UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

MURIEL ARAUJO LIMA GARCIA

**Depois do Paraíso: criação, transgressão e queda em um bestiário
inglês do século XIII (Oxford, St. John's College, MS 61)**

Versão corrigida

São Paulo
2021

MURIEL ARAUJO LIMA GARCIA

**Depois do Paraíso: criação, transgressão e queda em um bestiário inglês
do século XIII (Oxford, St. John's College, MS 61)**

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em História Social.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Cristina
Correia Leandro Pereira

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G216d   Garcia, Muriel Araujo Lima
Depois do Paraíso: criação, transgressão e queda em um bestiário inglês do século XIII (Oxford, St. John's College, MS 61) / Muriel Araujo Lima Garcia; orientadora Maria Cristina Correia Leandro Pereira - São Paulo, 2020.
224 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Idade Média. 2. História da Arte. 3. Arte Medieval. 4. Inglaterra. 5. Manuscritos. I. Pereira, Maria Cristina Correia Leandro, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Muriel Araujo Lima Garcia

Data da defesa: 18/12/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria Cristina Correia Leandro Pereira

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 22/03/2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

Agradecimentos

Trabalhar com bestiários consiste em viver em meio a grifos, mantícoras e dragões durante um longo período, e chega mais uma vez o momento de agradecer às figuras humanas que tornaram possível esta tese.

Primeiramente, à professora Maria Cristina Pereira, pela paciência e orientação sempre presente, mas também pela liberdade que me concedeu de trilhar meu próprio caminho ao longo dos anos.

Aos outros coordenadores do LATHIMM (Laboratório de Teoria e História das Mídias Medievais), os professores Gabriel Castanho, Wanessa Asfora Nadler e Eduardo Henrik Aubert que, assim como a professora Maria Cristina, são inteiramente comprometidos com a ética na pesquisa e no ambiente acadêmico.

À professora Maria Eurydice de Barros Ribeiro, por acompanhar minha trajetória acadêmica desde o mestrado; a Rafael Afonso Gonçalves, com quem partilho o fascínio por animais exóticos de terras e tempos distantes, agradeço as contribuições à minha pesquisa desde o exame de qualificação; e à professora Terezinha Oliveira por ter aceitado participar da banca e pelos apontamentos preciosos feitos durante a defesa.

À professora Catherine E. Karkov, pelo interesse no meu trabalho e pela acolhida em Leeds desde o mestrado, e por ter me supervisionado em meu estágio de pesquisa no exterior em 2018 na School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies da Universidade de Leeds.

Aos funcionários da Bodleian Library e St. John's College da Universidade de Oxford, da University Library da Universidade de Cambridge, da British Library e Warburg Institute em Londres, da Universidade de Manchester, da Universidade de Leeds e da Biblioteca Florestan Fernandes da Universidade de São Paulo agradeço a oportunidade de consultar os manuscritos e a bibliografia específica para a realização desta tese, assim como a assistência para localizar os recursos necessários ao estudo.

Não poderia deixar de reconhecer a companhia de pessoas que iluminam o ambiente acadêmico, um espaço que pode muitas vezes ser violento e adoecedor. Aos colegas do LATHIMM, pela convivência sempre prazerosa, saudável e

intelectualmente estimulante; a Matheus Treuk, pela amizade e por ir comigo contra o mundo, quando necessário.

Por fim, a Felipe K. Teshirogi, sem cujo apoio e generosidade esta tese não teria sido finalizada.

Este trabalho recebeu financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), no âmbito do convênio com a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo processo nº 2016/18434-5, de bolsa regular no país; e através do processo nº 2017/18864-2, referente à Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE), com a qual realizei o período de pesquisa na Universidade de Leeds, Inglaterra.

A natureza sempre veste as cores do espírito.

Ralph Waldo Emerson

Nunca se ri de dragões vivos.

J.R.R. Tolkien

Resumo

Vários dos bestiários produzidos na Inglaterra durante os séculos XII e XIII são manuscritos ricamente ilustrados; no entanto, há poucos estudos dedicados especificamente às suas imagens. Esta pesquisa tem por objetivo analisar como as imagens de Oxford, St. John's College MS 61, articulam os temas de Criação, transgressão e Queda da humanidade, especialmente as iluminuras do início e fim do livro (referentes ao Ciclo da Criação e às pedras de fogo). Esse bestiário pertenceu ao priorado beneditino de Holy Trinity em Iorque por volta em 1210-30, e possui um *ex-libris* original preservado no último fólio, o que é extremamente raro em bestiários. Partimos do princípio de que as imagens deste livro não têm uma função meramente ilustrativa ou mnemônica, uma vez que raramente fazem referência às moralizações e exegeses do texto. A proposta principal desta pesquisa é, pois, analisar as imagens e suas funções neste manuscrito levando em consideração as particularidades da produção figurativa e suas diferenças fundamentais em relação ao(s) texto(s).

Abstract

Many of the bestiaries copied in England during the 12th and 13th centuries are richly illustrated manuscripts; however, there are few studies that deal specifically with the images in these books. This research aims to analyse how the images in Oxford, St. John's College MS 61 articulate the subjects of creation, transgression and fall of humankind, especially the miniatures at the beginning and end of the book (regarding the creation cycle and the fire stones). This bestiary belonged to the Benedictine priory of the Holy Trinity in York and was produced around 1210-30, and has an original *ex-libris* in its last folio, which is extremely rare in bestiaries. I consider that the images in this book do not play a merely illustrative or mnemonic role, as they rarely reference the textual moralisations and exegeses. The main objective of this research is to analyse the manuscript's images and their roles taking into consideration the peculiarities of figurative production and its fundamental differences to text.

Sumário

Introdução.....	20
1 Apresentação do manuscrito Oxford, St. John's College, MS 61.....	27
2 Sobre <i>ex-libris</i> e <i>auctoritas</i>	31
2.1. O início pelo fim.....	32
2.2. Proveniência <i>versus</i> origem.....	36
2.3. Imagens como edificação (?).....	43
2.4. Autoridade e autor.....	52
3. Pedras em um livro de bestas: <i>lapides igniferi</i>	64
3.1. Uma história pétrea.....	64
3.2. Tipos iconográficos.....	86
4 Ciclo da criação no MS 61.....	108
4.1. Tentação e Queda.....	110
4.2. O espelho distorcido.....	162
5 Outros Ciclos da Criação em bestiários.....	170
5.1 Bestiário de São Petersburgo.....	172
5.2 Bestiário de Aberdeen e Ashmole 1511.....	184
5.3 O Bestiário de Northumberland.....	198
Conclusão.....	208
Referências Bibliográficas.....	212

Lista de figuras

- Fig. 1 – Oxford, St. John’s College, MS 61, f. 103v..... 29
- Fig. 2 - Bamberg, Staatsbibliothek, Hs. 31/ Msc. Bibl. 95 (A.II.46), f.7v. Fonte: Staatsbibliothek Bamberg - Kaiser-Heinrich-Bibliothek. Disponível em: <https://zendsbb.digitale-sammlungen.de/db/0000/sbb00000056/images/index.html?seite=16&signatur=Msc.Bibl.95> 38
- Fig. 3 - Bamberg, Staatsbibliothek, Hs. 31/ Msc. Bibl. 95 (A.II.46), f. 8r. Fonte: Staatsbibliothek Bamberg - Kaiser-Heinrich-Bibliothek. Disponível em: <https://zendsbb.digitale-sammlungen.de/db/0000/sbb00000056/images/index.html?seite=17&signatur=Msc.Bibl.95> 38
- Fig. 4 - Londres, British Library, Arundel MS 66, f.201r (detalhe). Fonte: British Library - Catalogue of Illuminated Manuscripts. Disponível em: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=47628>..... 39
- Fig. 5 – Leão, Basílica de Santo Isidoro, Bíblia de 960, f.514r. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Le%C3%B3n Bible of 960#/media/File:Sanctio \(Meister der Bibel von Le%C3%B3n von 960\) 001.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Le%C3%B3n_Bible_of_960#/media/File:Sanctio_(Meister_der_Bibel_von_Le%C3%B3n_von_960)_001.jpg) 41
- Fig. 6 - Bruxelas, Bibliothèque Royale, MS 10066-77, f.141v. Fonte: BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**. Bridgend: Sutton Publishing/Courtauld Institute, 1998..... 83
- Fig. 7 - as pedras de fogo de Oxford, Bodleian Library, MS Laud Misc. 247, f.141v (detalhe)..... 91
- Fig. 8 - Bestiário de Worksop, f. 33v. Fonte: The Morgan Library and Museum. Disponível em: <https://www.themorgan.org/collection/worksop-bestiary/38> 93

Fig. 9 - Oxford, MS Bodley 602, f.3v (detalhe).....	94
Fig. 10 – Paris, BNF, lat. 14429, f. 112v (detalhe). Fonte: Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&I=19&M=imageseule	96
Fig. 11 – Paris, BNF, fr. 1951, f. 32v (detalhe). Fonte: Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-2&I=80&M=imageseule	97
Fig. 12 – Paris, BNF, fr. 14970, f.3v (detalhe). Fonte: Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&I=5&M=imageseule	97
Fig. 13 – Londres, British Library, MS Harley 3244, f.60r (detalhe). Fonte: British Library – Digitised Manuscripts. Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_3244_f036r	98
Fig. 14 - Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1511, f.103v (detalhe). Fonte: Digital Bodleian. Disponível em: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/faeff7bf-f8a7-44b5-95ed-cff9a9ffd198/surfaces/9cd94f4a-1f59-47ff-96d5-e055db96da61/	100
Fig. 15 - Bestiário de Aberdeen, f.93v (detalhe). Fonte: The Aberdeen Bestiary – MS 24. Disponível em: https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f93v	101
Fig. 16 – Oxford, St. John’s College MS 61, f. 1v.....	105
Fig. 17 – Oxford, St. John’s College MS 61, f. 103v (detalhe).....	113
Fig. 18 – Oxford, St. John’s College MS 61, f. 103v (detalhe).....	113
Fig. 19 – Oxford, St. John’s College MS 61, f.57r (detalhe).....	115

Fig. 20 – Oxford, St. John’s College MS 61, f. 3r (detalhe).....	115
Fig. 21 – Oxford, St. John’s College MS 61, f. 7v (detalhe).....	116
Fig. 22 – Oxford, St. John’s College MS 61, f. 9r (detalhe).....	117
Fig. 23 – Oxford, St. John’s College MS 61, f. 14v (detalhe).....	117
Fig. 24 - Oxford, St. John’s College MS 61, f. 6v (detalhe).....	118
Fig. 25 – Oxford, St. John’s College MS 61, f. 10v (detalhe).....	118
Fig. 26 – Oxford, St. John’s College MS 61, f. 61r.....	124
Fig. 27 – Oxford, St. John’s College MS 61, f. 61r (detalhe).....	125
Fig. 28 – Bestiário de Aberdeen, f. 65v (detalhe). Fonte: The Aberdeen Bestiary – MS 24. Disponível em: https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f65v	126
Fig. 29 - Oxford, St. John’s College MS 61, f. 11v (detalhe).....	127
Fig. 30 - Oxford, St. John’s College MS 61, f. 59v.....	130
Fig. 31 - Oxford, St. John’s College MS 61, f. 59v (detalhe).....	131
Fig. 32 - Mapa-múndi do Londres, British Library, Add. MS 28681, f. 9r. Fonte: British Library – Digitised Manuscripts. Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_28681_f009r	134
Fig. 33 - Londres, British Library, Add. MS 28681, f.9r (detalhe).....	135
Fig. 34 - Mapa de Hereford. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hereford_Mappa_Mundi#/media/File:Hereford_Mappa_Mundi.jpg	137
Fig. 35 - Raças monstruosas no Mapa de Hereford (detalhe).....	138

Fig. 36 - Almas sendo conduzidas ao inferno (Mapa de Hereford, detalhe).....	139
Fig. 37 – Cielo da Criação do MS 61 (f. 1v).....	142
Fig. 38: Ordenação em quiasma do fólio 1v do MS 61.....	143
Fig. 39 – Bestário de Northumberland, f. 1v. Fonte: The J. Paul Getty Museum. Disponível em: https://www.getty.edu/art/collection/objects/240657/unknown-maker-the-fall-of-the-angels-english-about-1250-1260/	146
Fig. 40 – Oxford, Bodleian Library, MS Junius 11, f.3. Fonte: Digital Bodleian. Disponível em: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/surfaces/9b6c90f1-d406-43a5-b223-d9212933ff71/	152
Fig. 41 – Oxford, Bodleian Library, MS Junius 11, f.3 (detalhe).....	152
Fig. 42 – Oxford, Bodleian Library, MS Junius 11, f.16 (detalhe). Fonte: Digital Bodleian. Disponível em: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/surfaces/9218e1b0-3395-4286-be29-fcbfaafcc492/	153
Fig. 43 – Londres, British Library, Stowe MS 944, ff. 6v–7r. Fonte: British Library – Digitised Manuscripts. Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=stowe_ms_944_f006r	155
Fig. 44 – Londres, British Library, Stowe MS 944, f. 7r (detalhe).....	155
Fig. 45 - Saltério de Winchester (Londres, British Library, Cotton MS Nero C IV), f.39r. Fonte: British Library – Digitised Manuscripts. Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_nero_c_iv_fs001r	157
Fig. 46 – Londres, British Library, Add. MS 42555, f. 77v (detalhe). Fonte: British Library – Digitised Manuscripts. Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_42555_fs001ar	158

- Fig. 47 - Bíblia de Holkham, Londres, British Library, Add. MS 47682, f. 34r.
 Fonte: British Library – Digitised Manuscripts. Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_47682_fs001r..... 161
- Fig. 48 - Bestiário de Norhtumberland, f.5v. Fonte: The J. Paul Getty Museum.
 Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/objects/240663/unknown-maker-adam-naming-the-animals-english-about-1250-1260/>..... 163
- Fig. 49 - Oxford, St. John's College MS 61, f.2r..... 165
- Fig. 50 – Bestiário de São Petersburgo, f. 1r. Fonte: **Bestiario de San Petersburgo** [s.l.]: AyN Ediciones/Biblioteca Nacional da Rússia, 2003 (edição fac-similar)..... 174
- Fig. 51 – Bestiário de São Petersburgo, f. 1v. Fonte: **Bestiario de San Petersburgo** [s.l.]: AyN Ediciones/Biblioteca Nacional da Rússia, 2003 (edição fac-similar)..... 176
- Fig. 52 – Bestiário de São Petersburgo, f. 2v. Fonte: **Bestiario de San Petersburgo** [s.l.]: AyN Ediciones/Biblioteca Nacional da Rússia, 2003 (edição fac-similar)..... 177
- Fig. 53 – Bestiário de São Petersburgo, f. 3r. Fonte: **Bestiario de San Petersburgo** [s.l.]: AyN Ediciones/Biblioteca Nacional da Rússia, 2003 (edição fac-similar)..... 179
- Fig. 54 – Bestiário de São Petersburgo, f. 5v. Fonte: **Bestiario de San Petersburgo** [s.l.]: AyN Ediciones/Biblioteca Nacional da Rússia, 2003 (edição facsimilar)..... 180
- Fig. 55 – Bestiário de Aberdeen, f. 1r (detalhe). Fonte: The Aberdeen Bestiary – MS 24. Disponível em:
<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f1r>..... 185

- Fig. 56 – Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1511, f.4r (detalhe). Fonte: Digital Bodleian. Disponível em: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/faeff7fb-f8a7-44b5-95ed-cff9a9ffd198/surfaces/f12d5624-8972-4a0c-bc8c-67408ee95b99/> 185
- Fig. 57 - Bestiário de Aberdeen, f. 1v (detalhe). Fonte: The Aberdeen Bestiary – MS 24. Disponível em: <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f1v>..... 186
- Fig. 58 – Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1511, f.4v (detalhe). Fonte: Digital Bodleian. Disponível em: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/faeff7fb-f8a7-44b5-95ed-cff9a9ffd198/surfaces/92e87717-16e7-4200-85fd-aed9942ee9e8/> 186
- Fig. 59 - Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1511, f.5r (detalhe). Fonte: Digital Bodleian. Disponível em: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/faeff7fb-f8a7-44b5-95ed-cff9a9ffd198/surfaces/98516f0e-0bc4-4010-b6e1-e536a965ea35/> 187
- Fig. 60 - Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1511, f.5v (detalhe). Fonte: Digital Bodleian. Disponível em: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/faeff7fb-f8a7-44b5-95ed-cff9a9ffd198/surfaces/83570134-c877-4acf-8c69-5f6ac90dd416/> 189
- Fig. 61 - Bestiário de Aberdeen, f. 2r (detalhe). Fonte: The Aberdeen Bestiary – MS 24. Disponível em: <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f2r>..... 190
- Fig. 62 - Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1511, f.6r (detalhe). Fonte: Digital Bodleian. Disponível em <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/faeff7fb-f8a7-44b5-95ed-cff9a9ffd198/surfaces/2a0513ba-4ba0-429f-9d2f-2783c358c5d1/> 190
- Fig. 63 - Bestiário de Aberdeen, f.2v (detalhe). Fonte: The Aberdeen Bestiary – MS 24. Disponível em: <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f2v>..... 191

- Fig. 64 - Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1511, f.6v (detalhe). Fonte: Digital Bodleian. Disponível em <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/faeff7fb-f8a7-44b5-95ed-cff9a9ffd198/surfaces/bb83ca90-bbe4-45e8-be56-36a649d4cacf/> 191
- Fig. 65 - Bestiário de Aberdeen, f.3r (detalhe). Fonte: The Aberdeen Bestiary – MS 24. Disponível em: <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f3r>..... 193
- Fig. 66 - Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1511, f.7r (detalhe). Fonte: Digital Bodleian. Disponível em: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/faeff7fb-f8a7-44b5-95ed-cff9a9ffd198/surfaces/547571c6-0e1e-414f-b245-f36706655540/> 193
- Fig. 67 - Bestiário de Aberdeen, f.4v. Fonte: The Aberdeen Bestiary – MS 24. Disponível em: <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f4v>..... 195
- Fig. 68 - Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1511, f.8v. Fonte: Digital Bodleian. Disponível em: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/faeff7fb-f8a7-44b5-95ed-cff9a9ffd198/surfaces/2eed5d09-78d4-4bd5-86b2-00b7e68fb78b/> 195
- Fig. 69 - Bestiário de Aberdeen, f.5r. Fonte: The Aberdeen Bestiary – MS 24. Disponível em: <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f5r>..... 196
- Fig.70 - Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1511, f.9r. Fonte: Digital Bodleian. Disponível em <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/faeff7fb-f8a7-44b5-95ed-cff9a9ffd198/surfaces/cb7eab23-7058-446a-876b-a8c982cd0f78/> 196
- Fig. 71 - Bestiário de Northumberland, f.2r. Fonte: The J. Paul Getty Museum. Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/objects/240658/unknown-maker-the-creation-of-heaven-and-earth-the-creation-of-the-trees-english-about-1250-1260/> 199

Fig. 72 - Bestiário de Northumberland, f.2v. Fonte: The J. Paul Getty Museum.

Disponível em: [https://www.getty.edu/art/collection/objects/240659/unknown-maker-the-creation-of-the-sun-moon-and-stars-english-about-1250-](https://www.getty.edu/art/collection/objects/240659/unknown-maker-the-creation-of-the-sun-moon-and-stars-english-about-1250-1260/)

[1260/](https://www.getty.edu/art/collection/objects/240659/unknown-maker-the-creation-of-the-sun-moon-and-stars-english-about-1250-1260/) 201

Fig. 73 - Bestiário de Northumberland, f.3r. Fonte: The J. Paul Getty Museum.

Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/objects/240660/unknown-maker-the-creation-of-the-birds-and-fishes-english-about-1250-1260/>.....

203

Fig. 74 - Bestiário de Northumberland, f.3v. Fonte: The J. Paul Getty Museum.

Disponível em: [https://www.getty.edu/art/collection/objects/240661/unknown-maker-the-creation-of-the-animals-and-of-adam-and-eve-english-about-1250-](https://www.getty.edu/art/collection/objects/240661/unknown-maker-the-creation-of-the-animals-and-of-adam-and-eve-english-about-1250-1260/)

[1260/](https://www.getty.edu/art/collection/objects/240661/unknown-maker-the-creation-of-the-animals-and-of-adam-and-eve-english-about-1250-1260/)..... 204

Fig. 75 - Bestiário de Northumberland, f. 4r. Fonte: The J. Paul Getty Museum.

Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/objects/240662/unknown-maker-the-seventh-day-english-about-1250-1260/> .....

206

Lista de tabelas

Tabela 1 - Relação dos bestiários que possuem capítulo sobre as pedras de fogo.....	87
Tabela 2 - Comparação de letras.....	120

Notas

Sobre as imagens: todas as fotografias são da autora, a não ser que seja especificado de outra maneira.

Sobre as imagens de Oxford, St. John's College MS 61: todas as fotografias foram gentilmente cedidas pela St. John's College da Universidade de Oxford, e reproduzidas nesta tese com a autorização do presidente e *fellows* da mesma.

Sobre as traduções: todas as traduções de trechos e citações são da autora, a não ser que seja especificado de outra maneira.

Sobre citações bíblicas: a fonte utilizada foi a tradução para o português da Bíblia de Jerusalém, a não ser que seja especificada outra fonte. Para citações em latim, foi utilizada a Vulgata.

Sobre nomes próprios: no caso de nomes de origem estrangeira, optou-se pela adoção da tradução para o português consagrada na historiografia. Nomes que não possuem tradução costumeira em língua portuguesa foram deixados no original.

Introdução

Talvez a primeira questão a ser respondida neste estudo seja, justamente, o que entendemos aqui por “bestiário”. É uma palavra que pode referir-se a qualquer conjunto de textos ou obras que versam sobre animais, mas também ao conjunto dos animais de que trata uma obra – de forma que o termo pode ser encontrado em estudos tão díspares quanto *A Nietzschean Bestiary: Becoming Animal Beyond Docile and Brutal*¹, cujo tema é “a imagética filosófica sobre animais” no pensamento de Nietzsche, e *An Egyptian Bestiary*², sobre os animais que são figurados na arte egípcia antiga. Nenhum desses dois exemplos está incorreto, uma vez que o vocábulo “bestiário” se presta a uma variação de significados e usos. Desta maneira, torna-se necessário delimitar o que entendemos e tratamos por “bestiário” no presente estudo: quando utilizamos esta palavra, referimo-nos aos manuscritos produzidos entre os séculos XI e XV na Europa ocidental, especialmente na Inglaterra e na França, cuja produção teve seu auge no século XIII³. Estes manuscritos possuem um formato peculiar e um conteúdo similar que permitem que sejam reunidos em um mesmo grupo a que denominamos bestiários – estes livros são compostos de uma série de capítulos, cada qual dedicado a descrever um animal (embora alguns manuscritos incluam também pedras e plantas) em seus hábitos, comportamentos e características. Após a descrição, em geral segue-se uma moralização cristã baseada na interpretação exegética dos atributos do animal, pedra ou planta.

Cabe dizer, ainda, que a maioria dos bestiários são ilustrados, ou seja, contêm ao menos uma imagem em boa parte de seus capítulos, de modo que estes livros apresentam um alto número de miniaturas ou iluminuras.

Textualmente, os bestiários compartilham de uma série de influências comuns, como a *Naturalis Historia* de Plínio, a *Collectanea Rerum Memorabilium*

---

¹ ACAMPORA, Christa Davis; ACAMPORA, Ralph R. (Orgs.). **A Nietzschean Bestiary: Becoming Animal Beyond Docile and Brutal**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2003.

² ARNOLD, Dorothea. *An Egyptian Bestiary*. **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, v. 52, n°4, pp. 7–64, 1995.

³ BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**. Bridgend: Sutton Publishing/Courtauld Institute, 1998, p. 167.

de Solino⁴ e conteúdo derivado das obras de Ambrósio, Agostinho, Isidoro de Sevilha (especialmente o livro XII de suas *Etimologias*) e ainda autores como Dioscórides e Galeno, da literatura médica, e mesmo Aristóteles, a partir do século XIII⁵. Contudo, o antecedente direto dos bestiários medievais é a obra comumente chamada de *Physiologus*, que foi provavelmente produzida no Egito por volta do século V e que apresenta um formato similar ao dos bestiários, isto é, capítulos que versam sobre animais, pedras e plantas e seus respectivos significados místicos, a partir de uma perspectiva cristã.

Nem todos os manuscritos do *Physiologus* contêm imagens, diferentemente dos bestiários medievais, que são ilustrados, em sua maioria. De fato, a presença de imagens é justamente uma característica significativa dos bestiários; contudo, esta peculiaridade não foi tratada como tal pela bibliografia sobre o tema, que tradicionalmente abordou a temática das imagens como um detalhe secundário deste tipo de documentação ou subordinando a sua análise ao conteúdo textual dos manuscritos.

O estudo seminal sobre bestiários é a obra de M. R. James intitulada *Bestiary: Being A Reproduction in Full of Ms. Ii 4. 26 in the University Library, Cambridge, with supplementary plates from other manuscripts of English origin, and a preliminary study of the Latin bestiary as current in England*, publicada em 1928. Neste estudo, apesar de afirmar que o maior mérito dos bestiários está justamente em suas imagens⁶, James não as analisa nem as discute de forma aprofundada, e tem por objetivo principal sugerir a divisão dos manuscritos em quatro famílias, de acordo com o número de capítulos e influências/interpolações textuais. Esta classificação, mesmo tendo sido revisada e ligeiramente modificada por outros autores ao longo do século XX, ainda se mantém hegemônica em estudos sobre o tema.

---

⁴ DE HAMEL, Christopher. Introduction. In: **Book of beasts**: a facsimile of MS Bodley 764, Oxford: Bodleian Library, 2008, p. 7.

⁵ PASTOUREAU, Michel. **Une Histoire Symbolique du Moyen Âge Occidental**. Paris: Éditions du Seuil, 2004, p. 9.

⁶ JAMES, M.R. **Bestiary**: Being A Reproduction in Full of Ms. Ii 4. 26 in the University Library, Cambridge, with supplementary plates from other manuscripts of English origin, and a preliminary study of the Latin bestiary as current in England. Oxford: Roxburghe Club, 1928, p. 1.

Em 1954 T. H. White publicou um trabalho que veio a ser um marco no campo, por ser a primeira tradução para o inglês de um bestiário medieval (Cambridge, University Library, MS Ii.4.26)⁷. No apêndice final do livro, White discute a história dos bestiários, atribuindo sua origem a antigas tradições clássicas e orientais de estudos sobre a natureza. Contudo, nesse apêndice de mais de quarenta páginas, as imagens em bestiários são mencionadas uma única vez, ao discutir-se a possibilidade de datar o manuscrito de Cambridge levando em consideração o fato de que as imagens deixam de ser coloridas após o quarto capítulo, o que White interpreta como sendo uma evidência de que o bestiário teria sido copiado antes que a influência cisterciense tivesse se feito sentir no norte da Inglaterra, em meados do século XII, uma vez que a ordem de Cister seria contrária à ornamentação e às cores⁸.

O estudo de M. R. James foi revisitado em 1960 por Florence McCulloch, que publicou o seu *Medieval Latin and French Bestiaries*. Este trabalho é notável por ter expandido a classificação original de quatro famílias de James, com a sugestão de três sub-famílias: B-I, H e a chamada *Transitional Version*. Estas três novas categorias referem-se, respectivamente, aos bestiários baseados na versão B do texto do *Physiologus* (com alguma influência das *Etimologias* de Isidoro de Sevilha); aos manuscritos franceses cujo texto é baseado no livro II do *De bestiis et aliis rebus*, de Hugo de Folieto (também denominado *Aviarius*); e aos bestiários que apresentam características textuais da primeira e segunda famílias, ou seja, que têm os primeiros capítulos na ordem dos da primeira, mas apresentam divisão dos animais em bestas, aves, peixes, etc. Apesar destas novas classificações, McCulloch não questionou a estruturação das outras famílias criadas por James ou mesmo a necessidade de dividir os bestiários conhecidos em tais categorias.

---

⁷ WHITE, T.H. **The Book of Beasts**: being a translation from a Latin bestiary of the twelfth century. Madison: University of Wisconsin-Madison Libraries, 2002 [1954]

⁸ *Ibid.*, p. 238.

O que chama a atenção no trabalho de McCulloch é que, assim como James, sua classificação é totalmente baseada nas características do conteúdo textual dos bestiários.

Esta tendência de ignorar as imagens e seus modos de funcionamento, ou considerá-las como secundárias na análise dos manuscritos, manteve-se ao longo do século XX, como nos artigos de Clark (sobre a suposta função didática dos bestiários, em que a autora apenas descreve algumas imagens dos manuscritos, mas centra a análise no conteúdo textual dos capítulos e em evidências codicológicas)⁹ e de Muratova (em que a descrição das imagens se limita a uma abordagem meramente codicológica e estilística dos bestiários de Aberdeen e Ashmole 1511)¹⁰.

Em 1998 foi publicado um livro que veio a questionar alguns dos paradigmas na análise de bestiários medievais: *Bestiaries and their Users in the Middle Ages*, que tinha por objetivo principal identificar o contexto de produção e uso dos bestiários a fim de propor uma hipótese para a função e o consumo deste tipo de manuscrito¹¹. A análise de Baxter é predominantemente serial e comparativa, de modo a verificar as modificações que podem ser percebidas no que diz respeito à forma e ao conteúdo dos bestiários durante o período medieval, e a estabelecer até que ponto tais alterações estariam ligadas a diferentes comitentes e padrões de uso. A nova metodologia adotada por Baxter vem acompanhada de uma crítica ao sistema de classificação em famílias desenvolvido por James e McCulloch, que, segundo Baxter, não permite determinar o motivo pelo qual ocorreram modificações no formato e no conteúdo dos bestiários ao longo do tempo, além de reduzir tais mudanças a uma tipologia simplista¹². Todavia, apesar de ter sido o primeiro a questionar a utilidade da categorização em famílias, Baxter afirma que sua abordagem não contempla a revisão total desse

---

⁹ CLARK, W.B. The Illustrated Medieval Aviary and the Lay Brotherhood. *Gesta*, v. 21:1, pp. 63–74, 1982.

¹⁰ MURATOVA, Xenia. Workshop methods in English late twelfth-century illumination and the production of luxury bestiaries. In: CLARK, W.B; MCMUNN, M.T (Orgs.). **Beasts and Birds of the Middle Ages: The Bestiary and its Legacy**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989, p. 53.

¹¹ BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**.

¹² *Ibid.*, p. 87.

sistema¹³, de modo o que, no fim das contas, acaba por não o subverter totalmente. Tampouco critica o fato de as imagens dos manuscritos não serem um dos critérios na formulação e aplicação do sistema de famílias; portanto, ainda que seja crítico ao tratamento das fontes hegemônico na literatura especializada, em última instância parte de uma abordagem que também prioriza os textos ao invés das imagens e não apresenta interesse nas lógicas e funções das mesmas, assim como seu relacionamento com o texto ou mesmo seus papéis no funcionamento do manuscrito como um todo.

As críticas de Baxter ao sistema de famílias não parecem ter tido impacto profundo nos estudos sobre bestiários, pois os trabalhos produzidos no século XXI não buscaram deixar esta categorização de lado ou mesmo adotar uma nova abordagem. Em 2006, foi publicado o livro *A Medieval Book of Beasts: The Second-family Bestiary*¹⁴, que já em seu título deixa claro que não propõe uma revisão do antigo sistema. A autora apresenta seu trabalho como um estudo aprofundado da “segunda família” de bestiários, que é a que contém o maior número de manuscritos bem como alguns dos manuscritos mais longos e complexos, como o bestiário de Aberdeen e Ashmole 1511. A justificativa para esta investigação mais aprofundada vem justamente do fato de que há poucos indícios confiáveis de proveniência ou comitentes no caso dos bestiários medievais, assim como de seus usos e leitores originais¹⁵ – o que talvez seja o maior problema no que diz respeito ao estudo deste tipo de manuscrito, isto é, a compreensão de seu contexto primeiro de produção e uso. Para desvendar esta questão, Clark empreende um estudo tanto do texto quanto das imagens encontradas em bestiários da chamada segunda família. Seu estudo textual culmina na edição do “texto de bestiário da segunda família”, que é uma junção do texto em latim de vários manuscritos, na tentativa de criar um texto único, acrescido de uma tradução ao inglês. Quanto às imagens, Clark dedica dois capítulos a elas (*“The illustrations: an overview”* e *“The illustrations in significant*

---

¹³ BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**, pp. 126–7.

¹⁴ CLARK, W.B. **A Medieval Book of Beasts: The Second-family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation**. Woolbridge: The Boydell Press, 2006.

¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

manuscripts”), mas sua abordagem se limita a descrever as imagens de acordo com o animal que figuram ou seus elementos formais como molduras e *mise-en-page*¹⁶. Não há qualquer análise das imagens como elementos que possuem seu próprio modo de funcionamento.

Por fim, em 2017 foi publicado o livro *Animal Skins and the Reading Self*¹⁷, de Sarah Kay, que se propõe a investigar de que maneira os bestiários refletem a relação homem-animal no período. Segundo Kay, o objetivo é tecer uma fenomenologia especulativa do uso do livro em pergaminho¹⁸, ou seja, compreender a complexa relação entre conteúdo, leitor e página em manuscritos feitos com peles de animais e que versam sobre animais. Quanto ao sistema de famílias, a autora reconhece que a nomenclatura tradicionalmente utilizada para identificar as diferentes redações de bestiário reflete visões que não são mais aceitas universalmente ou não são utilizadas atualmente¹⁹, mas logo em seguida anuncia que manterá os termos em seu trabalho simplesmente porque ainda são amplamente utilizados²⁰. Quanto às imagens, estas não são objeto de uma análise mais aprofundada, ainda que sejam citadas em alguns momentos de forma breve, como quando a autora menciona a imagem do capítulo relativo ao macaco no São Petersburgo, Rossiiskaia Natsionalnaia Biblioteka, MS Lat. Q.v.V.I (f.20v), em que a macaca carregando os filhotes é figurada do mesmo tamanho e da mesma altura do caçador que a persegue, o que evidencia a questão da *similitudo* entre homem e símio.

Ao analisarmos, ainda que de forma breve, quase cem anos de historiografia sobre os bestiários, é possível perceber que até o momento houve uma forte tendência a priorizar os textos dos manuscritos e a negligenciar as imagens, especialmente no que diz respeito a suas especificidades, modos de funcionamento e funções próprias. As imagens são parte integral dos bestiários e,

---

¹⁶ CLARK, W.B. **A Medieval Book of Beasts: The Second-family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation**, p. 55.

¹⁷ KAY, Sarah. **Animal Skins and the Reading Self in Medieval Latin and French Bestiaries**. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 2017.

¹⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

²⁰ *Ibid.*, p.9

portanto, devem ser examinadas como tal, e não como simples acessórios ou ilustrações subordinadas ao texto. Mesmo Clark, apesar de não empreender uma análise aprofundada das imagens, admite que os manuscritos sobreviventes de todas as versões do bestiário demonstram que eles eram definidos em sua época como livros em que texto e imagem foram pensados para funcionar de maneira complementar²¹.

Tendo em mente que uma parte fundamental destas fontes ainda está por ser estudada, respeitando-se suas particularidades em contraposição ao texto, em nosso trabalho buscamos explorar a forma como as imagens se articulam, e também as lógicas próprias das imagens de um bestiário inglês do século XIII (Oxford, St. John's College MS 61) – especialmente em relação aos temas da criação do cosmos e da subsequente transgressão e queda da humanidade. Esse bestiário foi, até hoje, objeto principal de um único trabalho, uma dissertação de mestrado de 1971²². O estudo é notável, pela importância atribuída por Renshaw às imagens e pela análise comparativa entre as iluminuras do MS 61 e de outros bestiários (o que diferencia a dissertação de outras obras sobre o tema que vieram antes e depois), mas, ainda assim, a autora limita-se a uma avaliação das fontes que é majoritariamente estilística, a fim de demonstrar que o MS 61 seria um exemplo da tradição românica na Inglaterra²³.

Diante dessa introdução ao tema, esperamos com a presente tese poder preencher um vácuo crítico, que tem sido observado há quase um século, no que diz respeito a como os bestiários têm sido estudados, e sugerir uma nova abordagem que poderá ser aplicada a outros manuscritos ilustrados.

---

²¹ CLARK, W.B. **A Medieval Book of Beasts: The Second-family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation**, p. 51.

²² RENSHAW, Helen. **The illustrations of the Latin bestiary, with special reference to the manuscript n° 61 in St. John's College, Oxford**. Dissertação (mestrado em História da Arte), Universidade de Manchester, Manchester, 1971.

²³ *Ibid.*, p. 81.

Capítulo 1 – Apresentação do manuscrito Oxford, St. John's College MS 61

Assim como a maioria dos bestiários ingleses, o manuscrito que é o objeto central desta tese – atualmente denominado Oxford, St. John's College MS 61 – é uma obra anônima, e pouco se sabe sobre o seu contexto original de produção ou as circunstâncias de sua encomenda. Não há nenhum documento medieval que explicitamente explique ou disserte sobre o uso desse tipo de manuscrito na Idade Média, ou mesmo que mencione de maneira superficial quem encomendava essas obras e qual seria a sua finalidade. Se o estudo desse gênero literário sofre com a ausência de dados sobre o contexto e o uso dos bestiários em geral, a pesquisa sobre os livros padece também de fontes detalhadas acerca da história particular de cada manuscrito. Com algumas exceções, que serão tratadas nos capítulos subsequentes, pouco se sabe dos bestiários antes do período moderno. Onde foram produzidos, 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 também pedras são descritos em seus comportamentos típicos (chamados de “naturezas”), hábitos e propriedades. Muitas vezes – porém nem sempre, como será discutido adiante – estas descrições são a base para uma moralização cristã em que são expostos os significados místicos da natureza que são atribuídos ao animal, à planta ou à pedra que é o foco do capítulo em questão. Aqui cabe descrever mais detalhadamente o MS 61.

Trata-se de um bestiário de origem inglesa produzido entre 1210-30²⁴: como mencionado acima, é um exemplar de luxo que contém cento e três fólios e mais de noventa iluminuras, e cujas dimensões são 293mm x 210mm, com uma área

---

²⁴ BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**, p. 148.

escrita de 205-10mm x 133mm e 24 linhas por página²⁵. 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, posteriormente doando-a à abadia francesa de Marmoutier, nos arredores de Tours²⁶.

---

²⁵ HANNA, Ralph. **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*.

²⁶ SOLLOWAY, John. **The Alien Benedictines of York**: Being a complete history of Holy Trinity Priory, York. Leeds: The Belgrave Press, 1910, pp. 2,3.

Fig. 1 - MS 61, f. 103v

É importante sublinhar aqui uma característica importante deste tipo de livro, que tem repercussões maiores do que pode parecer em um primeiro momento e que deve ser considerada em todo e qualquer estudo sobre este gênero medieval: os capítulos que compõem os bestiários, em sua maioria, não são formados apenas por texto, mas sim por texto *e* imagem, pois a maioria deles contém uma miniatura (que pode estar abaixo, acima, à direita ou à esquerda do texto a que faz referência). Neste estudo, procuramos compreender a lógica das imagens que compõem esse manuscrito e o papel que elas têm na construção de sentido do livro, especialmente no que diz respeito à temática da queda da graça, da tentação e do pecado.

Capítulo 2 - Sobre *ex-libris* e *auctoritas*

Após uma breve introdução ao tema dos bestiários medievais e ao MS 61 em particular, neste capítulo abordaremos as questões de “funções dos bestiários” e “funções das imagens em bestiários” e de como tais problemas afetam a abordagem do manuscrito que é objeto deste estudo. Como mencionado no capítulo anterior, o MS 61 destaca-se, entre outros motivos, pela inscrição original localizada em seu último fólio, e seu exame nos conduz à investigação de alguns dos pontos mais complexos do uso dos bestiários e suas imagens no período medieval. Embora iniciar a discussão de nosso objeto de estudo pelo que é, de fato, o fim do manuscrito possa parecer uma inversão do caminho usual da maioria das análises históricas e paleográficas, ou uma investigação ao contrário, a última página apresenta o que talvez seja a maior particularidade do programa figurativo do manuscrito, e assim torna-se uma introdução ao tema das imagens em bestiários, seus usos e sua importância dentro da lógica do livro. Além disso, a inscrição presente no último fólio nos leva à discussão mais ampla da possibilidade de atribuir uma localidade de origem ao manuscrito e de como os bestiários podem ter sido utilizados por aqueles que os produziram ou encomendaram. Em especial, este último tema tem sido de grande interesse aos historiadores, mas, como desenvolveremos adiante, tem sido abordado a partir de categorias equivocadas.

Deste modo, neste capítulo será feita uma discussão sobre o que torna seu último fólio único entre bestiários medievais e a diferença entre proveniência e origem de um manuscrito. Também será questionada uma hipótese muito difundida sobre o potencial pedagógico das imagens medievais, e analisaremos o significado do termo *aedificare* no contexto das inscrições de doação em bestiários e sua implicação na produção deste tipo de manuscrito. Por fim, na quarta parte do capítulo, analisaremos a noção medieval de autoridade e autor, e o impacto disso na produção e cópia de manuscritos.

