibilidade. É igualmente possível, contudo, que o manuscrito tenha sido feito em outra localidade sob encomenda do

priorado. De toda forma, o fato de o *ex-libris* ser parte do programa figurativo original do livro sugere que o priorado tenha sido o primeiro proprietário do bestiário.

No MS 61, a ênfase ao perigo representado pelas mulheres como uma temática presente tanto no começo como no fim do livro e corrobora a evidência do *ex-libris* de que o bestiário foi feito para ser lido em e por uma comunidade de monges, especialmente considerando que no último capítulo sobre as pedras de fogo Eva é mencionada como um exemplo de alguém que se rendeu à tentação (*Eva et Susanna temptate sunt; hec vicit, illa victa est*), o que também conecta o último fólio ao Ciclo da Criação no começo.

Vê-se, portanto, que os elementos figurativos do manuscrito não são subordinados ao texto e que a ornamentação, além de corresponder a um conceito mais amplo do que uma simples decoração ou embelezamento, tem uma função essencial na construção da exegese. Desta maneira, as cores e mesmo a variedade de padrões figurativos têm um papel ornamental no livro que vai além de servir a um ideal estético, contrariando uma análise puramente formal (e ainda recorrente) dos bestiários.<sup>11</sup> Na Idade Média, tanto letra quanto imagem eram consideradas “figuras cognitivamente valiosas”; de fato, as imagens (e as partes constituintes da imagem) funcionavam de forma a guiar o olhar do leitor na página, e, portanto, exercendo uma função essencialmente retórica.<sup>12</sup> Isidoro de Sevilha, autor medieval citado nominalmente em bestiários, considera que a palavra *ornatus* era a tradução latina de *cosmos*, e que por isso seria associado aos conceitos de ordem, mundo e beleza, funcionando como um ponto de articulação entre diferentes esferas – humano, animal, divino; céu e inferno<sup>13</sup>. Michael Uebel, por outro lado, observou que listagens negam ao leitor uma sensação de conclusão, mas que o seu desfile de maravilhas e curiosidades é suficiente para

---

<sup>11</sup> Um exemplo desse tipo de abordagem: HASSIG, D. *Beauty in the Beasts: A Study of Medieval Aesthetics. RES: Anthropology and Aesthetics*, Chicago, v. 19/20, 1990, p. 149.

<sup>12</sup>CARRUTHERS, M. *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 122.

<sup>13</sup> BONNE, J.-C. De l’ornemental dans l’art médiéval (VIIe-XIIe siècle). *Le Modèle Insulaire. Cahiers du Léopard d’Or*, 1996. p. 238-239.

criar prazer<sup>14</sup>. Isso pode ser aplicado aos bestiários, cuja sequência de capítulos, muitas vezes sem encadeamento narrativo entre um e outro, são interessantes por si só e nem todos incluem uma moralização cristã. No MS 61, no entanto, o que pode ser chamado de moldura figurativa das pinturas de páginas inteira no início e fim acaba por contribuir para uma maior concatenação do todo.

Todavia, é significativo que um dos temas centrais do manuscrito seja o de tentação e queda. Uebel observa que a cristandade medieval está permanentemente de luto pela “perda inerente à representação utópica, uma lembrança constante, é claro, do drama da queda. O paraíso havia sido perdido”.<sup>15</sup> Antes da queda os humanos estavam mais próximos de Deus e eram claramente superiores aos outros animais; após a queda, porém, os homens foram abandonados à própria sorte em meio a uma natureza muitas vezes hostil, e pensar sobre o que os levou a isso (o pecado) é uma meditação sobre temas cristãos, mas também uma forma de luto. No caso do MS 61, o leitor é convidado a pensar sobre tudo isto ao deparar-se com as pinturas de página inteira no início e fim do livro, onde a ausência de texto lhe dá a liberdade de estabelecer conexões entre as imagens e de ponderar sobre elas, empenhando-se assim em um processo mentalmente ativo de memória – no sentido medieval e retórico da palavra –, de não apenas lembrar eventos passados, mas criar novo significado.

## **Bibliografia**

BAXTER, R. *Bestiaries and Their Users in the Middle Ages*. Bridgend: Sutton Publishing/Courtauld Institute, 1998.

BONNE, J.-C. De l’ornemental dans l’art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le Modèle Insulaire. *Cahiers du Léopard d’Or*, Paris, v. 5, p. 207-249, 1996.

---

<sup>14</sup> UEBEL, M. *Ecstatic Transformation: On the Uses of Alterity in the Middle Ages*. Nova Iorque e Basingstoke: Palgrave Macmillan US, 2005, p. 117.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 117.

\_\_\_\_\_. De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome. In: *L'ornement dans la peinture murale*. Colloque Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997, p. 103-118.

CARRUTHERS, M. *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

CLARK, W. B. *A Medieval Book of Beasts: The Second-family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation*. Woolbridge: The Boydell Press, 2006.

HANNA, R. *A Descriptive Catalogue of the Western Medieval Manuscripts of St. John's College Oxford*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

HASSIG, D. Beauty in the Beasts: A Study of Medieval Aesthetics. *RES: Anthropology and Aesthetics*, Chicago, v. 19/20, p. 137–161, 1990.

MURATOVA, X. Animal Symbolism and Its Interpretations in the Pictorial Programmes of the Illuminated Bestiaries. *IKON - Journal of Iconographic Studies*, Rijeka, v. 2, p. 229-242, 2009.

PASTOUREAU, M. *Une Histoire Symbolique du Moyen Âge Occidental*. Paris: Seuil, 2004.

SOLLOWAY, J. *The Alien Benedictines of York: Being a complete history of Holy Trinity Priory, York*. Leeds: The Belgrave Press, 1910.

UEBEL, M. *Ecstatic Transformation: On the Uses of Alterity in the Middle Ages*. New York; Basingstoke: Palgrave Macmillan US, 2005.

## **Lista de Figuras**

Todas as fotografias foram gentilmente cedidas pela St. John's College da Universidade de Oxford, e reproduzidas com a autorização do seu presidente e de seus *fellows*.

## **Nota Biográfica**

Muriel Araujo Lima é doutora em História Social pelo PPGHS-USP (2020), orientada pela professora Maria Cristina C. L. Pereira. É pesquisadora do LATHIMM-USP e do Insulæ - Grupo de Estudos sobre Britânia, Irlanda e Ilhas do Arquipélago Norte na Antiguidade e Medievo.

# IX

## Furos e cortes: materialidade e suporte das imagens medievais no Homiliário de Saint-André-du-Câteau (BM Cambrai 528)

Pamela Wanessa GODOI

Há tempos já se abandonou a simples ideia de que a imagem, na Idade Média, tinha como função ser “Bíblia dos iletrados”<sup>1</sup> – ou que era relevante apenas em uma camada didática e que servia à disseminação de uma mensagem da Igreja. Renunciar a essa fórmula traz novas perspectivas, como observou Jérôme Baschet,<sup>2</sup> e junto a isso, novos desafios teóricos e metodológicos para os estudos das imagens medievais.

A relação entre a imagem e o objeto ao qual ela se aderiu se tornou um espaço fértil para compreender as múltiplas funções das imagens feitas e consumidas no medievo.<sup>3</sup> Partindo do conceito de *imagem-objeto*, Baschet nos indica que as funções atribuídas à imagem têm especial relação com sua materialidade:

---

<sup>1</sup> Emile Mâle foi o primeiro a chamar as imagens medievais de “Bíblia dos pobres”. A expressão, baseada na conhecida carta de Gregório Magno, que elencou entre outras a função didática das imagens, foi apropriada por pesquisadores por muito tempo, usando-a como uma fórmula para explicar as imagens medievais. MÂLE, E. *Art religieux du XIII siècle en France: étude sur l' iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Leroux, 1898.

<sup>2</sup> BASCHET, J. Introduction: l'image-objet. In: \_\_\_\_\_; SCHMITT, J.-C. (org.). *L'image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.

<sup>3</sup> Ibid.

Não há imagem na Idade Média que seja uma pura representação. Na maioria das vezes trata-se de um *objeto*, dando lugar a usos, manipulações, ritos; um objeto que se esconde ou se desvela; que se veste ou se despe, que se beija ou se come (lembramos que a hóstia traz frequentemente uma imagem); um objeto pedindo orações, respondendo às vezes por palavras ou ruídos, por gestos ou pela emissão de humores (sangue, água, óleo...), reclamando também dons materiais. Mesmo quando não é esse o caso, a imagem adere a um objeto ou a um lugar que tem, ele próprio, uma função, um uso, quer se trate de um altar, de um manuscrito ou de um objeto litúrgico, ou das paredes entre as quais acontecem os ritos cristãos.<sup>4</sup>

Por isso entendemos que a eficácia dos sentidos múltiplos da imagem está aliada ao que faz dela parte da cultura material. Ao adentrarmos o campo de estudos dos manuscritos iluminados, entender a relação entre o livro enquanto objeto e as imagens possibilita ir além de uma análise interna e independente de cada miniatura.<sup>5</sup> A iluminura aderida ao livro é parte integrante desse objeto, e pode lhe conferir funções outras que a simples transmissão de textos. Portanto, entendemos que o estudo das

---

<sup>4</sup> “Il n’y a pas d’image au Moyen Age qui soit une pure représentation. On a le plus souvent affaire à un objet, donnant lieu à des usages, des manipulations, des rites; un objet qu’on cache ou dévoile, qu’on habille ou dévêt, qu’on embrasse parfois ou qu’on mange (songeons que l’hostie porte souvent une image); un objet appelant des prières, répondant parfois par des paroles ou des bruits, par des gestes ou par l’émission d’humeurs (sang, eau, huile...), réclamant aussi des dons très matériels. Lorsque ce n’est pas le cas, du moins l’image adhère-t-elle à un objet ou à un lieu qui a lui-même une fonction, un usage, qu’il s’agisse d’un autel, d’un manuscrit ou d’un objet liturgique ou des murs entre lesquels se déroulent les rites chrétiens.” BASCHET, J. Introduction: l’image-objet. In: \_\_\_\_\_ ; SCHMITT, J.-C. (org.). *L’image: Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d’Or, 1996. p. 9.

<sup>5</sup> O termo miniatura vem do pigmento, de cor vermelha, conhecido como *minium*. Usado geralmente para a feitura das rubricas ficou também vinculado à produção das imagens. As imagens em manuscritos também podem ser chamadas de iluminuras, por sua associação com o uso de cores vibrantes, como o de metais preciosos, que faziam com que a imagem iluminasse a página.

miniaturas precisa estar aliado ao conhecimento do manuscrito ao qual elas fazem parte.

Contudo, nem sempre essa abordagem é predominante. Apesar das imagens dos manuscritos serem antigas conhecidas, principalmente dos historiadores da arte,<sup>6</sup> são relativamente recentes os estudos que se debruçam sobre o *suporte* das miniaturas.<sup>7</sup> Uma aproximação com a Codicologia tem sido o caminho frutífero para melhor compreender a materialidade das miniaturas. Ao estudarmos o códice enquanto objeto e aprendermos sobre as características materiais desses tipos de livros podemos nos aproximar dos aspectos mais tangíveis dos suportes das imagens.

Mas pensar a relação entre imagem e manuscrito conta com algumas dificuldades técnicas, como a necessidade de investimentos no uso de tecnologias (como ultrassom, raio-x, estudos químicos etc.) para acessar informações sobre o tipo de pigmento usado, a adesão das tintas, o tipo do animal que serviu de matéria-prima para o pergaminho etc. Também é preciso lembrar dos desafios digitais: se por um lado a tecnologia possibilitou o aumento do acesso aos manuscritos, e os vários recursos tecnológicos permitem uma importante ampliação nas formas de análise, por outro lado, a restrição de uma análise à distância traz importantes limitações na percepção material do códice enquanto objeto.

Considerando o papel fundamental do pergaminho como elemento participante nas miniaturas, esse texto busca investigar os furos e cortes encontrados em imagens de um manuscrito particular: o Homiliário de *Saint-André-du-Câteau*, catalogado como BM Cambrai 528.<sup>8</sup> Ao fazer a análise organoléptica do manuscrito, em conjunto com os conhecimentos de Codicologia e

---

<sup>6</sup> Ver, por exemplo: PÄCHT, O. *La miniatura medieval*. Madrid: Alianza, 1987.

<sup>7</sup> Ver, por exemplo: BROWN, M. P. *The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality and the Scribe*. Toronto: University of Toronto, 2003; ou ainda, ASCHEHOUC-CLAUTEAUX, M. *Les couleurs du corps: pour une méthodologie de la couleur dans le manuscrit enluminé Xe-XIIe siècle*. Paris: Léopard d'or, 2018.

<sup>8</sup> Disponível em BVMM: <https://bvmm.irht.cnrs.fr/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

sem desprezar as limitações técnicas, percebemos que os furos e cortes ocuparam um importante espaço tanto na produção como na manipulação desse códice.

Um Homiliário geralmente contém uma coleção de sermões e homilias, textos que serviam para auxiliar nas celebrações de missas e ofícios. Portanto, esse tipo de manuscrito se enquadra em uma grande categoria de livros litúrgicos.<sup>9</sup> Os Homilários podem também ser chamados de Lecionários, mas em geral eles se diferenciam destes por não apresentam textos hagiográficos. Como precisa Lebigue:

Na Idade Média, sermões e homilias geralmente são justapostos nas mesmas compilações: eles têm em comum serem qualificados como “patrísticos”. As homilias são fáceis de distinguir dos sermões. Como são comentários de uma passagem evangélica por um Pai da Igreja, começam sempre da seguinte maneira: citação de uma passagem retirada de um evangelho identificada pelo título, e então a homilia propriamente dita, precedida por uma nova rubrica que nomeia seu autor. Os sermões, que são também excertos dos Pais, nunca são designados pelo termo *Omilia* nos manuscritos e não são introduzidos por um lema evangélico.<sup>10</sup>

No caso do códice de *Saint-André-du-Câteau* vemos claramente a organização citada por Lebigue. As homilias são identificadas

---

<sup>9</sup> PALAZZO, E. *Histoire des livres liturgiques*. Le Moyen Âge: des origines au XIII<sup>e</sup> siècle. Paris: Beauchesne, 1993.

<sup>10</sup> “Au Moyen Âge, sermons et homélies sont généralement juxtaposés dans les mêmes recueils: ils ont en commun de pouvoir être qualifiés de « patristiques ». Les homélies sont faciles à distinguer des sermons. Comme il s’agit de commentaires d’un passage évangélique par un Père de l’Église, elles commencent toujours de la manière suivante: citation d’un passage tiré d’un évangile identifié par la rubrique, puis l’homélie elle-même, précédée par une nouvelle rubrique qui en nomme l’auteur. Les sermons, qui sont aussi des extraits des Pères, ne sont jamais désignés par le terme *Omilia* dans les manuscrits et ne sont pas introduits par un lemme évangélique.”. LEBIGUE, J. B. *Initiation aux manuscrits liturgiques*. École thématique. Ateliers du Cycle thématique de l’IRHT de l’année 2003-2004, dirigé par Oliver Legendre et Jean-Baptiste Lebigue (cf. <http://aedilis.irht.cnrs.fr/liturgie/>) consacré aux manuscrits liturgiques, 2007. p.72.

como “*Omilia*” nas rubricas que se seguem a uma passagem dos Evangelhos e os sermões são identificados como “*Sermo*” também nas rubricas. Os textos estão entre duas grandes divisões, o Temporal, que ocupa o manuscrito até o fólio 120r contendo sermões e homilias para a leitura do ano; e o Santoral, em que estão reunidas as celebrações associadas aos santos e principalmente à Virgem, e que é dividido entre o Próprio dos santos, nos fólhos 120v a 207v, e o Comum dos santos, nos fólhos 208r até 274v.

A identificação desse Homiliário vem das inscrições. Uma delas, feita com o mesmo tipo de letra da cópia, encontra-se no final do fólio 275v: “*Liber S[an]cti Andreae de Castello*”; a outra inscrição, no fólio 273r, com um tipo de letra posterior, repete o nome da abadia: “*Liber Sancti Andree du Cateau*”. Às inscrições se soma a imagem no fólio 2r que apresenta Santo André, patrono da abadia, e santa Maxelenda, santa local que teve suas relíquias entregues para a abadia no século XI.<sup>11</sup> Hoje inexistente, a abadia beneditina de *Saint-André-du-Câteau* estava localizada no norte da atual França, a cerca de 30 km da catedral de Cambrai, à qual era vinculada.

Não se conhece exatamente a data de produção do códice; os catálogos indicam que ele teria sido produzido entre o final do século XI e o final do século XII.<sup>12</sup> As observações paleográficas e do estilo das imagens corroboram com esse intervalo. Junto a isso, a fundação da abadia de *Saint-André-du-Câteau*, em meados do século XI,<sup>13</sup> e uma lista de datas preenchidas até o ano de 1170, no último fólio, são elementos fundamentais que confirmam a fatura do manuscrito nesse período.

Em 1792, o último abade de *Saint-André-du-Câteau* renunciou ao cargo por perseguições dos revolucionários franceses. A abadia

---

<sup>11</sup> THEROUANNE, B. *Chronique d'Arras et de Cambrai, par Baldéric, chantre de Térouane au XIe siècle...* Cambrai: Paris, 1834.

<sup>12</sup> MOLINIER A. Cambrai (CGM 17): Manuscrits 1-1398. In: *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*. Paris: Imprimerie Nationale, 1891. p. 196; e MUZERELLE, D. Cambrai. In: *Manuscrits datés des bibliothèques publiques de France*. Paris: C.N.R.S., 2000. p. 74.

<sup>13</sup> THEROUANNE, op. cit.

ficou abandonada até o século XX, quando o edifício deu lugar à reconstrução da atual Igreja de *Saint-Martin* e a uma cervejaria. Os poucos pertences restantes da abadia foram levados para Cambrai, sendo alguns destinados à abadia de *Saint-Sépulchre*, como o Homiliário, que tem uma inscrição nomeando “*Biblioth S[aint] Sepulchri Cameraci*” no fólio 2r.

Depois disso, a abadia de *Saint-Sépulchre* passou por várias ameaças, no começo do século XIX e durante as 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Guerras Mundiais. Em algum desses momentos o manuscrito foi abrigado na escola jesuítica da cidade e hoje é então conservado pela Biblioteca Municipal de Cambrai, que herdou o acervo jesuítico.

O manuscrito que temos hoje passou, pelo menos, por uma nova encadernação, além da medieval. Atualmente ela é de madeira com couro e apresenta uso de técnicas modernas, como a gravação de letras impressas na lombada. Houve ainda a inserção de um fólio (163r-v) e cortes na parte superior dos fólios para o nivelamento da lombada, que, em alguns casos, atingiram partes das imagens. O códice mede 445 mm por 388 mm. Com 273 fólios,<sup>14</sup> ele conta com 35 cadernos. O texto foi copiado em duas colunas com predominância de letra minúscula carolíngia.

As imagens receberam um importante investimento. São 45 miniaturas, 2 de página inteira nos primeiros fólios, 2 imagens entre as colunas do texto e outras 41 letras iniciais, que variam entre iniciais historiadas e decoradas. Há, ainda, 260 iniciais coloridas que apesar de não possuírem figuração foram pintadas e ornadas com o uso de diversas cores. A paleta de cores, contendo pelo menos 7 delas, também revela um importante investimento, ainda que não tenha sido usado nenhum tipo de metal precioso, como ouro, por exemplo.

No suporte, esse alto investimento não se mantém. Como a imensa maioria dos manuscritos iluminados do período medieval,

---

<sup>14</sup> Para a indicação dos fólios usamos da numeração moderna feita no canto superior direito. Ela chega até 275, mas há um salto, indicando a falta dos fólios 176r-v e 177r-v. Essa lacuna não se confirma ao analisar a continuidade do texto. Por outro lado, os catálogos afirmam que são 274 fólios, mas acreditamos que o erro na indicação da quantidade de fólios pode estar associado ao problema de numeração.

ele é feito com folhas de pergaminho. Durante a análise organoléptica<sup>15</sup> percebemos que a qualidade da pele é baixa, quando comparada a outros manuscritos do período – além da tonalidade mais escura, os fólhos apresentam várias marcas, como cicatrizes e manchas. Também seu tratamento não foi o mais adequado, em alguns lugares há ainda pelos que não foram raspados, rasgos feitos durante o procedimento de esticar a pele, além de furos e emendas.

Resultado de uma matéria prima natural – a pele de animais –, é comum encontrar defeitos nos fólhos de manuscritos medievais. Contudo, a observação de manuscritos feitos para a realeza, por exemplo, nos mostra a importância da padronização do pergaminho com fólhos mais brancos, finos e sem grandes lacerações. Isso indica que havia uma preocupação com a qualidade dos fólhos, mas também que a busca por material de boa qualidade era difícil. Ao receber pergaminhos com defeitos cabia aos copistas a decisão de como melhor manipulá-los. Nesse momento, vemos as operações realizadas pelos produtores dos códices como indícios importantes do papel exercido pelo suporte na produção do livro. Se não há miniaturas sem o livro, há menos ainda livro sem pergaminho, esteja ele com furos ou não.

Ao observar o Homiliário de *Saint-André-du-Câteau*, encontramos diversos furos e lacerações. Os furos se caracterizam por serem buracos circulares ou ovalados resultantes de tensões exercidas durante o processo de fabricação sobre áreas mais frágeis da pele do animal. As lacerações, que são consequências posteriores ao processo de fabricação do fólho, também separam partes do fólho, mas em geral são mais lineares e deixam marcas do “rasgo” da pele.<sup>16</sup>

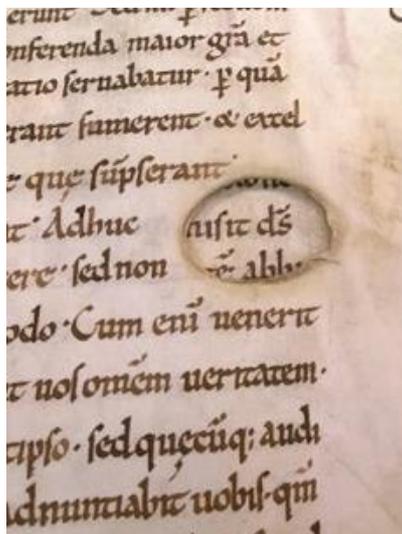
Nos dois casos – furos circulares, ou rasgos lineares – o tratamento dado ao defeito pelos produtores do Homiliário de *Saint-André-du-Câteau* foi o mesmo, quando esses estão em meio ao espaço de escrita do texto, eles são circundados. O copista desviou do defeito. Isso pode

---

<sup>15</sup> As análises foram feitas em duas ocasiões, em 2015 e 2019, durante visitas técnicas feitas à Biblioteca Municipal de Cambrai.

<sup>16</sup> ZERDOUN, M. Les matériaux support et encre. In: GÉHIN, P. (dir). *Lire le manuscrit médiéval*: observer et décrire. Paris: Armand Colin, 2018. p. 26.

ser observado no fólho 55r (fig 1). O texto foi finalizado antes de um grande orifício existente no meio do fólho.



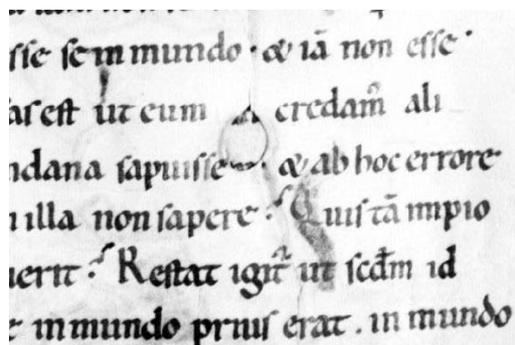
1. BM Cambrai 0528, fólho 55r (detalhe).

No entanto, esse não foi o tratamento dado a um furo que se encontra no meio de uma imagem. Na primeira coluna do fólho 38v (fig. 2) uma grande imagem foi pintada. O tema é da Ascensão de Cristo e está dividido em dois momentos: a Glória no alto da imagem, e a subida do Cristo que ocupa cerca de 2/3 na iluminura.

Ao olharmos de forma mais aproximada (fig. 3), na parte baixa da imagem, temos a representação dos 12 apóstolos olhando para a ascensão do Cristo. Um fundo vermelho preenche o espaço entre os rostos e corpos dos apóstolos, com exceção de uma única área que não foi pintada e se destaca em meio às cores usadas e ao fundo preenchido. Neste espaço há um furo no pergaminho, que ocupa cerca de 2 linhas. Reconhecemos acima do furo uma cicatriz vertical, indicando que era uma região de fragilidade da pele.



texto desvia do furo (fig. 4), confirmando que o defeito é anterior à escrita.



4. BM Cambrai 0528, fólio 38r (detalhe). BVMM (2021a).

Na miniatura, ainda que o furo seja apenas um pequeno detalhe, ele está em um espaço que se sobressai por causa do uso das cores ao seu redor. Assim como no texto, o furo foi contornado pelo iluminador. No entanto, um dos apóstolos ao fundo da imagem nos possibilita refletir sobre uma outra função atribuída a esse furo, abaixo dele, quem olha em direção ao defeito é Judas.

É comum que haja alguma distinção na figura de Judas. Ao trair Jesus, ele perde sua santidade potencial, e nessa miniatura ele não porta auréola como seus companheiros, além de ter seu rosto posicionado mais abaixo que os outros. Todavia, a distinção vai para além da imagem, ao invés de ver a Glória do Cristo em ascensão, como os outros, Judas vê o furo do fólio. Ele olha para um pedaço de uma letra “n”, vê apenas o passado (o fólio anterior), o defeito. É, pois, uma característica da materialidade do fólio que permite endossar o seu castigo. O defeito do fólio 38r-v foi contornado pelo texto no reto, mas no verso ele foi aproveitado pelo iluminador na construção de sentidos da imagem.

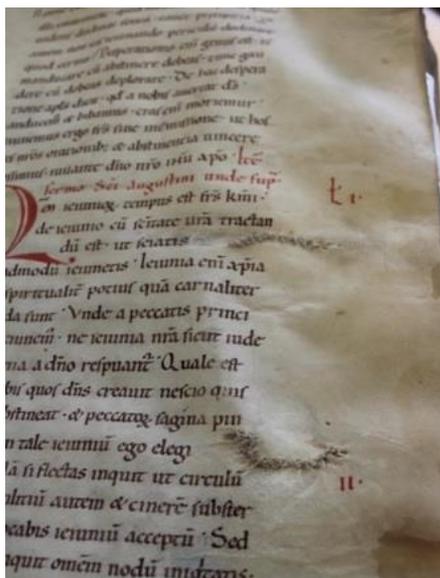
Outro tratamento comum aos furos e lacerações do pergaminho é o reparo. No Homiliário de *Saint-André-du-Câteau* encontramos algumas costuras; em geral, em nenhuma delas há uma grande tensão nas laterais. Havendo o defeito, a pele logo foi unida, não permitindo que a região fragilizada se enrijecesse.

Não encontramos um padrão que indicasse um motivo da opção pelo reparo. Neste códice, as costuras encontradas têm diversos tamanhos, desde pequenas uniões com dois ou três pontos, até grandes espaços unidos por mais de dez pontos. Também é possível encontrar furos abertos e costuras no mesmo fólio. A localização dos reparos também não nos indica um motivo. Há costuras nas margens, inclusive em regiões de dobra do bifólio, o que demonstra que o reparo foi anterior à encadernação. Há ainda uma importante variação que pode ser observada. Há costuras feitas do lado reto e outras costuras feitas do lado verso, inclusive no mesmo fólio.

O material usado para as costuras, em todo o manuscrito, tem características próximas. São finos fios que parecem ser de um tipo de fibra. Algumas são mais claras, quase brancas, e outras mais escurecidas, que se confundem com o amarelo pálido do pergaminho. Alguns pontos são mais delicados e ficam mais visíveis na superfície do pergaminho; em outros, a junção entre as partes é mais apertada e o ziguezague não é padronizado. Isso tudo indica o trabalho de várias mãos no conserto do pergaminho, que podem ou não ser de períodos diferentes, e/ou mesmo procedências variadas de pele.

Assim como nos furos, o tratamento do copista quando uma costura está na área do texto é o desvio, como podemos ver no fólio 36r (fig. 5). Duas costuras mais apertadas no final da coluna do texto fizeram com que o copista finalizasse as linhas antes do que as outras.

O iluminador preferiu um recurso diferente na inicial Z do fólio 128v (fig. 6). Ele optou por ignorar o reparo e pintou a imagem em cima da costura. A inicial Z pintada na parte superior da segunda coluna foi desenhada com linhas angulares, na parte superior. As retas foram traçadas logo abaixo da rubrica, que está cortada (devido ao já citado corte para alinhamento dos fólios) e continua ao lado da imagem. A linha mais interna das retas passa logo abaixo do primeiro ponto da costura; as outras duas linhas passam em cima dos pontos, assim como acontece no S da palavra *Sermo* na rubrica ao lado. Essa costura não foi contornada, imagem e rubrica foram feitas em cima da costura.



5. BM Cambrai 0528, folio 36r (detalhe).



6. BM Cambrai 0528, folio 128v (detalhe). BVMM (2021c).

O tratamento diferenciado desse reparo nos indica uma proximidade entre o produtor da imagem e o escritor da rubrica, e aponta também para uma variação da condição da costura. Enquanto nas regiões de texto elas são contornadas, na imagem ela funcionou de outra maneira: totalmente ignorada.

