

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - PPGA

ELZA HELOISA FILGUEIRAS FORMIGONI

**Metamorfoses do cristianismo: tempo e hibridismos, permanências e
(des)continuidades da mitologia pagã em imagens do Ovídio Moralizado (Ms. BNF
Fr 137)**

VITÓRIA

2011

ELZA HELOISA FILGUEIRAS FORMIGONI

**Metamorfoses do cristianismo: tempo e hibridismos, permanências e
(des)continuidades da mitologia pagã em imagens do Ovídio Moralizado (Ms. BNF
Fr 137)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGA, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em História e Crítica de Arte.

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

VITÓRIA

2011

ELZA HELOISA FILGUEIRAS FORMIGONI

**Metamorfoses do cristianismo: tempo e hibridismos, permanências e
(des)continuidades da mitologia pagã em imagens do Ovídio Moralizado (Ms. BNF
Fr 137)**

COMISSÃO EXAMINADORA

Profª Drª Maria Cristina Correia Leandro Pereira – USP

Orientadora

Profª Drª Ângela Grando – UFES

Profª Drª Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva – UFRJ

Vitória, 15 de dezembro de 2011.

Ao Euso

À vovó Elza

À vovó Líbia (*in memorian*)

À Maria Aparecida e Val

Ao Dércio

À Maria Cristina

À Marcilene

Ao Guilherme e Dárcio

À Eugênia e Henrique

À Márcia, Kéziah e Jóice

Ao Danney Elias e Deverson (*in memorian*)

E aos outros amigos que são companheiros pacientes e leais.

Agradecimentos

Agradeço à UFES, ao CNPq, à FCAA e à PETROBRÁS, que financiaram minhas pesquisas de graduação e ao PPGA e à CAPES que possibilitaram a continuação desses estudos no mestrado.

A oportunidade de aprendizado junto à estimada professora Maria Cristina Pereira, minha orientadora há quase 10 anos, desde 2003, quando ainda me encontrava na graduação. Ao fim desse percurso, pude perceber nitidamente os progressos que obtive graças à sua orientação. Guardo até hoje os primeiros trabalhos apresentados, nos quais eram nítidas minhas dificuldades, hoje, em parte, superadas.

Às professoras Andréia Frazão e Ângela Grando, por terem gentilmente aceitado avaliar meu trabalho, fazendo parte da banca de mestrado. Ambas, na minha história acadêmica, participaram de momentos importantes. A professora Andréia compartilhou da minha primeira comunicação de congresso, na UFRJ, em 2005. E a professora Ângela foi a primeira palestrante que vi na vida, quando falava de sua tese de doutorado sobre Cícero Dias, em 2002, e que me influenciou, desde aquele instante, a buscar o caminho da pesquisa acadêmica na área de história da arte.

Também sou muito grata ao meu marido, Euso, que além de ser uma exceção de companheiro, mesmo nos dias de hoje, de teórica liberação feminina, e de ter tido paciência com minhas ausências para me dedicar ao trabalho, ainda foi um grande incentivador e admirador de todos os resultados.

A todos os meus pacientes amigos, àqueles a quem tive que abandonar temporariamente, àqueles que me ouviram nos momentos de dificuldades, aos que dividiram comigo também as suas, além de amor e compreensão.

A relação entre logos e mito dentro da perspectiva do cristianismo nos parece, pois, mais próxima que os estudos deixam crer em princípio. Talvez seja mais interessante pensar em mitologia – não como conjunto de mitos, mas como junção entre mito e logos. Ou mesmo, tomando emprestado o título de uma obra de Lévi-Strauss, em uma mito-lógica (com um hífen entre as duas palavras). Uma mito-lógica da qual as imagens são um exemplo bastante significativo, com sua flexibilidade, suas ambiguidades, sua capacidade de refletir e fazer refletir uma dada sociedade.

Maria Cristina C. L. Pereira, “Do mito à História Sagrada: a construção da imagem da Imaculada Conceição”, p. 240.

RESUMO

O objetivo desta dissertação é investigar o processo de cristianização de fábulas pagãs levada a cabo pelas imagens de um manuscrito do *Ovídio Moralizado*. Tal obra, uma reinterpretação medieval das *Metamorfoses* do poeta romano Ovídio, que “recria” e “corrige” as narrativas mitológicas greco-romanas, adaptando-as ao ponto de vista cristão, conheceu grande difusão a partir dos séculos XIV e XV. Nosso objeto de estudo é um dos 22 exemplares remanescentes, catalogado na Biblioteca Nacional da França como manuscrito Fr 137, produzido em Flandres e datado do século XV. Considerando que a idéia de metamorfose implica em uma mudança de formas no tempo, buscamos analisar as estratégias figurativas para transpor essa noção de movimento para imagens pintadas. Assim, estudamos como se procede à conversão não só de parte do universo cultural pagão para o cristianismo (através de moralizações textuais e visuais), como também de um tipo de discurso (escrito) para outro (figurativo).

RÉSUMÉ

Le but de ce travail est d'analyser le processus de christianisation de fables païennes menée par les images d'un manuscrit connu comme *Ovide Moralisé*. Cet ouvrage, une réinterprétation médiévale des *Métamorphoses* du poète romain Ovide, qui "réécrit" et "corrige" les narratives mythologiques gréco-romaines, tout en les adaptant au point de vue chrétien, a connu une grande diffusion à partir du XIVe et du XVe siècles. Notre objet d'étude est l'un des 22 manuscrits survivants, conservé à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote Fr 137, produit en Flandres et daté du XVe siècle. En considérant que toute idée de métamorphose implique un changement de formes dans le temps, notre objectif est d'analyser les stratégies figuratives qui permettent de traduire cette notion de mouvement aux images peintes. Ainsi, nous étudions comment l'on peut convertir aussi bien une partie de l'univers culturel païen au christianisme (au moyen de moralisations textuelles et visuelles) et un type de discours (écrit) à un autre (figuratif).

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: <i>Deucalião e Pirra salvos do dilúvio</i> , fólio 6v. Ms. BNF Fr 137.....	23
Figura 2: <i>Arca de Noé</i> . Fólio 5v. Ms. Besançon BM 550.....	27
Figura 3: <i>Arca de Noé</i> . Fólio 4. Ms. Marseille BM 189.....	28
Figura 4: <i>Fébus e Faetonte</i> , fólio 13. Ms. BNF Fr 137.....	30
Figura 5: <i>Apocalypsis</i> . Fólio 12v. Ms. Valenciennes BM 99.....	35
Figura 6: <i>Fébus e Faetonte</i> , fólio 14v. Ms. BNF Fr 137.....	37
Figura 7: <i>Queda de Faetonte</i> , fólio 15. Ms. BNF Fr 137.....	38
Figura 8: <i>Ascensão de Elias</i> . Fólio 153. Ms. Lyon BM 245.....	43
Figura 9: <i>Combate entre Fébus e Píton</i> , fólio 8. Ms. BNF Fr 137.....	45
Figura 10: <i>São Miguel abatendo o Diabo</i> . Fólio 340. Ms. Clermont Ferrand BM 59....	49
Figura 11: <i>Suplício de Mársias</i> . Fólio 79v. Ms. BNF Fr 137.....	50
Figura 12: <i>Martírio de São Bartolomeu</i> . Fólio 296. Ms. Châteauroux BM 0002.....	52
Figura 13: <i>Nascimento de Vênus</i> . Fólio 4v. Ms. BNF Fr 137.....	54
Figura 14: <i>Metamorfose de Licaon</i> . Fólio 6. Ms. BNF Fr 137.....	59
Figura 15: <i>Morte de Orfeu</i> . Fólio 147. Ms. BNF Fr 137.....	63
Figura 16: <i>Lapidação de Santo Estêvão, na presença de São Paulo</i> . Fólio 252v. Ms. Chaumont BM 29.....	66
Figura 17: <i>Suicídio de Aracne</i> . Fólio 75v. Ms. BNF Fr 137.....	68
Figura 18: <i>Assassinato de Niso. Cila entregando a cabeça de Niso</i> . Fólio 100v. Ms. BNF Fr 137.....	72
Figura 19: <i>Pigmalião rogando a Vênus</i> . Fólio 136. Ms. BNF Fr 137.....	75
Figura 20: <i>Nascimento de Júpiter</i> . Fólio 3v. Ms. BNF Fr 137.....	80
Figura 21: <i>Sonho de Miscelos</i> . Fólio 224. Ms. BNF Fr 137.....	84

Figura 22: <i>Construção do templo de Jerusalém</i> . Fólio 70v. Ms. BNF Fr 55.....	86
Figura 23: <i>Sonho de Guillaume de duglleville</i> . Fólio 01. Ms. Soissons BM 208.....	87
Figura 24: <i>Metamorfose de Acteon</i> . Fólio 31. Ms. BNF Fr 137.....	90
Figura 25: <i>Adão e Eva no Paraíso</i> . Fólio 32. Ms. Mâcon BM 0002.....	93
Figura 26: <i>Hermafrodita e Salmácida</i> , fólio 49. Ms. BNF Fr 137.....	99
Figura 27: <i>Criação de Eva</i> . Fragmento 1. Ms. Reims BM 61.....	102
Figura 28: <i>Metamorfose de Mirra</i> , fólio 137. Ms. BNF Fr 137.....	104
Figura 29: <i>Nascimento de Adonis</i> . Fólio 142. Ms. BNF Fr 137.....	107
Figura 30: <i>Ovídio comparando o Universo a um ovo, Criação</i> . Fólio 1. Ms. BNF Fr 137.....	110
Figura 31: <i>Adoração dos Magos</i> . Fólio 235v. Ms. BNF Fr 137.....	118

SUMÁRIO

1. Introdução.....	13
2. Análise das imagens.....	23
2.1. O tempo em suspensão: Fólho 6v, Deucalião e Pirra salvos do dilúvio.....	23
2.2. O tempo da queda: Fébus e Faetonte (fólios 13, 14 e 15).....	29
2.2.1. Fébus e Faetonte, fólio 13.....	30
2.2.2. Fébus e Faetonte, fólio 14v.....	37
2.2.3. Queda de Faetonte, fólio 15.....	38
2.3. O tempo do combate: Fólho 8, Combate entre Fébus e Píton.....	45
2.4. O tempo do martírio: fólio 79v, Suplício de Mársias.....	50
2.5. O tempo do eco: Fólho 4v, Nascimento de Vênus.....	54
2.6. O tempo do depois: Fólho 6, Metamorfose de Licaon.....	59
2.7. O tempo e a ordem narrativa: Fólho 147, Morte de Orfeu.....	63
2.8. O tempo de metamorfose: Fólho 75v, Suicídio de Aracne.....	68
2.9. O tempo em perspectiva: Fólho 100v, Assassinato de Niso.....	72
2.10. O tempo da magia: Fólho 136, Pigmalião rogando a Vênus.....	75
2.11. O tempo da natividade: Fólho 3v, Nascimento de Júpiter.....	80
2.12. O tempo do sonho. Fólho 224, Sonho de Miscelos.....	84
2.13. O tempo do castigo: Fólho 31, Metamorfose de Acteon.....	90
2.14. Tempo de metamorfoses.....	95

2.14.1. Fólio 49, Hermafrodita e Salmácida.....	99
2.14.2. Fólio 137, Metamorfose de Mirra.....	104
2.14.3. Fólio 142, Nascimento de Adônis.....	107
2.15. O tempo da criação: Fólio 1, Ovídio comparando o universo a um ovo, Criação.....	110
2.16. O tempo do fim: Fólio 235v, Adoração dos Magos.....	118
3. Conclusão. Tempo de metamorfoses: (des)continuidades, permanências no cristianismo.....	121
APÊNDICE.....	137

1. Introdução

As imagens não são importantes exatamente por serem produtos do real e do ideal, mas porque produzem o real e o ideal. Elas não são os pálidos decalques da doutrina dos clérigos, não são a “Bíblia dos iletrados”. São dotadas de capacidade operatória, poder de efeito, de eficácia¹.

Nosso objeto de estudo é composto de uma série de imagens de um manuscrito gótico, datado do século XV, intitulado como *OVIDIUS Metamorphoseom libri XV* pela Biblioteca nacional da França, onde é conservado no Departamento de Manuscritos Ocidentais sob o número de registro Français 137². Esta obra foi escrita em prosa, em francês antigo, e seu texto e miniaturas reinterpreta, moralizando, um conjunto de fábulas greco-romanas sobre deuses, homens e suas transformações, a partir das *Metamorfoses* do poeta romano Ovídio (c.43 a.C. - c.17 d.C.). Na Idade Média, essa obra ovidiana foi reescrita e complementada com partes de outras literaturas do mesmo autor, além de acréscimos de trechos de outros escritores antigos e medievais³.

O manuscrito do *Ovídio Moralizado* mais antigo de que se tem notícia é datado do século XIV, conservado na Biblioteca Municipal de Rouen com o número 4⁴. Mas depois dele, há uma quantidade importante de manuscritos, até o século XVI.

Diferentemente de obras como a *Eneida*, não há registros de nenhum exemplar das *Metamorfoses* ilustrado datando da Antiguidade. A obra original e sem moralizações foi raramente iluminada na Idade Média ou até mesmo na Renascença. Não se sabe se Arnulfo de Orleans, John de Garland ou qualquer dos comentadores do Ovídio dos séculos XII e XIII teve seu trabalho iluminado⁵.

Quanto às ilustrações do *Ovídio Moralizado*, estas poderiam ser diretamente relacionadas com o texto ou apenas ligadas de forma indireta às suas versões de

¹ BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008. p. 9. Tradução nossa.

² As miniaturas estão digitalizadas e disponíveis no site da Biblioteca Nacional da França: <<http://mandragore.bnf.fr/>>, acesso em 29/03/2010. A partir de agora, designaremos o manuscrito como BNF Fr 137.

³ Tais como Sêneca, Flavius Josephus, Boccaccio, Cassiodoro, e os autores cristãos São Paulo, São Gregório, Davi, Jeremias, alguns destes vistos nas Bíblias. Ver em: BOER, C. De; *Ovide Moralisé em prose. Texte du Quinzième Siècle*. Edition avec introduction. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1954. p. 5-10.

⁴ Ibidem, p. 162-163.

⁵ Ibidem, p. 161.

moralizações. No século XIV, o *Ovídio Moralizado* já havia sido abundantemente ilustrado em várias cópias.

Como bem analisou Bernard Ribémont, obras como o *Ovídio Moralizado* faziam parte da tradição enciclopédica medieval e tinham como função preservar a *memória*, além de promover a edificação moral dos leitores, mostrando aspectos bons e proveitosos das fábulas⁶. Ainda segundo ele, tais textos atendiam a um crescente reforço das tendências didáticas dos escritores a partir desse período e faziam parte de um conjunto de coleções compiladas, traduzidas ou vulgarizadas. Eram direcionados a um público mais largo que os monges, e visavam, além de educá-lo, distraí-lo. Porém, os comentários com notas nas margens das páginas, muitas vezes em latim, indicam uma recepção particular no meio clerical. Neste ambiente, a teologia era prioridade, de forma que essas obras também serviam para a leitura e exegese das Sagradas Escrituras⁷. Não se conhece o autor dessa obra, nem mesmo se se tratava de uma única pessoa, pois poderia ter sido realizada através da colaboração de mais de um autor, ou mesmo ser uma compilação de moralizações já difundidas na época. Assim, quando nos referirmos ao “autor” do *Ovídio Moralizado* ao longo desse trabalho, tais ressalvas devem ser levadas em consideração.

É importante saber que quem produzia as imagens dos manuscritos medievais do século XV eram cristãos, embora não necessariamente todos eclesiásticos, uma vez que desde o século XIII os leigos começavam a se destacar na produção de manuscritos. Então, não temos aqui propriamente um instrumento de conversão religiosa, mas de construção contínua de um discurso (englobando texto e imagens) religioso, cristão.

Segundo Carla Lord, concebido como a teorização de uma prefiguração mitológica do Novo Testamento, o *Ovídio Moralizado* foi também influenciado pelas Bíblias moralizadas, tendo mesmo tomado empréstimos destas⁸. Assim, as fábulas mitológicas foram contadas e mostradas pelos cristãos como se as verdades da sua doutrina tivessem existido desde sempre nessas narrativas antigas, mas de uma forma ainda velada, até

⁶ RIBÉMONT, Bernard. "L'Ovide moralisé et la tradition encyclopédique médiévale. Une approche générique comparative". *Cahiers de recherches médiévales (XIIIe - XVe siècles)* 9, 2002, p. 13-25.

⁷ Ibidem, p. 13, 14.

⁸ LORD, Carla. "Three manuscripts of the *Ovide Moralisé*". *The Art Bulletin* 57/2, 1975. pp.161-175.

serem desveladas no advento da vinda de Cristo. Embora tenhamos dito que Bérnard Ribémont associa o *Ovídio Moralizado* à tradição enciclopédica e esta autora à das Bíblias moralizadas, não vemos impedimentos ainda de que os sejam as duas coisas. Pensamos que as duas tradições compunham a conjuntura de pensamentos nos séculos XIV e XV e podem ter convergido numa espécie de “reunião enciclopédica de fábulas moralizadas”. Trata-se, pois, de um exemplo tardio daquilo que o cristianismo já vinha fazendo desde suas origens, ao ampliar seus campos filosóficos e culturais de forma a incorporar as culturas pagãs, anexando para si os valores estéticos dessas tradições mais antigas. E as imagens foram elementos importantes nesse processo, sobretudo considerando a importância que elas tiveram na cultura clássica.

Dos 22 manuscritos medievais sobreviventes do *Ovídio Moralizado*, o BNF Fr 137 é um dos mais ricos em quantidade de miniaturas. Sua importância é incalculável, seja como um objeto raro, seja culturalmente, pois ainda nos restam “camadas” de pensamentos, memórias que nos permanecem da Antiguidade e da Idade Média. Apesar de produzido em Flandres, a influência francesa nele é bastante forte, e podemos classificá-lo como sendo uma obra do gótico internacional, estilo que marcou grande parte da Europa entre os anos de 1370 e 1430, aproximadamente. O nome desse estilo deriva de seu caráter "cosmopolita", desenvolvido em ambientes aristocráticos, com marcado gosto pelo luxo, pelo refinamento. Esse estilo estava ainda em voga nos círculos flamengos do século XV e podemos percebê-lo nas imagens, entre outros fatores, pelas cores e pela presença de flores e de nuvens⁹.

Mas grande parte dessas imagens (73 das 121) também se relaciona com outra moda parisiense recente, introduzida por Jean Pucelle no século XIV, a *grisaille*. Trata-se de imagens predominantemente monocromáticas, e que neste manuscrito contrastam com as demais não só pela cor como também pelo tamanho, sendo menores e ocupando o corpo de letras iniciais.

A *grisaille*, desde o período medieval e até mesmo no Renascimento, era um recurso que os artistas usavam como base preparatória para a pintura policromada, além de ser

9 LOBRICHON, Guy. "Aurora e crepúsculo de uma arte internacional (1320-1420)". In: DUBY, Georges (org). *A Idade Média. História artística da Europa*. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p. 367.

um meio para determinados efeitos na pintura vitral¹⁰. Para a pintura de cavalete era uma espécie de esboço tonal, sobre o qual eram aplicadas as cores com valores aproximados. Isso implica um recurso secundário, um meio para o objetivo principal que era a pintura em policromia. A *grisaille* usada como fim em si teve pouca abrangência ou mesmo herança para os artistas de períodos posteriores.

As representações em *grisaille* foram feitas dentro de letras capitais. Seu matiz principal era um acinzentado escuro, usado em várias graduações tonais. Porém, muitas vezes havia uma única outra cor decorando a letra do seu entorno ou até mesmo inserida diretamente na imagem.

As miniaturas policromadas ocupam grande parte dos fólios, geralmente sua porção superior. São margeadas por desenhos que imitam molduras reais, se assemelhando às formas e texturas da madeira ou mesmo às construções arquitetônicas, que abundam também. Seus entornos são bastante ornamentados com motivos florais, fitomórficos. Por terem essas decorações com vegetais, há uso acentuado da cor verde nelas. Porém no interior dessas imagens coabitam muitas cores: vermelhos, azuis, amarelos, lilazes, acinzentados, dentre outras.

O BNF Fr 137 retoma e reinterpreta as quase 250 fábulas das *Metamorfoses* de Ovídio, mas representando apenas cerca de metade delas nas imagens (às vezes com mais de uma por fábula). No entanto, diante da impossibilidade de tratar de todas elas, dados os limites de uma dissertação de Mestrado, escolhemos 20 delas que são representativas para o estudo das estratégias figurativas usadas no manuscrito para transpor parte do universo cultural pagão para o cristianismo e para transpor uma narrativa textual em imagética. Uma questão central, nesse sentido, é o tempo: como traduzir em imagens estáticas a noção de mudanças de forma que se dão no tempo (o que é o próprio da metamorfose)? Como traduzir um tempo (o da Antiguidade pagã) para outro (o do cristianismo medieval)? O anacronismo, a simultaneidade, o hibridismo, o eco de formas, tudo isso são algumas das estratégias usadas em tais operações.

Ainda que nosso objeto de estudo sejam as imagens, não há como deixar de lado o fato de que se trata de miniaturas de um códice e, portanto, que foram feitas para “conviver”

¹⁰Ver, por exemplo: COTHREN, Michael W.; BOUNIORT, Jeanne. "Restaurateurs et créateurs de vitraux à la cathédrale de Beauvais dans les années 1340". *Revue de l'Art* 111, 1996, p.1-24.

com textos. Assim, foi fundamental compará-las com os textos que as acompanham¹¹ – mas nunca buscando ver nelas apenas a ilustração daqueles, mas percebendo as diferentes interrelações entre ambos. Para possibilitar tais comparações, *produzimos nós mesmos* traduções do texto medieval em francês antigo. Sem nos esquecermos do que demonstra Jean-Claude Schmitt¹², que as imagens não apenas “ilustram” o texto, mas podem fazer lembrar-se de passagens das Escrituras que não estão escritas nele, e que se relacionam com ele. Podem conter significados de acordo com a sua disposição, associações e justaposições de elementos, constituindo numa exegese a parte, numa verdadeira “exegese visual”¹³. As associações de sentidos nas miniaturas do BNF Fr 137 podiam se iniciar a partir de semelhanças dentro das narrativas textuais, por similaridade de atitudes ou qualidades dos personagens, por exemplo. No entanto, cabe lembrar que não existem referências a nenhum manuscrito das *Metamorfoses* ilustrado até a Idade Média¹⁴. No caso do Ovídio Moralizado, ao inserirem as miniaturas, estas sublinhavam as características mais importantes do texto e ainda acrescentavam outros elementos, até mesmo ausentes nele, apenas visuais, e como Schmitt ensina, constituíam-se em outro campo de sentidos.

Este manuscrito, é importante frisar, tem sido objeto de raros estudos. Há uma pesquisa de doutorado em curso, de Stefania Cerrito, da Universidade de Nápoles¹⁵, que é importante por ser uma das poucas que também tratam das imagens e não só do texto. Mas nossa investigação se diferencia daquela desta autora por ter sido feita a partir de outra perspectiva, que é a do “tempo” nas imagens, enquanto a de Cerrito tomou como ponto de vista a questão do gênero.

O trabalho que propomos se inscreve na corrente teórico-metodológica trilhada por nossa orientadora, Maria Cristina Pereira, e professores do “*Groupe d'anthropologie*

¹¹ Para a transcrição dos textos, utilizamo-nos da edição francesa do Ovídio Moralizado estabelecida por De Boer, e que é bastante próxima ao texto do BNF Fr 137. BOER, C. De. *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième Siècle*. Edition avec introduction. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1954. 407p.

¹² SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Op. cit.

¹³ Ibidem, p.306-325.

¹⁴ LORD, Carla. "Three manuscripts of the Ovide Moralisé". Art. cit, p. 161.

¹⁵ CERRITO, Stefania. «Histoires des femmes, jeux de formes, jeux de sens». In : POSSAMAÏ-PEREZ, Marylène (Org.). *Nouvelles études sur l'Ovide Moralisé*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2009. P. 73-97.

historique de l'Occident medieval" (GAHOM), como Jérôme Baschet¹⁶, Jean-Claude Bonne¹⁷, Jean-Claude Schmitt¹⁸ e Michel Pastoureau¹⁹, que têm se dedicado ao estudo das imagens medievais relacionando-as à sociedade e às suas especificidades materiais.

Esta dissertação se justifica pela escassez de estudos acerca da reinterpretação cristã de imagens pagãs, especialmente no Brasil, uma vez que muito se tem ocupado da retomada de temas pagãos no Renascimento, como se isso não tivesse acontecido também na Idade Média, ainda que de maneira diferente. No período medieval, ao se reinterpretar os mitos da antiguidade, enalteciam-se, ao mesmo tempo, os mitos cristãos. Uma das maneiras como isto era feito nas imagens era a substituição de personagens da mitologia greco-romana por cristãos, como é o caso das imagens do BNF Fr 137. Veremos, em alguns exemplos, que as deusas Vênus e Diana foram substituídas por Eva. Algumas vezes também a deusa Juno, por meio das imagens, era associada a Maria. Ao fazerem esta operação, as imagens transmitiam novos sentidos para as mulheres pagãs representada, cristianizando-as.

Analisaremos como se dava esse processo de produção de sentidos nas imagens do *Ovídio Moralizado*, e, sobretudo, investigando nas miniaturas, aspectos de como valores das narrativas antigas sofreram um processo de "transferência" cultural aos cristãos, "permanecendo" neles e vice-versa. Ou sendo distanciadas, descontinuadas do sentido de "verdade" enquanto crença em nossa cultura Ocidental²⁰.

Warburg é um pensador essencial para a reflexão a respeito dessas *permanências*, ou "sobrevivências", ou em seu termo original alemão, "*Nachleben*", de valores, moralidades, crenças mitológicas greco-romanas que terminaram sendo incorporadas no

¹⁶ BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Op. Cit.

¹⁷ BONNE, Jean-Claude. "De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire". In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 207-249.

Idem. "À la recherche des images médiévales". *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 46/2, 1991. Disponível em: <http://www.persee.fr/showPage.do?urn=ahess_0395-2649_1991_num_46_2_278951> Acesso em 10/02/2007.

Idem. "Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi)". *Annales HSS*, 51/1, 1996, p. 37-70.

¹⁸ SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Op. Cit.

¹⁹ PASTOUREAU, Michel. "Símbolo". In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude (org). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. p. 495-510.

²⁰ PEREIRA, Maria Cristina C. L. "Do mito à História Sagrada: A construção da imagem da Imaculada Conceição". Art. Cit. P. 232.

cristianismo²¹. Nos estudos fundamentais de Aby Warburg²², suas análises de imagens enfatizavam a coerência interna do “sistema” que as figuras apresentavam. Essa sistemática, por sua vez, era entendida como o conjunto de “veículos de significado”, ao qual era evitado atribuir uma interpretação genérica a todos os símbolos. Além disso, antes dele, os manuais de interpretações iconográficas ignoravam o contexto cultural dos conjuntos visuais interpretados²³. Warburg analisou, dentro desta lógica, as permanências do paganismo na Idade Média e no Renascimento – como também buscamos fazer, motivados por seus trabalhos.

Também seu antigo discípulo Erwin Panofsky se interessou pelos conhecimentos da Antiguidade que já permaneciam antes do Renascimento, tendo se dedicado a estudar a retomada da antiguidade clássica durante a Idade Média (na Baixa Idade Média) e serviu como um inspirador para nossos estudos. Dele podemos citar a obra fundamental para esta pesquisa, escrita com Fritz Saxl, *A mitologia clássica na arte medieval*²⁴. A introdução desta obra se inicia com uma crítica aos primeiros italianos que escreveram sobre história da arte, tais como Ghiberti, Alberti e, sobretudo, Giorgio Vasari, por terem pensado que a arte clássica teria sido abandonada no começo da era cristã. Para os primeiros historiadores da arte – e para outros mais recentes que ainda hoje encontramos nas bibliotecas de arte –, isto teria acontecido devido às invasões bárbaras e à hostilidade dos primeiros padres e eruditos cristãos. Daí veio o nome do período designado “Renascimento”, com base na “velha noção italiana de evolução cultural”²⁵. Então Panofsky e Saxl afirmam que as concepções clássicas persistiram durante toda a Idade Média: concepções literárias, filosóficas, científicas e artísticas. Seguem-se com uma série de análises de imagens: inicialmente as mitológicas clássicas saídas das

²¹ ESCOUBAS, Eliane. “Esboço de uma ontologia da imagem e de uma estética das artes contemporâneas”. In: Fernando Pessoa e Kátia Canton (Orgs.). *Sentidos e arte contemporânea*. Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce II 2007, Sentidos na arte contemporânea (2:2007, Vila-Velha, ES). Rio de Janeiro: Associação Vale do Rio Doce, 2007.

²² Podemos citar dele dois artigos: WARBURG, Aby. "Arte del retrato y burguesia florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinita. Los retratos de Lorenzo de Medici y de sus familiares". In: BURUCÚA, Emilio (org). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992, p. 18-57; Idem. "Arte italiana y astrologia internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara". In: BURUCÚA, Emilio (org). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Op. Cit., p. 59-85.

²³ Idem. *El renacimiento del paganismo*. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Op. cit. p. 12.

²⁴ PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *La mythologie classique dans l'Art medieval*. Classical mytology in mediaeval art. Saint-Pierre-de-Salerne: Gérard Monfort, 1990.

²⁵ Ibidem, p.8.

lendas e dos estudos antigos dos astros, e realizam um estudo comparativo com imagens cristãs, explicando detalhadamente sobre aspectos religiosos e culturais. Páris e Helena, Hércules, Mercúrio, Saturno, Perseu, Príamo e Tisbe, cada um recebeu uma interpretação na Idade Média que foi depois analisada pelos dois autores. Para o nosso trabalho, esta obra fornece estudos específicos de cada caso de cristianização de personagens pagãos, dando-nos parâmetros de comparações, sendo também uma importante fonte de conhecimentos.

Foi necessário também conhecer as “estruturas” das mitologias clássicas, o que a obra original de Ovídio não nos proporciona sozinha, já que sua narrativa literária não a explica muito, por exemplo, a respeito das relações familiares dos deuses ou sobre o que presidiam: Netuno reinando nos mares, Fébus guiando o sol, Diana presidindo às caças, Juno Lucina aos nascimentos, etc. Algumas vezes isto é dito, porém em outras, Ovídio parece pressupor esse conhecimento em seu leitor, um saber obviamente mais corrente na antiguidade. Devemos esses conhecimentos estruturais a Pierre Grimal²⁶, Edith Hamilton²⁷ e Thomas Bulfinch²⁸. Após melhor conhecer as mitologias antigas, foi possível estabelecer comparações críticas em relação à mitologia contada por Ovídio.

Outro procedimento metodológico importante foi a comparação das imagens de nosso manuscrito com a tradição iconográfica cristã, apoiando-nos em obras de síntese, como as de Duchet-Suchaux e Michel Pastoureau²⁹, Louis Réau³⁰, Santiago Sebastián Lopez³¹ e, mais especificamente sobre a retomada da iconografia clássica na Idade Média, Juan Carmona Muela³². Também nos valem de bancos de imagens, como o sítio da BNF³³,

²⁶ GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 2ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

²⁷ HAMILTON, Edith. *A mitologia*. Lisboa: Dom Quixote, 1942.

²⁸ BULFINCH, Thomas. *Livro de ouro da Mitologia. Histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

²⁹ DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOREAU, Michel. *La bible et les saints. Guide iconographique*. Paris: Flammarion, 1994, p.12.

³⁰ RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

³¹ LÓPEZ, Santiago Sebastián. *Iconografía Medieval*. San Sebastián: Editorial Etor Arte, 1988.

³² MUELA, Juan Carmona. *Iconografía clásica*. Guía básica para estudantes. Madrid: Istmo, 2005.

³³ Imagens digitalizadas do Ovídio Moralizado na BNF: <<http://mandragore.bnf.fr/>> Acesso em 30/03/2010.

o sítio base de dados de iluminuras³⁴ e sítios de bibliotecas que dispõem de bancos de imagens.

A viabilidade deste trabalho se justificou no fato da disponibilidade das imagens, que foram digitalizadas pela BNF. Não pretendíamos investigar os aspectos concernentes à materialidade dessas miniaturas, como caberia a uma dissertação no campo da restauração, por exemplo, mas sim ao seu conteúdo temático. Sendo assim, foi possível estudar essas imagens, mesmo apesar da falta da proximidade física com nossa fonte, o que se constitui numa tendência mundial com o advento da *internet*. Assim, nos limitamos à análise de seus temas iconográficos, e sua composição, abstenho-nos de analisar suas cores ou estado de conservação, pois somos conscientes de que vemos reproduções digitais – embora de grande qualidade, com a presença de escala de cores.