2.1. O início pelo fim

O MS 61 é considerado um exemplar da chamada segunda família de bestiários (segundo a classificação criada por M. R. James e mais tarde desenvolvida por F. McCulloch e outros). Este ramo da produção de bestiários surgiu na segunda metade do século XII e tornou-se mais comum no século XIII, sendo a “família” com o maior número de manuscritos, talvez por seu surgimento ter coincidido com o que parece ter sido o auge da produção de bestiários. Pertencem a este grupo alguns dos bestiários mais longos (em número de capítulos) e mais luxuosos, como o bestiário de Aberdeen e Ashmole 1511²⁷. Assim como estes exemplares suntuosos, o MS 61 contém um ciclo da Criação que antecede o conteúdo textual do livro, servindo como uma espécie de introdução aos capítulos. Há duas imagens da Criação no MS 61, uma no fólio 1v e a outra no fólio 2r, de forma que, quando o livro está aberto, as duas iluminuras ficam uma de frente para a outra. Não há texto nestes fólios, fazendo com que esta introdução ao bestiário se dê de forma totalmente figurativa.

Bestiários são ainda, em muitos aspectos, um enigma para o historiador. Os motivos para o aparecimento deste gênero medieval no século XI e seu declínio no século XIV são objeto de especulações; a razão pela qual se apresenta como um gênero tipicamente ilustrado não foi examinada pela historiografia sobre o tema, e o papel desempenhado pelas imagens nos manuscritos foi historicamente negligenciado pelos estudiosos; por fim, bestiários ingleses escritos em latim (ao contrário de alguns bestiários franceses atribuídos a Felipe de Thaon, Guillaume Le Clerc e Pierre de Beauvais) não podem ser atribuídos a um autor ou comitente, e na maioria dos casos, nem mesmo a uma localidade específica. Contudo, o MS 61 apresenta elementos em seu programa figurativo que o distinguem de outros bestiários medievais neste sentido: em seu último fólio (f.103v), há um *ex-libris* ilustrado, que é singular não apenas devido à sua moldura de dragões, mas também pelo seu posicionamento dentro da página, como discutiremos adiante. Dos cinquenta bestiários ingleses analisados por Baxter, apenas vinte podem ser atribuídos a uma localidade específica – e desses

---

²⁷ Aberdeen, University Library, MS. 24 e Oxford, Bodleian Library, MS. Ashmole 1511

vinete manuscritos, apenas treze conteriam algum *ex-libris*²⁸. Contudo, essas inscrições são posteriores à produção desses bestiários – no caso de Cambridge, Gonville and Caius MS 372/621, produzido por volta de 1275-1300, a inscrição do século XV data de mais de um século após a feitura do livro²⁹. Por se tratar de inscrições posteriores, estas não proveem evidência direta de uso original ou contemporâneo³⁰. Assim sendo, os bestiários com *ex-libris* são uma minoria (26% do total de bestiários ingleses escritos em latim), e destes apenas dois contêm inscrições contemporâneas à produção do livro: Nova Iorque, Pierpont Morgan Library, MS M.81 e o MS 61; ou seja, o MS 61 é um de apenas dois bestiários que sobreviveram até nossos dias com inscrições originais que podem ser consideradas indícios de sua proveniência e de seu uso na Idade Média.

Antes de examinarmos em detalhe o último fólio do MS 61, no entanto, é importante discutir brevemente o outro bestiário que contém uma marca de posse original, pois a comparação entre os dois será útil à análise da inscrição do MS 61 e de como a historiografia tem abordado a questão da função e do uso de bestiários.

O Nova Iorque, Pierpont Morgan Library, MS M.81, também conhecido atualmente como Bestiário de Worksop³¹, tem em seu fólio 1v a seguinte inscrição:

Anno m.c.lxxxvii Ab incarnatione dominum. In vigilia sancti Mathei apostoli.

Philippus apostolorum canonicus lincolnsis ecclesie donavit deo et ecclesie sancti marie et sancti Cuthberti de Radeford. Ad edificationem fratrum ipsius ecclesie in perpetuum: Unum optimum psalterium glosatum et quatuor evangelistas glosatus in uno volumine elegantissimo et Genesim glosata et Meditationes beati Anselmi Cantuariensis Archiepiscopi et Bestiarium et mappa mundi. et ad petitionem ipsius Philippi. consensu Anchetum prioris et omnium fratrum excommunicati sunt candelis accensis et stolis acceptis ab omnibus sacerdotibus et canonicis. predictae

²⁸ BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**, pp. 150–151.

²⁹ *Reverendo sacre theologie doctori Fratri Iohanni Zowch*. John Zouch foi o provincial dos franciscanos ingleses e faleceu em 1423. *Ibid.*, p. 150.

³⁰ *Ibid.*, p. 152.

³¹ THE MORGAN LIBRARY & MUSEUM. **CORSAIR online catalog**. MS M.81, disponível em: <<http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=77019>>, acesso em: 5 fev. 2019.

*ecclesie. quicumque aliquem de predictis libris elongaverit extra septa curie sancti Cuthberti commodaverit vel commodatum acceperit deposuerit vel depositum acceperit. pignori dederit vel acceperit: donaverit vel donatum acceperit: vel quocumque titulo alienationis alienaverit vel acceperit: vel vi vel clam abstulerit, vel precario cuiquam concesserit: noverit procul dubio se iram et indignationem omnipotens dei incursurum.*³²

Segundo a inscrição, Philip, cônego da catedral de Lincoln, doou quatro livros ao priorado agostiniano de Santa Maria e São Cuthberto em Radford (hoje a cidade de Worksop no condado de Nottingham): um saltério acompanhado dos quatro evangelhos, um Gênesis, as Meditações de Santo Anselmo e o bestiário.

O Bestiário de Worksop não foi, até hoje, objeto de um estudo aprofundado, embora a inscrição acima tenha sido discutida em alguns trabalhos. Muratova, em sua investigação sobre a comissão e a encomenda de bestiários medievais³³, interpreta o texto como indício de que a produção de bestiários iluminados era promovida por uma elite letrada, cujo centro era Lincoln ou sua escola catedralícia. Baxter, em contrapartida, discorda totalmente dessa hipótese, e afirma que não havia interesse em bestiários por parte de catedrais seculares em geral, pois nenhum bestiário pode ser associado a tais instituições e, ademais, os catálogos da catedral de Lincoln dos séculos XII e XIV não incluem quaisquer bestiários³⁴; neste caso específico, a inscrição no manuscrito não seria prova cabal de que o bestiário fora produzido ou encomendado pela catedral. No que diz respeito a esse ponto, Baxter tem razão ao apontar a fragilidade do elo entre a origem do manuscrito e a inscrição, pois o texto caracteriza a doação e transmite

³² “No ano 1187 da encarnação de nosso Senhor, na vigília de São Matheus o apóstolo, Philip, cônego emissário da igreja de Lincoln, deu a Deus e à igreja de Santa Maria e São Cuthberto em Radford, para a edificação dos irmãos da igreja em perpetuidade: um bom saltério glossado e os quatro evangelhos em um volume muito elegante, e um Gênesis glossado, e as Meditações do abençoado Anselmo, Arcebispo da Cantuária, e um Bestiário, e um mapa-múndi. E a pedido do dito Philip, com o consentimento do prior Anchetus e de todos os irmãos, quem quer que remova os livros citados dos limites de São Cuthberto será excomungado por todos os padres e cânones da dita igreja com velas acesas e estolas. Quem quer que os dê ou aceite como empréstimo, deposite ou aceite como depósito, dê ou aceite como garantia, dê ou aceite como presente ou por qualquer título de alienação, os aliene ou os aceite, os remova por força ou furtividade, ou se desfaça deles por rogo: saiba, sem dúvida, que irá incorrer na ira e indignação de Deus onipotente.”

³³ MURATOVA, Xenia. Workshop methods in English late twelfth-century illumination and the production of luxury bestiaries.

³⁴ BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**, p. 154.

a preocupação de que os livros doados não sejam retirados do local, mas não menciona as circunstâncias de produção dos livros. De toda forma, apesar de suas visões discordantes em relação ao significado mais amplo do texto no contexto de atribuição de proveniência e utilização original de bestiários, tanto Muratova quanto Baxter se referem à inscrição acima como sendo um *ex-libris*. Eles não estão sozinhos nessa posição; Clark, no anexo final de seu *A Medieval Book of Beasts*, onde descreve sucintamente todos os manuscritos que, em sua classificação, fazem parte da chamada segunda família de bestiários, também classifica a inscrição do bestiário de Worksop como um *ex-libris*³⁵.

Embora nenhum dos autores mencionados acima tenha tido quaisquer ressalvas ao considerar a inscrição como sendo um *ex-libris*, ou analisado a linguagem do texto em si, parece-nos necessário fazê-lo, uma vez que esta inscrição é notável no contexto dos bestiários medievais, tanto por sua raridade quanto pela oportunidade única de vislumbrarmos o que parece ser, em um primeiro momento, um testemunho contemporâneo sobre a utilização de um bestiário.

Um trecho da inscrição é especialmente significativo: *Ad edificationem fratrum ipsius ecclesie in perpetuum* [...], ou seja, para a edificação dos irmãos em perpetuidade. Christopher de Hamel, em sua introdução à edição fac-similar de outro bestiário de luxo (Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 764,), afirma que, embora o texto nunca se refira a elas especificamente, as imagens são absolutamente inseparáveis do modo do qual os Bestiários eram usados,³⁶ e que bestiários estão entre os mais extensivamente ilustrados manuscritos produzidos na Inglaterra nos séculos XII e XIII. No entanto, De Hamel acredita que bestiários eram também “livros devocionais”, e que isto explicaria o alto número de imagens encontradas nesse tipo de livro³⁷. Segundo De Hamel, as imagens em saltérios funcionavam não apenas para ornar e honrar o livro, mas para ajudar o leitor a encontrar-se na leitura de um texto com pouca sequência narrativa e

---

³⁵ CLARK, W.B. **A Medieval Book of Beasts: The Second-family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation**, p. 206.

³⁶ DE HAMEL, Christopher. Introduction, p. 18.

³⁷ *Ibid.*, p.18

facilitar a memorização do texto como um todo, sendo que os bestiários provavelmente funcionavam de maneira análoga, de modo que as imagens serviriam como um “mnemônico visual” da variedade e complexidade da criação de Deus. Quanto mais colorida ou incomum a imagem, maior a chance de o monge tê-la em sua mente após a leitura e de continuar a pensar sobre sua mensagem espiritual³⁸. Por fim, cita a inscrição do manuscrito 81 da Pierpont Library, reproduzida acima, como uma confirmação do caráter devocional e religioso dos bestiários, uma vez que a frase “para a edificação dos irmãos” seria o mais próximo de uma declaração do propósito original de um bestiário que poderíamos esperar encontrar³⁹.

Ainda que De Hamel esteja correto ao identificar a indissociabilidade entre bestiário e imagem, até que ponto a inscrição sobre a edificação dos irmãos pode ser considerada uma “declaração de propósito” e, assim sendo, extrapolada a todos os bestiários?

2.2 Proveniência *versus* origem

Diferentemente dos outros autores citados anteriormente, que optam por se referir ao texto como um *ex-libris*, Hamel escolheu o termo mais neutro de “inscrição contemporânea de doação” (*contemporary donation inscription*)⁴⁰. Isto parece mais adequado, pois o ponto central do texto é justamente caracterizar o ato de doação – objetos, nesse caso livros, que pertenciam a um acervo e passam a pertencer a outrem. O propósito do texto é marcar esse momento de transição e celebrá-lo, assim como deixar claro que os livros não devem ser movidos do novo local. Contudo, para além de tratar sobre essas questões, a inscrição também funciona como um estudo de caso sobre a diferença entre proveniência e origem de um manuscrito, e sobre a necessidade de estabelecer de maneira clara o que isso quer dizer, pois, apesar de muitas vezes os termos serem usados de forma intercambiável, têm significados distintos.

---

³⁸ DE HAMEL, Christopher. Introduction, p. 19.

³⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 19.

A proveniência de um manuscrito refere-se a sua história de posse, começando com o primeiro proprietário de quem se tem notícia. Um manuscrito pode ter tido apenas um proprietário durante todo o período medieval, ou pode ter sido passado de uma instituição para outra por doação, herança ou compra. A questão é que um manuscrito não necessariamente foi produzido na instituição que as evidências apontam como tendo sido a primeira proprietária. Para estabelecer o lugar de origem de um manuscrito, é preciso evidências além daquela de posse primeira, embora os indícios de proveniência possam confirmar outros tipos de evidências⁴¹.

Além de inscrições como a do Bestiário de Worksop, o objetivo de marcar e celebrar a transferência do livro pode ser observado em imagens de doação de manuscritos, que também são indicativos claros de proveniência e posse. Se no caso de Worksop isso se dá através do texto somente, a doação pode ser evidenciada por estratégias figurativas, como no caso dos Evangelhos de Henrique II (Bamberg, Staatsbibliothek, Hs. 31/ Msc. Bibl. 95 (A.II.46). Nos fólhos 7v e 8r, vê-se o imperador do Sacro Império Romano-Germânico (descrito na imagem como *Henricus rex pius*) oferecendo o livro à virgem Maria, que o aceita com as mãos estendidas. Quando o manuscrito é fechado, as mãos do imperador tocam as de Maria, de modo que a própria materialidade do livro reencena o momento da doação a cada vez que o leitor finaliza a leitura.⁴²

---

⁴¹ CLEMENS, Raymond; GRAHAM, Timothy. **Introduction to Manuscript Studies**. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 2007, p. 117.

⁴² SAND, Alexa K. **Vision, Devotion, and Self-Representation in Late Medieval Art**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 99.

*Fig. 2 - Bamberg, Staatsbibliothek,
Hs. 31/ Msc. Bibl. 95 (A.II.46), f.7v*

Fig. 3 – mesmo manuscrito, f. 8r

Se nos Evangelhos de Henrique II o rei doa o livro à Virgem, no Londres, British Library, Arundel MS 66 temos a doação do livro ao rei. Um dos livros que compõem o volume é o *Liber Astronomiae*, de Guido Bonatti, em que uma miniatura historiada figura essa mesma obra sendo entregue a Henrique VII da Inglaterra. A imagem está inserida na parte do manuscrito que trata das revoluções anuais, indicando, portanto, que o monarca é um elemento importante na fortuna do reino, e referencia a passagem do texto que aconselha que o astrólogo busque no horóscopo os planetas associados ao governante, aos bispos e soldados⁴³. De fato, tanto o doador que presenteia o livro quanto o arcebispo à esquerda do rei apontam para a janela aberta, onde se veem o Sol, a Lua e as estrelas.

Fig. 4 - Londres, British Library, Arundel MS 66, f.201r (detalhe)

⁴³ PAGE, Sophie. **Astrology in Medieval Manuscripts**. Londres: British Library, 2002, p. 26.

Tanto a inscrição de doação do Bestiário de Worksop quanto as imagens dos Evangelhos de Henrique II e Arundel MS 66 celebram o ato de doação e a transferência do livro, mas não mencionam a data de finalização dos manuscritos, nem onde foram produzidos ou por quem. Esses dados simplesmente não são o principal aqui, pois o objetivo da inscrição e das miniaturas é o de evidenciar a entrega e cessão dos livros – ou seja, a inscrição e as miniaturas são exemplos de evidência de posse e proveniência.

Por outro lado, colofões constituem, talvez, o melhor tipo de indício de origem, pois são inscrições colocadas pelo escriba ao final do manuscrito (ou ao final de um texto particular dentro do manuscrito) em que se provê informação sobre a produção do livro⁴⁴. Contudo, apesar do valor desse tipo de evidência para localizar geográfica e temporalmente um códex, já foi dito que poucos fenômenos codicológicos são tão conhecidos e ao mesmo tempo tão pouco estudados quanto os colofões de manuscritos medievais⁴⁵, sendo que relativamente poucos dos manuscritos produzidos na Idade Média chegaram até nós com o colofão intacto, e a inclusão deste tipo de inscrição parece ter sido mais popular em alguns períodos e lugares, como na Irlanda e na Espanha durante a Alta Idade Média e entre os escritores italianos humanistas do século XV⁴⁶. Ainda assim, os colofões se distinguem das demais inscrições por conter “elementos *explícitos* de datação e localização do manuscrito”⁴⁷ (grifo nosso). A Bíblia de Leão de 960, por exemplo, possui um colofão no seu fólio 514r (fig.5), em que consta que o manuscrito foi copiado por Sanctius no *scriptorium* castelhano de Valeránica em junho de 960. A inscrição é acompanhada de uma imagem em que Sanctius saúda seu mestre Florentius abaixo de um grande ômega; sabe-se que Florentius fora responsável por outros manuscritos, que provavelmente serviram de modelo para a Bíblia de 960 (como a Bíblia de 943), ainda que não seja possível afirmar se ele participou

---

⁴⁴ BROWN, Michelle. **Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to Technical Terms**. Los Angeles: Getty Publications, 1994, p. 43.

⁴⁵ REYNHOUT, Lucien. **Formules latines de colophons**. Turnhout: Brepols, 2006, p. 17.

⁴⁶ CLEMENS, Raymond; GRAHAM, Timothy. **Introduction to Manuscript Studies**, pp. 117–18.

⁴⁷ REYNHOUT, Lucien. **Formules latines de colophons**, p. 20.

de fato da feitura desse livro⁴⁸. Apesar de colofões ilustrados não serem comuns, neste caso, a presença das miniaturas não altera a estrutura e o propósito básico do texto, que é o de informar quando o livro foi finalizado, onde isso ocorreu e quem o fez.

Em contrapartida, um *ex-libris* é uma inscrição que faz referência à proveniência de um manuscrito e não pode, por si só, ser considerada como evidência de origem. Esta distinção é relevante, pois, ao contrário do que foi escrito sobre o tema até o momento, a inscrição de Morgan M. 81 não é um *ex-libris*. Todavia, tampouco pode ser considerada um colofão.

Fig. 5 – Leão, *Basílica de Santo Isidoro, Bíblia de 960, f.514r*

⁴⁸ THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, *The Art of Medieval Spain, A.D. 500-1200*, [s.l.]: Metropolitan Museum of Art, 2013, p. 236.

Embora o texto deixe subentendido que os quatro volumes pertenceram à catedral de Lincoln (afinal, o cônego Philip optou por doá-los a Radford), não é mencionado se os livros foram produzidos em Lincoln, nem quem os havia comissionado, quem os escreveu, se fizeram parte da biblioteca do monastério durante algum tempo ou se foram produzidos já com o objetivo de doação. Não há, tampouco, nenhuma datação na inscrição em si. Desta maneira, não é possível considerá-la como sendo um colofão propriamente dito, pois ela simplesmente não possui as informações básicas que constituem um colofão. Mas também não é necessariamente um *ex-libris*, pois apesar de tratar brevemente da questão da posse dos manuscritos pela catedral de Lincoln, este não é o ponto central do texto. Ou, para dizer de outra maneira, o objetivo do texto não é afirmar ou reafirmar a posse do manuscrito por parte de Lincoln ou do priorado de Radford, mas sublinhar a transferência dos livros de um lugar a outro e o motivo para tal, e, sobretudo, evitar que esses livros fossem realocados futuramente.

Este longo parêntese é importante quando buscamos desconstruir a forma como estes dois manuscritos (Morgan M.81 e MS 61) foram tratados pela historiografia até o momento, isto é, como se ambos fossem os únicos casos de *ex-libris* contemporâneos em bestiários. Como discutido acima, isso não se verifica, pois a inscrição de Morgan M.81 não possui os requisitos básicos necessários para ser considerada um *ex-libris*. Parece-nos que, de fato, apenas MS 61 possui um verdadeiro *ex-libris* e que, como tal, essa constitui uma evidência de proveniência, porém não de origem. Assim sendo, o modo mais adequado para se referir ao texto de Morgan M.81 talvez seja o termo utilizado por De Hamel, “inscrição contemporânea de doação”.

Estabelecida a distinção entre as inscrições de Morgan M.81 e MS 61, no que diz respeito à suas marcas de posse, faz-se necessário retornar à questão da “edificação dos irmãos”, uma vez que este trecho do texto inicial do manuscrito tem sido evidenciado pela historiografia a fim de justificar uma leitura dos bestiários que privilegia uma abordagem destes livros como *picture books/school*

*books*⁴⁹ – manuscritos de finalidade didática em que as imagens servem, no máximo, à retenção e rememoração do conteúdo textual.

2.3 Imagens como edificação (?)

Embora tenhamos estabelecido que Morgan M.81 e MS 61 diferem de maneira essencial no que diz respeito às inscrições graças às quais foram anteriormente mencionados na historiografia – uma vez que Morgan M.81 possui um texto que trata da ocasião da doação e o impedimento de realocação (não sendo, portanto, nem colofão nem *ex-libris*) – o exame da inscrição de doação ainda se faz necessário pois foi essa foi apontada como uma justificativa medieval para a produção e o uso de bestiários.

Como mencionado anteriormente, De Hamel, em sua introdução à edição fac-similar de Bodley 764, considera que a frase “*ad edificationem fratrum ipsius ecclesie in perpetuum*” seria uma declaração do propósito original dos bestiários. Contudo, a fim de verificar se a evidência documental corrobora tal afirmação, é preciso examinar mais atentamente o termo *aedificare* e seus significados no contexto de bestiários.

A entrada referente a *aedificare* no dicionário de latim medieval *Mediae Latinitatis Lexicon Minus* inclui as seguintes definições: reforçar, fazer prosperar, confirmar na fé e recuperar terra inculta⁵⁰. O verbete *aedificatio* traz a acepção de “edificação moral e religiosa”⁵¹. Assim sendo, a frase “*ad edificationem fratrum ipsius ecclesie in perpetuum*”, ao menos à primeira vista, reitera ao leitor que a doação dos quatro volumes ao priorado de Radford tinha por objetivo a elevação espiritual dos irmãos da igreja, isto é, que a leitura dos livros levaria à instrução dos monges. Contudo, diante de uma passagem aparentemente simples e direta que foi, inclusive, interpretada até o momento em seu sentido literal, é preciso ter em mente que, assim como as imagens, textos frequentemente podem ter mais de

⁴⁹ BROWN, Michelle. *Understanding Illuminated Manuscripts*, p. 17. (verboete “*Bestiary*”)

⁵⁰ NIERMEYER, J.F.; VAN DE KIEFT, C., *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*: Lexique latin médiéval – Medieval Latin Dictionary – Mittellateinisches Wörterbuch, Leiden: Brill, 1976, p. 366.

⁵¹ *Ibid.*, p.366

uma camada de significado. Ainda que o significado literal das palavras aponte para o objetivo de instrução dos monges, textos como este, que comentam sobre a própria função do livro ou o caráter da doação, devem ser analisados com cautela, pois frequentemente há um forte elemento retórico aliado ao uso de *topoi* consagrados.

A questão da edificação ressurgiu em outro manuscrito, o bestiário de Aberdeen, em que há um uso semelhante da retoricidade encontrada em Morgan M.81. Embora neste caso não se trate de uma inscrição de doação no início do livro, o desenvolvimento de um argumento sobre o potencial didático das imagens neste caso oferece um contraponto ao que seria o propósito da doação de livros ilustrados do priorado de Lincoln a Radford. Para dizer de outra forma, uma breve análise de trechos do bestiário de Aberdeen é útil ao melhor entendimento da inscrição de doação do bestiário de Worksop. A comparação de ambos proporciona um panorama, ainda que limitado, de como a problemática do uso e da função manifesta-se nos textos dos próprios bestiários.

Entre os fólhos 25v e 26v do bestiário de Aberdeen encontram-se o capítulo sobre as asas prateadas da pomba (*De pennis deargentatis columbe*) e o capítulo sobre a pomba e o falcão (*De columba et accipitre*). O texto sobre as asas inicia-se de uma forma diferente dos outros capítulos do livro, pois, em vez de apresentar o animal e suas características, traz o que parece ser uma declaração de intenção por parte daquele ou daqueles que produziram o manuscrito:

De pennis deargentatis columbe \ Columbam cuius penne sunt deargentate et po\steriora dorsi eius in pallore auri pingere et per pic\turam simplicium mentes edificare decrevi, \ut quod simplicium animus intelligibili oculo capere \vix poterat, saltem carnali discernat, et quod vix poterat auditus, \percipiat visus. Nec tantum volui columbam formando pingere, \sed etiam dictando describere, ut per scripturam, demonstrare picturam, \vel [PL, ut] cui non placuerit simplicitas picture, placeat saltem mora\litas scripture.⁵²

⁵² UNIVERSITY OF ABERDEEN, **The Aberdeen Bestiary - MS 24**, fólho 25v, disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f25v>>, acesso em: 17 jan. 2018. “Das asas prateadas da pomba – É minha intenção pintar uma imagem da pomba, cujas asas são prateadas e cuja cauda é da cor pálida do ouro. E ao pintar decido edificar as mentes simples de tal modo que a sua alma poderá ao menos entender pela carne o que tem dificuldade em compreender mentalmente, que o que tem dificuldade em compreender com os ouvidos poderá compreender com os olhos. Não quero

Assim como no bestiário de Worksop, surge o discurso de edificação através das imagens. O texto segue com a moralização baseada nas características da pomba, retornando a um formato similar ao restante do livro, em que a natureza do animal é utilizada como base para uma moralização cristã. No entanto, no capítulo subsequente, sobre a pomba e o falcão, o narrador novamente trata do que considera ser a relevância das imagens para os iletrados, e seu papel em sua edificação espiritual:

*De columba et accipitre \ Cum scribere illiterato \ debeam non miretur diligens \ lector, si ad edificationem il \ literati de subtilibus simplicia \ dicam [...] Quod enim doctoribus innuit scriptura, hoc \ simplicibus pictura, sicut enim sapiens delectatur subtili \ tate scripture, sic simplicium animus detinetur simplicitate \ picture[...]*⁵³

Os trechos destes capítulos são únicos no bestiário de Aberdeen, pois divergem consideravelmente do formato habitual do texto, em que, em geral, o animal é apresentado em suas características e comportamentos e é colocada uma moralização sobre os fatos narrados. Esta sequência repete-se na maioria dos capítulos, sem qualquer interferência de um narrador que elabora sobre seus motivos ou desenvolve algum argumento sobre o uso dos bestiários e seu efeito no leitor.

Assim como na inscrição de doação do bestiário de Worksop, nestes dois trechos o termo *edificare* é utilizado em associação a um manuscrito com imagens. No capítulo sobre as asas da pomba, diz-se que as imagens servem à edificação das mentes simples (*simplicium mentes*) e, no segundo trecho, que servem à edificação dos iletrados (*illiterati*). É importante frisar que a semelhança entre os dois excertos do bestiário de Aberdeen, assim como a

---

apenas pintar a pomba em sua forma, mas sim descrevê-la para revelar a imagem em palavras de forma que aquele que não se agrada com a simplicidade da imagem possa ao menos deleitar-se com a moralidade da escrita.”

⁵³ UNIVERSITY OF ABERDEEN, **The Aberdeen Bestiary - MS 24**, fólios 26r-26v, disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f26r>>, acesso em: 17 jan. 2018. “Da pomba e do falcão - Como escrevo para os iletrados, o leitor atento não deve se surpreender se, para a edificação destes, eu falar de assuntos complexos de forma simples. Pois o que a palavra escrita significa para os professores, a imagem significa para os simples; assim como os sábios têm prazer na complexidade do texto, a mente dos simples é cativada pela simplicidade da imagem.”

semelhança de ambos com a inscrição do bestiário de Worksop não é uma coincidência. O que estes textos têm em comum é que ambos remetem à tradição retórica cristã de equiparar a palavra escrita às imagens, ao menos no que tange a um suposto potencial didático.

A origem deste *topos* é, não surpreendentemente, um par de cartas do papa Gregório Magno (590-604) endereçadas ao bispo Serenus de Marselha, que havia destruído ícones religiosos que julgava incitarem a idolatria de sua congregação. A fim de aplacar a ação iconoclasta do bispo, o papa argumentou em uma de suas missivas que as imagens são usadas nas igrejas para que aqueles que ignoram as letras possam ler nas paredes o que eles não podem ler em livros. Posteriormente, em uma segunda carta, o papa afirmou ainda que o que a escrita faz pelo letrado, a imagem faz pelo iletrado que a vê, pois os ignorantes veem nelas o que devem fazer:

[...]Idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus uidendo legant, quae legere in codicibus non ualent [...]

*[...] Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes uident quod debeant, in ipsa, legunt qui litteras nesciunt; unde praecipue gentibus pro lectione pictura est [...] Frangi ergo non debuit quod non ad adorandum in ecclesiis sed ad instruendas solummodo mentes fuit nescientium collocatum [...]*⁵⁴

Embora estas palavras já tenham sido consideradas as mais influentes já escritas por um homem da Igreja na história da arte ocidental⁵⁵, não é possível

⁵⁴ “Imagens são utilizadas em igrejas de modo que aqueles que ignoram as letras possam ao menos lê-las ao ver nas paredes o que não podem ler em livros [...] O que a escrita faz pelos letrados a imagem faz pelos iletrados que a veem, pois os ignorantes veem nela o que devem fazer; os que não conhecem as letras leem nela. Deste modo, especialmente para as nações, a imagem toma o lugar da leitura [...] Portanto você não deveria ter quebrado aquilo que foi colocado na igreja não para ser adorado, mas apenas para instruir as mentes dos ignorantes.” DUGGAN, Lawrence G. Was Art Really the ‘Book of the Illiterate’?. In: HAGEMAN, Mariëlle; MOSTERT, Marco (Orgs.), **Reading Images and Texts: Medieval Images and Texts as Forms of Communication: Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy**, Utrecht, 7-9 December 2000, Turnhout: Brepols, 2005, v. 8, p. 64., a partir da citação em **S. Gregorii Magni registrum epistularum libri VIII-XIV**, D. Norberg (Ed.), Turnhout, 1982: CCSL 140 A, IX, 209 e XI, 10, pp. 768, 873-76

⁵⁵ *Ibid.*, p. 64

afirmar que, ao escrever as cartas, Gregório tivesse a intenção de que suas ideias fossem tomadas de forma literal, ou que se tratava apenas de uma metáfora. O papa nunca elaborou ou desenvolveu estes argumentos, tampouco retornou a eles em escritos subsequentes, o que torna impossível dizer se este era o seu posicionamento diante das imagens em geral ou se seria uma abordagem fundamentalmente pragmática a fim de persuadir o bispo Serenus a interromper suas práticas iconoclastas, que estavam perturbando a população. A estes questionamentos somam-se outros, que apontam para o fato de que as palavras aparentemente simples de Gregório Magno ainda trazem, sem oferecer resposta, muitas perguntas ao historiador, como aponta Duggan: o que o papa queria dizer com “ler”? Leitura silenciosa e pessoal, leitura em voz alta ou algum tipo de atividade em grupo que reuniria letrados e iletrados? Ele acreditava que ler livros e “ler” imagens eram sinônimos ou apenas parcialmente comparáveis? Ler imagens apenas faz com que a pessoa relembre o que já conhece ou, assim como a leitura de livros, pode transmitir nova informação? A palavra *scriptura* na segunda carta se refere à escrita em geral ou apenas à Sagrada Escritura?⁵⁶

Por mais pertinentes que sejam estes questionamentos, o que Gregório Magno realmente pensava acerca do tema talvez seja impossível de ser reconstruído pelo historiador, ainda que, como mencionado anteriormente, o fato de ele não ter tratado do assunto em textos posteriores e não ter desenvolvido as ideias apresentadas nas cartas a Serenus sugere tratar-se de uma abordagem objetiva, que não necessariamente poderia ser extrapolada a imagens medievais em geral. No entanto, uma possível intenção meramente prática não diminui a sofisticação retórica empregada por Gregório, que recorreu a premissas abalizadas do pensamento cristão. Duggan aponta para uma possível fonte para as ideias de Gregório nos escritos de Basílio de Cesareia e Gregório de Nissa, que comparam a palavra falada às imagens como meio de comunicação – segundo Basílio, “o que o sermão mostra da história através da audição, a imagem silenciosa coloca em frente aos olhos por imitação”⁵⁷. Esta antiga convenção

---

⁵⁶ DUGGAN, Lawrence G. Was Art Really the ‘Book of the Illiterate’?, p. 64

parece ter inspirado Gregório, embora ele tenha inovado, na era cristã, ao comparar a palavra escrita às imagens⁵⁸.

De qualquer maneira, no fólio 25v do bestiário de Aberdeen, em que o narrador afirma que as imagens oferecem aos de mente simples a possibilidade de compreender pelos olhos aquilo que não são capazes de entender pelos ouvidos, é possível identificar um eco das palavras de Basílio e Gregório de Nissa, que, à época da produção do manuscrito, constituíam um *topos* de mais de oitocentos anos.

Duggan aponta ainda que, na Idade Média, devido à alfabetização bastante restrita, a leitura era, frequentemente, feita em voz alta, sendo, portanto, uma atividade tanto auricular como visual, o que levou ao truísmo medieval de que a audição servia para corrigir a falibilidade da visão⁵⁹. A importância da audição em uma sociedade em que a maioria das pessoas era incapaz de absorver novas informações através da palavra escrita (ao menos por si sós), como demonstrado pela máxima acima, contraria o trecho do bestiário de Aberdeen em que é afirmado que os olhos deveriam corrigir ou melhorar o que foi absorvido pelos ouvidos. De fato, a lógica exposta neste trecho do fólio 25v parece ser o contrário do que ocorria na Idade Média em relação aos padrões de leitura e aquisição do conhecimento, o que reitera o caráter retórico do texto.

A dissonância entre o discurso e a prática pode sugerir que a retoricidade dos textos nada mais é do que um sofismo; todavia, esta seria uma conclusão equivocada. Quando sublinhamos o caráter retórico dos textos discutidos, em especial em contraposição às práticas de leitura e compartilhamento de conhecimento na Idade Média, não se trata de evidenciar o descompasso das palavras em relação à práxis, mas de demonstrar que muitas vezes a composição medieval – pautada no respeito à *auctoritas*, isto é, aos autores consagrados – segue uma lógica própria, assim como as imagens, que muitas vezes não podem ser reduzidas ao texto, pois operam a partir de um modo de funcionamento

⁵⁷ BASÍLIO DE CESAREIA. *Sancti Patris Nostri Basilii Caesareae Cappadociae Archiepiscopi - Opera Omnia*. Paris: Parisiis, 1839, p. 210.

⁵⁸ DUGGAN, Lawrence. Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?, p. 67.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 96.

particular. Assim como no caso das imagens, em que há, muitas vezes, um desencontro entre as definições normativas de suas funções, como ensinar, relembrar e comover (que podem ser encontradas em autores como Honório de Autun, Pedro Lombardo, Sicardo de Cremona ou Guilherme Durando) e as utilizações efetivas das mesmas⁶⁰, que fazem referência não só aos textos, mas “a outras imagens, à cultura oral, a ideias, e mesmo a palavras soltas”⁶¹, também na palavra escrita é possível perceber uma semelhante ambivalência.

As afirmações de Gregório sobre as imagens realmente se provaram extremamente influentes nos séculos seguintes, ainda que tenham sido copiadas, repetidas e ligeiramente modificadas, já a partir do século VIII, sem referência ao seu contexto original ou sem maiores elaborações⁶². Longe de ser o discurso hegemônico sobre as imagens na Idade Média, em que nunca houve uma posição única acerca do tema, a sua influência é um exemplo da valorização medieval dos *auctores* – fazendo com que ecos das palavras de Gregório ressurgissem muitas vezes em textos dos séculos seguintes. Todavia, como demonstramos anteriormente, o próprio Gregório recorreu à autoridade dos Doutores da Capadócia ao compor suas cartas ao bispo Serenus (cabe aqui relembrar que, no período medieval, muitas vezes os autores a que se faz referência não são citados nominalmente). Antes de analisarmos de forma mais aprofundada a noção de *auctoritas* (que afinal perpassa toda a problemática dos modelos retóricos medievais), é necessário retornar brevemente ao bestiário de Aberdeen a fim de concluir a discussão sobre os trechos discutidos, dedicados à função e ao uso das imagens.

Assim como o bestiário de Worksop, o bestiário de Aberdeen é um exemplar de luxo. Produzido na Inglaterra por volta de 1200-10, possui mais de uma centena de imagens iluminadas (sem contar iniciais ornamentadas) em cento e

---

⁶⁰ BASCHET, Jérôme. “Introdução: a imagem-objeto”. In: BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). **L’image: Fonctions et usages des images dans l’Occident medieval**. Paris: Le Léopard d’Or, 1995, pp. 7–26.

⁶¹ PEREIRA, Maria Cristina C. L.; FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; PEREIRA, Milena da Silveira. O discurso moralizador das imagens dos manuscritos iluminados no Ocidente medieval. In: **Por escrito: lições e relatos do mundo luso-brasileiro**, São Carlos: EdUFSCar, 2018, p. 20.

⁶² DUGGAN, Lawrence. Was Art Really the ‘Book of the Illiterate’?, p. 65.

três fólhos, sendo um exemplar do período de auge da produção de bestiários. Infelizmente, assim como a maioria dos manuscritos deste tipo, não se conhece o comitente original e nem o local exato onde foi produzido, pois o primeiro registro que temos do manuscrito é o inventário de 1542 da coleção real; deste modo, é impossível afirmar se o livro sempre foi propriedade da família real, se foi adquirido por ela em algum momento da Idade Média ou se chegou à sua coleção com a dissolução dos monastérios ordenada por Henrique VIII⁶³. De qualquer maneira, trata-se de um manuscrito suntuoso, com imagens complexas de cores variadas e saturadas. Sem dúvida, sua produção foi demorada e cara. Tudo isto contrasta fortemente com a opção pelo termo “*simplicium mentes*” no fólio 26r, assim como a afirmação de que aos iletrados resta a apenas a edificação através das imagens, pois podem compreender melhor com os olhos do que com os ouvidos. Assim como para a maior parte dos bestiários, não há qualquer indício de que este manuscrito fosse destinado a pessoas analfabetas de fora do mosteiro, ou mesmo a um ambiente laico. Mesmo se o fosse, os padrões de leitura medievais priorizavam a leitura em voz alta, de forma que uma pessoa analfabeta provavelmente não teria contato com o livro apenas através de suas iluminuras, mas sim seria capaz de conhecer o conteúdo textual através da audição. Deste modo, a divisão estrita entre leitores que podem conhecer a obra através da palavra escrita e aqueles que o fazem somente através das imagens não se sustenta, pois mesmo que uma pessoa não soubesse ler, seu contato com a obra ainda assim se daria através do conteúdo textual, ainda que lido em voz alta; por outro lado, o alto número de imagens no manuscrito torna simplesmente impossível que um leitor não tivesse contato frequente com as imagens, uma vez que elas fazem parte da maioria dos capítulos. Para dizer de outro modo, é altamente improvável que tantas imagens iluminadas e coloridas – que obviamente encareceram a obra e tornaram seu processo de cópia muito mais demorado – tivessem sido incluídas no livro com o objetivo de edificar mentes que não teriam acesso ao conteúdo textual, o que, como discutido acima, não seria

---

⁶³ UNIVERSITY OF ABERDEEN, **The Aberdeen Bestiary - MS 24**, History of the Manuscript, disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/history.php>>, acesso em: 5 ago. 2020.

possível. Ao contrário, a inclusão de tantas imagens no bestiário de Aberdeen (assim como em outros bestiários, inclusive o MS 61) não se resume a um acessório, mas é uma parte integral do manuscrito. As imagens, longe de serem complementos ou acessórios mnemônicos, servem à própria estrutura do livro e dialogam com o texto. Ao classificar os bestiários como “livros escolares” (*school books*), ainda que não haja nenhuma evidência de que fossem utilizados em escolas, transparece a tendência de aplicar a estes manuscritos uma lógica contemporânea totalmente anacrônica, isto é, de considerar livros com imagens como “livros de figuras” destinados a um público infantil que folheia suas páginas distraidamente porque não sabe ler. Como demonstrado acima, dificilmente uma obra tão valiosa seria manuseada de forma tão casual.

Ao examinarmos a obra como um todo, baseados no que sabemos de seu contexto de produção, assim como seu alto custo e alto número de imagens, fica claro que os trechos do texto que exaltam a função didática das imagens devem ser abordados com cautela. Contudo, seria injusto descartá-los como artifícios retóricos sem valor, pois sua retoricidade justamente ilumina os mecanismos do modo de funcionamento da escrita medieval, que têm na *auctoritas* um valor central e que se articulam a partir dela.

2.4 Autoridade e autor

*Entre os utensílios do eremita há até um crânio: a palavra escrita tem sempre presente a anulação da pessoa que escreveu ou daquela que lerá.*⁶⁴

Ainda que seja um conceito indispensável ao entendimento da estruturação do saber e do compartilhamento de conhecimento na Idade Média, a autoridade já foi considerada um termo “elusivo e multifacetado”⁶⁵ cujas “qualidades camaleônicas”⁶⁶ desafiam o historiador. Afinal, sua etimologia é incerta; seus significados, múltiplos.