É importante destacar que esses casos – o da costura na inicial Z e o do furo na miniatura da Ascensão de Cristo – são únicos no Homiliário de *Saint-André-du-Câteau*. Ainda que seja possível encontrar diversos furos, lacerações e costuras nos 273 fólhos do códice, apenas essas duas imagens se encontram em áreas em que há esses defeitos. Mas, mesmo que sejam exceções, esses dois exemplos nos mostram como as características físicas do objeto, que são anteriores à produção das imagens, tiveram tratamentos diferentes daqueles dados pelos copistas.

Esses defeitos do pergaminho também funcionaram de maneira distinta para o(s) iluminador(es). Se o furo pôde contribuir para a construção do sentido da imagem, funcionando como elemento de castigo de Judas na miniatura no fólho 38v, a costura foi simplesmente ignorada no traçado das linhas da inicial Z no fólho 128v.

A variação no tratamento dos defeitos nos permite refletir que o suporte da imagem cumpriu, nesse manuscrito, funções ligadas a lógicas internas das imagens. Não há um padrão que estabeleça que toda costura foi ignorada, ou que todo furo foi aproveitado; o que temos são possibilidades que deixam ver a inventividade do(s) iluminador(es) em produzir as imagens.

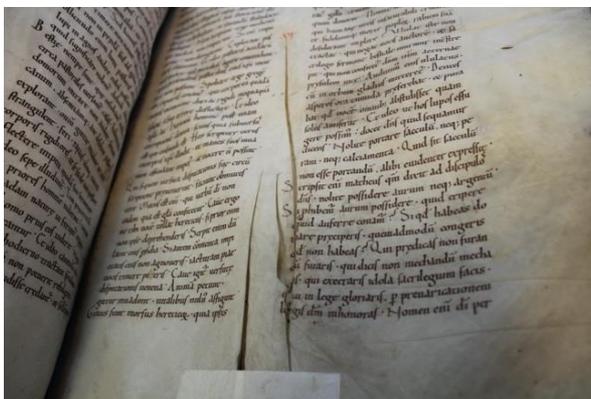
As operações que exploramos acima são próprias do momento de produção no Homiliário de *Saint-André-du-Câteau*. Contudo, outras duas imagens desse manuscrito nos permitem pensar sobre uma outra temporalidade do códice, a de seus usos. A interação com o manuscrito causou diversos danos ao pergaminho, modificando os fólhos e servindo como evidência de diferentes modos como o códice pôde ser manipulado. Ainda que não tenhamos como identificar leitores específicos, nem haja documentação suficiente, no caso do Homiliário, para uma cronologia desses usos, tais marcas nos auxiliam a compreender momentos e situações diferentes em que se atuou sobre o suporte do manuscrito.

Assim como os defeitos, no Homiliário de *Saint-André-du-Câteau* os vestígios de consumo podem ser agrupados em diferentes categorias. A primeira são as raspagens, locais onde se retirou a tinta já aplicada. Esse tipo de manipulação é muito comum em manuscritos principalmente para a correção e alteração do texto, e pode ser feita mesmo durante a fatura. Podemos ver que há diversas correções feitas

no Homiliário com utilização de raspagem. Em alguns lugares, a intervenção danificou o pergaminho, em outras foi possível usar a área para escrever uma nova palavra. Já nas imagens não há nenhuma alteração desse tipo identificada.

A segunda categoria são os pingos de cera de vela, que também podem ser vistos em diversos fólhos. Esses pingos são encontrados, principalmente, ao lado ou sobre os textos, mas não há nenhum deles próximo às imagens. Isso mostra, por um lado, um cuidado ao se olhar as imagens, mas ao mesmo tempo um maior interesse no texto. Os restos de cera no texto assinalam que a aproximação da luz da vela foi mais comum durante a leitura.

Uma terceira categoria nos interessa mais: os cortes. Feitos por incisões, essas manipulações demonstram diversas maneiras de utilização do manuscrito. No primeiro caso, vemos que o pergaminho foi agredido por uma lâmina de alguma ferramenta. Não sabemos exatamente a causa nem a intenção desses cortes, mas a negligência com a página pode ser confirmada também pela agressão ao texto, como se pode ver no fólho 217r (fig. 7).



7. BM Cambrai 0528, fólho 217r (detalhe).

Não nos parece aqui uma agressão à mensagem. Os cortes, feitos no lado reto, atingem os fólhos 217r-v e 218r-v apenas, e em grande medida na região da coluna interna do texto, escapando um pouco

para as primeiras letras da segunda coluna. Essas incisões estão mais próximas de um descuido com o conteúdo de modo geral.

Outro tipo de corte que descuida do conteúdo foi feito na parte de cima dos fólhos. Houve uma preocupação de alinhamento da lombada, mas o conteúdo também foi mutilado. Esse é o caso da inicial N no fólho 57v (fig. 8). Observando a parte de cima da letra vemos que ela foi cortada.



8. BM Cambrai 0528, fólho 57v (detalhe).

Os cortes, tanto para uniformizar os fólhos como aqueles encontrados no meio das páginas, são marcas materiais de um tipo de agressão ao suporte. Ainda que não haja clara intenção de danificar um conteúdo específico, não houve cuidado em não causar prejuízos ao manuscrito.

Outras duas agressões têm sua intencionalidade mais evidente. Duas imagens foram danificadas com incisões dirigidas especialmente a elas. Um corte foi feito na região da garganta do carrasco de Santa Inês na inicial d do fólho 132v e golpes foram deferidos na região da figura do carrasco de São João na inicial h do fólho 185v.

A cena do martírio de santa Inês tem uma importante diferenciação encontrada no uso das cores. O carrasco, em destaque, é um dos poucos personagens que não foram pintados nas imagens do Homiliário de *Saint-André-du-Câteau* (fig. 9). O realce dado a ele

parece ter tido sucesso com um dos leitores desse códice: movido, provavelmente, pela paixão da vingança contra aquele que ataca a santa, cortou a garganta do carrasco.



9. BM Cambrai 0528, fólio 132v (detalhe). BVMM (2021d).

A intervenção fina mede cerca de 6 centímetros e ao passar pela garganta do carrasco insere mais um elemento na imagem. Embora tênue, e não seja um traço desenhado, o corte é bastante evidente (fig. 10). A agressão é uma intervenção posterior que nos dá a possibilidade de refletir sobre a recepção das imagens do Homiliário de *Saint-André-du-Câteau*.

Possivelmente, o corte foi feito com um estilete e além do fólio 132r-v, ele também atingiu outros dois fólhos, o 131r-v e 130r-v. Nos fólhos anteriores a incisão atinge partes do texto, que não apresentam qualquer deformação ou indicativo de que poderiam ter participado ativamente da escolha do agressor. Ao observar a imagem, reconhecemos que a precisão da incisão é notável. Certo, o agressor corta exatamente a garganta do homem que foi representado cortando a garganta da santa.



10. BM Cambrai 0528, fólho 132v (detalhe).

A evidência do corte é patente, o leitor feriu a imagem do carrasco. Não é possível identificar a direção em que o corte foi feito; suas extremidades são um pequeno espaço entre a cabeça do carrasco no final do prolongamento vegetal da letra e o traço da barriga do d. Ao adentrar, muito sutilmente, a linha de contorno da inicial, o corte encontra os dedos de Santa Inês. Ao cortar a garganta do carrasco, o agressor se vingá. Essa vingança traz um equilíbrio à imagem, a santa não é a única agredida. A intencionalidade de equilíbrio pode ser a chave para refletir sobre a direção do corte, mesmo de difícil confirmação, é plausível admitir que para estabelecer a harmonia da cena, o corte tenha partido das mãos de Santa Inês em direção ao carrasco. O instrumento usado pelo leitor teria funcionado como uma espada dada à Santa Inês.

A outra imagem agredida é a inicial h no centro do fólho 185v, na segunda coluna do texto (fig. 11). O prolongamento superior do h acompanha a rubrica da qual faz parte e em baixo sua base se divide em duas colunas, que emolduram a cena pintada: a decapitação de São João.



11. BM Cambrai 0528, fólio 185v. BVMM (2021e)

A área em que o carrasco foi desenhado ocupa cerca de dez linhas do texto, ou seja, é um grande espaço da página, e seu tamanho, assim como o tamanho da inicial, se destacam no fólio. Também as cores corroboram com o destaque dado ao carrasco. Ele foi desenhado em preto e vermelho, como a inicial. O carrasco não divide somente a cabeça de São João, também separa o nome do profeta, com os pés. Com um espaço apertado para uma grande inicial, o iluminador precisou condensar a rubrica e optou por fazer com que o carrasco, mais uma vez, desmembrasse partes de São João.

A atenção dada ao carrasco pelo produtor das imagens em um outro momento deteve a atenção de um leitor. O consumidor foi muito menos contido que aquele da agressão do carrasco de Santa Inês, deferindo golpes com um objeto pontiagudo em direção ao carrasco de São João. 21 incisões finas e horizontais trespassaram o fólio a partir de um movimento de cima para baixo, com muita força. Os ataques foram na região do rosto e da mão direita do personagem, sendo que três atingiram a mão; três, as laterais do braço direito; seis atingiram o rosto; dois, a garganta; três, o tórax; um, a lateral do corpo; dois mais acima, os cabelos; e um mais abaixo atingiu a perna do carrasco (fig. 12).



12. BM Cambrai 0528, fólio 185v (detalhe).

Os vários cortes indicam que o ataque não foi preciso, muitos movimentos foram investidos em direção ao fólio. Mas ainda que alguns cortes tenham escapado, a região em que eles se concentraram confirma a intenção de ferir o rosto e a mão que empunha a espada.

Não sabemos qual o instrumento pode ter sido usado, talvez um estilete. A força aplicada é constatada nas aberturas que as incisões causaram nos primeiros fólhos. Além de profundas, elas deformaram o pergaminho, fazendo com que a região afetada se vergasse na direção em que o objeto penetrou. Ademais do fólio 185r-v, as deformações podem ser vistas em pelo menos 8 fólhos anteriores, desde o 184r-v até o 176r-v, confirmando o vigor dos ataques. O corte mais profundo, que fura nove fólhos, é aquele que atingiu a garganta do carrasco. Em todos os fólhos anteriores apenas os textos foram deformados, e não há nenhuma imagem, confirmando que o local destinado à agressão era a imagem.

A agressão não dá um equilíbrio à ação violenta do carrasco, os golpes impetuosos agridem o agressor de São João, mas não lhe cortam a cabeça, como ele fez com o santo. Observamos aqui uma recepção diferente daquele da imagem de Santa Inês, ainda mais apaixonada, fruto talvez de um descontrole causado pela cena da morte do santo. O agressor não se contenta com a contemplação da imagem e interfere nela. Entretanto, diferentemente da agressão impetrada sobre o carrasco de Santa Inês, os golpes no carrasco de São João não modificam a lógica da imagem, e inclusive se

confundem com a ornamentação quando vistos superficialmente – há vários pequenos riscos e círculos vermelhos na imagem que fazem parte da ornamentação da letra e do personagem do carrasco. Os cortes, de certa forma, vingam a dor do santo, mas não transferem a ele a violência.

Ainda que as duas agressões se diferenciem no modo de funcionamento, elas se aproximam na função que a intervenção assumiu: os ataques são para vingar o santo e a santa martirizados. Mas o que aproxima as miniaturas agredidas é principalmente o uso do pergaminho para evidenciar a sensibilidade dos consumidores. Mesmo não sendo possível rastrear uma temporalidade para essas agressões, elas nos mostram o papel ativo que o suporte das imagens teve.

Se durante a produção da imagem um furo foi usado, durante sua utilização, o pergaminho foi suporte para a manipulação da imagem. O que queremos chamar a atenção aqui é como a materialidade das imagens funcionou segundo diversas lógicas nesse códice, seja no momento da produção ou durante seus usos. A materialidade deu e continuou dando significado às miniaturas pintadas.

O uso do furo na construção de sentido da imagem do fólio 38v, o tratamento dado à costura no fólio 128v, ou os cortes feitos nos carrascos dos fólios 132v e 185v são vestígios importantes daquilo que configuram as miniaturas como *imagem-objeto*. E nos mostram como o suporte pode ser fundamental para melhor compreender as lógicas tanto de produção como dos usos desse tipo de imagem. Ao mesmo tempo, eles também demonstram que o suporte não era desprezado por aqueles que faziam ou consumiam as imagens, pelo contrário, suas características materiais são significativas tanto na feitura quanto em sua manipulação.

## **Bibliografia**

ASCHEHOUG-CLAUTEAUX, M. *Les couleurs du corps: pour une méthodologie de la couleur dans le manuscrit enluminé Xe-XIIIe siècle*. Paris: Léopard d'or, 2018.

BASCHET, J. Introduction: l'image-objet. In: \_\_\_\_\_; SCHMITT, J.-C. (org.). *L'image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.

BROWN, M. P. *The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality and the Scribe*. Toronto: University of Toronto, 2003.

BVMM. Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux. *Cambrai, Bibl. Mun., ms. 0528, f. 38r*. 2021<sup>a</sup>. Disponible em: [https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=181cran&reproductionId=19314&VUE\\_ID=1712731&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=181cran&reproductionId=19314&VUE_ID=1712731&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=). Acesso em: 15 jul. 2021.

BVMM. Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux. *Cambrai, Bibl. Mun., ms. 0528, f. 38v – vue 1*. 2021<sup>b</sup>. Disponible em: [https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=181cran&reproductionId=10312&VUE\\_ID=1294727&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=181cran&reproductionId=10312&VUE_ID=1294727&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=). Acesso em: 15 jul. 2021.

BVMM. Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux. *Cambrai, Bibl. Mun., ms. 0528, f. 128v – vue 1*. 2021<sup>c</sup>. Disponible em: [https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=181cran&reproductionId=10312&VUE\\_ID=1294760&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=181cran&reproductionId=10312&VUE_ID=1294760&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=). Acesso em: 15 jul. 2021.

BVMM. Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux. *Cambrai, Bibl. Mun., ms. 0528, f. 0132v – vue 2*. 2021<sup>d</sup>. Disponible em: [https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=181cran&reproductionId=10312&VUE\\_ID=1294764&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=181cran&reproductionId=10312&VUE_ID=1294764&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=). Acesso em: 15 jul. 2021.

BVMM. Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux. *Cambrai, Bibl. Mun., ms. 0528, f. 0185v – vue 2*. 2021<sup>e</sup>. Disponible em:

[https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=182cran&reproductionId=10312&VUE\\_ID=1294803&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=182cran&reproductionId=10312&VUE_ID=1294803&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=). Acesso em: 15 jul. 2021.

LEBIGUE, J. *Initiation aux manuscrits liturgiques*. École thématique. Ateliers du Cycle thématique de l'IRHT de l'année 2003-2004, dirigé par Oliver Legendre et Jean-Baptiste Lebigue (cf. <http://aedilis.irht.cnrs.fr/liturgie/>) consacré aux manuscrits liturgiques, 2007.

MÂLE, E. *Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Leroux, 1898.

MOLINIER A. Cambrai (CGM 17): Manuscrits 1-1398. In: *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*. Paris: Imprimerie Nationale, 1891. p. 196.

MUZERELLE, D. Cambrai. In: *Manuscrits datés des bibliothèques publiques de France*. Paris: C.N.R.S., 2000. p. 74.

PÄCHT, O. *La miniatura medieval*. Madrid: Alianza, 1987.

PALAZZO, E. *Histoire des livres liturgiques*. Le Moyen Âge: des origines au XIII<sup>e</sup> siècle. Paris: Beauchesne, 1993.

THEROUANNE, B. *Chronique d'Arras et de Cambrai, par Baldéric, chantre de Térouane au X<sup>e</sup> siècle...* Cambrai: Paris, 1834.

ZERDOUN, M. Les matériaux support et encre. In: GÉHIN, P. (dir). *Lire le manuscrit médiéval: observer et décrire*. Paris: Armand Colin, 2018. p. 21-60.

## **Lista de Figuras**

1. BM Cambrai 0528, fólho 55r (detalhe). Foto da autora, 2019.
2. BM Cambrai 0528, fólho 38v. BVMM (2021b).
3. BM Cambrai 0528, fólho 38v (detalhe). BVMM (2021b).
4. BM Cambrai 0528, fólho 38r (detalhe). BVMM (2021a).
5. BM Cambrai 0528, fólho 36r (detalhe). Foto da autora, 2019.
6. BM Cambrai 0528, fólho 128v (detalhe). BVMM (2021c).
7. BM Cambrai 0528, fólho 217r (detalhe). Foto da autora, 2019.
8. BM Cambrai 0528, fólho 57v (detalhe). Foto da autora, 2019.
9. BM Cambrai 0528, fólho 132v (detalhe). BVMM (2021d).
10. BM Cambrai 0528, fólho 132v (detalhe). Foto da autora, 2019.
11. BM Cambrai 0528, fólho 185v. BVMM (2021e).
12. BM Cambrai 0528, fólho 185v (detalhe). Foto e montagem da autora, 2019.

## **Nota Biográfica**

Pamela Wanessa Godoi é doutoranda em História Social pelo PPGHS-USP com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sob a orientação da professora Maria Cristina C. L. Pereira, e pesquisadora do LATHIMM-USP.

# X

## **Garatuja como categoria para o trabalho com imagens medievais**

Pedro de Oliveira e SILVA

Em um artigo publicado em 1995, James Elkins, preocupado em estudar imagens que ele classifica como informativas ou comunicativas, começa seu texto com uma afirmação bem simples: “A maioria das imagens não são arte”.<sup>1</sup> A disciplina História da Arte, ainda segundo o autor, motivada por um cânone específico, moderno e pós-renascentista, costuma se interessar apenas por realidades figurativas semelhantes a padrões artísticos tradicionais ao campo. Nesse sentido, imagens medievais ou não-ocidentais foram estudadas no movimento de abertura da Teoria da Arte a novos objetos figurativos sem que, contudo, tal teoria se adaptasse totalmente às imagens descobertas.<sup>2</sup> A História da Arte, de maneira semelhante aos europeus contemporâneos de seus primeiros pensadores,<sup>3</sup> também colonizou os objetos que encontrou pelo caminho.

Isso significou, entre outras coisas, que os tipos de imagens medievais privilegiados pelos historiadores da arte fossem aqueles que possuíam valores estéticos supostamente compatíveis com as práticas estéticas canônicas da arte ocidental. Porém, se mesmo na contemporaneidade a maioria das imagens não são arte, como estudar imagens anteriores ao ideal humanista de valor artístico e que, ao mesmo tempo, foram produzidas por aqueles que não dominavam o ofício de pintor, iluminador ou, em um termo mais amplo, produtor de imagens?

---

<sup>1</sup> ELKINS, J. Art History and Images That Are Not Art. *The Art Bulletin*, v. 77, n. 4, 1995, p. 553.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 481-482.

Por escaparem aos valores estéticos da História da Arte tradicional e também aos valores estéticos medievais – afinal, mesmo que fora da categoria Arte, criada na Idade Moderna, no medievo não deixava de existir uma “atitude estética” específica –,<sup>4</sup> pode-se considerar que tais imagens possuem uma dupla marginalidade. No limite, pode-se até considerar uma tripla marginalidade, considerando que se trata de imagens contidas, na maioria dos casos, nas margens de diferentes manuscritos medievais.

O presente artigo procurará, assim, em um primeiro momento observar alguns termos normalmente atribuídos a tais imagens: grafites, *pen-trials* (ou *probationes pennae*), *marginalia*, rascunhos, desenhos-nota e mesmo desenhos. Após a explicar as razões das inequações do uso de tais nomenclaturas, explicitar-se-á o porquê da defesa da proposta de garatuja como a preferida para a identificação dessas imagens, sobretudo com vistas à sua indexação em plataformas virtuais de livre acesso. A defesa de tal termo em detrimento dos demais será delineada a partir da adequação das imagens a ele, considerando dois fatores: forma de produção e suporte. Ao final do artigo, também será importante levantar outros usos de garatuja fora da medievística – por exemplo, em trabalhos contemporâneos sobre aprendizado gráfico e de escrita no ensino infantil, ou ainda sobre o uso de garatujas como ferramentas de memorização e comunicação.

É importante sublinhar que reivindicar o uso de um novo termo para indicar um certo tipo de imagem também constitui um esforço de criar uma nova categoria. Considerando a expansão no número de imagens reunidas em plataformas indexadoras, nomear pode definir quais agrupamentos serão feitos e, assim, de que modo futuras categorizações de um grupo específico de imagens funcionarão – nesse caso, imagens contidas em manuscritos medievais, produzidas por aqueles que não necessariamente dominavam o ofício de artista. Seja em bancos de imagens de uso acadêmico alimentados por especialistas, seja como *hashtag* em redes sociais, definir o que é esta ou aquela imagem significa necessariamente assumir que tal definição pode ter um caráter de categoria.

---

<sup>4</sup> BASCHET, J. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006. p. 481-482.

Ademais, é importante ressaltar quais métodos serão utilizados em nossa análise dos termos tradicionalmente utilizados para designar o que será categorizado como garatuja. A ferramenta para o levantamento de termos/categorias utilizados, além da leitura de artigos de diferentes especialistas que trabalharam com esse tipo de imagem, é a plataforma *Enluminures*, site de disponibilização e indexação de imagens medievais de acesso gratuito, fruto de uma iniciativa do IRHT (Institut de Recherche et d'Histoire des Textes). O acervo lá disponibilizado é composto por reproduções digitalizadas parciais (na maior parte das vezes incluindo apenas imagens) de manuscritos medievais arquivados em bibliotecas municipais francesas, contendo mais de 120.000 imagens de mais de 5.000 manuscritos diferentes.

### **Garatuja e imagens medievais**

Como afirmado anteriormente, a escolha do termo garatuja em detrimento de outros criados previamente foi baseada na necessidade de se pensar em dois tipos de adequação: adequação ao suporte – no caso, os pergaminhos de que são feitos os manuscritos medievais; e adequação à forma e ao contexto de produção das imagens, ou seja, a escolha de um termo apropriado para indicar imagens feitas durante a circulação do manuscrito, e portanto fora do seu programa original, por mãos não necessariamente treinadas.

Grafite (*graffiti*) foi o termo utilizado por Jason Scott-Warren em sua análise da ocorrência de assinaturas em livros que circularam no início da Idade Moderna, apesar da proposta original de tal termo para estudar marcações feitas por leitores ser de William Sherman, na tentativa desse autor de encontrar uma abordagem que permitisse decifrar quem eram os leitores do período moderno e qual era (ou quais eram) sua relação com o mundo dos livros. Scott-Warren também sublinha como o grafite seria definido a partir das noções de “si” e de “lugar”: o que identificaria um grafite seria, assim, a exibição de um indivíduo em um espaço específico, em uma relação mediada por algum tipo de documentação.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> SCOTT-WARREN, J. Reading Graffiti in the Early Modern Book. *Huntington Library*

Scott-Warren está particularmente interessado em analisar nomes inscritos nas margens de tais livros, e ele identifica uma conexão entre a inscrição de nomes de leitores com a prática contemporânea do *tagging*. Se a razão pragmática por trás de tal prática seria a de *pen-trial*, termo que discutiremos abaixo, a justificativa apresentada por Scott-Warren para explicar a razão da escolha da assinatura como forma de aquecer as mãos ou de fazer a tinta fluir é que esta seria uma demonstração da autoridade do leitor-*tagger*, atestando seu letramento e capacidade intelectual. O autor também considera que isso só seria possível se os espaços livres das páginas de livros fossem ambientes “quasi-públicos”, por onde circulariam os olhares de diferentes leitores, considerando que quem escrevia seu nome em um livro certamente esperava que alguém fosse lê-lo. Em alguns casos, não apenas se assinava o próprio nome, mas se escreviam promessas, ofensas, numa variedade de diálogos variados entre letrados. O objetivo desse autor é, assim, criar uma categoria heurística que conseguisse abarcar análises interessadas em uma antropologia do livro, cujas páginas funcionariam como lugar de expressividade pessoal, social, e mesmo identitária, demonstrando “a inesperada vitalidade dos livros como veículos para muitos tipos de escritas de vida”.<sup>6</sup>

Ainda que tais objetivos sejam apropriados, considerando que marcações feitas por leitores realmente podem ser objetos que contribuam para a reconstituição da circulação de ideias dentro do mundo letrado, é importante sublinhar alguns fatores que nos levaram a recusar tal categoria para tratar de imagens feitas por leitores nas margens de manuscritos medievais – lembrando que aquele autor não se dedica a imagens.

Mesmo que Scott-Warren defenda que a circulação de livros no começo da Modernidade faça com que os espaços em branco de suas páginas sejam um espaço público de contato entre diferentes indivíduos letrados, o nível de “publicidade” entre um grafite mural e um grafite em livros é absolutamente diferente – ter um livro no início da Idade Moderna certamente não era algo possível à maioria da

---

*Quarter*. University of Pennsylvania Press 73/3, 2010, p. 365-366.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 380.

população europeia da época. Ademais Além disso, a própria ideia de grafite ressalta necessariamente uma dimensão muralista da imagem ou texto produzidos – seus suportes por excelência são paredes, muro, monumentos, e não livros.<sup>7</sup> O autor também usa tal categoria para analisar fragmentos textuais,<sup>8</sup> particularmente assinaturas, mesmo que a proposta original de Sherman englobe qualquer elemento que “não se qualifique como anotação”.<sup>9</sup>

Dessa forma, Scott-Warren prefere sublinhar características funcionais (a exibição de si / de sua capacidade) em detrimento de possíveis especificidades materiais englobadas pela noção de grafite. Como a materialidade é um aspecto essencial na análise de qualquer imagem, particularmente daquelas produzidas no medievo, optamos por recusar tal terminologia. Tal desprezo, ou ao menos secundarização, da materialidade da imagem e/ou de seu suporte é um fator que persiste também em outras escolhas aqui debatidas.

Três das denominações restantes – *marginalia*, *pen-trials* e *desenhos-nota* – seriam teoricamente adequadas aos fatores escolhidos: ambas indicam imagens feitas durante a circulação do manuscrito e por mãos não necessariamente familiares com o processo profissional de produção de imagens, habitando os fólios de um manuscrito ou as páginas de um livro. Entendemos que, de fato, são apropriadas, mas descrevem apenas algumas garatujas, especificadas segundo a parte do manuscrito que habitam, ou segundo ainda supostas funções que desempenhariam.

No caso de *marginalia* – termo utilizado para indicar elementos textuais e visuais que habitam as margens –, além de poder descrever elementos escritos (ou seja, não exclusivamente imagens), ele também particulariza o local que tais imagens poderiam existir. Ainda que as margens de manuscritos sejam um lugar privilegiado para o aparecimento das garatujas, não devemos limitar a categoria proposta a elas. Aliás, não se pode esquecer que *marginalia* é um termo amplo que inclui todo tipo de imagem presente nas margens, ou seja,

---

<sup>7</sup> GITAHY, C. *O que é Grafite*. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 17-18.

<sup>8</sup> É interessante observar que enquanto Warren define o grafite por seu logocentrismo, Gitahy sublinha sua natureza gráfica e pictórica.

<sup>9</sup> SHERMAN apud SCOTT-WARREN, J. Reading Grafitti in the Early Modern Book. *Huntington Library Quarter*. University of Pennsylvania Press 73/3, 2010, p. 364.

também aquelas planejadas e necessariamente feitas por aqueles que dominavam o ofício de artista, cuja produção estava limitada ao mundo dos ateliês ou dos *scriptoria*.<sup>10</sup>

*Pen-trials*, ou *probationes pennae*, são assim chamadas as imagens desenhadas para treinar as mãos dos escribas ou para testar seus equipamentos. O habitat privilegiado de tais imagens seriam folhas de rosto, o que não impede que apareçam em outras partes de um manuscrito. Stephen Goddard usa tal nomenclatura, por exemplo, ao estudar garatujas que teriam sido feitas por *griffiers*, funcionários do Secretariado Municipal da Antuérpia do século XVI, para praticar floreios e garantir que as tintas fluíssem bem. Segundo o autor, tais imagens teriam um forte tom humorístico, recorrentemente sendo trocadilhos visuais. Ainda que admita a existência de lógicas complexas nas garatujas, Goddard as analisa ainda sob o termo *pen-trial*, assumindo que elas seriam necessariamente feitas como testes ou exercícios para os seus autores, mesmo que deixem transparecer importantes traços do cotidiano de certa elite intelectual da época.<sup>11</sup>

O termo desenho-nota, ou anotações visuais, foi cunhado por Joanna Fronska ao estudar garatujas desenhadas nas margens de manuscritos do *Digestum Vetus*. Segundo a autora, tais imagens se conectariam às *notabilia*, termo criado por Gero Dolezalek para se referir a formas textuais simplificadas utilizadas para glosar textos jurídicos no medievo. Apesar da proximidade, ainda segundo Fronska, *notabilia* seriam constantes e relativamente sistematizadas, enquanto os desenhos-nota, na qualidade de imagens, tenderiam a variar.<sup>12</sup>

Classificações criadas por especialistas, ao se basearem em uma função atribuída a um conjunto de imagens, ignorando características

---

<sup>10</sup> PEREIRA, M. C. O discurso moralizador das margens dos manuscritos iluminados no Ocidente medieval. In: FRANÇA, J. M.C.; PEREIRA, M. S. (org.). *Por escrito*. Lições e relatos do mundo luso-brasileiro. São Carlos: EdUFSCar, 2018. p. 15-41.