Nosso principal objetivo foi, pois, investigar como era feita a cristianização de mitos pagãos em relação ao tempo figurado nas *miniaturas*, e, além disso, compreender os sentidos das mutações nas imagens, por meio de comparações entre formas diferentes de se representar metamorfoses.

A partir disso, ressaltamos noções de temporalidades. Nesta linha de pensamento, organizamos esta dissertação em três capítulos: além desta introdução e da conclusão, um grande capítulo de análise das imagens, dividido em subcapítulos para cada uma delas, que não seguem a ordem em que as imagens aparecem no manuscrito, mas foram dispostos segundo uma lógica que acentua o movimento de transformação: daquelas em que a narrativa está em suspensão àquelas em que a narrativa chega ao seu extremo de ação, com a fusão, a síntese das formas (o que é o ápice da metamorfose), gerando personagens híbridas. Tais subcapítulos foram dispostos na seguinte sequência: O tempo em suspensão; O tempo da queda; O tempo do combate; O tempo do martírio; O tempo do eco; O tempo do depois; O tempo e a ordem narrativa; O tempo de metamorfose; O tempo em perspectiva; O tempo de magia; O tempo de natividade; O tempo do sonho; O tempo de castigo; O tempo de metamorfoses (que trata da transformação e seus sentidos medievais, e introduz as imagens de metamorfoses que são mais explícitas na maneira em que foram figuradas); O tempo de criação; e O tempo do fim.

³⁴ < <http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/>>, acesso em 09/08/09.

À nossa conclusão chamamos de Tempo de metamorfoses: (des)continuidades, permanências no cristianismo, subtítulo que pretende abarcar movimentos de “circularidade” cultural, compreendidas entre sobrevivências de mitos antigos em cristãos e obliterações, depois de analisadas as imagens.

As 20 imagens foram selecionadas com base nos seguintes critérios:

- Imagens que se diferenciavam no aspecto da temporalidade figurada, de modo que essa seleção de miniaturas contemplasse tipos variados, possibilitando entendimentos por comparação. E, mesmo que na apresentação desta pesquisa esta seleção pareça ter acontecido *a priori*, de modo inverso ela já é o resultado de análises anteriores ao processo de escrita. Por isso, a escolha das imagens se deu como consequência do trabalho de investigação das ideias que compõem o Ms. BNF 137.

- Obter quantidades proporcionais à incidência de cada tipo, utilizando um método de amostragem. Por fim, quantitativamente também tratamos de trechos de quase todos os livros: Livro I, II, III, IV, VI, VIII, X, XI e XV.

- E, finalmente, seguindo o mesmo modo de pensar, qualitativamente escolhendo imagens cuja temática estivesse vinculada com problemas fundamentais da exegese cristã, tais como a Encarnação do Cristo e seu papel de salvador por meio dos ensinamentos doutrinários da Igreja. Também selecionamos demonstrações dos pecados mais condenáveis (orgulho, vaidade, luxúria, etc.); e do seu tipo de punição, como a ida para o Purgatório ou para o Inferno; bem como os martírios de santos, que, dentro do que acabamos de explicar, morriam defendendo o cristianismo. Estes temas se repetiram muito, constantemente reafirmados, dentro das “moralizações cristãs das *Metamorfoses* de Ovídio”.

2. Análise das imagens

2.1. O tempo em suspensão: Fólio 6v, Deucalião e Pirra salvos do dilúvio



Figura 01: *Deucalião e Pirra salvos do dilúvio*, fólio 6v. Ms. BNF Fr 137. Século XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em 21/09/2011.

No interior da inicial “Q” historiada, iniciando a expressão “Quant Jupiter³⁵”, há uma imagem, em *grisaille*, com uma barca no centro, com duas pessoas nas janelas: Deucalião e Pirra sendo salvos do dilúvio. Acima da barca paira um personagem alado. O fundo apresenta manchas ambivalentes: tanto podem ser interpretadas como nuvens, devido à sua localização acima do horizonte, como montanhas imersas em névoa.

Segundo o mito, narrado no primeiro dos quinze livros das *Metamorfoses* de Ovídio, Deucalião era marido de Pirra e filho de Prometeu. Foi sob o seu reinado na Tessália que desabou um dilúvio pelo qual Júpiter resolveu afogar os humanos para dar fim à sua malícia. O casal, cujo homem era o mais justo e a mulher, a mais virtuosa entre todos, sobreviveu à grande inundação em uma barca. Após o dilúvio, consultaram a deusa Temis, que repondeu: “Saí do templo, velai o rosto, desprendeis os vossos cintos, e atirai para trás os ossos da vossa avó”. No princípio não compreenderam o significado disso, mas foi Deucalião quem refletiu e associou a avó à mãe e à terra, concluindo que seus ossos eram pedras. Ao atirarem-nas, as dele se transformaram em homens e as de Pirra em mulheres, repovoando o mundo. A lenda ainda conta que a Idade de Ferro³⁶ continuou com o gênero humano, “cuja dureza de coração e sofrimento no trabalho lembram essa segunda origem”³⁷.

O capítulo XXXIV do livro I do *Ovídio Moralizado* narra “como o dilúvio veio para os pecadores”, segundo o título recebido. Nesse texto, a narrativa bíblica coincide com o mito pagão, Moisés concordaria com a fábula escrita antes da Santa Escritura³⁸. No capítulo XXXV há a exposição moral acerca do dilúvio que adveio, embora a forma a qual seja narrada a fábula anteriormente já tenha sido moralizadora.

³⁵ “Quando Júpiter”, traduzido do francês antigo.

³⁶ Período mitológico no qual surgiram todas as injustiças e todos os crimes. Commelin assim o descreve: “Os homens e os povos se armaram, uns contra os outros; a maldade, a mentira, a perfídia, a traição, a libertinagem, a violência, triunfaram impunemente; vendo-se repelidos e desconhecidos na terra, o santo Pudor, a inviolável Justiça, a Boa Fé, remontaram ao céu. Então começou para o homem a vida de sofrimentos e de misérias. Para arrancar os alimentos à terra, foi preciso cultivá-la e regá-la com suor; a natureza, guardou para si, as riquezas e os seus tesouros, e só à custa de longas vigílias, de cálculos, de esforços e de paciência, o homem conseguiu arrancá-los”. COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Op. cit., nota 8, p.181.

³⁷ *Ibidem*, p. 182.

³⁸ Citações diretas, vide apêndice.

Assim, o escritor manifesta claramente que as “matérias” precisam do uso das moralizações para torná-las “diversas”, ou seja, diferentes das antecessoras ou modificadas conforme o entendimento “correto”.

Em seguida, o autor moralizou acerca da narrativa de Licaon. Após isto e mais outras explicações que incluem a especificação de todas as ordens angelicais, no capítulo XXXVII, ele continuou com a narrativa de como foi o dilúvio e a sobrevivência do casal. Ao longo dessa história, ele fez referência a três deuses que teriam participado do acontecimento: Júpiter, Temis, Cephesy. Conta também a respeito da repopulação do mundo pela metamorfose das pedras, interpretadas pelos ossos da avó, a própria terra³⁹, conforme vimos no próprio texto ovidiano.

A moralização continua no capítulo XXXVIII, sobre “como a história se acorda com a dita fábula”. Há uma comparação de Júpiter com Noé, elogiando a força deste personagem cristão, assim como a de sua família.

O capítulo XXXIX faz outra exposição da fábula de Deucalião e Pirra.

Depois, no capítulo XL, em “outra exposição sobre esse mesmo assunto” segundo o título do autor, este escreveu que por ter pecado, foi primeiramente o mundo “infecto” e periclitado. “É o dilúvio”. “É a morte”. “É o mar, onde tudo nada e afunda, fortes e fracos, jovens e velhos, pobres e ricos, gordos e magros, religiosos e seculares”⁴⁰.

Até o tópico XLIII, o autor falou dos personagens e eventos pós – Noé/Dilúvio, numa perspectiva cristã, o que incluiu a história de Sodoma. É curioso como ele associou Caim a Zoroastro. Em seguida, no XLIV, ele Narrou a fábula da serpente Píton (pagã), que também recebeu uma imagem no manuscrito que estudamos, no fólio 8.

O dilúvio, na imagem, foi figurado como um predecessor da narração análoga dos cristãos de Gn, 6-9⁴¹. Existem semelhanças entre os mitos: Na versão cristã, Deus

³⁹ BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 57.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Esse mito é narrado por Ovídio no primeiro livro das *Metamorfoses*: “[...] Ali, onde aportaram, Deucalião e sua esposa, em um frágil barco, pois a água recobria o resto do mundo, dirigem suas preces às ninfas coricianas e às divindades da montanha, assim como a Têmis, intérprete do destino, então possuidora do oráculo. Jamais houve varão melhor e mais amante da equidade que ele, jamais houve mulher mais temente dos deuses que ela. [...]”. OVIDIO. *As Metamorfoses*, op. Cit, p.19.

também aniquila, por meio de uma enchente provocada por chuvas, a humanidade cheia de vícios, que só ressurge através do salvamento de um casal “justo” por uma arca, e repovoam o mundo. E, de maneira parecida, a nova geração após esse casal continuou sofrendo e vivendo uma vida de erros. Como podemos notar, os mitos parecem ter sido, ainda na suas origens, ambas na Antiguidade, reelaborados no que se tornou a versão cristã. Mas o que sabemos hoje com certeza, é que, dadas duas narrativas “parecidas”, “diferentes”, oriundas daquela mesma época, suas semelhanças foram “reordenadas”, conduzindo-se na moralização posterior cristã, na Idade Média.

Nessa época, a representação de Noé era relativamente estável, figurada geralmente como um velho barbado – tipicamente um Patriarca. Na arte paleocristã e pré-românica, a Arca de Noé era sempre figurada por uma grande caixa. Mais tarde, ela se transformou em uma espécie de casa flutuante e durante a Idade Média até o Renascimento ela se tornou definitivamente uma embarcação, como é o caso deste manuscrito⁴².

Uma diferença entre esta imagem do fólio 6v e a iconografia tradicional da Arca de Noé é a presença de animais, que ajudam a caracterizar esta última. A figuração do casal, ao contrário, é um ponto comum entre elas. Mas muitas imagens da arca de Noé mostram apenas o patriarca, na janela, enviando a pomba, e geralmente também o corvo que participa desta mitologia: Noé enviou sucessivamente o corvo, depois a pomba para verificar se a terra estava habitável novamente. O corvo preferiu satisfazer-se de carniças e não retornou à arca, como foi figurado no “Romance de Deus e sua mãe” de autoria de Herman de Valenciennes, datado do primeiro quarto do século XV (BM Besançon ms. 0550, fólio 5v)⁴³. Esta miniatura mostra um pássaro preto se alimentando na superfície da água. E a pomba, na história, teria trazido em seu bico um ramo de oliveira. A arte medieval multiplica as cenas que opõem a conduta própria desses dois

⁴² DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOREAU, Michel. *La bible et les saints. Guide iconographique*. Op. Cit. P. 260.

⁴³ Reproduzido em:

<http://www.enluminures.culture.fr/public/mistral/enlumine_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_2=SUJET&VALUE_2=NOE&FIELD_8=DOMN&VALUE_8=decor>, acesso em 30/06/2008.

pássaros antinômicos saindo da arca⁴⁴, como vemos na segunda imagem cristã que comparamos (figura 2).



Figura 2: *Arca de Noé*. Fólio 5v. Ms. Besançon BM 550. Século XV. Disponível em: < www.enluminures.culture.fr >, acesso em: 07/10/2011.

⁴⁴ DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOREAU, Michel. *La bible et les saints. Guide iconographique*. Op. cit., p. 261.



Figura 3: *Arca de Noé*. Fólio 4. Ms. Marseille BM 189. Século XV. Disponível em: < www.enluminures.culture.fr >, Acesso em: 28/07/2011.

Na imagem do BNF Fr 137, há uma figuração muito similar, porém, em lugar de um pássaro, temos um personagem alado que paira acima da embarcação, e que não faz parte da narrativa da Arca de Noé. Trata-se de Júpiter, o responsável pelo dilúvio, e que é em geral representado alado nesse manuscrito – que seria uma forma de marcar visualmente o fato de que se trata de um personagem que não é exatamente humano, mas não um santo e nem um personagem divino para o cristianismo. Considerando que as asas, para a iconografia cristã, podem ser encontradas tanto em diabos como em anjos, não se trata de algo conotado com um único valor. Elas apontam uma diferença, sem, no entanto, significá-la como algo positivo ou negativo. Esse “hibridismo” de Júpiter, é importante sublinhar, é próprio das imagens, não tendo referência no texto do *Ovídio Moralizado*.

Quanto à arca, as semelhanças com a de Noé são grandes. Além dos traços gerais da embarcação, um detalhe, particularmente, nos parece vincular as duas: trata-se de um elemento sobre o telhado, de visualização muito vaga, tendo sido feito pictoricamente com “manchas”. Certamente, este objeto não estaria ali gratuitamente. Na narrativa da Gênese, Deus ordena a colocação de uma clarabóia no alto da arca⁴⁵. Esse poderia ser o elemento em questão. De toda forma, a semelhança visual é evidente, e qualquer espectador minimamente conhecedor da tradição iconográfica cristã faria tal relação – ou melhor, tal superposição de figuras.

Essa imagem nos pareceu importante para nosso estudo na medida em que, de toda a longa narrativa da fábula, com os motivos do dilúvio, seu desenrolar e seu término, com o repovoamento da terra, foi escolhido apenas um único momento, em que o tempo parece em suspensão – mas uma suspensão em tensão, quase em movimento. Júpiter parece comandar as nuvens, fazendo-as chover. Mas os pequenos riscos verticais que delas saem não chegam a atingir a barca. No entanto, já há água sob a barca, portanto as chuvas já causaram a inundação. Ou seja, todos os personagens centrais da fábula estão presentes e fazendo aquilo que lhes cabe: Júpiter comandando o castigo, as nuvens trazendo chuva, a barca navegando e os personagens, um homem e uma mulher, se dando a ver pelas janelas. Além disso, a própria imagem realiza aquilo que lhe cabe: moralizar o mito pagão, remetendo-se, visualmente, à arca de Noé.

2.2. O tempo da queda: Fébus e Faetonte (fólios 13, 14v e 15)

A próxima imagem a ser analisada faz parte de uma pequena sequência: as que fazem referência à história de Fébus e Faetonte. Trata-se de um dos poucos exemplos no manuscrito em que mais de uma imagem é usada para uma só fábula. Esse é, portanto, um recurso narrativo mais simples, que desdobra a imagem em três, podendo explorar melhor a passagem do tempo, a sequência dos fatos. Ao mesmo tempo, como iremos mostrar, há uma diferença bem marcante entre a primeira e as duas seguintes, o que pode explicar porque há tal desdobramento. Começamos pela primeira, a que figura o antes, o momento inicial da narrativa, e também a que ganhou mais destaque, por não ser uma inicial e, sobretudo, por ser policromada.

⁴⁵ Em Gn, 6, 16, Deus dá instruções a Noé para construir a arca: “No alto da arca, faça uma clarabóia de meio metro como arremate (...)”.

2.2.1 Fébus e Faetonte, fólio 13



Figura 4: *Fébus e Faetonte*, fólio 13. Ms. BNF Fr 137. Século XV. Disponível em: <www.mandragore.bnf.fr> Acesso em 21/09/2011.

Na miniatura do fólio 13 do BNF Fr 137 encontra-se Fébus ao centro, tronando no interior de uma construção, de cabelos e barbas brancas. Ao seu lado direito está Faetonte, ajoelhado. Ambos são identificados por inscrições em cor branca sobre suas vestes. No interior do espaço rodeado por nuvens há uma carruagem dourada, atada por uma corda a uma das mãos de Faetonte, puxada por quatro cavalos de cores diferentes, todos com nomes inscritos nos corpos⁴⁶.

Ovídio dá a Faetonte grande importância, em vista do espaço maior que ocupa no seu livro, em comparação com a maioria das outras personagens mitológicas. Ele começa descrevendo o Palácio do Sol, presidido por Fébus. Faetonte, seu filho, vai até esse lugar e pede ao pai um sinal que confirme sua paternidade. O pai concede-lhe fazer um único pedido, que será atendido. Faetonte, então, pede-lhe para guiar seu carro solar. Fébus tenta convencer o filho de que desista desse pedido, pois sua preocupação com ele é a prova da sua paternidade. Fala dos perigos celestes de guiar seu carro e diz ser esse o único pedido que lhe negaria caso não tivesse jurado conceder-lhe um desejo, diante do perigo que isto representa. Faetonte não se convence e insiste em sua idéia. Ele parte, mas os cavalos, sem o devido lastro do peso de Fébus, saem de sua rota e, desgovernados, causam estragos por toda parte, fazendo lugares arderem em chamas. Faetonte morre, é acolhido pelo Erídano (o pó) e Ovídio ainda faz uma moralização, afirmando que ele morreu por ter muito ousado⁴⁷. Essa moralização do autor clássico foi justamente o aspecto fundamental àquela cristã, numa nova configuração, conforme se segue.

No *Ovídio Moralizado*, essa fábula também tem grande importância, ocupando vários fólhos. No entanto, há mais um sentido importante para essa relevância no período medieval: ela foi moralizada como a própria queda de Lúcifer, que justifica a origem do mal em oposição ao bem, - sendo esta dualidade tida como uma verdadeira “batalha” que serve de base a toda moralização cristã.

⁴⁶ Os nomes inscritos na imagem são quase ilegíveis para um leigo dos tempos atuais, não tanto pela visibilidade, mas pela inteligibilidade: o francês antigo, como todas as línguas em versões antigas, não era normatizado como hoje, e por isso, as palavras tinham várias grafias. Porém, segundo encontramos no texto do *Ovídio Moralizado*, que os quatro cavalos ditos são nomeados por *Piron*, que era vermelho como fogo, depois *Eoüs*, que era branco, *Ethon* também resplandecente de cores no pêlo, e *Phlegon* [ou *Philegon*] pleno de calor. BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième Siècle*. Op. Cit., p. 81.

⁴⁷ OVÍDIO. *As Metamorfoses*, op. Cit. P. 27-35.

No capítulo I do livro II, está que Júpiter teve um filho com *Yo, Epaphos*. Ambos, filho e mãe eram adorados no Egito, mas o filho de Fébus com Climene, o dito Faetonte, teria ignorado Epaphos, com quem tinha idade e características semelhantes. Praticou este desprezo devido ao seu orgulho e presunção. Desdenhoso, Epaphos insinuou que Faetonte não seria mesmo filho do deus Fébus, como sua mãe Climene lhe teria feito acreditar. Em seguida, Faetonte foi se lamentar com a mãe, que ficou indignada e lhe aconselhou a ir se certificar com o próprio Fébus, não muito distante de lá, onde o autor ressalta que seu orgulho o fez falar de coisas que lhe causaram muitos danos⁴⁸.

O texto do capítulo II do livro II é uma explicação alegórica acerca do que foi dito até então. Nesta exposição moral, é dito que Júpiter, “deus todo poderoso”, criou outrora Lúcifer e todos os outros anjos, mas aquele Lúcifer e alguns outros de sua aliança por seu orgulho desejaram subir acima de seu criador, e por isso caíram eles dos céus ao fundo do inferno⁴⁹.

Esta moralização, então, se refere aos que são bons segundo a moral cristã, mas que se decaem por menosprezar outros pecadores e vão mesmo ao inferno por causa do orgulho que ostentam de suas boas obras, complementando para os pecadores da terra o sentido moral, ou a “aplicabilidade” da mitologia de Lúcifer na vida terrena.

⁴⁸ Do texto original: *S'ensuit selon l'histoire dessus dit que Epaphus, qui de Yo nasquit, fut roy d'Egypte et fonda la cité nomée Memphin. Mais um autre, appelé Pheton, qui fut roy d'une cité appelé Lyople, despita et mesprisa par son orgueil le dit Epaphus, dont mal lui advint. Item: la dite allegorie d'icelle fable signifie que Jupiter, dieu tout puissant, crea jadis Lucifer et tous les autres angelz, mais icellui Lucifer et aucuns autres de son aliance par leur orgueil voulurent surmonter leur createur, et pour ce tresbuchèrent ilz dez cieuls au fond d'enfer. [...] Par ceste exposition est aucunement recapitulé ce que cy dessus est dit, c'est assavoir comment Epaphus, filz de Jupiter, reprint et redargua Pheton pour son orgueil et fierté qu'il avoit de estre filz de Phebus, et comment il s'en ala chiez son dit père. Mais assavoir est que la salle de Phebus, c'est à dire du soleil, estoit sur haultes colompnes richement assise, clère comme jour et couloré comme drap de pourpre, e dont les entailures furent moult riches, la couverture d'ivoire et les portes doublés d'argent, dont l'artifice des ouvraiges escedoit les dignitez des matières. [...] Et là fut Phebus assiz em une chaëre enrichie de pierres smaragdinées et vestu d'une robe de porpre. Et si furent environ lui les ans, les moys, les septaines, les jours, les heures, les momens et les siècles si ordonneement establiz que printemps y fut paré de fleurs, esté pouveü d'espiz [...]. Phebus doncques ainsi assiz et voyant Pheton esbahy lui demanda qu'il faisoit là. Et Pheton si lui respondit ainsi em effect: “Chier père, qui par vostre lumière enluminez le monde, se vostre plaisir est de moy nommer et advouer pour vostre filz, veuillez moy donner aucun signe par quoy l'en croye que ma mère n'a point menti de dire que je suis vostre filz. [...] BOER, C. De. Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième Siècle. Op. Cit., p. 78,79.*

⁴⁹ . Ibidem, p.78.

No capítulo III, dando continuidade ao raciocínio anterior acerca da mesma fábula, o autor expõe minuciosamente a cena da ida de Faetonte ao trono do pai Fébus, e em seguida inicia-se sua demanda. Também desenvolve outros sentidos alegóricos para esta narrativa. A passagem descreve um cenário de artes de entalhamentos, ornamentos e muita reluzência para o trono e o entorno de Fébus, junto com elementos que se tornavam signos dos meses, das semanas, dos tempos. Diante do qual se aproxima o filho Faetonte para realizar a confirmação desejada. Embora Faetonte seja tomado por um personagem orgulhoso, sua fala é descrita com toda a cortesia característica da Idade Média⁵⁰.

No capítulo seguinte, o IV, Fébus tenta dissuadir o filho do pedido feito, usando como argumentos os perigos dos quais não estaria preparado para enfrentar e de como sua preocupação com ele é que prova verdadeiramente que é seu pai.

No capítulo XI, há sentenças alegóricas para esse assunto, que estão relacionadas com São Pedro, cuja iconografia comparamos com a desta imagem do BNF Fr137, como avançaremos nesta análise. Neste texto, o autor destaca a importância de ser papa, de como São Pedro fundou a Igreja nesta função. Faz duras críticas e associa Faetonte aos papas posteriores, na condição de quem assume o posto papal por orgulho das riquezas materiais e influência do poder.

A imagem ora analisada, no fólio 13r, como podemos também extrair das passagens dos textos, tanto o antigo quanto o cristão, mostra um conceito caro a ambas: a obediência, relacionada com a humildade. É mesmo a atitude oposta ao orgulho condenável, que foi moralizada desde o primeiro texto, da Antiguidade mesmo. Nela, Faetonte está diante do pai numa atitude de reverência. Para o cristianismo, é a desobediência que condenou toda a raça humana a sofrimentos e à morte, quando Adão e Eva comem do fruto proibido, cometendo assim o Pecado Original⁵¹.

Há outro aspecto na narração clássica, retomado no texto cristão: a “desobediência” de Faetonte, pensada no fato dele não ter aceitado desistir do intento de guiar a carruagem solar, tão pedido por seu pai Fébus, acarreta muitas destruições na terra. A destruição da humanidade por meios divinos permeia as histórias cristãs em alguns momentos: no

⁵⁰ Ibidem, p. 78, 79.

⁵¹ Gênesis, 3.

Dilúvio⁵², na narração da destruição de Sodoma e Gomorra⁵³, na queda de Babilônia⁵⁴ no porvir, mas já narrado Juízo Final. Em todas essas lendas, a humanidade é castigada por cometer pecados, isto é, desobedecer às leis de Deus.

No que concerne ainda à tradição cristã, há outra desobediência memorável, que é citada na moralização de Faetonte, como veremos mais nas próximas análises do tema: a de Lúcifer, anjo de alta hierarquia que se rebela e é lançado à terra, perdendo o direito de acesso às vias celestes, narrado em Isaias 14, 12-17:

Como é que você caiu do céu, estrela da manhã, filho da aurora? Como é que você foi jogado por terra, agressor das nações? Você pensava: “Vou subir até o céu, vou colocar meu trono acima das estrelas de Deus; vou sentar-me na montanha da Assembléia, no cume da montanha celeste. Subirei até as alturas das nuvens e me tornarei igual ao Altíssimo”. E agora aí está você precipitado na mansão dos mortos, nas profundezas do abismo [...].

Muela também destaca Lúcifer como o personagem que substituiu Faetonte quando os cristãos se apropriaram desse mito. Ele cita dois principais aspectos: a queda dos céus e o castigo divino devido à soberba⁵⁵. Desta maneira, como Faetonte, Lúcifer também quis estar no lugar do pai, nos céus.

Outro elemento dessa imagem que possui uma equivalência cristã são os cavalos, em número de quatro, como os do Apocalipse. Cada um tem uma cor diferente, e que remetem a estes últimos: branco, vermelho, amarelo e preto⁵⁶. No livro do Apocalipse, os cavaleiros aparecem separadamente depois da abertura dos quatro primeiros selos. Na Idade Média a maioria dos comentadores viu no primeiro Cavaleiro a imagem do Cristo, seu cavalo branco simbolizando a Igreja. O segundo simbolizaria a Guerra, o terceiro a Fome e o quarto a Peste. Além disso, no Apocalipse é narrada a destruição da terra no Juízo Final, da qual os cavaleiros participam. Essa idéia de destruição encontraria, assim, um eco na fábula mitológica. E as nuvens escuras funcionariam como uma espécie de presságio da queda e da destruição que adviriam⁵⁷. Podemos

⁵² Gênesis, 6-9.

⁵³ Gênesis, 18-19.

⁵⁴ Apocalipse 18, 1-3.

⁵⁵ MUELA, Juan Carmona. *Iconografía clásica*. Op. cit., p. 206, 207.

⁵⁶ Narrados em Apocalipse, Cap. 6.

⁵⁷ DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOUREAU, M. *La Bible et les saints. Guide iconographique*. Op. cit., p. 30.

comparar os cavalos multicores do fólho 13 com estes do fólho 12v do Ms. Valenciennes BM 99, que se referem aos Cavaleiros do Apocalipse.



Figura 5: *Apocalypsis*. Fólho 12v. Ms. Valenciennes BM 99. Século IX (primeiro quarto). Disponível em: < www.enluminures.culture.fr >, acesso em 30/09/2011.

Porém, a imagem que analisamos mostra a cena inicial do mito, o momento em que Faetonte faz o pedido a Fébus. Ele está ajoelhado diante do pai em seu trono, lembrando algumas representações do Deus-Pai em majestade, não só pelo cenário, mas também, por sua atitude. Além disso, dele emanam raios, o que reforça a identificação como próprio sol.

No fólho 13, o carro solar e as cidades em baixo, tudo está em perfeita ordem. Entendemos essa escolha como uma maneira de mostrar ao observador a atitude “correta”. Ela sublinha a ideia de que *antes* da desobediência havia paz. O momento anterior escolhido para esta figuração estaria relacionado com a moralização de uma atitude *idealizada* e se constitui de uma forma de moralização específica da imagem, porque, enquanto nesta imagem Faetonte está submisso ao pai, no texto sua atitude é exatamente inversa, de afrontá-lo com um pedido audacioso, arrogante. O fato mais relevante da reelaboração cristã está justamente em mostrar uma atitude que não aconteceu nas fábulas. Assemelha-se aos mitos de “tempos dourados”, como o do

paraíso, quando tudo seria melhor e poderia ter permanecido, não houvesse a queda pelos “pecados” humanos.

No BNF Fr 137, pois, a anterioridade figura como lembrança de uma situação ideal, perfeita. Uma “fantasia”, ou *fantasma*⁵⁸, operada pela cristianização, de como o mundo era e ainda seria, caso não houvesse ocorrido uma “queda”, ou “pecado”. Nesse sentido, a organização do Ovídio Moralizado e suas imagens mostra bem como a concepção do tempo foi cristianizada: antes da queda, há o ideal, o colorido, o centralizado. Ou seja, o paradisíaco, como dissemos acima.

⁵⁸ Outro termo freudiano que herdamos de vários estudos de Didi-Huberman (Vide Bibliografia, para a referência completa de todos os livros nos quais nos baseamos). É uma fantasia gerada também pelo recalque, próxima do modo do sonho. Ver em: LAPLANCHE & PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*. [Dir. Daniel Lagache; tradução Pedro Tamen]. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.169.

2.2.2. Fébus e Faetonte, fólio 14v



Figura 6: *Fébus e Faetonte*, fólio 14v. Ms. BNF Fr 137. Séc. XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em 21/09/2011.

A cena foi figurada dentro da inicial “D”, que começa a expressão “Des chevaulx”⁵⁹, e se refere àqueles cavalos atrelados na carruagem de Fébus. Este deus está de pé, diante

⁵⁹ “Os cavalos”, do francês antigo.

do filho Faetonte já sentado na cadeira do “veículo”. Estaria, conforme veremos, recebendo instruções antes de partir.

2.2.3. Queda de Faetonte, fólio 15



Figura 7: *Queda de Faetonte*, fólio 15. Ms. BNF Fr 137. Séc. XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em 21/09/2011.

Dentro da inicial “A” de “ainsy”⁶⁰, há um anjo na parte de cima, voando perto do sol, e a carruagem com as rodas para o alto. Faetonte está caindo, representado com a cabeça para baixo, entre nuvens, e de costas. Abaixo dele, os cavalos, que na imagem anterior eram tão verossímeis, nesta figuração, se parecem mais com bezerros ou ovelhas, e também estão em queda, inclinados para baixo no fundo enevoadado de manchas ou nuvens.

A descrição da carruagem solar está no capítulo V do livro II. Visto que Fébus não consegue o objetivo de convencer o filho de desistir do intento de guiá-la, começa a orientar o filho sobre o caminho que deve seguir e como deve fazê-lo, dando-lhe avisos e instruções para tentar ajudá-lo a sobreviver. No final do capítulo, há um compêndio de nomes de montanhas, além de explicações sobre as constelações e as paisagens terrestres a serem vistas por Faetonte e lugares que “arderam” depois⁶¹. Nesta passagem, em que o autor tenta reunir todos os nomes conhecidos dos objetos tratados (lugares, montanhas, rios, pessoas), fica bem clara a característica do enciclopedismo medieval, que já tínhamos citado em nossa introdução.

No capítulo VI continua a narração da fábula com o desgoverno da carruagem solar por Faetonte, que põe fogo em tudo. Além disso, vários lugares são secados por causa do seu calor. Há também uma enorme lista de rios da época, num raio que vai da África ao Oriente e ao norte próximo, todos esses rios teriam se extinguido com o “desgoverno do sol”⁶².

O capítulo VII todo é uma oração da própria terra a Deus, pedindo proteção de tanto calor. Em seguida, no capítulo VIII é narrada a queda de Faetonte. O capítulo IX traz uma exposição sobre a fábula, que se inicia com algumas explicações sobre as

⁶⁰ “Assim”.

⁶¹ “[...] *Em après je t’advise que tu n’aïlles mie par my les cinc Ars [arcus], car le chemin y est tranchié vers troys des zones, c’est à dire des ceintures, en la fin, et si ne prens pas le chemin vers bise ne à escart, mais poursy le chemin royal par où la trace des roës apparaist por donner esgallement challeur au ciel et à la terre, sans aller trop hault ne trop bas. Car si tu alloies trop hault tu bruleroyes le ciel, et quant trop bas prenderoies tu ardroies la terre. [...]* Vers Athènes ardit Hymetus, Aracinctus et Symeon et Maraton de l’autre part. Et en Crete ardit Yde et Dicteüs, et Parnasus jouxte Thèbes, et Caucasus en Escoce, combien qu’il feüst plain de froidure; Caspes et Ripheüs la Montaigne, et Pharlenus en Campaigne; Manficus aussi et Athos, Olympus, Ossa, Pelyon, Otrix, Pindus et Gargara, Dindimus, Yda, Pandea et moult d’autres montaignes, qui longues seroient à nommer”. BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 80-82.