Apesar de sua relevância, o termo autoridade e suas variações – como *auctoritas*, *autores*, *auctoritates*, *authority*, *auctorité* – não são encontrados na maioria das grandes enciclopédias medievais⁶⁷. Alguns gramáticos medievais chegaram a apontar como possíveis origens etimológicas os termos latinos *agere* (conduzir ou performar) e *augere* (aumentar), bem como o substantivo grego *autentim* (autoridade)⁶⁸; no entanto, a etimologia múltipla da palavra (ou o que os medievais consideravam como sua etimologia) demonstra que seu significado e seu uso ao longo da história estão longe de serem homogêneos.

Mesmo na Roma antiga, *auctoritas* e suas variações já podiam ser consideradas polissêmicas, fazendo parte inclusive do vocabulário legal. Embora *auctor* pudesse ser alguém considerado como fonte da qual se originavam atos ou informações, o termo também designava aquele que validava ou garantia transações em nome de uma pessoa que não estava apta a fazê-lo por si mesma,

⁶⁴ CALVINO, Italo. **O Castelo dos Destinos Cruzados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 133.

⁶⁵ AINONEN, Tuija; KANGAS, Sini; KORPIOLA, Mia (Orgs.). **Authorities in the Middle Ages: Influence, Legitimacy, and Power in Medieval Society**. Göttingen: De Gruyter, 2013, p. VII.

⁶⁶ KRIEGER, Leonard. Authority. In: WIENER, Philip. G. (Org.). **Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas**. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1973, v. 1, pp. 141-162, p. 141.

⁶⁷ AINONEN, Tuija; KANGAS, Sini; KORPIOLA, Mia (Orgs.). **Authorities in the Middle Ages**, p. VII.

⁶⁸ MINNIS, Alastair. **Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984, p. 10.

isto é, autorizava processos legais por outrem. Ainda no âmbito legal, outras expressões como *auctoritas patris* (autoridade do chefe de família), *auctoritas tutoris* (do tutor) e *auctoritas senatus* (do senado) compunham um rol conceitual que, por si só, evidencia a pluralidade de conotações e efeitos atribuídos à mesma palavra. *Auctoritas* podia também denotar prestígio e um tipo de poder de persuasão que inspirava respeito e obediência a partir das qualidades pessoais do líder⁶⁹. Esta conotação está ligada ao fato de que tanto *auctoritas* como *auctor* tinham na Antiguidade uma variação semântica maior,⁷⁰ que incluía, além da acepção de prestígio e influência, a significação de julgamento, conselho, comando e poder institucional para o termo *auctoritas*. *Auctor*, por sua vez, podia por vezes se referir ao criador de uma obra, de forma semelhante à usada atualmente, mas o termo também podia ser utilizado como sinônimo de fundador e inventor de qualquer tipo⁷¹.

Todavia, apesar da maleabilidade conceitual, na Antiguidade já era possível distinguir um padrão de uso de *auctoritas*, associada ao Senado, que a contrapunha à *potestas* e ao império, possuídos pelos magistrados e pessoas.⁷² É importante ressaltar que, na Antiguidade, muitas vezes *auctoritas* era usada de forma a designar prestígio ou respeito, mas não necessariamente poder e autoridade no sentido moderno, ainda que, como demonstrado anteriormente, pudesse ocasionalmente ser utilizada deste modo⁷³.

Com o advento do cristianismo, foi introduzida uma modificação na terminologia, em que *auctoritas* era entendida como um conceito crucial que se aproximava do sentido moderno, quando aplicado ao ofício religioso⁷⁴. No contexto cristão, a autoridade suprema era Deus, de quem, como o maior de todos os

⁶⁹ MINNIS, Alastair. **Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984, p. VII, VIII.

⁷⁰ SCANLON, Larry. **Narrative, Authority and Power: The Medieval Exemplum and the Chaucerian Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 39.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² ZIOLKOWSKI, Jan M. Cultures of Authority in the Long Twelfth Century. **The Journal of English and Germanic Philology**, v. 108, n. 4, pp. 421–448, 2009, p. 425.

⁷³ BAGGE, Sverre. From Fist to Scepter: Authority in Norway in the Middle Ages. In: AINONEN, Tuija; KANGAS, Sini; KORPIOLA, Mia (Orgs.), **Authorities in the Middle Ages: Influence, Legitimacy, and Power in Medieval Society**, Göttingen: De Gruyter, 2013, pp. 162,163.

⁷⁴ ARENDT, Hannah. **Between past and future: six exercises in political thought**. Nova Iorque: The Viking Press, 1968.

auctores, advinha toda a autoridade humana, tanto textual quanto institucional⁷⁵. Se Deus possuía a maior *auctoritas*, esta era, conseqüentemente, delegada e estendida aos bispos e à hierarquia eclesiástica em geral. O conceito foi consagrado na teologia política com o papa Gelásio I (492-496), que estabeleceu a dicotomia entre *auctoritas sacrata pontificum* e a *regalis potestas*, o poder eclesiástico e o poder laico, sendo a *auctoritas* o mais elevado, ao menos nas interpretações subsequentes.⁷⁶ Tendo sido muito revisitada entre os séculos IX e XII, o período de expansão do poder papal, e de qualquer forma mantendo-se relevante até o fim da Idade Média, esta teoria do poder considerava que a autoridade da Igreja era derivada de Deus, e que portanto coube à Igreja outorgar, por sua vez, o poder secular ao imperador. Tomando como exemplo a célebre passagem bíblica de Lucas 22:38, sobre as duas espadas, aqui interpretadas como símbolos dos poderes espiritual e secular, esta teoria do poder medieval mantinha que a Igreja possuía poder sobre a hierarquia eclesiástica, enquanto *potestas* designava o poder de execução e administração que cabia aos líderes laicos – sendo que os representantes do poder secular deveriam se submeter aos representantes da autoridade clerical.⁷⁷ Não é surpreendente que tal teoria tenha sido contestada pela monarquia, que não desejava submeter-se totalmente à Igreja, gerando um dos maiores debates políticos do período medieval.

Ainda sobre a fonte do poder eclesiástico, é preciso ter em mente que a justificativa para a existência da Igreja está intimamente ligada à sua função de interpretar e disseminar o texto sagrado da Bíblia, cuja interpretação era sua prerrogativa, justificada pelo seu acesso privilegiado ao maior dos autores, Deus⁷⁸. É importante frisar que a noção de Deus não apenas como fonte de autoridade, mas como um *auctor*, teve conseqüências para a produção literária

⁷⁵ ASCOLI, Albert Russell. Authority. In: LANSING, Richard H. (Ed.). **The Dante Encyclopedia**. Nova Iorque: Routledge, 2010, pp. 72-75, p. 73.

⁷⁶ BENSON, Robert L. The Gelasian Doctrine: Uses and Transformations. In: MAKDISI, George; SOURDEL, Dominique; SOURDEL-THOMINE, Janine (Orgs.). **La notion d'autorité au Moyen-Âge**: Islam, Byzance, Occident: Colloques internationaux de La Napoule, session des 23-26 octobre 1978. Paris: Presses Universitaires de France, 1982, pp. 13-44, pp. 13,14.

⁷⁷ MULDOON, James. Auctoritas, Potestas and World Order. In: FIGUEIRA, Robert C. (Org.). **Plenitude of Power**: The Doctrines and Exercise of Authority in the Middle Ages: Essays in Memory of Robert Louis Benson. Bodmin: Ashgate, 2006, pp. 125-140, p. 125.

medieval, uma vez que a relação privilegiada da Igreja com o texto sagrado também estabelecia uma hierarquia entre os textos canônicos e os textos profanos, ainda que a partir do século XII a *ratio* seja cada vez mais associada à *auctoritas*, relativizando a associação de autoridade maior com status religioso⁷⁹. Esta relação estreita entre divindade e palavra escrita, assim como entre autoridade e textos (que têm nela sua justificativa de ser, mas que também funcionam como seus depositários e veículos) – exemplificada no Evangelho de João, “no princípio era a Palavra, e a Palavra estava com Deus, e a Palavra era Deus” (Jo 1:1) – pode, no entanto, levar a uma interpretação do conceito de autoridade que ignora as complexidades de seus efeitos na transmissão de conhecimento e das técnicas retóricas na Idade Média.

Larry Scanlon⁸⁰, em seu modelo de análise da cultura medieval a partir dos conceitos de *auctoritas* e *potestas*, afirma que, no senso comum, o termo “autoridade” costuma a ser entendido como uma restrição derivada de um passado repressivo que é aceita no tempo presente sem maiores questionamentos. Contudo, essa é uma análise simplista, pois pressupõe que a relação entre o presente e o passado se dá apenas através da deferência daquele para com este. Scanlon propõe, em contrapartida, um entendimento de autoridade nas sociedades medievais em que a reverência ao passado (que pode ser tanto a Antiguidade clássica como um período medieval anterior) é acompanhada de uma identificação, pela cultura do presente, com esse elemento do passado; isto é, o processo mesmo de transformar uma autoridade em autoridade é um procedimento que evidencia a agência e a postura ativa da cultura do presente no que tange ao seu relacionamento com esse passado. Deste modo, a qualidade ativa do processo de aceite e utilização da autoridade é incorporada na análise histórica.

⁷⁸ EVANS, G.R. **Getting it Wrong: The Mediaeval Epistemology of Error**. Leiden: Brill, 1998, p. 177.

⁷⁹ SZPIECH, Ryan. **Conversion and Narrative: Reading and Religious Authority in Medieval Polemic**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013, pp. 65,67.

⁸⁰ SCANLON, Larry. **Narrative, Authority and Power: The Medieval Exemplum and the Chaucerian Tradition**, pp. 37-38.

As conclusões de Scanlon convergem com algumas das contribuições de Foucault em seu texto “O que é um autor?”⁸¹, em que o filósofo francês oferece uma reflexão sobre as ramificações do reconhecimento da autoridade de um escritor. Ainda que não se trate propriamente de uma investigação do conceito de autoridade na Idade Média, a abordagem histórica adotada por Foucault traz apontamentos que podem ser aplicados a uma análise do período medieval, ou ao menos servem para repensar o modelo binário de autoridade denunciado por Scanlon.

Segundo Foucault, o autor é uma figura exterior e anterior ao texto, uma vez que a pessoa identificada como tal não é a proprietária nem a responsável pelos textos atribuídos a ela, pois há, antes de tudo, uma operação de apropriação⁸². A atribuição é, portanto, o resultado de operações críticas: não se trata de um processo natural, ainda que raramente seja justificado explicitamente. Aqui Foucault traz o conceito de “incerteza do *opus*”⁸³, pois, afinal, o que deve ser considerado como parte da obra de um determinado autor? Ainda que seja possível conhecer tudo o que foi produzido por esse autor (já consagrado como tal), o que é considerado digno de ser publicado ou não – e o que pode ser considerado como constituinte do *opus* – é, no fim das contas, o resultado de uma série de decisões deliberadas por parte da crítica e dos editores, pois uma lista de compras ou uma carta pessoal não necessariamente figurarão como parte do conjunto de textos denominado obra⁸⁴. Deste modo, a escrita não é a manifestação ou exaltação do ato de escrever, mas um espaço em que o sujeito não para de desaparecer: a obra mata o autor⁸⁵. Embora tal afirmação possa parecer radical, o que Foucault busca evidenciar é que a obra, enquanto conjunto construído criticamente, não depende daquele que a produziu inicialmente, mas sim de um procedimento *a posteriori*.

---

⁸¹ FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur?. In: DEFERT, Daniel; EWALD, François; LAGRANGE, Jacques (Orgs.). **Dits et écrits 1954-1988**. Paris: Éditions Gallimard, 1994, v. I: 1954-1969, pp. 789–820.

⁸² *Ibid.*, p. 789.

⁸³ *Ibid.*, p. 790.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 794.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 793.

Roland Barthes também teorizou sobre o status e o desaparecimento do autor na escrita contemporânea em seu ensaio “A Morte do Autor”⁸⁶. Pode-se dizer que o texto foucaultiano citado acima apresenta alguns pontos de convergência com o trabalho de Barthes, publicado dois anos antes. Enquanto Foucault conclui que a obra mata o autor, Barthes anuncia que a escrita é a destruição de toda voz e de todo ponto de origem, sendo, portanto, a morte daquele que escreve⁸⁷. Associar um autor a um texto seria impor um limite a esse texto, dar a ele um significado final e “fechar a escrita”; a remoção do autor enquanto elemento relevante para a compreensão do texto revelaria, portanto, a multiplicidade da escritura, em que tudo pode ser desembaraçado, mas nada decifrado⁸⁸. De certa forma, apesar dos pontos em comum, Barthes é mais implacável que Foucault em sua análise da figura autoral, uma vez que, para esse último, o autor não era uma personagem totalmente ultrapassada, afinal, sua pergunta chave é “o que é o autor?”, e não “o que era o autor?”⁸⁹. É preciso observar que tanto Barthes quanto Foucault mencionam a Idade Média em seus apontamentos teóricos acerca da natureza da autoridade, ainda que o período medieval não fosse o tema principal de seus trabalhos; ainda assim, tanto Barthes quanto Foucault necessitavam da Idade Média para historicizar suas observações sobre o autor de forma mais acurada⁹⁰. Em seu texto, Foucault utiliza a Idade Média como contraste à recepção dos escritos científicos a partir do século XVII, quando estes passariam a ser valorizados por si mesmos – ao contrário do período medieval, em que os textos que, atualmente, seriam considerados científicos, só teriam o status de verídicos se fossem associados ao nome de um autor respeitado como Hipócrates e Plínio⁹¹. Por sua vez, Barthes afirma em “A Morte do Autor” que o autor é uma figura moderna que emerge após a Idade

---

⁸⁶ BARTHES, Roland. The Death of the Author. In: HEATH, Stephen (Org.). **Image Music Text**. Londres: Fontana Press, 1977, pp. 142–148.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 142.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁸⁹ GREENE, Virginie (Org.). What happened to medievalists after the Death of the Author?. In: **The Medieval Author in Medieval French Literature**. Nova Iorque e Houndmills: Palgrave Macmillan, 2006, p. 206.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 208.

⁹¹ FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur?, p. 800.

Média com o empiricismo inglês, o racionalismo francês e a fé individual da Reforma⁹²; e em seu ensaio “Da obra ao texto”, ele escreve que não há um respeito intrínseco ao texto, que pode ser desmantelado e lido sem depender de seu autor, como a Idade Média teria feito com duas obras de autoridade: a Bíblia e os textos de Aristóteles⁹³. Como discutiremos mais adiante, esses argumentos podem ser questionados à luz das evidências das fontes medievais, mas a questão é que as discussões acerca do estatuto do autor e da natureza da autoridade, mesmo quando realizadas na e sobre a contemporaneidade, frequentemente incluem a Idade Média.

Esse fenômeno pode ser observado ainda no trabalho de Hannah Arendt *Between past and future: six exercises in political thought*⁹⁴, que, como boa parte da obra da autora, é marcado pela experiência traumática da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto, no que parecia ser o colapso da civilização ocidental. No capítulo três, intitulado “O que é autoridade?”, a filósofa discorre sobre a crise de autoridade no pós-guerra e seus desdobramentos. No entanto, Arendt especifica que a autoridade que foi perdida no mundo moderno é de um tipo muito particular: é aquela que perdurou no Ocidente na longa duração⁹⁵, de origem romana⁹⁶. Ao estabelecer que a fonte de autoridade em governos autoritários é sempre uma força externa e superior ao seu próprio poder, Arendt apresenta o tipo de controle autoritário que teria sido exercido pela Igreja durante a Idade Média como exemplo de uma rígida estrutura hierárquica de sociedade em que o ponto focal estaria acima, e além, da pirâmide social terrena⁹⁷. O conceito medieval de autoridade, portanto, seria uma amálgama, formada pelo conceito romano de autoridade (baseada em uma origem identificada ou uma fundação ocorrida no passado) somado ao costume grego de transcender medidas e regras⁹⁸. Todavia, se para os romanos a autoridade era derivativa da própria fundação da

⁹² BARTHES, Roland. *The Death of the Author*, pp. 142,143.

⁹³ Idem. *From Work to Text*. In: HEATH, Stephen (Org.). **Image Music Text**. Londres: Fontana Press, 1977, p. 161.

⁹⁴ ARENDT, Hannah. **Between past and future: six exercises in political thought**.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 98, 99.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 127.

cidade de Roma, na Idade Média a morte e ressurreição de Cristo se consolidaram como uma nova fundação, sendo a Igreja a herdeira do legado político e espiritual romano⁹⁹. A autoridade, portanto, ao contrário do poder (*potestas*), tinha suas raízes no passado, mas um passado que se fazia muito presente a todo momento¹⁰⁰.

Já foi apontado que, apesar de também utilizar a história como instrumento para substanciar a sua argumentação, a análise de Arendt é marcadamente anti-histórica, pois não busca compreender o passado em seus próprios termos e baseia-se na inferência de textos selecionados ao invés de em uma investigação sistemática da evidência das fontes¹⁰¹. Como demonstrado acima, a concepção de Arendt sobre a Idade Média no que diz respeito à autoridade e ao autor padece dos mesmos problemas apontados nos textos de Barthes e Foucault; no entanto, isso não quer dizer que as demais observações desses três filósofos sobre o caráter multifacetado da autoridade e do autor não possam, paradoxalmente, ser utilizados para repensar o estatuto desses conceitos no período medieval. Podemos, à luz dessa reflexão, retornar aos poucos aos bestiários de Worksop e Aberdeen.

Não constitui uma coincidência que, na inscrição de doação dos volumes pelo cônego de Lincoln ao priorado de Radford, faça-se referência ao objetivo de “edificação dos irmãos em perpetuidade”, e que um vocabulário semelhante possa ser encontrado no bestiário de Aberdeen, sobre o propósito das imagens para a edificação das “mentes simples” e dos iletrados. A retórica medieval priorizava justamente a *auctoritas*, isto é, a referência à obra de um autor consagrado (ou a palavras consagradas por serem consideradas parte da obra de um autor), mas, como advertido por Scanlon, não se trata de uma simples repetição de palavras antigas.

No momento em que aqueles que produziram o bestiário de Aberdeen e a inscrição de doação de Worksop optaram por fazer referência às missivas de

⁹⁹ ARENDT, Hannah. **Between past and future: six exercises in political thought**, p. 125.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰¹ KLUSMEYER, Douglas B. Hannah Arendt on authority and tradition. In: HAYDEN, Patrick (Org.). **Hannah Arendt: Key Concepts**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2014, p. 147.

Gregório Magno ao bispo de Marselha, estas palavras já tinham uma história de seis séculos, período em que foram repetidas, interpoladas, modificadas e utilizadas muitas vezes fora de seu contexto. De fato, a omissão do nome de Gregório, como é comum em textos medievais, revela a aparente contradição característica dos textos da época: são profundamente influenciados pela autoridade dos autores de outrora, cujas palavras impregnam os textos a ponto de levar à supressão da autoria, assim como constatado por Barthes sobre a dissolução do autor – as palavras, afinal, deixam de existir enquanto uma alteridade textual separada e passam a constituir o novo texto, pois o apagamento do autor abre caminho para a multiplicidade da escritura. Neste sentido, o significado de *opus* e suas ramificações no contexto da produção textual da Idade Média revelam justamente o desaparecimento do autor teorizado também por Foucault, além do processo ativo de atribuição de autoria e transformações consecutivas dos textos de que fala o filósofo francês. Como uma serpente que morde a própria cauda, os escritos de Gregório sobre a serventia das imagens e de seu impacto nos iletrados, tão citados e recitados continuamente, traziam, por sua vez, influência das ideias dos Doutores da Capadócia (sem que estes tenham sido nomeados nas cartas ao bispo de Marselha, como era usual na Idade Média). Os autores morrem continuamente, mais de uma vez, a cada etapa do processo literário medieval.

Por outro lado, é importante ressaltar que, por mais que esta quase autofagia textual, que tem por base a autoridade, fosse parte integral da produção de conhecimento, não se trata de uma relação puramente linear passado-presente. O fazer textual da Idade Média não era apenas um repetir sem fim de citações e ideias do passado, motivado unicamente pela reverência à autoridade dos autores de outrora. Pelo contrário, a apropriação do passado nunca é um processo natural, tratando-se sempre de um procedimento ativo. Como notado por Arendt, a *auctoritas*, apesar de sua força no presente, tem no passado a sua razão de ser, e por isso mesmo o presentifica continuamente, isto é, submete esse tempo passado às necessidades e circunstâncias do presente.

Aplicando-se o modelo de autoridade triangular de Scanlon, percebe-se que, quando aqueles que produziram a inscrição de doação do bestiário de Worksop optaram por fazer referência a Gregório Magno, eles o fizeram como forma de validar o seu discurso a partir de um uso consciente do passado (deferência ao passado e reivindicação da identidade), e também a fim de associar-se com um discurso já validado e assim legitimar as escolhas do presente – no caso, a doação dos livros. No bestiário de Aberdeen ocorre um processo similar, em que a reverência a Gregório como *auctor* surge no texto na forma de um discurso sobre a utilização das imagens para a edificação das mentes simples e dos iletrados.

O que se percebe nesses dois casos é que o recurso a um argumento de autoridade é parte integral do modo de funcionamento da retórica medieval, sendo um procedimento ativo de construção de legitimidade. Esta técnica de composição textual serve à validação da obra e funciona para inserir o texto dentro de uma tradição maior, a fim de utilizar a deferência pelo passado para a reivindicação de um objetivo no presente. É preciso lembrar ainda que essa estruturação retórica ocorre em um cenário social mais amplo, em que diversas comunidades se relacionam de forma complexa, muitas vezes através da troca de livros e textos sobre temas de interesse comum – podendo assim serem consideradas comunidades virtuais de prática (*virtual communities of practice*)¹⁰². Nesse sistema de interpretação das sociedades medievais, todos os membros de uma comunidade estão continuamente envolvidos no processo de negociar a coesão e a razão de ser do grupo, criando assim um repertório de práticas que sustenta e legitima a existência daquela comunidade e o seu relacionamento com outras (sem que as práticas em comum sejam sinônimo de homogeneidade, consenso ou até mesmo coerência a todo momento). Isto é relevante do ponto de vista da análise dos discursos empregados nos bestiários de Worksop e Aberdeen, pois a estrutura textual em ambos os casos funciona dentro de um sistema

---

¹⁰² SNIJDERS, Tjamke. Communal Learning and Communal Identities in Medieval Studies: Consensus, Conflict and the Community of Practice. In: LONG, Micol; SNIJDERS, Tjamke; VANDERPUTTEN, Steven (Orgs.). **Horizontal Learning in the High Middle Ages: Peer-to-peer Knowledge Transfer in Religious Communities**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2019, p. 40.

retórico medieval que tem a *auctoritas* como pilar, mas que serve também, especialmente no caso da doação de livros citada em Worksop, para validar o relacionamento intra e intercomunitário (entre as duas comunidades monásticas). Em Aberdeen, a utilização da fórmula gregoriana insere o manuscrito em uma tradição maior, o que funciona como método de legitimação do próprio manuscrito, que é, afinal, o produto de uma série de práticas realizadas no interior do ambiente monástico.

Deste modo, procuramos demonstrar como a necessidade de validação pela autoridade e a referência a textos do passado são parte do funcionamento retórico e social da Idade Média, e não um mero sofisma ou abstração. Contudo, é preciso ter em mente que o discurso empregado em busca de legitimação de uma obra, como nos casos de Worksop e Aberdeen, não implica necessariamente uma justificativa ou explicação do modo de funcionamento das imagens nos manuscritos medievais, pois não é disto que se trata de fato.

Lawrence Duggan, em seu “*Reflections on ‘Was Art Really the ‘Book of the Illiterate?’*”¹⁰³, um artigo em que retoma algumas das ideias de seu texto original, explica como seu trabalho foi considerado polêmico, pois ele oferecia uma interpretação até então inédita sobre o célebre dito gregoriano, tendo sido por isso mal recebido pela comunidade acadêmica em um primeiro momento. Ainda assim, Duggan reafirma a sua tese central de que, em última instância, Gregório Magno e seus seguidores estavam errados sobre o que diz respeito ao uso das imagens, que poderiam, no máximo, relembrar alguém de algo que já soubesse, mas nunca transmitir conhecimento novo da maneira que os textos fazem¹⁰⁴. Duggan é capaz de fazer esta afirmação pois parte de uma abordagem da história da arte que tem por objetivo examinar justamente o modo de funcionamento das imagens e o seu uso – e, sob estas lentes, está correto, uma vez que as imagens dificilmente se prestam a uma função meramente mnemônica e didática (como

---

¹⁰³ DUGGAN, Lawrence. Reflections on “Was Art Really the ‘Book of the Illiterate?’”. In: HAGEMAN, Mariëlle; MOSTERT, Marco (Orgs.). **Reading Images and Texts: Medieval Images and Texts as Forms of Communication: Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy**, Utrecht, 7-9 December 2000. Turnhout: Brepols, 2005, v. 8, pp. 109–119.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 111.

desenvolveremos adiante). Por isso, quando nos deparamos com o que, em um primeiro momento, parece ser a defesa de um discurso contrário (tanto na inscrição de doação de Worksop como no bestiário de Aberdeen), é difícil não pensar que há uma contradição em curso. Realmente, o que é dito sobre as imagens e o modo como elas de fato são empregadas nem sempre convergem, como fica claro quando analisamos o capítulo – e as imagens – sobre as pedras de fogo em bestiários.

Capítulo 3 - Pedras em um livro de bestas: *lapides igniferi*

Como mencionado anteriormente, o MS 61 difere de outros bestiários ingleses do mesmo período devido ao seu último fólio iluminado, que traz a imagem relativa ao capítulo das pedras de fogo e a inscrição de *ex-libris* com o nome do priorado.

Este fólio (103v) chama a atenção também por dois outros motivos: a imagem das pedras apresenta uma iconografia pouco usual e, contrariando o que é encontrado em outros bestiários que contêm esse capítulo, tal iluminura ocupa quase todo o espaço da página. *Ex-libris* contemporâneos em bestiários são raríssimos, e a escolha figurativa de inserir o nome do priorado em uma moldura de dragões entrelaçados é o único exemplo de que se tem notícia neste tipo de manuscrito. Apesar da relevância e da singularidade deste fólio e das imagens que contém, não só no contexto de bestiários, mas também de manuscritos ingleses do período, até o momento não foi feita uma análise aprofundada da lógica da imagem e dos modos de funcionamento de seus elementos figurativos. Neste capítulo, propomos uma investigação das pedras de fogo enquanto conteúdo dos bestiários e seus antecedentes antigos, e também dos tipos iconográficos associados a essas pedras.

3.1 Uma história pétrea

Apesar da fórmula que muitas vezes consta no início dos manuscritos, *incipit liber bestiarum*, que significa, literalmente, “aqui começa o livro das bestas” – motivo pelo qual pode ser fácil esquecer das outras categorias presentes nestes livros –, nos bestiários não constam apenas animais, mas também plantas e pedras. Entre essas pedras estão as chamadas pedras de fogo.

A primeira referência a tais pedras é nebulosa, assim como a origem de seu nome. Sobreviveram até os nossos dias sessenta e seis bestiários redigidos em latim, produzidos na Inglaterra, na França e nos Países Baixos entre os séculos XII e XIV¹⁰⁵. Destes exemplares, verifica-se que vinte manuscritos contêm um

---

¹⁰⁵ BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**, pp. 147,148.

capítulo dedicado a essas estranhas pedras capazes de produzir fogo. Se considerados ainda os bestiários redigidos em outras línguas e outros formatos, como em francês ou em verso, percebe-se que a denominação dessas pedras não é homogênea, e a elas faz-se referência utilizando-se uma variedade de nomes, como *lapides igniferi*, *cheroboli* (e variações como *caerobolim*, *cherobolos*), *lapides piroboli* ou *terobolen* (com variações como *terroboli*, *terrobuli* e *turrobolen*). Dentre estas designações, especialmente entre os manuscritos em latim, *lapides igniferi* é a mais comum, e também suficientemente autoexplicativa em vista da história relatada no capítulo, afinal, é justamente o termo latino para “pedras de fogo”. Todos os outros nomes, porém, são mais difíceis de compreender. É possível que “*piroboli*” seja um neologismo formado a partir de *piro*, “fogo” em grego, e *bolos*, “lançar” em latim, mas ainda assim é difícil conceber uma hipótese etimológica clara para os outros termos encontrados, e nem mesmo os próprios bestiários apresentam alguma explicação para o uso dos outros nomes. De qualquer modo, todas essas denominações referem-se a esse mesmo tipo de pedra, descrito como sendo capaz de produzir fogo em circunstâncias especiais.

Assim como a maioria dos capítulos que compõem um bestiário, o capítulo sobre as pedras de fogo inicia-se com uma descrição das mesmas: encontradas em uma montanha do Oriente (*monte orientis*), elas podem ser, ao contrário de outras pedras, macho ou fêmea. Enquanto as pedras estiverem separadas, nada incomum acontece, porém, se duas pedras de sexos opostos entrarem em contato uma com a outra, produzirão um incêndio tão poderoso que queimará tudo ao redor. Após esta exposição, a narrativa dos bestiários constrói uma exegese a partir do sentido literal da história, em que emerge uma moralização cristã sobre o perigo da luxúria e uma admoestação para que os homens se afastem das mulheres, que seriam a fonte da tentação. O texto do capítulo pode variar entre manuscritos, mas os elementos principais da história são esses, e os bestiários que possuem o capítulo trazem pelos menos esses pontos básicos.

Ao contrário do nome das pedras, as narrativas sobre as pedras de fogo são notavelmente homogêneas, tanto nos bestiários quanto no *Physiologus* (como examinaremos adiante). Nos bestiários isto significa que, nos manuscritos que

incluem o capítulo, este tem sempre a mesma estrutura, que pode ser dividida em duas partes: a apresentação das características básicas das pedras (proveniência oriental, existência de dois sexos e possibilidade de produzirem fogo ao entrarem em contato) seguida de uma exegese (advertência sobre o perigo do desejo e das mulheres). Ou seja, apesar de os bestiários que contêm o capítulo sobre as pedras de fogo originarem-se em três localidades diferentes (Inglaterra, França e Países Baixos) e terem sido produzidos ao longo de três séculos (XII, XIII e XIV), a história que apresentam sobre as pedras de fogo traz sempre os mesmos elementos fundamentais. Contudo, não é fácil estabelecer uma origem para esta narrativa, ou apontar qual pode ter sido a sua fonte primeira, pois os mesmos elementos textuais apontados acima – origem oriental exótica, diferenciação sexual, capacidade de produzir fogo e exegese sobre a luxúria e o perigo das mulheres –, que produzem a coesão dos capítulos sobre essas pedras em bestiários e nos manuscritos do *Physiologus*, em geral não são encontrados juntos em outras obras, o que sugere um processo de amalgamação anterior a partir de diversas fontes. Isto significa que a investigação sobre a gênese da história e sua posterior transmissão não é um processo simples, pois não há uma versão similar à que surge nos manuscritos do *Physiologus* e, mais tarde, nos bestiários medievais. De toda forma, a hipótese da fusão e combinação de elementos distintos anteriores pode ser confirmada através da verificação de alguns componentes-chave da descrição das pedras de fogo em documentos da Antiguidade, o que favorece a hipótese de que o conteúdo sobre as *lapides igniferi* em bestiários traz resquícios do saber antigo sobre as pedras e suas propriedades,

assim como do sistema astrológico antigo e medieval¹⁰⁶, somados a concepções cristãs sobre o pecado original, o inferno e o potencial exegético das imagens.

Quanto ao conhecimento antigo sobre os minerais, o primeiro tratado de nota sobre o tema – ao menos de que se tem notícia entre os que sobreviveram até os nossos dias – foi obra do filósofo grego Teofrasto (c. 371 – 287 a.C). Amigo de Aristóteles, foi seu sucessor como líder da Escola Peripatética de Atenas¹⁰⁷. Em seu *Περὶ λίθων* (Sobre Pedras), como sugere o título, Teofrasto discorre sobre os diversos tipos de minerais e seus respectivos usos e propriedades, no que parece ter sido precursor entre os autores ocidentais¹⁰⁸. É preciso atentar para o fato de que o tratamento que Teofrasto dá ao assunto, apesar de seu pioneirismo no campo da mineralogia, em muitos aspectos não corresponde aos paradigmas modernos de ciência, mas sim a outras tradições medievais de escritos sobre a natureza e o mundo. Esta similaridade pode ser explicada devido ao paradigma medieval de reverência aos autores (*auctores*), discutido anteriormente, de forma que seus escritos influenciaram o repertório de conhecimento natural dos séculos seguintes através de uma cadeia de cópia e interpolação. No *Sobre Pedras*, Teofrasto dedica-se a descrever minuciosamente as características físicas e as

¹⁰⁶ Entendemos por sistema astrológico a vertente de interpretação do cosmos a partir da teoria de que o movimento dos astros celestes tem efeitos sobre os acontecimentos terrenos e a vida humana. Esse modelo interpretativo foi extremamente influente durante a Antiguidade e a Idade Média, tendo moldado muito da ciência, da culinária e da medicina nesses períodos. Um dos principais desdobramentos da cosmovisão de base astrológica foi a teoria dos quatro humores (bile negra, bile amarela, sangue e fleuma), cuja origem primeira não é possível identificar, mas que foi sistematizada por Hipócrates (460–370 a.C) e posteriormente desenvolvida por Galeno (129 – c. 200 d.C). Galeno descreveu os quatro temperamentos associados ao predomínio de cada um dos humores no corpo (melancólico, colérico, sanguíneo e fleumático) e os categorizou de acordo com as polaridades quente/frio e úmido/seco. Na Idade Média, estas teorias continuaram a ser objeto de interesse e foram refinadas por, entre outros, o filósofo persa Avicena em seu *Cânone de Medicina*. Para uma discussão detalhada sobre o tema na longa duração, ver: CAMPION, Nicholas, **History of Western Astrology: The Medieval and Modern Worlds**, Londres: Continuum, 2009; KLIBANSKY, Raymond; PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz, **Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art**, Montreal & Kingston/London/Chicago: McGill-Queen's University Press, 2019 [1964].

¹⁰⁷ CALEY, Earle R.; RICHARDS, John F. C. Introduction. In: **Theophrastus on stones: Introduction, Greek text, English Translation and Commentary**. Columbus, Ohio: The Ohio State University, 1956, p. 3.

¹⁰⁸ LOUREIRO, Rui Manuel. Algumas reflexões sobre as pedras preciosas nos Colóquios dos Simples de Garcia de Orta. In: ANDRADE, António Manuel Lopes; MORA, Carlos de Miguel; TORRÃO, João Manuel Nunes (Orgs.). **Humanismo e Ciência: Antiguidade e Renascimento**. Aveiro, Coimbra, São Paulo: UA Editora - Universidade de Aveiro; Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume, 2015, p. 46.

propriedades das espécies minerais, assim como os benefícios e malefícios que apresentam aos humanos, de forma não muito diferente dos bestiários medievais, ainda que, obviamente, neste caso não haja o elemento de moralização cristã.

A preocupação com as propriedades médicas – que um leitor moderno poderia chamar de mágicas – das pedras é visível logo no quarto e quinto parágrafos do texto, onde o autor apresenta o *smaragdos*¹⁰⁹:

Pois algumas [pedras] podem ser derretidas e outras não, algumas podem ser queimadas e outras não, e há outras diferenças deste tipo. E algumas apresentam diferenças no processo mesmo de serem incendiadas e queimadas e, algumas, como o *smaragdos*, podem fazer com que a água tome a sua cor, enquanto outras podem transformar em pedra tudo aquilo que é colocado sobre elas; algumas tem o poder de atração e outras podem testar ouro e prata, como a pedra chamada Heráclita e uma chamada de Lídia.

Mas o maior e o mais maravilhoso poder, se é que é verdade, é o de pedras que dão à luz. Porém o poder daquelas utilizadas em trabalhos manuais é mais bem conhecido e é encontrado em mais variedades. Pois algumas podem ser esculpidas, ou giradas em um torno, ou serra; há algumas em que uma ferramenta de ferro não consegue de modo algum operar, e outras nas quais funciona mal e com dificuldade. E há muitas outras diferenças além destas.¹¹⁰

Este trecho, além de estabelecer a tônica de todo o trabalho de Teofrasto que se segue, chama a atenção do leitor ao elencar propriedades minerais maravilhosas: o autor informa que há pedras, entre elas o *smaragdos*, que podem transformar a cor da água, e que outras pedras, embora não mencione o nome destas, poderiam modificar a composição de outros materiais, transformando-os em rocha – isto é, teriam o poder de transmutar a matéria. Outros minerais não

---

¹⁰⁹ Um dos maiores desafios ao lidar com esta fonte (assim como com outros escritos antigos e medievais sobre pedras) é a problemática dos nomes. Muitas das pedras citadas no texto não são facilmente identificáveis, e é difícil dizer se a denominação das espécies mudou com o tempo e perdeu-se o referencial antigo, ou se essas pedras simplesmente nunca existiram. De toda forma, seguimos a decisão de Caley e Richards de manter a forma transliterada do grego para os nomes para os quais não há tradução óbvia nas línguas modernas. No caso específico do *smaragdos*, esta pedra já foi traduzida como “esmeralda”, devido à semelhança fonética do nome e da cor verde. No entanto, Caley e Richards discordam desta atribuição. Ver: TEOFRASTO, **Theophrastus on stones**: Introduction, Greek text, English Translation and Commentary, Columbus, Ohio: The Ohio State University, 1956, p. 97.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 45,46.

nomeados, escreve Teofrasto, teriam a propriedade de testar a qualidade do ouro e da prata.

Este excerto é significativo também por trazer a primeira menção, nesta obra, ao magnetismo de alguns minerais (referido aqui como “poder de atração”) e do que o autor descreve como a capacidade de algumas rochas de dar à luz outras pedras, isto é, de se reproduzirem (embora coloque em dúvida esta possibilidade ao acrescentar “se é que é verdade”). Teofrasto assume seu ceticismo quanto a este ponto, embora ainda assim o inclua entre as várias propriedades das pedras. De todo modo, a obra é notável por conferir aos minerais poderes e habilidades atribuídos, na atualidade, aos seres vivos, como a reprodução, e também pela maneira de descrever o magnetismo. Essas singularidades ressurgem mais adiante na obra, como mostraremos a seguir.

Nos parágrafos vinte e três e vinte e quatro, o autor retoma a narrativa sobre o *smaragdos* e acrescenta um comentário sobre seus poderes curativos para a visão (algumas pessoas carregam um pequeno *smaragdos* para ver melhor):

Ainda há outras pedras das quais são cortados sinetes que são (notáveis), algumas das quais apenas pela sua aparência, como o *sardion*, o *iaspis*, e o *sappheiros*, e este último parece ser sarapintado de ouro. Mas o *smaragdos* tem também certos poderes, pois faz a água ficar da sua cor, como dissemos anteriormente; uma pedra de tamanho médio afeta uma pequena quantidade de água na qual é colocada, o maior tipo a água toda, e o pior tipo apenas a parte perto dela. É também boa para os olhos, razão pela qual as pessoas carregam sinetes feitos dela, para ver melhor. Mas é rara e de tamanho pequeno, a não ser que acreditemos nos registros sobre os reis egípcios, pois é dito que entre os presentes enviados pelo rei do babilônios a eles havia um *smaragdos* de seis pés em comprimento e quatro e meio de largura, e que quatro destas pedras são depositadas como uma oferenda no obelisco de Zeus. Estas tinham sessenta pés de comprimento e sua largura era de seis pés em um lado e três em outro. Mas estas afirmações são totalmente baseadas em seus escritos.¹¹¹

---

¹¹¹ TEOFRASTO, **Theophrastus on stones**: Introduction, Greek text, English Translation and Commentary, Columbus, Ohio: The Ohio State University, 1956, p. 50.

Nos trechos acima, as informações sobre o poder curativo e medicinal da pedra e a menção à possibilidade de pedras reproduzirem-se faz com que o leitor moderno atente para os paradigmas científicos diferentes dos quais faz uso Teofrasto, assim como para a linha tênue entre o que, hoje, considerariamos orgânico e inorgânico, entre seres vivos e minerais.