<sup>11</sup> GODDARD, S. H. *Probationes Pennae*: Some Sixteenth-Century Doodles on the Theme of Folly. *Renaissance Quarterly*, v. 41, n. 2, 1998, p. 242-267.

<sup>12</sup> FRONSKA, J. Writing in the Margin – Drawing in the Margin: Reading Practices of Medieval Jurists. In: BROWN-GRANT, R.; CARMASSI, P.; DROSSBACH, G.; HEDEMAN, A. D.; TURNER, V.; VENTURA, I. *Inscribing Knowledge in the Medieval Book*. The Power of Paratexts. Berlin/Boston: Medieval Institute Publications, 2020. p. 141-159.

relacionadas à sua materialidade, criam ao menos um problema imediatamente perceptível: delimitam corpora desconexos com seus próprios objetos. No caso de Fronska, por exemplo, isso significou ou separar garatujas que se relacionam diretamente ou agrupar coisas desconexas. O manuscrito Amiens 347,<sup>13</sup> objeto ao qual dedica a maior parte de seu artigo, possui garatujas “desenhos-nota”, imagens iconográficas que se conectam a passagens particulares do texto do *Digestum*, mas também muitas outras que não são contempladas por tal categoria. É o caso das manículas, pequenas mãos desenhadas nas margens dos fólhos, que podiam influenciar na compreensão do texto, ao hierarquizarem diferentes trechos.<sup>14</sup>

Nomenclaturas desse tipo influenciam diretamente as plataformas indexadoras de imagens, como é o caso da base *Enluminures*. Tal serviço de disponibilização e identificação de imagens presentes em diferentes manuscritos hoje arquivados em bibliotecas municipais da França é atualizado conforme vão sendo publicados trabalhos que as estudem, o que pode significar falta de padronização na criação de categorias descritivas das imagens. Tomando-se o caso do manuscrito BM Amiens 347, é fácil observar que as dele são as únicas imagens em toda a plataforma *Enluminures* indexadas sob a categoria de “desenhos-nota” (*dessin-note*), enquanto garatujas similares aparecem sob a categoria de “desenhos adicionados” (*dessins ajoutés*). Além disso, há que lembrar que mesmo que um manuscrito seja disponibilizado pela plataforma, sua reprodução não é integral, o que pode fazer com que nem todas as imagens sejam disponibilizadas. Esse é o caso das manículas ignoradas por Fronska, por exemplo, e que também são, em grande parte, deixadas de lado pelo *Enluminures*.<sup>15</sup>

Identificar a função de uma imagem parece passar pela necessidade de considerá-la legível, e a esperança de “ler” tal objeto acaba por privilegiar figurações obviamente iconográficas, mesmo

---

<sup>13</sup> Como faz Fronska, utiliza-se tal forma simplificada para se referir a um manuscrito hoje arquivado na Biblioteca Municipal de Amiens sob a cota BM Amiens ms. 347.

<sup>14</sup> Sobre as manículas, ver SHERMAN, W. H. *Used books: marking readers in Renaissance England*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 2008. p. 25-52.

<sup>15</sup> Nota-se também que Fronska é funcionária do IRHT, o que explica como seu conceito desenho-nota foi rapidamente incluído ao *Enluminures*.

quando se trata de garatuja. Retomando Elkins, não parece exagero afirmar que seria mais um dos exemplos de resultados da colonização de imagens não-arte pela História de Arte tradicional.

Tendo isso em mente, privilegiar aspectos da materialidade das imagens pode evitar determinações apriorísticas que desconsideram os múltiplos usos possíveis de certo tipo de imagem. Ainda que seja uma expressão “guarda-chuva”, que inclua imagens criadas com intenções variadas, uma categoria geral que evoque características material-figurativas pode contribuir para a indexação de imagens, exercício inicial necessário a qualquer análise, para que, uma vez reunidas em *corpora* documentais indexados, seja possível analisar usos comuns entre elas. Assim, propomos o termo garatuja.

A origem do termo garatuja ainda não é totalmente conhecida, mas a etimologia estimada relaciona-a com o italiano *grattugia*,<sup>16</sup> por sua vez conectado ao verbo *grattare*, que pode ser traduzido como “raspar” ou “arranhar”. Pensando no suporte por excelência nos manuscritos medievais, o pergaminho, pele de animal tratada, é justamente isso que faz quem escreve ou desenha em um manuscrito: seu instrumento de escrita “arranha” o fólio para nele depositar sua tinta.

Ademais, ainda no que diz respeito à sua adequação ao suporte, garatuja também comporta as características básicas aqui propostas. Já que garatuja é também “desenho tosco, malfeito”,<sup>17</sup> o vocábulo indica uma imagem feita fora dos domínios do saber artístico. Deixado de lado tal tom negativo, o termo pode ser reapropriado para indicar os desenhos simples, sem ambição de seguir completamente os padrões estéticos de imagens artísticas, cuja produção requiritava saberes extremamente específicos e com o uso de instrumentos e técnicas de difícil aprendizado.

Na tentativa de afastar tal conotação negativa acoplada à palavra garatuja, recusamos rascunho, palavra cujo uso geralmente implica em uma imagem inacabada, incompleta. Há nesse termo uma expectativa teleológica da imagem, que poderia virar uma outra

---

<sup>16</sup> GARATUJA. In: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Uol, 2021. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v5-4/html/index.php#2](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#2). Acesso em: 8 set 2021.

<sup>17</sup> Ibid.

versão melhorada de si mesma. É importante observar que com isso nos afastamos de uma conexão entre esses dois termos, garatuja e rascunho, combinados também com a palavra rabisco, que é recorrentemente utilizada dentro e fora do mundo acadêmico.

Por fim, há de se considerar que uma outra nomenclatura, citada anteriormente, também seria razoavelmente apropriada: a de “desenho adicionado”, outra opção oferecida pela plataforma *Enluminures*. A origem latina do termo desenho, a partir do verbo *designare*, contém tanto a dimensão do ato de figurar quanto a noção de desígnio, dualidade já antes evocada na História da Arte.<sup>18</sup> Contudo, se há coesão em seu uso, é importante ressaltar que ele não se restringe ao suporte pergaminho/manuscrito. Assim, o termo não sublinha a necessidade de considerar aspectos relativos às substâncias do suporte, fatores que ressaltam a particularidade material das imagens medievais. Ainda que sejam realmente imagens adicionadas ao longo da circulação dos manuscritos, preferimos não optar por tal categoria em função do termo desenho.

Mais que um esforço de determinar uma palavra específica para um conjunto de imagens unidas por aspectos formais e materiais, o debate até aqui traçado buscou também ressaltar como cada termo evoca ideias particulares. O uso de termos aparentemente sinônimos sem que haja uma consideração aprofundada sobre a razão por detrás da escolha das palavras acaba por gerar ainda, em certos casos, uma intercambiabilidade terminológica particularmente perigosa. É o que faz, por exemplo, Stephen Goddard em seu já citado artigo: ele utiliza os termos garatuja (*doodles*), *pen-trials* e rascunhos (*sketches*) como iguais, sem precisá-los.

Se a escolha de garatuja para tratar de imagens medievais em língua portuguesa é nova, a utilização do termo por outras disciplinas não o é. Diferentes campos o utilizaram, geralmente de maneira intercambiável com as palavras rascunho e rabisco. O uso deles como sinônimos de algo imperfeito, inacabado – enfim, de algo malfeito, foi há muito absorvido por estudos no campo da Pedagogia. Não

---

<sup>18</sup> Sobre o assunto, ver: DIDI-HUBERMAN, G. Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique. In: BASCHET, J.; SCHMITT, J.-C. (org.). *L'image*. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 59-86

parece exagero afirmar que tal valorização negativa, legitimada por uma abordagem há muito estabelecida no contexto dos estudos educacionais, contribui para a reticência por parte de historiadores da arte e/ou medievalistas de também empregá-los.

### **Garatuja: outros usos**

É impossível resumir a totalidade das abordagens do campo de estudos pedagógicos preocupadas com o aprendizado gráfico infantil. Apenas tratar do autor que parece ter lançado as bases para tal área, Jean Piaget, já é tarefa complexa. Porém, uma tese importante em sua obra, e que parece influenciar diretamente as proposições seguintes, é a de que a imitação assinala uma passagem importante do desenvolvimento psíquico-motor de qualquer criança, encerrando a primeira etapa (período sensório-motor) e marcando o início da segunda (período pré-operatório).<sup>19</sup> Se a mimesis infantil é primeiramente manifestada em gestos, atos ou comportamentos, Piaget, a partir de estudos de seu contemporâneo Luquet, estende sua influência ao domínio dos desenhos, que possuiriam graus cada vez maiores de realismo. Ou seja, aprender a fazer imagens passaria necessariamente por uma qualidade mimética e representacional crescente. É importante ressaltar que a palavra utilizada por Piaget é justamente desenho (*dessin*), apropriada para designar todas as produções figurativas ao longo do aprendizado gráfico da criança.

No caso dos estudos sobre grafismo infantil no Brasil, o uso do termo garatuja para se referir a etapas primárias do desenvolvimento gráfico ou artístico de uma criança parece se originar de uma tradução da obra *Creative and Mental Growth*, de Viktor Lowenfeld e W. Lambert Brittan, publicada em inglês em 1947, cuja principal versão em português é da década de 1970.<sup>20</sup> Assim como no caso de Piaget, resumir aqui as propostas pedagógicas lançadas pelos autores resultaria necessariamente em erro. Como a preocupação principal do comentário ora traçado se resume às utilizações da palavra garatuja, cabe-nos apenas um breve comentário sobre a utilização do termo na

---

<sup>19</sup> PIAGET, J.; INHELDER, B. *La psychologie de l'enfant*. Paris: PUF, 1966. p. 50-53.

<sup>20</sup> LOWENFELD, V.; BRITTAİN, W. L. *Desenvolvimento da Capacidade Criadora*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

obra em questão. Apresentaremos brevemente o trabalho dos autores, mas sublinhamos que o problema central não é o termo elegido por eles, mas sim a tradução para a língua portuguesa.

Segundo Lowenfeld e Brittain, crianças entre dois e quatro anos de idade começariam a explorar suas capacidades de autoexpressão a partir de formas inicialmente desornadas, rumando à sua organização ao longo da infância e da adolescência, em uma linear crescente de habilidade de figuração – sendo tal processo de aprendizado também conectado, como em Piaget, ao grau de realismo alcançável. Em sua etapa inicial, esse processo de aprendizagem seria denominado rabiscar (*scribbling*), ou seja, produzir rabiscos (*scribbles*).<sup>21</sup>

Se ambos os vocábulos, rabisco e garatuja, possuem certa conotação negativa em português, o mesmo ocorre no inglês: *scribble* e *doodle*, em seus usos cotidianos, são sinônimos. Porém, enquanto o último indica formas visuais dotados de algum sentido; o primeiro indica apenas um conjunto de traços com pouco (ou nenhum) sentido.<sup>22</sup> Essas indicações devem ser consideradas de maneira preliminar, uma vez que faltam análises precisas das traduções em línguas portuguesa da obra de Lowenfeld e Brittain, levando em conta a correspondência de cada termo entre texto original e texto traduzido.<sup>23</sup>

Não é a intenção deste artigo criticar o processo de definição de significados atribuídos por dicionários de língua portuguesa ou de língua inglesa, mas o fato de ambos os pares garatuja/rabisco e

---

<sup>21</sup> LOWENFELD, V.; BRITAIN, W. L. *Creative and Mental Growth*. New York: Macmillan, 1964. p. 93-101.

<sup>22</sup> Os termos *scribble* e *doodle* possuem particularidades importantes, como o fato de *scribble* poder indicar tanto texto quanto imagem, enquanto *doodle* indica exclusivamente imagens. Esse exemplo aparece tipificado em diferentes dicionários, como no *Oxford Dictionary of English*. Outras possíveis especificidades ainda não foram formalmente estabelecidas, como diferenças nos graus de inteligibilidade, fator atestado por fontes não-acadêmicas, como é o caso do próprio Wikipedia ou outros fóruns da internet.

<sup>23</sup> É importante que tal correspondência seria sempre incompleta, ou ao menos passível de atualizações. Um exemplo interessante é o dicionário online português-inglês de Cambridge: apesar de traduzir tanto *doodle* quanto *scribble* como rabisco, ele não reconhece a palavra garatuja, como se ela não existisse em português. Resultado da busca disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/spellcheck/portugues-ingles/?q=garatuja>. Acesso em: 8 set. 2021.

*scribble/doodle* aparecerem como sinônimos, ou seja, serem intercambiáveis entre si, não contribui para a clareza de trabalhos acadêmicos e dificulta o processo de estabelecimento de uma terminologia clara. Há uma tendência crescente de particularizar os usos de tais expressões no inglês falado, o que de fato contribui para a solução do problema. Nesse sentido, propomos que tal escolha seja também feita em língua portuguesa – no caso, especificar o que é um rascunho e o que é uma garatuja.

Isso é perceptível em pesquisas recentes sobre o uso de garatuja em processos de aprendizado. As propostas de Lowenfeld, grande entusiasta da contribuição que a educação artística possuiria dentro do processo de formação socioeducacional, parecem ter sobrevivido, ainda que retomadas a partir de novas balizas teóricas e práticas. Se a centralidade de analisar o processo sempre evolutivo do aprendizado de saberes artísticos, indo do inteligível à representação complexa, por exemplo, parece ter sido abandonada,<sup>24</sup> análises sobre possíveis impactos positivos do uso de garatuja dentro de sala de aula continuam a formar um campo de estudo em expansão. Justamente por incentivarem o uso de imagens produzidas por pessoas artisticamente leigas, seja por parte de discentes ou docentes em âmbito escolar,<sup>25</sup> seja em trabalhos preocupados em incentivar o agenciamento de ferramentas visuais que facilitariam a compreensão de tópicos complexos,<sup>26</sup> tais estudos contribuem para a especificidade do termo *doodle*. Ainda que sejam imagens não-arte, figurações simples capazes de serem feitas por qualquer um, as garatuja teriam capacidades informacionais complexas, não necessariamente prejudicadas por uma limitação mimética devido à habilidade (ou à sua falta) de um dado produtor.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Sobre a obra de Lowenfeld, ver BURTON, J. M. Creative Power, Creative intelligence: Lowenfeld Redux. *Studies in Art Education*, v. 50, n. 4, 2009, p. 323-327.

<sup>25</sup> TIDWELL, D.; TINCU, M. Doodle You Know What I Mean? Illustrated Nodal Moments as a Context for Meaning. In: *THE FIFTH INTERNATIONAL CONFERENCE ON SELF-STUDY OF TEACHER EDUCATION PRACTICES, 2004*, East Sussex. Cedar Falls: 2004. p. 241-245.

<sup>26</sup> CAROL, J. A. Drawing into Meaning: A Powerful Writing Tool. *The English Journal*, v. 80, n. 6, 1991, p. 34-38.

<sup>27</sup> Um caso interessante da defesa das capacidades comunicativas de garatuja foi proposto em 1975 como exercício a ser praticado dentro de uma sessão de terapia.

Acreditamos que se estudos anglófonos conseguiram transformar *doodle* em um termo cujo tom negativo, se não completamente negado, foi atenuado, o mesmo também poderia ocorrer com garatuja. Enquanto imagem de não-arte, o fato de não estar integralmente alinhada às formas normalmente associadas a figurações “bem-feitas” não impede que garatujas transmitam informações complexas e, sobretudo, completas.

## Conclusão

Ao longo do artigo, buscamos justificar o uso do termo garatuja para indicar imagens graficamente simples, produzidas durante a circulação do manuscrito por aqueles que não necessariamente dominavam o ofício de artista. Tal escolha foi feita, como visto anteriormente, baseada em dois fatores: adequação ao suporte e adequação à forma e ao contexto de produção. Tal esforço de acurácia terminológica resulta na criação de uma categoria particular de figuração medieval, agrupando imagens material e figurativamente semelhantes.

Esse exercício de agrupamento, por sua vez, facilita o levantamento de possíveis usos específicos a tipos particulares de garatujas, o que pode significar a criação de subcategorias funcionais, como seria o caso das manículas.<sup>28</sup> É preciso cautela, contudo, dada a facilidade de como supostas características funcionais podem ser aplicadas automaticamente, como se todas as imagens de uma mesma categoria figurativa-material desempenhassem necessariamente o mesmo papel. Tipificar uma espécie de imagem não é assumir que todas as suas ocorrências funcionem sempre da mesma maneira.

O termo/categoria garatuja, que é ignorado pelos historiadores da arte e medievalistas, é, ao contrário, amplamente utilizado em estudos preocupados em observar o desenvolvimento infantil em relação ao domínio de operações gráficas da criança, recorrentemente utilizado

---

TRIMBLE, W. B. S. Doodle counseling. *Social Work, Oxford University Press*, v. 20, n. 2, mar/1975, p. 152-153.

<sup>28</sup> Manículas são também figurativamente identificáveis. Algumas tipificações interessantes aparecem em SHERMAN, W. H. *Used books: marking readers in Renaissance England*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 2008, p. 39.

para se referir a imagens pré-miméticas, com baixo grau de realismo. Como consequência disso, mesmo trabalhos acadêmicos reforçam a conotação negativa atribuída à palavra garatuja, sublinhando seu caráter de objeto inacabado, incompleto, malfeito.

Contudo, tentamos demonstrar que tal uso acadêmico da expressão garatuja, vocábulo específico da língua portuguesa, enquanto nomenclatura foi uma opção quando da tradução de obras publicadas em língua inglesa durante a década de 1970 para o português. Ainda que propor uma outra tradução não tenha sido o objetivo direto deste capítulo, é importante ressaltar que tal escolha, já consideravelmente datada, não foi atualizada, não acompanhando a ampliação da diferença entre as palavras *scribble* e *doodle*. Recentemente, o termo *doodle* vem sendo utilizado para designar imagens de notável complexidade informacional também dentro de trabalhos sobre o aprendizado, enquanto *scribble* permanece conectado a formas que beiram a impossibilidade de inteligibilidade. Como Lowenfeld e Brittain falam de *scribbles*, a palavra em português mais bem adaptada a tal noção é rabisco, e não garatuja.

Nesse sentido, defende-se um exercício semelhante para com o termo garatuja, separando-o de outras palavras como rascunho ou rabisco. Acabar com a intercambialidade terminológica significa contribuir para um renovado grau de precisão no trabalho com imagens, e especialmente imagens medievais, já que evitaria que figuras semelhantes fossem separadas pelos termos a elas atribuídos. Em um ambiente de crescente indexação de plataformas de busca, seja para artigos acadêmicos disponibilizados pela internet, seja para imagens em bases iconográficas, o rigor na nomeação e categorização dos objetos estudados indica um profundo exercício de coesão que afeta diretamente a circulação, especializada ou leiga, de materiais, ideias, textos, imagens etc., em um mundo cada vez mais dependente de motores de pesquisa.

## **Bibliografia**

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

BATTLES, M. In praise of doodling. *The American Scholar*, Washington, v. 73, n. 4, p. 105-108, 2004.

BURTON, J. M. Creative Power, Creative intelligence: Lowenfeld Redux. *Studies in Art Education*, Reston, v. 50, n. 4, p. 323-327, 2009.

CAROL, J. A. Drawing into Meaning: A Powerful Writing Tool. *The English Journal*, Champaign, v. 80, n. 6, p. 34-38, 1991.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. Imitation, représentation, fonction. Remarque sur un mythe épistémologique. In: BASCHET, J; SCHMITT, J.-C. (org.). *L'image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 59-86.

ELKINS, J. Art History and Images That Are Not Art. *The Art Bulletin*, New York, v. 77, n. 4, p. 553-571, 1995.

FRONSKA, J. Writing in the Margin—Drawing in the Margin: Reading Practices of Medieval Jurists. In: *Inscribing Knowledge in the Medieval Book*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2020. p. 141-159.

GITAHY, C. *O que é Graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GODDARD, S. H. *Probationes Pennae: Some Sixteenth-Century Doodles on the Theme of Folly* Attributed to the Antwerp Humanist Pieter Gillis and His Colleagues. *Renaissance Quarterly*, New York, v. 41, n. 2, p. 242-267, 1988.

LOWENFELD, V.; BRITAIN, W. L. *Creative and Mental Growth*. New York: Macmillian, 1964.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: UCP, 1994.

PEREIRA, M. C. *As Letras e as Imagens: iniciais ornamentadas em manuscritos do Ocidente Medieval*. São Paulo: Intermeios, 2019.

\_\_\_\_\_. O discurso moralizador das margens dos manuscritos iluminados no Ocidente medieval. In: FRANÇA, J. M. C.; PEREIRA, M. S. (org.). *Por escrito. Lições e relatos do mundo luso-brasileiro*. São Carlos: EdUFSCar, 2018. p. 15-41.

PIAGET, J.; INHELDER, B. *La psychologie de l'enfant*. Paris: PUF, 1966.

SCOTT-WARREN, J. Reading Graffiti in the Early Modern Book. *Huntington Library Quarter*, San Marino. v. 73, n. 3, p. 363-381, 2010.

SHERMAN, W.H. *Used books: marking readers in Renaissance England*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 2008

TIDWELL, D.; TINCU, M. Doodle You Know What I Mean? Illustrated Nodal Moments as a Context for Meaning. In: *The Fifth International Conference on Self-Study of Teacher Education Practices, 2004*. East Sussex: Cedar Falls, 2004. p. 241-245.

TRIMBLE, W. B. S. Doodle counseling. *Social Work*, Oxford University Press 20/22, p. 152-153, 1975.

### **Nota Biográfica**

Pedro de Oliveira e Silva é graduando em História pela USP e pesquisador do LATHIMM-USP.

# XI

## **Vestes e têxteis eclesiásticos medievais em Livros de Motivos e Catálogos de Colecionadores**

Rosângela Aparecida da CONCEIÇÃO

Este capítulo traz parte das experiências e reflexões fruto de um trabalho em progresso sobre o Patrimônio Cultural Têxtil, especificamente o de perfil eclesiástico, do ponto de vista da documentação artístico-histórica, já que não atuamos como conservadora ou restauradora, mas executamos pesquisas que fomentam os trabalhos seguintes de conservação e eventual restauro. Esclarecemos que quando pertencentes a um museu eclesiástico, as vestes e os têxteis participam como bens culturais da Igreja, guardando também a função catequética e evangelizadora, regidos pelas determinações da Santa Sé, quanto aos cuidados previstos no Código do Direito Canônico, com formulações de práticas de preservação em conjunto com entidades governamentais e museológicas.

Para o estudo da filiação estética e das fontes iconográficas para identificação de vestes e têxteis eclesiásticos temos recorrido a uma diversidade de publicações, manuais técnicos, livros de motivos, catálogos de colecionadores, entre outras fontes, para conseguirmos compreender a formulação das padronagens e dos demais ornamentos agregados, gostos e escolhas dos donatários. Com isso, o objetivo inicial desta pesquisa, que teve sua origem no ano de 2010,<sup>1</sup> foi a catalogação de acervos têxteis brasileiros. Para sua realização

---

<sup>1</sup> Os primeiros trabalhos foram o arrolamento do acervo têxtil da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da Cidade de São Paulo, seguido da pesquisa para a mostra itinerante “Vestes Sagradas”, ocorrida no Museu de Arte Sacra de São Paulo, em 2011.

contamos com o apoio de religiosos, colecionadores, instituições museológicas e pesquisadores universitários, cuja metodologia tem sido desenvolvida de modo transdisciplinar, cruzando as áreas da História da Arte, Artes Decorativas, História Medieval, História da Igreja, Museologia e Humanidades Digitais.

Como recursos à documentação destes acervos, nos servimos de publicações feitas ao longo do século XIX e até meados do século XX, em versões fac-símiles ou digitalizadas, sobre ou com objetos medievais (entre eles, as vestes e têxteis litúrgicos), organizadas por restauradores, colecionadores e museus voltados às Artes Decorativas. Dividimos estas obras em dois conjuntos pela sua natureza: livros de amostras e livros de motivos. Os livros de amostras contêm fragmentos de tecidos ou ornamentos, com a finalidade de encomenda. Os livros de motivos trazem representações com tratamento gráfico por vezes fiel ao que foi visto pelo autor, sendo alguns coloridos manualmente ou impressos em cromolitogravura, e outros em preto e branco. Também encontramos exemplares destes livros de motivos voltados ao desenvolvimento de bordados, rendas, passamanarias, alfabetos, entre outros adornos; alguns deles com comentários relativos às origens, materiais e técnicas.

Os catálogos de colecionadores nos permitem visualizar a organização da coleção, ao mesmo tempo em que nos dão pistas sobre o olhar, as escolhas e o perfil do colecionador, o que resulta de uma seleção com critérios muito subjetivos, em alguns casos, ou de uma tendência de época. Indiciam as qualidades individuais, se se trata de um amador ou de um mais profundo conhecedor da arte colecionada. Por outro lado, quando bem-organizados, auxiliam na localização de informações a serem verificadas nos acervos dos quais fazem parte na atualidade – tendo em vista que nem sempre as coleções são mantidas em sua integridade, havendo, muitas vezes, a dispersão e o trânsito de peças por mais de uma instituição museológica. Esse rastreio é fundamental para se reagrupar os fragmentos de peças, algo que pode resultar em um verdadeiro quebra-cabeças. Isto ocorre porque os conjuntos foram desmembrados, peças inteiras foram recortadas e vendidas para e por antiquários, sofrendo alterações físico-químicas em função da forma de como foram expostas ou guardadas, o que pode dificultar a identificação. Além disso, tanto os livros quanto os

catálogos podem servir como fontes, na ausência dos objetos representados graficamente ou fotografados causada por circunstâncias diversas, podendo ser temporária ou definitiva, quando estes são destruídos acidental ou intencionalmente. Estas publicações dão a ver aspectos da realidade dos objetos e sua relação com outros, denunciando os mais complexos discursos elaborados na sua exibição.

Percebemos, nesta trajetória, que estes livros e catálogos também foram fontes na elaboração de novos paramentos litúrgicos em estilo Neogótico<sup>2</sup> e Beuronense,<sup>3</sup> cujos exemplares encontramos em acervos brasileiros, como os da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da Cidade de São Paulo (VOTSFPCSP), da Coleção do Mosteiro de São Bento de São Paulo (CMSBSP), Museu da Obra Salesiana no Brasil (MOSB), por exemplo, e em museus europeus e americanos.

Sobre o estilo Neogótico, citamos as publicações de A. W. N. Pugin (1812-1852), como fontes inspiradoras ao desenvolvimento de têxteis, nomeadamente *Glossary of ecclesiastical ornament and costume, compiled from ancient authorities and examples* (1844) e *Floriated ornaments: a series of thirty-one designs* (1849).

---

<sup>2</sup> Realizamos um estudo aplicado ao acervo têxtil da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da Cidade de São Paulo, com a confirmação de algumas peças pela pesquisadora Marike van Roon. CONCEIÇÃO, R. A. O jardim como fonte de inspiração: o floreado nos motivos neogóticos de A. W. N. Pugin. In: TIRAPELI, P.; PEREIRA, D. M. S. (org). *Patrimônio Sacro na América Latina – Arquitetura, Arte e cultura no século XIX*. São Paulo: Arte Integrada, 2017, p. 155-166.

<sup>3</sup> Sobre os fundamentos deste estilo, ver: LENZ, D. *Il Canone Divino*. L'arte e la regola della Scuola di Beuron. Roma: Castelvecchi, 2015. Sobre os exemplares deste estilo no Brasil, escrevemos artigos a partir dos estudos na Coleção do Mosteiro de São Bento de São Paulo, das pinturas murais no Santuário de Nossa Senhora da Penha, em São Paulo e dos fragmentos da Igreja do Rosário de Campinas. Ver: CONCEIÇÃO, R. A. De Monte Cassino a São Paulo: elementos estéticos da Escola Beuronense nas igrejas paulistanas. In: VISALLI, A.; PELEGRINELLI, A. L. M. P.; GODOI, P. W. (org.) *Anais do V Encontro Nacional de Estudos da Imagem e do II Encontro Internacional de Estudos da Imagem*, 2015, Londrina. Londrina: Universidade Estadual de Londrina. v. 1. p. 98-112; CONCEIÇÃO, R.A. Art and Liturgy thoughts and reflections on Beuronense Art in São Paulo. *Anastasis Research in Medieval Culture and Art*, Iași, v. 2, n. 1, p. 173-188, 2015; CONCEIÇÃO, R. A. Thomaz Scheuchl, the Trajectory of a Disciple of Beuron: From the Restoration of the Cathedral of the Ascension in Satu Mare to the Paintings of Churches in Brazil. *Anastasis Research in Medieval Culture and Art*, Iași, v. 5 n. 1, p. 238-263, 2018.

Mais tarde, encontraremos na obra do Cônego da Catedral de Aachen Franz Joseph Bock (1823-1899), *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters: oder Entstehung und Entwicklung der kirchlichen Ornate und Paramente in Rücksicht auf Stoff, Gewebe, Farbe, Zeichnung, Schnitt und rituelle Bedeutung*, publicada em três volumes, em 1859, 1866 e 1871, outra fonte para conhecimento de têxteis em acervos eclesiásticos. Bock foi formador de uma coleção que viria a constituir parte do núcleo de têxteis da coleção do Victoria and Albert Museum,<sup>4</sup> de Londres, adquirida pelo museu entre 1860 e 1883.