⁶² BOER, C. De. *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième Siècle*. Op. Cit., p. 82, 83.

concepções cosmológicas da época medieval e moraliza sobre como Faetonte fora incapaz de conceber as altas coisas do universo e que, no entanto, além dele ter ambicionado estar lá, ainda teria publicado livros disso tudo, com muitos erros. Seu orgulho o estaria levando ao auto-engano, à vanglória de um conhecimento que não tinha verdadeiramente⁶³.

O capítulo X foi intitulado “*Doctrine nouvelle sur ce meïsmes*”, algo que tem um sentido parecido com: “*Doutrina nova em cima desta mesma*”⁶⁴. A ideia do “sur” (em cima) remete a algo além de um “sobre-acerca ou a respeito”. Estaria sendo expressa a “colocação” da doutrina do Cristo por cima da outra, no sentido mesmo de cobrir? O que nos reforçou esta noção foi a colocação do adjetivo “nouvelle”, “nova” (doutrina), antecedendo o “sobre”, cujo sentido de “inovação” neste caso, lembra, pelo contexto, “substituição”.

O autor prossegue neste capítulo X moralizando como ninguém deve se orgulhar nem muito grandes coisas empreender presunçosamente, mas deve submeter tudo a razão e à medida segundo sua condição. Ainda explica quão tolo é aquele que por orgulho se carrega de grande fardo que não consegue sustentar, à maneira do que fez Faetonte com a carruagem do sol, por tolice. Compara-o mais uma vez com Lúcifer, que caíra do paraíso por causa do próprio orgulho, porque desejou paridade com Deus, seu criador, e que por isso fê-lo cair nos abismos infernais com outras malditas criaturas. Por isso, segundo o autor, diz-se comumente que tolo é quem do orgulho se alia, e sábio quem se humilha, porque a humildade os faz exaltar e honrar, enquanto que o orgulho leva os orgulhosos a caírem e a ficarem esquecidos⁶⁵.

Em seguida, no capítulo XI, constam moralizações sobre os papas e São Pedro, já citadas, e finalmente, no capítulo XII, que encerra as exposições sobre Fébus e Faetonte, o autor retoma as ideias anteriores, que inclui o tema dos papas e fecha falando de Cristo e dos Evangelhos, citando a Paixão de Cristo e fazendo predições apocalípticas: encontraríamos nos Evangelhos que desde o sexto até o nono dia em que Jesus Cristo, estando humano, e sendo o “verdadeiro Filho de Deus, sofreu morte e Paixão na dura

⁶³ Ibidem, p. 83-85.

⁶⁴ Ibidem, p. 85.

⁶⁵ “*Et pour ce dit on communement que fol est qui d’orgueil s’alie, et cil saige qui se humilie, car humilité fait exaulcer et honnourer les humbles et orgueil fait les orgueilleux hayr et tresbucher em ravallement ignomineux*”. Idem.

cruz, o sol por compaixão daquela morte negou sua luz aos homens”⁶⁶. E continua a narração do fim do mundo: “o dito sol cessará dali por diante de modo nenhum dará sua luz pelo grande horror que então será do grande Último Julgamento, o qual será aos danados começo de pena perpétua e aos salvos entrada de perdurável vida no paraíso”⁶⁷.

A imagem de Fébus e Faetonte, do fólio 14v, lembra a iconografia de um santo, Elias, aquele que também era figurado em uma carruagem. Na tradição cristã, este santo, que foi um profeta, vem na hierarquia logo após Moisés, no Antigo Testamento. Sua história é contada nas Sagradas Escrituras, no Livro dos Reis (1R 17-21; 2 R 1, 2). Teria vivido por volta do ano 864 a. C, durante o reino do rei Acab, do norte de Israel. Este monarca casara-se com Jezabel, que favorecia a prática de culto de deuses estrangeiros. Elias predisse a esse rei que adviria uma grande sêca, enviada como advertência pelo deus de Israel. Elias, então, ameaçado, se foi para terras além do rio Jordão, onde foi acolhido por uma viúva, Sarepta. Como os filhos dela vieram a morrer, a mulher amaldiçoou seu hóspede, profeta de má sorte. Yahweh veio, então, ao socorro dele, que devolveu a vida a uma criança. Três anos depois, o deus ordenou ao profeta que retornasse ao reino de Acab. Este aceitara o pedido de Elias, que fosse feita uma assembleia do povo no monte Carmel, um tipo de ordenação, de julgamento de Deus entre os “padres” de Baal, trazidos por Jezabel para Israel, - e ele, o profeta do “verdadeiro” Deus. Iriam confirmar se aqueles sacrifícios preparados eram agradáveis aos deuses, ou pelo Deus de Elias. O Deus de Israel se manifestou e enviou um fogo do céu, consumindo o holocausto preparado pelo profeta (1R 18, 39), enquanto os outros deuses não deram sinal de vida. Acalmada a cólera de Yahweh, veio uma chuva fecundante, que acabou com três anos de seca e fome, preditos por Elias. Ameaçado por Jezabel, que queria se vingar em nome dos padres de Baal, ele fugiu para o deserto (1R 19, 3-8), tendo passado lá 40 dias e 40 noites. Nesse período foram dadas as tarefas para ele como a consagração de Hazael como rei de Arão, de Jeu, filho de Namsi, como rei de Israel e a unção de Eliseu como profeta, colocando seu manto sobre Eliseu, que a partir de então, seguiu Elias.

⁶⁶ «[...] Mais autrement que par naturelle raison l'en treuve escript es Euvangilles que depuis sixte jusques à none jour que humanité de Jhesucrist, vray Filz de Dieu, souffrit mort et Passion en la dure croix, le soleil par compassion d'icelle mort cela sa lumiere aux hommes». Ibidem, p. 85-87.

⁶⁷ «Et si dito n que, quant ce monde devra finer, le dit soleil cessera derechief aucunement de donner sa lumiere pour la grant horribleté qui lors sera du grant Jugement general, lequel sera aux dampnez commencement de paine perpetuelle et aux sauvez entrée de pardurable vie en paradis». Idem.

Depois, Yahweh ordenou que o profeta retornasse novamente ao reino de Acab, e lá, reprovasse este rei por ter assassinado Nabot de Israel, de quem ele ambicionava a vinha. Por isso, Elias predisse que Jezabel seria morta por cães, o que foi confirmado depois. Enfim, o profeta é elevado aos céus por uma “carruagem de fogo”, e Eliseu se manteve sob seus ensinamentos, como seu seguidor (2R 2, 11-14)⁶⁸.

Elias se tornou santo, tanto da parte grega da Igreja cristã, como da ocidental, sendo considerado fundador da ordem carmelita por ter triunfado sobre os falsos deuses no monte Carmel. Este profeta passou a prefigurar São João Batista, o precursor do Messias. Sua elevação aos céus na carruagem de fogo passou a ser um anúncio da Ascensão do Cristo e, também, da Assunção da Virgem⁶⁹.

Como lembra Michel Pastoureau, a iconografia ascensão de Elias é debitária justamente das representações de Helios, ou Apolo (grego) - o nosso mesmo Fébus no nome romano - das catatumbas da Via Latina em Roma, no século IV, que se deveu sua representação⁷⁰, ou seja, aquelas “pagãs” lhe serviram de “modelo”, o que confirma mais a semelhança que notamos.

A imagem do fólio 14v, cujo tema é pagão, foi reelaborada pelos cristãos, como as outras que estamos analisando em nossa fonte documental. Mas chamamos a atenção para o que acabamos de ver nos estudos de Pastoureau, que a iconografia pagã teria dado origem à cristã. Este caso mostra que aquilo que aqui tratamos como “reelaboração”, na verdade foi feita novamente, outro tipo, inversa, pelo cristianismo. Nela, Faetonte está sentado na carruagem iluminada de pigmento amarelo, seu pai, Fébus, de pé. Só que agora, não é mais Fébus que origina Elias. Mas Elias foi a iconografia “modelo” desse Fébus cristianizado.

⁶⁸ DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOUREAU, M. *La bible et les saints. Guide iconographique*. Op. Cit., p. 138, 139.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Idem.



Figura 8: *Ascensão de Elias*. Fólio 153. Ms. Lyon BM 245. 1461. Disponível em: < www.enluminures.culture.fr >, acesso em: 06/08/2011.

No entanto, como a imagem acima bem o demonstra, no caso de Elias o movimento dos cavalos foi ascendente, enquanto o de Faetonte foi descendente. Na verdade, mais que a direção do movimento (perceptível pela diagonal que vai do anjo aos animais), é a própria idéia de desorganização, de queda, que é posta em destaque. A carruagem (aqui, quase uma carroça) está de rodas para o ar, assim como Faetonte está de costas, talvez morto. Os animais já não são os garbosos cavalos, mas ovelhas. Fébus não aparece mais, e mesmo o sol não tem mais o pouco de amarelo que tinha na imagem anterior. A narrativa, aqui é bastante explícita, ao demonstrar a decadência causada pelo orgulho de Faetonte. O antes e o depois mostram de forma clara o destino do deus.

É interessante perceber que não há referência nas imagens à destruição causada na Terra por Faetonte. É como se, de certa forma, a presença dos quatro cavalos já bastasse como menção ao Apocalipse. A ênfase está na queda que poderíamos dizer apenas pessoal de Faetonte. Assim, mais uma vez vemos a associação com a Queda Original: é Faetonte que é “expulso” do lugar de equilíbrio e luz (lembrando que para a Idade Média as cores estavam associadas à luz). Mesmo a presença do anjo (e não mais de Fébus) vem reforçar essas semelhanças com a narrativa da Expulsão do Paraíso.

A imagem, portanto, oferece outro tipo de moralização, afastando-se do texto que, como vimos, reforça a vinculação entre Faetonte e Lúcifer. Nesse sentido, ela é bastante mais sutil, valendo-se daquilo que é próprio ao mundo figurativo, com as diversas possibilidades visuais.

Se examinarmos as três imagens desse sub-grupo, percebemos, ainda, como há uma narrativa seqüencial. Ela passa em muito pela utilização das cores: estas vão se tornando mais ausentes, até desaparecerem. Isso condiz com a idéia de queda, de decadência, de destruição. Os cavalos também reforçam isso, com sua desorganização e quase que seu desaparecimento, quando parecem ser substituídos por outros animais. A própria composição das imagens também mostra essa decadência: a primeira prima pela centralização, e pela organização quase que simétrica dos personagens. Na segunda e na terceira o eixo central vai perdendo a importância, e na terceira ele é mesmo substituído por um eixo em diagonal, descendente.

2.3. O tempo do combate: Fólio 8, Combate entre Fébus e Píton



Figura 9: Combate entre Fébus e Píton, fólio 8. Ms. BNF Fr 137. Séc. XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em 21/09/2011.

Em uma miniatura policromada destacada por uma moldura vemos um homem alado, na posição de quem acaba de desferir uma flecha à serpente aos seus pés. Este personagem foi identificado por uma inscrição logo acima da sua cabeça como *Phibus*, Fébus. A serpente alada recebeu a inscrição *Phiton*, Píton. A cena está emoldurada por nuvens escuras, e abaixo dela há quase que uma outra cena, com um sol em meio às mesmas nuvens escuras.

Nas fábulas de Ovídio, no livro I, conta-se que Píton, enorme serpente, nasceu do limo deixado pelas cheias do Nilo aquecido pelo calor do sol. Então Fébus, o deus que transportava o sol pela abóbada celeste, quase esvazia sua aljava, atirando mil flechas no monstro, que antes só haviam sido usadas contra animais mais frágeis, como veados e cabras fugazes e mesmo assim, consegue matá-lo. Para que o feito não fosse esquecido, Fébus instituiu os jogos Pítios, cujos vencedores eram coroados com folhas de carvalho, já que ainda não existia o loureiro⁷¹.

O *Ovídio Moralizado* trata desse tema no livro I, capítulo XLIV: a “fábula da grande serpente nomeada Píton, que Fébus matou, e o que significa”, sendo o título dado. Esta passagem se inicia de maneira muito similar à antiga, mas já tem moralizações: depois do dilúvio teria nascido uma serpente chamada Píton, que de forma muito má perseguia as pessoas, e era muito grande. Mas Fébus, a matou, cuja arma não o tinha feito senão com cervos, pequenos veados e cavalos selvagens. Depois dessa parte, conhecida, o autor inicia a “cristianização” dos personagens: por este Píton, segundo a fábula, é entendido o *diabo*, que outrora tanto de seus laços tendeu às pessoas surpreender e devorar, que nem homem, nem mulher, então, poderiam escapar nem lhes podem impedir que todos descessem ao inferno. Mas, ainda segundo o autor anônimo, *Fébus*, de outro modo nomeado *Apolo*, deus da sabedoria, seria *Jesus Cristo*, verdadeiro sol e luz do mundo, muito faz pelo homem que vence e sobrepõe-se ao diabo, e da prisão do limbo do inferno liberta o homem. Quando Fébus subjugou a dita serpente, ele quis estabelecer alguns jogos em memória de sua dita vitória. E, finalmente, a obra medieval descreve estes jogos, explicando que os vencedores são coroados com a folha do loureiro⁷².

⁷¹ OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Op. cit, p. 20; 21.

⁷² “Après le deluge nasquit ung serpent appelé Phiton, qui moult mallement persecutoit les gens, et fut si grant et si long qu’il s’estendoit à deux arpens de terre d’espace. Mais Phebus

Depois disso, no capítulo XLV há uma “exposição moral sobre a dita fábula de Fébus, que matou Píton, a serpente”, conforme o título dado⁷³.

A imagem reforça bastante essa moralização pelo jogo entre luz e sombra, em como as trevas são dissipadas. Entendemos a presença do sol, na parte de baixo da imagem, como um reforço para a identificação do personagem Fébus, que tem a função de guiá-lo pelos céus. Ademais, Muela explica que na apropriação cristã dos mitos pagãos Fébus é muitas vezes, associado ao próprio Cristo⁷⁴ - que por sua vez é associado ao sol.

A serpente é um animal que facilmente nos remete também ao cristianismo. Ela aparece muitas vezes nas Escrituras como símbolo de Satã, derrotado pelo Cristo, como é narrado no *Ovídio Moralizado*, cuja tradução aproximada mostramos.

Mas as possibilidades de associação do personagem de Fébus nessa imagem são mais precisas. Podemos comparar a cena com uma passagem do Apocalipse, que diz:

Aconteceu então uma batalha no céu: Miguel e seus anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão batalhou juntamente com os seus Anjos, mas foi derrotado, e no céu não houve mais lugar para eles. Esse grande Dragão é a antiga Serpente, é o chamado Diabo ou Satanás. É aquele que seduz todos os habitantes da terra. O Dragão foi expulso para a terra, e os Anjos do Dragão foram expulsos com ele⁷⁵.

As imagens que mostram a batalha de São Miguel com o Dragão até o século XV não são tão frequentes, dado que sua devoção se desenvolveu mais depois do século XIV, quando os reis franceses lhe fizeram chefe da Igreja no contexto da Contra-Reforma nas lutas contra o protestantismo. Miguel é, pois, antes de tudo um santo militar⁷⁶. Mesmo assim, há registros de seu culto a partir dos séculos V e VI na Itália e na França, depois na Alemanha, tendo se estendido mais tarde a toda cristandade.

l'occist de son trait, dont par avant il n'avoit bersaudé sinon cerfs, daims et chevreulx sauvaiges. Par ce Phytton dont parle la fable, est le diable endendu, qui jadis tant de ses laz tendit pour les gens sourprendre et devorer, que homme ne femme lors eschaper ne lui pouvoient que tous ne descendissent en enfer. [...].BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 64.

⁷³ Ibidem, p. 65.

⁷⁴ MUELA, Juan Carmona. *Iconografía clásica*. Op. cit., p.206.

⁷⁵ Ap. 12, 7-9.

⁷⁶ DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel. *La bible et les saints. Guide iconographique*. Op. Cit., p. 246.

Na iconografia referente à passagem do Apocalipse citada, encontramos em geral um soldado ou cavaleiro empunhando uma lança combatendo o dragão – que é muitas vezes uma serpente alada. Miguel é representado de pé ou nos ares – o que nos permite distingui-lo de São Jorge, que mais frequentemente é representado a cavalo. Outra grande diferença é que o arcanjo sempre é alado, enquanto São Jorge não o é⁷⁷. A similaridade de Fébus representado nesta imagem com São Miguel contribui para a associação dos dois, imbuída de todos os significados de que são portadores.

O Arcanjo Miguel, cujo nome significa “quem como Deus”, possui grande importância nas Escrituras: é ele quem conduz as almas dos santos ao paraíso, quem carrega o estandarte de Cristo nas batalhas angélicas, quem cumprirá as ordens de Deus para fulminar o Anticristo no fim dos tempos e dará a ordem para que os mortos ressuscitem⁷⁸. Ele é também o chefe da milícia celeste e o defensor da Igreja, conforme dissemos. Conduz os mortos e pesará as almas no Juízo Final. Os eruditos associaram seu culto a muitos deuses da Antiguidade: Anúbis, Hermes e Mercúrio são alguns deles⁷⁹.

⁷⁷ Temos exemplos na representação de São Miguel combatendo o Dragão no “Livro das propriedades das coisas” de 1447 (BM Amiens ms 0399, fólio 12) em um “Epistolário” de 1548 (BM Avignon ms 29, fólio 78v), reproduzidas em: <http://www.enluminures.culture.fr/public/mistral/enlumine_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_2=SUJET&VALUE_2=SAINT MICHEL TERRASSANT LE DRAGON&FIELD_8=DOMN&VALUE_8=décor>, acesso em 30/06/08.

⁷⁸ VARAZZE, J. *Legenda Áurea*. Op. cit, p. 813.

⁷⁹ DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOUREAU, M. *La bible et les saints. Guide iconographique*. Op. Cit., p 246.



Figura 10: *São Miguel abatendo o Diabo*. Fólio 340. Ms. Clermont Ferrand BM 59. C. 1472. Disponível em: < www.enluminures.culture.fr >, acesso em: 28/07/2011.

Ainda sobre a representação do fólio 8 do BNF Fr 137, atentamos para a simbologia do dragão. O cristianismo lhe atribuiu os significados da “antiga Serpente”, do poder do mal, do demônio, do inimigo de Deus, da morte e das trevas, da heresia (como mostramos alguns exemplos) e – também – do próprio *paganismo*⁸⁰. Assim, podemos levantar a hipótese de que a miniatura em estudo também inseria uma moralização da própria fábula.

Dessa forma, nessa “sobreposição” cristã, podemos concluir que a imagem mostra principalmente a própria vitória do bem na luta contra o mal, tendo associadas na figura de Fébus as significações de Cristo e de quem o representa no combate, o arcanjo Miguel. E na figura do dragão, que também era símbolo mesmo do paganismo, está figurado o próprio Satã: anjo caído, ele ocupa na hierarquia infernal um lugar simétrico àquele do Arcanjo Miguel na hierarquia celeste.

⁸⁰ COOPER, J. C. *Diccionario de símbolos*. 2 ed. México: G. Gili, 2002, p. 69-70.

Nessa miniatura, portanto, temos um dos exemplos mais explícitos da junção entre dois tempos: o pagão e o cristão. Essa justaposição de tempos é reforçada pela divisão da imagem quase que em dois registros, ou quase que em duas imagens. Além das semelhanças iconográficas evidentes entre Fêbus e São Miguel que derrotam serpentes, a imagem ainda acrescenta outra camada exegetica, ao associá-los ao próprio sol, que derrota as trevas.

É importante ainda perceber que essa imagem é também uma das mais sofisticadas no manuscrito no que diz respeito à representação do movimento. O do braço direito de Fêbus ainda está tensionado, como se tivesse acabado de atirar a flecha (ou estivesse prestes a isso). Mas o arco já voltou à posição de repouso, enquanto a serpente já está derrotada, ferida, virada de costas, com a boca aberta e a língua de fora. É como se o espectador tivesse perdido por pouco de ver a flecha voando em direção à serpente, para derrotá-la. Ou seja, vemos aqui um exemplo bastante claro da idéia do tempo presente, do agora.

2.4. O tempo do martírio: fólio 79v, Suplício de Mársias



Figura 11: *Suplício de Mársias*. Fólio 79v. Ms. BNF Fr 137. Século XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em: 21/09/2011.

Dentro da inicial historiada “A”, de *Ainsy*, está Mársias, deitado, amarrado, enquanto dois homens ajoelhados esfolam sua perna e seu braço. No braço ficam visíveis as partes descarnadas, delineadas e pintadas em tons mais escuros. Ele está nu, enquanto seus algozes vestem túnicas e portam chapéus. Na parte inferior, ao centro, há uma lira, e à esquerda, uma aljava com flechas.

Ovídio trata em seu livro VI das *Metamorfoses* de Mársias, músico de grande habilidade, tendo inventado a flauta e a harmonia frígia. Dedicado a Cibele, acompanhou-a em suas viagens que os levaram a Nisa, onde encontraram Fébus. Foi aí que, orgulhoso com suas novas descobertas, Mársias ousou propor ao deus um desafio. Fébus o venceu e, como castigo, mandou esfolarem-no vivo. Mais tarde Fébus, arrependido da barbaridade, quebrou as cordas da guitarra ou da lira, e depôs esse instrumento, juntamente com as flautas de Mársias, em uma fumaça de Baco, a quem os consagrou⁸¹. Na Antiguidade foi tomado como símbolo da liberdade por causa de sua relação com o deus cognominado Líber (Baco)⁸². Eis a narração poética de Ovídio, que detalha seu suplício minuciosamente:

Depois de um desconhecido ter contado o fim dos homens da Lícia, outro lembra o do sátiro, vencido com sua flauta, vinda de Tritônia, e que, vencedor, o filho de Latona castigou. “Por que me arrancas de mim mesmo?”, pergunta. “Ah! Tenho remorso. Ah!” gritava “Uma flauta não vale tanto!”. Enquanto gritava, sua pele era arrancada em todo o corpo; ele não era mais que uma só ferida. O sangue escorre por toda a parte, os nervos estão expostos; latejam as veias trepidantes que pele alguma cobre; poder-se-iam contar as palpitações das vísceras e das fibras transparentes do peito. [...] ⁸³.

O Ovídio Moralizado narra, no livro VI, capítulo IX, como Palas, a deusa, descobriu a arte de fazer instrumentos musicais de sopro e de soar o trompete⁸⁴.

O personagem pagão, pois, foi condenado, na versão cristã do texto, por sua hipocrisia, e vanglória, o que o levou ao esfolamento. Porém, na Antiguidade não era tanto o seu suplício que era representado. Há, por exemplo, uma escultura de Mirón que o mostra ileso, próximo a um tronco⁸⁵. A representação feita na miniatura em estudo é mais

⁸¹ COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Op. cit, p.135-136.

⁸² Idem.

⁸³ OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Op. cit, p.112.

⁸⁴ BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 194.

⁸⁵ Disponível em < http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/fundoro/es_confprieto.htm >, acesso em 18/09/2008.

parecida com a iconografia de um santo cristão, São Bartolomeu. Em algumas imagens este aparece segurando uma faca, instrumento do seu suplício, e um livro; em outras é mostrado mesmo seu esfolamento, como nesta imagem⁸⁶.



Figura 12: *Martírio de São Bartolomeu*. Fólio 296. Ms. Châteauroux BM 0002. C. 1414. Disponível em: < www.enluminures.culture.fr >, acesso em: 28/07/2011.

⁸⁶ Há um exemplo da sua representação recorrente na Idade Média segurando uma faca e um livro em uma pintura de Simone Martini, feita entre 1315 e 1344, disponível em: <http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/viewOnezoom.asp?dep=11&zoomFlag=0&viewmode=1&item=43%2E98%2E10>, acesso em 21/09/2008. Também uma imagem importante para comparação nesse estudo, já que é uma representação em uma miniatura medieval de São Bartolomeu sendo esfolado de forma semelhante à da imagem que analisamos, é a do Breviário de John de Fearless, que se encontra no acervo da Biblioteca Britânica:

< <http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=025712&imagex=5&searchnum=2> >, acesso em 21/09/2008.

A imagem aproxima, pois, o mitológico Mársias ao santo cristão. É importante relembrar a hagiografia de São Bartolomeu: este é associado a Natanael, que o Evangelho de João situa como um dos doze apóstolos, citado em João 1, 45. Não desempenha nenhum papel nem nos Evangelhos nem nos Atos dos Apóstolos, mas ele teria evangelizado, depois da morte do Cristo, a Arábia, a Mesopotâmia e a Armênia, onde, segundo a martirologia romana, ele foi esfolado vivo sob as ordens do rei Astyage, furioso por suas conversões ao cristianismo. Como analisa Louis Réau: “Já haveria muitos decapitados e crucificados entre os apóstolos, tendo por esse motivo as hagiografias optado por um martírio menos banal, fazendo de São Bartolomeu um Mársias cristão”⁸⁷.

Além das questões sobre moralização cristã que esta imagem compartilha com as outras analisadas, esta, em particular, mostra mais o processo de encadeamento de influências de uma cultura sobre a outra. Porque depois da associação do santo medieval a Mársias, feita na Idade Média, até mesmo este personagem mitológico passou a ser representado no seu martírio, no Renascimento⁸⁸. Isto é, a mitologia antiga teria fornecido elementos para a cristã, que depois também teria produzido efeitos na nova representação das narrativas antigas. Porém, esse é um pensamento que demandaria maior aprofundamento, pois lembramos que já na Antiguidade, havia a narrativa do esfolamento. E é um fato conhecido que muitas obras da daquele tempo antigo foram perdidas, interdidas. Ou seja, isso pode ter contribuído para que não houvesse imagens desse suplício naquele período conservadas até hoje.

É interessante, em nossa reflexão sobre essa imagem do BNF Fr 137, notar que de toda a narrativa da fábula, o momento escolhido para a representação é justamente o do esfolamento – e não a competição com o deus, por exemplo. Diferente da moralização do texto, que associa Mársias a um personagem negativo (que se vangloria, que é orgulhoso), a imagem o associa a um santo. Mas não por isso poderíamos chegar a dizer que se trata de uma moralização que valoriza o personagem pagão, porque na verdade já houve uma substituição: é como se já não se tratasse mais de Mársias, e sim de São

⁸⁷ REAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958, vol. 3/1, p.181.

⁸⁸ Há uma pintura de Tiziano intitulada “Esfolamento de Mársias”, exemplar do Renascimento herdeiro da associação medieval do personagem mitológico ao santo cristão, na representação em óleo sobre tela do seu suplício, que está no State Museum de Kromeriz, reproduzida em < <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/12592.htm> >, acesso em 21/09/2008.

Bartolomeu. O que era castigo foi “metamorfoseado” em algo positivo (ainda que igualmente violento e causador de sofrimento): o martírio.

E, novamente, temos aqui uma imagem que mostra o tempo “presente”, o tempo da ação. Os algozes estão em pleno processo de esfolar o personagem principal. Seus instrumentos musicais, no entanto, jazem ao seu lado, inertes. Não há representação da música nessa imagem, ela já se calou.

2.5. O tempo do eco: Fólio 4v, Nascimento de Vênus



Figura 13: *Nascimento de Vênus*. Fólio 4v. Ms. BNF Fr 137. Século XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em: 21/09/2011.

Dentro da inicial “S” de *Saturne* há uma imagem em *grisaille*, com três personagens: Saturno, deitado, segurando o próprio ventre; e seu filho Júpiter, alado e de costas, em uma mão tem uma faca e na outra, os genitais do pai que sofre o corte, próximo de si, como explicaremos a seguir. Vênus está mais distanciada, mais de frente para o

espectador, nua, com o braço direito levantado. A seus pés vemos a figuração repetida dos genitais.

A origem de Vênus não é contada no livro I das *Metamorfoses*. Há apenas uma breve explicação de sua origem, quando ela mesma a teria contado, bem mais adiante nessa obra, no mito de Atamante e Ino, no livro VI: “Eu mesma devo alguma coisa ao mar, se é verdade que em tempos muito antigos, fui espuma que se corporificou em suas profundezas, como lembra o nome que me dão os gregos”⁸⁹. Quando pede para Netuno se apiedar daquela mãe que, depois de ter recebido uma vingança de Juno, pulara de um penhasco.

O que “acontece” em Ovídio no livro I é a explicação da origem do mundo. E essa parte foi longamente estendida e misturada com os mitos cristãos quando contada no *Ovídio Moralizado*, na qual constam as origens de Júpiter e o casamento deste com Juno. O autor medieval partiu de uma pequena citação do nome de Saturno no texto antigo quando este narra as “Quatro idades”⁹⁰ do mundo, em que o deus fora precipitado no tenebroso Tártaro, tendo ficado o mundo sob o governo de Júpiter, dando início à Idade da Prata. Deste modo, a narrativa do nascimento de Vênus faz parte de uma introdução do que os cristãos intitularam no capítulo XVI, “Queda de Saturno na Lombardia”, que já era uma interpretação. O autor anônimo acrescentara explicações demoradas sobre Saturno e seus filhos, das quais, mostraremos sua versão para Vênus, a seguir.

Esta versão situa-se no Livro I, capítulo XV, no meio das explicações sobre o nascimento de Júpiter, que era irmão de Vênus⁹¹. Segundo a narração, quando Júpiter cresceu, teria vindo acompanhado de pessoas importantes de guerra dentro do reino de Creta e expulsou seu pai Saturno de lá, cortou seus genitais e os jogou no mar. Vênus nascera desta espuma e depois se relacionou com Júpiter, com o qual concebeu o deus do amor. Assim, a deusa se tornou (*si belle*⁹²) muito bela, deu à luz a Jocus e a Cupido,

⁸⁹ OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Op. Cit., p. 80.

⁹⁰ São elas: Ouro, Prata, Bronze e Ferro, aos quais se assemelhariam as naturezas humanas, cujo caráter estaria em decadência. *Ibidem*, p. 13, 14.

⁹¹ Cuja imagem, no fôlio 3v, analisamos no próximo capítulo deste trabalho, sobre as metamorfoses posteriores.

⁹² “*Quant Jupiter fut creu et devenu grant, il vint acompaigné de grans gens de guerre dedens le royaume de Crète et en debouta hors son père Saturne et si luy couppa les genitoires et les getta dedens la mer. Et d’iceulx genitoires et de l’escume de la mer nasquit la grant Venus, dont Jupiter fut amoureux, si de leur amour fut conceüe Venus, la mère au dieu d’amour, laquelle crut et devint si belle et gente que icelluy mesmes Jupiter s’en amoura et coucha o elle,*

que tiveram os ofícios de enamorar os homens e mulheres, uns dos outros. Para suas funções de enamorar as pessoas, Vênus possui uma tocha inflamada, e Cupido, arco e flecha. “Assim Vênus e Cupido e Jocus os utilizam para provocar a seu intento o tolo amor, que a muitas pessoas diverte e as faz perder corpo e alma, honras e bens, sentidos e tempo, virtudes e entendimento. E para isto *são pintados nus e cegos*”⁹³.

Júpiter, nesta imagem, foi representado à maneira dos anjos cristãos, que abundavam na iconografia medieval. Em uma representação de simultaneidade figurativa, vemos nesta imagem dois momentos distintos, mostrados através da repetição de elementos: os testículos de Saturno estão nas mãos de Júpiter, mostrando o instante que eles são retirados, e também nos pés da Vênus, representando o do seu nascimento, também indicando e frisando a origem dela.

Propomos uma reflexão tomando duas questões essenciais, a primeira é o significado de Vênus no contexto cristão medieval e a segunda é a origem dessa personagem. Segundo Muela, no contexto da apropriação cristã da mitologia clássica, Vênus fazia correspondência com Eva, pelos aspectos da indução ao pecado, luxúria, vício e sexualidade⁹⁴.

Ademais, temos certa confirmação dessa associação quando fazemos um paralelo das origens dessas duas mulheres. Vênus se origina dos próprios genitais de Saturno, não de seu sêmem ou de uma relação sexual; enquanto Eva nasce de uma costela de Adão. Há uma aproximação das duas personagens no fato de ambas terem nascido de parte do corpo de um homem, e de uma forma “maravilhosa” ou fantástica. Além disso, se

*si furent engendrez Jocus et Cupido, qui depuis ont eu les offices d'enamourer les hommes et femmes les ungs des autres [...]”. BOER, C. De; Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle. Op. Cit., p. 48. Nessa forma de caracterizar a beleza de Vênus, *si belle*, há um eco com a inscrição da imagem do fólio 3v, sobre o nascimento de Júpiter, cuja mãe, chamada *Cibele*, recebeu o nome separado *Cy Belle*.*

⁹³ Segundo o “Petit Robert”, *Auveugle*, ou “cego” em português, forma que permaneceu idêntica do francês antigo, *auveugles*, também tem sentido de “sem discernimento, cego de paixão, desde a Idade Média, já que uma de suas citações está na “Canção de Rolando”, e seria uma palavra cuja origem é do século XI: ROBERT, Paul. *Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique e analogique de la langue française*. Paris: Societé du Nouveau Littre, 1979, p. 143.