Esse modo de interpretar a natureza e os fenômenos naturais e de descrevê-los tem uma longa duração, e por isso é elemento estruturador dos bestiários medievais. As similaridades entre as obras, porém, não se limitam a uma abordagem teórica sobre o tema; em Teofrasto pode ser encontrado o relato mais antigo de que se tem notícia de uma pedra chamada *ligurium*, cuja história através dos séculos revela uma encruzilhada das noções antigas sobre diferenciação sexual e magnetismo. Isto é significativo, pois o *ligurium* é, por vezes, mencionado nos bestiários medievais, sendo portanto um estudo de caso significativo no que tange ao tratamento dispensado a esses conceitos nas fontes, o que contribui para um melhor entendimento das chamadas pedras de fogo e do modo como são descritas e figuradas nos bestiários. Na obra de Teofrasto, nos parágrafos 28 e 30-31, diz-se sobre a pedra, aqui com o nome grego de *lyngourion*:

[...]Tem ainda o poder de atração, assim com o âmbar, e alguns dizem que atrai não apenas gravetos e pedaços de madeira, mas também cobre e ferro, se os pedaços forem pequenos, como explicado por Díocles. É fria e muito transparente, e é melhor quando vem de animais selvagens ao invés de domesticados, e de machos ao invés de fêmeas; pois há diferença em sua alimentação, no exercício que fazem ou deixam de fazer, e na natureza geral de seus corpos, de modo que um é mais seco e outro mais úmido¹¹². Aqueles que têm experiência encontram a pedra ao desenterrá-la, pois quando o animal urina, ele a esconde ao jogar terra por cima. Esta pedra precisa ser trabalhada muito mais do que qualquer outra. [...] ¹¹³

Há muitas outras pedras das quais é cortado um sinete, como a *hyaloeides* que reflete imagens e também é transparente, e o *anthrakion* e o *omphax*. Há também o cristal de rocha, e a ametista, e ambos são transparentes; e estes dois e o *sardion* são encontrados quando certas rochas são cortadas. E há outras, como

¹¹² Referência ao sistema hipocrático ampliado, em que o conceito de masculino é associado à polaridade seca e o feminino à úmida.

¹¹³ TEOFRASTO. **Theophrastus on stones**: Introduction, Greek text, English Translation and Commentary, p. 51.

mencionado anteriormente, que diferem entre si, embora tenham o mesmo nome. Pois um tipo de *sardion*, que é translúcido e de cor mais avermelhada, é chamado de fêmea, e o outro, que é translúcido e mais escuro, é chamado de macho. E é o mesmo com as variedades de *lyngourion*, pois a fêmea é mais transparente e amarela que a outra. Do mesmo modo, um tipo de *kyanos* é chamado de macho e a outra fêmea, e o macho é a mais escura entre elas.¹¹⁴

Os trechos acima são notáveis por serem a primeira menção ao *lyngourion* e a explicação de sua origem, isto é, de que a pedra se forma a partir da cristalização da urina do animal – aqui não nomeado, mas que em fontes subsequentes será identificado como sendo o lince. Em segundo lugar, ao comentar sobre as outras espécies minerais, Teofrasto aponta a existência de pedras macho e fêmea, o que é especialmente relevante ao estudo da tradição antiga da qual as descrições de pedras de fogo dos bestiários podem derivar.

A obra de Teofrasto, porém, oferece um dilema interpretativo ao historiador. A maneira como o texto apresenta o conceito de diferenciação sexual das pedras, associado às características físicas, não deixa imediatamente claro qual o grau de literalidade desta informação. No caso do *sardion*, tanto a pedra fêmea quanto a macho são translúcidas, mas diferem quanto à cor: a primeira é de tom mais vermelho e a segunda de cor mais escura. O *lyngourion*, assim como o *sardion*, é transparente, mas neste caso as pedras fêmeas o são mais do que as pedras machos, e também são mais amareladas. Já com o *kyanos*, a diferenciação se dá apenas pela tonalidade, sendo a macho a mais escura. A comparação desses critérios nas três espécies sugere a pergunta: seriam “macho” e “fêmea” termos literais que denotam uma percepção antiga de que, assim como os animais, mesmo as pedras poderiam ter diferenciação sexual, ou seria apenas um tipo de designação para se referir às características visíveis das pedras e a seus exemplares mais ou menos translúcidos, sem que isso revelasse algo mais profundo quanto ao modo de enxergar a natureza? A atribuição de propriedades associadas a seres animados, como a reprodução, sugere tratar-se de uma

---

¹¹⁴ TEOFRASTO. **Theophrastus on stones**: Introduction, Greek text, English Translation and Commentary, pp. 51,52.

referência literal ao sexo. Como mencionado anteriormente, no parágrafo quinto Teofrasto afirma que não crê na possibilidade de pedras “darem à luz”, mas o fato de que o autor inclui essa informação (ainda que relegada como boato) demonstra que era uma percepção de seus contemporâneos e/ou de fontes anteriores.

Ao contrário das pedras de fogo, que não são citadas na obra de Teofrasto ou em qualquer outro livro antigo que não o *Physiologus* (o que torna mais dificultosa a tarefa de identificar suas origens), o *ligurium* também é mencionado em bestiários, sendo um deles o MS 61. Neste gênero medieval, a citação pode ser encontrada nos capítulos sobre o lince, onde diz-se que a urina do animal cristaliza-se em pedra, que é enterrada para impedir que humanos tenham acesso a ela. A inclusão desta pedra em meio à narrativa dos bestiários medievais é um indício de que a continuidade de um saber antigo deve ser investigada mais profundamente, especialmente porque na obra de Teofrasto o *ligurium* está associado a uma diferenciação sexual. De fato, o trecho acima é notável devido a duas características atribuídas ao *ligurium*: o magnetismo (capacidade de atração) e o dimorfismo sexual, ou seja, a existência de pedras macho ou fêmea, sendo que esta seria mais transparente e de cor mais amarelada. No tratado de Teofrasto, além do *ligurium*, há mais duas menções ao sexo das pedras¹¹⁵, comentadas acima: a primeira referindo-se ao *sardion* e, logo após, ao que o autor descreve como “um tipo de *kyanos*”, em que o macho teria cor mais escura. Como dito anteriormente, o *ligurium* é uma pedra citada pela primeira vez em Teofrasto e que foi mais tarde incorporada ao saber relativo ao lince nos bestiários, o que demonstra uma continuidade entre as duas obras – isto é, revela a influência direta dos saberes antigos na redação dos bestiários. Apesar da distância temporal, conteúdo antigo referente às pedras foi utilizado na redação desses manuscritos, ainda que tenha sido submetido a modificações e reordenado dentro do contexto das novas obras. Note-se, contudo, que entre Teofrasto e a Idade Média houve outros autores, em uma longa cadeia de transmissão de conhecimento que não é necessariamente linear.

---

¹¹⁵ É possível que a obra esteja inacabada; neste caso, talvez houvesse outras menções ao sexo das pedras, mas, na versão do texto sobrevivente, só há as duas referências citadas acima.

A atribuição de sexo a pedras não é exclusividade de Teofrasto, sendo uma ideia antiga que remonta aos egípcios e babilônios, que consideravam que as pedras podiam ser macho ou fêmea, ter personalidades, ser atingidas por doenças e até se reproduzir¹¹⁶ (como no trecho acima, em que Teofrasto cita a possibilidade de pedras darem à luz, ainda que não pareça muito convencido da veracidade desta afirmação, razão pela qual já foi considerado mais racional e “científico” do que outros autores antigos e do que os lapidários medievais¹¹⁷). Isto reforça a via interpretativa de que a diferenciação sexual deve ser entendida literalmente neste contexto, e não apenas como uso de linguagem metafórica para designar variedades de um mesmo tipo de pedra.

Embora o texto não faça uma relação direta entre a existência de sexo no *ligurium* e seu poder de atrair outros materiais, como pequenos pedaços de madeira, cobre e ferro, não é possível descartar esta possibilidade. De fato, sobre as outras pedras descritas como macho e fêmea (*kyanos* e *sardion*) não é mencionado se elas também são capazes de atrair outros materiais e objetos; e a outra pedra a que se atribui propriedade magnética, o *smaragdus*, não parece possuir diferenciação sexual, o que sugere que ambas as características – magnetismo e sexo – não são exclusivamente relacionadas, ao menos na obra de Teofrasto. No entanto, a associação entre magnetismo e existência de dois sexos pode ser encontrada na *História Natural* de Plínio¹¹⁸, outro autor antigo cujos escritos tiveram influência na Idade Média, e nos bestiários especificamente, sendo muitas vezes citado nominalmente nesses manuscritos.

Na dedicatória da sua *História Natural* (“Plinius Secundus para seu amigo Titus Vespasiano”¹¹⁹), Plínio escreve que fez uso de duas mil fontes como referência para compor a obra; porém, dentre estas, apenas Teofrasto é citado por nome na introdução:

¹¹⁶ WALTON, Steven. Theophrastus on Lyngurium : Medieval and Early Modern Lore from the Classical Lapidary Tradition. *Annals of science*, v. 58, pp. 357–79, 2001, pp. 365,366.

¹¹⁷ TEOFRASTO. *Theophrastus on stones*: Introduction, Greek text, English Translation and Commentary, p. 10.

¹¹⁸ Para as citações da obra em latim, utilizamos a edição crítica de Karl Mayhoff (1906). Citações específicas da obra de Plínio serão referenciadas como HN, seguido do número do livro e do capítulo respectivos.

¹¹⁹ Tito, imperador romano de 79 a 81 d.C.

*rerum dignarum cura – quoniam, ut ait Domitius Piso, thesauros oportet esse, non libros – lectione voluminum circiter, pauca admodum studiosi attingunt propter secretum materiae, ex exquisitis auctoribus centum inclusimus XXXVI voluminibus adiectis rebus plurimis, quas aut ignoraverant priores aut postea invenerat vita. Nec dubitamus multa esse quae et nos praeterierint. homines enim sumus et occupati [...] Ego plane meis adici posse multa confiteor, nec his solis, sed et omnibus quos edidi, ut obter caveam istos homeromastigas (ita enim verius dixerim), quoniam audio et stoicos et dialecticos epicureosque – nam de grammaticis semper expectavi – parturire adversus libelos, quos de grammatica edidi, et subinde abortus facere iam decem annis, cum celerius etiam elephantum pariant. ceu vero nesciam ad versus Theophrastum, hominem in eloquentia tantum, ut nome divinum inde invenerit, scripsisse etiam feminam [...]*¹²⁰

A obra de Plínio tem trinta e sete livros, e ao fim de cada um consta uma lista dos autores romanos e estrangeiros consultados. Cada livro é subdividido em numerosos capítulos, chegando a mais de cem em alguns casos. Dos trinta e sete livros que compõem a obra, Teofrasto não é citado por nome nas listas finais de apenas nove livros; destes nove, ainda assim, ele é mencionado em três no decorrer do texto (livros sétimo, décimo quinto e trigésimo segundo). Ou seja, a obra de Teofrasto não foi utilizada como fonte por Plínio em somente seis livros (segundo, quarto, quinto, sexto, vinte e nove e trinta). Ao discutir o conhecimento referente especificamente às pedras, Plínio cita mais de trinta autores como fonte, embora apenas o tratado *Sobre Pedras* de Teofrasto tenha sobrevivido¹²¹.

¹²⁰ PLÍNIO, O VELHO. **Naturalis Historiae**. Lípsia: Teubner, 1906, vol.1, pp. 5-6,7-8. “Eu incluí em trinta e seis livros vinte mil tópicos, todos dignos de atenção (pois, como diz Domitius Piso, devemos fazer não apenas livros, mas coleções valiosas), obtidos através da consulta a cerca de dois mil volumes, dos quais apenas alguns estão disponíveis aos estudiosos, devido ao caráter obscuro dos temas, adquiridos através da leitura atenta de cem seletos autores; a esses eu fiz adições consideráveis, que não eram conhecidas pelos meus predecessores ou que foram descobertas recentemente. Tampouco posso duvidar que ainda restam muitas coisas que omiti, pois sou apenas um homem e um que é muito ocupado [...] Eu, de fato, admito livremente que muito pode ser adicionado ao meu trabalho; não apenas a este, mas a tudo o que publiquei. Ao admitir isso espero escapar dos críticos perversos, e tenho motivo para dizê-lo, porque eu sei que há certos estoicos e lógicos, e também epicúreos (dos gramáticos eu esperava isso mesmo), que têm muito contra o pouco que publiquei sobre gramática; e que eles têm carregado, no total, esses abortos por dez anos – uma gravidez mais longa que a do elefante. Mas bem sei que até uma mulher escreveu uma vez contra Teofrasto, um homem tão conhecido por sua eloquência que ele ganhou seu nome, que significa orador divino.”

¹²¹ Ver o catálogo da World Digital Library sobre o manuscrito “As flores do pensamento sobre as pedras preciosas”, de Al-Tifāshī, o mais detalhado tratado árabe da Idade Média no que diz respeito aos minerais e suas propriedades. O manuscrito completo está disponível online. LIBRARY OF CONGRESS; UNESCO, **The World Digital Library**, The blossoms of thoughts

Em contrapartida, o *ligurium* é mencionado em três instâncias na *História Natural*: uma no livro oito (“A natureza dos animais terrestres”) e duas no livro trinta e sete (“Sobre as pedras preciosas”), mais especificamente, no capítulo onze (“Sobre o âmbar”) e no capítulo treze (“Sobre os dois remédios atribuídos ao *lyncurium*”). De toda forma, tanto no livro oito como no trinta e sete, Teofrasto é utilizado como fonte e é citado nominalmente nos respectivos últimos capítulos. No capítulo trinta e dois do livro vinte e oito, Plínio discute as propriedades medicinais da urina do lince, porém não utiliza a palavra *ligurium* ou suas variantes.

Na *História Natural*, ao comparar as menções ao *ligurium* e as menções a Teofrasto, citado nominalmente como fonte no capítulo final dos livros, conclui-se que elas só coincidem no livro trigésimo sétimo, o que sugere que Plínio tenha utilizado outras fontes no que tange ao conhecimento referente ao *ligurium* e aos usos da urina do lince, o que explica ainda a discrepância de conteúdo entre as duas obras no que se refere a este ponto.

A seguir, examinaremos as três incidências da palavra *ligurium* e o conteúdo relativo ao lince no livro vinte e oito, em que, como explicado acima, não são utilizadas a palavra *ligurium* ou suas variantes, mas que apresenta uma associação notável relacionada à existência de diferenciação sexual.

A primeira menção se dá no contexto de discussão de dois animais cuja urina tem propriedades maravilhosas (*urinae et duobus aliis animalibus ratio mira*)¹²². No início desse trecho é discutida a criatura chamada *leontophonus*, cuja carne é tão venenosa que mata instantaneamente o leão¹²³. Sabendo disso, os caçadores queimam o corpo do *leontophonus* e jogam as cinzas sobre um pedaço de carne, que serve como isca para os leões. Esta é a razão pela qual o leão odeia esse animal venenoso e, quando o mata, não o come. Em contrapartida, o *leontophonus* borrija o leão com sua urina, pois tem consciência de seu efeito fatal (*ille contra uriam spargit, prudens hanc quoque leoni exitialem*). Essa

---

regarding precious stones, disponível em: <<https://www.wdl.org/en/item/4256/>>, acesso em: 2 jun. 2020.

¹²² HN 8.38. PLÍNIO, O VELHO. *Naturalis Historiae*. Lípsia: Teubner, 1906, vol.1, p. 89.

¹²³ Aqui identificado como o senhor dos quadrúpedes (*quadripedum imperitans*). HN 8.38

propriedade extraordinária do *leontophonus* é o gancho para a introdução da passagem sobre o lince em seguida:

*lyncum umor ita redditus, ubi gignuntur, glaciatur arescitve in gemmas carbuculis similes et igneo colore fulgentes, lyncurium vocatas atque ob id sucino a plerisque ita generari prodito. novere hov sciuntque lynces et invidentes urinam terra operiunt, eoque celerius solidatur illa*¹²⁴.

Este trecho é relevante por ser a primeira referência, na *História Natural*, à propriedade singular da urina do lince de endurecer e tornar-se uma pedra preciosa de cor avermelhada a que se dá o nome de *lyncurium*. Mais do que isso, o animal tem consciência desse fato, o que lhe causa uma emoção em relação aos humanos – ciúme –, pelo que é motivado a enterrar a própria urina. Nesse capítulo não fica claro se do que o lince tem consciência, e portanto busca esconder, é a sua urina – devido a suas propriedades medicinais, mencionadas nos capítulos seguintes – ou o *ligurium* propriamente, isto é, a pedra preciosa que é resultado do processo de cristalização. Note-se que, apesar da utilização de Teofrasto como fonte nesse livro, a descrição da pedra é diferente em Plínio: Teofrasto escreve que o *ligurium* tem cor amarelada, e não vermelho vivo.

Em HN 28.32, Plínio retoma a questão das propriedades dos fluidos do lince:

*Peregrinae sunt et lynces, quae clarissime quadripedum omnium cernunt. Unguis earum omnes cum corio exuri efficacissime in Carpatho insula tradunt. hoc cinere poto propudia cirorum, eiusdem aspersu feminarum libidines inhiberi, item pru ritus corporum, urina stillicidia vesicae. itaque eam protinus terra pedius adgesta obruere traditur. eadem autem et iugulorum dolori monstratur in remedio*¹²⁵.

¹²⁴ HN 8.38. PLÍNIO, O VELHO. *Naturalis Historiae*. Lípsia: Teubner, 1906, vol.1, p. 89. “A urina do lince cristaliza-se ou endurece em uma pedra preciosa, parecida com o carbúnculo e que brilha como vermelho fogo. Isso é chamado *lyncurium* e, assim sendo, muitos acreditam que este é o modo como o âmbar é produzido. O lince, tendo muita consciência dessa propriedade, tem ciúme da nossa posse de sua urina, e logo, a enterra na terra; assim, porém, solidifica-se ainda mais rápido.”

¹²⁵ *Ibid.*, vol. 2, p. 178. “A terras estrangeiras, também, pertence o lince, que de todos os quadrúpedes é o que possui a visão mais penetrante. Diz-se que na ilha de Cárpato um medicamento muito poderoso é obtido ao reduzir a cinzas das unhas do lince junto com sua pele; e que essas cinzas, quando colocadas na bebida, têm o efeito de conferir desejos abomináveis aos

O trecho acima contém três pontos dignos de nota. Em primeiro lugar, o comentário sobre a acuidade visual do animal (“visão mais penetrante”). Esta é a única incidência de uma observação desse tipo na obra, no que se refere ao lince, mas será resgatada no contexto dos bestiários, e representa um ponto em comum entre a *História Natural* e as fontes medievais. Em segundo lugar, a afirmação de que as cinzas das unhas do animal, se ingeridas, têm efeito sobre o comportamento dos seres humanos, mas que esse efeito é diferente em homens e mulheres; mais do que isso, é oposto: acende desejos nos homens, porém o contrário ocorre nas mulheres, em que tem o poder de reduzir pensamentos lascivos. Por último, o autor inclui um comentário sobre as propriedades medicinais da urina do lince, que combate a estrangúria e as dores de garganta. O que chama a atenção nessa parte do texto é o fato de que não há menção à cristalização da urina ou ao ciúme do lince, ao contrário de HN 8.38 e, portanto, aqui Plínio parece desvincular essas duas coisas do enterramento da urina. Se alguém lesse esse trecho sem conhecer a passagem anterior do livro oitavo, não saberia necessariamente dizer o porquê dessa ação. De qualquer forma, apesar de não incluir os pontos principais do comportamento e da propriedade do fluido de cristalizar-se em pedra preciosa, o trecho não está em desacordo com HN 8.38, e reitera a informação do enterramento da urina.

O próximo trecho em que Plínio retoma a história do lince é no capítulo onze do livro trinta e sete, em que reaparece a associação entre o *ligurium* e o âmbar, mencionada no livro oitavo:

Theophrastus effodi in Liguria dixit, Chares vero Phaethontem in Aethiopia Ἀμμωνος νῆσῳ obiisse, ibi et delubrum eius esse atque oraculum electrumque gigni. Philemon fossile esse et in Scythia erui duobus locis, candidum atque cerei coloris quod vocaretur electrum, in alio fulvum quod appellaretur sualiternicum. Demonstratus lyncurium vocat et fieri ex urina lyncum bestiarum, e maribus fulvum et igneum, e feminis languidius atque candidum; alios id dicere langurium et esse in Italia bestias languros. Zenothemis langas vocat easdem et circa Padum iis vitam adsignat, Sudines arborem, quae gignat in Liguria, vocari lynca.

---

homens, e que, se forem aspergidas nas mulheres, inibem todos os pensamentos libidinosos. Elas são boas também para a remoção de sensações de coceira em qualquer parte do corpo. A urina do lince é remédio para estrangúria, razão pela qual o animal, diz-se, tem o hábito de cavar o solo e cobri-lo quando se alivia. Sua urina é ainda um remédio efetivo para as dores de garganta.”

*in eadem sententia et Metrodorus fuit. Sotacus credidit in Britannia petris effluere, quas electrídas vocavit[...]*¹²⁶

Logo depois no mesmo livro, Plínio retorna ao *ligurium*:

*De lyncurio proxime dici cogit auctorum pertinacia, quippe, etiamsi non electrum id, tamen gemman esse contendunt, fieri autem ex urina quidem lyncis, sed et genere terrae, protinus eo animali urinam operiente, quoniam invidet homini, ibique lapidescere. esse autem, qualem in sucinis, colorem igneum, scalpique nec folia tantum aut stramenta ad se rapere, sed aëria etiam ac ferri lamnas, quod Diocli cuidam Theophrastus quoque credit. ego falsum id totum arbitror nec visam in aëvo nostro gemmam ullam ea appellatione. falsum et quod de medicina simul proditur, calculos vesicae poto eo elidi et morbo régio succurri, si ex vino bibatur aut spectetur etiam.*¹²⁷

Esta é a última menção à pedra na *História Natural*, e é onde o autor afirma que não crê na existência do *ligurium* e nem nas propriedades medicinais atribuídas a ele. Plínio menciona a antiga observação acerca do magnetismo do *ligurium*, retirada do tratado de Teofrasto, mas, assim como tudo que diz respeito

¹²⁶ PLÍNIO, O VELHO. *Naturalis Historiae*. Lipsia: Teubner, 1906, vol. 5, pp. 394–95. “Teofrasto afirmou que o âmbar é extraído da terra na Ligúria; Carés, que Faetonte morreu no território de Hammon, na Etiópia, onde há um templo a ele e um oráculo, e onde âmbar é produzido; Filemon, que é uma substância fóssil, e que é encontrada em duas localidades diferentes na Cítia, em uma das quais é branca e cor de cera, e é conhecida como *electrum*; enquanto que na outra é vermelho-amarelada e chamada de *sautilernicum*. Demonstratus chama âmbar de *lyncurion* e diz que tem sua origem na urina de um animal selvagem conhecido como lince; que é produzida pelo macho como uma substância vermelha e ígnea, e pela fêmea como uma de cor clara e mais apagada; ele também informa que é chamado de *langurium* e que na Itália há bestas chamadas de languros. Zenotemis as chama de langas, e assinala que vivem nas margens do rio Pó. Sudines diz que há uma árvore que produz âmbar, e que na Etrúria essa árvore é chamada de *lynca*, uma opinião compartilhada por Metrodoro. Sotacus acredita que o âmbar exsuda de pedras na Bretanha, a que chama electrídes[...]

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 403–04. “A pertinácia que tem sido demonstrada por certos autores me obriga a falar do *lyncurium* a seguir, pois mesmo aqueles que mantêm que não é uma variedade de âmbar ainda nos asseguram que é uma pedra preciosa. Eles garantem, também, que é o produto da urina do lince e de um tipo de terra; quando o animal cobre sua urina no momento em que a produz, por ciúme de que o homem possa possuí-la, ela se cristaliza. A sua cor, nos informam, como alguns tipos de âmbar, é de uma tonalidade avermelhada, e é passível, dizem, de ser esculpida. Eles afirmam, também, que essa substância atrai não apenas folhas ou gravetos, mas folhas finas de cobre e de ferro; uma história em que até Teofrasto acredita, baseado em um certo Díocles. De minha parte, vejo todas essas afirmações como falsas, e não acredito que em nosso tempo tenha havido uma pedra com esse nome. Eu considero, ainda, as afirmações feitas sobre suas propriedades medicinais como igualmente falsas, como que se tomada como bebida, dissolve cálculos urinários e que, tomada com vinho, ou apenas olhada, cura a icterícia.”

à pedra, parece não acreditar na veracidade de tais informações. A descrença pliniana, contudo, não impedirá que fontes subsequentes retomem o saber antigo sobre o *ligurium*; a História Natural será utilizada como material para os bestiários medievais, nos capítulos sobre o lince, sem que seja citada qualquer ressalva.

Não apenas o conteúdo referente ao *ligurium*, na obra de Plínio, será futuramente transformado em temas tratados pelos bestiários. Outra possível fonte desses manuscritos medievais pode ter sido o capítulo vinte e cinco do livro trinta e seis, que trata das rochas magnéticas. Assim como as pedras de fogo, podem ser macho ou fêmea – o que explicaria porque são atraídas umas pelas outras:

*quid lapidis rigore pigrius? ecce sensus manusque tribuit illi. quid ferri duritia pugnacius? pedes ei inpertivit et mores. trahitur namque magnete lapide, domitrixque illa rerum omnium materia ad inane nescio quid currit atque, ut propius venit, adsilit, tenetur amplexuque haeret [...] quinque genera magnetis Sotacus demonstrat: Aethiopicum et a Magnesia Macedoniae contermina ab Euboea lolcum petentibus dextra, tertium in Hyetto Boeotiae, quartum circa Alexandriam Troadem, quintum in Magnesia Asiae. differentia est prima, mas sit an femina, proxima in colore[...]*¹²⁸

Neste trecho, chama a atenção o uso das palavras *adsilit* e *amplexuque*. A primeira é uma conjugação do verbo *adsilire*, que tem entre seus significados mais correntes pular ou saltar, correr a/em direção a algo e atacar – no entanto, o verbo também tem uma significação sexual, pois pode ser utilizado na acepção de cruzar/montar (o macho sobre a fêmea durante o coito).¹²⁹ Por sua vez,

¹²⁸ PLÍNIO, O VELHO. *Naturalis Historiae*. Lípsia: Teubner, 1906, vol. 5, pp. 352–53. “O que há de mais inerte do que uma pedra? No entanto, veja! A natureza concedeu à pedra tanto mãos quanto sentidos. O que há de mais tenaz que o duro ferro? A natureza, neste caso, concedeu a ele pés e inteligência. Ele se permite ser atraído pelo ímã e é um metal que domina a todos os outros elementos, e se une à fonte de uma influência ao mesmo tempo misteriosa e invisível. No momento em que o metal se aproxima dele, salta em direção ao ímã e, ao abraçá-lo, nele adere [...] Sotacus descreve cinco tipos de ímã: o ímã da Etiópia, o da Magnésia, que é um país de fronteira com a Macedônia e que fica do lado direito da estrada que leva da cidade de Boebe a Iolcos; e um terceiro, de Hyettus na Beócia; um quarto, de Alexandria em Trôade; e um quinto, da Magnésia na Ásia. A principal diferença entre os ímãs é o sexo, macho ou fêmea[...]

¹²⁹ UNIVERSITY OF NOTRE DAME, **William Whitaker's Words**, verbete “adsilit”, disponível em: <<http://archives.nd.edu/cgi-bin/wordz.pl?keyword=adsilit>>, acesso em: 7 out. 2019; NIERMEYER; VAN DE KIEFT, **Mediae Latinitatis Lexicon Minus**: Lexique latin médiéval –

amplexuque é uma declinação do substantivo *amplexus* que significa abraço, aperto, arredores ou circunferência, e ainda o enrolar de uma cobra; porém, assim como *adsilire*, também pode ter conotação erótica a partir da sua acepção de contato sexual¹³⁰ (note-se a palavra portuguesa *amplexo*, que significa, justamente, “abraço”). A escolha desses termos, associados à característica principal das rochas magnéticas, que seria o seu sexo masculino ou feminino, reitera a implicação de atração sexual como explicação para o potencial atrativo deste tipo de metal. Tal correlação sugere que esta pode ter sido uma fonte para a narrativa das pedras de fogo enquanto admoestação contra os perigos das luxúria e do desejo.

Este trecho da *História* de Plínio apresenta, ainda, a peculiaridade de atribuir ao ferro pés, mãos e sentidos, como justificativa para sua característica magnética, que tornaria possível agarrar-se a outros metais. O texto não deixa claro se isto é apenas uma metáfora, mas, assim como a linguagem de cunho sexual, pode ter influenciado as futuras representações de pedras de fogo como figuras humanas ao turvar a distinção entre pedra, animal e ser humano. De qualquer maneira, não é possível apontar com certeza a fonte da história das pedras de fogo; apesar de bestiários medievais terem material em comum com herbários e lapidários (pois também versam sobre pedras e plantas), as pedras de fogo não são encontradas nestes últimos, de forma que são um tipo de pedra que só pode ser encontrado em um livro de bestas.

A mais antiga figuração das pedras de fogo que chegou até nós pode ser encontrada em um manuscrito do *Physiologus* do século XI (Bruxelas, Bibliothèque Royale, MS 10066-77, f.141v). Como mencionado anteriormente, entre algumas das obras e autores que foram identificados como fontes dos bestiários medievais estão Plínio e sua *História*, Solino, Isidoro de Sevilha (especialmente o livro XII de suas *Etimologias*), Ambrósio, Galeno e Dioscórides (estes últimos célebres por seus tratados de medicina), o que demonstra o alto

---

Medieval Latin Dictionary – Mittellateinisches Wörterbuch, p. 24.

¹³⁰ *Idem*, verbete “amplexus”, disponível em: <<http://archives.nd.edu/cgi-bin/wordz.pl?keyword=amplexus>>, acesso em: 20 jul. 2020; NIERMEYER; VAN DE KIEFT, **Mediae Latinitatis Lexicon Minus: Lexique latin médiéval – Medieval Latin Dictionary – Mittellateinisches Wörterbuch**, p. 42.

grau de interpolação encontrado em bestiários. Mas talvez a maior influência direta dos bestiários seja a obra comumente chamada de *Physiologus*, isto é, “o Naturalista”, sendo que os primeiros bestiários lhe são extremamente próximos, em termos textuais.

Assim como os bestiários medievais, o *Physiologus* trata de uma variedade de animais, pedras e plantas, que são os objetos de cada um de seus curtos capítulos (não muito diferente do formato habitual dos bestiários). Alguns destes capítulos iniciam-se com a fórmula “*Physiologus narrat*” ou “*Physiologus dixit*”, atribuindo o conteúdo do texto a este sábio naturalista cuja identidade, se é que realmente existiu, não se conhece. Contudo, é preciso ter em mente que, neste caso, a palavra “naturalista” assume um significado distinto daquele usado comumente nos dias de hoje. Aqui, o naturalista é aquele que investiga a natureza a fim de compreender os desígnios divinos e as mensagens de Deus que nela podem ser encontrados. Deste modo, esta obra, composta originalmente em grego em Alexandria, no Egito, por volta do século V d.C, é uma obra fundamentalmente cristã, pois os seus capítulos apresentam as naturezas e comportamentos dos animais, pedras e plantas e depois segue-se uma moralização – assim como ocorre em bestiários.

Apesar de sua origem por volta do século V, os mais antigos manuscritos da versão latina que chegaram até nós foram produzidos mais tardiamente durante o período medieval. Deste grupo, apenas dois são ilustrados: Berna, Burgerbibliothek Cod. 318 (datado do século IX) e Bruxelas, Bibliothèque Royale, MS 10066-77 (século XI).

O *Physiologus* de Berna foi produzido por volta de 830 em Reims, e contém trinta capítulos, nos quais não constam as pedras de fogo. Assim sendo, a única versão ilustrada das pedras em *Physiologus* é encontrada no manuscrito de Bruxelas, produzido em Liège.

Além da distância temporal de dois séculos entre um manuscrito e outro, o tratamento dado às imagens também difere. No *Physiologus* de Berna, as imagens antecedem o texto do capítulo ao qual se referem; no *Physiologus* de Bruxelas, ocorre o contrário: as imagens são colocadas ao fim do texto do capítulo,

de modo que a interpretação das mesmas pode ser influenciada pela leitura do texto¹³¹. Além disso, as figuras são rubricadas de forma a não deixar dúvida sobre o que representam.

Ao contrário do *Physiologus* de Berna e do que ocorre na maioria dos bestiários, o *Physiologus* de Bruxelas inclui as moralizações nas imagens, isto é, referencia o conteúdo exegético textual de forma figurativa e ainda enriquece a moralização ao introduzir novos elementos na imagem. Ainda que essa seja uma característica importante desse manuscrito, isso não ocorre no outro *Physiologus* ilustrado e nos bestiários medievais.

---

¹³¹ BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**, p. 63.

Fig. 6 - Bruxelas, Bibliothèque Royale, MS 10066-77, f. 141v (note-se a dupla nomenclatura no início do texto no alto da página: lapides igniferi e terrobuli)

O fólio 141v do *Physiologus* de Bruxelas traz o capítulo das pedras de fogo com o texto acima da imagem. Embora a narrativa sobre as pedras traga os elementos comuns a outros manuscritos (a origem oriental, a existência de sexo

masculino e feminino e a capacidade de produzir chamas), a exegese apresentada versa sobre a história bíblica de Susana e os anciãos, como exemplo de resistência à tentação.

A imagem deste capítulo, ao contrário do *Physiologus* de Berna e dos bestiários medievais, é dividida em três partes: no topo, vemos uma mulher colocando as pedras fêmea e macho em contato, o que produz faíscas/chamas. Instigada por Satã alado, ou em forma de anjo (o *angelus satane* do texto), a mulher parece entregar as pedras ao homem à sua frente, que assume uma postura receptiva (note-se o braço direito esticado em direção à mulher e às pedras). Essa parte da imagem referencia o conteúdo textual sobre as pedras de fogo, que existem em dois sexos e que, se colocadas em contato, geram fogo. Como forma de exprimir figurativamente a existência de sexos opostos nas pedras, o artista optou por fazê-las em formatos diferentes (uma é interiça e arredondada, e a outra é vazada; a mão da mulher passa por dentro da pedra). Por outro lado, o fato de que as pedras são colocadas em contato por uma mulher referencia o texto do capítulo (afinal, como discutido abaixo, diz-se que é a pedra fêmea que se aproxima da pedra macho), ao mesmo tempo em que estabelece uma relação com as outras partes da imagem, em que outras mulheres (Susana e Eva) também são personagens centrais em contextos de tentação e pecado.

Logo abaixo desta cena, temos a sedução de Susana pelos anciãos (*falsi presbiterii*) – os anciãos estão colocados diretamente abaixo de Satã e da mulher com as pedras de fogo. Por fim, no registro inferior da imagem, do lado direito, temos Adão e Eva no Jardim do Éden, e a serpente entre eles. As rubricas não deixam dúvidas de que Eva está localizada à esquerda do leitor e recebe o fruto proibido da serpente enrolada na árvore. Adão está do lado direito, assim como Susana e o homem do registro superior da imagem.

A imagem do registro superior, em que a mulher incitada por Satã coloca as pedras em contato e as oferece ao homem, faz alusão à iconografia mais comum do pecado original, em que Adão e Eva estão no paraíso e Eva, após cair na tentação da serpente, oferece o fruto a Adão – e esta é justamente a terceira parte da miniatura. Perceba-se também que Susana está oposta a Eva, e uma

linha as separa, confirmando a ideia de que as duas mulheres são opostas no que diz respeito a como reagiram frente à sedução.

Esta imagem tripartite confirma a associação entre a tentação e sua inspiração satânica, assim como a ligação entre tentação e luxúria. Diferentemente dos bestiários, o *Physiologus* de Bruxelas apresenta a exegese do texto de forma figurativa, isto é, utiliza a imagem do capítulo de modo a oferecer ao leitor uma moralização em forma de imagem. Mesmo o posicionamento dos elementos da imagem está carregado de significado, como exemplificado acima.

A moralização presente no texto do capítulo do *Physiologus* de Bruxelas (texto abaixo) será copiada nos séculos seguintes e pode ser encontrada na maioria dos bestiários medievais que contêm o capítulo sobre as pedras de fogo, como o bestiário de Aberdeen e o MS 61:

[...]Unde et vos homines dei qui istam vitam\ geritis, separate vos longe a feminis, ne cum appropinquave\ritis adinvicem, accendatur in vobis ille ignis geminus, et con\sumat 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 Joseph ambo\ per mulieres temptati sunt. Unus vicit, alter victus est. Eva\ et Susanna temptate sunt, hec vicit, illa victa est. Custodi\endum est igitur cor et divinis preceptis omnimodis monendum.\ Nam amor feminarum quarum peccatum ab inicio cepit,\ id est ab Adam usque nunc, in filios inobedientie debacchatur¹³².

Embora o texto sobre as pedras de fogo encontrado no manuscrito do *Physiologus* seja similar àqueles dos bestiários, o que comprova a manutenção do conteúdo textual, o tratamento dado às imagens nos dois tipos de manuscrito é completamente distinto: enquanto no *Physiologus* de Bruxelas as imagens

¹³² Como transcrito no site do The Aberdeen Bestiary Project. UNIVERSITY OF ABERDEEN, **The Aberdeen Bestiary - MS 24**, fólio 94r, disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f94r>>, acesso em: 20 jul. 2020. “Por essa razão, homens de Deus, que seguem esta vida, afastem-se das mulheres, pois quando vós vos aproximardes 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.”

referenciam a exegese textual e/ou trazem elementos novos à moralização (de forma figurativa no espaço abaixo do texto do capítulo), em bestiários a moralização ilustrada deu lugar a diversas soluções iconográficas que mantêm um complexo relacionamento com o texto.

3.2 Tipos iconográficos

Atualmente são conhecidos sessenta e seis bestiários medievais escritos em latim, sendo cinquenta de origem inglesa e dezesseis provenientes da França ou dos Países Baixos¹³³. Há ainda, como discutido anteriormente, manuscritos redigidos em francês e atribuídos a um autor específico, como Guillaume Le Clerc. Considerando tanto os manuscritos em latim quanto em francês, realizamos um levantamento de quais bestiários contêm um capítulo dedicado às pedras de fogo; pudemos identificar vinte. A partir daí, identificamos quatro tipos possíveis de imagens desses capítulos, ou seja, quatro modos como as pedras são figuradas nos bestiários: bustos, rochas, cabeças e corpos inteiros.

---

¹³³ BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**, pp. 147,148.

Tabela 1 - Relação dos bestiários que possuem capítulo sobre as pedras de fogo

Manuscrito	Fólio em que se encontra a imagem	Proveniência	Língua	Datação	Tipo de imagem
Aberdeen, Univ. Lib. MS 24	f.93v	Inglaterra	Latim	c.1200-10	Corpos inteiros
BNF, fr. 1444b (Guillaume Le Clerc)	f.242	França	Francês	Fim séc. XIII	Bustos
BNF, fr. 14969 (Guillaume Le Clerc)	f. 7	Inglaterra	Francês	c. 1250-75	Bustos
BNF, fr. 14970 (Guillaume Le Clerc)	f.3v	Inglaterra	Francês	c. 1285	Rochas
BNF, fr. 1951 (Bestiaire d'Amour)	f.32v	França (Paris)	Francês	Séc. XIII-XIV	Rochas

BNF, lat. 14429	f.112v	França (norte)	Latim	c. 1250-75	Cabeças
Bodleian Library, Ashmole 1511	f.103v	Inglaterra	Latim	c. 1200-10	Corpos inteiros
Bodleian Library, Bodley 602	f.3v	Inglaterra	Latim	c. 1220-40	Bustos
Bodleian Library, MS Laud Misc. 247	f.141v	Inglaterra	Latim	c.1110-30	Bustos
Oxford, St. John's College, MS 61	f. 103v	Inglaterra	Latim	c. 1210-30	Corpos inteiros
Cambridge, Corpus Christi College Library, MS 22	f.166r	Inglaterra	Latim	1150-75	Bustos

Cambridge, Trinity College Library, O.2.14	f.14v	Inglaterra(?)	Francês	Séc. XIII	Bustos
Cambridge, Gonville and Caius College, MS 384/604	f. 174r	Inglaterra	Latim	1250-75	Cabeças
Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS McClean 123 (Nuneaton Book)	f. 33	França	Francês	c.1300	Bustos
Getty Museum, MS Ludwig XV3	f. 69v	França/Países Baixos	Latim	1260-80	Bustos
Getty Museum, MS Ludwig XV4	f.73	França/Países Baixos	Latim	1277	Bustos

Morgan Library, MS M.81 (Bestiário de Worksop)	f.33v	Inglaterra	Latim	1180-7	Bustos
British Library, MS Harley 3244	f. 60	Inglaterra	Latim	1255-65	Rochas
British Library, Add. MS 11283	f. 41	Inglaterra	Latim	1160-80	Bustos
Westminster Abbey Library, MS 22	f.54	Inglaterra	Latim	1275-1300	Cabeças

Na tabela, optamos por identificar tanto o local de origem do manuscrito quanto a língua em que foi redigido, uma vez que, como verifica-se acima, bestiários produzidos na Inglaterra podem ser redigidos em francês e manuscritos franceses são, em alguns casos, redigidos em latim. Tal fenômeno pode ser explicado pela aproximação cultural e dinástica entre os reinos de França e Inglaterra no período medieval, catalisada pela conquista normanda.

Em nosso levantamento, pudemos verificar a existência de quatro variações iconográficas no que diz respeito à representação das pedras de fogo em bestiários medievais. O tipo que chamamos de “bustos” ocorre em onze

manuscritos (55% do total da amostra); os demais – “corpos inteiros”, “rochas” e “cabeças” são encontrados em três manuscritos cada; cada um destes tipos, portanto, equivale a 15% do total. A seguir, discutiremos o que significa cada um desses tipos de imagem.