Para finalizarmos, apontamos para duas obras fundamentais para compreensão do desenvolvimento de obras em estilo beuronense: o catálogo *Marienleben*, com imagens do Mosteiro de Emaús, em Praga, publicado em 1895, e a obra do jesuíta Josef Kreitmaier, *Beuroner Kunst; eine Ausdrucksform der christlichen Mystik* (1923). Alguns destes desenhos foram utilizados na composição de bordados nas mesmas técnicas medievais, localizados nos sebastos das casulas ou capuzes de capas de asperges.

Na continuidade destes estudos, vimos a necessidade do aprofundamento de estudos em acervos de museus como o The Metropolitan Museum of Art e do The Cleveland Museum, entre outros que possuem coleções de têxteis eclesiásticos medievais, seja de peças completas ou de fragmentos, e cujo arco temporal selecionado está localizado entre os séculos XIV e o início do XVI, por entendermos que este período é o que nos fornece mais exemplares para nossas análises comparativas.

Desta forma, percebemos reelaborações de inspiração medieval na dalmática (fig. 1) da CMSBSP onde encontramos uma representação que é uma reconstrução desta veste e de seus motivos (fig. 2), uma peça datada do século XV e a posterior reprodução (fig. 3).

---

<sup>4</sup> A formação da coleção e a influência do Victoria and Albert Museum na formação do Museo Nacional de Artes Decorativas, foi objeto de estudos de Ana Cabrera Lafuente contemplada com a Marie Skłodowska-Curie Fellowship, no período de 2016 a 2018. Outras informações podem ser acessadas em: Intervoven. <https://www.vam.ac.uk/research/projects/interwoven#overview>. Acesso em: 10 jan. 2018.



1. À esquerda, dalmática, s.d. Coleção do Mosteiro de São Bento de São Paulo; à direita, fragmentos bordados.



2. Tafel IV. Franz Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters..., 1866.

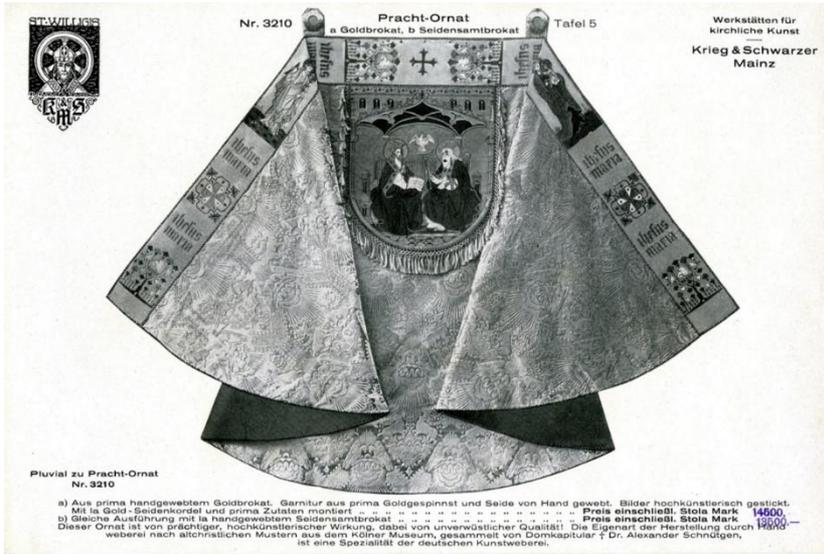


3. À esquerda, casula (costas). À direita, 'Kölner Borten' 1894.

Em um anúncio da casa Krieg & Schwarzer (fig. 4), vemos as mesmas bordas, bem como o tecido com o motivo do cervo,<sup>5</sup> que foi retirado de uma peça do acervo da Catedral de Bradenburgo (fig. 5), documentado na obra de Bock (fig. 6), e que será amplamente copiado e reproduzido, como em outro exemplar (fig. 7) que destacamos da CMSBSP.

---

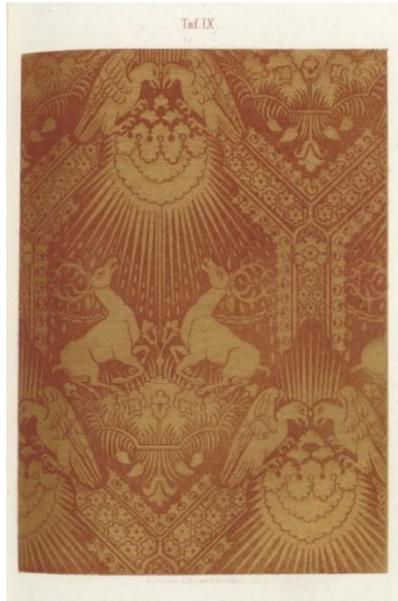
<sup>5</sup> O estudo sobre o motivo e sua fonte textual foi publicado em: CONCEIÇÃO, R. A. *QUEMADMODUM DESIDERAT CERVUS*, the Psalm 42 (41): artistic interpretations and imagery. *Anastasis Research in Medieval Culture and Art*, Iasi, v. 3, n. 2, p. 5-20, 2016.



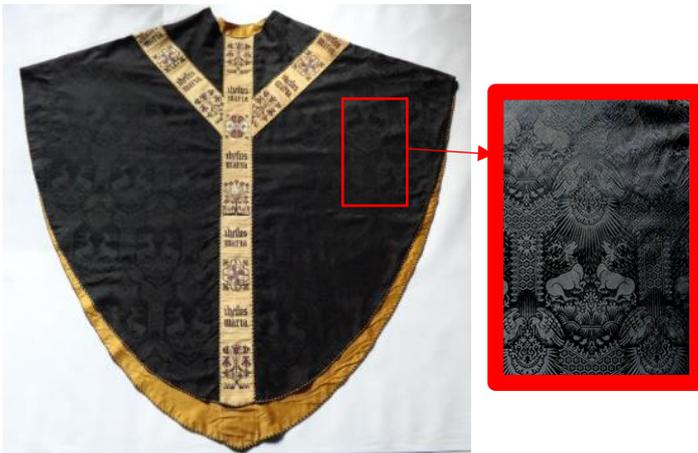
4. Cope, model 3210.



5. Capa de asperges. (detalhe), terceiro quarto do séc. XIV. (Inv.no. P1),  
Catedral de Bradenburgo, Alemanha.

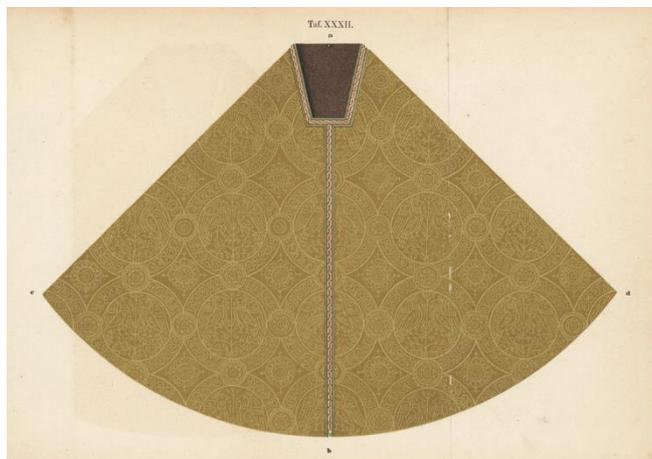


6. Tafel IX.



7. Casula gótica, s.d. Coleção do Mosteiro de São Bento de São Paulo.

Da mesma forma que as imagens medievais são fontes na construção ornamental, aquelas de origem bizantina também são retomadas na execução de novas padronagens têxteis. Destacamos uma capa de asperges na mesma publicação de Bock (fig. 8). Pelo tratamento gráfico, é possível vermos com clareza os motivos de aves no medalhão, nesse tecido executado a fio de ouro.



8. Tafel XXXII.

Para os paramentos e a ornamentação da Basílica de Nossa Senhora da Assunção do Mosteiro de São Bento, Dom Adalbert Gresnigt (1877-1956) fez o desenho da padronagem do Pavão<sup>6</sup> (fig. 9), provavelmente executado em Krefeld, na Alemanha, cidade conhecida pela produção de têxteis em seda. O desenho mantém a elaboração em medalhão preso por discos, as aves pareadas em posição frontal, ricamente ornamentado com motivos vegetais, contendo sobre a cabeça de cada ave um disco com Estrela de Davi,

---

<sup>6</sup> (...) símbolo da ressurreição e da vida eterna porque, durante o inverno, perde as penas para ganhar plumagem nova e ainda mais bela na primavera, o que recorda que, para se chegar à vida nova, é preciso renunciar e sacrificar-se. DAUD. M.P. Os 12 símbolos mais importantes das catacumbas cristãs. Disponível em: <https://pt.aleteia.org/2021/06/08/os-12-simbolos-mais-importantes-das-catacumbas-cristas/>. Acesso em: 3 ago. 2021.

bem como o uso de fios metálicos dourados na execução do tecido com base em seda.



9. Capa de asperges, década de 1920. Motivo do Pavão (detalhe). Coleção do Mosteiro de São Bento de São Paulo.

## Conclusões

Ressaltamos a importância da utilização de vocabulário controlado na descrição dos objetos para que sejam eliminadas quaisquer discrepâncias e erros que possam inviabilizar a pesquisa por parte de outros interessados.<sup>7</sup> Neste sentido, nos orientamos pelos materiais editados por entidades museológicas, por compreender que lidamos com um patrimônio cultural caracterizado pela materialidade e imaterialidade, permitindo estudos individualizados destes aspectos. Lembramos que a datação do motivo apenas por uma publicação é

---

<sup>7</sup> GUEDES, N. C. *Thesaurus*. Vocabulário de Objectos do Culto Católico. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2004.

algo complexo, pois encontramos divergências entre publicações sobre o mesmo objeto.<sup>8</sup> Ainda que este trabalho tenha seus primeiros desenvolvimentos, muito há por ser realizado, tendo em vista que os acervos em estudo possuem algumas centenas de têxteis, medievais ou inspirados, o que requer o constante rearranjo dos materiais documentados do ponto de vista formal ou da reorientação da pesquisa ao encontro de um novo dado documental, resultante de estudos laboratoriais, como os de investigação morfológica.

No entanto, salientamos que a pesquisa não corresponde apenas à documentação destes acervos brasileiros, nem tem a intenção de esgotá-los. Ela ganhou novos contornos a partir de 2019, com o estudo de acervos ibéricos com foco em peças medievais, sendo este um trabalho ainda em curso. Nesta nova etapa, nos voltamos ao estudo de documentos coevos, obras literárias, entre outros, cujos resultados serão oportunamente divulgados.

Reconhecemos que os resultados que apresentamos não seriam possíveis sem a contribuição dos religiosos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da Cidade de São Paulo, da comunidade monástica do Mosteiro de São Bento de São Paulo, do Museu da Obra Salesiana no Brasil, da conservadora Geertje Gerhold, da Catedral de Brandeburgo; de Marike van Roon, da Universidade de Amsterdã; e Sr. Klara Antons, OSB, da Abadia de Santa Hildegarda. Finalmente, agradecemos as editoras deste volume, Maria Cristina Correia Leandro Pereira e Maria Izabel Escano Duarte de Souza, pela iniciativa, gentileza pelo convite e zelo.

---

<sup>8</sup> Apresentamos esta questão em um estudo publicado sobre o padrão ornamental composto por acantos e romãs (granada, em espanhol), presente em têxteis datáveis entre meados do século XVI ao XIX, utilizado tanto com finalidade decorativa – forração de paredes e mobiliário, quanto eclesiástica na composição de paramentos e vestes litúrgicas pela questão simbólica destes dois elementos. Atualmente, têxteis com este motivo são fabricados para restauração de ambientes, sendo vistos como parte de objetos de luxo em projetos decorativos contemporâneos de alto padrão. Ver: CONCEIÇÃO, R. A. A permanência de formas e motivos medievais em têxteis barrocos. In: AZEVEDO, T.; LOURO, M. F. (org.) *Ler a Idade Média hoje: fontes, texto e tradução*. Braga: CEHUM; Edições Humus, 2017, p. 77-87.

## Bibliografia

BOCK, F. *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*. Bd. 1., Cohen, Bonn, 1859. Disponível em: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bock1859bd1>. Acesso em: 1<sup>o</sup> mar. 2015.

\_\_\_\_\_. *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters: oder Entstehung und Entwicklung der kirchlichen Ornate und Paramente in Rücksicht auf Stoff, Gewebe, Farbe, Zeichnung, Schnitt und rituelle Bedeutung (Band 2)*. Bonn, 1866. Disponível em: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bock1866bd2>. Acesso em: 1<sup>o</sup> mar. 2015.

*CÓDIGO DE DIREITO CANÓNICO*. Promulgado por S.S. o Papa João Paulo II. Versão portuguesa. 4<sup>a</sup> edição revista. Braga: Editorial Apostolado da Oração, 1983. Disponível em: [http://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/portuguese/codex-iuris-canonici\\_po.pdf](http://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/portuguese/codex-iuris-canonici_po.pdf). Acesso em: 10 jul. 2012.

CONCEIÇÃO, R. A. Thomaz Scheuchl, the trajectory of a disciple of Beuron: from the restoration of the Cathedral of the Ascension from Satu Mare to the church paintings from Brazil. *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*. Anastasis. Vol. V, Nr. 1/ May 2018. p.238-263. Disponível em: <http://anastasis-review.ro/wp-content/uploads/2018/07/V-1-Rosangela-Aparecida-BDT-x-mic.pdf>. Acesso em: 1<sup>o</sup> jun. 2018.

\_\_\_\_\_. *QUEMADMODUM DESIDERAT CERVUS*, the Psalm 42 (41): artistic interpretations and imagery. *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*. Anastasis. Vol. III, Nr. 2, November 2016, p. 5-20. Disponível em <http://anastasis-review.ro/wp-content/uploads/2017/03/Anastasis-III.2.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2017.

GOMBRICH, E. H. *Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GUEDES, N. C. *Thesaurus*. Vocabulário de Objectos do Culto Católico. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2004.

KREITMAIER, J. *Beuroner Kunst; eine Ausdrucksform der christlichen Mystik*. Freiburg im Breisgau: Herder & Co., 1923. Disponível em: <https://ia802605.us.archive.org/5/items/beuronerkunstei00kreiuoft/keuronerkunstei00kreiuoft.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2014.

MARCHISANO, D. F.; CHENIS, Pe. C. *Carta Circular – A função pastoral dos museus eclesiásticos*. Publicada em 15 de agosto de 2001. Cidade do Vaticano: Pontifícia Comissão para os Bens da Igreja, 2001. Disponível em: [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_20010815\\_funzione-musei\\_po.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_po.html). Acesso em: 10 jul. 2012.

MARIENLEBEN. *Aus dem Leben unserer Lieben Frau*. Siebzehn Kunstblätter nach Originalcartons der Malerschule von Beuron zu den Wandgemälden der Klosterkirche zu Emaus- Prag. Zweite auflage. Mönchen Gladbach: B. Kühlen, 1896.

NOBLE, I.; BESTLEY, R. *Pesquisa visual: introdução às metodologias de pesquisa em design gráfico*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PAPA JOÃO PAULO II. Carta do Papa João Paulo II aos artistas. In: *Cartas*, 1999. Vaticano, 1999. Disponível em: [https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf\\_jp-ii\\_let\\_23041999\\_artists.html](https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html). Acesso em: 3 jan. 2015.

PAREYSON, L. *Estetica: teoria della formativita*, Postfazione di Maurizio Ferraris. IV edizione. Milano: Bompiani, 2005. (Colezione Saggi Tascabili, 73).

PIACENZA, M. *Los museos de la Iglesia al inicio de un nuevo milenio. I Congreso Internacional Europae Thesauri*. Beja, 2006. Disponível em: [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_20061123\\_europae-thesauri\\_sp.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20061123_europae-thesauri_sp.html). Acesso em: 10 jul. 2012.

PUGIN, A.W.N. *Floriated ornament: a series of thirty-one designs*. London: H. G. Bohn, 1849. Disponível em: <https://ia800306.us.archive.org/26/items/floriatedornamen00pugi/floriatedornamen00pugi.pdf>. Acesso em: 31 maio 2015.

\_\_\_\_\_. *Glossary of ecclesiastical ornament and costume: compiled and illustrated from ancient authorities and examples*. London: H. G. Bohn, 1844. Disponível em: <https://ia601204.us.archive.org/25/items/glossaryofeccles00pugi/glossaryofeccles00pugi.pdf>. Acesso em: 31 maio 2015.

ROON, M. Goud, zilver & zijde. *Katholiek textiel in Nederland, 1830- 1965*. Zutphen: Walburg Pers, 2010.

## **Lista de Figuras**

1. À esquerda, dalmática, s.d. Coleção do Mosteiro de São Bento de São Paulo; à direita, fragmentos bordados. Accession Number: 1918.921; 1918.922; 1918.925; 1918.306. Germany, Cologne, 14th-15th century. The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio.
2. Tafel IV. Franz Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters...*, 1866.
3. À esquerda, casula (costas), c. 1450-1480. Accession Number: 1939-20-1. Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania. À direita, 'Kölner Borten' 1894. H. Fermin, The Hague. Fotografia: ©Paramentica [Marieke van Roon], 2010.

4. Cope, model 3210. Krieg & Schwarzer Mainz; Werkstätten für kirchliche Kunst. Mainz [c. 1920]. Fotografia: ©Paramentica [Marieke van Roon], 2013.

5. Capa de asperges. (detalhe), terceiro quarto do séc. XIV. (Inv.no. P1), Catedral de Bradenburgo, Alemanha.

6. Tafel IX. Franz Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters..., 1859.

7. Casula gótica, s.d. Coleção do Mosteiro de São Bento de São Paulo. Fotografia: Rosângela Ap, 2016.

8. Tafel XXXII. Franz Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters..., Bd 2,1866.

9. Capa de asperges, década de 1920. Motivo do Pavão (detalhe). Coleção do Mosteiro de São Bento de São Paulo. Fotografia: Rosângela Ap, 2016.

### **Nota Biográfica**

Rosângela Aparecida da Conceição é doutoranda em Estudos Medievais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação da professora Maria João Branco, e membro colaborador do Instituto de Estudos Medievais (IEM - FCSH NOVA). É Mestre em Artes, Bacharel e Licenciada em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP e Especialista em Gestão Escolar pela USP.

## XII

# Sobre múltiplos sentidos: imagens de cavaleiros e caracóis nas margens de manuscritos do século XIII ao XV

Stefanny Batista dos SANTOS

Na Europa Ocidental, primeiramente na França, e posteriormente na Inglaterra e em Flandres, assim como na Espanha, Alemanha e Itália, encontra-se em vários manuscritos um tipo de imagem que chama atenção, em um primeiro momento, por não parecer fazer sentido, ou mesmo por se opor aos textos que as acompanham: as imagens nas margens. Ainda que apareçam em diversos manuscritos, seu caráter aparentemente contraditório se dá, sobretudo, por serem também encontradas naqueles de cunho religioso. Tais imagens apresentam uma expressiva diversidade temática: se inicialmente elas figuravam atividades aristocráticas, como a caça e a dança, por exemplo, logo passam também a mostrar cenas satíricas, obscenas, anticlericais ou mesmo blasfemas.<sup>1</sup>

Os iluminadores envolvidos na produção dessas imagens mostram um rico repertório temático, resultando em um inventivo universo desenvolvido ao longo dos séculos XIII ao XV.<sup>2</sup> As personagens que compõem essas margens são das mais variadas: seres humanos que interagem entre si e com elementos de seu meio, formando cenas inspiradas no cotidiano, ou provenientes da literatura vernácula e monástica; seres híbridos, antropozoomórficos e fantásticos; e mesmo santos e outras personagens bíblicos, por exemplo.

---

<sup>1</sup> WIRTH, J. *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*. Génève: Droz, 2008. p. 11.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 365.

Dentre a riqueza temática desse tipo iconográfico, um tema em particular nos chama a atenção: caracóis interagindo com outros personagens. O tema se configura por um gastrópode, que pode ser antropomórfico ou não, diante de um outro personagem com quem estabelece uma relação de antagonismo e que pode ser tanto um outro animal, como um ser humano (cavaleiros, sacerdotes, homens e mulheres laicos, bem como os demais personagens comuns às margens) ou um híbrido. A figura 1 é um exemplo dessa inventividade, nela um caracol se torna alvo de dois seres, um homem e um centauro com trajes de cavaleiro, com cota de malha e escudo, ambos armados de lanças. Percebe-se que há também a interação com outro elemento visual do manuscrito, o ornamento floral que sai da coluna lateral e que é utilizado como apoio pelas personagens.



1. Fieschi Psalter. Flandres, último quarto do século XIII. Baltimore, The Walter Art Museum, Ms W.45 f. 23r (detalhe).

Apesar da riqueza temática e da existência de um grande interesse por parte de grupos não acadêmicos<sup>3</sup> a seu respeito, há ainda poucas

---

<sup>3</sup> O recente movimento de digitalização de manuscritos por bibliotecas e instituições permitiu uma popularização de documentos até então restritos a um pequeno grupo. Além de contribuir para o trabalho de pesquisadores, o público geral passou a ter acesso a esses documentos em páginas na internet, como os blogs *Discarding Images* e *Medievalmarginalia*, que funcionam como uma espécie de repositório digital de imagens nas margens. Além do interesse nas margens de forma geral, é também assunto de discussão a imagem de caracóis, uma vez que há diversos fóruns abertos a esse respeito

investigações aprofundadas sobre esse tema. Este capítulo pretende, portanto, contribuir a preencher essa lacuna historiográfica.

As imagens de caracóis nas margens, em particular quando estas se relacionam com outros seres, serão abordadas aqui a partir de 27 manuscritos datados de entre os séculos XIII e XV, provenientes de diferentes regiões da Europa Ocidental. O tipo de manuscrito varia muito, desde saltérios e livros de horas a documentos jurídicos e árvores genealógicas, o que, somado à abrangência geográfica e temporal, demonstra como a imagem do gastrópode pode ser um objeto significativo para o estudo das imagens nas margens. Considerando o grande número de fontes, adotaremos a abordagem teórico-metodológica serial de Jérôme Baschet,<sup>4</sup> que indica meios para traçar singularidades, padrões e contrastes em um grande *corpus* documental. Nesses 27 documentos, é possível encontrar múltiplas representações, deixando indícios não somente da inventividade das imagens medievais, mas também da riqueza de seus sentidos.

## Uma história a construir

Não se sabe ao certo quando tiveram início as representações de caracóis interagindo com outros personagens nas margens, mas elas se tornam cada vez mais frequentes junto com as primeiras imagens nas margens, ainda no século XIII. Embora o tema esteja presente em inúmeros documentos, um dos desafios encontrados ao investigá-lo é a escassez de reflexões aprofundadas por parte dos estudiosos. Conhecemos apenas um artigo que o tomou como objeto de análise principal, o mais comum é que as obras o citem brevemente, em meio

---

no site *Reddit*.

<sup>4</sup> Ver entre outros: BASCHET, J. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008; BASCHET, J.; DITTMAR, P. O. (org.). *Les images dans l'Occident Médiéval*. Turnhout: Brepols, 2016; BASCHET, J.; SCHMITT, J.-C. (org.). *L'Image: fonctions et usages des images dans l'Occident medieval*. Paris: Le Léopard D'Or, 1996; BASCHET, J. Fécondité et limites d'une approche systématique de l'iconographie médiévale. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, v. 46, n. 2, p. 375-380, 1991; BASCHET, J. Inventivité et sérialité des images médiévales: pour une approche iconographique élargie. *Annales. histoire, Sciences Sociales*, Paris, v. 51, n. 1, p. 93-133, 1996; BASCHET, J. Pourquoi élaborer des bases de données d'image? Propositions pour une iconographie sérielle. In: BOLVIG, Alex; LINDLEY, Phillip (ed.). *History and images: towards a new iconology*. Thurnhout: Brepols, 2003, p. 59-106.

a estudos mais gerais sobre as imagens medievais ou sobre as imagens nas margens.

Ainda assim, é importante sublinhar que essa temática iconográfica já havia sido comentada por estudiosos há algum tempo. No século XIX, o bibliófilo Conde de Bastard acreditava que a cena representasse a ressurreição, pois observou que em dois manuscritos franceses ela se encontrava próximo à iluminura de Lázaro.<sup>5</sup> Em 1850, o crítico de arte Champfleury, pseudônimo de Jules François Felix Fleury-Husson, afirmava que uma provável explicação para popularidade negativa do caracol nas margens seria o fato de que estes destruíam videiras.<sup>6</sup> Por serem os primeiros registros, apesar de serem breves e de se utilizarem de casos isolados para explicar toda uma temática existente, não podem ser desconsiderados. A hipótese de Champfleury é até justificável, embora os caracóis em geral não sejam representados em um cenário agrícola, interagindo com camponeses, por exemplo. É também importante o procedimento metodológico de Bastard, pois busca conexões com outros elementos da página do manuscrito que abriga o tema, algo que deve ser seguido, mas desde que se façam também comparações com outros documentos, verificando se é um padrão recorrente.

Além desses dois trabalhos, foi somente na década de 60 que hipóteses mais precisas começaram a surgir. O único artigo dedicado exclusivamente ao tema, e que desde então se tornou referência, é *“The snail in gothic marginal warfare”*, de Lilian Randall. A autora sustenta a ideia de que o tema seria uma ridicularização dos habitantes da Lombardia, que no século XIII possuíam o estigma de terem comportamentos cavaleirescos inadequados. Baseando-se na literatura popular francesa e em algumas cartas italianas, Randall defendeu que o tema, por seu ridículo ao mostrar o medo de um cavaleiro frente a um inimigo inócuo, seria uma alegoria difamatória aos habitantes dessa região, sempre referenciados de maneira negativa:

---

<sup>5</sup> BASTARD, 1850, p. 172 apud RANDALL, L.M.C. *The snail in gothic marginal warfare*. *Speculum*, Chicago, v. 37, n. 3, p. 360, jul. 1962.

<sup>6</sup> CHAMPFLEURY, 1898, p. 40 apud CAMILLE, M. *Image on the Edge: The margins of medieval art*. *Essays in art and culture*. London: Reaktion Books, 2003, p. 32.

Os ingleses são retratados como bebedores em excesso, os flamengos como autênticos foliões, os lombardos como avarentos, maliciosos e covardes. Igualmente desfavorável aos lombardos é uma consideração de Odofredo, magistrado em direito em Bolonha, que foi afiliado à Universidade de Paris entre 1228 e 1234. Acusando os lombardos da ignorância por não lavarem as mãos antes das refeições e serem rudes por falarem fora de sua vez.<sup>7</sup>

A interpretação da autora é interessante, sobretudo pelo seu importante passo metodológico, a contextualização com outros elementos culturais do período. Todavia, a autora relaciona o tema apenas com elementos culturais próprios ao mundo dos cavaleiros, que apesar de serem muito frequentes, não são de maneira alguma os únicos personagens presentes. Apesar do caracol se encontrar de fato nas margens de algumas obras com temática de cavalaria, não necessariamente seu oponente é sempre um cavaleiro humano. Esse é o caso das Crônicas de Froissart, copiadas em um manuscrito produzido entre 1470 e 1472 (Londres, British Library, Harley MS 4379, fol. 23v),<sup>8</sup> em que um coelho está apontando uma lança de pontas arredondadas para um caracol, ambos montados em macacos, com a diferença de que aquele que carrega o caracol está usando pernas de pau. Além de não se aprofundar nas variações de personagens, Randall não explica a presença desse tema nas margens de manuscritos que não tratam da cavalaria e que se encontram em regiões tão diversas, uma vez que seu foco está voltado a regiões francesas. Na tabela 1, é possível notar que além da França, o tema aparece também na Inglaterra, Flandres e Itália.

---

<sup>7</sup> “*The English are portrayed as heavy drinkers, the Flemish as gay and lavish revellers, the Lombards as avaricious, malicious, and cowardly (imbelles). Equally unfavorable to the Lombards is an account by Odofredo, magister of law at Bologna, who was affiliated with the University of Paris from 1228 to 1234. Accusing the Lombards of ignorance for failing to wash their hands before meals and of boorishness for speaking out of turn*”. RANDALL, L.M.C. *The snail in gothic marginal warfare. Speculum*, Chicago, v. 37, n. 3, p. 362, jul. 1962. (Tradução nossa).

<sup>8</sup> Disponível em: [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley\\_MS\\_4379](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_4379). Acesso em: 1º ago. 2021.