Digno de destaque também são as referências de como são feitas as imagens dos personagens em relação ao seu comportamento, ou atitude moral, que vemos no texto na explicação de que Vênus e Cupido são pintados nus e cegos, e que acaba por explicar um pouco a forma que a imagem do fólio 4v foi feita. BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 48.

⁹⁴ MUELA, Juan Carmona. *Iconografía clásica*. Op. Cit., p.206.

compararmos Saturno com Adão, os dois se vinculam ao divino – sendo Saturno a personificação do próprio céu na mitologia, ressignificado como local do paraíso e da morada do Deus cristão, e Adão, a primeira criatura feita por Deus.

Os personagens correspondentes Eva/Vênus e Adão/Saturno adquirem, portanto, uma interpretação sobreposta, tomados em seus pontos comunicantes, mas retrabalhados segundo a exegese cristã, que se apropriou do mito.

Ressaltamos nessa análise uma reflexão acerca do significado cristão do nascimento. A maneira como nascem os personagens cristãos terá estreita relação com os significados que lhe serão atribuídos. Temos o exemplo do Cristo, que desde sua Natividade na manjedoura carrega os símbolos espirituais da humildade e seu distanciamento dos poderes dos reinados temporais. Além disso, sua mãe, a Virgem Maria, é fruto de uma concepção pura, isenta do pecado. Eles já eram predestinados, o que fica claro na forma como nasceram.

Christiane Klapisch-Zuber, ao analisar as concepções medievais de masculino e feminino, nos mostra como o olhar cristão medieval se fundamentou, pelo doutrinamento dos Pais da Igreja, na subordinação feminina, tomando como base justamente a passagem de Gn 2, 21-24, pela qual Deus faz Eva da costela de Adão, ignorando outra anterior, Gn 1, 26-27, segundo a qual homem e mulher teriam sido criados à imagem de Deus. Ela cita ainda Santo Agostinho, que, baseando-se em outro texto das Escrituras, uma epístola paulina, (1 Coríntios 11,7) afirmar que a mulher foi feita à imagem do homem, e não diretamente de Deus. Já São Tomás de Aquino coloca a criação em apenas um ato, mas será também um continuador da ideia da subordinação “natural” da mulher. A construção teórica medieval via, pois, no masculino a expressão da completude, mas não discorria muito sobre ele, senão teorizando sobre as diferenças que tinha de seu complementar negativo, o feminino, que ao contrário era largamente comentado nos aspectos negados, ou seja, suas “imperfeições” em relação ao homem⁹⁵.

E um fato importante deste mito, desde sua origem antiga, é que Vênus teve apenas pai, não teve mãe. Ela surge apenas dos genitais masculinos. Se a compararmos com Eva,

⁹⁵ KLAPISCH-ZUBER, Christiane. "Masculino/feminino". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Op. cit., vol. 2, p. 137-149.

nisto as duas personagens também se assemelham. Pode servir de base para uma moralização medieval, visual, sobre como deve sua vida ao homem, como lhe deve submissão, como no caso cristão do nascimento maravilhoso de Eva.

Supomos que essa imagem, ao tornar presente o nascimento da Vênus, associando-a a Eva, coloca em funcionamento todo esse imaginário mostrado por Kaplisch-Zuber. Desse modo, ela teria papel moralizador no sentido de remeter ao pecado em sua origem feminina, pois Eva era associada ao Pecado Original, a origem dos sofrimentos humanos. Mais que isso, a imagem ainda mostraria, na figura de Saturno/Pai que segura o abdome, a dor do próprio homem em seu aspecto masculino.

Há outra questão importante no paralelo entre Eva e Vênus: Vênus é a deusa da beleza, portanto da vaidade, um pecado medieval. E foi através de Eva que o pecado entrou no mundo segundo os medievais. Segundo Casagrande e Vecchio: “[...] o ato de desobediência a Deus de Adão e Eva assinala a passagem de um estado original de perfeição para uma condição dominada pela presença do pecado”⁹⁶.

A beleza está também relacionada “às flechas” ou “à tocha”, que provocam o “tolo amor”⁹⁷, por provocá-lo ou atraí-lo. Por serem a flecha, ou a tocha, instrumentos alegóricos, a beleza funciona como um substituto para essas “armas” que atingem as pessoas. É a característica ameaçadora do risco de atração a uma queda em pecado, que levaria a danos, porque conforme o próprio adjetivo dado pelo autor anônimo, é um amor “tolo”. Ela por si só é prejudicial, diabólica, e o pecador teria menos responsabilidade sobre sua tolice, sendo uma espécie de “vítima” dessa beleza, cuja tentação perigosa seria necessário lutar contra. Nem mesmo Júpiter teria escapado de se enamorar de Vênus, tão bela, mesmo sendo irmãos (filhos de Saturno).

Na imagem, porém, essa moralização que compara Vênus a Eva não é muito marcada – com exceção do fato de que Eva está nua. Talvez forçando um pouco em excesso o paralelo, também o braço levantado lembra o de Eva em muitas imagens, quando busca alcançar o fruto da árvore proibida. Mas essa, juntamente com a serpente, são as

⁹⁶ CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana. "Pecado". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Op. cit., vol. 2, p. 337-351, p. 337.

⁹⁷ O “tolo amor” da passagem que citamos anteriormente, provaocado na pessoa que é atingida pelos instrumentos de um deus do amor. BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 48.

grandes ausências dessa imagem (e, portanto, da associação). É certo, porém, que, por sua forma, os testículos de Saturno se associam bastante a frutos. Não há como estarmos seguros de que essa proximidade foi voluntária, e feita para sublinhar a relação com Eva.

O que está claro, porém, nessa imagem, é o fato de que vemos representados dois momentos da narrativa, a causa e a consequência. Ou seja, a castração de Saturno (na verdade, o momento após a castração) e o surgimento de Eva. Essa justaposição de cenas é uma das formas mais comuns de se representar o tempo da narrativa, o início e o fim de uma ação. E ela vai ser encontrada em outras imagens que analisamos deste manuscrito.

2.6. O tempo do depois: Fólio 6, Metamorfose de Licaon



Figura 14: *Metamorfose de Licaon*. Fólio 6. Ms. BNF Fr 137. Século XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr > acesso em: 21/09/2011.

Dentro da inicial historiada A, começando a palavra “Apres”, “depois” em francês antigo, há uma imagem em grisalha intitulada pelos conservadores da BNF como “Metamorfose de Licaon”. Nesta vemos, centralizado, um homem mais velho coroadado,

de costas, voltado para outro homem, à esquerda, alado, que segura um arco. Do lado direito há um quadrúpede correndo na direção de uma floresta ao fundo, mas olha para trás, no sentido dos dois outros personagens.

O mito antigo, situado no livro I das *Metamorfoses*, narra como Júpiter desce dos céus e vai à terra em forma humana. Ele queria verificar a notícia de que haveria muita infâmia nesta terra, e Ovídio já introduzia no parágrafo anterior, a temática desta narrativa, a idéia de que um mal incurável deveria ser cortado pela espada, para que não se espalhasse às partes boas⁹⁸.

Estando Júpiter já presente entre os mortais, o personagem Licaon duvida de sua essência divina e, para testar sua imortalidade, planeja sua morte, quando o deus caísse no sono. Júpiter (que se passa nesse trecho ao lugar do narrador, em primeira pessoa) destrói Licaon e seus homens, além de sua casa, na hora do jantar: “No mesmo momento que esses despojos são servidos, lanço uma chama ultriz contra o dono da casa e os penates dignos dele e faço desmoronar sua morada”⁹⁹. A destruição de Licaon não o extingue, mas o metamorfoseia em lobo, fugindo aterrorizado e tentando recuperar a fala, e, além disso, sendo afeito à raiva e ao morticínio, agora se deleita com o sangue dos animais¹⁰⁰.

É notável que a onisciência do deus fique implícita, pois não é narrado como ele ficou sabendo dos planos de Licaon. Depois, no fim deste episódio, Júpiter decide que toda a extensão da Terra deve perecer como castigo aos seus crimes, e promete que surgirá de maneira maravilhosa uma raça diferente da anterior¹⁰¹. Este é o mito que precede a narração do dilúvio, no qual Deucalião e Pirra são salvos em uma barca para repovoar o orbe, conforme o texto da Antiguidade¹⁰².

O livro I, no capítulo XXXII, narra como Júpiter, recém-descido no mundo, na passagem que ele quer confirmar o que ouviu das más atitudes humanas, antes de mandar à Terra o Dilúvio. Nesta parte ele declara mais longamente a tais atitudes do

⁹⁸ OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Op. Cit., p. 14-16.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 16.

¹⁰⁰ *Idem*.

¹⁰¹ E, realmente, pelo mesmo livro de Ovídio, a origem da dita raça, que seria de maneira “maravilhosa”, se deu a partir de pedras lançadas por Deucalião e Pirra.

¹⁰² *Idem*.

mundo e, principalmente, conta sobre Licaon. Essa parte se parece muito com o que Ovídio escreve: no início do texto é o próprio deus que fala¹⁰³.

E, por causa disso, o deus desceu, em pessoa e forma de homem mortal, do alto à terra, para lá inquirir e saber se o “barulho” que de lá corria era totalmente verdadeiro.

E se encontrou a certeza de que a causa das ditas lágrimas era mais grave que seu barulho, tendo ficado de tal modo aflito que foi ele ao país de Arcádia, e se hospedou na casa de Licaon, que rei estava daquela terra. Mas enquanto que pelos mesmos sinais e obras em que ele demonstrasse que era um deus, e que o pequeno povo o reverenciava e honrava ao seu poder, no entanto aquele mau homem o desprezava, e reclamava do dito simples povo que o amava e honrava, - e na noite, em seu sono, tentou matá-lo. Mas ele não pôde sua felonía esconder, e mandou que esfolassem, esquartejando, certa má carne, da qual que ele colocou uma parte em ebulição e em assado e a outra em pasta, e tentou lhe fazer comer. O que o deus não fez, mas tomou tal vingança, que queimou e abateu sua casa, do que ele fugiu para os campos e foi tornado lobo raivoso, devorando as bestas e as pessoas simples, e como foi sua roupa mudada em pele branca e seus braços em coxas, e ainda seus olhos ficaram luminosos como são velas ardentes¹⁰⁴.

A moralização deste mito é feita brevemente e após a narração do dilúvio mandado pelo deus Júpiter. Consta naquele texto que Licaon que não reconheceu Júpiter como deus na terra, sendo comparada a descida do deus pagão com a Encarnação de Cristo, que também não teria sido reconhecido por uma parte dos homens, - e esses homens que não O reconheceram não são nomeados aqui, mas foram descritos como sendo o próprio povo judeu, pelo menos nas moralizações sobre a morte de Orfeu, fólho 147 e, - especialmente de maneira muito similar àquela feita sobre a metamorfose de Acteon, no fólho 31.

Em Ovídio, Licaon se transforma em lobo por desafiar Júpiter, não o acreditando ser deus, quando este deixa a forma divina para estar na terra como humano. Isto é o que foi contado pelo poeta romano e reafirmado no *Ovídio Moralizado*.

Na miniatura, há dois planos mais claros, que podem ter a conotação de dois momentos. O primeiro, quando Júpiter se depara com Licaon e o metamorfoseia, e o segundo quando este já é um lobo.

¹⁰³ BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 55-57.

¹⁰⁴ Idem.

Porém a identificação dos personagens não é óbvia. Os dois homens representados têm atributos que poderiam ser de Júpiter. Um tem as asas, associadas ao deus desde a Antiguidade¹⁰⁵. E o outro tem vestes e coroa de rei, e Júpiter era o rei de todos os deuses no céu antigo. Mas Licaon também era rei. Além disso, o lobo também tem coroa – o que reforça a ligação com o personagem coroadado.

Quanto à metamorfose ocorrida nesta imagem, é notável também que a transformação em si não seja total, já que o lobo ainda tem na cabeça a coroa, pois, segundo Ana Pairet, ela apenas revela um estado de ferocidade que o personagem já possuía. “Sublinhando os elementos de continuidade moral na transformação, o poeta medieval transmuta este sofrimento em punição ou penitência”¹⁰⁶.

Vemos nessa imagem novamente um antes e um depois, bastante nítidos. E como no caso de Vênus, um detalhe na imagem ajuda a fazer a vinculação entre esses dois momentos, a coroa. A grande diferença é que, nesse caso, trata-se do mesmo personagem duas vezes. A coroa se ocupa de garantir que o espectador faça essa relação.

Novamente, também, a moralização do texto não é evocada pela imagem. Embora a presença da coroa pudesse remeter ao Cristo, não há nada mais na imagem que justificasse tal associação, que seria, então, abusiva. O objetivo principal nos parece ser, mesmo, o de reforçar a idéia de metamorfose.

¹⁰⁵ MUELA, Juan Carmona. *Iconografía clásica*. Op. Cit., p. 25.

¹⁰⁶ POSSAMAÏ-PÉREZ, Marylène (Org.). *Nouvelles études sur l'Ovide moralisé*. Op. Cit., p. 23,24.

2.7. O tempo e a ordem da narrativa: Fólio 147, Morte de Orfeu



Figura 15: *Morte de Orfeu*. Fólio 147. Ms. BNF Fr 137. Século XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em: 21/09/2011.

Nessa imagem policromada, há, no primeiro plano, uma lapidação: quatro mulheres, à esquerda, atacam um homem sentado, segurando uma harpa com a mão esquerda. O homem, Orfeu, faz um gesto de defesa, levantando a mão direita. Ele se encontra próximo a uma pequena montanha, formada por rochas com vegetações. Há ainda uma flecha voando em sua direção, próxima do pescoço. A paisagem ao fundo é construída em perspectiva aérea, e, além de outra montanha, vê-se um rio, o Hebro. Próximo dele, uma pessoa segura a cabeça decapitada de Orfeu. Acima, há um diabo, com corpo animalesco e asas de morcego.

Orfeu era um músico virtuoso, cujas melodias amansavam mesmo os animais ferozes, mudavam os cursos dos rios e toda a natureza. Chorava sem parar por sua falha no resgate de Eurídice no Hades e também por isso havia se mudado para a Trácia. As mulheres de lá tentavam consolá-lo, mas sempre em vão por causa de sua fidelidade à Eurídice. Foi então que, desdenhosas, elas o despedaçaram e jogaram sua cabeça no rio Hebro. Ovídio acrescentou que sua cabeça, levada pelo rio ao mar, parou perto da ilha de Lesbos, onde continuou a murmurar canções tristes. Uma serpente quis mordê-la, mas Apolo a mudou em rocha, congelando sua atitude, com a boca aberta. O crime das mulheres de Trácia, tendo permanecido impune, trouxe dos céus uma peste. Consultado o oráculo, era necessário encontrar a cabeça de Orfeu e lhe prestar as honras fúnebres, para que cessasse aquele mal. Um pescador a encontrou no rio Meles, na Iônia, sem alteração, ainda bela. Mais tarde foi construído um templo onde Orfeu era venerado como um deus, mas no qual a entrada das mulheres era proibida¹⁰⁷. Commelin diz que Orfeu foi o inventor do verso hexâmetro, utilizado por Ovídio nas *Metamorfoses*. E acrescenta que ele era representado com frequência na Antiguidade com uma lira e os animais ferozes apaziguados por sua música, ao seu redor¹⁰⁸.

No primeiro capítulo do livro XI do *Ovídio Moralizado* está escrito “como as mulheres de Cegonha mataram Orfeu e como Baco vingou sua morte e as mudou em árvores. E também como o rei Midas foi enganado por sua ambição”. À entrada deste décimo primeiro livro de Ovídio, conta-se que Orfeu, que estava tomado de indignação, foi

¹⁰⁷ COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Op. cit, p.240- 241.

¹⁰⁸ Idem.

perseguido pelo amor das mulheres, que atraem os homens do seu tempo, e que os fazem fugir. E isto serviu ao propósito de sua morte¹⁰⁹.

No capítulo II foi escrita uma “exposição sobre o capítulo precedente”, a qual se inicia pelos significados de Orfeu¹¹⁰. Como ocorria no texto do *Ovídio Moralizado*, Orfeu era frequentemente associado ao próprio Cristo como alegoria da sua Descida ao Inferno, a *Anastasis*. O canto de Orfeu era a predicação do próprio Cristo, que atrai as almas à nova doutrina¹¹¹. Nesse aspecto, podemos pensar na força do encantamento de Orfeu como uma prefiguração do poder do Cristo e da sua Igreja.

No entanto, a imagem não mostra o Cristo, evocando o primeiro santo que sofreu tal martírio na Igreja Cristã, Santo Estevão (Atos dos Apóstolos, 7, 55-59):

Repleto pelo Espírito Santo, Estevão olhou para o céu e viu a glória de Deus, e Jesus, de pé, à direita de Deus. Então disse: “Estou vendo o céu aberto e o Filho do Homem, de pé, à direita de Deus.” Então eles deram fortes gritos, taparam os ouvidos e avançaram todos juntos contra Estevão. Arrastaram-no para fora da cidade e começaram a apedrejá-lo. As testemunhas deixaram seus mantos aos pés de um jovem chamado Saulo. Atiraram pedras em Estevão, que repetia esta invocação: “Senhor Jesus, recebe o meu espírito”.

Ele também, segundo a tradição cristã, teria sido perseguido e morto pelos judeus por difundir a doutrina do Cristo, o que não deixa de ecoar a moralização medieval, que também cita os judeus.

¹⁰⁹ BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 267.

¹¹⁰ Ibidem, p. 269.

¹¹¹ MUELA, Juan Carmona. *Iconografía clásica*. Op. cit., p. 206.



Figura 16: *Lapidação de Santo Estêvão, na presença de São Paulo*. Fólio 252v. Ms. Chaumont BM 29. Depois de 1297. Disponível em: < www.enluminures.culture.fr >, acesso em: 28/07/2011.

Como em muitos casos, a imagem não faz referência explícita à moralização, se parecendo, aliás, muito mais com a versão do Ovídio clássica do que com a medieval. Afinal, no texto medieval não é dito que a cabeça é encontrada por alguém, enquanto o texto ovidiano diz que um pescador a encontrou. A imagem mostra justamente um personagem segurando a cabeça, ao fundo. Pelas vestes longas, poder-se-ia dizer que se trata de uma mulher, mas as túnicas longas eram comuns também para homens. Não se sabe se é apenas uma impressão, mas cremos perceber uma barba.

Quanto à cabeça decapitada, ela nos remete a duas passagens bíblicas: a decapitação de Holofernes por Judite e a de João Batista por ordem de Salomé. A primeira está no texto apócrifo de Judite 13, 6-8, muito conhecido e citado na Idade Média: Judite, para salvar

seu povo do domínio do rei Nabucodonosor, degolou Holofernes, o comandante do exército sírio:

Então Judite se aproximou da coluna da cama, que ficava junto à cabeça de Holofernes, e pegou a espada dele. Depois chegou perto da cama, agarrou a cabeleira dele e pediu: “Dá-me força agora, Senhor Deus de Israel”. E com toda a força, deu dois golpes no pescoço de Holofernes e lhe cortou a cabeça.

A segunda está no Evangelho de Marcos, 6, 14-29: a degolação de São João Batista por Herodes, a pedido de Salomé, como recompensa por sua dança. A primeira é positiva, já que se tratava de preservar a honra da mulher, e a outra negativa, obtida como recompensa pela dança. Como João Batista é frequentemente associado ao Cristo, a cabeça poderia ser o único elemento de relação da imagem com o conteúdo do texto moralizado. Mas isso talvez incorra em um risco de super-interpretação.

De toda forma, a maior liberdade da imagem em relação a ambos os textos está no diabo pairando na parte superior. Ele pode ser visto como um indício de que a atitude das mulheres é negativa, e que ele seria mesmo o instigador. De maneira quase contraditória, o diabo funcionaria, portanto, como o elemento cristianizador dessa imagem.

No que diz respeito à maneira como a narrativa é “traduzida” pela imagem, é digno de nota que a imagem inicial se encontre à direita e à frente, enquanto a imagem que lhe é ulterior está à esquerda e no fundo. Isso contraria o sentido moderno de leitura, da esquerda para a direita, e reforça uma característica do modo de composição das imagens medievais, que é a ausência de uma regra única, ou que estivesse associada ao modo como se lêem os textos.

2.8. O tempo da metamorfose: Fólio 75v, Suicídio de Aracne



Figura 17: *Suicídio de Aracne*. Fólio 75v. Ms. BNF Fr 137. Século XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em: 21/09/2011.

A imagem, em *grisaille*, se encontra no interior da inicial “P” de “Pallas”, nome da deusa que participa da narração à qual a imagem se refere. Nesta estão Palas, com o corpo um pouco flexionado, voltada para Aracne, enforcada em seu “tear”, que se assemelha mais mesmo a uma forca. Ao fundo, no centro de um X formado por uma linha que sai da corda que enforca Aracne, encontra-se uma teia, com uma aranha no centro.

Na primeira história narrada no livro VI das *Metamorfoses*, há dois tipos de metamorfose: o que a personagem Aracne sofre no seu desfecho, e as metamorfoses representadas por ela nos bordados e tecelagens que a mesma fazia. Esse será um fato importante da moralização medieval, como veremos depois. Por causa dessa complexidade, apresentaremos estes textos de forma menos resumida do que fizemos

com os outros, porque aqui, cada evento ou detalhe da tecitura das rivais tecelãs, como veremos, dá indícios que nos interessam para a compreensão daquela moralização cristã.

Assim, a deusa Palas parte já intencionada de castigar a aldeã Aracne, de origem humilde, por esta não tê-la reconhecido superior, enquanto deusa e tecelã. Aracne era requisitada por todos por sua habilidade em tecer, e mesmo as musas se apraziam em vê-la fiar e bordar, dada a perfeição de seus trabalhos. Ela fora aluna de Palas e quisera desafiar a professora com uma competição. Esta, então, se disfarçou numa velha e tentou persuadir-lhe de desistir do intento. Mas a jovem se manteve firme no propósito de se mostrar superior. Foi quando Palas, em tanto que a própria personificação da Inveja, como apresenta Ovídio, rasgou o trabalho de Aracne: “Palas ou a Inveja não podiam censurar o trabalho”¹¹². Depois, Palas bateu três vezes na cabeça de Aracne com uma lançadeira, que enraivecida, enforcou-se. O autor não escreve exatamente como ela se enforcou, mas a relação entre o ato de fiar, a raiva e o enforcamento leva a pensar que Aracne teria enrolado o pescoço nos próprios fios do tear enquanto se descontrolava., Ainda que fosse “atrevida”, Palas teve pena dela, permitindo-lhe viver, contanto que pendurada. E finalmente transformou-lhe em aranha, condenando ao mesmo destino toda sua descendência¹¹³.

A essa narrativa se segue a descrição das figuras bordadas pelas duas mulheres durante a competição. A deusa Palas fez os maiores deuses, Júpiter e Minerva, em composições altivas: Júpiter no alto do monte e ambos com seus pertences mais importantes, que se tornaram atributos (tais como o tridente e o capacete). Aracne fez os deuses se metamorfoseando para seduzir as ninfas, e faz pessoas *metamorfoseadas*. Além disso, ela representou os entes (animais, frutas, etc) como se significassem as pessoas já transformadas.

[...] Todos esses [pessoas] foram representados com a sua aparência, assim como os locais com seu aspecto. Vê-se a figura de Febo como camponês, ou com a plumagem de um açor, com a pele de leão ou como pastor, para seduzir Isse, filha de Meareu; vê-se como Liber, com o falso aspecto de uva, enganou Erigônia; como Saturno, feito cavalo, gerou o biforme Quíron. [...].¹¹⁴

¹¹² OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Op. Cit., p. 104-107.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 185-187.

É notável como a personagem Aracne que sofre a metamorfose é a mesma que teria tecido mutações, dentro da narrativa. E em situação parecida, a deusa Palas permanece como era, tendo feito deuses semelhantes a si.

Isso remete ao pensamento alegórico, comum à Antiguidade e também ao cristianismo. Mas nessa obra, os significados das alegorias são justificados pelas metamorfoses. Por isso, figurações aparentemente fortuitas têm que ser pensadas com cuidado em cada imagem, pois podem ser mais que plantas, frutas, bichos “ornamentais” (no sentido superficial de ornamento). A partir disso, por exemplo, um cacho de uvas significou o próprio Liber (Baco) *personalizado*, isto é, não o símbolo dele, mas ele mesmo transmutado, metamorfoseado.

Mas, é relevante lembrar o que já é bem sabido: na antiguidade, como podemos “visualizar” nas histórias de Ovídio, os personagens não eram relacionados entre bem e mal apenas, numa dualidade absoluta como no extremo Deus/Diabo cristãos. Mas enquanto valores, como orgulho, inveja, temeridade, piedade, justiça, obediência, trabalhos bem feitos, canto, toque de instrumentos etc. Estes valores eram destacados – mas todos eles, bons ou ruins, poderiam alternar no mesmo personagem, fosse deus ou mortal. Vejamos então como as duas personagens foram retomadas no *Ovídio Moralizado*, a seguir.

Como nas *Metamorfoses*, este é um dos subcapítulos que antecede o “suplício de Mársias”, no mesmo livro, que também desafiou um deus, com vinhos. A narrativa se encontra no livro VI, capítulo I, “De como Palas ficou indignada contra Aracne por causa de sua fatuidade”¹¹⁵. Palas ficou indignada contra a jovem mulher chamada Aracne, que era vinda de pobres parentes e morava numa pobre casa nos campos. E a causa da sua indignação muito foi porque Aracne, que grande obreira era de obras de linha, estava ousando se gabar que tanto ou mais sabia ela da dita obra que a deusa Palas¹¹⁶.

¹¹⁵ Ibidem, p. 184.

¹¹⁶ “Pour commencer le VIe livre de Methamorphose est à noter que après ce que Palas ont bien escouté le recitement qui luy fut fait touchant la disputacion d’entre les neuf Muses de phillozophie, qui gaignerent la victoire, et les neuf seurs nommées Pierides, qui en perdirent la querele et furent muées en pies, advint que la dite deesse Palas fut indignée contre une jeune femme nommée Aragne, qui estoit extraicte de pouvres parens et demourant en pouvre maison aux champs. Et la cause de son indignacion si fut pour ce que icelle Aragne, qui grant ouvriere

E tão grande renome ela tinha no país da Lídia que as ninfas muito se deliciavam à sua obra olhar, porque bem tecia, desfiava a lã, a separava, sergia, fiava, cosia e cingia linhas à proveito e prazer, que não havia no dito país mulher outra que tanto disso sabia como aquela Aracne senão a dita Palas. Esta deusa muito se desprazia de que Aracne a desprezava. E se veio Palas parecendo uma velha embranquecida, tremendo a cabeça e as mãos e se apoiando em um bastão, até a morada de Aracne, e terminaram as duas por participar de um desafio de tecituras¹¹⁷.

No capítulo II foi descrito “Como Palas teceu seu tecido e colocou nele belas histórias para mostrar que o dela estava melhor obra que não estava o de Aracne”¹¹⁸.

No capítulo III, foi descrito “Como Aracne fez a tecitura segundo o acordo que antes estava feito entre Palas e ela para mostrar aquela que era a mais sutil em obra de drapearia”. Aracne, aparentemente para fornecer de sua parte ao acordo entre ela e Palas, se pôs a fazer seu tecido, no qual ela “retratou muito sutilmente muitas coisas”¹¹⁹.

No capítulo IV, foi feita uma “Exposição sobre a tessitura”¹²⁰.

Novamente, a imagem não avança nos temas das moralizações medievais, mas figura o tema central, que é a morte de Aracne e sua metamorfose em aranha. A própria mudança da personagem se constitui na moralização pretendida, como um castigo. O recurso para representar a metamorfose é, uma vez mais, a justaposição de tempos, o antes e o depois; a causa (aqui desdobrada em dois personagens: Palas, causadora da mutação, e Aracne, cuja atitude levou Palas a realizar a mutação) e a consequência. Como em exemplos anteriores, um detalhe na imagem faz a ligação entre os dois tempos. Nesse caso, é um detalhe que poderíamos qualificar quase que de gráfico: a linha da teia em forma de X.

estoit en ouvraige de laine, s'estoit osé vanter que autant ou plus savoit elle du dit ouvraige comme faisoit la dite Palas. [...]”. Idem.

¹¹⁷ Ibidem, p. 185.

¹¹⁸ Ibidem, p. 185, 186.

¹¹⁹ Ibidem, p. 186, 187.

¹²⁰ Ibidem, p. 190, 191.

2.9. O tempo em perspectiva: Fólio 100v, Assassinato de Niso



Figura 18: *Assassinato de Niso*. Cila entregando a cabeça de Niso. Fólio 100v. Ms. BNF Fr 137. Século XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em: 21/09/2011.

No primeiro plano dessa imagem policromada vemos um acampamento militar, com várias tendas. Atrás das elevações do solo estão soldados com armaduras e armas, enfileirados. No exterior da tenda maior, há duas mulheres com vestidos nobres, que se dirigem a ela. Uma das mulheres, vestida de verde, e com um chapéu pontudo, seria Cila, segurando a cabeça decapitada de Niso, segundo a lenda e Juno. Na abertura desse alojamento há três homens com trajes militares. Um deles, Minos, com traje mais nobre, tem as duas mãos voltadas para a cabeça que Cila segura. Ao fundo, há um castelo, com pináculos, com uma janela que ocupa grande parte da sua parede. Através dela podemos perceber Cila com as mesmas vestes e chapéu diante de Niso, que está na cama, na iminência de decapitá-lo.

Segundo o mito clássico, Niso, irmão de Egeu, reinava em Nisa, cidade vizinha de Atenas, que foi assediada por Minos na guerra de Ática. A sorte de Niso dependia de um cabelo de púrpura que ele tinha. Mas Cila, sua filha, apaixonada por Minos, que ela vira do alto dos baluartes, cortou esse cabelo fatal a seu pai, durante o sono, e o ofereceu ao príncipe amado. Minos, horrorizado com uma ação tão indigna, aproveitou da traição, mas expulsou de sua presença a pérfida princesa. Desesperada, ela quis atirar-se ao mar, mas os deuses a metamorfosearam em uma espécie de ave marinha. Desde então, Niso, seu pai, mudado em águia, não cessa de persegui-la pelos ares, e a estraçalha a bicadas¹²¹.

Ovídio narra essa passagem mitológica no livro 8, no qual descreve a guerra entre Minos e Niso, logo em seguida, o pensamento de Cila sobre como faria para obter o amor de Niso, suas conjecturas sobre o seu parricídio e as suas conseqüências sobre o futuro político da cidade, quando finalmente opta por trair o pai:

[...] Chegou a noite, que alimenta os maus pensamentos. Com as trevas, sua audácia aumentou. [...] Em silêncio, ela entra no quarto do pai – crime abominável! – a filha arranca do pai o fio de cabelo que sela seu destino. De posse da nefanda presa, carrega, apressada, os despojos do crime e, transposta as paredes da cidade, através dos acampamentos inimigos – tão grande é a sua confiança na recompensa! – chega junto do rei, e diz-lhe estas palavras, que ele ouve horrorizado: “O amor persuadiu-me ao crime. Eu, Cila, filha do Rei Niso, trago-te os deuses da minha pátria e os meus penates. Não te peço outro prêmio a não ser tu mesmo. Toma, como penhor desse amor, o fio de púrpura, e fica certo de que não é um fio de cabelo que te trago, mas a cabeça de meu pai¹²²”.

¹²¹ COMMELIN, P. *Mitologia gregae romana*. Op. cit, p. 215.

¹²² OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Op. cit, p. 144.

Depois ele conta como Minos lhe nega a oferta, expulsando-a, tendo ele ido embora de navio. Ela então nada pelas águas perseguindo-o, quando seu pai é metamorfoseado em águia, e ela em *ciris*, cuja grafia se parecia com a grega do verbo “cortar”¹²³.