Fig. 7 - as pedras de fogo (aqui denominadas *terobole*) de Oxford, Bodleian Library, MS Laud Misc. 247, f.141v (detalhe)

O mais antigo bestiário a conter um capítulo ilustrado sobre as pedras de fogo é o Oxford, Bodleian Library, MS Laud Misc. 247, datado de aproximadamente 1110-30¹³⁴. O que temos nesta imagem é algo muito diferente do que é encontrado no *Physiologus* de Bruxelas: ao invés de uma imagem exegética subdividida em três partes, o que inclui a representação das pedras de fogo nas mãos da mulher incitada por Satã, aqui temos um homem e uma mulher nus da cintura para cima, em meio às chamas. As formas arredondadas que encobrem o resto de seus corpos podem ser uma referência às pedras em si ou à montanha do Oriente onde são comumente encontradas, mas o que chama a atenção é que o elemento central da narrativa – uma pedra macho e uma pedra fêmea que entram em contato e produzem fogo – é substituído por um homem e uma mulher. Talvez esta solução iconográfica seja uma resposta ao desafio

¹³⁴ BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**, p. 148.

prático de representar o sexo das pedras (afinal, como desenhar pedras como pedras e ainda assim transmitir ao leitor o conceito de sexos diferentes?), mas o resultado é uma imagem que, ao contrário da maioria das imagens em bestiários, acaba por fazer uma referência à moralização do texto (embora não de forma tão complexa quanto o *Physiologus* de Berna).

O casal nu da cintura para cima, rodeado por chamas mais altas que eles mesmos, é uma clara referência à luxúria. A mulher tem a boca aberta e, a julgar pelos gestos de suas mãos, eles parecem estar conversando um com o outro, talvez como forma de representar o encontro das pedras que produz fogo e também o inferno.

O segundo mais antigo manuscrito de nosso levantamento é o bestiário de Worksop (c. 1187):

Fig. 8 - *Bestiário de Worksop, f. 33v*

Neste caso, novamente temos um casal figurado da cintura para cima envolto em chamas. No entanto, ambos estão vestidos e, desta forma, não são imediatamente identificáveis como homem e mulher, a não ser pela sutil diferença nos cabelos. Ao contrário de MS Laud Misc. 247, aqui o casal está unido fisicamente em um abraço, com as mãos dadas e os rostos próximos. A parte

inferior de seus corpos é encoberta pelo que parece ser uma referência ao monte no Oriente, no interior do qual também há fogo, talvez emanando do que seria uma pilha de pedras. A imagem é, de certa forma, dividida em duas partes, a inferior com as pedras de fato e, acima delas, o registro exegetico. Ainda assim, a divisão da imagem não é tão estruturada quanto nas que denominamos de tipo iconográfico “corpos inteiros”, como veremos adiante.

O tipo “bustos” é de longe o mais comum, sendo que sua ocorrência em onze manuscritos é mais do que o triplo dos outros tipos, que são encontrados em três manuscritos cada. É também o tipo mais duradouro, pois continua a ser utilizado ao longo dos séculos XII e XIII.

Oxford, MS Bodley 602 é um bestiário inglês copiado por volta de 1220-40¹³⁵, portanto, mais de um século após MS Laud Misc. 247, e também apresenta o tipo “bustos” das pedras de fogo.

Fig. 9 - Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 602, f.3v (detalhe)

A nudez do casal, assim como em MS Laud Misc. 247, é uma clara referência à luxúria, o que é, afinal, o elemento central do conteúdo moralizante

¹³⁵ BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**, p.148.

do capítulo, mas neste caso, a inclusão de uma vegetação exuberante sugere um lugar de natureza, ou um jardim. A árvore entre eles torna a cena similar a imagens de Adão e Eva no Jardim do Éden (compare-se, inclusive, com o terceiro registro das pedras de fogo no *Physiologus* de Bruxelas), ainda que não haja uma serpente enrolada no tronco. No entanto, o casal parece surgir de uma base rochosa, o que pode ser uma referência à montanha no Oriente ou às pedras em si, especialmente considerando as pequenas chamas ao longo de toda a superfície rochosa. Nesta miniatura, também se nota uma marcação nítida da diferença sexual entre o homem e a mulher, o que reitera a significação de luxúria e a associação a Adão e Eva.

Esta é uma interessante representação do tema do capítulo, uma vez que tanto o aspecto literal da narrativa quanto o tipológico são justapostos em uma única imagem. No tipo “bustos”, as imagens operam no nível alegórico – as pedras não são figuradas como pedras, mas sim como um homem e uma mulher – porém, a relação com Adão e Eva, ainda que constitua uma possível leitura, não é completa, pois o primeiro homem e a primeira mulher não foram punidos com fogo. Isto nos leva a outro nível de interpretação dessas miniaturas, que é a associação com as imagens de almas queimando no inferno, o que sugere um possível destino para aqueles que sucumbem à tentação da luxúria. As chamas, portanto, funcionam em um nível literal (pois fogo é o que as pedras produzem quando são colocadas em contato) mas, ao cercar o casal, fazem referência ao perigo da luxúria que leva os justos a perderem o controle e, ao mesmo tempo, apontam para o que pode acontecer a eles nesse caso. Assim sendo, há diferentes níveis de exegese possíveis, que se inter-relacionam e se sobrepõem: as pedras enquanto mulher e homem, mulher e homem enquanto Adão e Eva e, finalmente, Adão e Eva como pecadores no inferno, resultando em um verdadeiro desdobramento de possíveis significados.

Outro tipo iconográfico identificado é o das pedras enquanto cabeças, ou seja, a imagem traz apenas as cabeças de um homem e uma mulher:

Fig. 10 – Paris, BNF, lat. 14429, f. 112v (detalhe)

Assim como no tipo de “bustos”, no manuscrito Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 14429 não é possível ver o corpo inteiro do casal. Neste caso, as cabeças do homem e da mulher são rodeadas por formas rosadas irregulares. Exatamente devido à sua irregularidade, estas formas podem fazer referência às próprias pedras – assim, as cabeças de homem e de mulher funcionariam como um identificador do sexo de cada pedra, assim como no tipo “bustos”. De fato, esta imagem é altamente sintética, pois ao excluir o resto dos corpos, as pedras se parecem um pouco mais com pedras, mas ainda é possível identificar a questão da diferenciação de sexos que é essencial à narrativa das pedras de fogo. A adição de rostos humanos facilmente identificáveis ainda adverte o leitor sobre o resultado do desejo carnal.

No entanto, nem todas as miniaturas apresentam o mesmo nível de complexidade figurativa e potencial exegético. Na tabela acima, apontamos três manuscritos em que as pedras de fogo são figuradas como pedras, sem a inclusão de personagens humanos, de referências explícitas à luxúria ou de diferenciação sexual.

Fig. 11 – Paris, BNF, fr. 1951, f. 32v (detalhe)

Fig. 12 – Paris, BNF, fr. 14970, f. 3v (detalhe)

Fig. 13 – Londres, British Library, MS Harley 3244, f.60r (detalhe)

As miniaturas encontradas em fr. 1951, fr. 14970 e MS Harley 3244 são, comparadas aos outros exemplos discutidos neste capítulo, muito mais próximas da literalidade do capítulo do qual fazem parte. No manuscrito fr. 1951, vemos quatro pedras ovaladas: há uma pequena distância entre as duas do lado esquerdo, enquanto as outras duas pedras, do lado direito da imagem, estão juntas e envoltas em chamas. Este recurso possibilita demonstrar ao leitor, de forma figurativa, o que ocorre quando as pedras entram em contato, como narrado no texto.

Contudo, os outros dois exemplares deste tipo iconográfico, fr. 14970 e Harley 3244, não fazem quaisquer referências a fogo ou ao encontro das pedras. Em fr. 14970 há duas pedras retangulares e escuras, sendo que a do lado direito da imagem é ligeiramente maior do que a do lado esquerdo – talvez seja uma referência à pedra macho e à pedra fêmea. Em Harley 3244, é possível ver cinco pedras alaranjadas sobre uma colina com vegetação exuberante (provavelmente fazendo referência à rubrica em letras vermelhas no topo da imagem, que cita o monte oriental onde se encontram as pedras).

Este tipo iconográfico é mais próximo do tipo de imagem que é mais comum em bestiários, isto é, em que há pouca ou nenhuma referência explícita à moralização do texto do capítulo. Porém, no contexto das pedras de fogo, ou seja, quando consideramos apenas as miniaturas de pedras de fogo, este tipo é uma minoria, pois tanto “bustos” quanto “cabeças” e “corpos inteiros” são variações em que a própria imagem assume um caráter exegetico, pois não se limita a figurar os elementos descritos no texto.

Por fim, o último tipo identificado é o que chamamos de “corpos inteiros”. Mais complexo do que os outros, a característica principal desta variante é justamente que se veem os corpos inteiros, ou quase inteiros, e a imagem é dividida em duas partes. Neste caso, há uma sugestão de narrativa, pois no registro superior o homem e a mulher estão separados, em alguns casos segurando pedras nas mãos, em uma evidente referência ao momento pré-incêndio, em que as pedras de sexos opostos estão separadas. No registro inferior, as pedras não são mais figuradas, e o que se vê é o casal próximo um ao outro, ou mesmo abraçado, em meio às chamas – isto é, após o encontro das pedras. Nesse tipo de imagem, a mulher e o homem podem estar nus ou vestidos, mas mesmo no registro inferior, em que se vê o casal apenas da cintura para cima, os corpos estão mais visíveis do que na figuração de bustos ou cabeças.

Fig. 14 - Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1511, f.103v (detalhe)

A parte superior da imagem traz um homem e uma mulher, cada um segurando uma pedra, com os braços estendidos como se estivessem prestes a colocá-las em contato. Ao contrário do tipo “bustos”, aqui é possível vislumbrar quase o corpo todo das duas figuras humanas, que estão sobre uma montanha ou solo rochoso (provavelmente uma referência à montanha no Oriente onde são encontradas as pedras de fogo). No registro inferior da imagem, as pedras desaparecem das mãos do casal, que é visto se abraçando. Do monte onde estão emanam chamas vermelhas que cobrem a pelve do homem e da mulher.

Assim como em Bodley 602, os casais de Ashmole 1511 e do bestiário de Aberdeen estão em um local de vegetação abundante e árvores exuberantes e ornamentadas, o que remete à temática do Jardim do Éden e reforça a associação com Adão e Eva.

Fig. 15 - Bestiário de Aberdeen, f.93v (detalhe)

Esta variante iconográfica se destaca por apresentar quase uma qualidade narrativa, em que o registro superior da imagem exhibe o “antes” e o registro

inferior revela o “depois”, isto é, o que acontece antes e depois de as pedras serem colocadas em contato. Todavia, na imagem inferior, as pedras em si desaparecem, apesar de a montanha estar em chamas, o que coloca em evidência as figuras humanas e, assim, reitera o tema da luxúria. Por certo, o fogo criado pelas pedras também alude ao fogo da luxúria, ou ainda ao fogo do inferno e suas punições. No registro superior, a árvore no centro da imagem, e o fato de que o homem e a mulher seguram as pedras próximas a essa árvore, enfatizam a associação das pedras de fogo ao fruto proibido, e da iluminura em geral com a iconografia usual de Adão e Eva no Éden.

O terceiro manuscrito a apresentar esta variação é o MS 61. Contudo, ao contrário de Ashmole e Aberdeen, neste caso o homem e a mulher estão vestidos e não há vegetação na paisagem. O interior da montanha contém uma delicada ornamentação filigranada (fig. 1). Note-se que as filigranas do registro inferior da imagem são alaranjadas, da mesma cor das chamas que envolvem o casal. Embora o homem e a mulher não estejam nus, as pedras não estão presentes na parte inferior, assim como nos dois outros exemplares desta variação iconográfica. Deste modo, apesar de não incluir nudez, a problemática da luxúria ainda se faz presente na imagem. A diferença deste fólio para os dois outros exemplos é a inclusão do *ex-libris* com dragões logo abaixo da iluminura das pedras de fogo, que está ligeiramente superposta à inscrição, o que sugere que esta tenha sido feita posteriormente à cópia das pedras de fogo. No entanto, ambas as imagens estão unidas por uma mesma moldura verde e amarela.

A identificação de quatro variantes relativas às pedras de fogo, que podem ser encontradas em vinte bestiários, torna possível sugerir uma associação entre tipo e datação. Devido ao tamanho reduzido de nossa amostra, uma vez que o capítulo das pedras de fogo não aparece em todos os bestiários medievais, a relação entre iconografia e época não é absoluta, porém nos propicia a oportunidade de identificar alguns padrões na produção de bestiários.

O tipo mais comum, o “bustos”, é encontrado em onze manuscritos e é também o que tem maior amplitude temporal: a mais antiga iluminura identificada pertence a um bestiário datado de 1110-30 (Oxford, Bodleian

Library, MS Laud Misc. 247), mas há outros exemplos ao longo dos séculos XII e XIII até 1277 (Los Angeles, Getty Museum MS Ludwig XV4).

O tipo “corpos inteiros” ocorre em três manuscritos datados de 1200 a 1230 e, por isso, pode ser considerado a segunda variação mais antiga, mas também a que teve vida mais curta: parece ter sido utilizada em um espaço de não mais de trinta anos.

As variações “rochas” e “cabeças”, encontradas em três manuscritos cada, são mais tardias, tendo surgido não antes de 1250 e deixado de ser utilizadas no início do século XIV, o que significa que foram utilizadas por cerca de cinquenta anos.

Quando analisamos comparativamente a datação de cada tipo, fica claro que o processo de cópia dos bestiários não era figurativamente linear, ou seja, uma variante iconográfica não precisava cair em desuso para que outra surgisse em seu lugar. Ao contrário, ao longo dos séculos XII e XIII quase sempre houve pelo menos dois tipos sendo utilizados ao mesmo tempo em novos manuscritos: o tipo “bustos” perdurou por dois séculos, e continuava a ser empregado em novos livros mesmo quando o tipo “corpos inteiros” surgiu. Este desaparece por volta de 1230, e em 1250 as variações “rochas” e “cabeças” passam a ser aplicadas em bestiários que contêm o capítulo sobre as pedras de fogo, sem que o tipo “bustos” seja abandonado.

Outro ponto que chama a atenção é a associação entre os Ciclos da Criação e as pedras de fogo do tipo “corpos inteiros”. Este tipo iconográfico, como mencionado acima, foi utilizado durante pouco tempo na produção de bestiários, e só é encontrado em três manuscritos: o bestiário de Aberdeen, Ashmole 1511 e MS 61. Estes três bestiários são considerados exemplares de alto luxo, com utilização de folha de ouro em quase todas as imagens e iniciais, assim como considerável variedade de cores e alto número de fólios ilustrados. Estes três bestiários têm ainda outra característica em comum: apresentam um Ciclo da Criação no começo do livro.

O Ashmole 1511 contém quatro cenas da Criação no início do manuscrito: a criação do céu e da terra, do firmamento (Sol, Lua e estrelas), dos animais e de

Adão e Eva. Em seguida, no fólio 8v, há uma imagem de Cristo em Majestade em uma mandorla, com um livro aberto em suas mãos em que figuram o alfa e o ômega. A iluminura é emoldurada pelos símbolos dos quatro evangelistas. O fólio seguinte, 9r, contém apenas a imagem de Adão nomeando os animais, sem qualquer texto. Os fólios seguintes apresentam as imagens típicas de bestiários, em que figuram apenas os animais de cada capítulo.

Algo semelhante pode ser observado no bestiário de Aberdeen: a primeira imagem do manuscrito é de Deus criando o céu e as águas, seguido da criação das aves e dos peixes no fólio seguinte (2r). No fólio 2v, há a criação dos animais, e no fólio 3r, a criação de Adão e Eva. Assim como em Ashmole, segue-se uma imagem de Cristo em Majestade e de Adão nomeando os animais.

No MS 61, o Ciclo da Criação é um pouco diferente e mais curto. A primeira imagem é dividida em quatro partes: o quadrante superior esquerdo, a um só tempo, figura a criação do céu e da terra, das aves e dos animais. Em seguida, no quadrante superior direito, Deus cria Adão e Eva. No quadrante inferior esquerdo, temos Adão e Eva no Jardim do Éden, cada um de um lado da árvore, de mãos estendidas em direção ao outro. Por fim, no último quadrante, Adão e Eva são expulsos do paraíso. Assim como em Aberdeen e Ashmole, em seguida há uma iluminura de Adão nomeando os animais.

Fig. 16 – MS 61, f. 1v

As imagens do Ciclo da Criação, assim como Cristo em Majestade e mesmo Adão nomeando os animais, de certa forma servem como uma introdução figurativa aos livros, e inclusive apresentam um estilo e uma temática distintos da maioria das imagens que preenchem o resto dos manuscritos, em que figuram apenas os animais.

No entanto, ao final destes três bestiários, está o capítulo sobre as pedras de fogo. A iluminura das pedras é a última imagem tanto do Ashmole quanto do MS 61. No Aberdeen, as pedras foram o último capítulo e a última imagem do fim do século XII/início do XIII, porém foram acrescentados alguns capítulos ao final do século XIII ou início do XIV¹³⁶ a partir do fólio 94r, de forma que, depois das pedras de fogo, ainda há duas imagens do diamante em estilo muito mais simples do que o das imagens produzidas por volta de 1200. De qualquer forma, a iluminura das pedras de fogo em dois registros parece ter sido a última no plano original do manuscrito.

O que ocorre nestes três bestiários é uma simetria entre as imagens da Criação (especialmente da criação de Adão e Eva), no início do livro, e das imagens das pedras de fogo figuradas como homem e mulher ao final do manuscrito. No caso do MS 61, na iluminura em que está incluído o Ciclo da Criação há também uma cena de Adão e Eva, um de frente para o outro, no Jardim do Éden, seguida de sua expulsão. Esta é a primeira imagem do livro; na última imagem, um homem e uma mulher também estão de frente ao outro, com os braços estendidos, e no registro inferior o casal arde em chamas.

A disposição das imagens e a associação temática não parecem ter sido uma coincidência, mas antes uma escolha consciente por parte daqueles que fizeram o manuscrito. A semelhança entre as imagens estabelece uma contraposição entre a Criação e o inferno, entre o início em que reinava a inocência e obediência e o fim causado pelo pecado.

Também não parece ser uma coincidência que os manuscritos que se iniciam com o Ciclo da Criação terminem com o capítulo das pedras de fogo em dois registros, em que se vê os corpos quase inteiros da mulher e do homem. De

---

¹³⁶ UNIVERSITY OF ABERDEEN, **The Aberdeen Bestiary - MS 24**, f.94r, disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f94r>>, acesso em: 5 ago. 2020.

fato, nenhum dos outros bestiários que contêm imagens das pedras de fogo de outros tipos iconográficos inicia-se com uma sequência da Criação. Apenas o Aberdeen, o Ashmole e o MS 61 reúnem os dois elementos, o que sugere que a escolha de um tipo figurativo não é determinada pelo texto do capítulo (que afinal é semelhante em todos os manuscritos), mas por uma lógica particular das imagens e de uma associação temática e exegética que só pode ser explorada pela via figurativa.

Capítulo 4 - Ciclo da Criação no MS 61

Como mencionado na introdução deste trabalho, os bestiários há muito tempo têm capturado o interesse dos acadêmicos devido a suas iluminuras coloridas e curiosos contos sobre o comportamento dos animais, sem que, paradoxalmente, a maioria desses livros tenha sido objeto de análises aprofundadas, o que lhes atribui o papel de curiosidades no campo do estudo de manuscritos – em suma, como um produto bizarro da “imaginação medieval”.

As muitas imagens encontradas em um bestiário, por outro lado, implicam várias perguntas para o acadêmico: é possível que uma imagem possa cumprir um papel complexo dentro da lógica desses manuscritos, seja confirmando, seja expandindo ou até negando o significado de outros elementos de tal obra (como, por exemplo, o texto)? Como discutido no capítulo 3, os capítulos sobre as pedras de fogo são um exemplo contundente da complexidade das imagens que, além de apresentarem variedade iconográfica, diferenças quanto à estrutura (um ou dois registros) e diversidade de detalhes mesmo dentro do mesmo tipo iconográfico, têm uma relação com o texto do capítulo igualmente variável, como demonstrado na comparação das imagens das pedras do *Physiologus* e dos bestiários. Ademais, essas imagens podem ainda fazer referência a motivos iconográficos, como Adão e Eva no Paraíso ou a danação das almas, sem que o texto do capítulo faça referência direta a qualquer um desses temas. A análise dessas questões expõe a possibilidade de que as imagens em bestiários possuam potencial retórico dentro do conjunto da obra, isto é, as imagens podem exercer uma função retórica no manuscrito, sem que isso negue ou anule quaisquer outros propósitos ornamentais e/ou estéticos.

Mary Carruthers, por exemplo, identificou corretamente que o pensamento e o raciocínio, na Idade Média, seguiam uma linha mestra de procedimentos pré-definidos (a chamada “técnica do pensamento”, justamente o título de seu livro¹³⁷). Esse processo, apesar de ser uma criação monástica medieval, devia muito à retórica (e ao modo como a retórica era ensinada na Antiguidade e na

---

¹³⁷ CARRUTHERS, Mary. **The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images**, 400-1200. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Idade Média). Desta maneira, o processo mnemônico medieval não se ocupa da recuperação de fatos ou dados do passado, mas é, ao contrário, uma operação cognitiva *criativa* que consiste em elaborar algo novo a partir do que se sabe. A memória, considerada uma das partes da retórica, era compreendida enquanto uma operação de composição, ao invés de retomada ou cópia. Neste capítulo serão analisadas a imagem final do MS 61, as pedras de fogo sobre o *ex-libris*, assim como as duas primeiras iluminuras do livro (Ciclo da Criação e Nomeação dos animais, respectivamente). Por fim, será examinado o modo como as três imagens se relacionam e como isso reflete o programa figurativo de início e finalização do manuscrito.

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 iniciais decoradas e frequentemente iluminadas, amplo uso de folha de ouro e imagens decoradas com cores vibrantes e saturadas, dentro de uma moldura dupla. 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, a variação e a combinação desses motivos, assim como de outras formas e até cores, contribuem para a criação de um elemento do sistema figurativo do manuscrito, o qual pode ser chamado de *ornamentalidade* e que é maior do que a soma de suas partes. Assim, a ornamentação não é apenas um conjunto de elementos formais, mas uma faceta das imagens do livro, que funciona de forma a guiar o processo cognitivo do leitor. Reconhecer este elemento 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, cuja presença em bestiários ainda não é totalmente conhecida.

4.1 Tentação e Queda

O último fólio do MS 61 possui a inscrição de *ex-libris*, que é uma evidência de proveniência, porém não necessariamente de origem (como discutido no capítulo 1). Esta inscrição está posicionada diretamente abaixo da iluminura das pedras de fogo, após o fim do capítulo sobre as mesmas no fólio anterior (fig. 1)

De acordo com o texto, estas pedras possuem uma origem exótica (que surge no texto como uma referência vaga a uma “montanha do Oriente”) e, como algumas das pedras citadas por Teofrasto e Plínio, podem ser macho ou 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 as pedras fêmea ou macho. No caso do MS 61, o texto do capítulo é o seguinte:

*Sunt lapides igniferi in quodam monte orientis qui grece terrobolem 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.*¹³⁸

¹³⁸ “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”.

O texto é especialmente silencioso quanto a uma descrição visual das pedras. Nada é mencionado quanto ao tamanho, à cor ou a outras propriedades imediatamente identificáveis, o que demonstra que o conteúdo textual, por si só, não explica a variedade de tipos de imagens em que figuram as pedras nos diferentes bestiários, 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, como apresentado na tipologia desenvolvida no capítulo 3, 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 (pertencente, portanto, ao tipo “corpos inteiros”). 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. As pedras estão completamente ausentes desta cena, em que o foco é justamente o ápice do poder das mesmas.

Esta imagem 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 de os 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, ocorre o contrário: Essa

parte da exegese cristã que trata da importância de os 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 da tentação humanas.

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. Até mesmo a padronagem da filigrana branca não é a mesma em ambos os registros da imagem.

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 de 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 priorado¹³⁹. As razões oferecidas

---

¹³⁹ CLARK, W.B. **A Medieval Book of Beasts: The Second-family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation**, p. 243.

pela autora para ter chegado a essa conclusão são a constatação de 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 (“*ackward placement*”)¹⁴⁰. 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, 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 fólio 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 fogo¹⁴¹ – 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 a essa conclusão. Ao olhar atentamente para a imagem, é possível perceber que a iluminura das pedras parece estar ligeiramente sobreposta ao *ex-libris* (fig. 17), sendo esse efeito mais perceptível no canto esquerdo (fig. 18):

Fig. 17 – MS 61, f. 103v (detalhe)

Fig. 18 – MS 61, f. 103v (detalhe)

¹⁴⁰ CLARK, W.B. **A Medieval Book of Beasts: The Second-family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation**, p.243

¹⁴¹ BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**, p. 154.

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 de o artista ter 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 sobre 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 fólhos 3v e 57r (figs. 20 e 19); 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 o ponto onde a tinta diluída foi sobreposta às letras.

Fig. 19 – MS 61, f. 57r (detalhe)

Fig. 20 – MS 61, f. 3r (detalhe)

Em um primeiro momento, essa sobreposição pode levar à interpretação de que a 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 fólhos e, ainda que invada o espaço do texto, a moldura dupla nunca ultrapassa as linhas do raiado, ou seja, respeita a diagramação original das páginas, como nos fólhos 7v, 9r e 14v (figs. 21, 22 e 23). Mesmo quando a moldura dupla invade o espaço do texto, ainda assim o raiado esquerdo é respeitado, como pode-se ver nos fólhos 6v e 10v (figs. 24 e 25):

Fig. 21 – MS 61, f. 7v (detalhe)

Fig. 22 – MS 61, f. 9r (detalhe)

Fig. 23 – MS 61, f. 14v (detalhe)

Fig. 24 - MS 61, f. 6v (detalhe)

Fig. 25 - 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 fólhos, o *ex-libris* em si está fora do espaço destinado ao texto e às imagens, ou seja, 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.

Tabela 2 – comparação de letras

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

As letras L e 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, têm 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 (note-se que as filigranas do monte das pedras de fogo também se alternam em branco e vermelho). O uso do ouro também pode ser observado nas iniciais do restante do manuscrito e, ainda que os formatos 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 no priorado de Holy Trinity, ainda que esta seja uma possibilidade. É igualmente possível, contudo, que o manuscrito tenha sido feito em outra localidade, sob encomenda do priorado. De toda forma, o *ex-libris* como parte do programa figurativo original do livro sugere que o priorado tenha sido o primeiro proprietário do bestiário.

Uma das características mais notáveis dessa inscrição é a presença dos dragões entrelaçados que circundam o nome de Holy Trinity. Esses dragões são diferentes daqueles do resto do livro: no fólio 61r do MS 61 eles são descritos como criaturas malignas que representam o Diabo:

Draco maior cunctorum serpentium sive animantium omnium super terram. hunc greci draconta vocant, unde et dirivatum est in latium, ut draco diceretur. Qui sepe ab speluncis abstractus fertur in aerem, concitaturque propter eum era. Est autem cristatus, ore parvo, et artis fistulis per quas trahit spiritum et linguam exerat.

*Vim autem non in dentibus set in cauda habet, et verbere potius quam ictu nocet. Innoxius tamen a venenis sed ideo huic ad mortem faciendam venena not esse necessaria dicunt, quia siquem ligaverit occidit. A quo nec elephans tutus est sui corporis magnitudine. Nam circa semitas delitescens, per quas elephants soliti gradiuntur crura eorum nodis illigat, ac suffocatos perimit. Gignitur autem in ethiopia et índia, ubi in ipso incendio est iugis estus. Huic draconi assimilatur diabolos qui est immanissimus serpens, sepe a spelunca in aerem concitatur, et lucet propter eum era, quia diabolos abimis se erigens transfigurat se in angelum lucis, et decipit stultos spe false florie leticieque humane. Cristatus esse dicitur, quia ipse est rec superbie, vim non in dentibus sed in cauda habet, quia suis viribus perditis mendacio decipit quos as se trahit. Circa semitas per quas elefantes gradiuntur delitescit, quia iter eorum ad celum nodis peccatorum illigat, ac suffocatos perimit, quia siquis criminum vinculo irretitus moritur, sine dubio in inferno dampnatur.*¹⁴²

---

¹⁴² “O dragão é maior que todas as outras serpentes ou todos os outros animais sobre a terra. Por essa razão, os gregos o chamam *dracon*, e disso deriva o seu nome latino *draco*. Diz-se que o dragão frequentemente sai das cavernas para o ar livre, fazendo o ar tremular. O dragão tem uma crista, uma boca pequena e fendas estreitas por onde respira e coloca a língua para fora. Sua força não está nos seus dentes, mas em sua cauda, e mata com um golpe e não com uma mordida. Não tem veneno. Diz-se que não precisa de veneno para matar, pois mata tudo aquilo que envolver com sua cauda. Nem o elefante, com o seu tamanho enorme, está a salvo do dragão. Ao se esconder nos caminhos por onde os elefantes costumam passar, o dragão enlaça sua cauda nas suas pernas e os mata sufocados. Dragões nascem na Etiópia e na Índia, onde é quente o ano todo. O Diabo é como o dragão, ele é a serpente mais monstruosa de todas, frequentemente sai de sua caverna e faz o ar brilhar porque, ao sair das profundezas, ele se transforma no anjo da luz e engana os tolos com esperanças de vanglória e prazer terreno. Diz-se que o dragão tem uma crista, como o Diabo usa a coroa do rei do orgulho. A força do dragão não está nos seus dentes, mas na sua cauda, como o Diabo, que privado de sua força, ludibria com mentiras aqueles que atrai para perto de si. O dragão espreita os caminhos por onde passa o elefante, assim como o Diabo enlaça com os nós do pecado o caminho daqueles destinados ao céu e, como o dragão, os mata por asfixia. Porque qualquer um que morre preso nas correntes de seus pecados é condenado sem dúvida ao inferno.”

15111
 nena: quot genera. tot pnties. tot dolo-
 res. quot colores habentur 9.

Dracō maior cunctorum serpentium
 siue omnium animantium sup̄iā.
 hunc greci diaconta uocant. unde
 & diriuatum ē. in latinum. ut draco di-
 ceretur. Qui sepe ab speluncis abstractus.
 fertur in aerem. concitatur q̄ ppter eum
 aer. Est autem cristatus. ore paruo. &
 artiffistulis. p quas trahit sp̄m. & linguā
 exerat. Vm autem non in dentib; sed
 in cauda habet. & uerbere potius quam
 ictu nocet. Innoxius tam̄ ē a uenenis. s;
 ideo hunc ad mortem faciendam uenena

Fig. 26 – MS 61, f. 61r

Fig. 27 – MS 61, f. 61r (detalhe)

Assim como às pedras de fogo, aos dragões é atribuída uma origem exótica e distante (neste caso, Etiópia e Índia). Segundo o texto, eles são os maiores animais terrestres, e matam suas presas por constrição e não com veneno. Na imagem do capítulo (figs. 26 e 27), figura um dragão de cor clara e asas verde e laranja enrolado em um elefante, que possui cascos fendidos e um bico. Essa iconografia básica do embate entre dragão e elefante pode ser observada em outros bestiários, ainda que a aparência dos animais seja altamente variável. veja-se, a título de comparação, a imagem do mesmo capítulo no bestiário de Aberdeen:

Fig. 28 – Bestiário de Aberdeen, f. 65v (detalhe)

Nesse manuscrito, o elefante possui uma tromba, patas arredondadas (ao invés de cascos) e orelhas similares a flores. Nesse capítulo, nem no MS 61 nem em Aberdeen os elefantes têm presas de marfim. Incidentalmente, no capítulo sobre o elefante no MS 61, o animal é figurado de maneira muito diversa daquela do capítulo sobre o dragão, o que sugere que modelos diferentes foram utilizados para as duas imagens (fig. 29).

Fig. 29 - MS 61, f. 11v (detalhe)

Por outro lado, a figuração dos dragões – no *ex-libris* e no fólio 61r – é relativamente menos dissimilar, pois ambos possuem um par de asas, duas pernas e orelhas pontudas; mas ainda assim há diferenças óbvias quanto à escolha de cores, à existência de dentes e ao posicionamento da cabeça (virada para a esquerda no MS 61 e para a direita em Aberdeen).

No capítulo sobre a árvore Peridens, que antecede o capítulo sobre dragão no MS 61, dragões também são citados e reitera-se essa associação negativa. Nos fólhos 59v, 60r e 60v, diz-se da árvore Peridens:

Peridens est arbor in india. fructus autem huius arboris dulcis est totus et valde suavis, columbe autem delectantur in fructibus huius arboris, habitantque in ea pascentes fructus eius. draco autem inimicus est columbis, timetque arborem et umbram eius ubi columbe morantur, et non potest appropriare arbori neque umbre eius. si enim umbra arboris venerit ad occidentem fugit draco ad orientem. Si autem evenerit ut columba inveniatur extra arborem aut aumbram eius occidit eam draco. arborem deum patrem intellige, umbram filium, sicut gabriel dicit ad mariam: spiritus sanctus superveniet in te et virtus altissimi obumbrabit tibi.

*Fructum, celestem sapientiam deum scilicet spiritum sanctum. Vide ergo homo ne postquam acceperis spiritum sanctum hoc est spiritualem columbam intelligibilem de celo descendentem et manentem super te foris fias ab eternitate, alienus a patre et filio et spiritu santo, et draco te interimat, id est diabolos. Nam si tu habeas spiritum sanctum non potest tibi appropinquare draco. Attende ergo homo et permane in fide catholica ibique habita ibi persevera in una ecclesia catholica. Cave quantum potes ne extra domum doris inveniariis et comprehendat te ille edraco serpens antiquus et devoret te sicut Judam qui mox ut exiit a domino foras et fratribus apostolis statim a demone devoratus est et periit.*¹⁴³

Ainda que não seja o tópico principal do capítulo, os leitores adquirem mais informações sobre os dragões. Verifica-se, porém, que entre os capítulos sobre o dragão propriamente dito e no sobre a árvore Peridens, há duas diferenças principais: no que diz respeito ao texto, as características associadas ao dragão são distintas, pois um capítulo destaca o potencial mortífero do animal e a sua forma de matar as presas, assim como uma associação exegética explícita com o Diabo. Já no capítulo sobre a árvore, o dragão também é apresentado em oposição a outro animal, neste caso as pombas, ao invés do elefante; mas nada é mencionado sobre sua capacidade de constrição ou tendência a habitar cavernas, embora mantenha-se a correlação demoníaca. No que diz respeito às imagens, os capítulos diferem ainda mais: uma tem por foco justamente o tamanho e a ferocidade do dragão, em luta com seu inimigo elefante; na outra, a estatura não

---

¹⁴³ “Peridens é uma árvore da Índia. Seus frutos são inteiramente doces e muito agradáveis, as pombas deliciam-se neles e vivem na árvore, alimentando-se deles. O dragão é o inimigo da pomba, ele teme a árvore e sua sombra, na qual as pombas vivem, e não pode se aproximar nem da árvore nem de sua sombra. Se a sombra move-se em direção ao oeste, o dragão foge para o leste. Se uma pomba é pega fora da árvore ou sua sombra, o dragão a mata. Entende a árvore como Deus, a sombra como seu filho, como Gabriel diz a Maria: O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra. Entende o fruto como a sabedoria de Deus, isto é, o Espírito Santo. Portanto, homem, cuida para que depois de teres recebido o Espírito Santo, que é a pomba espiritual e compreensível, descendo e permanecendo em ti, não sejas pego fora da eternidade, separado do Pai e do Filho e do Espírito Santo, e que o dragão, isto é, o Diabo, não te mate. Pois se tens o Espírito Santo, o dragão não pode se aproximar de ti. Presta atenção, homem, e permanece na fé católica, vive nela, persevera nela, na única Igreja Católica. Sê o mais cuidadoso que possas ser para que não sejas pego fora das portas da casa, que o dragão, a serpente antiga, não te capture e devore, assim como Judas foi imediatamente devorado pelo Diabo e pereceu assim que abandonou o Senhor e seus irmãos apóstolos.” A frase “o Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra” advém de Lucas 1:35 e, portanto, aqui utilizamos a tradução da Bíblia de Jerusalém, como em todas as citações bíblicas na tese.

é ultradimensionada, sendo os dragões menores do que a árvore e não muito maiores que as pombas que desejam caçar. Essa aparente incongruência pode ser observada em outros bestiários, e revela que a lógica das imagens, nesse caso, não funciona em prol de uma consistência visual no manuscrito como um todo (no que tange à forma dos animais), mas tem por objetivo evidenciar as informações do capítulo que facilmente identificam o tema central (os dragões, a árvore Peridens) e/ou sobre as quais se baseia diretamente a exegese. Ainda assim, o que se observa é que, no caso do MS 61, as três instâncias em que os dragões são citados ou figurados (capítulo sobre o dragão, capítulo sobre a árvore Peridens e *ex-libris*) são marcadamente heterogêneas, tanto figurativa quanto simbolicamente. No caso da inscrição do último fólio, não há qualquer conteúdo textual relativo aos dragões, mas o posicionamento dos mesmos, como moldura do nome do priorado, sugere que não é possível simplesmente transferir as conotações maléficas dos capítulos para o *ex-libris*. Isso reitera o status especial da inscrição, o que é transmitido ao leitor através das letras diferentes do restante do manuscrito, do posicionamento além do raiado, da ornamentação detalhada com fundo púrpura e uso de ouro, e também pela nova significação dos dragões – que não podem ser relacionados, aqui, ao mal.

cessit. Nec solum uoluptati. sed etiam salu-
ti est. fauces obdulcat & curat uulnera.
minis opus medicamentum infundit ul-
ceribus. Itaque cum sit infirma robore apes
ualida est uigore sapientie & amore iuuat.
denique regem suum apes summa protectione
defendunt: & pro eo pulchrum putant.
In columi rege nesciunt mutare iudiciū.
mentem inflectere. Amisso rege fidem
seruandi muneris derelinquunt. atque
ipse sua mella diripiunt. quod si qui pnci-
patum habuit muneris interemptus ē.
Itaque cum aues alie uix in anno edant

singulos fetus. a-
pes geminos cre-
ant & duplici
ceteris fecundita-
te preponderant.

Perindens
est arbor
in uindicta fru-
ctus autem huius

Fig. 30 - MS 61, f. 59v

Fig. 31 – MS 61, f. 59v (detalhe)

A imagem no capítulo sobre a árvore Peridens oferece uma oportunidade de análise comparativa com a figuração dos dragões no *ex-libris*. De fato, os dragões que emolduram o nome do priorado no fólio 103v são similares aos do fólio 59v: as orelhas pontiagudas, o par de asas e os dois pés com três dígitos cada. O dragão do lado direito do *ex-libris* é muito parecido com o dragão à esquerda da imagem da árvore Peridens; até as cores são as mesmas: cabeça vermelha e corpo azul. O dragão da direita do *ex-libris*, porém, não possui a mesma paleta de cores do dragão da esquerda no fólio 59v: ao invés de ter o corpo acinzentado, a maior parte de seu corpo é vermelho, e a cabeça azul – exatamente o contrário do outro dragão na moldura da inscrição. A lógica que parece prevalecer no último fólio é aquela da alternância cromática entre os dois dragões da imagem. Isso é confirmado pelo fato de que a cauda do dragão da esquerda, que sai da boca do da direita, é azul, ainda que o restante do corpo seja vermelho. A razão mais provável para isto é que a cabeça do dragão da direita é vermelha, e ao colorir de azul a cauda que sai da boca cria-se um contraste entre os dois corpos.

De toda maneira, ao considerar as três instâncias em que são figurados dragões no MS 61 (o capítulo sobre a árvore Peridens, o capítulo sobre o dragão e, finalmente, a moldura do *ex-libris*), nota-se que não há necessariamente um padrão cromático ou iconográfico consistente que se aplique às três imagens.

Ainda assim, a significação negativa dos dragões não é encontrada apenas nos bestiários. O saltério Londres, British Library, Additional MS 28681, produzido por volta de 1262-1300 na Inglaterra¹⁴⁴, destaca-se de outros manuscritos do período por conter um mapa-múndi, em que é figurada a visão geográfica medieval da Terra. Na concepção de espaço da Idade Média, os continentes estavam distribuídos a partir do modelo “TO”, em que a Terra Santa está no centro de tudo, a Ásia na parte superior, a África no lado direito do leitor e a Europa no lado esquerdo. Além das três massas de terra, frequentemente esses mapas traziam ainda a figuração de espaços e elementos extraterrenos, como as esferas celestes, os ventos, Adão e Eva, o jardim do Éden e até mesmo

¹⁴⁴ BRITISH LIBRARY, **Digitised Manuscripts**, Add. MS 28681, disponível em: <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_28681>, acesso em: 3 ago. 2020.