Quantidade	Ano/Século	Tipo de Documento	Local de origem	Manuscrito	Biblioteca
1	XIII	Saltério	Inglaterra	MS Douce 366	Oxford (Digital Bodleian)
2	XIII	Livro de horas	França	W.45	The Walters art Museum
3	XIII	Digesto	Itália	BM Amiens 347	Bibliothèque d'Amiens (BM)
4	XIII	Árvore genealógica	Inglaterra	Royal MS 14 B V	British Library
5	XIII (fim)	Saltério	França	MS Douce 118	Oxford (Digital Bodleian)
6	XIII	Saltério	Inglaterra	Add MS 62925	British Library
7	1302-1305	Breviário	França	MS 107	Bibliothèque de Verdun
8	1300-1340	Decretais	França/Inglaterra	Royal MS 10 E IV	British Library
9	1300-1329	Livro de horas	França	M.754	The Morgan Library & Museum
10	1303-1316	Pontifício	França	MS 298	Fitzwilliam Museum
11	1310-1320	Saltério	Inglaterra	Royal MS 2 B VII	British Library
12	1310-1324	Saltério	Inglaterra	Add MS 49622	British Library
13	1310-1320	Livro de horas	Flandres	W.87	The Walters art Museum
14	1315-1325	Livro do tesouro	França	Yates Thompson 19	British Library
15	1340-1416	Livro de horas	França	Latin 919	BNF (Gallica)
16	1370-1380	Saltério	França	MS M.0088	Morgan Library (Corsair)
17	XIV	Livro de horas	França	W.90	The Walters art Museum
18	XIV	Saltério	França	Ms. 1588	Metz (BM)
19	XIV	Missal	França	MS 78 D 40	Koninklijke Bibliotheek
20	XIV	Livro de horas	Flandres	Stowe Ms. 17	British Library
21	1401-1500	Crônica	França	Français 331	BNF (Gallica)
22	1454	Crônica	França	Ms-5087-5088	BNF (Gallica)
23	1470-1472	Crônica	Flandres	Harley MS 4379	British Library
24	1475-1500	Livro de horas	França	Français 4970	BNF (Gallica)
25	1480-90	Livro de horas	Flandres	W.189	The Walters art Museum
26	1480-1562	Livro de horas	Flandres	W.277	The Walters art Museum
27	XV	Livro de horas	França	B1 369 E MS M.0167	Morgan Library (Corsair)

Tabela 1. Documentos com imagens de caracóis interagindo com outros personagens em suas margens, entre os séculos XIII e XV. Tabela da autora.

Ainda que até o momento somente Randall tenha dedicado um artigo exclusivamente ao tema, algumas breves hipóteses foram levantadas pela historiografia posterior. Podemos destacar Isabelle Engammare, que argumenta que o caracol é um símbolo do órgão sexual feminino para algumas culturas, como a romana. O tema teria assim um significado sexual e teria sido transmitido para a Idade Média através de jóias que associavam, de forma evidente, figuras femininas a caracóis rodeados por falos.<sup>9</sup> A autora trabalha então com a ideia de que há uma paródia das relações entre homem e mulher dentro de uma lógica de inversão dos papéis sociais nas margens, já que o caracol está em uma posição de vantagem, subjugando o homem, representado pelo cavaleiro.

<sup>9</sup> ENGAMMARE, I. Genèse iconographique des drôleries. In: WIRTH, J. (org). *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*. Gênevê: Librairie Droz, 2008, p. 137.

A significação sexual trazida pela autora é um interessante caminho para apresentar a inversão dos papéis, tanto sociais como das relações humanas com animais, uma vez que é certamente um mecanismo comum desse tipo iconográfico, usado de acordo com os objetivos daqueles que interagem com esses documentos. Mas é necessário levar em conta que há uma distância temporal muito grande entre os contextos históricos dessas duas representações. E como nos lembra Michel Pastoureau, é importante considerar a multiplicidade cultural das sociedades medievais:

Beneficiadas por tripla herança: a da Bíblia, sem dúvida a mais importante, a da cultura greco-romana e a dos mundos “bárbaros”, germânico, celta, escandinavo, e mesmo outros mais remotos. E, ao longo de um milênio de história, ela acrescentou a isso suas próprias categorias.<sup>10</sup>

Assim, ainda que seja possível existirem relações entre o caracol e um sentido sexual, não se pode esquecer que a herança cultural romana foi transformada ao longo dos séculos, tornando delicado afirmar se houve realmente uma transmissão de significado entre peças romanas e a iconografia medieval. Além disso, a ideia de inversão de papéis não funciona em todas as representações, uma vez que é possível encontrar mesmo uma mulher enfrentando o gastrópode, como acontece na margem de um livro de horas produzido em Rouen na França aproximadamente em 1470 (Nova York, The Morgan Library & Museum, M.167, fol.159r),<sup>11</sup> em que uma mulher nua munida de arco e flecha aponta para um caracol híbrido (composto pela concha do gastrópode e por um grifo).

A existência de mulheres combatendo caracóis não é ignorada pela historiografia. Nigel Morgan, por exemplo, faz uma pequena ressalva a essa variação quando se propõe a comentar o tema. No entanto, não há um desenvolvimento desse comentário, o autor segue por uma investigação semelhante ao pensamento de Randall e Engammare,

---

<sup>10</sup> PASTOUREAU, M. Símbolo. In: LE GOFF, J; SCHMITT, J.-C. (org). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Editora Unesp, 2017. v. 2. p. 568.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.themorgan.org/manuscript/77139>. Acesso em: 1º ago. 2021.

afirmando que o caracol representa a covardia, e quando associado a cavaleiros, seria uma sátira ao conceito de amor cortês. Segundo o autor, a representação do mundo cavaleiresco de torneio é algo comum nas margens, conjuntamente com representações femininas, e a partir de uma lógica de inversão satírica, as mulheres (representadas pelo caracol) geralmente aparecem de forma vencedora para ridicularizá-los.<sup>12</sup> Aqui novamente a operação de inversão aparece como uma possibilidade, mas o autor não desenvolve suas ideias para deixar claro porque o animal seria uma referência à mulher.

Elizabeth Moore Hunt defende a ideia de que o tema pode ser a manifestação das aspirações comportamentais esperadas do público a quem eram destinados estes manuscritos (a nobreza), usando a covardia como mecanismo de instrução.<sup>13</sup> Mesmo que a autora também nos traga outra operação possível da imagem, ou seja, o uso didático, ela não justifica o motivo de ele também aparecer em documentos destinados unicamente ao clero, como um pontifical, por exemplo. A autora também destaca a postura de covardia, aproximando-se de Randall, e uniformiza a temática a favor da luta entre o cavaleiro e o caracol, não trazendo variações.

Podemos citar ainda a posição de Michael Camille, que propõe pensar na multiplicidade de sentidos que o caracol sugere, trazendo algumas hipóteses a esse respeito, como a associação entre o gastrópode e o progresso lento da leitura, por exemplo. Mas apesar de interessantes, o autor apenas esboça suas hipóteses, não as desenvolve, concluindo que: “O caracol em toda a sua polivalência nunca significa apenas uma coisa em uma comunidade de intérpretes”.<sup>14</sup> Embora não tenha se aprofundado em sua argumentação, o autor demonstrou um cuidado em considerar a heterogeneidade do tema.

---

<sup>12</sup> MORGAN, N. Gendered devotions and social rituals: the Aspremont psalter - ‘hours’ and the image of the patron in late thirteenth and early fourteenth-century France. *Melbourne Art Journal*, Victoria, n. 6, 2003. p. 5-24, p. 17.

<sup>13</sup> HUNT, E. M. *Illuminating the Borders of Northern French and Flemish Manuscripts, 1270-1310*. New York/London: Routledge, 2007, p. 134.

<sup>14</sup> “The snail in all its polyvalence never means just one thing in a community of interpreters”. CAMILLE, M. *Mirror in parchment: The Luttrell Psalter and the making of Medieval England*. London: Reaktion Books, 2013, p. 169. (Tradução nossa).

As hipóteses da covardia, da inversão de papéis sociais, ou mesmo do combate à preguiça no momento de leitura, são importantes aproximações e devem ser consideradas no exercício de problematização a respeito do tema. Mas decifrar o significado desse tema iconográfico não é nosso objetivo aqui, mesmo porque entendemos ser improvável a existência de um sentido único para ele, uma vez que as imagens medievais são formadas por um sistema relacional, de intrincadas redes de significado, e que mudam de acordo com o interesse daqueles que as manipulam. Do mesmo modo que as hipóteses da historiografia são numerosas, o tema possui uma gama de variantes que é preciso levar em conta.

Assim, um dos primeiros passos dessa investigação foi encontrar aquilo que é mais representativo e aquilo que é desviante. Em nosso corpus foi encontrado um total de 56 ocorrências, indicadas na Tabela 2, de caracóis interagindo com diversos personagens, não só cavaleiros. A partir desses documentos, podemos perceber três tipos de postura do oponente diante do caracol: a de enfrentamento, quando um personagem ataca de alguma forma; a de súplica, que geralmente é marcada pela posição ajoelhada e com as mãos em gesto de oração por parte de seu oponente; e a de fuga, na qual o personagem opositor está em posição contrária, montado a cavalo ou a pé, e enquanto se afasta do molusco deixa seus equipamentos para trás.

A partir da caracterização dessas posturas, construímos o gráfico 1 a fim de encontrar qual era a mais expressiva. Podemos notar que 87,5% das imagens são referentes ao enfrentamento, enquanto 7,1% à súplica, e apenas 5,4% mostram personagens fugindo. Podemos perceber que, na realidade, a postura de enfrentamento se destaca diante das demais, demonstrando ser uma particularidade marcante e que merece atenção, pois permite traçar aquilo que Baschet chama de tipologia elementar.<sup>15</sup> O tema geralmente é composto por um elemento estrutural de enfrentamento ativo do gastrópode, mas em alguns casos desvia para um comportamento de amedrontamento do

---

<sup>15</sup> CAMILLE, M. *Mirror in parchment: The Luttrell Psalter and the making of Medieval England*. London: Reaktion Books, 2013, p. 325.

Manuscrito	Fólios em que o tema é figurado
MS Douce 366	38r; 109r; 131r
W.45	5r; 23r; 40v; 52v; 82v; 103r
BM Amiens 347	37v
Royal MS 14 B V	3v
MS Douce 118	12r
Add MS 62925	48r
MS 107	89r
Royal MS 10 E IV	45r; 107r
M.754	84r
MS 298	40v; 123r
Royal MS 2 B VII	148r
Add MS 49622	10r; 13r; 146r; 162v; 170r; 179r; 179v; 180v; 184v; 185v; 193v; 194v; 200r; 209v; 210v; 213v; 214v
W.87	43r; 73v
Yates Thompson 19	65r
Latin 919	7v; 68r; 181v
MS M.0088	60v
W.90	39r
Ms.1588	139v
MS 78 D 40	16v
Stowe Ms. 17	222v
Français 331	27v
Ms-5087-5088	93v; 319r
Harley MS 4379	23v
Français 4970	31v
W.189	40r
W.277	32r
B1 369 E MS M.0167	159r

Tabela 2. Manuscritos e seus respectivos fólios em cujas margens são figurados caracóis interagindo com seus oponentes. Tabela da autora.

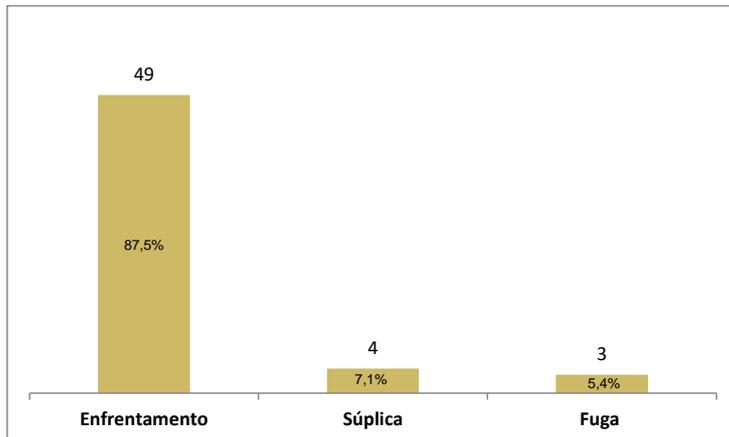


Gráfico 1. Postura do oponente diante do caracol em manuscritos dos séculos XIII ao XV na Europa Ocidental. Gráfico da autora.

oponente. Mesmo que exista o visível destaque de enfrentamento diante das demais situações, estas não devem ser desconsideradas, mas sim discutidas, buscando a compreensão dos motivos desse desvio representativo.

Baschet chama atenção para desvios como esse na composição de uma temática, que comporiam aquilo que chama de “imagens limites”,<sup>16</sup> e que são importantes pistas que revelam tensões ou novas dinâmicas de funcionamento. Um dos interesses nessas rupturas de padrões consiste na possibilidade de identificar uma região e momento específicos para direcionar a investigação. No caso de nosso *corpus* foi observado que existe um manuscrito particular que conta com um número elevado de representações se comparado com os demais, assim como também possui os três tipos de posturas. O saltério de Gorleston, produzido entre 1310 e 1320 na Inglaterra, contém 17 representações (Londres, British Library, Add Ms 49622, fol. 10r; 13r; 146r; 162v; 170r; 179r; 179v 180v; 184v; 185v; 193v; 194v; 200r; 209v; 210v; 213v; 214v),<sup>17</sup> e pode ser uma interessante chave para estudar o tema em seu contexto ao mesmo tempo sem desconsiderar as demais representações. Dessa forma, podemos considerar a heterogeneidade da temática, ao mesmo tempo em que são analisadas as relações particulares ao objeto.

## Considerações Finais

As imagens nas margens ocupam um espaço específico nos manuscritos, e foram construídas a partir de lógicas e operações comuns aquelas mulheres e homens de seu tempo. Não existe a possibilidade de afirmar que foram meramente colocadas em seus suportes sem objetivos definidos, e estes podiam ser dos mais diversos, desde provocar o riso até mesmo chocar o leitor a fim de capturar sua atenção. O imaginário das margens não só é consideravelmente rico no repertório de temas, mas também nas relações que mantém com os demais programas do manuscrito, sejam

---

<sup>16</sup> CAMILLE, M. *Mirror in parchment: The Luttrell Psalter and the making of Medieval England*. London: Reaktion Books, 2013, p. 325.

<sup>17</sup> Disponível em: [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_49622\\_fs\\_001r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_49622_fs_001r). Acesso em: 8 ago. 2021.

eles pictóricos ou textuais. Além disso, desempenhavam um importante papel nesses documentos em relação à experiência do leitor, o que fica evidente quando observamos a longa tradição de seu uso nos manuscritos medievais.

A inventividade e a complexidade desse tipo iconográfico se mostram evidentes quando estudamos as imagens de caracóis, e considerar uma iconografia única ou buscar um sentido único implica em desconsiderar tal riqueza. É necessário não só levar em consideração as diferentes formas de colocar em cena esses animais, assim como seus opositores, mas também relacioná-las com os manuscritos (e os locais dos manuscritos) em que se encontram, e com as diferentes motivações que os impulsionaram.

## **Bibliografia**

CAMILLE, M. *Image on the Edge: The margins of medieval art – Essays in art and culture*. London: Reaktion Books, 2003.

\_\_\_\_\_. *Mirror in parchment: The Luttrell Psalter and the making of Medieval England*. London: Reaktion Books, 2013.

HUNT, E.M. *Illuminating the Borders of Northern French and Flemish Manuscripts, 1270-1310*. New York/London: Routledge, 2007.

MORGAN, N. Gendered devotions and social rituals: the Aspremont psalter - 'hours' and the image of the patron in late thirteenth and early fourteenth-century France. *Melbourne Art Journal*, Victoria, n. 6, 2003, p. 5-24.

PASTOUREAU, M. Símbolo. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J.-C. (org). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Unesp, 2017. Vol. 2, p. 555-572.

RANDALL, L. The snail in gothic marginal warfare. *Speculum*, Chicago, v. 37, n. 3, p. 358-367, jul. 1962.

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

### **Lista de Figuras**

1. Fieschi Psalter. Flandres, último quarto do século XIII. Baltimore, The Walter Art Museum, Ms W.45, f. 23r (detalhe). Disponível em: <https://art.thewalters.org/detail/15540>. Acesso em: 1<sup>º</sup> ago. 2021.

### **Nota Biográfica**

Stefanny Batista dos Santos é bacharel em História pela PUC-Campinas e mestranda em História Social pelo PPGHS-USP, sob a orientação da professora Maria Cristina Pereira. Atualmente é bolsista do Programa de Facilitadores da Univesp e pesquisadora do LATHIMM-USP.

# XIII

## **Pinturas encomendadas pelo mecenato urbano burguês na Península Itálica na Baixa Idade Média**

Thatiane Piazza de MELO

### **Introdução**

A Península Itálica, durante a Idade Média, era uma região que estava em disputa constante entre a dominação exercida pelo Sacro Império e a Igreja Católica. A nobreza peninsular, no exercício preferencial da sua função guerreira, em meio a este conflito, estava distante do âmbito citadino. Enquanto isso, a burguesia reforçava o monopólio das rotas comerciais com o Oriente, acumulando dinheiro e poder, o que possibilitou que as cidades desenvolvessem suas características mercantis. Esse processo ocorreu de forma desigual na Península, com maior intensidade no Centro e no Norte, enquanto no Sul o crescimento foi mais demorado, acentuando as disparidades entre cada região.

Nesse período as cidades italianas na parte norte e central, em sua maioria, consolidavam seu papel de centros comerciais e o poder citadino estava entre as famílias ricas de comerciantes ou dos nobres que buscavam legitimar-se para garantir direitos e impedir que outras camadas sociais pudessem ser representadas. Da mesma forma, neste espaço que compete ao patriciado urbano, a disputa entre essas elites envolvia os melhores casamentos, vestuário, cerimônias fúnebres e moradias que apresentavam decoração do ambiente interno com diversas tapeçarias e até mesmo livros, como vidas de santos, a Bíblia, obras de Boécio, Cicero, poetas romanos e Boccaccio.

As produções encomendadas deveriam ser executadas de acordo com as vontades dos mecenas, abarcando os interesses dessas elites cujos anseios os pintores tentavam reproduzir ao máximo. Um exemplo é Giotto di Bondone, que fez afrescos para as capelas Bardi e Peruzzi na igreja de Santa Croce em Florença e também decorou a capela Scrovegni em Pádua. Com a carência de fontes contratuais, a melhor forma de análise dessa relação entre pintores e mecenas é por meio das imagens, junto com as fontes textuais deste período.

## **Mecenato Urbano**

No século XIV grande parte das obras artísticas produzidas em Florença foram patrocinadas por um mecenato urbano. Segundo Cavalcanti,<sup>1</sup> a arte era anteriormente consumida em sua maioria por ordens religiosas, e na Baixa Idade Média nota-se que as irmandades e confrarias religiosas constituídas pelos ricos burgueses, as grandes famílias, governantes e reis, passaram também a financiar um significativo comércio das obras. Essas grandes famílias custeavam reformas em igrejas e exigiam suas insígnias representadas nas mesmas.

Com relação ao mercador, este inicialmente era acusado de vender o tempo que pertence apenas a Deus. Mas, na passagem do século XII ao XIII, essa profissão foi justificada em razão do trabalho fornecido, que seria um trabalho comercial. Em contrapartida, a burguesia neste período realizou uma contribuição expressiva para a Igreja medieval. Foram obras de misericórdia, esmolas e outras contribuições, como a construção de um dos primeiros hospitais urbanos, o Santa Maria de la Scala, em Siena.

Para John Najemy,<sup>2</sup> Florença tinha no século XIII uma elite urbana composta por famílias de poderosos banqueiros e comerciantes internacionais, em contraste com uma ampla comunidade de mercadores locais mais modestos e de artesãos organizados em guildas. Representavam dois grupos que executavam trabalhos que giravam em torno do comércio, mas que se distinguiam

---

<sup>1</sup> CAVALCANTI, C. *Conheça os estilos de pintura: da pré-história ao realismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

<sup>2</sup> NAJEMY, M. J. *A History of Florence: 1200-1575*. Oxford: Backwell, 2006.

principalmente por sua posição social e econômica. Segundo Aron Gurevic,<sup>3</sup> o patriciado representava o ápice de uma classe mercantil e portanto detinha um poder no governo das cidades. Como pertencentes a uma parcela que possuía riqueza, adquiriram uma influência considerável no governo citadino, mesmo sendo numericamente ínfima se comparada à totalidade da população urbana. A partir do desenvolvimento de uma política tributária que os favorecia, foi possível galgar espaços na justiça e até mesmo conseguir participar da composição de legislaturas locais, o que lhes permitia um controle da população.

Para Arnold Hauser,<sup>4</sup> nos séculos XII e XIII, a burguesia lutava por sua liberdade. Com o decorrer do tempo ela passava a lutar para manter seus privilégios, sempre no intuito de atingir o prestígio social da nobreza, imitando seus costumes aristocráticos. Já a nobreza utilizava-se do espírito mercantil e da ideologia racionalista da burguesia para atender seus interesses. Para Le Goff,<sup>5</sup> uma nova camada burguesa em ascensão apresenta maior proximidade com a nobreza fundiária em diversos aspectos, tornando-a, por vezes, de difícil delimitação. Essa elite da burguesia consegue, aos poucos, atingir um status superior na sociedade, ocupando cargos no governo citadino e até casando-se com nobres.

Particularmente interessante é o mecenato praticado pela maioria dos mercadores a partir do século XIII, com a construção de igrejas e, sobretudo, a remuneração de artistas para orná-las. Assim, por volta de 1300, Giotto foi amplamente recompensado pelos grandes burgueses florentinos comanditários, em uma atitude de devoção em relação à cidade onde estavam instalados. Parece que foram também, entre os medievais, os que mais cedo e mais fortemente foram trocados pelo senso da beleza. Foi a aliança inesperada entre o dinheiro e o belo.

Existia uma relação social na produção de um quadro. De um lado estava quem o executava e de outro quem o encomendava. Para

---

<sup>3</sup> GUREVIC, A. O Mercador. In: LE GOFF, J. (dir.). *O Homem Medieval*. Lisboa: Presença, 1989.

<sup>4</sup> HAUSER, A. *História social de la literatura y del arte III*. Madri: Guadarrana, 1976.

<sup>5</sup> LE GOFF, J., et al. *Mercadores e banqueiros na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Baxandall,<sup>6</sup> existiam os que solicitavam o fabrico da obra, e deveriam ser chamados de “clientes”, que exigiam uma série de especificações a serem colocadas no quadro. Com relação ao seu pagamento, o autor nota que não existia uma medida fixa para estimar um valor. Então alguns mediam o quadro por pés quadrados, outros pela qualidade do material e o tempo gasto pelo pintor. A dificuldade na mensuração também pode ser observada pelos diferentes tipos de obras produzidas e suas finalidades. Nesse período, havia um limite mais fluido entre o “público” e o “privado”, pois uma encomenda particular podia ter funções públicas em locais públicos como um painel para altar da igreja, afrescos etc. Também existiam encomendas feitas de forma particular para usos pessoais.

Tamara Quírico<sup>7</sup> aponta a Toscana como um local em que a ornamentação religiosa no século XIII era proveniente de encomendas testamentárias. Frequentemente o tema selecionado poderia ser um santo específico e havia a possibilidade de estar citado no testamento o local exato em que esta obra se localizaria na igreja. Poderiam ser encomendados painéis, estátuas, afrescos, ou até mesmo uma pintura mural. Assim, diversas igrejas tinham encomendas de forma privada, como capelas para determinadas famílias, em que eram selecionadas as imagens e as personagens bíblicas a serem representadas.

Existiam vários motivos para a encomenda de uma pintura. Segundo Baxandall<sup>8</sup> poderiam ser religiosos, para honrar a cidade ou a memória do comprador. Este primeiro motivo poderia estar atrelado a qualquer grupo social. A burguesia, por exemplo, tentava demonstrar sua fé ao financiar obras de arte para a Igreja. Outro argumento era tornar a cidade mais bela, ainda mais tratando-se de Florença, que possuía um papel de destaque na Península Itálica, e as produções artísticas eram uma forma de demonstrar poder e riqueza. Uma encomenda poderia ser feita para relembrar momentos que o comprador julgasse importante por motivos pessoais, ou para um

---

<sup>6</sup> BAXANDALL, M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

<sup>7</sup> QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. São Paulo: Editora Unicamp, 2014.

<sup>8</sup> BAXANDALL, op. cit.

local público. Além desses, o autor também destaca que alguns tinham o prazer de gastar bem o seu dinheiro e seria satisfatório usá-lo para a produção de uma obra artística.

O público que consumia a arte do Renascimento era composto, em sua maioria, pela alta burguesia e pelas cortes principescas. Para Argan,<sup>9</sup> existia uma expressiva produção de quadros pequenos que eram destinados ao culto privado da rica burguesia florentina e sienense. Também existia uma arte mais barata segundo Hauser:<sup>10</sup> a estampanaria, uma arte mais “popular”, em que podiam ser gravados em madeira ou cobre e era possível fazer cópias.

O homem do século XV, para Baxandall,<sup>11</sup> contemplava os quadros, e assim, existia um julgamento da obra, que deveria ser feito com habilidade pelo artista. O pintor seguia modelos, categorias e analogias como elementos que sua sociedade mais valorizava para atingir aos anseios do espectador. Em sua maioria, essas narrativas pintadas eram ambientadas na cidade na qual o artista estava produzindo, utilizando as personagens conhecidas de seu cotidiano. Até mesmo as representações de santos traziam elementos característicos de identificação para os espectadores.

## Capela Bardi

Os trabalhos encomendados por uma elite burguesa foram os afrescos na igreja de Santa Croce, nas capelas Bardi e Peruzzi. Essa primeira capela apresenta 7 cenas de São Francisco datadas de 1334-1335 feitas pelo pintor Giotto di Bondone. A capela Bardi está localizada como a primeira à direita na capela-mor da Basílica de Santa Croce, em Florença. Com relação às obras giottescas, nota-se que as duas paredes laterais apresentam a sequência de três pinturas murais em cada, que remetem a momentos da vida de São Francisco de Assis, as quais pode-se observar na imagem a seguir:

---

<sup>9</sup> ARGAN, G. C. *História Da Arte Italiana*, de Giotto a Leonardo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.

<sup>10</sup> HAUSER, A. *História social de la literatura y del arte III*. Madri: Guadarrana, 1976.

<sup>11</sup> BAXANDALL, M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.



1. Giotto di Bondone e Anônima. Capela Bardi, Florença, ca. século XIII.

(...) na Capela Bardi de Santa Croce (entre 1317 e 1323), que o pintor dará sua versão definitiva da lenda de Assis, será uma evocação solene e vigorosa, mas perfeitamente equilibrada e, num certo sentido, ‘burguesa’. Giotto é antes de tudo o homem de um estilo.<sup>12</sup>

A família que encomendou essa obra foram os Bardi, originários da Ruballa no século XI, tendo migrado para Florença no século XII. Nesta cidade, conseguiram enriquecer realizando atividades de câmbio e de políticas. Esta família possuía uma das companhias mais poderosas nos finais do século XIII e início do XIV de toda a Europa. De acordo com Carlo Cippola, o banco chegou a ter entre 100 e 120 empregados e os mais importantes clientes eram reis, cardeais e príncipes. “Por volta de 1340 viviam na cidade e condado de Florença mais de 120 Bardi masculinos adultos, todos ligados entre si por vínculos de parentesco.”<sup>13</sup> No início do século XIV:

---

<sup>12</sup> CHASTEL, A. *A arte italiana*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 169.

<sup>13</sup> CIPPOLA, C. M. *Três histórias extravagantes*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009, p. 14.

A empresa contava então cerca de 25 filiais, com agentes fixos, escritórios e armazéns espalhados por toda a Europa, em Ancona, Áquila, Avinhão, Barcelona, Bari, Barletta, Castello di Castro, Bruges, Chipre, Constantinopla, Génova, Jerusalém, Maiorca, Marselha, Nápoles, Nice, Orvieto, Palermo, Paris, Pisa, Rodes, Sevilha, Tunes e Veneza. Os lucros chegaram a atingir a quota anual de 30% e ainda em 1330 a empresa distribuiu pelos sócios a percentagem apreciável de 10-13%.<sup>14</sup>

Os Bardi investiram na construção de Santa Croce e em sua decoração pictórica, em homenagem a São Francisco na Capela Bardi e a São Luís e São Silvestre, na Capela Bardi di Vernio, além de terem adquirido a capela Puci dedicada a São Estevão e São Lourenço. Essa família fez diversas encomendas de produções artísticas até a falência da companhia em 1346, principalmente pelo não pagamento da coroa inglesa. Não apenas a família Bardi, como também os Peruzzi emprestaram dinheiro para Eduardo III realizar uma expedição militar na França. “Nenhum monarca inglês tinha tomado empréstimo de somas tão elevadas como aquelas que recebeu Eduardo III entre 1335 e 1340.” Com a derrota dos ingleses na guerra e pela falta de ressarcimento das dívidas ao banco, os Bardi não resistiram.

O primeiro afresco da série de Giotto traz a cena da renúncia dos bens materiais feita por Francisco. Segundo Chiara Frugoni,<sup>15</sup> este momento representa o rompimento definitivo do santo com sua antiga vida para dedicar-se exclusivamente a viver de forma humilde e propagar os ensinamentos religiosos. Esse processo não ocorreu de forma fácil, inicialmente Francisco ficava recluso e meditava, ficando dias de jejum e pedindo comida aos moradores da cidade de Assis. Quando seu pai descobriu que seu filho lhe fazia passar essa vergonha, o trancou em casa. Mas sua mãe esperou o marido sair e

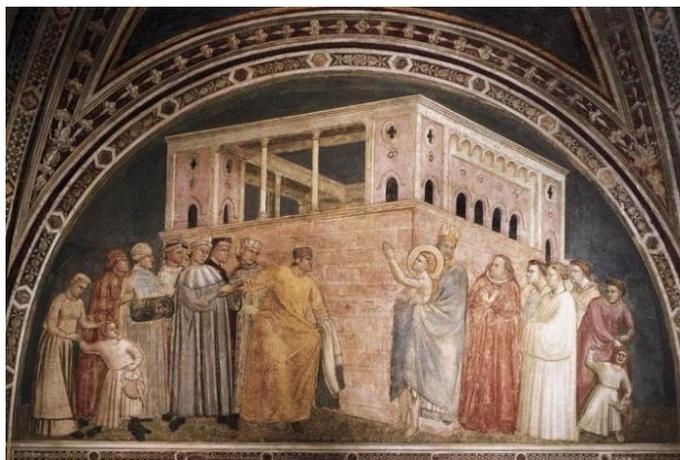
---

<sup>14</sup> CIPPOLA, C. M. *Três histórias extravagantes*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009, p. 17.