Foi contado no livro VIII, capítulo I, “Como a embaixada dos Atenienses retornou com os auxílios que o rei Eacus lhes deu. E como o rei Minos provocou e subjugou em guerra as cidades de Leliège e de Alcatoé. E como a filha do rei Niso cortou a cabeça ao seu pai”¹²⁴.

No capítulo II há uma exposição alegórica, mas que não menciona Cila e nem Niso. Nem a moralização textual e nem a iconográfica fazem referência às duas já mencionadas decapitações bíblicas, a de Holofernes e a de João Batista. Afinal, não se trata de uma obra de exegese exclusivamente tipológica. A imagem, como é freqüente nesse manuscrito, se preocupa mais com a narrativa, em como traduzi-la visualmente. Nesse caso, vemos novamente duas cenas: o antes e o depois. Mas em lugar de somente justapô-las, lado a lado, há uma separação nítida espacial, através do uso da perspectiva, que sublinha os dois tempos diferentes. A fileira de tendas e os soldados também reforçam essa perspectiva, indicando ao olhar do espectador para onde ele deve se dirigir para ver o início da história.

Aqui, pois, não se trata de um objeto fazendo a ligação entre as duas cenas e os dois momentos, mas de uma sequência deles. Além disso, a transição entre esses dois tempos é mais sutil, menos artificial – embora dê mostras justamente do artifício do pintor, ao dominar a técnica da perspectiva.

¹²³ Ibidem, p. 146; 161.

¹²⁴ BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 223, 224.

2.10. O tempo da magia: Fólio 136, Pigmalião rogando a Vênus

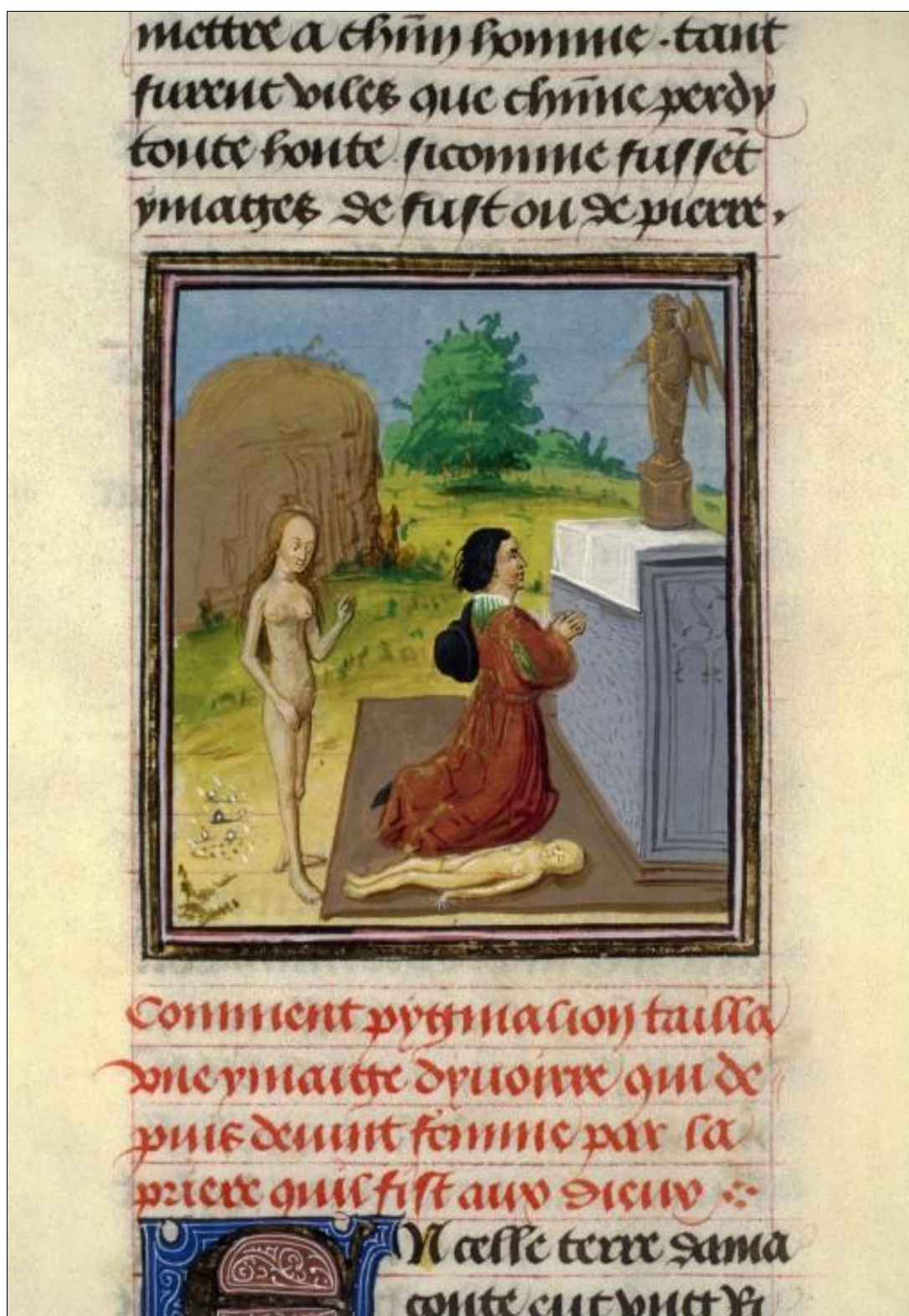


Figura 19: *Pigmalião rogando a Vênus*. Fólio 136. Ms. BNF Fr 137. Século XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em: 21/09/2011.

Quase no eixo central dessa imagem policromada, vemos um homem ajoelhado aos pés de um altar, com as mãos postas em uma atitude de oração frente a uma escultura de um personagem alado. Atrás do homem, fora do tablado ou tapete sobre o qual ele e o altar se encontram, há uma mulher nua, Galateia. A mão direita esconde seu sexo, enquanto a esquerda está levantada em direção ao homem. Deitada ao lado do homem há outra mulher desnuda que também tapa o sexo com a mão direita. Esta é a mesma Galateia, só que quando ainda era estátua, como veremos em seu conto mitológico. A diferenciá-las estão a estatura – a segunda é menor – e a cor – a segunda é mais amarelada, dando menos ideia de vida.

Essa imagem faz referência, na narrativa de Ovídio, ao mito de Pigmalião: ele esculpe uma estátua feminina muito bela e apaixonou-se por ela, principalmente porque ela não portava os vícios e imperfeições das mulheres de carne e osso. Ele corteja sua escultura e dá-lhe presentes. No dia da festa de Vênus, roga a essa deusa por uma esposa. Vênus, então, atende à sua súplica e transforma a escultura, denominada Galatéia, em uma mulher de verdade¹²⁵.

Foi narrado no livro X, capítulo IV, “como Orfeu cantou na sua harpa muitas canções de alguns deuses, e de Pigmalião e sua bela imagem”¹²⁶. O autor nesta parte fala de amores difíceis, de homens com mulheres e, principalmente, de homens que amam homens. Desde Ovídio, isso, que era contado nos cantos de Orfeu, introduzia a narrativa do amor de Pigmalião por sua estátua. O que se diferencia são os sentidos morais no final, como veremos.

A questão de diferenciar o que era “aparência” é evocada algumas vezes no texto. Há uma diferenciação entre o ser e seu envoltório depois da metamorfose. Muitas vezes esta é uma prisão para o verdadeiro ser. Mas nos deuses é como uma “fantasia” -

¹²⁵ OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Op. cit, p. 189.

¹²⁶ “*Tant comme Orpheüs estoit assis en la plaine cy devant dicte et qu’il y chantoit et harpoit ainsi melodieusement comme dessus a esté dit, s’assemblèrent autour de luy grans tourbes d’arbres et de diverses espèces, avecques grant nombre de bestes sauvages et d’oyseaux vollans. Ilecques chanta il plusieurs chansons, dont cy après sera parlé. Et premierement il fist mencion comme il avoit chanté de la guerre d’entre les dieux et les geans, mais que plus il n’en vouloit chanter, ainçois chanteroit d’aucuns de ceulx dieux et de leurs amours. [...] Et en ceste dicte presente chanson estoit contenu que Pigmalion, le maistre de faire ymages, pour l’orreur qu’il eut d’icelles Propetides print en hayne toutes manieres de femmes, et se mist à faire et entailler une si belle imaigne de femme en ung yvoire blanc qu’elle sembloyt estre toute vive. [...]*”. BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 259.

palavra usada na fábula de Aracne – ou disfarce. É como se pudéssemos diferenciar um “dentro” e um “fora” dos entes, assim como alegoricamente se moralizavam os “hipócritas”, que seriam algo em verdade e iludiriam, passando-se por coisa diversa. A aparência e o ser verdadeiro são quase duas entidades distintas.

Outra mais canta Orfeu, como as Propetides, que foram filhas de um chamado Propetus, falaram tolamente contra a autoridade de Vênus, desvalorizando que ela fosse deusa que não se devesse chamar, e que para se vingar daquela injúria ela fez tornarem-se mulheres de má vida pública e finalmente as mudou em pedras duras¹²⁷.

Então Orfeu inicia o canto sobre o tema da miniatura que vamos analisar, a do fólio 136, onde ocorre algo que é inverso ao canto anterior: naquele, a deusa Vênus petrificou algumas mulheres, e neste, ela vai “humanizar” uma escultura inanimada em favor de Pigmalião. Este, “mestre de fazer imagens”¹²⁸, por causa do horror que tinha daquelas Propetides e tomado de raiva de todas as mulheres, se colocou a fazer e entalhar uma *si belle*¹²⁹ - muito bela - imagem de mulher em um marfim branco que ela parecia ser toda viva¹³⁰.

No capítulo VII há uma “exposição alegórica e moral sobre os capítulos precedentes”¹³¹. Novamente, a imagem não se refere à moralização, e sim à narrativa – que resolve, plasticamente, através da duplicação da personagem Galatéia. Ela é representada em duas formas e dois momentos distintos. A que está deitada é a escultura, enquanto a que está de pé, um pouco mais realista, é a mulher. Sua posição, atrás de Pigmalião e com o braço esquerdo levantado, reforça a idéia de que teria acabado de chegar à cena. Ou seja, teríamos um antes (Galatéia-inanimada e Pigmalião rogando ao ídolo) e um depois (Galatéia-animada).

No contexto cristão em que a imagem é elaborada, ressaltamos, em primeiro lugar, a semelhança da figura da Galatéia às representações da Eva. Ambas estão nuas, escondendo o sexo. Mas no caso de Galatéia, isso seria mais um gesto de pudor, uma vez que não há outra ação que pudesse gerar uma vergonha, como no caso do Pecado

¹²⁷

¹²⁸ BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 260.

¹²⁹ Idem. Esta forma: *Si belle*, “eco” com a inscrição do nome da deusa Cibele, no francês antigo, na imagem do fólio 3v, sobre o nascimento de Júpiter, que veremos adiante, no capítulo 7.

¹³⁰ Idem.

¹³¹ Ibidem, p. 264, 265.

Original. De toda forma, ainda que o mito faça referência às virtudes da Galatéia, pela ótica cristã, ela ainda é negativa, pois além de ser pagã, ela está vinculada ao pecado da vaidade¹³².

Assim, podemos dizer que de certa forma a imagem condena Pigmalião a se casar com aquela que cometeu o maior pecado de todos, pelo qual toda humanidade pagaria: Eva - e isso apesar de que no mito ele anseia por uma mulher sem os vícios humanos.

Pigmalião também é representado em um gesto de devoção tipicamente cristão, ajoelhado e de mãos postas. E mesmo o altar é também um altar cristão. Ou seja, a imagem é figurada de acordo com a religiosidade cristã, apesar de se remeter a uma religiosidade pagã.

O ídolo, que assim chamamos para distinguir das imagens de culto cristãs, tem asas, turbante e uma vara que aponta na direção de Pigmalião. Com exceção das asas, trata-se de atributos que não são encontrados na iconografia cristã, afastando qualquer possibilidade de tomá-lo por uma imagem de santo. Trata-se de uma figura masculina, e não de Vênus, como dizem os textos. Ou seja, é mais uma das liberdades tomadas pelas imagens, e que poderia se explicar para não confundir Vênus com a escultura de Galatéia. Quanto à presença das asas, já sugerimos antes como se trata de uma forma de sublinhar o estatuto particular desses personagens, divinos para os pagãos, mas não para os cristãos.

Mas é a gestualidade do ídolo sobre o altar que serve como elemento identificador por essência: o gesto da vara que tem na mão, voltado para baixo, para Pigmalião, dá a entender que uma ação mágica estava sendo realizada naquele momento. E que era a escultura que estava agindo e não um santo. Isso reforça o caráter de idolatria, que para os cristãos era o que mais caracterizava o paganismo.

O afeto de Pigmalião só pôde, portanto, ser correspondido maravilhosamente, apenas por intervenção “antinatural” de uma deusa, uma espécie de “milagre” anacrônico, posto que não cristão.

¹³² Ibidem, p. 264, Et seq.

É interessante observar que a simultaneidade de tempos nessa imagem só é percebida pelo ídolo e pelo espectador. Pígmalião ainda não sabe que sua estátua ganhou vida. Aliás, não há relação entre as duas mulheres, além da nudez. A escultura deitada tem os olhos fechados, e também está alheia à cena e ao milagre.

2.11. O tempo da natividade: Fólio 3v, Nascimento de Júpiter



Emsy la terre qui ia
dis fut rude et saís
cüstüement destrai
tines vestures se vesti et receut
ymages humaines. Lors com
menta seate doree gent assen
ree foy et loy u te man tenat

Figura 20: *Nascimento de Júpiter*. Fólio 3v. Ms. BNF Fr 137. Século XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em 21/09/2011.

Uma mulher é figurada deitada em uma cama sob um dossel com parte do corpo aparente, os seios nus, indicando que deu a luz. Sobre sua cabeça há a inscrição "Cy Belle". Na base da cama há outra mulher com asas na cabeça que segura em sua mão, em um gesto de apresentação, um bebê nu e de pé. Ela é a única pessoa da cena que não recebeu identificação pictórica, ao passo que ao lado da criança está a inscrição "Júpiter", localizada sobre o tecido branco da cama.

No lado direito da imagem, há uma grande abertura no que seria a parede da habitação, mostrando no exterior, ao ar livre, Saturno. O deus, identificado por uma inscrição colocada no sentido vertical ao seu lado, está em oração, de joelhos com as mãos postas sobre um altar que tem um ídolo dourado.

No primeiro livro das *Metamorfoses* não consta o nascimento de Júpiter, assim como ocorre no caso de Vênus. Mas segundo a tradição, sabemos que ele era filho de Saturno e Cibele, deusa tomada como a própria Terra, que são representados nesta imagem como o pai que ora e a mãe que dá a luz. Saturno, o pai, fora advertido por um oráculo que seria destronado por um dos filhos, então ele devora todos os que nascem. Para defender seu filho Júpiter, Cibele, ao dar a luz, o esconde e entrega uma pedra envolta em tecidos como um bebê, tentando enganar Saturno, que a devora e assim o destino de Júpiter pôde se cumprir¹³³.

No *Ovídio Moralizado*, o nascimento de Júpiter é narrado nos capítulos XIV, XV e XVIII do primeiro livro (próximo do nascimento de sua irmã Vênus): Saturno fora rei de Creta, e tinha tolas leis, queria ser adorado como único deus e cuidava que isso fosse feito no céu e na terra de maneira tola. Era marido de Cybelle, também chamada Réia ou Ops. Esta teve três filhos, Júpiter, Netuno e Plutão, e uma filha, Juno.

Por saber antes de suas natividades que um dos seus três filhos lhe devia tolher e tirar do seu reino a "sua assinatura" e lhe enviar ao exílio, e não sabendo ele qual dos três o faria, fez todos morrer, e disse sua intenção a sua mulher, fazendo-a muito indignada. Quando ela teve o primeiro filho, Júpiter, que tão belo era que maravilhava, ela o fez ser levado secretamente ao país de Arcádia para ser nutrido, e envolveu em tecidos uma pedra branca e a presenteou ao seu marido, fazendo-o acreditar que era o seu filho recém-nascido. Ele logo tomou a pedra e a comeu.¹³⁴

¹³³ GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 2ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993. HAMILTON, Edith. *A mitologia*. Lisboa: Dom Quixote, 1942.

¹³⁴ BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 47-49.

O autor comparou esta parte com uma promessa feita no vigésimo capítulo de Gênesis, no qual Abraão, por ter acreditado no rei Abymelech, disse à sua mulher Sara que ela era sua irmã. Posteriormente, no capítulo XVII é possível compreender melhor a comparação: Júpiter, o filho que destronaria Saturno, se casou com sua própria irmã, Juno, o que também tem a ver com a representação dela na imagem do seu nascimento¹³⁵.

A explicação do capítulo XIX, sobre Saturno e Júpiter é baseada no ciclo zodiacal e no curso dos planetas ao longo do tempo até o mês de março, que explica porque Júpiter coloca Saturno fora do seu reino¹³⁶ (o movimento dos planetas no céu faz percurso similar ao mito, possivelmente consistindo em uma de suas origens).

A imagem ora em estudo é uma das que melhor mostra a reelaboração cristã dos temas mitológicos pagãos. E isso porque o nascimento de Júpiter é contado na mitologia clássica de maneira bem diferente do que é mostrado nesta imagem. Aqui, o que vemos é uma adaptação do tema cristão da *natividade* de Jesus – com exceção da pedra envolta em tecidos, pendurada no panejamento do dossel, mas que pode mesmo passar desapercibida ao primeiro olhar.

Temos aqui, portanto, uma ideia cristã sobreposta ao mito, por meio de personagens da cultura pagã que podem ser substituídos pelos cristãos de estatuto similar: Júpiter, o deus supremo dos romanos, que acabou de nascer, é figurado como o Cristo, divindade cristã participante da sagrada trindade que caracteriza a unidade monoteísta suprema. Outro elemento que reforça esse paralelismo é o gesto que faz a criança com a mão direita, que se assemelha a uma bênção, muito comum nas representações do Cristo. No entanto, essa aproximação é sutil e deve ser vista com cuidado. Não há, por exemplo, a auréola cruciforme, que faria de Júpiter o Cristo. Trata-se de estabelecer paralelos, de tornar o mito compreensível, inserindo-o em um universo figurativo conhecido, passível de reconhecimento pelo espectador cristão. Mas não há uma simples equivalência entre um deus pagão e o Cristo.

¹³⁵ “[...] Mais pour ce que par avant leurs nativitez leur dit père Saturne sceüt que l’un d’iceulz troys filz luy devoit tollir et oster son regne et sa seigneurie et l’envoyer en exil, et ne savoit lequel devoit ce faire, il proposa qu’il les feroit tous troys mourir, affin que le dit cas l’avenist, si dist à sa femme son intencion de ce faire, dont elle fut moult courroussée. [...]”. Ibidem, p. 47, 48. Et seq.

¹³⁶ Ibidem, p. 49, 50.

Analisemos, agora, a representação de Cibele. Trata-se de uma personagem ambivalente: ao mesmo tempo em que sua condição de mãe e a forma como a imagem é organizada fazem referência a Maria, o fato de ter os seios nus também evoca, simultaneamente, Eva. Isso pode ser explicado pela dualidade profundamente antagônica que existe entre essas duas mulheres-chave do cristianismo: a que comete o pecado original e a que permite o resgate desse pecado, ao dar a luz ao Cristo. Há que se considerar também a referência desta miniatura ao mito pagão, de modo que a associação à Eva aqui também ressalta o sentido pecaminoso do paganismo.

Há ainda na imagem um jogo de palavras no que concerne Cibele, formando um duplo sentido. *Cybelle*, na grafia francesa medieval, foi escrito separando-se a primeira sílaba, de forma que foi feito *Cy Belle*. *Belle* significa bela, enquanto *Cy* pode ser entendido como "aqui". Teríamos então algo como "aqui [está] a bela". Isso reforça a identificação de Cibele com Eva, já que a beleza era associada ao pecado da vaidade.

A imagem agrupa três cenas que sintetizam o mito: Saturno ausente, Júpiter sendo apresentado à mãe (recém-nascido) e a pedra envolta em tecidos, suspensa. Não se trata exatamente de uma narrativa – e não porque para que ela existisse, a ordem teria que ser não-linear (ou seja, 1-3-2, retomando as três cenas que descrevemos acima). E sim porque há a apresentação das situações. O desenrolar delas está implícito visualmente (e explícito no texto). Novamente, a imagem deixa o tempo em suspensão e em suspense. Mas, dessa vez, reforçando o decalque da imagem cristã da Natividade do Cristo.

2.12. O tempo do sonho. Fólio 224, Sonho de Miscelos

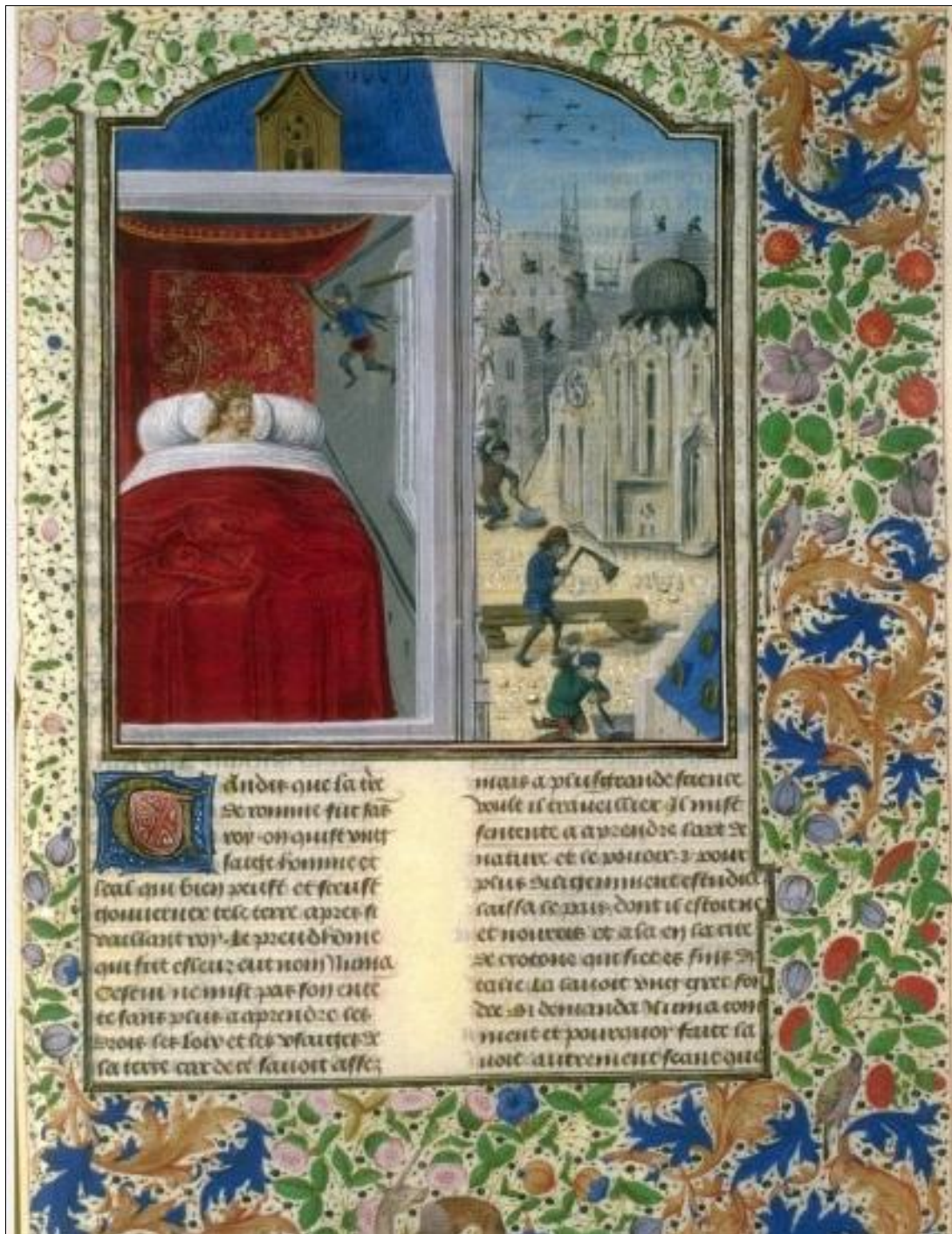


Figura 21: *Sonho de Miscelos*. Fólio 224. Ms. BNF Fr 137. Disponível em:
< www.mandragore.bnf.fr >, acesso em: 21/09/2011.

A miniatura mostra um homem dormindo em uma cama, “vendo” em seu sonho um soldado alado. Do lado de fora do retângulo de seu quarto, alguns personagens dedicam-

se a trabalhos manuais, tendo uma catedral gótica em construção ao lado e uma cidade mais ao fundo, Crotona.

No início do livro XV das *Metamorfoses*, o último da obra, conta-se como Numa foi rei de Roma depois de Rômulo e fala-se da fundação de Crotona, que é o tema dessa imagem.

Crotona tem esse nome por causa da intervenção pela vida de Miscelos feita por Hércules, que também era chamado de Croton. Tudo começou quando Miscelos, filho do grego Alemon, “no seu tempo, o homem mais grato aos deuses”, dormia. Então o deus da Clava apareceu para ele em sonho e ordenou-o a sair de sua pátria e ir próximo ao leito pedregoso de um rio chamado Esar, que ficava na Etrúria. Ameaçou-o mesmo, caso não lhe obedecesse. Ao acordar, Miscelos se lembrou do sonho, porém temeu a pena imposta pelas leis àqueles que abandonam sua pátria, a morte. Ao pôr-do-sol, ele teve a impressão de rever o deus lhe ordenando para que saísse, “fazendo outras e mais severas ameaças”. Ele decidiu-se então por partir, mas os moradores da cidade se aperceberam disso e ele foi acusado. Miscelos rogou, então, a Hércules e as pedras usadas para a decisão, de negras para a condenação, se transformaram em brancas de absolvição. E o filho de Alemon, por fim, ergueu as muralhas da cidade de acordo com a ordem recebida, “nos confins da Itália”¹³⁷.

No *Ovídio Moralizado*, a fábula é contada no livro XV, e o sonho é narrado no início do décimo quinto livro, que trata da fundação de Crotona. O início da história, no capítulo I, é bastante próximo do texto ovidiano, sendo assim resumido: “começa o décimo quinto livro de Ovídio. E primeiramente como Numa foi eleito rei dos Romanos depois de Rômulo. E como ele foi estudar e morar na cidade de Crotona que fica nos fins da Lombardia”¹³⁸. Para começar o décimo quinto e último livro do *Ovídio Moralizado*,

¹³⁷ OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Op. Cit., p. 277, 278.

¹³⁸ “Pour commencer le XV^e et derrenier livre d'Ovide est à noter que après le décès de Romulus et de Tacius cy devant nommez, tant comme la cité et seigneurie de Romme fut sans roy, l'en commist ung preude homme saige et loyal, qui après ung si vaillant prince comme avoit esté le dit Romulus peüst et sceüst gouverner la royaulme romain, c'est assavoir qu'ung appellé Numa à ce fut esleü par les Romains. Et combien qu'il feüst assez pouveü de bon sens et de vaillant couraige pour ce faire, et qu'il sceüst bien et cogneüst les meurs des gens avecques les loix et les coustumes d'icelle cité roumanine et du pays, neantmoins encores fu til desireux d'apprendre Science de philozophie. [...]”. BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 377.

nota-se que depois da morte de Rômulo e de Tácio, tanto como a cidade e senhoria de Roma ficaram sem rei¹³⁹.

Então, o autor medieval conta sobre a tal fundação de Crotona, o que também resumimos: depois, quando Hércules se foi, ele disse ao partir ao seu hóspede que tempo viria em que sua casa seria cidade grandemente respeitada.

A imagem do fólio 224 do manuscrito que estudamos faz recordar imagens da construção do templo de Jerusalém, como, por exemplo, a do fólio 70v do manuscrito BNF Français 55, também do século XV (figura 22) – embora nesta a construção tenha um papel de maior destaque.



Figura 22: *Construção do templo de Jerusalém*. Fólio 70v. Ms. BNF Fr 55. Século XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em: 21/09/2011.

¹³⁹ Idem.

Em outra imagem há uma figuração ainda mais parecida, pois ela mostra um homem que sonha e também vê por um espelho, numa composição análoga, Jerusalém Celeste, que poder-se-ia dizer a versão espiritual da cidade terrena, no primeiro fólio do manuscrito Soissons BM 208 (Figura 23).



Figura 23: *Sonho de Guillaume de Duglleville*. Fólio 01. Ms. Soissons BM 208. Disponível em: < www.enluminures.culture.fr >, acesso em: 21/09/2011.

Trata-se da representação do sonho de Guillaume de Duglleville. Segundo Duval, Guillaume teria nascido em 1295, em Duglleville. Entrou para um convento cisterciense por volta do ano 1316. Iniciou em 1330 a *Pelerinage de la vie humaine*, que tem mais de 13.000 versos. Numa noite de verão de 1330, Guillaume percebe a imagem da Jerusalém Celeste refletida por um espelho. Ele decide peregrinar para ganhar esta cidade e começa a buscar as coisas necessárias para a viagem. Uma bela dama, a “Graça de Deus” se dispõe a ajudá-lo a encontrá-las, e lhe conduz por dentro de uma casa [a igreja] que ele fundou, da qual ela lhe revela a organização. Ela também lhe dá as armas, alegoria das virtudes, como o gibão de paciência, a malha de força e o capacete

de temperança. Após sua recusa, ela lhe apresenta, também alegoricamente, a memória e a razão. Tem que decidir entre o caminho da direita, no qual há inocência, e o da esquerda, que tem os jogos do mundo. Peregrina pelas vias dos sete pecados capitais, com a ajuda da Graça de Deus, penitencia. Conhece os mensageiros da morte, e por fim, sua alma é levada, mas no fim, tudo não passou de um sonho, que ele escreve ao acordar¹⁴⁰. Por isso, é possível que a moralização da imagem contenha os sentidos de se buscar a salvação por meio da “Igreja” cristã, um caminho para a cidade celeste. Também notamos que o anjo que aparece a Miscelos, vestido como um soldado, faz lembrar as “armas da virtude” da obra literária de Guillaume.

Dentro disso, a cidade denominada Jerusalém celeste é justificada principalmente por três passagens das Sagradas Escrituras. Na primeira, “Abraão esperava a cidade bem alicerçada, cujo arquiteto e construtor é o próprio Deus” [Hebreus 11, 10]. Depois, na narrativa que explica sua relação com Abraão, que estaria na semelhança das gerações. Ou seja, o patriarca cristão teve um filho com sua escrava, Agar, e outro com sua esposa, Sara: “[...] E Agar corresponde à Jerusalém atual, que é escrava junto com seus filhos. Mas a **Jerusalém do alto** é livre, e ela é a nossa mãe [...]” [Grifo nosso]. [Gálatas 4, 25-26]. E, dando um “fechamento”, no último livro bíblico, no qual João narra suas visões: “Vi também descer do céu, de junto de Deus, a Cidade Santa, uma Jerusalém nova, pronta como esposa que se enfeitou para o seu marido” [Apocalipse 21, 2]. Antes desta passagem, iniciando-se o Apocalipse 1, 1, tem-se que “Esta é a revelação de Jesus Cristo: Deus a concedeu a Jesus, para ele mostrar aos seus servos as coisas que devem acontecer muito em breve. Deus enviou ao seu servo João **o Anjo, que lhe mostrou estas coisas através de sinais**” [grifo nosso]. Vemos que mesmo no texto das Sagradas Escrituras, como nas imagens, os anjos são intermediários das “visões”. E João, do livro bíblico que citamos, acaba também sendo um visionário, “ecoando” com os dois outros das imagens: Miscelos [Greco-romano] e Guillaume de Duglleville [cristão].

A imagem do BNF Fr 137 figura ambivalentemente as histórias da Antiguidade e da Idade Média. Porque sua composição, cujo cenário e figurino dos personagens sofrem uma “atualização” para o século XV, pode permitir uma interpretação aberta, isto é, é

¹⁴⁰ DUVAL, Frédéric. *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge: petite anthologie commentée de succès littéraires*. Genève: Librairie Droz, 2007. 474p. P. 80, 81.

possível “ver” tanto a história de Miscelos, quanto a de Guillaume, ou até mesmo a de João. Ao mesmo tempo, o personagem da Antiguidade acaba por se tornar um resquício, uma lembrança distante, recalcada, pois, por mais que a imagem se refira a ele, ela mostra mais nitidamente um homem medieval, cristão por causa da imagem da igreja ao seu lado, substituindo o antigo.