Deus. Nessa estrutura, quanto mais distante do centro, santificado, mais próximo do extraterreno, do exótico e de tudo aquilo que existe para além da civilização e do tempo¹⁴⁵: as bordas da Terra são entendidas como espaços liminares, em que habitam entes sobre-humanos. Assim sendo, no mapa-múndi do saltério Londres, British Library, Add. MS 28681 (fólio 9r), vê-se, no alto da imagem, Deus, com dois anjos ao seu lado; os doze quartos do vento; e dois dragões abaixo de tudo, representando o espaço do submundo¹⁴⁶.

---

¹⁴⁵ CAMILLE, Michael, **Image on the Edge: The Margins of Medieval Art**, Londres: Reaktion Books, 1992, p. 14.

¹⁴⁶ *Ibid.*

Fig. 32 – Mapa-múndi do Londres, British Library, Add. MS 28681 (fólio 9r)

Fig. 33 - Londres, British Library, Add. MS 28681, f.9r (detalhe) – A Escócia e a Inglaterra estão circuladas em vermelho. Logo abaixo lê-se “Ibernia” (Irlanda).

Essas acepções negativas, tanto em bestiários como em outras fontes medievais, são o que levou Debra Hassig a interpretar os dragões na parte inferior do fólio 103v como símbolos maléficos e, portanto, associados ao tema da transgressão de Adão e Eva¹⁴⁷. Hassig afirma, ainda, que a ornamentação formada pela cauda de um dos dragões seria uma Estrela de Davi, e que poderia ser interpretada como um tipo de comentário antissemita, em vista dos eventos do Velho Testamento referenciados no capítulo sobre as pedras de fogo¹⁴⁸. Contudo, tal análise não se sustenta, pois não leva em consideração o contexto figurativo geral do fólio. Uma conotação negativa não pode ser aplicada aos dragões do *ex-libris*, pois sua proximidade com o nome do priorado sugere que sua função é justamente a de ornamentar e, portanto, conferir honra e status, contrariando, portanto, qualquer tentativa de explicação meramente simbólica da composição do último fólio.

A análise dos mapas medievais, porém, revela o lugar ocupado pelas ilhas britânicas na concepção de espaço medieval. Tradicionalmente, as ilhas são figuradas no canto inferior esquerdo dos mapas-múndi, quase na borda da Terra.

¹⁴⁷ HASSIG, Debra. **Medieval Bestiaries: text, image, ideology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 121.

¹⁴⁸ *Ibid.*

Desde a era anglo-saxônica, a Inglaterra/Bretanha, especificamente, era entendida pelos próprios ingleses medievais como um local periférico, dentro de uma concepção histórico-geográfica de legado imperial que tinha Roma como centro¹⁴⁹. Totalmente ao contrário de nossa noção contemporânea, em que a Inglaterra é um país central na dinâmica da sociedade capitalista internacional, a Inglaterra medieval está nos confins do mundo; e esse modo de localizar a si mesmos no espaço físico também terá um impacto no entendimento que os ingleses têm de seu papel na história da cristandade durante toda a Idade Média.

---

¹⁴⁹ HOWE, Nicholas. Rome: Capital of Anglo-Saxon England. **Journal of Medieval and Early Modern Studies**, v. 34, n. 1, pp. 147–172, 2004, p. 151.

Fig. 34 - Mapa de Hereford

No canto inferior direito do mapa, em retângulos de fundo azul e vermelho, há quatorze representantes das raças monstruosas citadas por Plínio, como os *sciapodes* (seres com apenas um grande pé e uma perna centrada no meio do corpo) e *blemmias* (criaturas sem cabeça, com os rostos em seus peitos). Essas criaturas habitam as bordas da Terra, do lado oposto à Inglaterra no mapa (no continente africano), mas ainda assim, tão longe quanto ela do centro do mundo.

Fig. 35 - Raças monstruosas no Mapa de Hereford (detalhe)

O mapa-múndi de Hereford, produzido por volta de 1300¹⁵⁰ (fig. 34), é estruturado de maneira similar ao Add MS 28681. Em Hereford, as ilhas britânicas também são figuradas no remoto canto inferior esquerdo do mapa, e nas bordas da Terra são encontradas as raças monstruosas (fig. 35). No alto do mapa, Deus em majestade, flanqueado por anjos, observa o mundo abaixo, como no Add MS 28681; a peculiaridade aqui está na inclusão em uma boca do inferno

¹⁵⁰ STRICKLAND, Debra Higgs. Edward I, Exodus, and England on the Hereford World Map. *Speculum*, v. 93/2, p. 420–69, 2018, p. 420.

bestial, para onde um demônio alado conduz as almas danadas (fig. 36). Assim como os monstros e mesmo os anjos, o inferno localiza-se nas margens do mapa, no espaço liminal reservado aos elementos extraterrenos. Como veremos adiante, o motivo figurativo da boca do inferno também é encontrado em bestiários e reforça a temática moralizadora que se manifesta nesses manuscritos, entre outras formas, através das imagens que tratam da criação do mundo.

Fig. 36 - Almas sendo conduzidas ao inferno (Mapa de Hereford, detalhe)

Para além do *ex-libris*, o MS 61 pode ser considerado um bestiário raro também em relação ao Ciclo da Criação no início do livro. O Ciclo precede o texto do bestiário em si e, quando considerado em consonância com a imagem das pedras de fogo ao final, vê-se uma sequência figurativa forte sobre os pecados e suas consequências.

Outros bestiários contêm Ciclos da Criação em seu início, sendo alguns deles livros de luxo que foram considerados similares ao MS 61 em termos de ordem de capítulos e iconografia (como o bestiário de Aberdeen e Ashmole 1511), mas também cópias mais modestas, como Oxford, Bodleian Library, MS Douce 151, um manuscrito posterior ao MS 61, datado de 1340-60¹⁵¹. Nos casos em que

¹⁵¹ BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**, p. 148.

há um Ciclo, este normalmente precede as imagens de animais e funciona como um tipo de introdução aos capítulos, uma espécie de prólogo-moldura¹⁵² que dá sentido ao livro e estabelece o contexto do que se segue. Nestes manuscritos, cada estágio da Criação tem a sua própria imagem, e em alguns casos pinturas de página inteira (como Aberdeen e Ashmole). Todavia, ao contrário do MS 61, esses bestiários não contêm uma imagem em que figura a Queda de Adão e Eva ou qualquer imagem dividida em quatro seções. O MS 61 é notável também pela inclusão de um tipo distinto de composição: o espaço da escrita no fólio 1v é completamente ocupado por apenas uma iluminura, seu formato retangular dividido em quatro partes e envolto por uma moldura tripla de azul, verde e um amarelo pálido. Não há texto neste fólio, o que faz com que a introdução ao bestiário seja feita de maneira completamente figurativa (fig. 37).

---

¹⁵² JAROUCHE, Mamede Mustafa. Uma poética em ruínas. In: **Livro das Mil e Uma Noites**. São Paulo: Editora Globo, 2005, v. 1 - ramo sírio, p. 21.

Fig. 37 – Ciclo da Criação do MS 61 (f. 1v)

No quadrante superior esquerdo, vê-se Deus com vestes verde e púrpura e com auréola, sua mão direita erguida em direção a uma miríade de animais e pássaros multicoloridos. Acima dos animais há uma forma ondulante de azul, branco e vermelho no canto superior direito da imagem, uma representação do céu, da terra ou do mar sendo criados. Ao invés de ter uma imagem para cada dia da Criação, esta parte da iluminura acaba por combinar a criação do mundo e dos animais em uma única composição. Na seção seguinte, no quadrante superior direito, Deus (agora em vestes vermelhas e azuis), dá vida a Eva a partir da costela de um Adão adormecido. Na terceira parte da imagem, no quadrante inferior esquerdo, Adão e Eva estão posicionados de cada lado da Árvore do Conhecimento, que tem uma serpente enrolada em seu tronco. Finalmente, na parte inferior direita, um anjo com uma espada expulsa Adão e Eva do Paraíso.

Note-se que, na iluminura da Criação e Queda no MS 61, assim como em outras imagens do manuscrito, as cores são saturadas, brilhantes e variadas. Mais do que isso, as cores guiam os olhos do leitor no correr da página e fazem com que a imagem funcione em dois eixos horizontais diferentes (fig. 38): na parte superior, o tema da Criação; na inferior, a transgressão e suas consequências. Contudo, é importante notar que as cores das vestes de Deus no quadrante superior esquerdo (verde e púrpura) são as mesmas das vestes do anjo que, com sua espada, expulsa Adão e Eva. Por outro lado, as cores das vestes de Deus no quadrante superior direito (azul e vermelho) são as mesmas cores predominantes da Árvore e da Serpente no quadrante inferior esquerdo. O Criador e o banidor são figurados com o mesmo arranjo cromático, e portanto aquele que dá a vida tem cores semelhantes àquele que traz a tentação, o que sugere que a escolha cromática não tenha sido baseada nos atributos simbólicos das cores, mas sim empregada de forma a indicar uma ligação entre a criação de Eva e a Queda causada por render-se à tentação. Ou seja, há uma ordenação em quiasma nessa imagem:

Fig. 38: Ordenação em quiasma do fólio 1v do MS 61. Eixos horizontais: criação e transgressão. Eixos opostos: Eva e queda

Este arranjo cromático também 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 medieval¹⁵³. Em geral, o texto dos bestiários não referencia as imagens dos capítulos, mas neste caso o uso da cor é completamente independente de qualquer parâmetro textual, pois não há texto algum nesta parte inicial do manuscrito. Todavia, mesmo quando há, o texto não é a referência central para a organização das imagens, o que novamente desafia uma explicação meramente simbólica. Ao que tudo indica, o brilho e saturação das cores, assim como a alternância e a variedade de tons, funcionam como forma de guiar o processo cognitivo do leitor e conferir status ao manuscrito, exercendo, portanto, um papel ornamental no sentido retórico clássico. O MS 61 é um livro que começa e termina de forma puramente figurativa, com pinturas de página inteira. A última imagem (das pedras de fogo) referencia explicitamente o conteúdo moralizante do capítulo, o que não é comum em bestiários¹⁵⁴, e o Ciclo da Criação no começo é excepcional ao incluir cenas da tentação pela serpente e da expulsão de Adão e Eva. Ambos os fólios figuram 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 do pecado. 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 fólios 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

¹⁵³ PASTOUREAU, Michel. **Une Histoire Symbolique du Moyen Âge Occidental**, p. 130.

¹⁵⁴ MURATOVA, Xenia. Animal Symbolism and Its Interpretations in the Pictorial Programmes of the Illuminated Bestiaries. **IKON - Journal of Iconographic Studies**, v. 2, p. 229–242, 2009, p. 229.

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 – fazem com que elas tenham uma continuidade entre início e fim do manuscrito, e que seus elementos em comum sejam responsáveis por colocar o processo meditativo em movimento.

Uma estrutura similar pode ser encontrada no Bestiário de Northumberland (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, MS. 100), produzido por volta de 1250-60 na Inglaterra¹⁵⁵. Este manuscrito também contém cenas da Criação. Retornaremos a ele mais detidamente no capítulo 5, em que será parte de uma análise comparativa mais aprofundada. No caso do Northumberland, as imagens da Criação não precedem o texto, como é o caso do MS 61 e Aberdeen. Aqui cada imagem é acompanhada de uma narração sobre o momento específico da Criação figurado na miniatura. Há oito imagens no total: a queda do anjos, a criação do céu e da terra, a criação das árvores, a criação do Sol e da Lua, a criação das aves e dos peixes, a criação dos animais e de Adão e Eva, o sétimo dia (com Deus em majestade em uma mandorla) e finalmente Adão nomeando os animais. Esta última imagem é a única pintura de página inteira na sequência do Gênesis/Criação (fig. 48).

Este bestiário é notável por figurar anjos caídos e uma boca do inferno, o que faz com que seja o único bestiário além do MS 61 a abordar o tema da Queda de forma tão explícita (ainda que muito diferente da figuração encontrada no MS 61). No Northumberland, Deus está no centro da imagem, sua mão direita erguida abençoando os anjos bons que não se rebelaram. Com sua mão esquerda, Ele empurra um anjo para baixo – cinco anjos podem ser vistos caindo diretamente na boca do inferno, figurada aqui como um animal monstruoso ou dragão com fogo saindo pela boca. O leitor não é capaz de ver a face do anjo que está mais perto do inferno, pois ele está prostrado, com a cabeça inclinada para baixo, em claro sinal de derrota. Acima dos anjos rebeldes há uma estrutura

¹⁵⁵ THE J. PAUL GETTY MUSEUM, **Collection**, Northumberland Bestiary, disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/240115/unknown-maker-northumberland-bestuary-english-about-1250-1260>>, acesso em: 3 ago. 2020.

arquitetônica, que não parece representar uma construção específica, mas cujas linhas retas e harmoniosas fazem referência ao Céu acima, contrastando com a forma orgânica, monstruosa e bestial da Boca do Inferno (fig. 39).

Fig. 39 – Bestário de Northumberland, f. 1v

O destaque dado aos anjos e seus destinos nesse manuscrito há de ter sido particularmente relevante para leitores da Inglaterra medieval, devido ao modo como entendiam o seu próprio lugar na história da cristandade: se os ingleses consideravam-se habitantes de um local ermo e remoto, nos confins do mundo, ao mesmo tempo, atribuíam a si mesmos uma origem celestial e, portanto, privilegiada no plano divino. Beda, monge nos monastérios de Wearmouth e Jarrow, finalizou em 731 o que seria a mais influente narrativa histórica da Inglaterra na Idade Média, a sua História Eclesiástica do Povo Inglês (*Historia Ecclesiastica gentis Anglorum*)¹⁵⁶. Nessa obra, Beda inclui o célebre relato apócrifo de por que o futuro papa Gregório teria se empenhado tanto na salvação dos ingleses¹⁵⁷, “a nossa gente” (*ex causa admonitus tam sedulam erga salutem nostrae gentis curam gesserit*)¹⁵⁸: ao visitar um mercado em Roma, Gregório encontrou belos meninos sendo postos a venda como escravos; meninos esses descritos como sendo de compleição clara, com belas faces e cabelos bonitos (*pueros uenales positos candidi corporis ac uenusti uultus, capillorum quoque forma egregia*)¹⁵⁹. O futuro papa então perguntou de onde tinham sido trazidos. “Da ilha da Bretanha” (*Brittania insula*)¹⁶⁰, foi a resposta. Gregório pergunta, destarte, se os habitantes dessa ilha eram cristãos, ao que lhe respondem negativamente; lamenta então que meninos tão belos fossem ainda pagãos, e questiona o nome do povo ao qual pertencem – “anglos” (*Angli*)¹⁶¹, foi a resposta. Sensibilizado pela beleza dos meninos, Gregório teria comentado que eles tinham faces angelicais e que tais homens deviam ser herdeiros dos anjos no Céu (*anglicam habent faciem, et tales angelorum in caelis decet esse coheredes*)¹⁶².

A associação entre os vocábulos anglos (*Angli*) e anjos (*angeli*) estabelece de forma clara a origem celestial do povo inglês, segundo Beda, como se o destino

¹⁵⁶ HARRIS, Stephen. Bede and Gregory’s Allusive Angles. **Criticism**, v. 44, n. 3, p. 271–289, 2002, p. 271.

¹⁵⁷ A conversão da Inglaterra anglo-saxônica ocorreu durante o papado de Gregório, com o envio de missionários liderados por Agostinho da Cantuária em 596.

¹⁵⁸ BEDA. **Bede’s Ecclesiastical History of the English People**. Oxford: Clarendon Press, 1969, p. 132.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.132.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.132.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 134.

¹⁶² *Ibid.*, p.134.

salvífico dos anglo-saxões estivesse inscrito em seu próprio nome¹⁶³. No Northumberland, a inclusão da Queda no início do livro sugere fortemente a leitores ingleses que tivessem em mente as consequências das transgressões contra a vontade Deus, e a similaridade entre “anglos” e “anjos”, num contexto medieval em que a aproximação fonética era considerada também uma aproximação de sentido, dificilmente não faria com que um leitor inglês meditasse sobre seus próprios pecados, a Queda da humanidade e o papel de seu povo na história da salvação.

A influente obra de Beda encontrará ecos no decorrer dos séculos, sendo a temática da queda dos anjos recorrente na literatura inglesa medieval. De fato, a questão da queda dos anjos não é tratada no Gênesis, o que pode parecer uma omissão intrigante, dada a relevância do tema na explicação da criação do mal no mundo e mesmo no destino da humanidade, com a tentação da serpente e a consequente expulsão de Adão e Eva do Paraíso. Justamente por essa lacuna na narrativa bíblica, que acaba por incentivar a busca por explicações, e dada a autoridade de Beda em todo o período medieval posterior, o tópico dos anjos caídos será uma constante nos escritos de Ælfric de Eynsham (c. 955-1020) – cuja obra é considerada o auge da reforma beneditina e da literatura em inglês antigo na Inglaterra pré-Conquista.

Em sua tradução das *Interrogationes Sigwulfi Presbiteri* de Alcuíno para o inglês antigo, Ælfric inclui a anedota em que o aluno Sigelwulf pergunta ao seu mestre por que o pecado dos homens foi incluído no livro do Gênesis, enquanto o dos anjos foi omitido, referindo-se ao fato de que a Bíblia não é explícita quanto aos detalhes da queda de Lúcifer. Ao que Alcuíno teria respondido ao jovem: *Forþan þe God gemynte þæt he wolde þæs mannes synne gehælan, na þæs deofles*¹⁶⁴ – “porque Deus determinou que iria curar o pecado dos homens, não do

¹⁶³ FITZGERALD, Jill M. **Rebel Angels: Political Theology and the Fall of the Angels Tradition in Old English Literature**. Tese (doutorado em inglês/estudos medievais), Universidade de Illinois, Urbana, Illinois, 2014, p. 8.

¹⁶⁴ ÆLFRIC. **Ælfric's Version of Alcuini Interrogationes Sigeuulfi in Genesin**. Halle: E. Karras, 1883, p. 60.

Diabo”¹⁶⁵. O tópico é ainda tratado com mais profundidade em uma de suas homilias, em que o episódio final da guerra no céu é descrita em detalhes:

*ƿa ða hí ealle hæfdon þysne ræd betwux him gefæstnod, þa becom Godes grama ofer hí ealle, and hí ealle wurdon awende of þam fægeran híwe, þe hí on gesceapene wæron, to laðlicum deoflum. And swiðe rihtlice him swa getimode, þaða he wolde mid modignysse beon betera þonne he gesceapen wæs, and cwæð, þæt he mihte beon þam Ælmihtigum Gode gelíc. ƿa wearð he and ealle his geferan forcubran and wyrsan þonne ænig oðer gesceaft; and þa hwile þe he smeade hu he mihte dælan rice wið God, þa hwile gearcode se Ælmihtiga Scyppend him and his geferum helle wíte, and hí ealle adræfde of heofenan rices myrhðe, and let befeallan on þæt ece fyr, þe him gegearcod wæs for heora ofermettum.*¹⁶⁶

Esse trecho é significativo pela sua descrição das consequências sofridas pelos anjos que se rebelaram sob a liderança de Lúcifer: não só foram expulsos do céu como perderam sua forma angelical imediatamente ao se rebelarem, tornando-se demônios. Ainda segundo Ælfric, a Deus os entregou ao fogo do inferno, onde estavam preparados tormentos eternos. Uma narrativa similar é encontrada no Sermão VI de Wulfstan de Iorque (morto em 1023), em que os anjos também se transformam após sua traição:

*An is ece God þe gesceop heofonas 7 eorðan ealle gesceafta, 7 on fruman he gelogode on þære heofonlican gesceafta, þæt is, on heofona rice, engla weredu mycle 7 mære. Ða wearð þær an þæra engla swa scinende 7 swa beorht 7 swa wlitig þæt se wæs Lucifer genemned. ƿa þuhte him þæt he mihte beon þæs efengelica ðe hine gescop 7 geworhte; and sona swa he þurh ofermodignysse þæt geðohte, þa hreas he of heofonum 7 eall þæt him hyrde, 7 hy gewurdan of englum to deoflum gewordene, 7 heom wearð hyll gegearwod, 7 hi ðær wuniað on ecan forwyrd.*¹⁶⁷

¹⁶⁵ FITZGERALD, Jill M. **Rebel Angels: Political Theology and the Fall of the Angels Tradition** in Old English Literature, p. 1.

¹⁶⁶ ÆLFRIC. **The Homilies of the Anglo-Saxon Church: The First Part, Containing the Sermones Catholici, Or Homilies of Ælfric.** Londres: Richard and John E. Taylor, 1844, pp. 10,12. “Quando todos eles confirmaram sua decisão entre si, a fúria de Deus recaiu sobre todos eles, e foram transformados em demônios. E lhe serviu muito bem [a Lúcifer], quando, em orgulho, desejava ser melhor do que era, e disse que poderia ser igual a Deus todo poderoso. Então veio ele e sua tropa mais perversa e pior do que quaisquer outras criaturas e enquanto ele pensava em como poderia dividir o poder com Deus, o criador todo poderoso preparou tormentos infernais para ele e sua tropa, e os expulsou de toda a alegria do reino do céus, e fez com que caíssem no fogo eterno que foi preparado para eles através de seu orgulho”.

Tanto no texto de Ælfric quanto no de Wulfstan diz-se que Lúcifer agiu por orgulho, ao desejar equiparar-se a Deus, e por isso ele e seus cúmplices deixaram de ser anjos. No sermão de Wulfstan também consta o detalhe de que o inferno foi preparado para receber os rebeldes, o que confirma a tônica de associar, na mesma narrativa, o que motivou a traição (o pecado do orgulho), a punição divina que consiste em perder o status angelical e, por fim, a chegada ao inferno. Em ambos os casos, contudo, não há uma descrição pormenorizada do inferno ou dos tormentos que ali encontraram, e certamente não é citada nenhuma boca do inferno animalesca, como figurada no bestiário de Northumberland.

A inclusão dessa cena no manuscrito, portanto, não pode ser explicada puramente através da narrativa bíblica, pois o livro do Gênesis não trata da queda dos anjos, que, a princípio, não deveria figurar em uma sequência de imagens sobre a criação do mundo. Desse modo, a inserção de tal imagem responde não à sequência bíblica, mas à relevância do tema da queda dos anjos para os ingleses medievais. Ainda que o que tenha motivado Lúcifer a se voltar contra seu criador tenha sido o pecado do orgulho, o resultado foi a insubordinação, e a traição luciferina é justamente o oposto do ideal anglo-saxônico de lealdade¹⁶⁸, sendo a Inglaterra medieval uma sociedade estruturada a partir de relações senhoriais.

A relevância do *topos* da queda dos anjos para os ingleses (derivada da antiga associação entre os anjos e o povo inglês e da importância de se preservar o sistema senhorial), solidificada na célebre obra de Beda, e posteriormente desenvolvida numa narrativa de queda nos escritos de alguns dos maiores *auctores* do período pré-Conquista na Inglaterra, Ælfric e Wulfstan, auxilia-nos no entendimento da inclusão da imagem no Northumberland, tendo em vista a

---

¹⁶⁷ WULFSTAN DE IORQUE. **The Homilies of Wulfstan**. Oxford: Clarendon Press, 1957, pp. 143,144. “Singular é o Deus eterno que deu forma aos céus e à toda a criação na Terra, e no início ele ordenou a criação divina lá, isto é, no reino do céu, uma tropa de anjos poderosos e esplêndidos. Então surgiu um desses anjos que era tão reluzente e tão brilhante e tão belo que se chamava Lúcifer. Ele então pensou consigo mesmo que poderia ser igual Àquele que o criou e o fez; e assim que ele pensou isso com orgulho, então ele e todos os que o obedeceram caíram do céu, e se transformaram de anjos em demônios, e o inferno estava pronto para eles, e eles lá ficaram em eterna ruína”.

¹⁶⁸ MAGENNIS, Hugh. **Images of Community in Old English Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 15.

época e o local onde foi produzida. Ainda assim, alguns elementos da imagem não são redutíveis à tradição textual de uso do *topos*; especificamente a unidade arquitetônica no céu e a boca do inferno bestial.

No fólio 1v do manuscrito, o anjo à direita de Deus tem as mãos juntas em sinal de devoção, enquanto os anjos rebeldes da sua esquerda estão sendo empurrados para o inferno diretamente pela mão do Criador. Isso condiz com a narrativa de Ælfric, que descreve como Deus fez com que os anjos caíssem no inferno, enquanto Wulfstan se limita a relatar que, assim que se concretizou a traição, a tropa luciferina caiu imediatamente ao inferno, sem que seja especificada nenhuma ação por parte de Deus. Na imagem, porém, os anjos caem na boca de um animal, de onde saem chamas, e esse elemento da miniatura também remete a uma longa tradição, desta vez figurativa e não textual.

Por exemplo, no livro inglês de Vercelli (Vercelli, Biblioteca Capitolare, MS CXVII), uma coleção em verso e prosa do século X, o Diabo é comparado a um dragão que engole almas humanas (*necumaþ þa næfre offþæra wyrma seaðe. offþæs dracan ceolan þe issatan nemned*)¹⁶⁹, mas não há um paralelo exato entre as descrições textuais e as imagens dos manuscritos. O *topos* figurativo da boca do inferno zoomórfica tem a sua origem na Inglaterra do século X, com a reforma monástica empreendida após a desestabilização da estrutura eclesiástica causada pelos ataques viquingues¹⁷⁰. Um dos mais antigos exemplos em manuscritos ingleses é Oxford, Bodleian Library, MS Junius 11 (c. 1000)¹⁷¹, em que a boca do inferno é figurada duas vezes, nos fólhos 3 e 16:

¹⁶⁹ “[...] Nunca saíram do fosso de cobras e da garganta do dragão que é chamado Satã.” UNIVERSIDADE DE PISA, **The Digital Vercelli Book**, Homilia IV (fólio 17v), disponível em: <http://vbd.humnet.unipi.it/beta2/index.html#doc=Homily-4&page=VB_fol_017v>, acesso em: 3 ago. 2020.

¹⁷⁰ SCHMIDT, Gary D. **The Iconography of the Mouth of Hell: Eighth-century Britain to the Fifteenth Century**. Selinsgrove/Londres: Susquehanna University Press/Associated University Presses, 1995, pp. 13,21.

¹⁷¹ BODLEIAN LIBRARY, **Digital Bodleian**, Cædmon Manuscript, disponível em: <<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/Discover/Search/#/?p=c+0,t+,rsrs+0,rsps+10,fa+,so+ox%3Asort%5Easc,scids+,pid+d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15,vi+82365036-24f3-4c43-95fe-0a4a4d94d90a>>, acesso em: 22 set. 2020.

Fig. 40 – Oxford, Bodleian Library, MS Junius 11, f.3

Fig. 41 – Oxford, Bodleian Library, MS Junius 11, f.3 (detalhe)

Fig. 42 – Oxford, Bodleian Library, MS Junius 11, f.16 (detalhe)

Em ambas as instâncias em que a boca zoomórfica é figurada, isso ocorre no contexto da queda dos anjos, ainda que a segunda imagem seja mais concisa narrativamente. A primeira imagem, do fólio 3, é dividida em quatro partes: no registro superior, Lúcifer tenta se apoderar do trono de Deus, temporariamente vazio. Nos registros inferiores, Deus, flanqueado por anjos fiéis, expulsa o traidor, que despenca imagem abaixo até cair em uma boca do inferno, junto com pedaços do trono que cobiçou e os outros anjos que se juntaram à sua rebelião. O quarto registro da imagem é dominado pela boca gigantesca, centralizada na página, e figura a transformação de Lúcifer em Satã: antes de cair na boca ele ainda retém suas características originais: as vestes, os cabelos claros e as asas de anjo; ao finalizar sua literal descida ao inferno, é figurado como diabo, com os cabelos negros, os dedos das mãos e dos pés transformados em garras, o corpo monstruoso e aferrolhado nas presas da besta infernal. Seus cúmplices também são figurados em diferentes estados de transformação de suas figuras angelicais.

No fólio 16, porém, a imagem é estruturada de maneira bem diferente. Ao contrário do fólio 3, em que é dada atenção para os momentos antes da expulsão do céu, e é figurada a razão que levou Lúcifer a agir – a vontade de tomar o trono

de Deus – no fólio 16 o foco parece ser a queda em si, e a destinação infernal. A boca do inferno ocupa muito mais espaço nesta imagem do que na do fólio 3 (quase metade da miniatura) e, ainda que também possamos ver os anjos caídos transformados ou transformando-se em demônios, Satã está acorrentado abaixo da boca em si, e não sobre ela. Nesta imagem, a boca do inferno é figurada mais como um portal do inferno, sendo que abaixo dela pode-se ver muralhas que delimitam o espaço – e funcionam como uma prisão onde Satã passará a eternidade. Ainda que sejam um elemento arquitetônico, as paredes do inferno não são simétricas nem ordenadas, o que contrasta com a arquitetura celestial do fólio 1v do bestiário de Northumberland. Quanto à forma da boca em si, Schmidt considera tratar-se de um leão¹⁷², mas, em nossa opinião, não é possível afirmar com certeza, e não parece ter sido o objetivo do artista basear-se em um único animal real.

As figurações da boca do inferno continuam ao longo do período medieval inglês e, no século XI, temos um exemplo que traz ao mesmo tempo similaridades e diferenças com o MS Junius 11. No Londres, British Library, Stowe MS 944, a boca do inferno tem uma aparência muito próxima à do Junius 11. Até mesmo a posição da boca, virada para o lado esquerdo do leitor, é a mesma. O resto da imagem, porém, é marcadamente distinto: ao invés de figurar a queda dos anjos no início dos tempos, o contexto aqui é justamente o oposto, o julgamento final; além disso, a narrativa visual é desenvolvida em dois fólhos, 6v e 7r. No registro superior, veem-se anjos levando almas para São Pedro, que os recebe nos portões do céu, uma Jerusalém celeste amuralhada. Logo abaixo, São Pedro luta com um demônio por uma alma; no terceiro e último registro da página, outro demônio empurra almas relutantes para a boca animalesca, enquanto o arcanjo Miguel tranca as portas do inferno. Neste caso, ao contrário do Junius 11, a boca parece ser apenas um dos elementos do inferno (talvez a representação dos tormentos que esperam as almas), e não o portão infernal.

---

¹⁷² SCHMIDT, Gary. **The Iconography of the Mouth of Hell**, p. 38.

Fig. 43 – Londres, British Library, Stowe MS 944, ff. 6v–7r

Fig. 44 – Londres, British Library, Stowe MS 944, f. 7r (detalhe)

Assim como no Stowe MS 944, no saltério de Winchester (Londres, British Library, Cotton MS Nero C IV) é figurada uma boca monstruosa que parece ser o receptáculo para as punições que os demônios impõem às almas, e não o portal para o inferno em si. Esse manuscrito bilíngue (escrito em latim e anglo-normando) foi produzido em Winchester entre a metade do século XII e a segunda metade do século XIII¹⁷³, e possui um programa figurativo extenso, em que trinta e oito imagens do Antigo e do Novo Testamentos antecederam os salmos propriamente ditos. A miniatura do fólio 39r chama a atenção por sua perspectiva; se comparada ao Junius 11 e ao Stowe 44, por exemplo, aqui a boca parece duplicada em uma estruturação simétrica, e possui uma orientação vertical e não horizontal. A imagem é notável também pela multiplicidade de rostos animais que se originam da besta maior: a pequena face onde seria o focinho, e os demais dragões, serpentes e animais bicudos que emergem da cabeça. Entre os dentes da boca, diversos demônios igualmente monstruosos atacam as almas condenadas, entre elas uma rainha, dois reis e um religioso. Toda essa cena é envolta por uma moldura ornamentada em vermelho e verde, que serve de limites para o inferno em si, que é trancado a chave por um anjo no lado esquerdo da imagem.

---

¹⁷³ BRITISH LIBRARY, **Digitised Manuscripts**, Cotton MS Nero C IV, disponível em: <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Cotton_MS_Nero_C_IV>, acesso em: 22 set. 2020.

Fig. 45 - Saltério de Winchester (Londres, British Library, Cotton MS Nero C IV), f.39r

O apocalipse de Abingdon (Londres, British Library, Add. MS 42555), assim como o Stowe 944 e o saltério de Winchester, também traz uma boca do inferno no contexto do fim dos tempos. Este manuscrito, datado do terceiro quarto do século XIII¹⁷⁴, demonstra a longevidade da iconografia da boca bestial, ainda que o contexto em que é figurada possa ser modificado em cada manuscrito. Se no Junius 11 esse contexto era a queda dos anjos rebeldes, e no Stowe 944 e no Abington é o julgamento final, essas não são as únicas possibilidades.

Fig. 46 – Londres, British Library, Add. MS 42555, f. 77v

¹⁷⁴ BRITISH LIBRARY, **Digitised Manuscripts**, Add. MS 42555, disponível em: <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_42555>, acesso em: 22 set. 2020.

Na bíblia de Holkham (Londres, British Library, Add. MS 47682), por exemplo, a boca é encontrada em uma imagem sobre a descida de Cristo ao inferno (f. 34r). Esse manuscrito, criado por volta de 1327-35 e escrito em inglês e francês anglo-normando¹⁷⁵, é notável por inverter a perspectiva e o posicionamento da boca, que aqui é vista do alto e na vertical, no canto superior direito da imagem. A boca em si possui chifres e, como no Stowe 944, parece ser um elemento dentro do inferno em vez de seu portal de entrada: na miniatura, as chamas que saem da besta aquecem um caldeirão onde são punidas as almas, e acima de tudo há uma chaminé de onde sai a fumaça. Do lado esquerdo, há uma estrutura arquitetônica em que estão aprisionadas mais almas, e em cujo teto veem-se dois demônios. Neste caso o inferno assemelha-se a uma fortaleza ou castelo, e a boca dentro dele funciona como um dos tormentos eternos.

---

¹⁷⁵ BRITISH LIBRARY, **Digitised Manuscripts**, Add. MS 47682, disponível em: <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_47682>, acesso em: 21 ago. 2020.

Fig. 47 - Bíblia de Holkham, Londres, British Library, Add. MS 47682, f. 34r

A análise desses cinco manuscritos demonstra a longevidade e maleabilidade da iconografia da boca do inferno em manuscritos ingleses medievais. Essa imagem surge em um contexto de crise, no século X, com a iminente ameaça do retorno dos viquingues e a desestabilização eclesiástica, e

perdura até a Baixa Idade Média, posteriormente sendo adotada em outros países europeus. Em sua longa história, a iconografia esteve presente em manuscritos ingleses enquanto a Inglaterra se consolidava como país, e em um momento em que o *topos* da queda dos anjos, tão caro ao espírito nacional emergente, era desenvolvido nos escritos dos maiores autores em língua vernácula da época. Apesar disso, a boca do inferno não está necessariamente vinculada à temática da guerra no céu e da traição de Lúcifer, sendo encontrada em uma variedade de tipos de manuscritos e inserida em outros contextos figurativos, como o julgamento final e a descida de Cristo ao inferno.

Como discutido acima, a boca zoomórfica ocorre em manuscritos tão diversos como coletâneas de poemas e prosa, saltérios, bíblias, apocalipses e até mesmo no bestiário de Northumberland. A versatilidade da iconografia também se verifica na estrutura das imagens das quais faz parte, que podem ser narrativas e até mesmo incluir mais de um registro, como em Junius 11, Stowe 944 e Holkham. A própria forma da boca é adaptável ao espaço da página e ao conteúdo da imagem, podendo assumir um formato mais simples de perfil, como em Junius 11, ou verticalizada, como em Winchester e Holkham, e mesmo uma configuração simétrica e dupla, novamente em Winchester.

Considerados os contextos, padrões e modelos em que são empregadas a temática da queda dos anjos e a boca do inferno na Inglaterra medieval, podemos melhor compreender a relevância e o significado de se lançar mão dessa iconografia específica em manuscritos ingleses. No caso do bestiário de Northumberland, essa opção iconográfica atesta a ênfase no papel do povo inglês na história da salvação, e reitera o destaque concedido ao tema do pecado, dos erros cometidos e das consequências sofridas. Neste caso, devido à estreita relação simbólica e aparentemente etimológica entre anjos e anglos, a ruína de Lúcifer e seus seguidores deixa de ser apenas um episódio do início dos tempos e assume uma conotação moralizante mais imediata para uma audiência inglesa.

No bestiário de Northumberland, a essa primeira imagem da queda dos anjos se segue uma sequência da criação do mundo e uma miniatura em que Adão nomeia os animais. Além de ser a última imagem antes do início do

bestiário propriamente dito, ela também comenta, com suas estratégias figurativas, sobre o que há de profundamente perturbador na natureza e na natureza humana.

4.2 O espelho distorcido

*Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo.*¹⁷⁶

É preciso notar, antes de tudo, que no bestiário de Northumberland, a única pintura de página inteira no prólogo figurativo é a de Adão nomeando os animais. Os animais tomam a maior parte do espaço da iluminura, e várias espécies são figuradas: há pelo menos um camelo, um esquilo, uma coruja, um cavalo, um caracol, um coelho, etc. Todos eles estão de perfil ou meio-perfil, em alguns casos interagindo uns com os outros (como o cão ou lobo que morde o pescoço do cavalo e a coruja com um rato nas garras) ou com as figuras humanas de forma indireta (a pega-rabuda e o galo que bicam o filactério nas mãos de Adão). Mas, entre todos os animais, apenas um olha diretamente para o leitor um uma expressão maliciosa: o macaco, que tem o que parece ser um pequeno fruto em sua mão (fig. 48).

---

¹⁷⁶ GUIMARÃES ROSA, João, **Grande Sertão: Veredas**, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 3.

Fig. 48 - Bestiário de Norhtumberland, f.5v. O círculo vermelho destaca o macaco

No MS 61 também há um macaco segurando um fruto na cena da nomeação, porém, neste caso ele não encara o leitor. Neste bestiário, ele oferece o fruto ao animal à sua frente (que não é facilmente identificável; talvez uma raposa ou cão?), que está de boca aberta para comer o fruto. A imagem da

nomeação no MS 61 é diretamente oposta ao Ciclo da Criação quadripartida no fólio 1v – quando o livro está aberto, o Ciclo e a nomeação ficam lado a lado –, onde Eva pode ser vista oferecendo o fruto a Adão.

Fig. 49 - MS 61, f.2r. O círculo vermelho marca a posição do macaco na imagem

Na narrativa dos bestiários, o macaco é considerado o animal mais perturbador devido à sua semelhança com o ser humano (o que é justificado pela origem etimológica, como entendida na Idade Média, em que o nome latino do animal, *simius*, seria derivado de *similitudo*). Este desconforto diante da imagem do macaco, cuja aparência simiesca é, entre todas as bestas, a mais próxima do ser humano, deve-se justamente à sobreposição de características diferentes e próximas, da mescla entre o conhecido e a alteridade, que resulta no “estranho-familiar”¹⁷⁷. O estranho-familiar já foi descrito como um conceito epidêmico¹⁷⁸, pois sua natureza multifacetada faz com que um exemplo leve a outro, infinitamente, de modo que quaisquer tentativas de isolá-lo e analisá-lo estejam fadadas ao fracasso. Ainda assim, o estranho-familiar pode ser útil para melhor compreender o papel e o uso da figura simiesca nos bestiários.

Na concepção medieval, como descrito no capítulo sobre o macaco nos bestiários, esse animal é associado ao Diabo, pois imita os humanos da mesma forma que Lúcifer queria imitar Deus¹⁷⁹. Na abordagem exegética de contraposição dos fólios iniciais do Ciclo e da nomeação, o oferecimento do fruto por Eva, no lado esquerdo, e pelo macaco, no lado direito, afirma a

¹⁷⁷ A palavra originalmente escolhida por Freud para designar esse fenômeno foi “*unheimlich*”, costumeiramente traduzido para o inglês como “*uncanny*”. “O estranho-familiar é uma classe de horror que nos leva de volta a algo que é há muito conhecido por nós, há muito familiar”: FREUD, Sigmund. The “Uncanny”. In: STRACHEY, James (Org.). **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: An Infantile Neurosis and Other Works**. Londres: The Hogarth Press/The Institute of Psycho-Analysis, 1981, v. XVII (1917-1919), p. 220. Justamente por ser um termo de difícil tradução e significado multifacetado, não há uma tradução canônica do mesmo para o português. *Das unheimlich* já foi traduzido como “o inquietante” (FREUD, Sigmund. O inquietante. In: **História de uma neurose infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-20)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, v. 14, pp. 329–76.), “o estranho” (FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 17, pp. 237–70; MARTINI, André de; COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto. Novas notas sobre “O estranho”. **Tempo psicanalítico**, v. 42, n. 2, pp. 371–402, 2010; PISETTA, Maria Angélica Augusto de Mello. A falta da falta e o objeto da angústia. **Estudos de Psicologia (Campinas)**, v. 26, n. 1, pp. 101–107, 2009; MASAGÃO, Andrea Menezes. A casa assombrada: considerações sobre o especular e o escópico. **Psicologia USP**, v. 21, n. 1, pp. 145–163, 2010), “estranho-familiar” (MARTINS, Julia Teitelroit. Estudos do estranho: o fator da repetição. **Anuário de Literatura**, v. 16, pp. 207–218, 2011) e, mais recentemente, como “infamiliar” (FREUD, Sigmund. **O infamiliar/Das Unheimliche, seguido de O Homem da Areia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019). Optamos por utilizar o termo “estranho-familiar” por ser o que instantaneamente remete ao caráter aparentemente contraditório de combinação de duas tendências opostas em um mesmo objeto.