<sup>15</sup> FRUGONI, C. *Vida de um homem: Francisco de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

libertou o filho. Por isso o santo pediu o auxílio do bispo, que concordou, mas pediu que ele devolvesse o dinheiro de seu pai. No afresco o santo já teria entregado suas roupas e o dinheiro e o bispo de Foligno, junto com outras figuras religiosas, o acolhe. No caso do afresco, o bispo parece abraçar Francisco, e é representado como se ambos fossem basicamente uma única pessoa, por terem apenas duas pernas e quase não aparecer o corpo do sacerdote na imagem.

O pai de Francisco, Pietro de Bernardone, era um importante comerciante de tecidos em Assis e no afresco ele possui uma posição de destaque, ao centro, trajando uma vestimenta de cor amarela. Apresenta um adereço na cabeça, assim como todos as outras pessoas ao seu lado. Nota-se que suas feições são bem acentuadas e demonstram que Bernardone estava enfurecido, sendo necessário ser contido por alguns homens.



2. Giotto di Bondone. Capela Bardi, Florença, ca. 1334-35. Rinuncia dei beni.

## Capela Peruzzi

Esta capela também apresenta um ciclo pictórico realizado pelo pintor Giotto di Bondone nos anos de 1335-36<sup>16</sup> e está na Basílica de

---

<sup>16</sup> MONCIATTI, A. *E ridusse al moderno*: Giotto gótico nel rinnovamento delle Arti.

Santa Croce, ao lado direito da capela Bardi (abordada acima). Nos afrescos na capela Peruzzi, a composição interna totaliza 6 grandes afrescos: a parede, ao lado esquerdo, possui três cenas dedicadas a São João Batista e, ao lado direito, outras três dedicadas a João Evangelista, como demonstra a figura 3.

A família Peruzzi tinha muito poder na cidade de Florença, devido aos serviços prestados tanto para a Cúria papal quanto para as maiores casas que reinavam na Europa. Segundo Ferdinando Bologna,<sup>17</sup> para a fortuna dos Peruzzi confluíam os dois maiores poderes terrenos: o espiritual e o secular, que então se afirmava como uma entidade autônoma.



3. Afrescos na capela Peruzzi.

---

Spoletto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2018.

<sup>17</sup> BOLOGNA, F. *Novità su Giotto: Giotto al tempo della capella Peruzzi*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1969.

Segundo Saponi,<sup>18</sup> a companhia Peruzzi (Società di Giotto de' Peruzzi e Compagni) foi renovada em 1331 com um capital de 60.000 libras e logo em seguida, em 1335, ela foi dividida entre vinte sócios. O autor lembra que a família Bardi também reformulou sua companhia em 1330, mas que os Peruzzi não conseguiram se recuperar no mercado.

Para Frederick Antal,<sup>19</sup> na capela Peruzzi se encontram os retratos dos patrocinadores dessa obra artística, os membros da família, o que seria uma inovação para o período, sendo os primeiros ricos florentinos a serem representados. Luciano Bellosi<sup>20</sup> também confirma que os pequenos rostos individualizados são retratos de pessoas dessa família, o que foi provavelmente requerido por eles próprios.



4. Detalhe afresco Nascimento e nome do Batista.



5. Detalhe da proposta restauro afresco Ressureição de Drusiana.

Vale destacar que esses frisos estão localizados na capela Peruzzi um em cada lado da parede abaixo dos segundos afrescos. Essa posição é quase a da altura dos olhos de qualquer espectador que entre na capela. Sendo assim, foram feitos para serem vistos por todos que entrassem nesse espaço.

---

<sup>18</sup> SAPORI, A. *La crisi delle compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi*. Firenze: Leo S. Olschki, 1926.

<sup>19</sup> ANTAL, F. *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel trecento e nel primo quattrocento*. Torino: Giulio Einaudi, 1960.

<sup>20</sup> BELLOSI, L. Giotti. In: *The Great Italian Painters: from the Gothic to the Renaissance*. Florença: Scala, 2003. p. 87-166.

## Capela Scrovegni

A capela dos Scrovegni em Pádua foi considerada um dos mais representativos trabalhos de Giotto, em que pinta cenas da Virgem Maria e da Paixão de Cristo, datadas entre 1304 e 1310, com um total de 39 afrescos que podem ser observados na imagem a seguir:



6. Capela Scrovegni, Pádua, 1304-1306.

O banqueiro Enrico de Scrovegni manda construir a capela para remissão dos pecados de seu pai, que era um usurário, que aparece na “Divina Comédia” de Dante Alighieri no Inferno. No intuito de redimir os pecados do pai e os seus próprios, visto que ele também atuava como mercador na cidade de Pádua, na pintura de Giotto Reginaldo de Scrovegni aparece na cena do juízo final ofertando a capela para Nossa Senhora.

A história da Cappella de Arena tem início em 1300, quando Enrico Scrovegni adquiriu de Manfredo Delesmanini, filho de Guezili de’Dalesmanini – patriarca de uma nobre família decadente - as ruínas da antiga arena romana de Padova. O novo proprietário era um rico banqueiro padovano, nono e último filho de Reginaldo Scrovegni, homem que tinha acumulado um grande

capital com atividades comerciais que se estendiam de Veneto a Toscana.<sup>21</sup>



7. Afresco capela Scrovegni, 1305. Giotto di Bondone.

## Considerações Finais

Estas imagens foram encomendadas pela família Bardi, Peruzzi e Scrogni que tinham origem burguesa e uma participação importante no governo de Florença e de Pádua, respectivamente. Com relação à primeira destas, a escolha de São Francisco como patrono pode ter sido determinada por sua origem, posto que o santo também pertencia a este grupo, além da relação mais próxima entre as ordens mendicantes e os mercadores, segundo Le Goff.<sup>22</sup> Outro ponto importante a ser considerado nesse afresco é o destaque dado à

---

<sup>21</sup> NUNES, M. A. L.; OLIVEIRA, T. Os vícios e virtudes na Capella degli Scrovegni: uma aproximação das questões filosófica presentes no século XIII. *Notandum*, Porto, v.42, 2016, p. 81.

<sup>22</sup> LE GOFF, J. *O Homem Medieval*. Lisboa: Presença, 1989. p. 9-30.

figuração do pai de Francisco, Pietro de Bernardone, um comerciante de tecidos, que foi representado com roupas luxuosas e sapatos. Além dele, todos ao seu lado foram assim figurados, enaltecendo o poder e a riqueza deste grupo. Contudo, não são representados de forma nobre, como sugere Georges Duby.<sup>23</sup> Apresentavam chapéus e adereços na cabeça que os marcava como burgueses. Assim, este estudo de caso mostra que estas produções possuem “valores burgueses”,<sup>24</sup> ou mesmo um “espírito burguês”<sup>25</sup> na representação.

Disso também é prova a construção ao fundo da imagem, que apresenta características palacianas, fazendo uma menção a uma propriedade pertencente à elite. Essa característica corrobora com o argumento de que neste afresco existe uma preocupação com a representação da burguesia. Esta mesma cena representada na Basílica de Assis mostra duas construções: uma com elementos palacianos e outra parecendo ser uma igreja, como destacou Gonzalez.<sup>26</sup> A figuração apenas da edificação palaciana na capela pode ter sido uma exigência da família Bardi para trazer maior realce à burguesia representada neste afresco. Também há na capela uma representação do brasão da família, uma forma de legitimar seu poder no espaço citadino e que também destaca a utilização de valores nobiliárquicos.

Além disso, nas capelas Peruzzi e Scrovegni não nos restam dúvidas de que os próprios patrocinadores determinaram a presença de seus perfis nessas imagens. Na primeira delas há a figuração de 6 pessoas que pertenciam a essa família, em uma posição de destaque na capela e na altura dos olhos para que todos pudessem observá-los, como já foi dito. Na segunda, Enrico Scrovegni é representado ao lado dos eleitos, garantindo a sua salvação por meio da oferta da própria capela à Virgem.

---

<sup>23</sup> DUBY, G. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade (980-1420)*. Lisboa: Estampa, 1993.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> SALVADOR GONZÁLEZ, J. M. Simbolizando la arquitectura pintada. Representaciones metafóricas del espacio urbano-arquitectónico en la pintura italiana bajomedieval. *De Medio Aevo*, Madrid, v. 2012, n. 2, p. 69-108, 2013.

Apesar das diferenças entre os espaços religiosos e de governo, esses afrescos evidenciam um mesmo sentido, que seria o de demonstrar poder por parte dos mercadores, mesmo no interior de uma igreja. Ao serem representados de forma distinta e em situações de destaque, estão impondo uma legitimação social para este grupo. Apesar da complexidade de indivíduos que desempenhavam a atividade mercantil na Idade Média, via-se aqui a busca por trazer uma unidade apenas para uma elite urbana que possui importância no governo e no financiamento das artes.

## **Bibliografia**

ANTAL, F. *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel trecento e nel primo quattrocento*. Torino: Giulio Einaudi, 1960.

ARGAN, G. C. *História Da Arte Italiana: de Giotto a Leonardo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

BASCHET, J. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, J.-C.; BASCHET, J. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. Tradução: Maria Cristina C. L. Pereira.

BAXANDALL, M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BELLOSI, L. Giotto. In: *The Great Italian Painters: from the Gothic to the Renaissance*. Florença: Scala, 2003. p. 87-166.

BOLOGNA, F. *Novità su Giotto: Giotto al tempo della capella Peruzzi*. Torino: Giulio Einaudi, 1969.

CAVALCANTI, C. *Conheça os estilos de pintura: da pré-história ao realismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CIPPOLA, C. M. *Três histórias extravagantes*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

DUBY, G. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade (980-1420)*. Lisboa: Estampa, 1993.

GUREVIC, A. O Mercador. In: LE GOFF, J. (dir.). *O Homem Medieval*. Lisboa: Presença, 1989.

HAUSER, A. *História social de la literatura y del arte III*. Madri: Guadarrana, 1976.

HUIZINGA, J. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LE GOFF, J. *A bolsa e a vida*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. *As raízes medievais da Europa*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

LE GOFF, J.; SCHMITT, J.-C. *Dicionário temático do ocidente medieval*. São Paulo: Edusc, 2002.

LE GOFF, J. et al. *Mercadores e banqueiros na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NAJEMY, M. J. *A History of Florence: 1200-1575*. Oxford: Backwell, 2006.

NUNES, M. A. L.; OLIVEIRA, T. Os vícios e virtudes na Capella degli Scrovegni: uma aproximação das questões filosóficas presentes no século XIII. *Notandum*, Porto, v.42, p. 79-91, 2016. Disponível em: <http://www.hottopos.com/notand42/6%20Meire%20Aparecida%20Lode%20Nunes%20Terezinha%20Oliveira.pdf>.

QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. São Paulo: Editora Unicamp, 2014.

SALVADOR GONZÁLEZ, J. M. Simbolizando la arquitectura pintada. Representaciones metafóricas del espacio urbano-arquitectónico en la pintura italiana bajomedieval. *De Medio Aevo*, Madrid, v. 2012, n. 2, p. 69-108, 2013.

SAPORI, A. *La crisi delle compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1926.

SCHMITT, J.-C. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2002.

## **Lista de Figuras**

1. Giotto di Bondone e Anônima. Capela Bardi, Florença, ca. século XIII. Disponível em: <http://www.luoghigiottoitalia.it/o.cfm?id=2>.

2. Giotto di Bondone. Capela Bardi, Florença, ca. 1334-35. Rinuncia dei beni. Disponível em: [http://pt.wahooart.com/@@/8YDT5M-Giotto-Di-Bondone-Cenas-da-vida-de-S%C3%A3o-Francisco:-2.-A-ren%C3%BAncia-de-Mercadorias-Wordly-\(Bardi-](http://pt.wahooart.com/@@/8YDT5M-Giotto-Di-Bondone-Cenas-da-vida-de-S%C3%A3o-Francisco:-2.-A-ren%C3%BAncia-de-Mercadorias-Wordly-(Bardi-)

3. Afrescos na capela Peruzzi. Disponível em: [http://www.santacroceopera.it/en/ArchitetturaEArte\\_CappellaPeruzzi.aspx](http://www.santacroceopera.it/en/ArchitetturaEArte_CappellaPeruzzi.aspx).

4. Detalhe afresco Nascimento e nome do Batista. Disponível em: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/2205/Giotto%20di%20Bondone%2C%20Nascita%20di%20san%20Giovanni%20Battista%2C%20Imposizione%20del%20nome%20a%20san%20Giovanni%20Battista#lg=1&slide=0>. Acesso em: 30 nov. 2020.

5. Detalhe da proposta restauro afresco Ressureição de Drusiana. Disponível em: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/>

2211/Giotto%20di%20Bondone%2C%20San%20Giovanni%20Eva  
ngelista%20resuscita%20Drusiana#lg=1&slide=4.

6. Capela Scrovegni, Pádua, 1304-1306. Disponível em:  
<http://italiaperamore.com/capela-degli-scrovegni-a-obra-prima-de-padova/>.

7. Afresco capela Scrovegni, 1305. Giotto di Bondone. Disponível em:  
[https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella\\_degli\\_Scrovegni#/media/File:Cappella\\_Scrovegni\\_enrico.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_degli_Scrovegni#/media/File:Cappella_Scrovegni_enrico.jpg).

### **Nota Biográfica**

Thatiane Piazza de Melo é doutora em História pelo PPGH-UFF, orientada pela professora Renata Vereza, mestre e graduada em História pela mesma instituição.

## XIV

# **A Santa Cidade de Colônia – uma cidade-relicário? Proposta de uma leitura hagiomórfica do espaço urbano a partir do Altar dos Padroeiros, de Stefan Lochner (c. 1440)**

Vinicius Cesar Dreger de ARAUJO

Na cidade de Colônia no decorrer do século XV foram produzidas três imagens que são, a nosso ver, paradigmáticas em relação à sua identidade urbana. Por volta de 1411, foi pintado um *Martírio de Santa Úrsula na Cidade de Colônia*, pelo anônimo denominado “Mestre da Pequena Paixão”; entre 1440 e 1442, o tríptico *Altar dos Padroeiros de Colônia*, por Stefan Lochner; e, finalmente, uma xilogravura, publicada em 1499 como parte do conteúdo imagético da *Koelhoffsche Chronik*, nome comumente dado a *Die Cronica van der hilliger Stat Coellen*. Em comum, essas imagens destacam dois tipos de conexão, com seus padroeiros (em especial Úrsula e as Onze Mil Virgens) e com a paisagem urbana demarcada pelos perfis de suas igrejas.

Essas imagens são testemunhos de uma identidade que pode ser percebida no título da crônica editada por Johann Koelhoff, a de *hilliger Stat Coellen* (santa Cidade de Colônia) ou, como presente no lema apostado ao grande selo da cidade, a *Sancta Colonia dei Gratia Romanae Ecclesiae Fidelis Filia* (Santa Colônia, pela graça de Deus, filha fiel da Igreja Romana), denominação que passou a ser veiculada a partir do século IX. Ao analisarmos tais imagens podemos descortinar possibilidades interessantes para a compreensão tanto

dessa identidade quanto da ideia do que podemos considerar como Colônia cidade-relicário.

Como dito, em 1499 Johan Koelhoff editou, imprimiu e publicou a obra *Die Cronica van der hilliger Stat Coellen*, mais conhecida como *Koelhoffsche Chronik*, que pode ser pensada simultaneamente como crônica urbana e como crônica universal. Esta crônica profusamente ilustrada traz diversas xilogravuras que representam a cidade, apresentando, em última instância, variações da seguinte imagem da paisagem urbana (fig. 1).



1. Paisagem urbana de Colônia, *Koelhoffsche Chronik*, 1499, fol. 140.

Imediatamente salta aos olhos a imensa relevância dada à catedral e às muitas grandes igrejas presentes na cidade. Colônia, como podemos depreender do título da própria crônica, é a *hilliger Stat*, uma cidade santa. Seu lema, adotado oficialmente no grande selo por volta de 1149, é *Sancta Colonia dei Gratia Romanae Ecclesiae Fidelis Filia*. Isso nos faz questionar: por que razão Colônia teria recebido esses epítetos? O que fez dela uma cidade santa?

A resposta pode ser encontrada ao observarmos com mais detalhe as grandes igrejas e considerarmos a quais santos elas foram dedicadas: Santo André, Santos Apóstolos, Santa Cecília, São Jorge, São Gereon, São Kunibert, Santa Maria no Capitólio, Santa Maria

Lyskirchen, Grande São Martinho, São Pantaleão, São Severino e Santa Úrsula. Grande parte destas fundações datavam da Antiguidade Tardia e foram dedicadas a santos locais (nascidos ou martirizados em Colônia) ou que possuíssem conexões significativas com a cidade.

As igrejas de Gereon, Kunibert, Pantaleão, Severino e Úrsula correspondem exatamente ao modelo dos martirizados na cidade e, a partir de então, inextricavelmente conectados aos destinos da cidade. Essa profusão de santos e, conseqüentemente, de relíquias, atingiu um patamar superlativo, quando consideramos que tanto Gereon quanto Úrsula fazem parte de santidades coletivas, e que embora os companheiros diretos de Gereon fossem cerca de cinquenta (membros da Legião Tebana), receberam o considerável reforço da companhia de 350 homens liderados por Gregório Mauro. Entretanto, isso se empalidece perante os mártires associados às Onze Mil Virgens, acompanhantes de Úrsula. As relíquias desta miríade de santos são ubíquas, espalhando-se por todos os estabelecimentos religiosos colonienses e além.

Esta situação deve ser a mais provável origem para o epíteto de *Sancta Colonia* e encontra reflexo em outra obra do século XV, desta vez um retábulo conhecido como *Kölner Dombild* ou *Altar dos Padroeiros de Colônia* produzido entre 1440 e 1442 pelo mestre Stefan Lochner, para a Capela de Santa Maria de Jerusalém, pertencente ao Conselho Municipal coloniense (fig. 2). Esta peça só passou a ter acesso público quando de sua transferência para a *Marienkappelle* na catedral da cidade, em 1807. É uma obra de grandes dimensões, e quando os painéis laterais se encontram fechados possui 2,85m de largura por 2,60m de altura e apresenta uma Anunciação. Quando abertos, os painéis laterais formam um tríptico e a obra passa a se estender por 5,70m de largura.

Este tríptico, pintado em tela sobre carvalho, com fundo dourado, contém em seu painel central uma Adoração dos Magos a Maria e à Criança (tema também pintado por Dürer), ambos entronizados. À direita, em primeiro plano, encontramos São Gereon, um dos capitães da Legião dos Mártires Tebanos, seguido por diversos de seus comandados. À esquerda, encontramos Santa Úrsula e diversos membros de seu séquito, as Onze Mil Virgens.



## 2. O Altar dos Padroeiros de Colônia.

Iniciaremos nossa análise com uma desconstrução das referências presentes na composição, partindo do centro para as bordas. Maria entronizada e, simultaneamente, ela própria como o trono do bebê Jesus, era uma representação tradicional e consolidada na elaboração dos principais relicários renanos a partir de fins do século XII, figurando destacadamente no *Karlsschrein* (o relicário de São Carlos Magno) e no *Marienschrein* (relicário de Maria) em Aachen e no próprio *Dreikönigenschrein* (relicário dos Três Reis) em Colônia (fig. 3). No entanto, a representação da Adoração dos Magos, desde o século VI apresentada com os Magos enfileirados (nos mosaicos da Santa Maria Novella de Ravena, assim como no *Dreikönigenschrein*), aqui se apresenta ao redor de Maria e da Criança, numa transição que se tornará popular no Renascimento, por exemplo. As bandeiras presentes no painel são as armas que, durante o século XIV passaram a ser atribuídas aos Magos, (fig. 4), completando sua representação como poderosos reis, resultado da incorporação de elementos relatados na *Legenda Aurea*,<sup>1</sup> como grandes comitivas de seguidores que os três lideravam.

---

<sup>1</sup> “Esses três sábios reis foram a Jerusalém com um grande séquito”. VARAZZE, J. *Legenda Áurea – Vidas de Santos*. Tradução: Hilário Franco Jr. São Paulo: Companhia. das Letras, 2003, p. 150.



3. A Adoração dos Magos no *Dreikönigenschrein*, Colônia, c. 1210.



4. Representação das armas do Arcebispado de Colônia (em destaque), acompanhado das armas atribuídas aos Reis Magos (Gaspar, Melchior e Balthasar), seguidos pelas armas dos vassalos do Arcebispado. *Armorial de Gelre*, fol. 28v, c. 1396.

No painel direito (fig. 5), São Gereon está representado em primeiro plano, adornado com uma mandorla e uma lança com pendão, indicando sua santidade e liderança; em destaque, a seu lado, temos, provavelmente, São Gregório Mauro, com a indumentária descrita na *Vita Annonis minor*, do Arcebispo Anno II de Colônia que, após um alerta em sonho, teria descoberto na igreja de São Gereon os restos mortais de Gregório e de seus 360 mercenários mauritanos convertidos ao Cristianismo por Gereon e decapitados em Colônia juntamente aos 318 legionários tebanos.

(...) ao remover uma camada de terra, no interior do templo, que havia sido recoberta por mármore, se encontrou enterrado, com mais cuidado do que os demais, o príncipe daquela santa companhia dos bem-aventurados mauritanos, chamado Gregório, rodeado por seus companheiros e envolto em uma dalmática purpúrea com rico tecido de ouro nas bordas.<sup>2</sup>

A representação de Gereon é marcadamente semelhante a uma representação de São Maurício (seu comandante na Legião Tebana) presente em um relicário na igreja de Løgumkloster, Dinamarca, c. 1250 (fig. 6), sendo o formato da cruz presente no escudo de Maurício (uma cruz pátea com ponta afiada, prolongando o eixo vertical), a posição e mesmo o adereço de cabeça os principais indicativos de proximidade entre ambas as imagens.

Finalmente, chegamos ao painel de Úrsula e as Virgens e Acompanhantes (fig. 7). Enquanto Úrsula está claramente singularizada por sua localização proeminente, com a flecha do martírio e a mandorla ao redor da cabeça, outros membros de sua companhia podem ser identificados por outros atributos, como a proximidade imediata a Úrsula (particularmente o caso de seu noivo Etério e de sua prima Verena), ou a presença de certos adereços, como no caso do papa Ciríaco e do bispo Pantaleão de Basiléia, identificados por suas mitras e báculo.

---

<sup>2</sup> MITTLER, M (ed. e trad.). *Vita Annonis Minor* - Die Jüngere Annovita. Lateinisch-Deutsch. Siegburg: Respublica-Verlag, 1975, lib. 2, cap. 18.



5. São Gereon e São Gregório Mauro em destaque no Altar dos Padroeiros de Colônia (detalhe).



6. São Maurício, representado em detalhe do relicário na igreja da abadia de Løgumkloster, Dinamarca, c. 1250.



7. Santa Úrsula, Etério (à direita de Úrsula), Verena (com o vestido verde, à esquerda de Úrsula), o Bispo Pantaleão de Basiléia (com a mitra púrpura) e o Papa Ciríaco (com a mitra branca), em destaque no Altar dos Padroeiros de Colônia (detalhe).



8. Batalha de Agincourt, Crônica de St. Albans, por Thomas Walsingham, c.1422 (Ms 6 f. 243r).



9. Brasão da Cidade de Colônia.

Um elemento se destaca nos três painéis, o caráter coletivo das santidades que protegem a cidade de Colônia: os Magos, os Tebanos e as Virgens. Entretanto, durante toda a Idade Média, era impensável a existência de uma cidade, igreja ou até mesmo altar sem uma

reliquia.<sup>3</sup> E estas potencialmente abundavam em Colônia, situação que veio a ser articulada no decorrer do século XII.

O século XII consolidou o panorama dos padroeiros e das relíquias colonienses. Em 1106 quando da rebelião de Henrique V contra Henrique IV, o velho imperador refugiou-se entre os burgueses de Colônia e ordenou que o circuito de fortificações da cidade fosse ampliado para além do perímetro das muralhas romanas da *Colonia Claudia*, englobando os subúrbios de Niederich, Santos Apóstolos e Oversburg, respectivamente a Norte, Oeste e Sul. Quando teve início o trabalho de escavação para a elaboração das fortificações improvisadas de terra e madeira, próximo à igreja de Santa Úrsula (em Niederich), foi encontrado um grande cemitério romano nas cercanias de onde a lenda preconizava, ao norte da cidade.

Assim, teve início uma enorme extração de relíquias que passou a abastecer não apenas todas as igrejas da cidade, como também igrejas de muitas outras cidades germânicas. O fato de que a igreja de Úrsula e das Virgens tenha sido construída próximo a locais de sepultamento pode, já antes de 1106, ter sido associado a fluxos de descobrimento de relíquias e o número já tradicional das Onze Mil se adequava ao surgimento das novas relíquias.

Em relação a São Gereon, suas próprias relíquias estiveram desaparecidas durante séculos, até que São Norberto de Xanten, fundador da Ordem Premonstratense, em busca de relíquias para sua fundação em Prémontré, esteve na igreja de Gereon em Colônia em 1120 e teve uma visão. A partir dela foi feita uma escavação e encontrado um esquife contendo um corpo devidamente decapitado.<sup>4</sup>

O excesso de relíquias associadas às Onze Mil Virgens em Colônia atraiu suspeitas e críticas, principalmente porque de tal cemitério começaram a brotar ossadas de homens e de crianças. A proliferação colocou em xeque a legitimidade das relíquias, até que, em 1159, teve início a circulação de um texto intitulado *Liber revelationum de sacro exercitu verginim coloniensem* (O Livro das Revelações acerca da Sagrada Companhia das Virgens de Colônia), escrito por uma famosa

---

<sup>3</sup> Em 401 o cânon *Idem placuit* do 5º Concílio de Cartago exigiu que todas as igrejas tivessem relíquias nos seus altares.

<sup>4</sup> *Vita Norberti A*, capítulo 12. ANTRY, T (trad. e org.). *Norbert and Early Norbertine Spirituality*. New York: Paulist Press, 2007, p.143-145.

e respeitada monja vidente, Elisabeth de Schönau, relatando as revelações que ela teve em uma série de visões durante o ano de 1155, nas quais ela entrou em contato com as relíquias de Santa Verena, uma das virgens, que havia sido enviada para seu convento.<sup>5</sup>

Verena se revelou como uma excelente informante. Prima de Úrsula, ela é a protagonista destas visões, revelando que as ossadas masculinas pertenciam aos homens que as acompanharam, como parentes próximos, sacerdotes e mesmo os marinheiros de suas embarcações. Dentre estes homens, destacaram-se o dito papa Ciríaco, o bispo Pantaleão de Basiléia, Bonifácio (protetor das virgens), Etério e muitos outros revelados nestas visões. Revelou também as muitas relações de parentesco entre as virgens e seus acompanhantes, como, por exemplo, a presença de Santa Gerasima, rainha da Sicília, tia de Úrsula e mãe de Santa Auta, suas três irmãs e irmão caçula. Finalmente, durante a véspera de Natal, a própria Úrsula se revela e narra a história de seu martírio.

Com estas visões, Elisabeth não apenas legitimou as relíquias, como “criou” dezenas de outros santos que passaram a ser incorporados à legenda ursulina, particularmente no relato presente à *Legenda Aurea*, assim como no tríptico aqui analisado.

Finalmente, o último elemento a ser acrescentado ao panteão coloniense foi o traslado das relíquias dos Magos, de Milão para Colônia, em 1164, como recompensa concedida pelo Imperador Frederico I, o *Barbarossa*, aos esforços político-militares de seu principal auxiliar, Rainald de Dassel, arcebispo de Colônia, após a captura e destruição da cidade lombarda em 1162. Assim, entre 1106 e 1164 houve a definição desta constelação de padroeiros, consolidando a reputação coloniense de “Roma do Norte”.

Tendo compreendido como estas massas de relíquias foram entendidas e aceitas no século XII, podemos entender como Colônia passou a lucrar com elas. Já em 1113 teve início a venda de relíquias ligadas às Virgens, um negócio que atingiu tamanha proporção que levou o papa Bonifácio IX (1389-1404) a emitir uma bula proibindo essa prática em 1393, o que parece ter sido efetivo durante cerca de

---

<sup>5</sup> ELISABETH OF SCHÖNAU. *The complete Works*. Tradução Anne Clark. New York: Paulist Press, 2000, p. 213-233.

um século. Entretanto, esse comércio foi retomado em fins do século XV. Nem mesmo a Reforma Luterana atrapalhou esse tráfico, apenas redirecionou-o rumo à Península Ibérica no século XVI.

Retomando nossa análise, justamente o brasão da cidade de Colônia apresenta como símbolos da cidade as três coroas dos Reis Magos e as onze chamas associadas às Onze Mil Virgens (aqui, semelhantes à forma heráldica da cauda do arminho). Esta associação entre a cidade e seus padroeiros se aprofunda, indicando uma identificação entre a urbe e os santos.