A figuração concomitante neste caso, do homem dormindo e da construção ao lado, era um dos recursos de representar os sonhos, diferentemente daquele caso da imagem de Alcione, que, conforme mostrado, a personagem “via” apenas o anjo. Como estudou com profundidade Jean-Claude Schmitt, o evento sonhado, por vezes, era feito ao da imagem do “visionário”¹⁴¹, o que se constitui para nós em um exemplo de concomitância nas imagens medievais em uma de suas “funções”, ou seja, “fazer o personagem sonhar”.

¹⁴¹ SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Op. Cit., Cap. 9. P. 303-325.

2.13. O tempo do castigo: Fólio 31, Metamorfose de Acteon



Figura 24: *Metamorfose de Acteon*. Fólio 31. Ms. BNF Fr 137. Século XV.
Disponível em: < www.mandragore.bnf.br >, acesso em: 21/09/2011.

Na miniatura, texto e imagem formam um entrelaçamento. No texto, Ovídio está começando o poema de Acteon falando diretamente para Cadmo, seu avô, que seu

primeiro motivo de sofrimento fora este neto (Acteon) e pergunta: - *Com efeito, como confundir um erro com um crime?* A narrativa do mito desse avô antecede a de Acteon e versa sobre a fundação de Tebas. Na imagem, vemos Diana numa fonte artificial, solitária, e Acteon, já transformado, voltado para ela, dentro de uma letra capital “C” que inicia o nome em francês antigo: “Cadmue”, Cadmo, para quem o autor dirige a pergunta que dissemos agora há pouco.

A transformação de Acteon é narrada no livro III das *Metamorfoses*. Após errar sem rumo pelos bosques, sem querer ele surpreende Diana em seu banho, nua, numa caverna esculpida pela própria natureza, com uma fonte cristalina. Mesmo tendo as ninfas que serviam à deusa caçadora, tentado fazer uma muralha consigo mesmas para cobri-la, isto não foi possível pelo tamanho maior de Diana. Enfurecida, ela o transforma em um “longevo veado” (Os antigos acreditavam que esses animais tinham vida muito longa¹⁴²), mas ele ainda não esperava o que lhe adviria. Foi perseguido por uma matilha dos próprios cães de caça, e não podendo falar, foi morto por eles, satisfazendo assim a ira de Diana¹⁴³.

No livro III – capítulos III e IV do *Ovídio Moralizado* – está escrito que Cadmo teve quatro filhas, e daquela chamada Anthonoé nasceu Acteon que tanto amou os cães e a caça, que disso foi morto¹⁴⁴.

Na exposição moral consta que essa fábula pode ter dupla significação. Os cães e pássaros que tanto se ama e se alimenta às próprias custas sem que façam nada e que podem trazer pobreza e tirar tudo de si. O exemplo traz a doutrina de que cada sábio deve se guardar de coisas que tragam danos como a posse desordenada, como Acteon dos seus cães que fê-lo ir da riqueza a pobreza e propiciou a ocasião da sua morte. Outra significação é a de que quando o primeiro homem por tentação diabólica e de Eva, sua mulher, comeu do fruto proibido, e por aquela grave ofensa foi condenado a morrer e descer ao inferno, aquele doce Deus glorioso fez descer seu filho dos céus ao mundo ao ventre da Gloriosa Virgem Maria em forma de humilde *cerf* (A grafia francesa permitia duplo sentido, do animal *cervo* e daquele que serve, que em português seria *servo*).

¹⁴² OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Op. Cit., p.67.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 53-56.

¹⁴⁴ BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 115.

Depois de algumas moralizações, o autor passa a narrativa de Sêmele, irmã de Acteon, cujo destino também fez sofrer a mãe Anthonoé¹⁴⁵.

Ovídio pergunta sobre um erro ou um crime, como distingui-los. Mas pensamos que sendo “erro” ou “crime”, quando qualquer um dos dois é pensado do ponto de vista cristão, recebe a designação “pecado”. Carla Casagrande e Silvana Vecchio nos mostram como, na mentalidade medieval, as relações sociais, as práticas rituais, toda a vida e até mesmo a cronologia era marcada por meio dos acontecimentos míticos relacionados ao pecado: O Pecado Original de Adão e Eva, o antes da vinda de Cristo e o depois no Juízo Final. O grande mistério cristão da Encarnação desencadeia um processo de salvação da humanidade do “pecado”¹⁴⁶.

Os pecados foram classificados algumas vezes, dentre elas, o esquema mais importante é aquele dos pecados capitais: vaidade, inveja, cólera, preguiça, avareza, gula e luxúria, tendo sido aperfeiçoado já no século V por Cassiano e readaptado por Gregório Magno. Neste, o maior era o orgulho que iniciava a lista anterior, antes com oito vícios¹⁴⁷.

A atitude condenada de Acteon, pela qual padeceu, estaria bem próxima da luxúria. Porém, no mito, ele peca sem ter tido intenção, ele surpreende a deusa e também se surpreende. Pensamos que entre o que seria erro ou crime, ele estaria mais cometendo um erro. O que acaba por condenar a atitude da de Diana, injusta e também pecadora por sua “cólera”, e mais grave ainda, por sua arrogância, seu “orgulho”, conforme refletimos sobre o mito antigo:

A mesma cor que aparece nas nuvens atingidas de frente pelos raios do sol, ou na purpúrea Aurora, apareceu no rosto de Diana, surpreendida sem roupa. E, embora o grupo de suas companheiras se cercasse em torno dela, virou-se de lado e olhou para trás, desejando ter as setas ao alcance das mãos; lançou mão do que tinha, e atirou água, molhando o rosto do homem [Acteon]. E, enquanto jogava sobre os cabelos a água vingadora, acrescentou estas palavras, núcias da desgraça que o atingiria: “E agora vai contar se poderes que me vistes sem roupa”[...] E somente depois que ele perdeu a vida, por muitos ferimentos, se satisfez, segundo se diz, a ira de Diana¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana. “Pecado” in: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). *Dicionário temático do ocidente medieval*. Art. Cit. P. 337-345.

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Op. Cit, p. 54-56.

Afora os sentidos que citamos da mitologia antiga e da cristã, vemos que, iconograficamente, ela também foi feita similar à Eva, como na imagem do fólio 32, situada no livro “Cidade de Deus” de Agostinho, no ms. Mâcon 0002 datado de 1480, que representa Adão e Eva no Paraíso, uma mulher jovem, nua, cabelos compridos. Nesta imagem também há uma fonte com animais próximos. Uma interpretação possível dessa similaridade seria uma comparação entre Diana e Eva, condenando igualmente, fazendo da deusa portadora das qualidades negativas da pecadora cristã.



Figura 25: *Adão e Eva no Paraíso*. Fólio 32. Ms. Mâcon BM 0002. 1480. Disponível em: < www.enluminures.culture.fr >, acesso em: 21/09/2011.

Por outro lado, a imagem lembra-nos também do tema bíblico da “fonte da vida” (Salmo 36, 10). Seu simbolismo se difere conforme os locais: as representações carolíngias evocavam, sobretudo, o batismo, enquanto as decorações orientais se concentravam na interpretação da Paixão de Cristo¹⁴⁹. Ambas evocam a fé cristã como “fonte” de proteção, paz, amor, justiça, glórias, para os que lhe creiam, conforme analisamos nas Sagradas Escrituras em busca do termo “vida” (Salmo 36, João 10, 7-18, Isaías 60, 1-22, dentre outros). Então, por se tratar de um simbolismo que nos recorda do Cristo, podemos pensar na contrapartida cristã da salvação, do aspecto pacífico dos animais e particularmente dos cervos que bebem na fonte, nesta iconografia.

Refletimos também numa interpretação que se relaciona de forma indireta, também por meio do sentido de “vida” desta imagem, agora a partir de Eva. Segundo Isidoro de Sevilha em Etimologias, Eva é *vae*, o mal, mas também *vita*, a vida, e em Jerônimo vemos: “morte por Eva, vida por Maria”¹⁵⁰, o que, por fim, tem paralelos com os sentidos de “fonte da vida”, já que, no que concerne a Maria, ela é como a doutrina cristã, “salvadora”, sendo intercessora dos pecadores.

Desta forma, a opção da representação de Acteon, *já metamorfoseado* na miniatura, por um lado, adverte a quem tenha pensamentos luxuriosos que pode ser castigado, pois a forma de cervo, nas *Metamorfoses*, fora fatal a Acteon. Além disso, esta imagem aproxima a deusa Diana de Eva e mostra Acteon “castigado” pela deusa pagã vingativa, lembrando dos pecados da luxúria e da cólera quando comparada ao mito pagão. Por outro lado, a miniatura mostra uma “contrapartida”, ao mesmo tempo, por acumulação de sentidos: uma fonte, que conjuntamente com o cervo, tem paralelos com o cristianismo e sua promessa de salvação.

¹⁴⁹ Informação disponível em <<http://www.encyclopedie-universelle.com/saint-medard-de-soissons-evangiles.html>>, acesso em 05/04/2010.

¹⁵⁰ DUBY. Georges; PERROT, Michelle. *Histoire des femmes. Le Moyen Age*. Paris: Plon, 1991, p. 39.

2.14. Tempo de metamorfoses

Apesar do tema do *Ovídio Moralizado* ser a metamorfose dos seres, as imagens que de fato representam metamorfoses são poucas: apenas nove. Talvez isso pudesse ser explicado pela resistência cristã à idéia de seres compostos, por sua vinculação com o paganismo. Isso porque, de fato, alguns seres mitológicos que sobreviveram no imaginário da Idade Média eram efetivamente híbridos: centauros, sereias, o cão Cérbero e, por fim, os demônios. E, muitas vezes, a causa de sua dupla natureza foi uma metamorfose.

Mas há aqueles que passaram de uma forma não-híbrida para outra, igualmente não-híbrida, e que apenas no momento exato da metamorfose podem ter tido uma dupla forma. As imagens do *Ovídio Moralizado* algumas vezes (em nove, para sermos mais precisos) os figuram justamente nesse momento dual, e com isso, eles ficam para sempre compostos, misturados. Assim, na imagem, a diferença entre *ser* híbrido e apenas *estar* assim, se dilui, ou seja, ela preserva a *memória* do personagem naquele estado.

O homem medieval era fascinado pelo sobrenatural e pelo extraordinário, como explica Jacques Le Goff em seu artigo sobre o “Maravilhoso”¹⁵¹. A distinção de milagre para uma “maravilha” natural ocupou a muitos, de clérigos a laicos. Afinal, a primeira “maravilha” em que os cristãos acreditavam era a própria Criação feita por Deus. Apenas para o Criador era permitido realizar o sobrenatural, ou seja, os chamados milagres. Os homens e mulheres podiam apenas testemunhá-los¹⁵².

Para Le Goff, começamos a entender isso a partir da etimologia de *maravilha*. Enquanto hoje está mais ligada ao prazer estético, à beleza, naquela época, ela ainda tinha significado de surpreendente, fantástico (este último termo também adquiriu outros sentidos). A raiz de *maravilha* também se parece com “milagre”. Seus equivalentes vernáculos variavam entre *mirabilis* (latim), *merveillos* (francês antigo), *merveillable* (uma coisa entrando na categoria do maravilhoso), *merveille* (francês também), entre outros, e a forma do latim que se parece mais com o que chamamos “o maravilhoso”:

¹⁵¹ LE GOFF, Jacques. “Maravilhoso”. In: _____. & SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Tomo II. Coordenador da tradução Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: EDUSC, 2006. p. 105.

¹⁵² Idem.

mirabilia. Esta palavra estava *no plural*, e esta característica nos dá pistas da diferença que tem para a sua interpretação de hoje: enquanto compreendemos isto como qualidade de *realidade* (o sobrenatural - no *singular* - o “maravilhoso”), as pessoas daquele período viam uma “categoria” de *seres* ou *eventos* (um conjunto). Estas *coisas* podiam ter origem *divina*: Deus seria soberano e atuava sobre sua criação - o mundo natural -, ou, por outro lado, poderiam ser julgadas como “mágicas”, “diabólicas” (*ilusórias* produzidas por Satã e seus seguidores humanos ou sobrenaturais)¹⁵³.

Como diz Le Goff, o cristianismo reinterpreta o mundo “mitológico” e animista, afirmando que deuses e seres fantásticos também teriam sido originados por Deus. O cristianismo não destrói ou recusa o *maravilhoso*, mas o ordena, classifica-o de excepcional, racionaliza-o e dá-lhe uma função na Criação¹⁵⁴:

[...] a história é cristianizada pela intervenção de um santo, de anjos, da Virgem, ou mesmo, muitas vezes, do próprio Deus. O mundo sobrenatural cristão constitui-se na alternativa cristã do maravilhoso: santos, anjos, demônios. Um objeto maravilhoso originariamente pagão, mágico, torna-se, por deformação e mudança de função, cristão e até sagrado, como o Graal, que de uma taça mágica transforma-se num cálice produtor de hóstias. [...]¹⁵⁵

Mas além dessa função que chamaríamos de mágica, ou mesmo, de forma redundante, maravilhosa do maravilhoso, este também serviu de instrumento nas argumentações teológicas. Um exemplo é a distinção feita por Orígenes entre ídolos e imagens: para ele, os primeiros não existiriam, da mesma forma que os centauros e sereias¹⁵⁶. Sexto Empírico¹⁵⁷, outro pensador da época, um pouco posterior a Orígenes, falou da “representação apreensiva”, ideia que vinha dos estóicos, como um termo que designava um objeto existente, diferentemente das representações de coisas inexistentes, como poderia acontecer na loucura, sob cujo acometimento a mente produziria ídolos¹⁵⁸. Para Sexto Empírico, a mente criaria “formas compostas” de coisas antes vistas, como homens alados, bodecervos, centauros, deuses, e o pensamento uniria partes de formas

¹⁵³ Ibidem, p. 105, 106.

¹⁵⁴ LE GOFF. “Maravilhoso”. Art. Cit. p. 113.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 114.

¹⁵⁶ GINZBURG, Carlo. “Ídolos e imagens. Um trecho de Orígenes e sua sorte”. In: _____. *Olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo, Companhia das Letras, 2001. P. 122-138.

¹⁵⁷ Sexto Empírico foi um médico e filósofo grego entre os séculos II e III, defensor do empirismo e ceticismo como base para concepção de verdade.

¹⁵⁸ GINZBURG, Carlo. “Ídolos e imagens. Um trecho de Orígenes e sua sorte”. Art. Cit. P. 127.

conhecidas em novas configurações. Isso ocorreria por analogia, ampliando ou diminuindo dimensões, ou recompondo-as: homem, cavalo, centauro¹⁵⁹.

As idéias de Orígenes, em parte, foram condenadas como heréticas. Porém, encontram-se ecos delas presentes nos escritos de um pensador cristão importante, que era Doutor da Igreja e se tornou santo: Bernardo de Claraval (1090-1153). Ele pregava a condenação de esculturas nos claustros românicos, em um texto que condenava os seres de “*beleza maravilhosa e deforme*”, que levariam os confrades a passar mais tempo olhando-os que meditando sobre a lei divina¹⁶⁰.

Mesmo assim, centauros e sereias se difundiram no Ocidente latino por meio da Ars Poética de Horácio, conhecida de Bernardo de Claraval. A Abadia de Claraval continha oito manuscritos de Orígenes no século XII, dentre estas obras, continha a ideia de que *a imagem não deriva do que existe, mas da mente ociosa*. Bernardo se influenciaria por ela na sua pregação contra o “pecado da curiosidade”¹⁶¹.

É interessante observar que o debate acerca da autorização ou não de imagens pelo cristianismo que se desenvolveu ao longo da Idade Média fazia uso freqüente de seres híbridos. Estes, sobretudo por sua importância na cultura clássica, eram associados aos ídolos – dos quais as imagens cristãs queriam, ou deveriam se afastar, para serem aceitas. Os seres compósitos eram tidos como epítome daquilo que não tinha existência, que era ilusório e enganador. Além disso, como bem apontou Michel Pastoureau, havia uma tradição bíblica, do Levítico, que proibia misturas, em seu capítulo 19 (“*Veste, quae ex duobus texta est, non indueris*”, Não levarás sobre ti uma veste que seja feita de dois)¹⁶².

Podemos observar um exemplo claro dessa idéia ao observarmos os demônios, em geral representados como serem compósitos. Essas “misturas”, ademais, não eram estáveis, o que é particularmente eficaz para representar esses seres que não têm a qualidade “honesta” de aparecer sempre do mesmo jeito, que “iludem”. Os seres “benignos”, ao contrário, têm uma única natureza – lembrando que, para os cristãos, os anjos, que

¹⁵⁹ Ibidem, p. 127-129.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 133.

¹⁶¹ Ibidem, p. 134.

¹⁶² PASTOUREAU, Michel. *O pano do Diabo. Uma história das listras e dos tecidos listrados*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. P. 13.

imaginamos ser duais, homens com asas de pássaros, não são assim. Sua forma primordial é essa, homens alados espirituais. Cada tipo de anjo (anjo, arcanjo, serafim) tem uma quantidade bem determinada de asas e de atributos, e efetivamente, não são vistos como “misturados”.

Passaremos a analisar algumas das imagens do BNF Fr 137 que mostram a metamorfose já iniciada e ainda não terminada, ou seja, que mostram, explicitamente, uma mutação “acontecendo” na imagem. Os personagens são representados no momento em que estão “mistos”, meio humanos, meio transformados, e não seriam de *natureza* biforme, como os centauros, por exemplo, mas teoricamente estariam assim transitoriamente.

Das 121 imagens deste manuscrito, apenas 9 mostram metamorfoses explícitas, sendo que uma, a do fólio 96v, “Metamorfose das formigas” ainda não integra de maneira muito clara este conjunto, dado que as formigas têm forma humana – apenas com tamanhos reduzidos de insetos, conforme comparamos com a estatura do personagem Éaco representado ao lado delas. E são outro tipo de exceção interessante – segundo alguns autores¹⁶³ fariam uma de poucas metamorfoses que transforma outros reinos em humano: por causa do amor que Júpiter tinha a esse rei, ele teria transformado essas formigas em um povo para compor seu reino, devastado por uma peste causada pela ira de Juno¹⁶⁴. Do mesmo modo que os autores citados vimos este tipo de transformação, de outro reino ao humano, também na metamorfose de Galatéia, narrada no mito de Pigmalião, cuja imagem está no fólio 136.

Selecionamos três deste conjunto por causa da importância de suas alegorias para o cristianismo, como nos casos anteriores. E, sobretudo, são aquelas cujas figurações mais nos pareceram explicitar as ditas mutações, são personagens que encontramos figurados de forma bastante extraordinária. São elas: “Hermafrodita e Salmácida”, no fólio 49; “Metamorfose de Mirra”, no fólio 137 e “Nascimento de Adonis”, no fólio 142.

¹⁶³ LANCNER-HARF, Laurence (Org.). *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Age*. Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles n° 28. Paris: École Normale Supérieure de jeunes Filles, 1985. P. 5.

PEREZ-POSSAMAÏ, Marylène (Org.). *Nouvelles Études sur l'Ovide Moralisé*. Op. Cit., p. 31.

¹⁶⁴ OVÍDIO; *As Metamorfoses*. Op. Cit., p.133-135.

2.14.1. Fólio 49, Hermafrodita e Salmácida



Figura 26: *Hermafrodita e Salmácida*, fólio 49. Ms. BNF Fr 137. Século XV.
Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em 21/09/2011.

Dentro de uma fonte edificada está um casal, nu, que se abraça. Seus corpos, que são dois acima da cintura, formam um só desta parte para baixo. Suas roupas estão caídas no exterior da construção.

Situado no livro IV das *Metamorfoses* de Ovídio, o mito romano é narrado por uma das *minieides*¹⁶⁵, quando estas estavam reunidas em uma festa consagrada a Baco. Desobedecendo à ordem de não trabalhar na festa, enquanto fiavam e lidavam com panos, “aliviavam o trabalho das mãos com uma conversa variada”¹⁶⁶. Depois de contadas algumas histórias, Alcitoé começou a falar de sofrimentos causados por amor. Conversou sobre algumas pessoas nessa situação, e por fim do “ambíguo Síton”, que foi tanto homem como mulher, introduzindo, desta forma, o tema da androginia. Ela citou ainda Celmo, “outrora fidelíssimo a Júpiter infante” e os curetas, “nascidos de chuvas abundantes”, e finalmente Croco e Similice, transformados em florezinhas. Depois disso, Alcitoé contou a história de Hermafrodita, cujos traços fisionômicos se assemelhavam aos de ambos os pais. Além disso, ele teria herdado dos dois, Hermes e Afrodite, o seu nome composto.

A minieide prossegue, dizendo que havia uma fonte de má fama, de nome Salmácida, cujas águas tinham a ação maligna de amolecer os membros de quem nela se banhasse, e o descobrimos motivo disso depois, no desfecho, contado a seguir. Nesse conto, Salmácida ainda era uma ninfa quando desejou ardentemente Hermafrodita, então um adolescente, nas águas de um lago, tendo muito tentado persuadi-lo, sem sucesso. Por fim, ela se afastou, fingindo estar vencida. Ele, se acreditando sozinho, tirou toda a roupa para se banhar. Ela, não conseguindo dominar o desejo, tentou agarrá-lo à força, se enlaçando em torno de seu corpo, desejando-o, lutando contra suas negativas. E, com o corpo agarrado junto ao dele, suplicou: “Ordenai, ó deuses, que jamais ele possa se separar de mim ou eu dele!” Assim, ambos se fundiram em um só corpo, biforme, sendo essa a forma final de Hermafrodita. Finalmente, os deuses concederam que o homem que se banhasse naquele lago, agora chamado pelo nome da ninfa, saísse dele apenas “metade homem”¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Um grupo de irmãs, sendo uma delas Alcitoé, todas filhas do rei Mínia, soberano lendário de Orcomeno, na Beócia. *Ibidem*, p. 69.

¹⁶⁶ *Idem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 74-77.

Essa história foi contada de forma muito semelhante no texto do *Ovídio Moralizado*¹⁶⁸, também no livro IV. Como ocorre em todas as outras, depois dela, foi feita uma moralização com o título “Exposição sobre este nome Hermafrodita. O que significa a dita fonte de Salmácida”¹⁶⁹, que, como o título já indica, tem na etimologia seu foco principal. Nesta “exposição”, são fornecidos alguns dos significados atribuídos àquela personagem. O primeiro é que se compreende a fonte como uma “matriz de uma mulher”, cujas “naturezas” fariam “gerações”. Dentre estas estariam crianças “mal concebidas”. Outras geradas seriam as chamadas “*hermafroditus*”, quer dizer, aquelas que têm um e outro sexo, de homem e de mulher, e de cada um daqueles poderiam usar quando tivessem suficiente idade. Cita-se um exemplo de homem assim; e o autor continua dizendo que o sexo feminino é mais poderoso que o masculino quanto a fazer obras naturais de luxúria¹⁷⁰.

Caberiam aqui estudos minuciosos quanto às moralizações, continuidades e diferenças entre os textos remanescentes da antiguidade e este do século XV, mas gostaríamos de ressaltar apenas a *imagem* associada a eles.

Vemos que Salmácida foi figurada ainda como mulher e não fonte, com um chapéu enfeitado, cabelos parcialmente presos nas laterais e soltos na parte de trás do seu corpo, ressaltando sua vaidade pecaminosa. Ao contrário da luta frenética dos dois personagens que o texto antigo narra, na imagem, ambos estão tranquilos, quase podemos pensar em repouso, dados os olhos fechados de Salmácida. Está mesmo a imagem mais próxima da ideia de “frequentação” de que interdita o autor do *Ovídio Moralizado*: um homem que se tornou prisioneiro por ceder ao poder luxuriante de uma mulher. Associando a ela e aos significados do mundo, está a arquitetura da fonte, que mais parece conter dentro de si uma torre, edificada como nas cidades medievais.

Desta forma, ao olharmos para a metamorfose que se coloca nesta representação, vemos, principalmente, a fusão dos corpos dos personagens, e é este o momento que ela mostra. Tais corpos, masculino, com o feminino junto ao tronco, na altura da cintura, ignorando-se os outros elementos da composição, têm paralelos com algumas representações da Criação de Eva, como no Reims BM 61, fragmento 1 (figura 13).

¹⁶⁸ BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième Siècle*. Op. Cit.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 145.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 145,146.



Figura 27: *Criação de Eva*. Fragmento 1. Ms. Reims BM 61. Fim do século XIV/ Início do século XV. Disponível em: < www.enluminures.cultur.e.fr >, acesso em 01/10/2011.

Na mitologia cristã, o corpo feminino é extraído do masculino, em um ato de Criação Divina, como em Gn 1, 27 está escrito: “E Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou; e os criou homem e mulher”. E depois, para explicar como isso foi feito, isto é detalhado em Gn 2, 18-25:

Javé Deus disse: “Não é bom que o homem esteja sozinho. Vou fazer para ele uma auxiliar que lhe seja semelhante”. Então Javé Deus formou do solo todas as feras e todas as aves do céu. E as apresentou ao homem para ver com que nome ele as chamaria: cada ser vivo levaria o nome que o homem lhe desse. O homem deu então nome a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras. Mas o homem não encontrou uma auxiliar que lhe fosse semelhante. Então Javé Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou então uma costela do homem e no lugar fez crescer carne. Depois, da costela que tinha tirado do homem, Javé Deus modelou uma mulher, e apresentou-a para o homem. Então o homem exclamou: “Essa sim é osso dos meus ossos e carne da minha carne! **Ela será chamada mulher, porque foi tirada do homem! Por isso, um homem deixa seu pai e sua mãe, e se une à sua mulher, e eles dois se tornam uma só carne. Ora, o homem e sua mulher estavam nus, porém, não sentiam vergonha [grifo nosso].**”

É interessante notar a herança antiga do nome das coisas, a própria etimologia, “estar” no cerne de suas naturezas. Hermafrodita tinha características de Hermes e Afrodite. Adão procura pela companheira, e Deus percebe que ainda não encontrara, por meio, pela maneira, pelo processo de nomeação dos outros animais, dentre os quais Ele esperava que Adão encontrasse sua “auxiliar”. E, finalmente, quando Ele percebe que ia ter que criar um ser “mais específico”, mais parecido, com Adão, o texto bíblico dá indícios do significado da origem do nome “mulher” como sendo aquela que veio do “homem”. Essa etimologia de “mulher” demandaria mais investigações, pois uma prova documental é mais testemunho de uma intenção, ou de uma cultura, do que de um fato.

O que realmente podemos pensar é que explicar as coisas, validando-as, por sua nomeação fazia parte da cultura antiga.

Vimos que o ato de Deus, ao criar Eva, foi um evento sobrenatural da Criação, “maravilhoso” e por que não, metamórfico¹⁷¹, já que, de certo modo, explicou a origem dos primeiros seres humanos de modo “invertido”, antinatural. Porque a geração de corpos é naturalmente no corpo feminino. Sobretudo, Deus realiza essa ação criadora, operando justamente uma *separação* de corpos. Ele “tira” Eva da costela de Adão. Embora vejamos, em seguida, nas Sagradas Escrituras, que seria por este mesmo motivo, da origem da mulher ser do corpo do homem; que o homem se casaria com a mulher. Afinal, são separados por um processo, anacronicamente, de “cirurgia”, ela é extraída dele, que para isso recebeu um “torpor”, adormecido. Casando-se, finalmente, tornando-se “uma só carne”, seria para esse homem, alegoricamente, como se ele buscasse uma parte extraída, amputada de seu corpo.

Uma das possibilidades de interpretação desta imagem do fólio 49 é justamente essa, de um casal se unindo literalmente na figura, para fazer “funcionar” aquela alegoria. Por outro lado, há uma ambivalência latente, inseparável do mito antigo que originou a figura, que torna outro significado mais forte. Hermafrodita se tornou mesmo *biforme* e não se parece com um casal, cuja relação tenha recebido a bênção do Deus cristão. A imagem faz o movimento inverso, de “fusão” da mulher ao homem, como uma forma de “aprisionamento”, segundo os mitos, por uma sedução malsucedida.

Deste modo, a questão que se coloca nesta diferença entre “fusão” e “separação” é que a fusão da narrativa pagã estava, portanto, na direção contrária - o que seria de se esperar, dado o caráter negativo atribuído ao paganismo pelos cristãos - e de certo modo mais distante ainda do natural de uma geração feminina, pois estaria subvertendo mais ainda esta, criando um ser pela fusão de dois pré-existentes. Por contraste, poderíamos até mesmo pensar na criação de Eva saindo de Adão sendo mais próxima daquela natural, pois um ser “sairia” de outro, e não “entraria” nele.

Ao compararmos a imagem do fólio 49 com a figura *cristã* da “criação de Eva”, vemos que entre Eva e Adão *existe* mesmo uma linha escura, nítida, que separa os corpos

¹⁷¹ Esta visão da imagem cristã da criação de Eva como uma metamorfose é devedora das contribuições de PEREIRA, Maria Cristina L. C., na ocasião da qualificação deste trabalho.

desses “primeiros humanos”, e nem nesse momento em que ainda estariam “juntos”, sendo separados, são figurados como se estivessem realmente “fundidos”, ou vindo de “uma só carne”.

Na imagem que ora analisamos é diferente, não há definição de onde começa ou termina cada corpo da cintura para baixo. Há uma fusão extraordinária: seria uma espécie de “anticriação” de Eva, uma das formas de se reforçar a contraposição entre o antigo e o novo, o cristianismo que é exaltado no *Ovídio Moralizado*, ao mesmo tempo em que se recuperam as histórias clássicas.

2.14.2 Fólio 137, Metamorfose de Mirra



Figura 28: *Metamorfose de Mirra*, fólio 137. Ms. BNF Fr 137. Século XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em 21/09/2011.

A imagem, em *grisaille*, está dentro de uma inicial “C” de “C’st cette isle vitte paphe nasqui Cynaras”, que poderíamos traduzir como: “É esta ilha em que viveu Pafo que nasceu Cynaras”¹⁷². Pafo era filho de Pigmalião e Galatéia, cujo mito é narrado exatamente antes deste de Mirra. Na imagem está uma árvore que tem cabeça de mulher. A posição da cabeça dela faz os galhos ocuparem o lugar do que seriam seus braços, levantados, cujas mãos dão lugar às folhas. Ao lado dessa “mulher-árvore”, há um personagem alado e coroado, nos ares.

O mito narrado no livro X da versão antiga das *Metamorfoses* é um canto de Orfeur. Ele questiona se teria valido a pena pagar tão caro para ganharmos a existência da nova árvore, mirra. Relata como o Cupido negou que as flechas de tal amor teriam saído dele mesmo, mas teriam surgido do hálito nefasto de uma das três irmãs que empunham o tição do Estige, repletas de cobras peçonhentas. Além desses e outros comentários que preparam o espírito do leitor é dito que se “é um crime odiar o pai; esse amor é um crime pior que o ódio”¹⁷³. A personagem a que se referem os comentários é Mirra. Acrescenta-se que seu leito nupcial teria sido disputado, porém dentre todos, ela escolhera um homem que lhe era vedado, isto é, ela se apaixonou pelo próprio pai, de nome Ciniras. Em meio ao seu conflito secreto, enquanto luta contra esse sentimento, ao mesmo tempo, se compara com os animais que não respeitam as relações de parentesco, pensando-os felizes. Seu pai, por outro lado, e para seu desespero, é um respeitador de tal convenção e estava sempre a lhe perguntar pela decisão de Mirra acerca de seus pretendentes. Ao vê-la olhá-lo chorando, ele o interpreta por uma timidez virginal, ao que ela responde que preferia um marido que se parecesse com ele. O pai nem desconfia e comenta sobre seu amor filial, palavras que fazem aumentar a culpa na filha. Em meio aos próprios sofrimentos noturnos, Mirra decide por termo à vida, utilizando-se do cinto pendurado na porta, e amarrado ao pescoço. Murmura palavras que são ouvidas por sua ama, que impede o suicídio e lhe arranca a confissão do seu motivo, em resumo, que seu amor é um crime e “quanto é feliz a mãe com o marido”. A ama não ousa dizer a frase completa, mas promete ajudá-la: “Terás teu...”. Na festa dedicada à deusa Ceres, as matronas passam nove meses impedidas de “todo o comércio carnal” com os maridos. Na ocasião em que o leito do rei ficou “vazio da esposa”, a ama embriagou Ciniras e ofereceu-lhe uma virgem. Na descrição da cena, todo o céu faz uma configuração

¹⁷² OVÍDIO; *As Metamorfoses*. Op. Cit., p. 191.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 191.

sinistra, e em meio às trevas ele a engravida, tendo aquele ato se repetido por várias noites. Quando ele tenta ver a identidade de sua amante, descobre seu crime, perde a fala pelo sofrimento e desembainha sua espada contra ela, que foge. Caminhava incessantemente por nove meses e já não aguentava peso do ventre e por fim profere preces aos deuses de que se acha merecedora de um castigo cruel, que lhe impeça de viver tanto no mundo dos vivos como no dos mortos. Um deus lhe ouve e transforma-lhe em árvore.