¹⁷⁸ ROYLE, Nicholas. **The Uncanny**. Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 13.

¹⁷⁹ Fólio 15r do MS 61

correspondência entre o pecado e a queda da humanidade (na forma de Eva) e entre o ser humano e Lúcifer, no sentido em que ambos caíram devido ao orgulho.

Embora não haja texto nas páginas iniciais do MS 61, o leitor pode inferir que o tema principal da composição e associação das imagens é a tentação e queda, especialmente ao levar em conta as três pinturas de página inteira: o Ciclo da Criação, a nomeação e as pedras de fogo no fim. No Northumberland, as duas imagens mais significativas, em termos de significado exegético da queda da humanidade, não estão lado a lado, mas a temática pode ser observada na primeira imagem do manuscrito (a queda dos anjos) e na última imagem antes dos capítulos sobre animais, isto é, a nomeação.

A análise das imagens do início e do fim do MS 61, somada a uma investigação comparativa com outros bestiários do período que apresentam características semelhantes, confirma que as imagens exercem influência sobre a lógica e o encadeamento cognitivo do manuscrito. 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, como já foi sugerido¹⁸⁰. 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, exerciam uma função essencialmente retórica¹⁸¹.

No caso das imagens discutidas acima, elas também podem criar e sugerir novos significados para o leitor. Segundo Muratova, cada bestiário era o resultado de orientações espirituais específicas, que moldavam o programa do manuscrito; no MS 61, o perigo representado pelas mulheres é 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*

¹⁸⁰ HASSIG, Debra. Beauty in the Beasts: A Study of Medieval Aesthetics. **RES: Anthropology and Aesthetics**, v. 19/20, pp. 137–161, 1990, p. 149.

¹⁸¹ CARRUTHERS, Mary. **The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images**, 400-1200, p. 122.

Susanna temptate sunt; hec vicit, illa victa est), o que também conecta o último fólio ao Ciclo da Criação no começo.

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 associada aos conceitos de ordem, mundo e beleza, funcionando como um ponto de articulação entre diferentes esferas – humano, animal, divino; céu e inferno¹⁸². 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 criar prazer¹⁸³. Isso pode ser aplicado aos bestiários, cujos capítulos, muitas vezes sem encadeamento narrativo entre um e outro, são divertidos 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 inteiras, ao início e ao 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”¹⁸⁴. Antes da queda os humanos estavam mais próximos de Deus e eram claramente superiores aos outros animais, como demonstrado na imagem da nomeação – afinal, nomear é ter poder sobre algo ou alguém. 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 no 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

¹⁸² BONNE, Jean-Claude. De l'ornemental dans l'art medieval (VIIe-XIIe siècle). Le Modèle Insulaire. *Cahiers du Léopard d'Or*, v. 5, p. 207–249, 1996, pp. 238–39.

¹⁸³ UEBEL, M. *Ecstatic Transformation: On the Uses of Alterity in the Middle Ages*. Nova Iorque e Basingstoke: Palgrave Macmillan US, 2005, p. 117.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 117.

sentido medieval e retórico da palavra –, não apenas lembrando eventos passados, mas criando novo significado.

Capítulo 5 - Outros ciclos da Criação em bestiários

O mais antigo bestiário preservado data do século XI, e o mais recente, do século XV. A produção desses manuscritos, porém, não se deu de forma uniforme durante os cinco séculos: parece ter ocorrido uma popularização dos bestiários a partir do primeiro terço do século XIII, com o aumento da produção de manuscritos desse gênero literário, seguido de decréscimo gradual posterior¹⁸⁵. A maioria dos bestiários de luxo foram produzidos nos séculos XII e XIII, e facilmente possuem mais de uma centena de iluminuras, sem considerar as iniciais ornamentadas, pois esse período coincidiu com uma expansão do número de capítulos nos bestiários. Manuscritos mais modestos certamente contêm menos imagens, mas dado o formato básico de página encontrado em virtualmente todos os bestiários – a maioria dos capítulos são acompanhados por ao menos uma imagem em que figura o animal, planta ou pedra que é o tema daquela parte do texto –, até livros mais curtos possuem um número considerável de miniaturas. Todavia, a similaridade do formato de página pode, em um primeiro momento, camuflar as várias mudanças e adaptações a que os bestiários foram submetidos ao longo de todo o período medieval, de acordo com as necessidades e o contexto daqueles responsáveis pela sua produção.

Nota-se que, quando os bestiários emergiram como gênero literário, por volta do século XI, eles já possuíam capítulos que não estavam presentes no seu antecedente alto-medieval, o *Physiologus*. Essa não é a única diferença, contudo, pois como discutido no capítulo 2, ao menos em uma versão do *Physiologus* havia um conteúdo moralizador explícito, tanto nas imagens como no texto, ao passo que a tradição dos bestiários privilegiou uma iconografia mais simples nas miniaturas, podendo, em alguns casos, haver até capítulos sem qualquer moralização. A ordem dos capítulos em bestiários também foi progressivamente modificada, o que sugere que isto servia às necessidades dos comitentes e/ou comunidades onde os manuscritos foram produzidos, e mesmo nos casos em que se manteve a ordem dos capítulos, conteúdo novo podia ser adicionado ao texto

---

¹⁸⁵ BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**, p. 167.

preexistente. Desta forma, os bestiários produzidos a partir do século XII tendem a ser mais longos que os anteriores, não apenas devido à adição de capítulos novos, mas ainda pelas interpolações de outras fontes.

Tal maleabilidade de conteúdo é uma das razões pelas quais bestiários podem ser marcadamente heterogêneos, mesmo se comparados a outros manuscritos do mesmo período e lugar. Isso pode ser verificado através do texto e das imagens, e o modo como ambos se influenciam ou referenciam. Os Ciclos da Criação constituem um estudo de caso relevante, nesse sentido, pois apesar de esse tema ser especialmente adequado no contexto de manuscritos que tratam da natureza e do papel da humanidade nela, são poucos os bestiários que contêm quaisquer imagens em que figura a Criação¹⁸⁶. Além de não ser um *topos* comum nesses livros, diferenças sutis ou evidentes podem ser observadas de um manuscrito para outro no que diz respeito à criação do universo e das criaturas, assim como no caso das demais imagens dos bestiários quando consideradas comparativamente. Nos bestiários que possuem Ciclos da Criação, as miniaturas que figuram o início do cosmos, do mundo e da humanidade são colocadas, apropriadamente, no começo dos livros, antes do bestiário em si (ou seja, a parte do livro que trata especificamente dos animais, plantas e pedras, bem como as imagens em que eles figuram). Contudo, condizente com a variabilidade figurativa dos bestiários, os Ciclos diferem entre si no modo como representam os estágios da Criação, e como tratam dos temas do pecado, da desobediência, da luxúria e da morte. Um melhor entendimento dos bestiários envolve, necessariamente, uma análise de seus programas figurativos, e os ciclos da Criação encontrados nesses manuscritos são um elemento significativo em termos de conteúdo moralizador e exegético.

---

¹⁸⁶ MURATOVA, Xenia. “Adam donne leur noms aux animaux”. L’iconographie de la scène dans l’art du Moyen Âge: les manuscrits des bestiaires enluminés du XIIe et XIIIe siècles. **Studi Medievali**, v. 18:2, pp. 367–394, 1977, p. 375.

5.1 Bestiário de São Petersburgo

O mais antigo bestiário inglês, redigido em latim, a conter cenas da Criação é o Bestiário de São Petersburgo (Petersburgo, Rossiiskaia Natsionalnaia Biblioteka, MS. Lat. Q.v.V. 1). Produzido por volta de 1175¹⁸⁷, esse manuscrito tem muitas semelhanças com outro bestiário de origem inglesa, o Bestiário de Worksop, que está no centro de um grupo de bestiários que compartilham de mesmos elementos textuais e pictóricos¹⁸⁸.

Esse grupo de manuscritos, identificado por Baxter e batizado por ele como o Grupo Morgan (em referência à cota do Bestiário de Worksop), inclui, é claro, este bestiário, além do supracitado Bestiário de São Petersburgo, o Londres, British Library, MS Royal 12.C.XIX e o Bestiário de Northumberland. A identificação desse grupo abrange cerca de oitenta e cinco anos de produção de bestiários na Inglaterra, pois os manuscritos que a ele pertencem foram produzidos entre 1175 e 1260, aproximadamente. Desses quatro, tanto no de São Petersburgo quanto no de Northumberland o conteúdo usual do bestiário em si, com a descrição e moralização de uma série de criaturas, é prefaciado pelo texto bíblico do Gênesis – isto é, esses manuscritos iniciam com o texto bíblico e só depois seguem os capítulos tradicionalmente associados a bestiários (sobre os animais, plantas e pedras). Em ambos os livros, essa seção introdutória é acompanhada de Ciclos da Criação figurativos, que são compostos de mais de uma imagem (ao contrário da versão incomum e condensada, encontrada no MS 61 e discutida no capítulo 2).

Este é um ponto de diferenciação entre os manuscritos do Grupo Morgan, pois apesar de Petersburgo e Northumberland começarem com o texto do Gênesis e conterem Ciclos da Criação correspondentes, os outros dois bestiários (Worksop e Royal 12.C.XIX) não apresentam esses elementos. Isto é indicativo da heterogeneidade dos bestiários no que diz respeito ao texto, e também aos seus programas figurativos, o que aponta para a dificuldade em estabelecer categorias e sistemas para classificação desse tipo de livro. Isto demonstra, inclusive, a insuficiência do modelo de divisão em famílias para dar sentido tanto a

¹⁸⁷ BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**, p. 148.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 100.

características formais dos bestiários (número de capítulos, fontes textuais e interpolações) quanto ao desenvolvimento histórico do gênero.

Baxter acertadamente rejeitou o sistema de famílias como forma de estruturação da análise dos bestiários, e a identificação do chamado Grupo Morgan, com apenas quatro manuscritos produzidos em um espaço de tempo restrito, evidencia a complexa rede de similaridades e dissemelhanças que podem ser observadas em um recorte de poucos bestiários. Ou seja, mesmo que alguns poucos bestiários possam ser similares o suficiente para serem considerados parte de um mesmo grupo, e que desses metade possua uma introdução figurativa em comum (cenar da Criação), pode ainda assim haver discrepâncias significativas no modo como esse tema é tratado, figurado e empregado no contexto de cada obra.

No Petersburgo, por exemplo, a primeira miniatura é a da criação das plantas (f.1r), seguida da criação do Sol, da Lua e das estrelas (f.1v), da criação dos peixes e aves (f. 2v) e finalmente da criação dos animais e de Eva (f.3r). O fato de atualmente o manuscrito iniciar com a criação das árvores sugere que o manuscrito esteja incompleto, e que originalmente haveria mais um outro fólio, com a figuração da criação do céu e da terra no primeiro dia (Gn 1,1-8), assim como ocorre no Aberdeen, no Ashmole 1511 e no Northumberland¹⁸⁹. No Petersburgo, o texto do fólio 1r corresponde a Gênesis 1,9 (“*dixit vero Deus congregentur aquae quae sub caelo*”¹⁹⁰), o que, assim como a comparação com os outros manuscritos, indica que anteriormente houvesse ao menos um fólio e uma imagem a mais do que hoje.

Desde o fólio 1r até a metade do 4r, o texto do manuscrito é o do Gênesis (até Gn 2,25), e nesse trecho há quatro imagens da Criação. A partir do fólio 4r, há interpolações do livro XI das *Etimologias* de Isidoro de Sevilha e do *Imago Mundi* de Honório de Autun, com a iluminura da Nomeação no fólio 5r. De qualquer forma, o texto que acompanha as imagens do Ciclo da Criação é o do

¹⁸⁹ DOCAMPO, Javier. Bestiario de San Petersburgo: Miniaturas y decoración. In: **Bestiario de San Petersburgo**: Libro de Estudios, [s.l.]: AyN Ediciones/Biblioteca Nacional da Rússia, 2003, p. 143.

¹⁹⁰ Perceba-se que a ortografia no manuscrito difere ligeiramente da edição crítica da Vulgata, sendo grafado como: “*dixit vero Deus congregentur aque que sub celo [...]*”

Gênesis, embora essa série de imagens que antecede o bestiário não corresponda exatamente à narrativa bíblica.

Fig. 50 – Bestiário de São Petersburgo, f. 1r

De acordo com a Bíblia, Deus criou o céu e a terra no primeiro dia, pois a terra estava vazia e vaga (*“In principio creavit Deus caelum et terram/terra autem erat inanis et vacua”*); no segundo dia as águas foram separadas do firmamento (*“dixit quoque Deus fiat firmamentum in médio aquarum et diviat aquas ab aquis”*); e no terceiro dia surgem os continentes e as plantas (*et ait germinet terra herbam virentem et facientem semen*). Os elementos da imagem do fólio 1r, porém, podem sugerir que a iluminura figura tanto a separação do céu e das águas quanto a criação das árvores. O texto abaixo da imagem refere-se ao terceiro dia da Criação, mas a iluminura amalgama elementos do segundo e do terceiro dia, que inclusive são figurados separadamente no Northumberland, por exemplo¹⁹¹. No caso do São Petersburgo, o fundo da imagem não é inteiramente coberto pela folha de ouro, contornando as árvores. O espaço acima delas é de cor azul, o que evidencia a associação com o céu e o ar. No centro da imagem, Deus faz um gesto de bênção com sua mão direita, e seus pés tocam uma superfície ondulada de cor esverdeada. A princípio, o caráter ornamental e simétrico da parte inferior da iluminura pode parecer apenas a figuração do solo de onde emergem as plantas, mas uma comparação com as outras imagens do ciclo apresenta a possibilidade de tratar-se da representação das águas primordiais, que foram separadas do firmamento no segundo dia. Note-se que no fólio seguinte, 1v, a superfície em que pisa Deus é diferente, sem as ondulações em voluta, que também estão ausentes da iluminura do fólio 2v. Isto demonstra que, apesar de o texto do fólio 1r narrar o terceiro dia da Criação, talvez a imagem condense elementos dos dois dias anteriores, embora não seja possível descartar inteiramente a possibilidade que houvesse, originalmente, mais dois fólios ou duas imagens. Como o manuscrito encontra-se incompleto, e sem um bestiário irmão que facilitasse a análise comparativa, não é possível afirmar qual seria o caso.

¹⁹¹ DOCAMPO, Javier. **Bestiario de San Petersburgo**: Miniaturas y decoración, p. 144.

Fig. 51 – *Bestiário de São Petersburgo, f. 1v*

A iluminura do fólio 1v figura a criação do Sol, da Lua e das estrelas, assim como narrado no texto que segue a imagem – o quarto dia (Gn 1,14-16). Na imagem, Deus faz o gesto de bênção, como na iluminura anterior, e segura a Lua em sua mão esquerda. O fundo é majoritariamente azul, e as estrelas, assim como os luminares, são dourados. Aqui a imagem figura a etapa da Criação narrada no trecho correspondente do Gênesis, assim como na próxima iluminura, no fólio 2r.

Nesse fólio, Deus está figurado do lado esquerdo da imagem (do ponto de vista do leitor), ao contrário de sua posição centralizada nas três iluminuras anteriores. O posicionamento à esquerda se repetirá nas próximas duas imagens,

nos fólhos 2v e 5r. De qualquer forma, aqui, o que é figurado na imagem não diverge do narrado sobre o quinto dia, no sentido em que não há fusão de elementos de diferentes estágios da Criação.

Fig. 52 – *Bestiário de São Petersburgo, f. 2v*

Se no fólho 2r é a primeira vez em que são figurados animais no manuscrito, no fólho 2v, há a primeira imagem de seres humanos: na imagem é figurada a criação dos animais terrestres e de Eva, a partir da costela de Adão. A criação do mundo é narrada duas vezes no Gênesis, no primeiro e no segundo

capítulo, e o episódio da criação de Eva a partir da costela de Adão (como figurado na iluminura) é descrito no segundo capítulo apenas. O texto que se segue à imagem no São Petersburgo é justamente o do capítulo dois, que se inicia com: “Assim foram concluídos o céu e a terra, com todo o seu exército. Deus concluiu no sétimo dia a obra que fizera, e no sétimo dia descansou, depois de toda a obra que fizera” (*“igitur perfecti sunt caeli et terra et omnis ornatus eorum conplevitque Deus die septimo opus suum quod fecerat et requievit die septimo ab universo opere quod patrarat [...]”*). Ou seja, no manuscrito a imagem da criação dos animais terrestres e de Eva vem antes da passagem do texto bíblico que cita o sétimo dia de descanso. A princípio, essa ordenação não difere da dos fólhos anteriores, em que a imagem antecede o texto a que faz referência. No entanto, o texto do fólio 2v, referente à iluminura do fólio 2r (criação das aves e dos peixes), termina em Gn 1, 23 (Houve uma tarde e uma manhã: quinto dia – *et factum est vespere et mane dies quintus*). Nos fólhos precedentes, o texto do manuscrito era a narrativa bíblica do Gênesis desde o seu início e, se a mesma lógica continuasse a ser aplicada, o texto do fólio 3v deveria ser Gn 1, 24-31, referente aos acontecimentos do sexto dia da Criação. Todavia, esse trecho da narrativa bíblica é omitido, e o fólio 3r segue com o capítulo 2 do Gênesis, onde consta a segunda narrativa sobre a criação dos humanos, que difere da do capítulo um por especificar que o homem foi feito a partir da argila do solo e que, após a nomeação dos animais, Deus retirou uma das costelas de Adão para criar Eva. É justamente essa versão da criação de Eva que é figurada na imagem.

Fig. 53 – *Bestiário de São Petersburgo, f. 3r*

Essa iluminura é a primeira do bestiário em que animais humanos e não-humanos são figurados na mesma imagem. A postura de Deus aqui é semelhante à da iluminura anterior, de perfil, com o braço direito estendido em bênção, o corpo ligeiramente curvado e o pé esquerdo atrás do direito. A diferença aqui é que Deus usa sua mão esquerda para retirar Eva do corpo do Adão adormecido.

Uma postura corporal similar repete-se na imagem seguinte (no fólho 5v), mas neste caso Deus não está presente, e sim apenas Adão. A cena da Nomeação dos animais é uma imagem de página inteira, ao contrário das outras cenas do Ciclo da Criação. Aqui é Adão que está de perfil, com o braço direito estendido em gesto de bênção, e na mão esquerda segura um filactério ágrafo.

Fig. 54 - Bestiário de São Petersburgo, f. 5v

O modo como Deus é figurado nas imagens anteriores e como Adão o é no fólho 5r é digno de nota. Deus é imberbe, retratado com feições jovens, ao passo

que Adão é criado com barba no fólio 2v e adquire uma aparência mais senhorial na cena da Nomeação, o que remete à iconografia de Deus Pai. A cena da Nomeação também contrasta fortemente com a imagem anterior, em que Adão nu se reclina tranquilamente enquanto Eva é retirada de sua costela: na iluminura da Nomeação, Adão parece ainda mais maduro, com uma barba clara mais longa e vestido com túnica e manto. Se nas imagens anteriores elementos textuais distintos eram aglutinados pela via figurativa, aqui a imagem notoriamente diverge do texto bíblico.

Segundo a narrativa do Gênesis, a nomeação dos animais ocorre ainda no Jardim do Éden, e é mencionado especificamente que, quando ali habitavam, nem Adão nem Eva usavam roupas: “Ora, os dois estavam nus, o homem e sua mulher, e não se envergonhavam” (*“eram autem uterque nudi Adam scilicet et uxor eius et non enrubescebant”* - Gn 2,25). Na iluminura do fólio 5v, porém, Adão é figurado com túnica e manto. Longe de ser um erro ou distração do artista, a opção de figurar o primeiro homem vestido nessa cena faz sentido quando analisado o contexto do Ciclo da Criação como um todo. A ideia central dessa passagem bíblica é que os seres humanos deveriam exercer domínio sobre a natureza e dispor dela como bem entendessem, o que é realçado pelo ato de nomear, como um ato de ter poder e exercer controle sobre. Nesta cena, note-se que Adão segura um filactério que, apesar de não ter nada escrito nele, reforça a autoridade do primeiro homem e da nomeação que impõe aos animais, como que lhe atribuindo força de lei; além, é claro, de reiterar o paralelo com Deus Pai. Ademais, Adão é figurado maior do que todas as bestas, incluindo o elefante à sua frente: por um lado, esta é uma imagem forte do lugar privilegiado dos humanos na ordem da Criação, pois feitos à imagem de Deus; por outro, é necessário considerar que as imagens medievais frequentemente têm significados múltiplos, e que sua interpretação depende das conexões tipológicas, que podem resultar em implicações aparentemente contraditórias. Neste caso, o olhar do leitor é imediatamente atraído para o corpo colossal de Adão e sua aparência madura e tranquila, o que marca o primeiro homem como a figura de autoridade na cena;

por outro lado, seu status é desafiado pelo macaco à sua frente, que come um fruto vermelho.

Adão está rodeado por não menos que vinte animais nesta miniatura, tanto domésticos como selvagens; a maioria deles olha para Adão de forma reverente. Entre todos, o macaco é o que se encontra mais próximo dele. Esta proximidade não é apenas espacial: o macaco é figurado sentado, com seu braço direito levado à boca, segurando um fruto, perturbadoramente semelhante a Adão, que também tem os seus joelhos e seu braço direito flexionados (sua mão em um gesto que poderia ser interpretado como apontando para os animais enquanto os nomeia, ou ainda como bênção, o que, somado à sua face madura, reitera a ligação tipológica com Deus Pai). No MS 61 e no Northumberland, também há um macaco segurando um fruto na cena da nomeação, mas neste caso o animal está posicionado diretamente à frente de Adão. A postura do macaco, mais do que em simples semelhança a Adão, devido ao seu posicionamento na cena, é quase como a imagem refletida do homem, um reflexo estranho-familiar, que anuncia o pecado que está por vir.

Como discutido no capítulo anterior, no capítulo referente aos macacos nos bestiários diz-se que sua mente é similar à dos humanos, o que explicaria o seu nome – *simiae*. O conteúdo textual desses capítulos é, em sua maior parte, derivado do décimo segundo livro das Etimologias de Isidoro de Sevilha; porém, note-se que a opinião de Isidoro sobre o tema não é a que é encontrada nos bestiários medievais. Segundo Isidoro, os intelectos humano e simiesco *não* seriam semelhantes (“*Alii simias Latino sermone vocatos arbitrantur, eo quod multa in eis similitudo rationis humanae sentitur; sed falsum est*”)¹⁹², mas essa sua concepção não foi adotada pela tradição dos bestiários. Ou seja, apesar de o texto de Isidoro sobre os macacos ser utilizado nos bestiários, justamente a parte sobre a diferença intelectual foi deixada de fora. Essa sutil, porém extremamente significativa, adaptação do conteúdo isidoriano não é uma omissão acidental, pois a temática da similaridade entre macacos e humanos oferece um potencial exegético forte, especialmente no que diz respeito ao pecado e à queda da graça; e

---

¹⁹² ISIDORO DE SEVILHA. **Etimologías**: edición bilingüe. Madrid: La Editorial Catolica, 1983, pp. 74, 76. Grifo nosso.

claro, em um livro destinado a revelar os significados ocultos da natureza e do mundo, de acordo com a vontade divina, é especialmente importante incluir um animal perigosamente semelhante às pessoas. O fato de que os capítulos sobre o macaco em bestiários incluam interpolações extras ao texto original retirado das Etimologias é mais um indício de que este tratamento do conteúdo textual foi deliberado, e que a omissão do ceticismo de Isidoro serve ao propósito de criar um capítulo moralmente coerente. Após a explicação da origem do nome do animal (*simiae* - *similitudo*), diz-se que a macaca, quando dá à luz gêmeos, sempre ama a um e odeia ao outro. Caso seja perseguida por caçadores, ela irá carregar o filho preferido em seus braços e o rejeitado nas costas. No entanto, eventualmente, ela irá se cansar de andar ereta, e ao regressar à posição quadrúpede, largará o filho preferido de seus braços. Isidoro menciona apenas a distribuição dos filhos durante a fuga (o preferido nos braços e o outro sobre as costas). O material adicional encontrado nos bestiários pode ter sido uma forma de preparar o terreno para a próxima porção do texto do capítulo, enfatizando o caráter dúbio do animal, visto que o significado simbólico do macaco é o Diabo, como discutido anteriormente.

Na cena da nomeação no Petersburgo, a colocação do macaco diretamente em frente a Adão estabelece a possibilidade de uma leitura exegética em que o futuro da humanidade está inextricavelmente ligado ao pecado original. De fato, passado, presente e futuro coexistem nessa imagem: a aparência madura de Adão ecoa a do Deus criador, mas todos os outros animais já tinham sido criados – só ainda não tinham nome. As vestes de Adão relembram o leitor de quando o primeiro homem e a primeira mulher passaram a sentir vergonha de sua nudez após a Queda, e servem como prenúncio do que vem a seguir. O domínio incontestável, porém temporário, dos humanos sobre a natureza é desafiado pela presença do macaco, que ainda por cima segura um fruto. Este animal é, a um só tempo, uma lembrança das falhas humanas e do Diabo, que na lógica figurativa da miniatura, alude ao papel da serpente na Queda e à fraqueza de Eva.

O bestiário propriamente dito inicia-se no fólio 9r, e imediatamente antes disso há evidência de que dois fólhos foram cortados rente à encadernação do

manuscrito. Não é possível afirmar qual seria o conteúdo de tais páginas, ou mesmo se incluíam imagens da Queda, da Expulsão do Paraíso ou apenas Cristo em Majestade, como no bestiário de Aberdeen, por exemplo. De qualquer maneira, mesmo que não houvesse nenhuma imagem, ou nenhuma referência figurativa à Queda ou Expulsão, a presença do macaco e seu fruto na cena da Nomeação já seria, por si só, um elemento de alta carga exegética capaz de pôr em curso, como uma faísca em um pavio, o processo cognitivo de memória – isto é, o processo meditativo.

5.2 Aberdeen e Ashmole 1511

O bestiário de Aberdeen e o Ashmole 1511 são considerados manuscritos irmãos, devido à semelhança na ordem dos capítulos, no texto e no programa figurativo¹⁹³. Isso não quer dizer, contudo, que os bestiários sejam iguais, e os Ciclos da Criação em cada um são exemplos de diferenças que podem ser encontradas em cada livro. Produzidos por volta de um quarto de século após o bestiário de São Petersburgo, no período de auge da produção desse gênero na Inglaterra, o Aberdeen e o Ashmole 1511 apresentam Ciclos da Criação com maior número de imagens e iluminuras mais complexas, mas aqui também ocorre o fenômeno de aglutinação de elementos textuais em uma só imagem, assim como há instâncias em que o conteúdo figurativo não pode ser explicado pelo texto.

---

¹⁹³ MURATOVA, Xenia. **Workshop methods in English late twelfth-century illumination and the production of luxury bestiaries**, p. 53.

Fig. 55 – *Bestiário de Aberdeen*, f. 1r (detalhe)

Fig. 56 – *Ashmole 1511*, f. 4r (detalhe)

Ambas as iluminuras são acompanhadas do texto bíblico sobre o primeiro dia da Criação, quando o céu e a terra foram criados. Nas duas imagens vê-se Deus com auréola cruciforme, vestindo uma túnica azul com um manto vermelho, no centro da imagem. Atrás dele, três círculos concêntricos ornamentados figuram o céu, talvez em referência às esferas celestes. Note-se que no Aberdeen a ornamentação é semicircular, e no Ashmole é triangular. Os pés de Deus repousam sobre pedras nas duas imagens, uma referência à terra recém-criada, embora no Aberdeen sejam quatro rochas de cores variadas e com filigrana branca em seu interior, e no Ashmole sejam apenas três rochas da mesma cor roseada.

Fig. 57 - *Bestiário de Aberdeen*, f. 1v (detalhe)

Fig. 58 - *Ashmole 1511*, f.4v (detalhe)

As imagens do segundo dia também são relativamente similares. Os círculos concêntricos do céu aqui figuram o firmamento que separou as águas inferiores das superiores (Gn 1,7): “Deus fez o firmamento, que separou as águas que estão sob o firmamento das águas que estão acima do firmamento” (“*et fecit Deus firmamentum divisitque aquas quae erant sub firmamento ab his quae erant super firmamentum*”). em ambas as imagens, as formas ondulantes abaixo dos pés divinos e acima das auréolas figuram as águas. Assim como as iluminuras anteriores, estas não apresentam amálgama de conteúdo textual, pois as imagens figuram apenas os elementos do segundo dia como descritos no capítulo um do livro do Gênesis. A comparação com as iluminuras do primeiro dia, porém, mostra que, na primeira iluminura do Aberdeen, Deus é barbado, ao contrário de todas as outras imagens do Ciclo. A primeira imagem do Ashmole encontra-se desgastada justamente no rosto de Deus, o que impossibilita compará-la à sua contraparte no Aberdeen, mas a observação das imagens seguintes no Ashmole indica que, nesse manuscrito, Deus possui barba em todas as iluminuras do Ciclo,

ao contrário do Aberdeen. É difícil afirmar o porquê dessa alteração do primeiro para o segundo dia, ou o motivo pelo qual Deus sem barba não é o padrão no Ashmole, apesar de o ser no Aberdeen e no precedente de São Petersburgo.

Fig. 59 – Oxford, Bodleian Library, Ashmole 1511, f.5r (detalhe)

O bestiário de Aberdeen tem três fólhos faltantes em seu Ciclo da Criação, correspondentes ao terceiro, ao quarto e ao sexto dias. O fato de tal ausência não ter sido intencional e tampouco fazer parte do programa figurativo original do manuscrito pode ser inferido a partir da comparação com o Ashmole 1511 (que possui o Ciclo completo) e por não haver qualquer razão para a omissão de etapas da Criação. Além disso, nenhuma das imagens sobreviventes do Ciclo no

Aberdeen apresenta a característica de aglutinação de elementos mencionados no texto, como é o caso do São Petersburgo, do Northumberland e do MS 61. Isso sugere que havia uma iluminura para cada dia da Criação, mas que os fólhos foram perdidos.

O Ashmole 1511, porém, possui uma iluminura referente ao terceiro dia, em que são criados o continente e os mares, assim como as plantas (“Deus disse: Que as águas que estão sob o céu se reúnam numa só massa e que apareça o continente e assim se fez. Deus chamou ao continente "terra" e à massa das águas "mares", e Deus viu que isso era bom. Deus disse: Que a terra verdeje de verdura [...] – Gn 1,9-11¹⁹⁴). Aqui Deus está posicionado no centro da imagem, sobre uma rocha mais elevada. Em primeiro plano vê-se um solo rochoso e irregular de cor amarronzada, em referência à massa de terra que se originou no terceiro dia. Dessa terra crescem duas árvores, uma de cada lado de Deus, que faz um gesto de bênção com a mão direita e com a esquerda aponta para o chão recém-criado. Atrás da terra e das árvores, uma forma azulada e ondeante figura os mares. Assim como nas iluminuras anteriores do Ashmole 1511, os elementos da imagem fazem referência ao que é mencionado no texto sobre o terceiro dia, ainda que a imagem faça uso de estratégias figurativas próprias para transmitir o conteúdo.

---

¹⁹⁴ “*dixit vero Deus congregentur aquae quae sub caelo sunt in locum unum et appareat arida factumque est ita et vocavit Deus aridam terram congregationesque aquarum appellavit maria et vidit Deus quod esset bonum et ait germinet terra herbam virentem [...]*”

O Aberdeen também não possui, atualmente, a imagem referente ao quarto dia, por isso a análise deve ser feita somente a partir da iluminura do Ashmole 1511:

Fig. 60 – Oxford, Bodleian Library, Ashmole 1511, f.5v (detalhe)

Na imagem é retomada a iconografia das esferas celestes com ornamentação triangular, e no centro dos círculos concêntricos há o Sol, a Lua e as estrelas. A posição do Sol à direita de Deus e da Lua à sua esquerda é similar à encontrada no São Petersburgo, embora naquele manuscrito Deus segure a Lua em sua mão esquerda.

Fig. 61 *Bestiário de Aberdeen, f. 2r (detalhe)*

Fig. 62 - *Ashmole 1511, f.6r(detallhe)*

O fólio 2r do Aberdeen e o fólio 6r do Ashmole 1511 tratam do quinto dia da Criação, em que Deus trouxe as aves e os peixes à vida (Gn 1, 20-21). Em ambos os manuscritos o texto é acompanhado de uma iluminura, e à primeira vista, a organização das imagens é muito semelhante: Deus está posicionado ao lado esquerdo da imagem (do ponto de vista do leitor), com a mão direita erguida em direção aos animais. Na parte inferior das imagens, veem-se os peixes nadando nas águas esverdeadas, e acima deles, diferentes espécies de aves.

No Aberdeen, a maioria dos pássaros está dentro de um tipo de divisão interna na imagem, com subdivisão dupla. Essa estrutura ajuda na organização da imagem, aos circunscrever as aves ao lado direito. Apenas a garça, com uma pequena cobra em seu bico, está fora dessa divisão interna, com sua cabeça virada em direção ao Criador.

No Ashmole 1511 também há essa divisão interna, porém nesse caso há uma divisão extra que separa Deus do resto da imagem – apenas seu pé direito

ultrapassa a divisória inferior. Devido à inclusão dessa divisória extra, que não é encontrada no Aberdeen, a imagem é efetivamente dividida em quatro partes, de tamanhos diferentes: Deus, do lado direito; os peixes nas águas, na parte inferior, assim como quatro tipos de aves, das quais é possível distinguir a pega-rabuda e a garça branca com a serpente no bico (semelhante à do Aberdeen); a divisória superior das aves, em que se vê um pavão; e a divisão diretamente abaixo, em que há três tipos de serpentes ou dragões.

A presença desses animais não ocorre no Aberdeen, onde, nos espaços criados pelas divisórias, só há aves. A inclusão das cobras pode ser reflexo da interpretação de Gn 1, 21: Deus criou as grandes serpentes do mar e todos os seres vivos que rastejam e que fervilham nas águas (*“creavitque Deus cete grandia et omnem animam viventem atque motabilem”*).

Fig. 63 - Bestiário de Aberdeen, f.2v (detalhe)

Fig. 64 - Ashmole 1511, f.6v (detalhe)

As próximas imagens nos manuscritos irmãos são referentes ao sexto dia da Criação, em que surgiram os animais terrestres. Segundo o texto bíblico, “Deus disse: “Que a terra produza seres vivos segundo sua espécie: animais domésticos, répteis e feras segundo sua espécie” (*“dixit quoque Deus producat terra animam viventem in genere suo iumenta et reptilia et bestias terrae secundum species suas”* – Gn1,24). Assim como as imagens do quarto dia, tanto no Aberdeen quanto no Ashmole 1511 as iluminuras contêm subdivisões internas que organizam o conteúdo figurativo: no Aberdeen, três divisões separam o elefante (no alto), o coelho, o esquilo e o gato (na divisória do meio) e mais dois outros animais que não são facilmente identificáveis devido ao desgaste na página. No Ashmole, assim como em seu fólio anterior, há mais divisões internas do que na imagem correspondente no Aberdeen: neste caso, a iluminura do sexto dia está subdividida em cinco partes: Deus, no lado esquerdo da imagem; o elefante; um coelho, um gato e um esquilo; um pardo e um cão; e, na parte inferior da iluminura, um carneiro, uma cabra, um boi, um cavalo e um cervo.

No Ashmole 1511, além de mais espécies figuradas na imagem (onze ao todo), o maior número de subdivisões acaba por enfatizar o status distinto de Deus nessa cena, pois destaca a diferença entre o divino e os animais recém-criados. Note-se, porém, que a divisão dos animais nas imagens não corresponde às categorias citadas na narrativa bíblica (animais domésticos, répteis e feras): não há nenhuma besta rastejante, e animais domésticos e não-domésticos dividem o mesmo espaço, como no caso do pardo ao lado do cão, e do cervo na parte inferior da imagem junto com o carneiro, a cabra, o boi e o cavalo.

Outro ponto que chama a atenção é a divisão do conteúdo textual em duas imagens, nos fólhos 2v e 3r no Aberdeen, e nos fólhos 6r e 6v no Ashmole 1511. Segundo o Gênesis, no sexto dia foram criados os animais terrestres e os humanos, mas, ao invés de figurar essa informação em uma só imagem, como no caso do São Petersburgo, tanto o Aberdeen quanto o Ashmole 1511 contêm duas imagens para o mesmo dia, contrariando o padrão estabelecido até então nos Ciclos, de uma iluminura para cada etapa da Criação.

Em ambos os bestiários, a imagem seguinte à criação dos animais é a da criação de Eva a partir da costela de Adão:

Fig. 65 - Bestiário de Aberdeen, f.3r (detalhe) Fig. 66 - Ashmole 1511, f.7r (detalhe)

Ao contrário do São Petersburgo, em que a criação de Eva e dos animais é figurada em uma mesma imagem, em acordo com a narrativa bíblica de que os dois episódios se deram no mesmo dia da Criação, no Aberdeen e no Ashmole 1511, a divisão dos eventos em iluminuras distintas serve como recurso de ênfase às circunstâncias da criação de Eva.

Em ambos os bestiários foi utilizada como referência a descrição do nascimento de Eva que consta no segundo capítulo do Gênesis, com a especificação da origem a partir da costela de Adão adormecido. Nas duas imagens, Adão está recostado em uma rocha de forma irregular, de cor amarronzada no Ashmole 1511 e vermelha no Aberdeen, com filigranas brancas em seu interior. No Aberdeen, Deus toca o braço de Eva com sua mão esquerda, e com a direita faz o gesto de bênção. No Ashmole 1511, as duas mãos de Deus estão direcionadas a Eva. Em nenhuma das duas imagens é visível a genitália de Adão ou a de Eva.

Depois dessas iluminuras, tanto no Aberdeen como no Ashmole 1511 há dois fólhos em branco, ao que se segue uma imagem de página inteira de Cristo em Majestade em uma mandorla. O fato de os fólhos em branco serem encontrados nos dois manuscritos irmãos sugere que isso tenha sido intencional, e que o objetivo original era preservar a pintura e o ouro das pinturas de folha inteira de Cristo em Majestade.

Ambas as iluminuras têm uma estrutura razoavelmente similar: a maior parte da imagem é dominada pela figura de Cristo, com a mão direita em bênção e um livro na mão esquerda; a imagem é emoldurada pela figura dos tetramorfos. No Ashmole 1511, porém, o livro contém a inscrição “*Alpha et ω*”, ao passo que no Aberdeen não há nada escrito no livro. Outra diferença é que no Aberdeen a mandorla é lobulada e flanqueada por quatro anjos, enquanto, no Ashmole 1511, a mandorla é do tipo simples, e o espaço entre a mandorla e a moldura é preenchido por uma ornamentação quadriculada em azul e vermelho, ao passo que o fundo dourado é trabalhado também em um padrão quadriculado feito com ponta seca.

O fato de ambos os manuscritos conterem a iluminura de Cristo em Majestade após os seis dias da Criação é significativo. Por um lado, a inserção dessa imagem celebra a grandeza e o poder de Deus, após o desfile figurativo das etapas da Criação, ou seja, o leitor inicia a leitura do livro com o texto bíblico do Gênesis e de uma série de imagens que fazem referência a essa narrativa, ainda que, como mencionado acima, a estruturação das iluminuras nem sempre se assemelhe à estruturação do texto – como no caso da criação dos animais terrestres e de Eva, que, segundo a Bíblia, ocorreram no sexto dia, mas que são figuradas em duas imagens diferentes, ao contrário dos outros dias da Criação, que são figurados em uma imagem cada um.

Ao invés das imagens anteriores, que são acompanhadas de texto (tanto no Aberdeen quanto no Ashmole 1511), as iluminuras de Cristo em Majestade são de página inteira, o que serve para atestar ao leitor que o poder divino é a origem de todas as coisas – o que é reiterado pela inscrição “*Alpha et ω*” no Ashmole 1511.

Fig. 67 - *Bestiário de Aberdeen*, f.4v

Fig. 68 - *Ashmole 1511*, f.8v

O Cristo em Majestade, contudo, não é a última imagem do Ciclo da Criação nesses dois bestiários. A ela se segue a iluminura da Nomeação dos animais por Adão – o que chama a atenção imediatamente, por subverter a ordem da narração bíblica. No Gênesis, Adão dá os nomes aos animais no capítulo 2, versículos 19 e 20:

Iahweh Deus modelou então, do solo, todas as feras selvagens e todas as aves do céu e as conduziu ao homem para ver como ele as chamaria: cada qual devia levar o nome que o homem lhe desse. O homem deu nomes a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras selvagens, mas, para o homem, não encontrou a auxiliar que lhe correspondesse.