Ao analisarmos o Altar dos Padroeiros por esta chave, e pensando em sua audiência primária, os conselheiros da cidade, podemos considerar a seguinte analogia. Tal como os santos se reúnem à volta da rainha celestial e sua corte, também se esperava que o Conselho municipal de Colônia se reunisse, espelhando-se nas imagens de seus santos protetores. Assim sendo, o retábulo apresenta a ideia de uma unida e santificada Colônia ao moldar uma imagem hagiomórfica da cidade, por meio das representações dos principais santos padroeiros cujas relíquias preenchiam as numerosas igrejas da *Sancta Colonia*.

Este arranjo reflete a topografia sacra de Colônia, referenciada pela presença dos Três Magos ao centro, evocando a centralidade da catedral na qual o relicário dos Três Reis figura com proeminência, assim como pelos dois grandes grupos de santos, cujas relíquias estavam literalmente presentes em todas as igrejas no interior do perímetro das fortificações urbanas. Este arranjo também reflete o fato das igrejas das Onze Mil Virgens e de São Gereon estarem localizadas em antigos subúrbios, mais próximos das muralhas.

A figura 10, um recorte do “Martírio de Santa Úrsula em Colônia”, com autoria do assim denominado Mestre da Pequena Paixão (devido a uma outra obra a ele atribuída), nos mostra a Colônia do início do século XV, essencialmente uma combinação de muralhas e de grandes igrejas. Todas estas traziam em seu interior relíquias ligadas a todas as companhias de mártires associados à cidade, com ênfase nas três principais: a Catedral de São Pedro e dos Magos, a igreja de Santa Úrsula e das Onze Mil Virgens e a igreja de São Gereon e dos Mártires Tebanos.



10: Topografia sacra da Paisagem coloniense, c. 1411, recorte do “Martírio de Santa Úrsula em Colônia”, pelo assim denominado, Mestre da Pequena Paixão.

Destaques das principais igrejas: Círculo vermelho: Catedral de São Pedro e dos Magos. Círculo amarelo: Santa Úrsula. Círculo azul: São Geroon. Número 1: São Kunibert; 2: Grande São Martinho; 3: Santos Apóstolos; 4: Santa Maria no Capitólio; 5: São Pantaleão, 6: Santa Cecília e 7: São Severino.

A conexão entre as representações imagéticas dos santos e sua corporeidade se dava por meio da presença de relíquias, como atestado em um inventário datado de 1519. Estavam associados ao altar “dois bustos relicários e dois gabinetes” (um em cada lado do tríptico), nos quais estavam contidos “dezoito crânios ao redor de outro relicário dourado, também na forma de busto”.<sup>6</sup> Apropriadamente, estas relíquias eram de membros das companhias de Úrsula e Gereon, como afirmado por um segundo inventário, compilado em 1645.<sup>7</sup>

A presença destas relíquias junto aos conselheiros trazia ao centro decisório da cidade o tácito consentimento dos santos padroeiros às decisões tomadas pelos conselheiros, co-responsabilizando-os pela condução da urbe.

Como dito anteriormente, os Magos estão no coração da cidade, enquanto as santas virgens e os mártires tebanos formam um verdadeiro muro ao redor. Esta noção de que as santidades coletivas colonienses estavam associadas às fortificações urbanas se desenvolveu a partir da conexão entre a construção do primeiro

<sup>6</sup> MONTGOMERY, S. B. *St. Ursula and the Eleven Thousand Virgins of Cologne – Relics, Reliquaries and the Visual Culture of Group Sanctity in Late Medieval Europe*. Berna: Peter Lang, 201, p. 101.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 101.

circuito de muralhas suburbanas entre 1106 e 1141 (nas proximidades da igreja de Santa Úrsula), que levou à descoberta do *ager Ursulanus* e, novamente, entre 1180 e 1259 (nas proximidades da igreja de São Gereon, coincidente com as renovações neste edifício, incluindo a construção de uma nova cripta coletiva sob o altar principal) com a construção do segundo circuito de fortificações, que deram à cidade a sua configuração medieval definitiva. Assim, entre os séculos XII e XIII houve a elaboração da crença de que a horda de santos colonienses seria a parte mais importante das fortificações urbanas, oferecendo total proteção contra todos os ataques.

### **Considerações Finais**

O *Dombild*, além de ser um artefato cultural e uma declaração cívico-religiosa, é um construto identitário poderoso, que representa toda a complexidade advinda do entrelaçamento de histórias, santidades e relíquias. Os restos mortais associados às santidades coletivas dos Magos, das Onze Mil Virgens e dos Legionários Tebanos são tanto a cidade de Colônia em si, quanto seus habitantes e edifícios. Os santos são cidadãos e soldados, defendendo a cidade. O comércio de suas relíquias colabora com a prosperidade material do burgo. Suas lendas inspiram a devoção dos fiéis, assim como as representações dos artistas e, finalmente, sua presença entre os conselheiros municipais transforma estes santos em copartícipes da administração urbana.

Finalmente, analisar o Altar dos Padroeiros de Colônia é, em última instância, trafegar pela construção da história e da identidade colonienses, em um arco cronológico entre uma Antiguidade Tardia imaginada e a Baixa Idade Média, pontuada por relíquias, relatos hagiográficos e a rede de igrejas da cidade. As relíquias estabeleciam a *PRAESENTIA* dos santos. A miraculosa proteção da cidade comprovava a *POTENTIA* de suas relíquias. Assim, se estabelecia uma cadeia de relações entre as inúmeras relíquias dispersas pela urbe, seus relicários nas numerosas igrejas atuando como uma rede protetora interligada entre elas e com suas muralhas, que agiam como as paredes dos relicários, contendo em si a presença física das

reliquias e delas recebendo a santidade por contato, tornando verdadeiramente a *Sancta Colonia* em uma cidade-relicário.<sup>8</sup>

## **Bibliografia**

ALEMPARTE, J. F. *La Leyenda de las Once Mil Vírgenes: sus reliquias, culto e iconografia*. Mércia: Universidad de Murcia, 1991.

ANTRY, T. (trad. e org.). *Norbert and Early Norbertine Spirituality*. New York: Paulist Press, 2007.

CARTWRIGHT, J. (ed.). *The Cult of St Ursula and the 11,000 Virgins*. Cardiff: University of Wales Press, 2016.

COSTA, P. P.; NASCIMENTO, R. C. S. *A Visibilidade do Sagrado: Relíquias Cristãs na Idade Média*. Curitiba: Prismas, 2017.

ELISABETH OF SCHÖNAU. *The complete Works*. Tradução: Anne Clark. Nova Iorque: Paulist Press, 2000.

---

<sup>8</sup> É interessante notarmos que encontramos um precedente para o uso desta terminologia na literatura antropológica, contudo em um contexto completamente diferente do aqui empregado. O termo foi empregado pela antropóloga Martina Ahlert, tanto no título de sua tese defendida na UnB em 2013 (Cidade relicário: uma etnografia sobre Terecô, precisão e Encantaria em Codó, Maranhão), quanto em um artigo publicado em 2012 na Ponto Urbe – Revista do núcleo de Antropologia da USP (Cidade relicário – Disputas sobre tempo em Codó/MA). Embora a autora tenha cunhado o termo em língua portuguesa, é surpreendente que o mesmo não seja por ela empregado em relação a reliquias, mas sim como oratório em uma perspectiva ecumênica, já que Codó é um centro multirreligioso, sendo, inclusive, o berço do Terecô (religião afro-brasileira de provável matriz banto), além de forte presença católica e de numerosas denominações evangélicas.

“Codó se apresenta como um grande relicário: velas nas janelas, mesas e pequenos altares nas salas das casas, santos que passam entre gerações familiares, quartos pequenos construídos especialmente para abrigar os santos e orixás dentro de casa, congás, terreiros no fundo do quintal ou no pátio.” Cf. AHLERT, M. Cidade relicário. Disputas sobre tempo em Codó/MA. *Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, São Paulo, n. 11, 2012, p. 1-2.

HUFFMAN, J. P. *The Imperial City of Cologne - From Roman Colony to Medieval Metropolis* (19 B.C.-A.D. 1125). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

VARAZZE, J. *Legenda Áurea – Vidas de Santos*. Tradução: Hilário Franco Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LORÊDO, W.M. *Iconografia Religiosa – Dicionário Prático de Identificação*. Rio de Janeiro: Pluri, 2002.

MITTLER, M. (ed. e trad.). *Vita Annonis Minor - Die Jüngere Annovita*. Lateinisch-Deutsch. Siegburg: Respublica, 1975.

MONTGOMERY, S.B. *St. Ursula and the Eleven Thousand Virgins of Cologne – Relics, Reliquaries and the Visual Culture of Group Sanctity in Late Medieval Europe*. Berna: Peter Lang, 2010.

STAIT, P. *Cologne in the Twelfth Century*. Gainesville: Florida State University Press, 1974.

SZALAY, G. A Painting Fit for a Nation: The Dombild and its Legacy in Nineteenth-Century Germany. In: BARNSTONE, D. A. & HAAKENSEN, T. O. (ed.). *German Visual Culture*, vol. 1 - Representations of German identity. Berna: Peter Lang, 2013, p. 9-32.

## **Lista de Figuras**

1. *Koelhoffsche Chronik*, 1499, fol. 140. Disponível em: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:K%C3%B6ln\\_-\\_Koelhoffsche\\_Chronik\\_Stadtansicht,\\_1499,\\_fol.\\_140,\\_K%C3%B6lnisches\\_Stadtmuseum.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:K%C3%B6ln_-_Koelhoffsche_Chronik_Stadtansicht,_1499,_fol._140,_K%C3%B6lnisches_Stadtmuseum.jpg)

2. O Altar dos Padroeiros de Colônia. Disponível em: <https://www.koelner-dom.de/en/bedeutendewerke/altar-of-the-city-patrons-c-1442-open>, acessado em 27/07/2020.

3. *Dreikönigenschrein*, Colônia, c. 1210. Disponível em: <https://www.birmingham.ac.uk/schools/historycultures/research/news/2016/the-three-wise-men.aspx>. Acesso em: 26 jul. 2020.
4. *Armorial de Gelre*, c. 1396, fol.28v. Disponível em: <https://blackcentraleurope.com/sources/1000-1500/imagining-a-crest-for-the-black-magus-ca-1370-1395/>. Acesso em: 27 jul. 2020.
5. O Altar dos Padroeiros de Colônia (detalhe). Disponível em: <https://www.koelner-dom.de/en/bedeutendewerke/altar-of-the-city-patrons-c-1442-open>. Acesso em: 27 jul. 2020.
6. Relicário na igreja da abadia de Løgumkloster, Dinamarca, c. 1250. Disponível em: <https://www.christianiconography.info/Wikimedia%20Commons/mauriceLogumkloster.html>. Acesso em: 27 jul. 2020.
7. O Altar dos Padroeiros de Colônia (detalhe). Disponível em: <https://www.koelner-dom.de/en/bedeutendewerke/altar-of-the-city-patrons-c-1442-open>. Acesso em: 27 jul. 2020.
8. Crônica de St. Albans, por Thomas Walsingham, c.1422 (Ms 6 f.243). Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battle\\_of\\_Agincourt,\\_St.\\_Alban%27s\\_Chronicle\\_by\\_Thomas\\_Walsingham.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battle_of_Agincourt,_St._Alban%27s_Chronicle_by_Thomas_Walsingham.jpg). Acesso em: 27 jul. 2020.
9. Brasão da Cidade de Colônia. Disponível em: <https://br.depositphotos.com/287295672/stock-illustration-coat-of-arms-of-cologne.html>. Acesso em: 27 jul. 2020.
10. Topografia sacra da paisagem coloniense. Mestre da Pequena Paixão. Martírio de Santa Úrsula em Colônia, c. 1411. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martyrdom\\_of\\_St\\_Ursula\\_at\\_Cologne.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martyrdom_of_St_Ursula_at_Cologne.jpg). Acesso em: 27 jul. 2020.

## **Nota Biográfica**

Vinicius Cesar Dreger de Araujo é doutor e mestre em História Social pelo PPGHS-USP; atua como professor efetivo em História Medieval na UNIMONTES e como membro efetivo do PPGH/UNIMONTES, além de supervisionar o GEHM – Grupo de Estudos em História Medieval.

## XV

# **Tornar o invisível tangível: considerações sobre a devoção ao Sagrado Sangue de Cristo e as suas relações com o antijudaísmo na Baixa Idade Média em gravuras e incunábulos**

Vinícius de Freitas MORAIS

A devoção à Paixão de Cristo deixou importantes rastros na confecção das gravuras alemãs do século XV. Uma concepção imagética do Corpo de Jesus rondou as discussões teológicas da Baixa Idade Média, pautadas principalmente pelo dogma da transubstanciação. A teorização acerca do Sangue de Cristo presentificado na hóstia, após a consagração, trata da imutabilidade do pão e do vinho na Missa. Apesar do Corpo e do Sangue histórico de Jesus estarem presentificados no sacramento, ambos são invisíveis aos olhos; a substância do pão e do vinho não muda, mas contém após os gestos de um Padre o verdadeiro Corpo de Cristo que é posto em sacrifício para toda a Eclésia.

O dogma da transubstanciação oficializado no IV Concílio de Latrão (1215) trouxe à consagração da hóstia um importante status na Cristandade. A necessidade de contemplar a elevação do Sagrado Sacramento na missa tornou-se um importante momento para se rememorar o Sacrifício do Senhor pela remissão dos pecados. No momento da transubstanciação da hóstia, a substância do pão e do vinho permaneceriam a mesma aos olhos humanos; no entanto, os gestos do padre, no momento da consagração, traziam ao sacramento

a real presença do Sangue e do Corpo de Cristo em ambas as substâncias.<sup>1</sup>

Diversos temas imagéticos da Baixa Idade Média buscavam representar visualmente o Corpo e o Sangue do Salvador, dentre eles: a Missa de Gregório,<sup>2</sup> Jesus na Prensa Mística,<sup>3</sup> Jesus como Fonte de Misericórdia,<sup>4</sup> Homem das Dores,<sup>5</sup> Jesus como moinho místico da Hóstia<sup>6</sup> e as Cinco Chagas de Cristo.<sup>7</sup> A diversidade iconográfica direcionada à representação da transubstanciação do Sagrado Sacramento e da Real Presença de Cristo na Hóstia demonstra um desejo presente ocasionalmente nas discussões eruditas dos teólogos dos séculos XIV e XV, a representação do invisível corpo eucarístico presente na consagração e apresentado aos leigos no ostensório.

A invisibilidade do Corpo eucarístico de Cristo é um dos principais pontos do dogma da transubstanciação. Outro aspecto essencial de sua definição é a indestrutibilidade da hóstia consagrada. A invisibilidade e a indestrutibilidade do Santo Sacramento eram temas importantes do dogma confirmado no IV Concílio de Latrão, pautados na diferença dos conceitos aristotélicos entre substância e acidente. A mudança substancial e invisível da hóstia significava que não havia acidentes que mudassem a substância do pão e do vinho na Eucaristia. Este ponto se desenvolveu também para justificar a indestrutibilidade da hóstia consagrada: o sacramento deveria permanecer imutável, sem mudanças acidentais e a substância deveria permanecer

---

<sup>1</sup> BROWE, P. *Die Eucharistie im Mittelalter: liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht*. Berlin: LIT Verlag, 2011; RUBIN, M. *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*. London: Cambridge University Press, 1991.

<sup>2</sup> LENTES, T. (org.) *Das Bild der Erscheinung: Die Gregorsmesse im Mittelalter*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2007.

<sup>3</sup> THOMAS, A. *Die Darstellung Christi in der Kelter: eine theologische und kulturhistorische Studie*. Düsseldorf: Schwamm, 1936.

<sup>4</sup> VETTER, E. *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchor Prieto von 1622*. Münster: Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung, 1971. p. 293-340.

<sup>5</sup> BELTING, H. *Das Bild und Sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion frühe Bildtafeln der Passion*. Berlin: Gebr. Mann, p. 53-69.

<sup>6</sup> RYE-CLAUSEN, H. *Die Hostienmühlenbilder: im Lichte mittelalterlicher Frömmigkeit*. Stein am Rhein: Christiana, 1981.

<sup>7</sup> WILLIAMS, D. H. *The five Wounds of Jesus*. Leominster: Gracewing, 2004.

indestrutível uma vez que continha a Real Presença do Corpo e Sangue de Cristo.<sup>8</sup>

Os milagres eucarísticos tornavam-se comuns na Europa a partir de meados do século XIII, quando ocorreu o primeiro do gênero na cidade de Bolsena, em 1263. A lenda narra o caso do padre da região de Boêmia que duvidou do poder da transubstanciação eucarística. Como resposta, o sacramento teria sangrado em pleno altar. Levado com um pano para a cidade de Orvieto, onde foi analisado pelo papa Urbano IV, o milagre eucarístico foi rapidamente reconhecido e a festa em homenagem ao *Corpus Christi* foi oficializada em toda a Cristandade. Posteriormente aproximadamente ao ano de 1290 foi erguida uma igreja na cidade de Orvieto para a veneração ao Sagrado Sacramento.<sup>9</sup>

A valorização da Hóstia e a sua centralidade no culto cristão medieval trouxeram consequências à organização social ao longo do século XIII. O rito de consagração do Santíssimo Sacramento trouxe uma ideia de pertencimento a uma comunidade, a uma Eclésia pela ideia da contemplação e da repartição do Corpo e do Sangue de Cristo durante a missa. Repartir e consumir a Verdadeira Presença de Jesus tornou a hóstia consagrada um símbolo do sacrifício divino e um importante aspecto quotidiano dos cristãos da Idade Média Central e Baixa. À medida que havia um crescimento da valorização do significado eucarístico para a vivência e memorização das dores e do sacrifício do Filho de Deus, crescia na mesma medida uma preocupação social com roubos e profanações à Hóstia, e esse medo naturalmente direcionava-se aos infiéis: heréticos, sarracenos e principalmente aos judeus.

No entanto, rapidamente Tomás de Aquino (1225-1274) que vivenciou o tempo do início dos milagres eucarísticos postulou como tais milagres não deveriam ser interpretados como uma presentificação do sangue histórico de Cristo ou como uma revelação do sangue eucarístico, que, de acordo com a definição do dogma da transubstanciação, deveria permanecer invisível aos olhos. Estas

---

<sup>8</sup> BROWE, P. *Die Eucharistie im Mittelalter: liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht*. Berlin: LIT, 2011, p. 251-263.

<sup>9</sup> VALERIO, M. (org.) *Spazi e immagini dell'eucaristia: il caso di Orvieto*. Bologna: Dehoniane, 2007.

mudanças em uma hóstia consagrada deveriam ser interpretadas como uma mudança acidental, a qual posteriormente os franciscanos defenderiam que esta mudança acidental não representava o Verdadeiro Sangue de Cristo e sim apenas um simples milagre que demonstra a força do poder da sua consagração na missa.<sup>10</sup>

A partir desse problema da discussão teológica do século XIII apresenta-se um problema iconográfico, o qual será abordado brevemente nesse capítulo: como é possível representar o Corpo e o Sangue eucarístico de Cristo e se este deveria manter-se invisível aos olhos humanos. Um dos aspectos mais elusivos da religiosidade da Baixa Idade Média era o desejo de visualizar o Sagrado Sacramento na missa e em procissões, e para tal, o clero investiu em custódias e ostensórios que geralmente eram produzidos em ouro e ornamentados com pedras preciosas. Tais objetos guardavam as hóstias consagradas que seriam elevadas nas missas e posteriormente partilhadas aos leigos.<sup>11</sup> A doutrina da transubstanciação era um convite a uma profunda abstração teológica baseada em conceitos aristotélicos, desta forma uma interpretação satisfatória deste dogma estava limitada maioritariamente ao alto clero. As representações visuais foram uma forma de tornar temas complexos da discussão teológica presentes na vivência da religiosidade do baixo clero e dos leigos.<sup>12</sup>

No contexto da aparição das xilogravuras no continente europeu, a confecção de imagens impressas começou no início do século XV, se aperfeiçoou ao longo das décadas e se juntou à técnica de tipos móveis para dar origem aos incunábulos ilustrados por volta do ano de 1470. Para demonstrar temas imagéticos cristãos relacionados à Eucaristia, usaremos dois exemplos relacionados a Jesus como Fonte Mística: a Missa de Gregório e o Homem das Dores. Posteriormente relacionaremos estas imagens de temas cristãos comuns ao século XV

---

<sup>10</sup> BYNUM, C. W. *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007, p. 129.

<sup>11</sup> DUMOUTET, É. *Le désir de voir l'hostie: les origines de la dévotion au saint-sacrement*. Paris: Gabriel Beauchesne, 1926.

<sup>12</sup> BYNUM, C. W. *Seeing and Seeing Beyond: The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century*. In: HAMBURGUER, J. F; BOUCHÉ, A.-M. *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press, 2006, p. 209.

a duas representações visuais das lendas antijudaicas de crime ritual<sup>13</sup> e profanação da hóstia<sup>14</sup> respetivamente. Desta forma busca-se a contextualização da representação do Corpo e Sangue histórico e eucarístico de Cristo e as suas relações com as devoções antijudaicas no final da Idade Média presentes em incunábulos ilustrados.

Na Fonte de Jacó Jesus teria dito: “*Qui autem biberit ex aquam, quam ego dabo, non sitiet in aeternum*” (Joh. 4:11). A água da benção que purifica os pecados e que garante a vida eterna é diretamente relacionada com o sacramento do batismo. Tomás de Aquino escreveu em sua *Summa Theologica* sobre a associação entre o batismo e a eucaristia com a água e o sangue que jorram da Chaga Lateral<sup>15</sup> de Cristo, a sua principal chaga, onde se encontra fonte mística do corpo e do sangue redentor do Salvador. A Fonte de Misericórdia resume o problema da representação visual do Corpo Eucarístico de Cristo.

A constituição iconográfica deste tema imagético se constitui a partir da representação do Homem das Dores como fonte: sua água, no entanto, é o Sangue histórico derramado na Crucificação de Cristo, que faz referência ao significado de sacrifício presente na Eucaristia – esta, por sua vez, presentifica esse sangue toda vez que uma consagração ocorre. Este tema imagético possui três variações de título: “*Fons Misericordie*”, “*Fons Vite*” e “*Fons Pietatis*”. As três formas são mencionadas em um tratado teológico de Estevão de

---

<sup>13</sup> Há inúmeras publicações sobre o tema, dentre elas: HSIA, R. P. *The myth of ritual murder: Jews and magic in reformation Germany*. New Haven: Yale University Press, 1988; PERINI, V. *Il Simonino: Geografia di un culto*. Trento: Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2012; TARADEL, R. *L'accusa del sangue: storia politica di un mito antisemita*. Roma: Riuniti, 2002; MCCULLOH, J. M. *Jewish Ritual Muder: William of Norwich, Thomas of Monmouth, and the Early Dissemination of the Myth*. *Speculum*, Chicago, v. 72, n. 3, 698-740, 1997; YUVAL, I. J. *Two nations in your womb: perceptions of Jews and Christians in late antiquity and the Middle Ages*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

<sup>14</sup> MITTLMEIER, C. *Publizistik im Dienste antijüdischer Polemik: Spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Flugschriften und Flugblätter zu Hostienschändungen*. Frankfurt am Main: Peter Land, 2000; RUBIN, M. *Gentile Tales: The Narrative Assault on Late Medieval Jews*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

<sup>15</sup> OLSON, V. Penetrating the Void: Picturing the Wound in Christ's Side as a performative space. In: TRACY, L. (org.) *Wounds and Wound Repair in Medieval Culture*. Leiden: Brill, 2016. p. 313-339.

Autun “*De Sacramento Altaris*”, escrito originalmente em 1170, época em que havia intensas discussões sobre o significado da Eucaristia. Essa obra foi impressa em Paris em 1517, o que demonstra a importância do tratado ainda nos séculos posteriores.<sup>16</sup> Estevão escreve: “*fons est vivus, puteus aquarum viventium a quo derivantur omnes rivuli misericordiae, pietatis et justitiae*”, “a fonte é viva que é de onde provém o fluxo de misericórdia, piedade e justiça”.

O Chafariz místico do Sangue de Cristo era visto como a fonte eterna do sangue redentor que foi derramado na Crucificação. Neste sentido, o Chafariz místico é uma alegoria para a Eucaristia e o significado da presentificação do sacrifício de Jesus. A hóstia consagrada deveria ser contemplada como a eterna fonte de sangue, a qual jorra e serve para os seus fiéis como meio de remissão dos pecados. Pelo sacramento eucarístico os cristãos encontrariam a forma de consumir o Sangue de Cristo e meditar sobre o seu Sacrifício voluntário por toda a Humanidade.

O primeiro exemplo do tema é a xilogravura suíça confeccionada entre os anos 1470 e 1490 (fig. 1) que tem o Homem das Dores, sangrando e pendurado na Cruz, como o centro da cena. Sete Almas oram, enquanto quatro delas contemplam a Fonte do Sangue Sagrado. Deus Pai abençoa as almas do Purgatório,<sup>17</sup> no mesmo momento em que o Espírito Santo voa em direção à chuva de Hóstia. A chuva eucarística é o principal aspecto da xilogravura, uma vez que ela simboliza o Sangue redentor do Salvador que é jorrado pela sua maior chaga. A chuva cai sobre o poço, o qual materializa o sangue eucarístico de Cristo, que é direcionado ao Purgatório. Ao lado esquerdo do centro da imagem, lê-se respetivamente: “*O bene Jhũ qui es verus fons mie qui rēgauit totã terrã et inebriavit eã et redemit nos suo sãgne*”. Entre o pequeno texto e Jesus encontra-se representada uma hóstia consagrada acima de um cálice, símbolos diretamente relacionados ao momento da elevação da Eucaristia, o qual faz referência ao sacrifício histórico de Jesus do tempo bíblico.

---

<sup>16</sup> EDUENSIS, S. *Tractatus Domini Stephani Eduensis Episcopi: De sacramento altares. In: Officina Henrici Stephani*, Paris fol. 12 r, 1517.

<sup>17</sup> SCHMIDT, G. D. *The Iconography of the Mouth of Hell: Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1995.



1. Jesus como Fonte Mística da Vida, Xilogravura proveniente da Suíça, 1470-1490.

Os traçados simples desta cena representam personagens desproporcionais à paisagem sugerida apenas pelo poço e pelas Almas no Purgatório que recebem o Sangue redentor. A imprecisão imagética advém do desejo do gravador da xilogravura em representar o paradoxo da representação visual do invisível corpo e sangue eucarístico de Cristo. A Crucificação histórica de Jesus é sugerida pela Cruz, ao passo que o Homem das Dores, que faz referência ao milagre eucarístico da Missa de Gregório, representa o sacrifício de Jesus presentificado quotidianamente na missa, que ocorre na consagração e a posterior elevação da Hóstia. Neste contexto a representação visual do Corpo de Cristo desempenha um importante

papel para a associação do Corpo histórico e eucarístico do Salvador. A Verdadeira e abençoada Fonte “rega toda a Terra com o Sagrado Sangue”, “*verus fons mie qui rēgauit totã terrã*”. A sua representação sangrenta da Paixão de Cristo busca demonstrar aos fiéis não apenas que Jesus, mas também que o seu sacrifício é presentificado até o dia do Juízo Final.

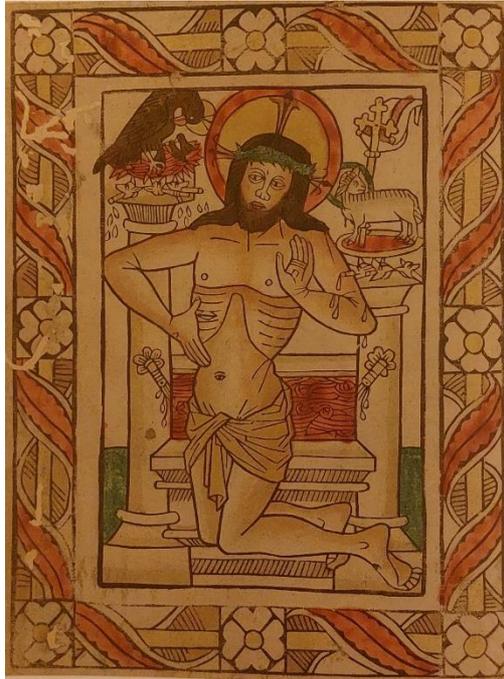
O invisível Corpo eucarístico de Cristo transubstanciado na Hóstia foi representado de outras maneiras, a exemplo da xilogravura confeccionada na região da Suábia produzida entre os anos de 1460 e 1470 (fig. 2).<sup>18</sup> Esta imagem impressa e posteriormente colorida representa um Homem das Dores de joelhos diante de duas fontes de sangue que jorram em direção a um poço. A Chaga Lateral de Cristo foi representada acima das costelas direitas, no entanto nenhum sangue jorra dela, um ponto pouco comum para o respectivo tema iconográfico.<sup>19</sup> Ao lado direito encontra-se um pelicano que abre o seu peito com o bico para alimentar os seus filhotes com o próprio sangue, uma alegoria simbólica diretamente relacionada com o Sacrifício de Cristo.

Do outro lado da cena encontramos o Cordeiro de Deus com a Bandeira da Vitória (*Agnus Dei*), um símbolo para as Dores, o Sacrifício e a Ressurreição de Cristo. Ambos aspectos iconográficos se relacionam ao Corpo e Sangue histórico de Cristo, derramados ao momento da Crucificação e sugerem de forma similar uma relação direta com a Eucaristia e com a presentificação do Sacrifício divino (fig. 1). Através da representação visual do Corpo histórico de Cristo e de símbolos a ele relacionados, era então representada a Crucificação do tempo bíblico e através dela tornava-se implícita a sua presentificação na Missa através do dogma da transubstanciação. Elementos iconográficos visíveis permitiam ao fiel refletir sobre a continuidade do sacrifício divino no presente durante a missa e a meditar sobre a invisibilidade substancial da transubstanciação na hóstia.