A versão do *Ovídio Moralizado* é semelhante, e também se encontra no livro X, embora tenha sofrido atualização nos papéis sociais dos personagens, que ganham um caráter da nobreza medieval. Mirra teria sido cortejada por “grandes barões”, que ela rejeita. Também há, logo no início do conto, o aparecimento de clérigos. Há outras diferenças interpretativas mais importantes do ponto de vista da moralização, pois enquanto no mito antigo Mirra decide se matar por causa de seu sofrimento, seu conflito por sentir um amor criminoso, nesta outra versão o motivo seria de que nunca seu pai aceitaria se deitar com ela. Além disso, no livro de Ovídio, Ciniras se deita com a virgem desconhecida sem muitos questionamentos, ou pudor, apenas perguntando sua idade. Embora essa pergunta também ocorra no texto posterior, a ama, tratada agora como uma velha que prepara ervas, precisa convencê-lo, argumentando para que aceite aquela virgem¹⁷⁴.

A interpretação cristã, que imaginávamos inicialmente mais explícita, foi feita sob o título “Exposição alegórica e moral sobre os capítulos acima, próximos e precedentes”, e inclui o tema da imagem do fólio 142, que analisaremos a seguir, *por isso faremos*

¹⁷⁴ *En l'isle de Paphe cy devant nommée nasquit jadis ung roy de grant renom et si fut clerc et sages hommes, nommé Cynaras, duquel et de sa femme espouse, qui fut moult noble, yssit une fille trop belle et sage, appelée Mierre, dont dommage fut que une si vile heritiere deüst succeder en terre si fertile comme estoit icelle yse, où croissant si precieuses especes comme sont garnigal et cynaniomme, encens, gingembre, cytoal, girofle, aloes et mierre. La dicte daimoselle pour sa grant beauté fut de esprise du desir charnel de couscher avecques son père qu'elle mesprisa tous ceulx qui la demandèrent. Et quant son dit père luy demanda lequel elle vouloit avoir en son mary, sa response fut qu'elle n'en desiroit point s'il ne ressembloit à son dit père [...]. Et doubtant que jamais ne se voldroit consentir à tel outrage, elle, par rage de desesperance, fist son appareil à soy pendre par my la gorge secretement. [...] Et tant se esbatèrent ensemble la dicte nuyt qu'elle concevoit. Et puis le lendemain au soir y retourna. Mais son dit père la vouloit veoir em la face, si aluma une torche. Et quant el vit que c'estoit Mierre, sa fille, il en fut tant marry qu'il print l'espée et la cuida tuer. C'est qu'il ne fist mye, car elle s'en ala jusques au pays d'Arabe [...]. BOER, C. De. *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième Siècle*. Op. Cit., p. 260-262.*

uma análise conjunta das duas, comparando-as e diferenciando-as. É, segundo o próprio autor anônimo, um texto mais breve, dado que reúne os assuntos de quase todos os capítulos do livro X, com exceção apenas do primeiro, sobre Orfeu e Eurídice, sobre o qual foi feita uma explicação exclusiva.

2.14.3 Fólio 142, Nascimento de Adônis



Figura 29: Nascimento de Adonis. Fólio 142. Ms. BNF Fr 137. Século XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em 21/09/2011.

A imagem também evidencia a natureza híbrida da árvore, pois que de uma abertura que lembra a genitália feminina em seu tronco, está um bebê, “a nascer”, conforme comparamos com o mito. Várias mulheres vestidas como no tempo da imagem vêm recepcionar o menino recém-chegado ao mundo. Ao lado da árvore que dá a luz, está outra mulher com asas. Seu chapéu é muito semelhante ao da senhora que está em vias de retirar o bebê da árvore geratriz. A criança esboça um gesto com a mão direita.

Em continuação ao tema relacionado com a imagem anterior, segue-se que Mirra perdera a sensibilidade do corpo ao virar madeira, mas ainda chorava gotas que escorriam na árvore. E a criança que tinha no ventre continuou a se desenvolver no seio do tronco. Mesmo estando a mãe impedida de pronunciar palavras para chamar por Lucina, graças à semelhança da árvore com uma mulher em trabalho de parto, se curvando, molhada de lágrimas, a deusa dos partos se aproxima e a auxilia, e nasce Adônis, um jovem de beleza capaz de seduzir a própria Vênus¹⁷⁵.

Como interpreta a moralização, por Orfeu (que canta esses contos) é entendido Jesus Cristo, “filho de Deus Pai todo Poderoso segundo sua divindade e da Virgem Maria em humanidade, que tocando melodias em sua harpa tira do inferno as almas santas dos padres descidas pela herança do pecado de Adão e Eva”¹⁷⁶. Depois de perscrutar cada detalhe da harpa e das árvores, atribuindo-lhes sentidos alegóricos, o *Ovídio Moralizado* diz que há três tipos de pessoas: os primeiros são aqueles que portam bons frutos, que fazem penitências de seus pecados e que beberão da fonte da misericórdia, que herdarão o paraíso e depois, em segundo estão os outros que portam os maus frutos, ingratos dos altos benefícios de Deus, que vivem ao prazer voluntário em seus pecados abomináveis. E por fim estão aqueles que não portam o mau fruto, porém são incrédulos, vivendo sem fé e sem lei, “vivendo como bestas brutas”. E termina moralizando dois personagens: Hipomênides e Atalanta, cujas estórias também estão no livro X¹⁷⁷.

¹⁷⁵ OVÍDIO; *As Metamorfoses*. Op. Cit., p. 191-195.

¹⁷⁶ BOER, C. De. *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième Siècle*. Op. Cit., p. 264.

¹⁷⁷ *Pour aucunement et brièvement exposer, tant par allegorie comme autrement, les choses cy devant mises sur le dixieme livre, est assavoir que par Orpheüs et sa harpe peut on entendre les personnes de Nostre Seigneur Jhesucrist, filz de Dieu le Père tout puissant selon sa divinité et de la glorieuse Vierge Marie selon humanité. Lequel joua de sa harpe si melodieusement qu'il tira d'enfer les saintes ames des saints pères, qui par le peché d'Adam et Eve y estoient descendues [...].*Idem.

A moralização do texto cristão qualifica Mirra como pecadora. E talvez justamente por isso tenha sido representada em uma forma híbrida, que não era bem vista na Idade Média, como vimos. Nas imagens, ela é condenada a pertencer aos dois mundos, humano e vegetal. O corpo inanimado pelo estado vegetativo porta a cabeça humana que chora, que desfruta dos sentidos superiores e por isso “sofre” mais. O que a imagem faz é “congelar” o momento da mudança de Mirra, também porque sua metamorfose é castigo de um deus.

Mas o fato mais relevante da segunda imagem está mesmo no nascimento de um bebê de uma árvore. Um nascimento, que é metamórfico por causa da diferença de reinos na qual estão a mãe e o filho. Mirra dá a luz quando já é um vegetal. Seu rebento não teria se transformado, mesmo estando entre os veios da árvore. Permaneceu humano, e isso só serviu mesmo para reforçar o caráter diverso do acontecimento.

Do mesmo modo, o nascimento de Adônis, que mostra um parto humano a partir de uma árvore ressalta o caráter fantástico, maravilhoso no sentido medieval, daquele nascimento. Um ser de natureza tão distinta daquela do outro, lhe dando origem, e esta mostrada de uma forma semelhante a uma origem “natural”, um parto de uma genitália. Seria tão sobrenatural, ou mais, que se nascesse um pássaro do ventre de um equino, por exemplo. O mito antigo, ao tratar de metamorfoses abriu espaço para estas origens fantásticas, e é disso que ele trata. Mas na sua reelaboração cristã, o que se tentou foi justamente diferenciar esses eventos, ressaltando aqueles que eram *válidos* pelas Sagradas Escrituras, e sublinhando que os outros nascimentos eram mesmo anti-naturais, não foram criação de Deus, “reforçando” a ideia de que o paganismo seria relacionado, de alguma forma, com o Diabo.

2.15. O tempo da criação: Fólio 1, Ovídio comparando o universo a um ovo, Criação



Figura 30: *Ovídio comparando o Universo a um ovo, Criação*. Fólio 1. Ms. BNF Fr 137. Século XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em: 21/09/2011.

A “abertura” do *Ovídio Moralizado* em relação às metamorfoses fez com que a própria Criação Divina, cristã, fosse incluída, estando inserida no início da obra, em paralelo com a cosmogênese pagã. Isso não é de surpreender, considerando justamente o objetivo de reler a tradição pagã sob uma chave cristã. E, de toda forma, já na obra clássica de Ovídio podíamos perceber paralelos em relação ao relato do Gênesis cristão, sobretudo no que se refere à qualidade de matéria sem forma, como escreve o romano:

É meu intento contar como os seres assumiram novas formas. **Ó deuses - eis que fostes vós que os mudastes - favorecei o meu intuito, e conduzi, ininterruptamente, o meu poema, desde a origem do mundo até o meu tempo.** Antes de haver o mar e as terras, e o céu que cobre tudo, a natureza inteira tinha a mesma aparência, chamada Caos; massa bruta e informe, que não passava de um peso inerte, conjunto confuso das sementes das coisas. Nenhum Titã, ainda, fornecia luz ao mundo, nem Fébus renovava constantemente seu vulto, nem a Terra se sustentava por seu próprio peso, rodeada pelo ar, nem Anfitrite estendia os braços ao longo da Terra. **A terra, o mar e o a se confundiam, a terra era instável, os mares eram inavegáveis, o ar carecia de luz: coisa alguma ostentava a sua própria forma,** umas coisas se opunham às outras, eis que, em um só corpo, o frio lutava com o calor, a umidade com a secura, o que era macio com o que era rígido, o que não tinha peso com o pesado. **Um deus pôs fim a essa luta e dispôs melhor a natureza; eis que afastou a terra do céu e os mares da terra, e separou o leve éter da densa atmosfera.** Depois de haver desenvolvido essas coisas e as arrancado da massa confusa, ligou-as pela Paz e pela concórdia, dando a cada uma o seu lugar. Acendeu-se bem no cimo do mundo o fogo vivo e imponderável da abóbada celeste [grifos nossos] [...] ¹⁷⁸.

A *ausência* de forma, o caos do princípio do universo nas *Metamorfoses* tem semelhanças com a inexistência rompida pelo Verbo criador de Deus nas Escrituras. E como Douchet nos mostra, isso terminou por amenizar as contradições entre a criação do mundo pagã e a cristã, tornando possível estabelecer um elo, que viabilizou a moralização cristã ¹⁷⁹. É importante nos lembrarmos da Criação segundo as Escrituras, em Gênesis:

No princípio, Deus criou o céu e a terra. **A terra estava sem forma e vazia;** as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas. Deus disse: “Que exista a luz!” E a luz começou a existir. Deus viu que a luz era boa. **E Deus separou a luz das trevas:** à luz Deus chamou “dia”, e às trevas, chamou “noite”. Houve uma tarde e uma manhã: foi o primeiro dia. Deus disse: **“Que exista um firmamento no meio das águas para separar águas de águas!”** Deus fez o firmamento para separar as águas que estão acima do firmamento das águas que

¹⁷⁸ OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Tradução David Gomes Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983, p. 11.

¹⁷⁹ DOUCHET, Sébastien. “La genèse entre création et mutation. Remarques sur *l’Ovide Moralisé* et la pensée de Saint Bonaventure”. Art. cit., p. 49-50.

estão abaixo do firmamento. E assim se fez. E Deus chamou o firmamento “céu”. Houve uma tarde e uma manhã. Foi o segundo dia. [grifos nossos] [...] ¹⁸⁰.

E, por fim, apresentamos a Criação pelo Ovídio Moralizado em prosa:

Diz Ovídio, ao começo de seu dito livro que antes da criação do mundo todos os elementos **estavam mesclados juntos em uma massa confusa**, que ele nomeou caos. E que, criando no começo os céus e a terra e o mar, **Deus fez separações diversas dos ditos elementos, por aqueles cada elemento foi dividido do outro e colocado em sua ordem, e da qual a criação foi nascendo, sem qualquer matéria pré-adjacente**. E no que os pagãos acreditaram, todavia nós cristãos, que somos iluminados de graça divina, cremos firmemente que é apenas um só Deus todo poderoso, reinando eternamente em três pessoas distintas, são, a saber, o Pai, o Filho e o Santo Espírito, nos quais há poder infinito, sapiência infinita e bondade infinita. **E para o que pôde o dito autor Ovídio, fazendo seu livro, invocar a ajuda de Deus pela pluralidade das ditas três pessoas, não que sejam três deuses, mas um único Deus, verdadeiro criador de todas as coisas**, e que criou o homem à sua imagem por ser participante de sua glória lá em cima no paraíso [grifos nossos] ¹⁸¹.

Vemos que o autor anônimo do Ovídio Moralizado dá explicações acerca do pedido de ajuda aos deuses por Ovídio da Antiguidade, explicando o sentido correto, o que não seriam “vários deuses”, mas uma trindade em um único Deus, o que apenas a “luz da glória do cristianismo” poderia esclarecer. Ademais, no que diz respeito aos sentidos das *transformações*, cuja ação, ou causa, Ovídio atribuía, desde suas primeiras frases, aos deuses, o texto da Idade Média atribui ao único Deus. A metamorfose foi colocada no sentido de ser uma forma pela qual Deus “cria”. No entanto, há mesmo semelhanças, expressas na ordenação do universo vazio ou informe pré-existente. Ou, de outro modo, poderíamos falar de *sobrevivências* daquela concepção cosmológica, que servem de base para estabelecer o movimento inverso, ou seja, para reinterpretá-la, atualizá-la.

A imagem de que ora nos ocupamos, que é a primeira do manuscrito, é uma das poucas explicitamente subdividida. No lado esquerdo da imagem há uma construção vista ao mesmo tempo em seu interior e seu exterior, dentro da ideia de simultaneidade de que já falamos. O exterior é o "telhado" da construção, com o que remete a placas de ardósia na parte superior, uma pequena janela e uma espécie de friso bastante ornamentado, com características góticas.

Na parte interior há um homem, identificado pela BNF como Ovídio, em um púlpito, diante de um livro aberto, com um ovo na mão e falando a um grupo de outros homens.

¹⁸⁰ Gn 1, 1-8.

¹⁸¹ BOER, C. De. *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième Siècle*. Op. Cit., p. 44.

Se partirmos da interpretação avançada pelos conservadores da BNF, de que a imagem trataria da comparação do Universo a um ovo por Ovídio, encontraremos um primeiro problema: nas traduções das *Metamorfoses* – pelo menos as mais conhecidas, em português¹⁸² e em francês¹⁸³ – não há menção alguma a um ovo. Trata-se, provavelmente, de uma analogia medieval, que poderia ser imputada ao *Ovídio Moralizado*.

Uma explicação para esta comparação baseia-se em sua forma: sabemos que uma associação do universo a uma forma arredondada seria possível na época, já que desde Pitágoras (c. 572 - 497 a.C.) conhecia-se a “esfericidade” da Terra. Na Idade Média, segundo Carlos Fontes, alguns pensadores, baseados em passagens bíblicas, a contestavam, mas a ideia acabou aceita, mesmo com restrições, sobretudo à época em que o manuscrito foi feito¹⁸⁴.

Para o pensamento medieval era muito frequente que uma coisa aparente se relacionasse a outra oculta, no além – ou seja, havia a correspondência de Coisas com Ideias¹⁸⁵. Em algumas culturas pagãs, como afirma Heinz-Mohr, “o ovo era símbolo do mundo das plantas e dos animais que renascem para a vida”¹⁸⁶. Esse sentido de renascimento aproxima-se da noção de ressurreição que adquiriu posteriormente nas festas da Páscoa, segundo o mesmo autor, por causa da semelhança de Cristo irrompendo o sepulcro à maneira como nascem os pintinhos¹⁸⁷. Além disso, se pensarmos no formato arredondado do ovo, que até mesmo nesta pintura foi representado como uma *esfera*, há que se lembrar que esta era uma forma considerada perfeita – assim como o universo criado por Deus, uma comparação possível para Ovídio estar fazendo na imagem.

Randall confirma alguns desses significados e nos acrescenta outros:

A extensão dos significados atribuídos ao ovo através dos tempos provê um verdadeiro Paraíso ao iconologista. Como a imagem do começo e do fim de tudo

¹⁸² OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Op. Cit.

¹⁸³ OVIDE. *Les métamorphoses*. Traduction de G.T. Villenave. Édition du groupe “Ebooks libres et gratuits”, 1806. Disponível em <<http://www.ebooksgratuits.com/ebooks.php>> Acessado em 16/09/2005.

¹⁸⁴ FONTES, Carlos. *Síntese da ciência medieval e renascentista*. Disponível em: <<http://afilosofia.no.sapo.pt/cienciamedieval.htm>>, acessado em 30/07/2006.

¹⁸⁵ PASTOUREAU, Michel. “Símbolos”. Art. cit., p. 497.

¹⁸⁶ HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: Imagens sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994, p. 269.

¹⁸⁷ Idem.

qualificam o ovo para tornar-se um símbolo da Concepção de Cristo e do Amor Divino. O conceito de vida rompendo a casca foi comparado à Ressurreição, enquanto a associação do ovo com os raios de sol foi interpretado como a imagem da Fé Divina já em São João Batista [...] [Tradução nossa]¹⁸⁸.

Ademais, há que se pensar que essa iluminura é a primeira do manuscrito, e que as outras que a ela são associadas na mesma miniatura fazem referência à Criação. Para além das hipóteses levantadas, e que se baseiam no *titulus* dado pela BNF, buscando justificá-lo, há aqui claramente expressa em imagem a ideia de surgimento, de nascimento – e mesmo de abertura – que o ovo traz.

Outro aspecto que confirma o título dado à imagem é o posicionamento de Ovídio, lateral, quase de costas aos seus espectadores dentro da pintura; de maneira que sua mão direita aponta ao mesmo tempo para o ovo em sua outra mão e para a segunda parte dessa miniatura, da qual falaremos mais adiante, onde há a representação de uma cena da Criação – o que reforça essa ideia de comparação entre o ovo e o universo. Ovídio pode estar descrevendo a criação do mundo, ao lado, ou esta pode estar inspirando-o também, inversamente. Ou, de uma forma mais apropriada para a Idade Média, as duas coisas estariam acontecendo juntas. Notamos ainda que seu corpo é visto frontalmente pelo observador da imagem, como se ele também falasse para o leitor do manuscrito.

Além disso, Ovídio tem diante de si um livro aberto, o que pode também ter várias significações – que não necessariamente teriam que ser excludentes: ao contrário, esses vários sentidos podem ser acumulados. Assim, além de contribuir a designar a personagem central como um intelectual, esse livro poderia funcionar como meta-representações: ele seria, ao mesmo tempo, o texto em latim das *Metamorfoses*, pois a personagem que lê o livro é ele, o autor; poderia ser a própria obra, o *Ovídio Moralizado*, por meio do qual sua obra pagã foi retomada naquele contexto, como um gesto de apresentação. E, ainda, ele poderia se referir à própria narrativa do Gênesis. Essas hipóteses se baseiam no fato de que as Escrituras, enquanto livro, eram comumente representadas em manuscritos iluminados da Bíblia ou de partes dela na Idade Média: há uma profusão de representações de santos lendo-a ou escrevendo-a¹⁸⁹.

¹⁸⁸ RANDALL, Lilian. "A medieval slander". *The Art Bulletin* 42/1, 1960, p. 25-38, p. 25.

¹⁸⁹ Um exemplo é a representação de São Jerônimo escrevendo em uma Bíblia de meados do século XIII (BM Alençon ms. 0054, fólio 3). Reproduzida em: http://www.enluminures.culture.fr/public/mistral/enlumine_fr?ACTION=CHERCHE

Também pensamos que esse livro das Escrituras possa estar, num sentido inverso, inspirando Ovídio. Esta última hipótese é possível mesmo sendo Ovídio anterior às Sagradas Escrituras, pois a “lógica” que segue estas imagens não é linear como se tornou a noção de tempo histórico posteriormente. Deste modo, todos estes significados podem estar juntos e funcionando interligados, sem que um necessariamente descarte o outro.

A segunda metade da miniatura, do lado direito, está dividida em quatro partes: a) um céu cheio de estrelas e pássaros; b) um pássaro sobre um semicírculo em chamas; c) água com peixes; e por fim, d) terra firme, feita com certa perspectiva, com árvores, animais e um homem nu e barbado, ajoelhado em oração. Ele está com as mãos postas e voltado para a figura com auréola cruciforme representada no centro desta segunda parte da imagem, sobreposta às suas quatro cenas, como num “folhado”¹⁹⁰. Sugerimos tratar-se de Deus, representado como Cristo, como era comum nas representações do Gênesis.

As duas partes principais dessa miniatura são divididas por uma estrutura cinza que sugere relevo, e que tem prosseguimento na parte esquerda, separando o lado externo do lado interno da construção, formando um "T" deitado. Rente a essa estrutura, do lado direito da imagem, há uma coluna estreita, com a base e o capitel azulados e o fuste amarronzados, que sustenta uma estátua-coluna na cor branca, com um baldaquino acima dela na mesma cor. Esse detalhe, somado à cor cinza da forma em "T", sugerem que o lado externo da construção na qual se encontra Ovídio seria o espaço onde está representada a Criação do mundo.

A estátua-coluna mostra uma pessoa posicionada de três quartos, voltada para a cena da Criação, com túnica, auréola, um bastão na mão esquerda e uma esfera com uma cruz na outra mão. Essa esfera “ecoa” com o ovo na mão de Ovídio e remete ao globo do mundo, sob o domínio divino e cristão. Não se consegue visualizar outros detalhes dessa personagem, por seu tamanho reduzido, mas os atributos mencionados sugerem tratar-se de Deus-pai. O problema, no entanto, é que ele raramente era representado

[R&FIELD_2=SUJET&VALUE_2=SAINT%20JEROME%20Ecrivain&FIELD_8=DOMN&VALUE_8=decor](#)>, acesso em 31/08/2008.

¹⁹⁰ Termo utilizado por SCHMITT, Jean-Claude. "Imagens". In: _____; LE GOFF, Jacques (coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Tomo I. Bauru, SP: Edusc, 2006. p. 594.

como estátua-coluna em uma catedral gótica. Estamos, portanto, face a uma representação que não é exatamente mimética.

Quanto aos quadrados que compõem essa parte direita da miniatura, acreditamos se tratar de uma referência aos quatro elementos: ar, fogo, água e terra. Estes, ao se combinarem, constituíam a natureza de tudo que existia no universo, na concepção clássica, conforme podemos inferir das palavras de Ovídio:

[...] Eis que, quando combinam, a umidade e o calor geram vida, e tudo se deriva da união dos dois; assim, da luta do fogo com a água, o úmido vapor criou todas as coisas e a concórdia dos elementos discordantes leva à geração. Desde, portanto, que a terra, coberta de lama pelo recente dilúvio, se aqueceu com os raios solares e o propício calor, produziu inúmeras espécies [...].¹⁹¹

Mas a forma como esses elementos estão representados não evoca essas uniões e transformações de Ovídio, remetendo-se mais às imagens cristãs, que mostram cada etapa da Criação em separado – geralmente, em medalhões, ou mesmo em um círculo subdividido, como é o caso de uma Bíblia Historiada de Petrus Comestor, do primeiro quarto do século XIV (BM Troyes mss 59, fol. 3)¹⁹², que mostra Deus segurando um círculo subdividido nos elementos do universo: água, ar, terra e fogo.

Chamamos a atenção para o fato de que tanto na Bíblia, como em *As Metamorfoses*, o homem ter sido feito à imagem da sua divindade. No caso dos cristãos, isto é baseado na narrativa de Gn 1, 26: “Então Deus disse: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança [...]”. Para a obra pagã a criação humana foi similar:

Faltava ainda um ser mais nobre, dotado de mente superior, capaz de dominar os outros. Nasceu o homem: seja que o tivesse feito de semente divina o artífice das coisas, criador de um mundo melhor, seja que a recente terra, desprendida havia pouco do elevado éter, conservasse alguma semente do seu irmão céu, quando o filho de Jápeto [Prometeu] a misturou com a água da chuva, e a modelou à **imagem dos deuses** [grifo nosso], que tudo governam [...].¹⁹³

Notamos também que a maneira, e a matéria, usadas nessa criação se repetem nas duas versões: modelado a partir do barro por um deus.

Esta, dentre outras passagens, mostra muitos paralelismos entre o Gênesis (Gn, 1 e 2) e *As Metamorfoses*. Em ambas, havia um caos que é organizado por um ser superior – que

¹⁹¹ OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Op. cit, p. 21.

¹⁹² Disponível em: < <http://www.enluminures.culture.fr> >, acesso em 01/09/2008.

¹⁹³ OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Op. Cit., p. 12, 13.

na imagem acreditamos ser o personagem com auréola nessa imagem. São separadas as águas da terra e criados os astros, em seguida os animais e, por último, o homem que deve dominá-los.

Na tradição iconográfica cristã, Adão é frequentemente representado ajoelhado, com as mãos postas, após sua criação – e ainda só. Em geral, há uma proximidade entre ele e seu criador, o que não ocorre aqui: embora este esteja voltado para o homem, está acima e "à frente" dele. Pensamos que, assim, colocado sobre as quatro seções ao mesmo tempo, mostra-se como Ele criou todos aqueles elementos que estão em um conjunto subdividido. E essas subdivisões reforçam a ideia de que a Criação ocorreu em momentos distintos.

Mas a imagem, ambivalentemente, também se refere ao primeiro homem da obra ovidiana, pois ele foi representado junto aos animais, uma vez que nas mitologias pagã e cristã o homem foi criado para dominá-los. O que reforça esse paralelo entre os dois primogênitos é a ausência da Eva na imagem, porque na narrativa pagã não há uma mulher, tendo sido a criação do homem tratada de uma forma genérica, se referindo à de toda a humanidade, independentemente do sexo.

É digno de nota o fato de que a primeira imagem de um manuscrito de um texto em princípio pagão traga a representação não só de imagens que lembrem o Gênesis cristão, mas que a própria personagem central, posta em evidência e no primeiro plano da imagem seja a de Deus, em sua única aparição por todo o BNF 137. Isto mostra bem a moralização que nomeia a versão de nossa fonte.

Além disso, Deus foi representado na miniatura como o Cristo, que na teologia medieval era um “novo” Adão, porém divino. Era um segundo “enviado” de Deus que veio resgatar a humanidade condenada pelo pecado que o primeiro cometeu. E na própria imagem há muitas semelhanças físicas entre os dois homens figurados: o feitio dos olhos, a presença da barba, dos cabelos e a coloração do conjunto. Na imagem, no entanto, Adão ainda não pecou – pois está nu e relacionado a outras figurações com sentido de criação, além da iconografia referente a esse tema ser análoga, conforme mostramos – o que também contribui para o significado de começo, abertura para esta imagem.

A miniatura mostra Deus ainda de outra forma, na representação da estátua-coluna à qual já nos referimos. Essa figuração forma uma linha imaginária em diagonal com o Deus-Cristo e Adão, e próximo a eles chama a atenção o pássaro em chamas. O pássaro era o que faltava para completar a presença de toda a Trindade na imagem, o que nos leva a atribuir a significação de Deus Pai à estátua. O pássaro se parece com uma pomba, símbolo do Espírito Santo, e está envolto em chamas, como era comum encontrar na iconografia. E a imagem ainda tem paralelismos pagãos, pois na Antiguidade, o pássaro em chamas era a Fênix, que renascia das cinzas.

Portanto, já neste fólio – e fundamentalmente nele, por abrir o manuscrito – há várias ideias moralizantes. Ovídio é aqui representado mostrando a criação do mundo do ponto de vista cristão. Os deuses que ele evocou para melhor narrar esse episódio são aqui substituídos pela Trindade. A história cristã da criação foi, portanto, “sobreposta” à anterior, re-significando-a.

2.16. O tempo do fim: Fólio 235v, Adoração dos Magos



Figura 31: *Adoração dos Magos*. Fólio 235v. Ms. BNF Fr 137. Século XV. Disponível em: < www.mandragore.bnf.fr >, acesso em: 21/09/2011.

A inicial D da imagem em *grisaille* mostra em seu interior, sentada próxima à haste esquerda da letra, a Virgem, com o Menino Jesus em seu braço esquerdo. À sua frente há três homens, os reis magos. Um está ajoelhado, com as mãos postas em oração, olhando a Virgem e o Menino. Os outros dois estão de pé e se entreolham. Os três possuem barbas e vestem trajes mais ricamente ornados que a maioria dos encontrados nas imagens do manuscrito. O fundo é subdividido em um interior arquitetural e sua área externa mais imediata, feito sem muito detalhamento, sugerindo um portal, com a Virgem na entrada – já que pisa o chão com revestimento e está sob a cobertura. Os reis magos pisam o exterior desse lugar e estão sob céu aberto.

Esta imagem é a única no manuscrito que é exclusivamente cristã, o que implica uma mudança importante de temática. Sua localização, quase na conclusão dessa obra pagã, supomos ser uma evidência bastante explícita da apropriação cristã de Ovídio, pois faz pensar nos sentidos de conclusão, de desfecho, fechamento das ideias refletidas ao longo do manuscrito. O fim tempo pagão é o advento do Cristo.

A primeira referência bíblica sobre os reis magos está não nos Evangelhos, mas no Antigo Testamento, em Isaías, 60, 1-6, onde há uma profecia da vinda deles:

Levante-se Jerusalém! Brilhe, pois chegou a sua luz, a glória de Javé brilha sobre você. (...) Então, bastará ver, e seu rosto se iluminará (...) porque estão trazendo para você os tesouros de além-mar, estarão chegando a você as riquezas das nações. (...) ouro e incenso é o que eles trazem, e vêm anunciando os louvores de Javé.

Essa passagem foi associada à narração do Evangelho de Mateus, 2, 1-12, que conta como os reis magos chegaram e presentearam o rei dos judeus com ouro, incenso e mirra.

É bastante relevante o fato de que os reis magos eram pagãos e se curvaram ao Cristo, reconheceram seu poder – assim como os cristãos medievais acreditavam ser necessário que os pagãos fizessem. De certa forma, foi o que foi feito com o texto de Ovídio ao ser compilado pelos cristãos: ele foi “curvado”, foi convencido da verdade do Cristo, de seu poder. Ressaltamos mais uma vez que isso foi feito justamente na última imagem do manuscrito, caracterizando um fechamento de todas as moralizações feitas às *Metamorfoses* de Ovídio.

A imagem que abre e aquela que dá o fechamento da obra moralizante das *Metamorfoses* de Ovídio dão o “tom” de seu conteúdo cristianizador. Mostram a vocação atribuída às mitologias antigas de acordo com a perspectiva cristã. Embora hoje saibamos que os mitos cristãos trazem continuidades daqueles outros, pagãos, da época de suas origens, e por isso seriam tão semelhantes; neste outro momento, posterior, medieval, os cristãos estão considerando suas narrativas como o ponto de início, o começo, a Criação primordial, de onde partira tudo que há. E até mesmo o que já existia antes tinha uma função, ou foi colocado em função do advento da Encarnação. O ponto de partida passou a ser o Cristianismo, e dali se retrabalharam os mitos antigos. Para tentar explicar melhor, vamos nos utilizar da metáfora de uma árvore. Embora viessem do mesmo “tronco” cultural se formaram fábulas semelhantes com nomes e personagens diferentes. E quando o “galho” que serve de referência é o “cristão”, a existência dos outros passa a significar uma verdade maior, ainda não revelada, que seria a vinda de Deus na Terra, e não de um deus, como em todos esses mitos, mas do Deus cristão. Aqueles outros “ramos” passam por uma “confirmação”, ainda que invertida, de sua verdade, ou seja, não dos “galhos” confirmando o “tronco”, mas do tronco e dos outros galhos confirmando aquele outro, considerado especial, - tudo isso do ponto de vista dos mitos.