A criação de Eva, portanto, segue-se à Nomeação, mas tanto no Aberdeen quanto no Ashmole, no São Petersburgo e no MS 61, a iluminura da imposição dos nomes vem após as imagens da criação da primeira mulher (no caso do MS 61, depois até da cena da expulsão do paraíso).

Fig. 69 - *Bestiário de Aberdeen, f.5r*

Fig. 70 - *Ashmole 1511, f.9r*

Outro fato relevante é que, nas imagens da Nomeação em bestiários, Adão é sempre figurado vestido. Isso também contrasta com a narrativa bíblica, em que Adão e Eva passam a vestir-se apenas após a Queda (“Iahweh Deus fez para o homem e sua mulher túnicas de pele, e os vestiu” – Gn 3,21), o que atribui às roupas a associação à mortalidade, ao pecado e à penitência¹⁹⁵. Contudo, esse não é o único significado possível das vestes na iluminura da Nomeação, pois, assim como o trono em que Adão está sentado, as roupas o estabelecem como a figura de

¹⁹⁵ MURATOVA, Xenia. “Adam donne leur noms aux animaux”. L’iconographie de la scène dans l’art du Moyen Âge: les manuscrits des bestiaires enluminés du XIIe et XIIIe siècles. *Studi Medievali*, v. 18:2, pp. 367–394, 1977, p. 378.

autoridade na cena, assim como enfatizam a diferença entre o humano, dominante, e o não-humano, subordinado. Isto é, a inclusão das vestes na figuração de Adão no Aberdeen e no Ashmole faz coexistirem duas leituras exegéticas simultâneas na imagem. Ao contrário do São Petersburgo, do Northumberland e do MS 61, em que entre os animais há o macaco com o fruto, no Aberdeen e no Ashmole 1511, não há uma referência tão direta à Queda, embora a possibilidade tipológica esteja presente através do Adão já vestido. Outra particularidade dos manuscritos irmãos são as divisórias internas na imagem da Nomeação. No Aberdeen, as subdivisórias criam nove retângulos dentro da iluminura; no Ashmole 1511, são cinco. Assim como nas cenas da criação dos animais, a existência de divisões internas na imagem destaca a diferença de status entre Deus e as criaturas, e entre Adão e os animais.

A figuração de Adão na imagem da Nomeação também o aproxima do modo como Deus é figurado nas imagens anteriores do Ciclo – os cabelos longos, a túnica bicolor e a ausência de barba são visualmente semelhantes à representação do Criador (embora este tenha barba no fólio 1r do Aberdeen e nos fólhos 4v e 5r do Ashmole; a inconsistência na figuração no que diz respeito a esse ponto colabora para a aproximação figurativa entre Deus e Adão). As imagens em que não há nenhum tipo de subdivisão interna são as do primeiro e do segundo dias, em que as criaturas ainda não existiam, e na cena da criação de Eva, em que não há nenhuma barreira entre Deus e os seres humanos, o que reforça a interpretação de que, no plano da Criação, o ser humano goza de um status especial que o aproxima do divino, especialmente antes da Queda.

No entanto, assim como no MS 61, as últimas imagens no Aberdeen e no Ashmole 1511 são as das pedras de fogo, ambas do tipo “dois registros”. Como discutido no capítulo dois, esse tipo de figuração das pedras apresenta grande potencial exegético e tem por temas principais o pecado, a luxúria e a rememoração da Queda, pois o homem e a mulher nus, um de cada lado de uma árvore, fazem referência a Adão e Eva no Éden, prestes a comer o fruto da Árvore do Conhecimento. Assim sendo, o Aberdeen e o Ashmole 1511 são bestiários que iniciam com elaborados Ciclos da Criação, em que se enfatiza o papel da

humanidade na história do mundo, seu status no plano divino e seu domínio sobre todas as outras criaturas, e terminam com a imagem das pedras de fogo, que fazem o leitor meditar sobre o pecado e sobre o que levou os humanos a perderem tudo aquilo que é figurado nos suntuosos Ciclos da Criação.

5.3 O Bestiário de Northumberland

A primeira imagem desse manuscrito é a cena da queda dos anjos, discutida mais a fundo no capítulo 3. A ela se seguem sete miniaturas relativas à criação do mundo, acompanhadas do texto do Gênesis. Além da ausência de uso de folha de ouro, a iconografia e a organização das imagens diferem dos Ciclos do São Petersburgo, do Aberdeen, do Ashmole 1511 e do MS 61.

A primeira miniatura do livro é a cena da queda dos anjos, como discutido no capítulo 4 – um caso único entre bestiários. Em seguida inicia-se o Ciclo da Criação propriamente, que é constituído de sete imagens, ainda que o programa figurativo do manuscrito não siga estritamente a narrativa bíblica e, portanto, não haja uma associação direta entre cada miniatura do Ciclo e os dias da Criação. À queda dos anjos segue-se a imagem em que figura a criação do céu e da terra.

A estruturação figurativa da imagem é muito diferente dos modelos encontrados nos outros bestiários que contêm o Ciclo da Criação: aqui, as ondulações concêntricas em cor verde (possivelmente uma estilização das orbes celestes), de certa forma assemelham-se aos círculos figurados atrás de Deus nas iluminuras referentes ao primeiro dia no Aberdeen e no Ashmole, mas, diferentemente desses manuscritos, no Northumberland os círculos ocupam quase todo o espaço do fundo da imagem, circundando todo o corpo de Deus.

Outro detalhe significativo dessa miniatura é o modo como Deus é figurado, com um compasso na mão direita e uma balança na mão esquerda. Isso coincide com o movimento mais amplo observado nos séculos XII e XIII em que Deus passa a ser mais frequentemente referido como *artifex* no contexto da Criação, e a Criação do cosmos é descrita nos termos metafóricos da construção

arquitetônica¹⁹⁶. A referência à arquitetura também pode ser vista na primeira imagem do manuscrito, em que o céu possui uma construção em estilo gótico que o contrasta com a boca do inferno bestial e orgânica. De certa forma, a miniatura da criação do céu e da terra dá continuidade ao tema arquitetônico como símbolo da ordem, da justiça e do poder divinos nas imagens que antecedem o bestiário propriamente.

Fig. 71 – *Bestiário de Northumberland, f. 2r*

¹⁹⁶ RUDOLPH, Conrad. In the Beginning: Theories and images of creation in Northern Europe in the twelfth century. *Art History*, v. 22, n°1, pp. 3–55, 1999, p. 25.

Na próxima imagem temos Deus com os braços estendidos em meio a árvores de diferentes tipos, embora não seja possível identificar espécies definidas. Seus pés repousam sobre uma superfície rochosa, o que referencia a criação do continente no terceiro dia. Note-se que o segundo dia da Criação, em que as águas foram separadas pelo firmamento, é omitido do programa figurativo do manuscrito. O posicionamento das imagens referentes ao primeiro e ao terceiro dias na mesma página demonstra que não há nenhuma miniatura ou fólio faltante, e que essa estruturação do Ciclo estava prevista no programa figurativo original do manuscrito.

O segundo dia foi o único a ser omitido, pois, no fólio 2v, reestabelece-se a ordem bíblica, com a figuração dos eventos ocorridos no quarto dia: a criação do Sol, da Lua e das estrelas. A estrutura da imagem é notoriamente distinta daquela encontrada nos outros bestiários, pois aqui vê-se Deus com os braços estendidos, mas não tocando nenhum dos luminares. Sua postura é similar à do fólio precedente, em que Deus está em meio às árvores, centralizado na imagem. Aqui o Sol contrasta com um fundo azul claro, e a Lua de cor clara destaca-se contra um fundo azul escuro. As partes azuis da imagem são posicionadas de forma inclinada em relação à figura de Deus, o que cria um espaço angular em que a cor natural do pergaminho é utilizada para contrastar e separar o dia da noite, assim como para destacar Deus no centro da imagem.

Fig. 72 - Bestiário de Northumberland, f.2v

A imagem seguinte, sobre o quinto dia da Criação, é de certa forma similar às imagens respectivas no São Petersburgo, no Aberdeen e no Ashmole 1511, em que Deus está posicionado no lado esquerdo da miniatura e, com a mão direita, abençoa as aves e os peixes. Ao contrário do Aberdeen e do Ashmole 1511, em que as subdivisões da imagem separam o Criador das criaturas, aqui não há tal distância e, de fato, duas aves na parte inferior parecem bicar levemente as vestes de Deus. Outro ponto curioso é que aqui há maior interação entre os animais do ar e da água, pois algumas aves têm as patas no mar e duas aves mergulham para caçar suas presas.

Dixit autē d's. Fiant lumina in firmamento celi et di-
 uident diem et noctem. et sint insignia et tempora et anni
 et dies et luceant in firmamento celi et illuminet terram. Et
 factū ē ita. Fecitq; d's dno magna lumina. luminare ma-
 ius ut essent dies et luminare minus ut preesset nocti et ste-
 llas. et posuit eas deus in firmamento celi ut lucerēt sup t'ra
 et p'eter dies ac nocti et diuiderent lucem ac tenebras. Et ui-
 dit d's qd' ēēt bonum. Factumq; uespere et mane dies q'rtus.

Orat et d's. Producant aque reptalia anime uiuentis et
 uolatilie sup t'ram sub firmamento celi. Creauitq; deus
 terre grandia et omnem animam uiuentem atq; motabilem
 q' p'auerant aque in species suas et omne uolatile scdm gen'
 suum. et uidit d's qd' ēēt bonum. Benedixitq; eis dicens. Eres

Fig. 73- Bestiário de Northumberland, f.3r

A imagem referente ao sexto dia é, talvez, a que apresenta maior variação em relação ao padrão observado nos bestiários discutidos anteriormente. Ao contrário do Aberdeen e do Ashmole 1511, e assim como no São Petersburgo, a miniatura do Northumberland figura tanto a criação dos animais terrestres como a de Adão e Eva na mesma imagem. Porém, alguns elementos são únicos a este manuscrito: Deus tem em sua mão esquerda um filactério ágrafo, perto da mão estendida de Eva; Adão segura o braço esquerdo de Eva com sua mão esquerda, em um gesto pouco comum. E, além disso, a genitália de Adão é visível.

Fig. 74 - Bestiário de Northumberland, f.3v

A existência de genitália, como símbolo da aquisição da sexualidade, é um *topos* figurativo associado ao pecado humano e à queda da graça desde a época anglo-saxônica¹⁹⁷ e, neste caso, somada à inclusão do macaco comendo o fruto no lado esquerdo da imagem, potencializa a leitura exegética de que a criação de Adão e Eva prefigura o pecado original e a expulsão do paraíso, inserindo o evento dentro da história da salvação. A genitália de Adão, assim como a imagem das pedras de fogo (fólio 24r), coincide com a preocupação com a diferenciação sexual e a existência de dois sexos, típica da teologia do século XII e fruto de sua reafirmação dos fundamentos agostinianos da ordem eclesiástica¹⁹⁸.

A cena dos anjos caídos, seguida da inclusão do macaco e do fruto nas imagens do sexto dia e da Nomeação, assim como a adição de Adão genitalizado, faz com que o Northumberland seja o bestiário com maior ênfase na temática da Queda e do pecado, e de uma forma especialmente relevante para os leitores ingleses, como discutido no capítulo quatro.

A narrativa do sétimo dia da Criação é acompanhada de uma miniatura de Cristo em Majestade, assim como ocorre no Aberdeen e no Ashmole 1511. Assim como Deus na miniatura relativa ao sexto dia e Adão na cena da Nomeação, aqui Cristo tem em mãos um filactério sem texto. Cristo está no centro de uma mandorla lobular, assim como no Aberdeen, e quatro anjos ocupam, cada um, os cantos da imagem.

As vestes de Cristo nessa cena são similares às de Deus nas imagens anteriores, e não muito diferente das roupas de Adão na cena da Nomeação. Além disso, Cristo em Majestade, assim como Adão no sexto dia e na Nomeação, tem cabelos longos e barba, o que acaba por aproximar esses três personagens pela via figurativa.

¹⁹⁷ KARKOV, Catherine E. Margins and Marginalization: Representations of Eve in Oxford, Bodleian Library, MS Junius 11. In: BREMMER, Rolf; LARRATT KEEFER, Sarah (Orgs.). **Signs on the Edge: Space, Text and Margin in Medieval Manuscripts**. Paris: Peeters, 2007, p. 62.

¹⁹⁸ BASCHET, Jérôme. **Corps et Âmes: Une histoire de la personne au Moyen Âge**. Aubier: Flammarion, 2016, pp. 117–18.

Fig. 75 - Bestiário de Northumberland, f. 4r

A análise comparativa dos bestiários que contêm Ciclos da Criação demonstra que as suas imagens não são meras ilustrações do texto; mais do que isso, os programas figurativos dos manuscritos frequentemente aglutinam elementos narrativos que são descritos como tendo ocorrido em dias diferentes da Criação, e dividem em mais de uma imagem etapas que se deram em um mesmo dia. Os processos de agregação ou separação não são, portanto, ditados pelo texto – que nesse caso trata-se da *auctoritas* maior, a Bíblia –, mas são determinados

pela coerência temática e pela ênfase exegética de cada bestiário. No caso dos Ciclos da Criação, eles funcionam como um prólogo ao conteúdo sobre animais, plantas e pedras que tradicionalmente compõe os bestiários. A inclusão das imagens das pedras de fogo, especialmente se dos tipos “dois registros” ou “bustos”, reitera a narrativa de Queda e enfatiza o papel do pecado e da luxúria como explicação para a situação presente da humanidade.

Conclusão

*Some natural tears they dropped, but wiped them soon;
The world was all before them, where to choose
Their place of rest, and providence their guide:
They hand in hand with wandering steps and slow,
Through Eden took their solitary way.*¹⁹⁹

Como esperamos ter comprovado nesta tese, o MS 61 é um livro complexo, cujo Ciclo da Criação *sui generis* e *ex-libris* ornamentado o tornam único entre os bestiários ingleses medievais. Para uma melhor compreensão desse manuscrito, contudo, é preciso enveredar por caminhos talvez inesperados que, à primeira vista, parecem levar para longe do estudo desse bestiário, mas que por fim constroem a tessitura necessária para elucidar alguns dos pontos complexos do livro.

A escassez de bibliografia específica sobre o MS 61 reflete os problemas gerais dos estudos sobre bestiários, como discutido na introdução deste trabalho. A historiografia do tema tende a valorizar o texto dos manuscritos em detrimento de uma análise aprofundada das imagens, uma propensão observada desde o primeiro estudo de fôlego sobre os bestiários, a obra de M. R. James, no início do século XX. Esse posicionamento também dá a tônica da divisão em famílias, que se baseia apenas nos textos dos manuscritos e considera as imagens como elementos secundários – um ponto de vista contemporâneo totalmente contrário ao esmero, à atenção e à quantidade de recursos caros (como pigmentos e ouro) empregados no fazer das miniaturas.

A análise das especificidades do MS 61 demanda, portanto, uma outra abordagem. A distinção entre proveniência e origem de um manuscrito surge então como um instrumento útil para melhor compreender a inscrição no fólio 103v do bestiário, que demonstramos ser de fato um *ex-libris*, e não um colofão.

---

¹⁹⁹ MILTON, John. **Paradise Lost**. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 369. “Adão e Eva deixaram cair algumas lágrimas sentidas, que logo enxugaram. O mundo todo estava diante deles, para escolherem, lá, um lugar para o seu descanso. A Providência era o seu guia. De mãos dadas, com passos incertos e lentos, tomaram, através do Éden, o seu caminho solitário.” MILTON, John. **O Paraíso Perdido**. Tradução: Conceição G. Sotto Maior. S/I: Ediouro, 1991. p. 260

Essa diferenciação deixa claro que, sendo o *ex-libris* uma evidência de proveniência (mas não necessariamente de origem), um exame detalhado da inscrição torna-se necessário para avaliar as alegações prévias de que essa teria sido uma adição posterior ao livro. A observação da moldura dupla verde e amarela que envolve todas as imagens do MS 61, assim como do raiado original ainda visível em muitos dos fólios, comprova que o *ex-libris* era parte do programa figurativo original do livro. Isso significa que, enquanto marca de posse, não constitui evidência cabal de que o manuscrito teria sido produzido no priorado de Holy Trinity; embora esta seja uma possibilidade, talvez o livro tenha sido produzido em outra localidade sob encomenda do priorado – o fato de o *ex-libris* constar no programa figurativo original do manuscrito, porém, sugere que o Holy Trinity foi o primeiro proprietário do bestiário.

A discussão sobre a inscrição final do MS 61 com o nome do priorado conduz a outro problema no estudo dos bestiários: a sua função e seu uso na Idade Média e, mais especificamente, a razão de ser das imagens nesses manuscritos. Uma posição ainda muito comum na academia é a de considerar os bestiários como livros meramente didáticos ou moralizantes, e suas miniaturas como uma forma de transmitir o conteúdo textual para audiências incapazes de ler. Essa opinião remonta a uma interpretação equivocada do *topos* da “Bíblia dos iletrados”, construída a partir do entendimento insuficiente do funcionamento da retórica medieval e dos conceitos de *auctoritas* e *auctor*, que, paradoxalmente, muitas vezes acabavam por dissociar o nome do autor de seu texto. Este fenômeno, porém, não elimina o contexto histórico de utilização dos *topoi* retóricos, que deve sempre ser levado em consideração pelo medievalista ao julgar a relevância histórica de tais convenções literárias ou empregá-las como instrumentos de análise de fontes do passado.

O último fólio do MS 61 distingue-se também pela grande iluminura das pedras de fogo, referente ao último capítulo do livro. Não é fácil afirmar como tal conteúdo textual e figurativo veio a fazer parte de muitos bestiários medievais; por isso, é preciso voltar no tempo e identificar sua possível procedência em fontes antigas, como os escritos de Teofrasto e Plínio, bem como o *Physiologus*, ainda

que tal investigação não explique totalmente o processo histórico de cristalização das pedras de fogo como conteúdo dos bestiários. O que se sabe é que sua inclusão propiciou a oportunidade de conceber um capítulo exegeticamente rico, que versa sobre a origem do pecado e suas consequências, assim como sobre os modos de evitá-lo. A complexidade exegetica e moralizante do capítulo também possibilitou o surgimento de uma variedade de tipos de figurativos, de forma que, mesmo quando o texto do capítulo é o mesmo em diferentes manuscritos, a modificação do tipo de imagem é capaz de complexificar a leitura do capítulo e aumentar o seu potencial exegetico, especialmente no que diz respeito à queda da humanidade.

Assim sendo, não é à toa que alguns dos bestiários que contêm miniaturas das pedras de fogo também possuam Ciclos da Criação figurados. Os Ciclos apresentam variações figurativas entre si, ainda que o texto que os acompanha seja o mesmo, a narrativa bíblica do Gênesis. As imagens da criação do cosmos, dos animais e de Adão e Eva servem como um prólogo ao conteúdo dos bestiários em si, um comentário sobre o papel da humanidade e o motivo de sua queda. As imagens dos Ciclos da Criação não seguem rigorosamente o texto da Bíblia, em alguns casos condensando ou fragmentando em diferentes miniaturas os acontecimentos narrados no Gênesis; além disso, a cena da Nomeação dos Animais é colocada depois da criação de Eva e, no caso do MS 61, depois mesmo da expulsão do paraíso. Nessas imagens, Adão é sempre figurado vestido, o que contradiz o texto bíblico, mas é exegeticamente significativo pois, ao mesmo tempo em que lhe confere autoridade, também prefigura a Queda. A inclusão do macaco segurando um fruto nessa imagem contrasta com a soberania adâmica, e anuncia o pecado original que está por vir. Nesse sentido, o macaco é único entre os animais por representar uma reflexão negativa do humano, o seu *doppelgänger* animalesco e bestial.

A manipulação da composição figurativa dos Ciclos da Criação oferece a chance de adequar o potencial exegetico das imagens para o bestiário em questão, optando por evidenciar certos elementos de acordo com as necessidades daqueles que encomendaram ou produziram o manuscrito, ainda que o exato contexto histórico de produção de tais livros seja nebuloso. No caso do MS 61, ao contrário

de todos os outros bestiários que possuem Ciclos, as etapas da Criação são condensadas em uma única imagem quadripartite, em que é incluído o episódio da expulsão de Adão e Eva do Éden.

O seu Ciclo da Criação único no início do manuscrito, associado à iluminura das pedras de fogo no final do livro – que remete ao pecado original e ao fogo do inferno – cria uma moldura figurativa em cujo interior está o bestiário propriamente dito. Assim, o conteúdo do bestiário pode ser entendido como uma busca por melhor compreender os desígnios de Deus em um mundo pós-Queda, onde os humanos perderam seu domínio inquestionável sobre os animais, sendo condenados a vagar por uma terra em que a natureza se tornou hostil, em que hienas devoram cadáveres e unicórnios são tão ferozes que só podem ser capturados em uma armadilha.

Referências bibliográficas

Fontes manuscritas

- Aberdeen, University Library, MS 24
- Bamberg, Staatsbibliothek, Hs.31/Msc. Bibl.95 (A.II.46)
- Berna, Burgerbibliothek, Cod. 318
- Bruxelas, Bibliothèque Royale, MS 10066-77
- Cambridge, Corpus Christi College Library, MS 22
- Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS McClean, 123
- Cambridge, Gonville and Caius College, MS 384/604
- Cambridge, Gonville and Caius, MS 372/621
- Cambridge, Trinity College Library, O.2.14
- Leão, Basílica de Santo Isidoro, Bíblia de 960
- Londres, British Library, Add. MS 11283
- Londres, British Library, Add. MS 28681
- Londres, British Library, Add. MS 42555
- Londres, British Library, Add. MS 47682
- Londres, British Library, Arundel MS 66
- Londres, British Library, Cotton MS Nero C IV
- Londres, British Library, MS Harley 3244
- Londres, British Library, Stowe MS 944
- Londres, Westminster Abbey Library, MS 22
- Los Angeles, Getty Museum, MS Ludwig XV3
- Los Angeles, Getty Museum, MS Ludwig XV4

Los Angeles, J. Paul Getty Museum, MS. 100

Nova Iorque, Pierpont Morgan Library, MS M.81

Oxford, Bodleian Library MS Junius 11

Oxford, Bodleian Library, Bodley 602

Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1511

Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 764

Oxford, Bodleian Library, MS Douce 151

Oxford, Bodleian Library, MS Laud Misc. 247

Oxford, St. John's College, MS 61

Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1444b

Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 14969

Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 14970

Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1951

Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 14429

São Petersburgo, Rossiiskaia Natsionalnaia Biblioteka, MS Lat. Q.v.V.I

Vercelli, Biblioteca Capitolare, MS CXVII

Fontes primárias editadas e recursos digitais

ÆLFRIC. *Ælfric's Version of Alcuini Interrogationes Sigeuulfi in Genesin*. Halle: E. Karras, 1883.

_____. ***The Homilies of the Anglo-Saxon Church: The First Part, Containing the Sermones Catholici, Or Homilies of Ælfric*.** Londres: Richard and John E. Taylor, 1844.

BASÍLIO DE CESAREIA. *Sancti Patris Nostri Basilii Caesareae Cappadociae Archiepiscopi - Opera Omnia*. Paris: Parisiis, 1839.

BEDA. **Bede's Ecclesiastical History of the English People**. Oxford: Clarendon Press, 1969.

BODLEIAN LIBRARY. **Digital Bodleian**. Cædmon Manuscript. Disponível em: <<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/Discover/Search/#/?p=c+0,t+,rsrs+0,rsp+10,fa+,so+ox%3Asort%5Easc,scids+,pid+d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15,vi+82365036-24f3-4c43-95fe-0a4a4d94d90a>>. Acesso em: 22 set. 2020.

BRITISH LIBRARY. **Digitised Manuscripts**. Add. MS 42555. Disponível em: <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_42555>. Acesso em: 22 set. 2020.

_____. **Digitised Manuscripts**. Add. MS 47682. Disponível em: <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_47682>. Acesso em: 21 ago. 2020.

_____. **Digitised Manuscripts**. Cotton MS Nero C IV. Disponível em: <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Cotton_MS_Nero_C_IV>. Acesso em: 22 set. 2020.

_____. **Digitised Manuscripts**. Add. MS 28681. Disponível em: <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_28681>. Acesso em: 3 ago. 2020.

ISIDORO DE SEVILHA. **Etimologías**: edición bilingüe. Madrid: La Editorial Catolica, 1983.

LIBRARY OF CONGRESS; UNESCO. **The World Digital Library**. The blossoms of thoughts regarding precious stones. Disponível em: <<https://www.wdl.org/en/item/4256/>>. Acesso em: 2 jun. 2020.

PLÍNIO, O VELHO; MAYHOFF, Karl (Org.). **Naturalis Historiae**. Lúpsia: Teubner, 1906.

TEOFRASTO. **Theophrastus on stones**: Introduction, Greek text, English Translation and Commentary. Columbus, Ohio: The Ohio State University, 1956.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM. **Collection**. Northumberland Bestiary. Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/240115/unknown-maker-northumberland-bestiary-english-about-1250-1260>>. Acesso em: 3 ago. 2020.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **The Art of Medieval Spain, A.D. 500-1200**. [s.l.]: Metropolitan Museum of Art, 2013.

THE MORGAN LIBRARY & MUSEUM. **CORSAIR online catalog**. MS M.81. Disponível em: <<http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=77019>>. Acesso em: 5 fev. 2019.

UNIVERSIDADE DE PISA. **The Digital Vercelli Book**. Homilia IV (fólio 17v). Disponível em: <http://vbd.humnet.unipi.it/beta2/index.html#doc=Homily-4&page=VB_fol_017v>. Acesso em: 3 ago. 2020.

UNIVERSITY OF ABERDEEN. **The Aberdeen Bestiary - MS 24**. f.94r. Disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f94r>>. Acesso em: 5 ago. 2020.

_____. **The Aberdeen Bestiary - MS 24**. fólio 25v. Disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f25v>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

_____. **The Aberdeen Bestiary - MS 24**. fólio 94r. Disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f94r>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

_____. **The Aberdeen Bestiary - MS 24**. fólhos 26r-26v. Disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f26r>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

_____. **The Aberdeen Bestiary - MS 24**. History of the Manuscript. Disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/history.php>>. Acesso em: 5 ago. 2020.

UNIVERSITY OF NOTRE DAME. **William Whitaker's Words**. verbete “adsilit”. Disponível em: <<http://archives.nd.edu/cgi-bin/wordz.pl?keyword=adsilit>>. Acesso em: 7 out. 2019.

_____. **William Whitaker's Words**. verbete “amplexus”. Disponível em: <<http://archives.nd.edu/cgi-bin/wordz.pl?keyword=amplexus>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

WULFSTAN DE IORQUE. **The Homilies of Wulfstan**. Oxford: Clarendon Press, 1957.

Bibliografia especializada e literatura

ACAMPORA, Christa Davis; ACAMPORA, Ralph R. (Orgs.). **A Nietzschean Bestiary: Becoming Animal Beyond Docile and Brutal**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2003.

AINONEN, Tuija; KANGAS, Sini; KORPIOLA, Mia (Orgs.). **Authorities in the Middle Ages: Influence, Legitimacy, and Power in Medieval Society**. Göttingen: De Gruyter, 2013.

ARENDT, Hannah. **Between past and future: six exercises in political thought**. Nova Iorque: The Viking Press, 1968.

ARNOLD, Dorothea. An Egyptian Bestiary. **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, v. 52, n°4, pp. 7–64, 1995.

ASCOLI, Albert Russell. Authority. *In*: LANSING, Richard H. (Org.). **The Dante Encyclopedia**. Nova Iorque: Routledge, 2010, pp. 72–75.

BAGGE, Sverre. From Fist to Scepter: Authority in Norway in the Middle Ages. *In*: AINONEN, Tuija; KANGAS, Sini; KORPIOLA, Mia (Orgs.). **Authorities in the Middle Ages: Influence, Legitimacy, and Power in Medieval Society**. Göttingen: De Gruyter, 2013, pp. 161–182. Disponível em:

<<https://www.degruyter.com/view/book/9783110294569/10.1515/9783110294569.161.xml>>.

BARTHES, Roland. From Work to Text. *In*: HEATH, Stephen (Org.). **Image Music Text**. Londres: Fontana Press, 1977, pp. 155–164.

_____. The Death of the Author. *In*: HEATH, Stephen (Org.). **Image Music Text**. Londres: Fontana Press, 1977, pp. 142–148.

BASCHET, Jérôme. **Corps et Âmes**: Une histoire de la personne au Moyen Âge. Aubier: Flammarion, 2016.

_____. “Introdução: a imagem-objeto”. *In*: BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). **L’image**: Fonctions et usages des images dan l’Occident medieval. Paris: Le Léopard d’Or, 1995, pp. 7–26.

BAXTER, Ron. **Bestiaries and Their Users in the Middle Ages**. Bridgend: Sutton Publishing/Courtauld Institute, 1998.

BENSON, Robert L. The Gelasian Doctrine: Uses and Transformations. *In*: MAKDISI, George; SOURDEL, Dominique; SOURDEL-THOMINE, Janine (Orgs.). **La notion d’autorité au Moyen-Âge**: Islam, Byzance, Occident: Colloques internationaux de La Napoule, session des 23-26 octobre 1978. Paris: Presses Universitaires de France, 1982, pp. 13–44. (Hors collection). Disponível em: <<https://www.cairn.info/la-notion-d-autorite-au-moyen-age--9782130369851-p-13.htm>>.

BONNE, Jean-Claude. De l’ornemental dans l’art medieval (VIIe-XIIe siècle). Le Modèle Insulaire. **Cahiers du Léopard d’Or**, v. 5, pp. 207–249, 1996.

BROWN, Michelle. **Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to Technical Terms**. Los Angeles: Getty Publications, 1994.

CALEY, Earle R.; RICHARDS, John F. C. Introduction. *In: Theophrastus on stones: Introduction, Greek text, English Translation and Commentary.* Columbus, Ohio: The Ohio State University, 1956.

CALVINO, Italo. **O Castelo dos Destinos Cruzados.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMILLE, Michael. **Image on the Edge:** The Margins of Medieval Art. Londres: Reaktion Books, 1992.

CAMPION, Nicholas. **History of Western Astrology:** The Medieval and Modern Worlds. Londres: Continuum, 2009.

CARRUTHERS, Mary. **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.

_____. The Illustrated Medieval Aviary and the Lay Brotherhood. **Gesta**, v. 21:1, pp. 63–74, 1982.

CLEMENS, Raymond; GRAHAM, Timothy. **Introduction to Manuscript Studies.** Ithaca e Londres: Cornell University Press, 2007.

DE HAMEL, Christopher. Introduction. *In: Book of beasts: a facsimile of MS Bodley 764.* Oxford: Bodleian Library, 2008.

DOCAMPO, Javier. Bestiario de San Petersburgo: Miniaturas y decoración. *In: Bestiario de San Petersburgo: Libro de Estudios.* [s.l.]: AyN Ediciones/Biblioteca Nacional da Rússia, 2003, pp. 127–240.

DUGGAN, Lawrence G. Reflections on “Was Art Really the ‘Book of the Illiterate?’”. *In: HAGEMAN, Mariëlle; MOSTERT, Marco (Orgs.). Reading Images and Texts: Medieval Images and Texts as Forms of Communication: Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy, Utrecht, 7-9*

December 2000. Turnhout: Brepols, 2005, v. 8, pp. 109–119. (Utrecht Studies in Medieval Literacy).

_____. Was Art Really the ‘Book of the Illiterate’? *In*: HAGEMAN, Mariëlle; MOSTERT, Marco (Orgs.). **Reading Images and Texts: Medieval Images and Texts as Forms of Communication: Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy**, Utrecht, 7-9 December 2000. Turnhout: Brepols, 2005, v. 8, pp. 63–107. (Utrecht Studies in Medieval Literacy).

EVANS, G.R. **Getting it Wrong: The Mediaeval Epistemology of Error**. Leiden: Brill, 1998.

FITZGERALD, Jill M. **Rebel Angels: Political Theology and the Fall of the Angels Tradition in Old English Literature**. Tese (doutorado em inglês/estudos medievais), Universidade de Illinois, Urbana, Illinois, 2014.

FOUCAULT, Michel. Qu’est-ce qu’un auteur? *In*: DEFERT, Daniel; EWALD, François; LAGRANGE, Jacques (Orgs.). **Dits et écrits 1954-1988**. Paris: Éditions Gallimard, 1994, v. I: 1954-1969, pp. 789–820.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In*: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 17, pp. 237–70.

_____. **O infamiliar/Das Unheimliche, seguido de O Homem da Areia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. (Obras incompletas de Sigmund Freud).

_____. O inquietante. *In*: **História de uma neurose infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-20)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, v. 14, pp. 329–76. (Obras completas).

_____. The “Uncanny”. *In*: STRACHEY, James (Org.). **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: An**

Infantile Neurosis and Other Works. Londres: The Hogarth Press/The Institute of Psycho-Analysis, 1981, v. XVII (1917-1919), pp. 217–256.

GREENE, Virginie (Org.). What happened to medievalists after the Death of the Author? *In: The Medieval Author in Medieval French Literature*. Nova Iorque e Houndmills: Palgrave Macmillan, 2006, pp. 205–228. (Arthurian and Courtly Cultures). Disponível em: <<https://www.palgrave.com/gp/book/9781403967718>>. Acesso em: 3 jul. 2020.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. (Guimarães Rosa - Ficção Completa).

HANNA, Ralph. **A Descriptive Catalogue of the Western Medieval Manuscripts of St. John's College Oxford**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

HARRIS, Stephen. Bede and Gregory's Allusive Angles. **Criticism**, v. 44, n. 3, pp. 271–289, 2002.

HASSIG, Debra. Beauty in the Beasts: A Study of Medieval Aesthetics. **RES: Anthropology and Aesthetics**, v. 19/20, pp. 137–161, 1990.

_____. **Medieval Bestiaries: text, image, ideology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

HOWE, Nicholas. Rome: Capital of Anglo-Saxon England. **Journal of Medieval and Early Modern Studies**, v. 34, n. 1, pp. 147–172, 2004.

JAMES, M.R. **Bestiary: Being A Reproduction in Full of Ms. li 4. 26 in the University Library, Cambridge, with supplementary plates from other manuscripts of English origin, and a preliminary study of the Latin bestiary as current in England**. Oxford: Roxburghe Club, 1928.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. Uma poética em ruínas. *In: Livro das Mil e Uma Noites*. São Paulo: Editora Globo, 2005, v. 1-ramo sírio, pp. 11–35.

KARKOV, Catherine E. Margins and Marginalization: Representations of Eve in Oxford, Bodleian Library, Ms Junius 11. *In*: BREMMER, Rolf; LARRATT KEEFER, Sarah (Orgs.). **Signs on the Edge: Space, Text and Margin in Medieval Manuscripts**. Paris: Peeters, 2007, pp. 57–84.

KAY, Sarah. **Animal Skins and the Reading Self in Medieval Latin and French Bestiaries**. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 2017.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art**. Montreal & Kingston/London/Chicago: McGill-Queen's University Press, 2019.

KLUSMEYER, Douglas B. Hannah Arendt on authority and tradition. *In*: HAYDEN, Patrick (Org.). **Hannah Arendt: Key Concepts**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2014, pp. 138–152.

KRIEGER, Leonard. Authority. *In*: WIENER, Philip G. (Org.). **Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas**. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1973, v. 1, pp. 141–162.

LOUREIRO, Rui Manuel. Algumas reflexões sobre as pedras preciosas nos Colóquios dos Simples de Garcia de Orta. *In*: ANDRADE, António Manuel Lopes; MORA, Carlos de Miguel; TORRÃO, João Manuel Nunes (Orgs.). **Humanismo e Ciência: Antiguidade e Renascimento**. Aveiro, Coimbra, São Paulo: UA Editora - Universidade de Aveiro; Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume, 2015.

MAGENNIS, Hugh. **Images of Community in Old English Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. (Cambridge Studies in Anglo-Saxon England, 18).

MARTINI, André de; COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto. Novas notas sobre “O estranho”. **Tempo psicanalítico**, v. 42, n. 2, pp. 371–402, 2010.

MARTINS, Julia Teitelroitt. Estudos do estranho: o fator da repetição. **Anuário de Literatura**, v. 16, pp. 207–218, 2011.

MASAGÃO, Andrea Menezes. A casa assombrada: considerações sobre o especular e o escópico. **Psicologia USP**, v. 21, n. 1, pp. 145–163, 2010.

MILTON, John. **O Paraíso Perdido**. Trad. Conceição G. Sotto Maior. s/l: Ediouro, 1991.

_____. **Paradise Lost**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

MINNIS, Alastair. **Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984.

MULDOON, James. Auctoritas, Potestas and World Order. *In*: FIGUEIRA, Robert C. (Org.). **Plenitude of Power: The Doctrines and Exercise of Authority in the Middle Ages: Essays in Memory of Robert Louis Benson**. Bodmin: Ashgate, 2006, pp. 125–140.

MURATOVA, Xenia. “Adam donne leur noms aux animaux”. L’iconographie de la scène dans l’art du Moyen Âge: les manuscrits des bestiaires enluminés du XIIe et XIIIe siècles. **Studi Medievali**, v. 18:2, pp. 367–394, 1977.

_____. Animal Symbolism and Its Interpretations in the Pictorial Programmes of the Illuminated Bestiaries. **IKON - Journal of Iconographic Studies**, v. 2, pp. 229–242, 2009.

_____. Workshop methods in English late twelfth-century illumination and the production of luxury bestiaries. *In*: CLARK, W.B; MCMUNN, M.T (Orgs.). **Beasts and Birds of the Middle Ages: The Bestiary and its Legacy**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 54–68.

NIERMEYER, J.F.; VAN DE KIEFT, C. **Mediae Latinitatis Lexicon Minus:** Lexique latin médiéval – Medieval Latin Dictionary – Mittellateinisches Wörterbuch. Leiden: Brill, 1976.

PAGE, Sophie. **Astrology in Medieval Manuscripts.** Londres: British Library, 2002.

PASTOUREAU, Michel. **Une Histoire Symbolique du Moyen Âge Occidental.** Paris: Éditions du Seuil, 2004.

PEREIRA, Maria Cristina C. L.; FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; PEREIRA, Milena da Silveira. O discurso moralizador das imagens dos manuscritos iluminados no Ocidente medieval. *In: Por escrito: lições e relatos do mundo luso-brasileiro.* São Carlos: EdUFSCar, 2018, pp. 15–41.

PISETTA, Maria Angélica Augusto de Mello. A falta da falta e o objeto da angústia. **Estudos de Psicologia (Campinas)**, v. 26, n. 1, pp. 101–107, 2009.

RENSHAW, Helen. **The illustrations of the Latin bestiary, with special reference to the manuscript n°61 in St. John's College, Oxford.** dissertação (mestrado em história da arte), Universidade de Manchester, Manchester, 1971.

REYNHOUT, Lucien. **Formules latines de colophons.** Turnhout: Brepols, 2006. 2v. (Bibliologia, 25A).

ROYLE, Nicholas. **The Uncanny.** Manchester: Manchester University Press, 2002.

RUDOLPH, Conrad. In the Beginning: Theories and images of creation in Northern Europe in the twelfth century. **Art History**, v. 22, n°1, pp. 3–55, 1999.

SAND, Alexa K. **Vision, Devotion, and Self-Representation in Late Medieval Art.** Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

SCANLON, Larry. **Narrative, Authority and Power: The Medieval Exemplum and the Chaucerian Tradition.** Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

SCHMIDT, Gary D. **The Iconography of the Mouth of Hell: Eighth-century Britain to the Fifteenth Century.** Selinsgrove/Londres: Susquehanna University Press/Associated University Presses, 1995.

SNIJDERS, Tjamke. Communal Learning and Communal Identities in Medieval Studies: Consensus, Conflict and the Community of Practice. *In*: LONG, Micol; SNIJDERS, Tjamke; VANDERPUTTEN, Steven (Orgs.). **Horizontal Learning in the High Middle Ages: Peer-to-peer Knowledge Transfer in Religious Communities.** Amsterdã: Amsterdam University Press, 2019, pp. 17–46.

SOLLOWAY, John. **The Alien Benedictines of York:** Being a complete history of Holy Trinity Priory, York. Leeds: The Belgrave Press, 1910.

STRICKLAND, Debra Higgs. Edward I, Exodus, and England on the Hereford World Map. **Speculum**, v. 93/2, pp. 420–69, 2018.

SZPIECH, Ryan. **Conversion and Narrative: Reading and Religious Authority in Medieval Polemic.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013.

UEBEL, M. **Ecstatic Transformation: On the Uses of Alterity in the Middle Ages.** Nova Iorque e Basingstoke: Palgrave Macmillan US, 2005

WALTON, Steven. Theophrastus on Lyngurium : Medieval and Early Modern Lore from the Classical Lapidary Tradition. **Annals of science**, v. 58, pp. 357–79, 2001.

WHITE, T.H. **The Book of Beasts:** being a translation from a Latin bestiary of the twelfth century. Madison: University of Winsconsin-Madison Libraries, 2002.

ZIOLKOWSKI, Jan M. Cultures of Authority in the Long Twelfth Century. **The Journal of English and Germanic Philology**, v. 108, n. 4, pp. 421–448, 2009.