---

<sup>18</sup> RIETHER, A. (ed.) *Einblattholzschritte des 15. Jahrhunderts*: Bestand der Staatlichen graphischen Sammlung München. München: Deutscher Kunstverlag GmbH, 2019. p. 106, 368.

<sup>19</sup> BYNUM, C. W. The Blood of Christ in the Later Middle Ages. *Church History*, Cambridge, v. 71, n. 4, p. 685-714, 2002.



2. Cristo como Homem das Dores entre duas fontes de sangue com o Pelicano e o Cordeiro de Deus, Xilogravura Suábica, 1460-1470.

No que diz respeito às lendas antijudaicas e à sua centralidade em uma presentificação da Crucificação de Jesus Cristo no tempo presente, os judeus teriam o mesmo papel de seus antepassados do tempo bíblico como deicidas, um ponto que é enfatizado tanto nas imagens como nos textos dos pequenos incunábulo ilustrados. O primeiro exemplo é a imagem do primeiro fólio do livreto “*Vã den bosen ioden volget hyr eyn gheschicht dar to vã den suluẽ eyn merklik ghedycht*” impresso próximo a cidade de Lübeck em 1492 (fig. 3). O caso de acusação de profanação da hóstia na cidade de Sternberg ocorreu no mesmo ano. O local no qual a hóstia consagrada foi desenterrada transformou-se em local de peregrinação, e a casa dos judeus onde se encontrava a sinagoga tornou-se posteriormente a capela onde a hóstia milagrosa foi exposta aos seus fiéis. A hóstia foi encontrada após ter sido enterrada pelo padre Pedro Däne neste local,

que por sua vez havia sido acusado de ter vendido o sacramento aos judeus que a profanaram.

Na cena são representados onze judeus ao redor de uma mesa, na qual encontra-se um prato com uma refeição pouco identificável e uma jarra fechada. Do outro lado, com a ajuda de três facas, três judeus profanam duas hóstias simultaneamente, enquanto o quarto olha diretamente para o ato de dessacralização. A cena faz direta referência à Santa Ceia, quando Jesus dividiu o pão e o vinho, afirmando que eram o seu Corpo e o seu Sangue, e que deveriam ser divididos em sua memória. No caso da cena, os judeus realizariam a divisão do Corpo e do Sangue de Cristo com uma faca, mas não em louvor à sua Memória, mas para profaná-la.



3. Judeus a profanar uma hóstia consagrada (Acusação de dessacralização da Hóstia proferida em Sternberg, 1492).

Ambas as hóstias consagradas se encontram por cima de um pano, com o qual geralmente a hóstia profanada é escondida pelos seus profanadores na respetiva legenda. Não é possível identificar o sangue derramado oriundo do milagre eucarístico após a suposta dessacralização judaica, ponto que é abordado no texto em um dialeto da região do Norte da atual Alemanha:

*Eyn yode ghenomet Smaryge hest bekant dat he eynē gulden dar tho ghegeuē hebbe dat werdige hilgee sacramēt to kopēde vñ was dar mede iegēwordich alse de vorbenomedē ostien in d brutlacht so ghest ekē worden yñ hest mede gehseen dat dat ghebenediede bloet dar vth gevlotē is da he also ok vorvulbort hebbe.<sup>20</sup>*

O trecho relata como um judeu chamado Smarige comprou por uma moeda chamada “Gulden” o sagrado sacramento e o golpeou brutalmente até que este sangrasse. Outro trecho do pequeno incunábulo descreve em maiores detalhes a dessacralização das duas hóstias:

*Vorder heft Jacob bekāt dat Eleazar vnde Mochel dat sacramēt. alse dat de monnik dē Sternebarghe brachte nemē vñ eyn yo welk vā en hebbē dat hynnē eleazars huse vp eyner tafelē dar vp eyne dwele gespreydet was mit mesē gestekē so dat gebenediede blot dar vth gevlotē is. Vñ hebbē de dwele also to hope gehwūden vñ eleazars wyfouer gheantwordet. Dar natoch iacob vorbenomet wedd na Swerin to den vorgemeltē furstē. Vñ in d wedreyse vormeldehe sodane bose gescheste dē ioden to parchim to malchin to tetraw to waren to penselyn. to brādenborch to vredeleef vñ to ribbel. de des alle vorvrowet vñ in erer bosheynt ghestreckt worden.<sup>21</sup>*

---

<sup>20</sup> ANÓNIMO *Vā den bosen ioden volget hyr eyn gheschicht dar to vā den suluē eyn merklik ghedycht*, Lübeck, 1492. Fol. 4.v.

<sup>21</sup> ANÓNIMO *Vā den bosen ioden volget hyr eyn gheschicht dar to vā den suluē eyn merklik ghedycht*, Lübeck, 1492. Fol. 5.v.

O trecho conta como os judeus chamados Eleazar, Michol e Jacó tomaram o sagrado sacramento, que Michol trouxe para Sternberg da cidade de Swerin e os três perfuraram com uma faca na mesa de Eleazar até que a hóstia jorrasse o sagrado sangue “*dwele gespreydet was mit mestē gestekē so dat gebenediede blot dar vth gevlotē is*”. Em uma outra versão da mesma lenda, impressa no mesmo ano, em outro dialeto alemão também se menciona o ato, no entanto o autor afirma que o Tenro e Sagrado Corpo do Senhor Jesus foi profanado até que o seu sangue jorrasse “*Der tzart fronleichnam vnnsers lieben herren Jhesu Christi blut gab vñ vergoß.*”<sup>22</sup>

Apesar do autor não mencionar diretamente que o sangue jorrado seria o sangue eucarístico de Cristo, o autor da segunda versão do texto postula que o sangue teria sido derramado do Tenro e Sagrado Corpo do Senhor, um ponto que não estaria totalmente fora da discussão teológica acerca dos milagres eucarísticos. O sangue acidental jorrado de uma hóstia milagrosa deveria ser visto como um “acidente” que não tem relação direta com o sangue eucarístico de Cristo, que deve permanecer invisível aos olhos humanos. No entanto de uma forma similar à representação da Fonte Mística da Vida, a representação visual de aspectos visíveis auxilia o fiel a meditar sobre a invisibilidade da transubstanciação da hóstia.

No caso do incunábulo ilustrado de Lübeck, a representação da dessacralização supostamente ocorrida na cidade de Sternberg em 1492 auxiliaria o observador/leitor a meditar sobre o poder de indestrutibilidade da hóstia consagrada e a invisibilidade da Real Presença do Corpo do Senhor. A representação visual de judeus que golpeiam o Sagrado Sacramento com uma faca, de acordo com o autor do texto, teria um motivo: ele continha a presentificação e a real presença do Corpo de Cristo, o qual os judeus buscavam não só profanar, mas também presentificar as Dores sentidas por Jesus em sua Paixão no tempo bíblico.

Da mesma forma o aspecto da presentificação do Sacrifício divino constitui a narrativa de crime ritual, na qual os judeus sequestram uma criança cristã batizada na Semana Santa, para crucificá-la e

---

<sup>22</sup> ANÔNIMO. *Die geschicht der Jüden tzum Sternberg ym landt tzu Mecklenburg*, 1492. Fol. 5.v. Ref. Inc. 1494/10 – Staatsbibliothek zu Berlin

posteriormente consumir seu sangue com pães ázimos e vinho na “Santa Ceia Judaica”. O caso de crime ritual mais conhecido do século XV foi o assassinato do Simão de Trento, um menino de dois anos e meio que foi encontrado morto no córrego do riacho da cidade de Trento em final de março de 1475. Rapidamente sua morte foi associada aos judeus da localidade, e a acusação de crime ritual levou todos eles ao tribunal de inquisição orquestrado pelo bispo Johannes Hinderbach.<sup>23</sup>

O caso foi representado em diversas ocasiões por incunábulo ilustrados, como é o caso do livreto *Geschichte des zu Trient ermordeten Christenkindes* impresso em 1475 por Albrecht Künne. O sacrifício de Simão nesta narrativa ocorre à noite. Moisés, o velho, seria então o responsável por coordenar o ritual de sacrifício. Logo a vítima seria posta no colo do sacerdote para ter o “seu sangue derramado por cinco máculas” (*Das sin blut zu funff maken ist vergossen worden*).

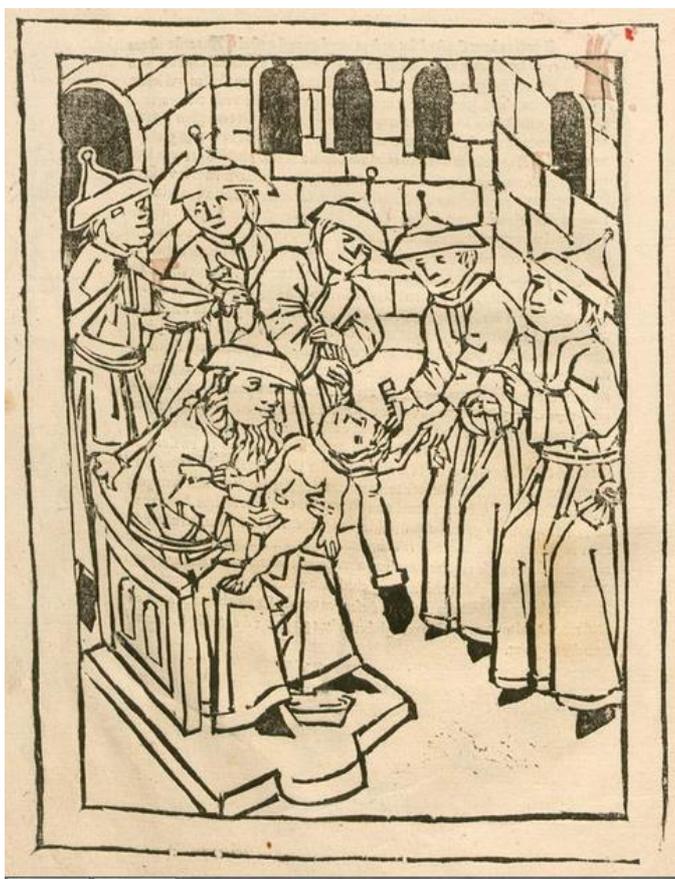
As feridas em sequência são: a Circuncisão, o Corte da bochecha direita, o Corte da perna direita, a Perfuração da pele e, por fim, a Crucificação de Simão de Trento. Não só através de uma densa descrição das dores simonianas, o leitor também é convidado nos fólhos IV e V recto a meditar e rememorar o momento do sacrifício do menino a partir da enumeração de suas chagas. Cada ferida feita deveria ser lembrada a partir da leitura em conjunto com a contemplação das imagens. Esse convite feito pelo autor recorre também às imagens presentes neste segundo incunábulo. A alternância – entre um fólho apenas com texto escrito e um outro fólho apenas com uma imagem – ajudava nesse processo de comparação entre a narrativa textual e visual e, portanto, facilitava o processo de meditação e imaginação do fiel. Os verbos *betrachten* (contemplar) e *merken* (observar) estavam diretamente relacionados a essa sugestão de comparação.

O livro impresso por Albrecht Künne em Trento possui uma descrição mais detalhada para o momento da tortura, do Martírio de Simão de Trento e da ceia dos judeus em relação ao incunábulo *Die*

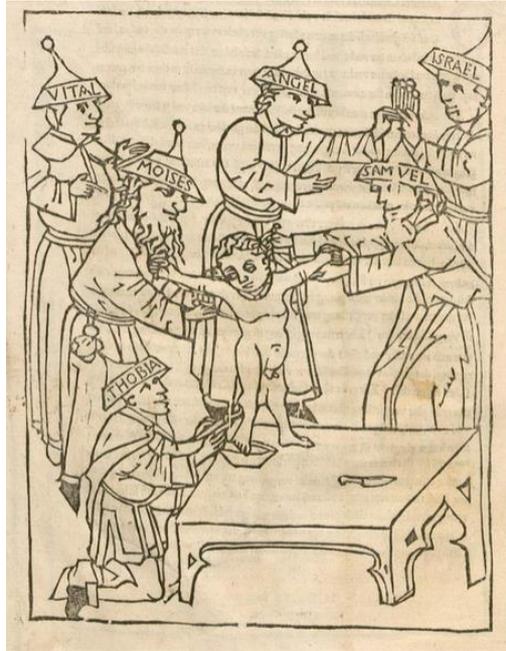
---

<sup>23</sup> BELLABARBA, M. (org.) *Il principe vescovo Johannes Hinderbach (1465-1486) fra tardo Medioevo e Umanesimo*. Bologna: Dehoniane, 1992, p. 434.

*geschicht und legend von dem seyligen kind und marterer genannt Symon* impresso em Augsburg em 1475 por Günther Zainer. Esta diferença também pode ser notada no número de imagens de cada impresso para representar esse trecho da narrativa hagiográfica simoniana. No livreto impresso em Trento há duas imagens (figs. 4 e 5) para o momento do sacrifício do Menino Beato e no incunábulo impresso em Augsburg apenas uma (fig. 6).



4. A Circuncisão de Simão de Trento *Geschichte des zu Trient...* fol. 3 v. 1475.  
Munique Biblioteca Estatal da Baviera.



5. O Martírio de Simão de Trento Geschichte des zu Trient... fol. 4 v. 1475.  
Munich Biblioteca Estatal da Baviera.



6. O Martírio de Simão de Trento Die geschicht und legend... fol. 6 r. 1475.  
Washington Biblioteca Nacional do Congresso Americano.

Na figura 4 se destacam duas ações importantes para o início do sacrifício da “criança beata”. Simão é representado visualmente no colo do judeu Moises, que com sua mão direita circuncisa o menino sequestrado, enquanto o segura com o braço esquerdo. A bacia que vai recolher o sangue que será derramado posteriormente já está entre os pés do ancião. Há outros cinco judeus na cena, os dois homens do meio enforcam Simão com ajuda de dois lenços, que se entrelaçam nas mãos desses judeus e cada um segura uma ponta de cada pano. O momento do enforcamento é essencial para narrativa, pois é quando o Simão tem sua voz silenciada pelos supostos torturadores. Um trecho que faz referência aos testemunhos para o Tribunal do Santo Ofício de como a voz do Simão, vinda da casa do Samuel, tinha sido escutada na noite da Sexta-feira Santa.

O momento da circuncisão também é importante para a narrativa do livro de Trento, pois seria o momento em que o Simão se tornaria igual a Cristo por ter o seu primeiro sangue derramado a partir do corte do prepúcio. A tigela entre os pés do Moises de Wurtzburgo é um símbolo que possivelmente busca demonstrar ao leitor/observador como o sangue do pequeno beato será recolhido, repartido e consumido pelos judeus posteriormente. Ainda na cena é possível ver representada a bolsa de dinheiro na cintura do homem à extrema direita da figura 4.

Na próxima imagem do ciclo do livreto do Trento (fig. 5) se representa visualmente o ápice da narrativa. Simão é segurado por Moisés e Samuel, os principais atuantes do ritual. Ao longo do texto se escreve sobre as cinco feridas do Simão de Trento. A primeira chaga é a circuncisão que é representada na figura 4. Na figura 5, as outras quatro feridas são demonstradas. A primeira é feita por Samuel que, à borda direita da gravura, segura um alicate com sua mão direita e realiza o movimento para arrancar a bochecha direita do menino.<sup>24</sup> Com o seu braço esquerdo, Samuel segura a pequena vítima.

Do outro lado do mártir, Tobias com o auxílio de outro alicate realiza o terceiro “derrame” que é o rasgo da perna direita da criança e, como afirma a narrativa, a partir dessa queda, o sangue é recolhido

---

<sup>24</sup> No livro se fala da bochecha direita, no entanto na gravura se representa como se fosse à esquerda que seria arrancada, possivelmente essa escolha foi feita pelo gravador apenas por mera organização dos personagens na cena.

diretamente do osso para manter a sua “pureza”. Como se pode perceber a tigela está representada próxima à perna cortada. Já a quarta ferida, a pregação da “santa pele”, é feita por Moisés, o velho. Com a mão direita o ancião espeta um prego em uma de suas costelas do lado direito do tórax do menino. A quinta ferida que condiz com a Crucificação simoniana é representada pela posição que o menino é segurado.

O leitor é convidado no terceiro e no quarto capítulo a “contemplar” (*betrachten*) cada ferida feita no pequeno mártir e como, por elas, o beato teve o seu sangue derramado. Desta forma, nota-se como a imagem em conjunto com a narrativa escrita buscavam rememorar ao possível fiel cada detalhe da dor simoniana a partir de uma mescla entre texto e imagem; ambos deveriam motivar a imaginação do fiel para então se elucidar esse importante ponto da narrativa hagiográfica:

Contemplem também cristãos, o Martírio da criança beata e a sua amarga Paixão. Contemplem a vergonha da fé cristã graças à maldade dos judeus e de todos os seus membros que querem derramar o sangue de nossas crianças para difamar o Nosso Senhor. Contemplem também o quarto derrame do ensanguentado para tal eles pegaram alfinetes e agulhas e, com eles, perfuraram a sua santa pele, por todos os lugares do seu corpo para difamar a coroa de espinhos, com a qual o Nosso Senhor foi coroado.<sup>25</sup>

O papel dos judeus como articuladores do sofrimento da “tenra criança” possui, de fato, um papel importante para a promoção da santidade de Simão. No entanto, neste ápice da narrativa se busca demonstrar a força do menino que foi posta contra as mais duras

---

<sup>25</sup> Tradução de minha autoria do trecho: “*Betracht ouch Cristen mensch die marter des seligen kindes vñ sein pitters leiden betracht die smachait Cristliches gloubens von der poszhait der iuden die von allen glidderen wolten des kindes plut vergiesen vnserem heren zn smocheit. Betracht ouch die vierde verrgissing des ghepluecz das sij nomen glufen vñ nadelen vñ stupften im sein haliges houbt an allen oerteren zu spot der dornen kronen do mit vnser her bekroent wart.*” ANÔNIMO, *Geschichte des zu Trient ermordeten Christenkindes*. f. 5r.

provações na mão dos “infiéis” judeus. Uma vez o antijudaísmo reforçado, buscava-se a partir da ênfase em cada detalhe dos cinco “derrames” do “*Alter Christi*” demonstrar as razões para se justificar o Martírio de Simão de Trento. Apesar das relações de conflito entre judeus e cristãos serem uma das bases para a formação do presente culto, a ênfase da dor da vítima é o seu aspecto principal para o eventual fiel leitor tanto do livro do Trento como o de Augsburg. É importante lembrar como Simão sofreu igual a Cristo. Essa dor era para o fiel a principal motivação de torná-lo mártir e intercessor dos seus pecados. Dessa forma, as imagens do Simão não podem ser reduzidas a uma propaganda antijudaica, já que *a priori* não é o reforço do antijudaísmo o seu principal objetivo.

Ainda na cena da figura 5, no canto superior direito, Israel segura vários pregos com suas mãos e Ângelo pega um dos pregos. O conjunto da cena demonstra como este último homem ficou encarregado de passar os pregos tanto para Moisés como para Samuel. Vital permanece parado na cena apenas observando a tortura e o infanticídio que ocorreria como desfecho. Ainda na mesa representada na parte direita inferior da gravura, uma faca é demonstrada, instrumento com o qual foi feita a circuncisão. Desta forma, esse aparato se torna uma forma de relembrar a circuncisão, o primeiro derrame, que foi representado na cena da figura 4.

A cena da Circuncisão de Simão de Trento é omitida no ciclo do incunábulo do Augsburg. Ela fica subentendida pelo derrame de sangue que é representado com um traço vermelho que vai de entre as pernas do menino até a tigela que é carregada pelo homem ajoelhado ao canto inferior direito da figura 6. Apesar de não possuir um nome que o identifique, em uma comparação com a figura 5, o judeu representado nessa posição possivelmente é Ângelo, constatação feita graças às diferenças das roupas dos personagens que também ajuda na identificação de cada um. Os outros quatro derrames não são mencionados com precisão no livro de Augsburg, no entanto, podem ser observados na figura 6 de forma similar à figura 5. A segunda ferida é feita por Moisés. Diferentemente da gravura anterior onde o corte é feito por Samuel, com a ajuda de um alicate, o ancião arranca a bochecha direita do menino. A região é coberta com

tinta vermelha, na figura 6. Possivelmente este recurso foi utilizado pelo gravador ou decorador para dar ênfase à ferida realizada.

O terceiro derrame, o corte na perna direita, possivelmente é feito por Tobias, já que em ambas as xilogravuras a personagem é representada na mesma posição, com o joelho direito encostado no chão e a perna esquerda semidobrada. Com a ajuda de um alicate, Tobias faz o rasgo na perna direita do menino e o sangue jorra direito para a segunda tigela que também é posta na mesa próxima à perna direita do garoto de maneira similar à figura 5. Nesta gravura, quem realiza o quarto derrame, a pregação da santa pele, é possivelmente Samuel que está de maneira similar ao centro do canto direito da cena da figura 6. Com a mão direita o judeu segura o menino, junto com Moisés, e com a mão esquerda Samuel espeta um prego no braço da vítima. Diferentemente da figura 5, na figura 6 um dos judeus fica responsável por continuar a enforcar o Simão de Trento e, por uma comparação com figura 5, esse homem possivelmente é Ângelo. O homem vestido de verde que apenas encosta sua mão direita no braço de Moisés possivelmente é Vital, que só observa a cena de maneira similar à figura 5. Ao lado esquerdo da cena figura 6, se nota como Moisés leva a criança para o momento da Crucificação e é seguido por Samuel, identificável graças ao seu chapéu que é igual ao do homem presente no centro do canto direito da mesma cena. Essa repetição dessas duas personagens novamente atribui ao observador uma ideia de movimento na imagem. De maneira similar à figura 5, na mesa da figura 6 também é representada uma faca, um dos instrumentos da Paixão simoniana relacionada ao momento da circuncisão.

### **Considerações Finais**

A devoção ao Sangue histórico e eucarístico de Cristo desdobra-se no paradoxo da representação visual da invisível transubstanciação da Hóstia durante a Missa. Para contornar este problema teológico abordado demasiadamente nos debates dos teólogos da Baixa Idade Média, recorre-se à representação visual enfatizada no Sacrifício e no Sangue Derramado por Cristo na sua Crucificação no Tempo bíblico. Esta ênfase no sangue remetia-se à prerrogativa de presentificação

quotidiana no presente do Sacrifício Divino, a qual deveria ser feita até o Dia do Juízo Final, pela remissão dos pecados.

Uma demasiada variedade de aspetos iconográficos buscava representar implicitamente o Corpo e Sangue eucarístico invisível de Cristo a partir de símbolos imagéticos visíveis geralmente diretamente relacionados ao Corpo e Sangue histórico do Salvador. Da mesma forma, os milagres eucarísticos de hóstias profanadas por Judeus buscavam não demonstrar que o sangue jorrado de uma dessacralização era o Verdadeiro Sangue de Cristo, mas um “acidente” que condizia com um milagre que confirmava não só o desejo judaico de repetir a Paixão e as Dores de Cristo no presente, mas também o triunfo da indestrutibilidade do Sagrado Sacramento. Pela representação visual de uma profanação do Corpo Eucarístico de Cristo, os fiéis teriam a possibilidade, de forma similar ao Tema da Fonte Mística da Piedade Divina, de meditar como o sangue de Cristo continuamente é derramado até o dia do Juízo Final pela Humanidade e, naturalmente, de reforçar o antijudaísmo fortemente presente na Europa Ocidental, e que encontrou seu ápice na época da confecção das xilogravuras e incunábulo ilustrados demonstrados ao longo deste capítulo.

## **Bibliografia**

ANÔNIMO. *Die geschicht der Jüden tzum Sternberg ym landt tzu Mecklenburg*, 1492. Ref. Inc. 1494/10 – Staatsbibliothek zu Berlin.

ANÔNIMO. *Geschichte des zu Trient ermordeten Christenkindes*. Impresso em Trento, 1475 por Albrecht Künne.

ANÔNIMO. *Vã den bosen ioden volget hyr eyn gheschicht dar to vã den suluẽ eyn merklik ghedycht*, Lübeck, 1492.

BELLABARBA, M. (org.) *Il principe vescovo Johannes Hinderbach (1465-1486) fra tardo Medioevo e Umanesimo*, Bologna: Dehoniane, 1992.

BELTING, H. *Das Bild und Sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion frühe Bildtafeln der Passion*. Berlin: Gebr. Mann, 1935.

BROWE, P. *Die Eucharistie im Mittelalter: liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht*. Berlin: LIT, 2011.

BYNUM, C. W. Seeing and Seeing Beyond: The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century. In: HAMBURGUER, J. F.; BOUCHÉ, A. *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, New Jersey: Princeton University Press, 2006, p. 208-240.

\_\_\_\_\_. The Blood of Christ in the Later Middle Ages. *Church History*, Cambridge, v. 71, n. 4, p. 685-714, 2002.

\_\_\_\_\_. *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.

DUMOUTET, É. *Le désir de voir l'hostie: les origines de la dévotion au saint-sacrement*. Paris: Gabriel Beauchesne, 1926.

EDUENSIS, S. *Tractatus Domini Stephani Eduensis Episcopi: De sacramento altaris*. In *Officina Henrici Stephani*, impresso em 1517, Paris.

HSIA, R. P. *The myth of ritual murder: Jews and magic in reformation Germany*. New Haven: Yale University Press, 1988.

LENTES, T. (org.) *Das Bild der Erscheinung: Die Gregorsmesse im Mittelalter*. Berlin: Dietrich Reimer, 2007.

MCCULLOH, J. M. Jewish Ritual Muder: William of Norwich, Thomas of Monmouth, and the Early Dissemination of the Myth. *Speculum*, Chicago, v.72, n. 3, 1997.

MITTLMEIER, C. *Publizistik im Dienste antijüdischer Polemik: Spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Flugschriften und*

Flugblätter zu Hostienschändungen. Frankfurt am Main: Peter Land, 2000.

OLSON, V. Penetrating the Void: Picturing the Wound in Christ's Side as a performative space. In: TRACY, L. (org.) *Wounds and Wound Repair in Medieval Culture*. Leiden: Brill Academic Publishing, 2016, p. 313-339.

PERINI, V. *Il Simonino: Geografia di un culto*. Trento: Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2012.

THOMAS, A. *Die Darstellung Christi in der Kelter: eine theologische und kulturhistorische Studie*. Düsseldorf: Schwamm, 1936.

RYE-CLAUSEN, H. *Die Hostienmühlenbilder: im Lichte mittelalterlicher Frömmigkeit*. Stein am Rhein: Christiana, 1981.

RIETHER, A. (ed.) *Einblattholzschnitte des 15. Jahrhunderts: Bestand der Staatlichen graphischen Sammlung München*. München: Deutscher Kunstverlag GmbH, 2019.

RUBIN, M. *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*. London: Cambridge University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *Gentile Tales: The Narrative Assault on Late Medieval Jews*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

SCHMIDT, G.D. *The Iconography of the Mouth of Hell: Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1995.

VALERIO, M. (org.) *Spazi e immagini dell'eucaristia: il caso di Orvieto*. Bologna: Dehoniane, 2007.

VETTER, E. *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchor Prieto von 1622*. Münster: Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung, 1971.

YUVAL, I. J. *Two nations in your womb: perceptions of Jews and Christians in late antiquity and the Middle Ages*. London/Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2006.

WILLIAMS, D.H. *The five Wounds of Jesus*. Leominster: Gracewing, 2004.

### **Lista de Figuras**

1. Jesus como Fonte Mística da Vida, Xilogravura proveniente da Suíça, 1470-1490. Fonte: VETTER, Ewald. *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchor Prieto von 1622*. Münster: Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung, 1971.

2. Cristo como Homem das Dores entre duas fontes de sangue com o Pelicano e o Cordeiro de Deus, Xilogravura Suábia, 1460-1470. Fonte: RIETHER, Achim. (Hg.) *Einblattholzschritte des 15. Jahrhunderts: Bestand der Staatlichen graphischen Sammlung München*. München: Deutscher Kunstverlag GmbH, 2019.

3. Judeus a profanar uma hóstia consagrada (Acusação de dessacralização da Hóstia proferida em Sternberg, 1492). Fonte: *Vã den bosen ioden volget hyr eyn gheschicht dar to vã den suluẽ eyn merklik ghedycht*, Lübeck, 1492.

4. A Circuncisão de Simão de Trento Geschichte des zu Trient... fol. 3 v. 1475. Munique, Biblioteca Estatal da Baviera.

5. O Martírio de Simão de Trento Geschichte des zu Trient... fol. 4 v. 1475. Munique, Biblioteca Estatal da Baviera.

6. O Martírio de Simão de Trento Die geschicht und legend... fol. 6 r.  
1475. Washington Biblioteca Nacional do Congresso Americano.

### **Nota Biográfica**

Vinícius de Freitas Morais é doutorando em História da Arte na Julius-Maximilians-Universität Würzburg, na Alemanha, financiado pelo DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), orientado pelo professor Eckhard Leuschner e coorientado pelo professor Joachim Hamm. Sua pesquisa de doutoramento relaciona temas da devoção cristã dos séculos XV e XVI com as lendas antijudaicas, surgidas na Europa Ocidental na Idade Média Central.