3. Conclusão. Tempo de metamorfoses: (des)continuidades, permanências no cristianismo

Não tivemos intenção de esgotar as possibilidades de interpretação das miniaturas de nosso *corpus* iconográfico, até porque, como nos ensinou Umberto Eco¹⁹⁴, isto é impossível para qualquer texto, - e ousamos dizer, a partir disso, e, sobretudo, dos estudiosos contemporâneos da história das imagens, que nestas também seria inviável o tal esgotamento. Ainda mais considerando o tempo da Idade Média, cujos pensadores e letrados prezavam a associação de muitos sentidos, seja nas interpretações bíblicas com suas exegeses dentro do tempo figural, seja nas figuras que acumulavam alegorias por meio das iconografias.

Sobre esses “sentidos”, no BNF Fr 137 são constantes os “entrelaçamentos” de ideias, que se remetem umas às outras, causando interpretações que parecem “circulares”, ou meta-associações nos textos, imagens e no conjunto todo. Só para ilustrar isso, na mitologia de Orfeu, ele é lapidado, ou seja, morto a pedradas; ao mesmo tempo em que a serpente que tenta lhe comer a cabeça é transformada em pedra, com a qual é comparada também a natureza “dura” humana naquela moralização cristã. O que também lembra às pedras que originaram os humanos na fábula de Deucalião e Pirra, aquela do dilúvio, seguida também de exposição moral similar. Como também vemos, este tipo de meta-referência remonta ao poema ovidiano, logo, também é um legado antigo. Funciona como se fosse possível ver o “todo” em cada parte, assim como esta parte é vista no “todo”.

Além de reelaborar significados visuais, os cristãos faziam isso com textos antigos, afinal, tudo estava interligado. E acabaram sendo incorporados pelo cristianismo, que também se mesclou neles. Hoje é difícil determinar, diante de várias traduções que vão dos textos de poetas antigos, incluindo Ovídio, até mesmo a própria Bíblia, como nos mostra Tracz¹⁹⁵, o que era antigo, pagão, e o que era cristão. Uma cultura alimentou a outra e, dentro de uma ideia de sucessão no tempo, a cultura clássica se “transformou” na cristã, por meio de sobrevivências, continuidades, abstinências.

¹⁹⁴ ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

¹⁹⁵ TRACZ, Catherine Brown. "The creation of the vulgate", *Vigiliae Christianae*, 50/1, 1996, p.42-72.

E quanto às “des-continuidades”? No desenvolver do mesmo processo em que se mantinham as “sobrevivências” pagãs, ou seja, por meio da assimilação que o cristianismo fez das fábulas antigas, ao mesmo tempo, do mesmo modo em que não as refutava, mas parecia “aceitá-las”, só que do “seu jeito”, - isto foi o que determinou a descontinuidade das crenças pagãs no Ocidente, sua associação com “fábulas” “irreais”, como nos explicou Maria Cristina Pereira no texto sobre mitologia cristã¹⁹⁶. Em outros termos, por meio das “continuidades” foi feita uma obliteração. A isso que nos referimos em nosso título nesta dissertação.

Dentro de nossos estudos destas imagens em relação ao tempo do antes, do durante e do depois, foi importante também investigar os significados de um ser *híbrido* na Idade Média, porque algumas imagens conservaram a *memória* deste estado dos personagens. Vimos também como os significados dos ditos seres “mitológicos” foram reconstruídos dentro de uma ordem social e religiosa cristã. Nossas investigações, imagem por imagem, apresentaram uma forma concreta de apreender essas interpretações, que acabaram por determinar uma “mudança”. Os seres “mitológicos” finalmente se metamorfosearam em demônios. E de uma forma ou outra, agindo sobre elas ou sofrendo suas influências, a mitologia cristã veio de uma metamorfose de fábulas pagãs.

Pontuaremos a seguir algumas das conclusões mais importantes de nossas análises de imagens, desde aquelas em que a “narrativa” estava em suspensão àquelas em que chegou ao seu extremo de ação, com a fusão, a síntese das formas, com personagens híbridas.

Em O tempo em suspensão, na miniatura de Deucalião e Pirra, fólio 6v, foi escolhido um único momento, assemelhado à figuração cristã da Arca de Noé, e esse paralelo constistiu na escolha que melhor apresentava a moralização cristã no período medieval. Ademais, nesta opção existe uma concepção de tempo, ainda que ambíguo: o suspense das chuvas que, paradoxalmente, já causaram a inundação, em cujas águas uma barca navega, *salvando* e garantindo a continuidade de toda a humanidade, como a Igreja Cristã no “funcionamento” da dita exegese visual¹⁹⁷.

¹⁹⁶ PEREIRA, Maria Cristina C. L.; “Do mito à História Sagrada: A construção da imagem da Imaculada Conceição”. Art. Cit.

¹⁹⁷ O Termo *exegese visual* é uma herança de Jean-Claude Schmitt.

Em O tempo da queda analisamos as três figurações de Fébus e Faetonte do BNF Fr 137, situadas nos fólhos 13, 14v e 15. Uma miniatura figurou a anterioridade, ou seja, uma memória de uma situação ideal, perfeita. Em seguida, outra, bem menos complexa, mostrou Faetonte ao receber instruções do pai Fébus antes de partir. E, finalmente, no ápice da transformação, está a queda de Faetonte, que por causa de sua audácia, caiu enquanto tentava substituir o pai no ofício de guiar o próprio sol, tendo, segundo o mito, incendiado a Terra, secando muitos rios e trazendo consigo toda sorte de destruições. Além disso, a presença dos quatro cavalos já bastou como menção do Apocalipse, e os miniaturistas dispensaram mesmo a imagem da terra destruída como lembrança daquele castigo – os cavalos por si já colocam em operação o imaginário do fim da Terra. A sequência, de mitos pagãos recriados em cristãos, reforçava um tema capital no cristianismo: a queda de Lúcifer e, por causa disto, a necessidade de obediência à doutrina cristã enquanto meio de sobreviver. O foco das imagens deste episódio estava, portanto, na negação do pecado da soberba.

Em O tempo do combate, no qual mostramos a luta entre Fébus e Píton, no fólho 8, estudamos esta que é uma imagem complexa na forma escolhida para figurar o personagem Fébus, cujo braço conserva a posição do movimento de desferir a flecha, por sua vez figurada já desferida no pescoço da Serpente. A iconografia tomada como modelo foi aquela de São Miguel, o arcanjo cristão que combate o Demônio. Mesmo que, como em outros casos, a semelhança entre as mitologias, pagã e cristã, denuncie sua origem comum, antiga, ao servir de padrão, a iconografia cristã termina por sobrepor seu sentido àquela outra, constituindo uma circularidade cultural. Dito de outra forma: narrativas diferentes, que se tornam híbridas e que por fim se constituem em uma nova cultura, tendo adquirido a conotação da crença dominante. O combate entre o deus solar e uma serpente, finalmente foi substituído por São Miguel e o demônio, também serpente, só que – reforçando seu caráter perverso – o diabo é um réptil *híbrido* com outros animais, visível em frequentes asas de morcego. É digna de nota a *ação de se hibridar com o paganismo*, feita pelo cristianismo, ao mesmo tempo em que associa ao *mal* a mesma atitude *de misturar* quando presente em outros meios, tais estas figuras de seres compósitos.

Em O tempo do martírio, com o suplício de Mársias, no fólho 79v o castigo do músico pagão foi tomado como o martírio de um santo cristão, São Bartolomeu. São

semelhantes pelo fato de terem sido esfolados, independentemente da origem desse tipo de mito, porque a narrativa de Mársias pode ter inspirado esse tipo de martírio para o santo¹⁹⁸. Mas atentamos principalmente ao fato de que nesse momento da Idade Média, o aspecto negativo do esfolamento, do tipo de morte dramática, foi redirecionado no sentido de lembrar o sofrimento piedoso de um defensor da doutrina daqueles clérigos.

Em O tempo do eco, no qual analisamos o nascimento de Vênus, no fólio 4v, foi uma imagem na qual usou-se a repetição de um elemento, no caso dos testículos de Urano ou Saturno (epítetos grego e romano), para denotar o momento anterior e o posterior do nascimento da deusa. O corte desses órgãos sexuais e a colocação deles aos pés de Vênus ressaltam que são a causa do seu surgimento e dão a ideia de instantaneidade, como se o aparecimento de Vênus fosse imediatamente recente. Em sua moralização, a deusa do amor e da beleza foi associada à Eva, por meio de sua iconografia, pois a beleza se afiniza com a vaidade, considerada pecado no período medieval.

Em O tempo do depois, com a figura da metamorfose de Licaon, no fólio 6, a imagem não deixa nítida a *moralização* feita pelo texto. Essa característica de diversidade, entre escrita e miniatura, ocorre em outros casos, como no fólio 79v, do suplício de Mársias, e de outras iconografias de *santos* – muitas vezes não citados no *Ovídio Moralizado em prosa*. Ainda que a figura no fólio 6 destaque um momento comum aos escritos pagão e cristão, o da metamorfose. Ressaltamos a repetição da coroa no personagem que se metamorfoseia, pois ela evidencia sua mudança do reino humano ao animal, dá ideia de continuidade aos dois seres, o homem e o lobo. Em contexto cristão é nítido o seu foco na reafirmação do castigo recebido por Licaon. A miniatura se acrescenta a um conjunto grande de figuras que mostram que imagens e textos podem portar sentidos variados, ainda que complementares.

Em O tempo e a ordem narrativa, no qual colocamos a morte de Orfeu, do fólio 147, a diferenciação entre textos e imagens, da qual abordamos na análise anterior se torna mais evidente. A ordenação das figuras transcende o sentido direita/esquerda, em cima/embaixo, comum aos textos e até mesmo um sentido de fundo/frente para o destaque de sequências temporais, que nas imagens não existe, a menos que seja

¹⁹⁸ REAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Op. cit., vol. 3/1, p.181.

determinado culturalmente – e essa determinação, concluímos, não existiu integralmente para as imagens do BNF Fr 137.

Em O tempo de metamorfose analisamos a imagem do suicídio de Aracne, do fólio 75v. O tema da imagem é a própria transformação da mulher em aranha. Deste modo, o foco na mutação/castigo remonta ao livro antigo, e sua presença nos dois momentos do mesmo mito – aquele narrado por Ovídio e o outro do autor medieval – faz a imagem ser passível de ser pensada concomitantemente sob duas óticas, embora as vestes de Aracne sejam medievais. Isto proporciona uma ambivalência para a figuração, senão uma ambiguidade, já que se trata de uma “correção” do entendimento em favor do cristianismo. Outro fator de dualidade é que ao mesmo tempo na composição da miniatura estão, lado a lado, os dois momentos de Aracne: mulher e, já transformada, aranha.

Em O tempo em perspectiva analisamos o assassinato de Niso, do fólio 100v. A imagem sublinha os acontecimentos principais do mito, desde a Antiguidade, embora as representações atualizem o cenário, as vestes para a Idade Média: mostra soldados, Cila decapitando Niso no castelo, e entregando sua cabeça em primeiro plano. É a imagem do manuscrito que mais usou a técnica da perspectiva, pela quantidade de elementos e de planos.

Em O tempo de magia estudamos a imagem de Pigmailião rogando à Vênus, no fólio 136. A miniatura ressaltou, além da transformação de Galateia, que vem à vida, mostrada na concomitância da mulher e da estátua – o ato que a propicia – que é o movimento improvável de uma escultura. Concluímos que esta escolha implica a moralização da adoração de ídolos.

Em O tempo de natividade, analisamos o nascimento de Júpiter, no fólio 3v. Como em outras miniaturas do BNF Fr 137, o tempo se apresenta suspenso, e na iminência do desfecho do mito, que ainda não aconteceu, lembrado pela pedra envolta em tecidos. A figura foi composta como uma de natividade de Cristo. O estatuto de Júpiter, como um deus supremo da antiguidade reforça esse paralelo, embora por meio da imagem, de forma híbrida e ambígua ele esteja sendo substituído pelo deus cristão.

Em O tempo do sonho analisamos a imagem do sonho de Miscelos, fólio 224. Foi composta como muitas imagens de sonhos da Idade Média, com o homem deitado em frente ou ao lado do objeto sonhado. Neste caso, a cena de construção foi adaptada como nas construções da iconografia de Jerusalém Celeste, trazendo para o mito de Miscelos os significados daquele lugar sagrado dentro da cultura que o contextualizou.

Em O tempo de castigo investigamos sobre a metamorfose de Acteon, no fólio 31. A opção feita figurar Acteon foi como um cervo, o ser final de sua transformação. Esta escolha aproximou o tema antigo de sua punição, recebida de uma deusa, à *fonte da vida*, da iconografia cristã. Por um lado o mito antigo, em conjunto com as moralizações medievais, lembra do pecado da luxúria. E, ao mesmo tempo, o tema lembra a doutrina cristã como “fonte” de salvação.

No subcapítulo O tempo de metamorfoses, tratamos da transformação e seus sentidos medievais. Além disso, analisamos as imagens de metamorfoses que são mais explícitas na maneira em que foram figuradas. Na miniatura de Hermafrodita e Salmácida, do fólio 49, foi figurada uma “anticriação de Eva”. Salmácida se funde ao corpo de Hermafrodita, ato contrário à criação da primeira mulher. É relevante o fato da semelhança entre as imagens que figuram os dois episódios, o cristão e o pagão. A figura acrescenta sentidos refinados à moralização do texto, que advertia sobre risco do homem ter os membros amolecidos por freqüentar uma mulher de costumes reprocháveis.

Na imagem da metamorfose de Mirra, do fólio 137 e na figura do nascimento de Adônis, do fólio 142, vimos como o tema de metamorfoses da antiguidade abriu espaço para origens fantásticas. Mas na sua reelaboração cristã, se sublinhou que alguns nascimentos eram anti-naturais, que por não serem criação de Deus, relacionavam o paganismo, que lhes originava, com o Diabo.

Em O tempo de criação analisamos a imagem do fólio 1, Ovídio comparando o universo a um ovo, Criação. O fólio que abre o manuscrito possui várias ideias moralizantes. Ovídio apresenta, em lugar do universo repleto de deuses e fábulas antigas, a criação do mundo do ponto de vista cristão. Os deuses que ele evocou para melhor narrar sobre as coisas desde a criação são aqui substituídos pela Trindade. A imagem que introduz o

BNF Fr 137 já apresenta o conteúdo das *Metamorfoses* em processo de substituição, por meio de hibridismos.

Em *O tempo do fim*, investigamos acerca da única imagem cristã, inserida nas *Metamorfoses* medievais de Ovídio, a adoração dos Magos, do fólio 235v. A imagem cumpre a função pedagógica de apresentar uma cena ideal: os Reis Magos são pagãos e se curvam diante de Cristo no colo de Maria, dentro do episódio cristão de seu nascimento. Alude a uma doutrina nova, que vem se colocar no lugar do antigo, do paganismo – é exatamente a última imagem do manuscrito, ou seja, constitui-se em sentido amplo em uma conclusão.

Assim, para conceber o “antes”, o “durante” e o “depois” das metamorfoses nas imagens, a referência ao texto é fundamental (sobretudo no caso das imagens onde o ser é representado no seu estado pré ou pós metamorfose), porque a mudança pode não estar visível. Mas, de alguma forma, ela vai estar implícita, como demonstramos. No caso das imagens das metamorfoses no momento em que elas estariam ocorrendo, o hibridismo das formas é explícito. Mas, novamente, não se trata de uma solução única e constante.

Na mesma linha de pensamento, o tempo só surge por evocação e por comparação em uma pintura. A duração... pausa... segundo Pastoureau, são ordenações em comum entre listras e música, o tipo de arte que dialoga diretamente com o tempo: “[...] A música institui uma ordem entre o homem e o tempo. As listras instituem uma ordem entre o homem e o espaço. Espaço geométrico e espaço social”¹⁹⁹. E quanto à *imagem* em sua mais larga concepção: pode estar, em sua representação, em momentos contínuos? Em um presente eterno ou numa transformação que nunca acaba? Uma superfície primordialmente espacial pode ser dimensionada em relação ao tempo? Isso pode ser possível quando levamos em consideração a sua relação com o espectador, por meio do seu *imaginário*, de forma semelhante a operação de *memória* de que fala Didi-Huberman²⁰⁰.

¹⁹⁹ PASTOUREAU, Michel. *O pano do Diabo. Uma história das listras e dos tecidos listrados*. Op. Cit., p. 117.

²⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

E na própria superfície pictórica, na forma de compor as cenas dos temas, as representações evocam um antes, um durante e um depois, ainda que muitas vezes as cenas figurem um tempo em suspense, em suspensão, ou mesmo ambíguo.

Tomamos como exemplo três figuras: do fólio 13, na qual Faetonte se ajoelha diante do pai; do suplício de Mársias do fólio 79v; e também a miniatura da metamorfose de Acteon, no fólio 31. A primeira, de acordo com o mito, é um momento de anterioridade ao que se espera, ou seja, sabemos da desobediência e da queda. Na segunda, é o momento presente do esfolamento, o qual é o acontecimento principal da morte do músico, que consistiu na sua transformação, a morte. E, finalmente, na terceira, Acteon foi figurado num “depois”, já feito cervo, no desfecho de sua história. Ou seja, além da percepção do tempo em imagens ser uma operação do imaginário do espectador, ela também está presente pictoricamente, na opção que se faz na hora de compô-la, do tema que se vai representar.

De um ponto de vista bem diferente, mas conectado com as opções feitas na hora de se apresentar uma imagem acerca do momento escolhido, o problema do tempo está no cerne da doutrina cristã, que se preocupa com a origem do mundo e seu fim; com a criação do tempo – por Deus – e no seu fim, após o Apocalipse. Mas ao lado dessas idéias que reúnem um tempo linear e uma ausência de tempo, ainda havia aquelas que “misturavam” os tempos. Como nos explica Erich Auerbach, em sua obra intitulada “Figura”²⁰¹, o passado estava significado nos fatos presentes, ao mesmo tempo em que contava as causas destes. Fica mais fácil compreender isso com um exemplo: Adão seria um dos “atores” do Pecado Original, causa dos males humanos. Cristo, o “Novo Adão”, tem seu significado relacionado com aquele pecador, e vem em resgate da humanidade, “corrigindo” aquela atitude, mas também faz essas pessoas se lembrarem de uma promessa futura, o “Grande Julgamento”. Quer dizer, um estaria se remetendo ao outro de forma muito viva: o passado, o presente e o futuro, menos linear que o tempo que concebemos hoje em nossas instituições acadêmicas (que delineiam a história no tempo que começa na Antiguidade e termina na contemporaneidade). Isto incluía a interpretação da relação que há entre o Antigo Testamento, o Novo Testamento e dentro deste, o Apocalipse com seu Juízo Final, conforme nosso exemplo.

²⁰¹ AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ed. Ática, 1997, 86 p.

Os personagens seguem o mesmo raciocínio Adão/Jesus, Eva/Maria, um significando a antítese do outro e ao mesmo tempo fazendo lembrar o outro, dando-lhe também continuidade, e guardando a promessa do salvamento futuro, no caso de Jesus Cristo, ou da intercessão, em Maria, ou mesmo a queda ao inferno, em caso de não cumprimento da Lei de Deus.

Como analisa Georges Didi-Huberman em seu texto *Poderes da figura*, e também na obra *Ante o tempo*, para o cristianismo, o “passado”, o “presente” e o “futuro” são todos em verdade “presentes”, já que são revividos nos rituais da Eucaristia, em orações. E a vida futura no paraíso também convive naquele conjunto de rituais e pensamentos, como na cerimônia da Páscoa que, além de significar a ressurreição de Cristo, e também por isto, faz lembrar a salvação²⁰².

O *Ovídio Moralizado* amplia o tempo do pensamento da história cristã para aquelas que a antecederam. Converte, por exemplo, o dilúvio de Deucalião e Pirra narrado nas *Metamorfoses*, fazendo-o significar o dilúvio cristão de Noé. E nessa extensão, o conto antigo passa a se remeter também à salvação pela Igreja Cristã, que é o significado que recebeu a arca salvadora. Esta é uma das formas pelas quais é feita a “cristianização das fábulas pagãs” narradas por Ovídio.

Nas imagens, os recursos são obviamente visuais: presenças, ausências, preenchimentos, vazios, cores e formas, todos repletos de significados que se consagraram com o uso, segundo a tradição iconográfica cristã. Esta, por sua vez, não pode ser retirada inteira de manuais, porque cada nova configuração, ou junção de atributos diferentes, implica (des)agrupamento de sentidos, criando um novo. Também não há, como nos textos, uma forma de criar um “alfabeto”, cujas partes juntas formariam sentidos estabelecidos, porque estes mudam de acordo com o contexto histórico, por lugar e por período, isto é, também mudam no *espaço* e no *tempo*, e dentro de um mesmo recorte ainda possuem ambivalências: o mesmo elemento (ou cor) pode ser uma coisa e sua antítese ao mesmo tempo²⁰³.

²⁰² DIDI-HUBERMAN. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Op. Cit., p. 39.

²⁰³ Para ver sobre a complexidade das iconografias cristãs medievais, consultar: DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel. *La Bible et les saints: guide iconographique*. Paris: Flammarion, 1994, 359p.

Por outro lado, quando o antes e o depois estão concomitantes, parecem não parar de se alternar. Um estaria *sendo transformado no outro*, na pintura, *o tempo todo*. As imagens medievais, tão *ambivalentes*, ainda não tinham sido colocadas na *ordenação* de tempo no espaço pictórico que condena o anacronismo. Eram passíveis de mostrar os milagres divinos e as visões infernais, junto mesmo da vida cotidiana, ao mesmo tempo. E dentro deste tempo não linear, que acumula sentidos de épocas diferentes, influenciando em seus sentidos e sendo influenciados numa circularidade cultural interminável, no cerne do processo de cristianização, estava o *hibridismo* de duas culturas, ecoando com o hibridismo das formas dos personagens das *Metamorfoses* enquanto sofriam mutações. No *Ovídio Moralizado*, os cristãos incorporaram mitos antigos, ideias pagãs foram pintadas como a iconografia cristã, compartilhada na Idade Média. Concomitante à moralização que condenava as misturas, o diverso.

Bibliografia

ADHÉMAR, Jean. *Influences Antiques dans l'art du Moyen Âge Français*. Paris: CTHS, 1996.

AUBERT, Eduardo Henrik; *Quando ver faz cantar. Imagens e neumas no tonário do manuscrito BNF Lat 1118: entre performance e performativité*, apresentado na III JORNADA DE ESTUDOS DO GRUPO DE PESQUISA EM IMAGENS CRISTÃS E I JORNADA DO NÚCLEO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO. Vitória: Centro de Artes da UFES, 17 a 19 de agosto de 2009.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.

BOER, C. De; *Ovide Moralisé em prose. Texte du Quinzième Siècle*. Edition avec introduction. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1954.

BONNE, Jean-Claude. "De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire". In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 207-249.

_____. "À la recherche des images médiévales". *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 46/2, 1991. Disponível em: <http://www.persee.fr/showPage.do?urn=ahess_0395-2649_1991_num_46_2_278951> Acesso em 10/02/2007.

_____. "Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi)". *Annales HSS*, 51/1, 1996, p. 37-70.

BULFINCH, Thomas. *Livro de ouro da Mitologia. Histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano. Cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010. 344p.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAILLET, Jean-Pierre; BARRUCAND, Marianne; JOLIVET-LÉVY, Catherine; JOUBERT, Fabienne (dir). "L'Esthétique de la grisaille". In: *L'Art du Moyen Age*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 230-231.

CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana. "Pecado". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, livro II. Bauru: EDUSC, 2006, p. 337-351.

CERRITO, Stefania. «Histoires des femmes, jeux de formes, jeux de sens». In: POSSAMAÏ-PEREZ, Marylène (Org.). *Nouvelles études sur l'Ovide Moralisé*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2009.

CHAUNU, Pierre. *Expansão européia do século XIII ao XV*. São Paulo: Pioneira, 1978.

CHCHEGLÓV, I. K. "Algumas características da estrutura de As Metamorfoses de Ovídio". In: SCHNAIDERMAN, B. (Org.). *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.139-157.

CLAASSENS, [Geert H. M.](#); VERBEKE, [Werner](#). *Medieval manuscripts in transition: tradition and creative recycling*. Leuven: Leuven University Press, 2006.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Tradução de Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: TecnoPrint, s.d.

COOPER, J. C. *Diccionario de símbolos*. 2 ed. México: G. Gili, 2002.

COTHREN, Michael W.; BOUNIORT, Jeanne. "Restaurateurs et créateurs de vitraux à la cathédrale de Beauvais dans les années 1340". *Revue de l'art* 111, 1996, p. 11-24.

DEBRAY, Régis. "A espiral sem fim da história". In: _____. *Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994. P. 145-164.

DE LUBAC, Henri de. *Medieval Exegesis*. Volume I. The four senses of Scripture. Translated by Mark Sebanc. Foreword by Robert Louis Wilken. Retrieval and Renewal

Ressourcement in Catholic Thought. Disponível em: <
<http://books.google.com.br/books?id=ny3yCY8K3IwC&printsec=frontcover&dq=lubac>
>, acesso em 24/06/2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Minuit, 1990.

_____. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. "Poderes da figura. Exegese e visualidade na Arte Cristã". In: *Revista de comunicação e linguagens*, 20. Lisboa, 1994, p. 159-177.

_____. *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens. Do amor e outros ensaios*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOREAU, Michel. *La bible et les saints. Guide iconographique*. Paris: Flammarion, 1994.

DUVAL, Frédéric. *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge: petite anthologie commentée de succès littéraires*. Genève: Librairie Droz, 2007.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ESCOUBAS, Eliane. "Esboço de uma ontologia da imagem e de uma estética das artes contemporâneas". In: Fernando Pessoa e Kátia Canton (Orgs.). *Sentidos e arte contemporânea*. Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce II 2007, Sentidos na arte contemporânea (2:2007, Vila-Velha, ES). Rio de Janeiro: Associação Vale do Rio Doce, 2007.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FRANCO Jr, Hilário. *A Idade Média: Nascimento do Ocidente*. 2ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. "A Eva barbada de Saint-Savin. Imagem e folclore no século XII". In: _____. *A Eva barbada. Ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 175-198.

FREUD; S. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Imago, 1999.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 2ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GINZBURG, Carlo. "Ecce. Sobre as raízes culturais da imagem de culto artista". In: _____. *Olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 104-121.

HAMILTON, Edith. *A mitologia*. Lisboa: Dom Quixote, 1942.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: Imagens e sinais da arte cristã*. Tradução João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994.

LINDVALL; Lars. "Syntax and Style in some Medieval French Poems". *Nordic Journal of English Studies*, Vol. 6:1. Göteborg: 2007.

KAPLISCH-ZUBER, Christiane (dir.); DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Histoire des femmes. Le Moyen Age*. Paris : Plon, 1991.

_____. "Masculino/feminino". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, livro II. Bauru: EDUSC, 2006, p. 137-149.

LANGER, Susanne K. *A filosofia em nova chave: um estudo do simbolismo da razão, rito e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. *Vocabulário de psicanálise*. [Dir. Daniel Lagache]. Tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

VIEL, Marie-France. « La Bible des poètes : une réécriture rhétorique des Métamorphoses d'Ovide ». *Tangence*, nº 74. Laval : 2004, p. 25-44.

LANCNER-HARF, Laurence (Org.). *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Age*. Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles nº 28. Paris: École Normale Supérieure de jeunes Filles, 1985. 333p.

LE GOFF, Jaques. *O Nascimento do Purgatório*. Lisboa: Estampa, 1993.

_____. "Cultura clerical e tradições folclóricas na civilização merovíngia". In: _____. *Para um novo conceito de Idade Média*. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente. Lisboa: Estampa, 1993, p.207-219.

_____. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 2003.

LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude (org). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSC, 2002.

LEVINE, Robert. "Exploiting Ovid: Medieval Allegorizations of the *Metamorphoses*," *Medioevo Romanzo XIV*. Napoli: 1989, pp. 197-213.

LOBRICHON, Guy. "Aurora e crepúsculo de uma arte internacional (1320-1420)". In: DUBY, Georges (org). *A Idade Média. História artística da Europa*. São Paulo: Paz e Terra, 1998. p. 366-397.

LÓPEZ, Santiago Sebastián. *Iconografía Medieval*. San Sebastián: Editorial Etor Arte, 1988.

LORD, Carla. "Three manuscripts of the Ovide Moralisé". *The Art Bulletin* 57/2, 1975, p.161-175.

LOYN, H. R. (org.). *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

LUBAC, Henri de. *Medieval Exegesis*. Volume I. The four senses of Scripture. Translated by Mark Sebanc. Foreword by Robert Louis Wilken. Retrieval and Renewal Ressourcement in Catholic Thought. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=ny3yCY8K3IwC&printsec=frontcover&dq=lubac>>, acesso em 24/06/2009.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MINET-MAHY, Virginie. « Quelques traces d'une « théorie du texte » dans l'allégorèse en moyen français. La fiction, moteur de la quête du sens ? », *Le Moyen Age* 3/2004 (Tome CX), p. 595-626.

MUELA, Juan Carmona. *Iconografía clásica*. Guía básica para estudiantes. Madrid: Istmo, 2008.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983. Coleção Universidade de bolso.

OVIDIUS. *Metamorphoseom libri XV* BNF Fr 137. , disponível em <<http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100128>> acessado em 30/07/2006.

PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *La mytologie classique dans l'art médiéval*. Saint-Pierre-de-Salerne: Gérard Monfort, 1990.

_____. "Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: _____. *Significado das artes visuais*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 47-87.

_____. *Estudos de iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa: Estampa, 1986.

_____. *Tiziano. Problemas de iconografia*. Madrid: Akal, 2003.

PASTOUREAU, Michel. "Símbolo". In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude (org). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. livro II. Bauru: EDUSC, 2006. p. 495-510.

_____. *O pano do Diabo. Uma história das listras e dos tecidos listrados*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

PEREIRA, Maria Cristina C. L. "Uma arqueologia da história das imagens". In: GOLINO, William (org). *A importância da teoria para a produção artística e cultural*. Vitória, 2006. Site: <http://www.tempodecritica.com/link020122.htm>

_____. *Da queda para o alto: vícios e virtude em uma miniatura românica*. In: Actas del I Simpósio sobre religiosidad, Cultura y Poder. Buenos Aires: GERE-UBA, 2006, CD-ROM.

_____. "Do mito à História Sagrada: A construção da imagem da Imaculada Conceição". *Sofia*. Volume X, nº 13 e 14, 2006, p. 231-244.

PERROT, Michelle (dir.). *Une histoire des femmes est-elle possible ?* Paris: Rivages, 1984.

_____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

POSSAMAÏ-PÉREZ, Marylène (Org.). *Nouvelles études sur l'Ovide moralisé*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2009.

RANDALL, Lilian. "A medieval slander". *The Art Bulletin* 42/1, 1960, p. 25-38.

RACHELS, James. *Os elementos da Filosofia Moral*. 4ed. Tradução Roberto Cavallari Filho. Barueri, SP: Manole, 2006.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

RIBÉMONT, Bernard. "L'Ovide moralisé et la tradition encyclopédique médiévale. Une approche générique comparative". *Cahiers de recherches médiévales (XIIIe - XVe siècles)* 9, 2002, p. 13-25.

ROBERT, Paul. *Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique e analogique de la langue française*. Paris: Société du Nouveau Littré, 1979.

ROSSI, Andrea Lúcia Dorini de Oliveira Carvalho. Mythology: Methodological Approach for the Classic Antiquity Historian. *História*, São Paulo, v. 26, n. 1 p. 36-52, 2007.

ROSSIAUD, Jacques. *A prostituição na Idade Média*. Tradução Cláudia Schilling. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

SÁEZ, Oscar Calavia. "Religião e restos humanos. Cristianismo, corporalidade e violência". *Antropologia em primeira mão*, n.1 (1995). Florianópolis : UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 2003.

SALISBURY, Joyce E. *Pais da Igreja, virgens independentes*. Tradução Tânia Marques. São Paulo: Scritta, 1995.

RUSSO, Daniel. "Les arts en France autour de 1400. Création artistique, questions iconographiques". *Études e travaux 2004-2005*. Centre d'Études Médiévales d'Auxerre. CEM 9. Auxerre: Université de Bourgogne, 2005. p. 81-84.

SCHMITT, Jean Claude. "A imaginação eficaz". *Signum* 3, 2001, p. 133-150.

_____. "Imagens". In:____ e LE GOFF, Jacques (org). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. vol. 1, São Paulo: EDUSC, 2002. p. 591-605.

_____. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru, SP: EDUSC, 2007. 382p.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da mitologia latina*. São Paulo: Cultrix/MEC, 1972.

TRACZ, Catherine Brown. "The creation of the vulgate", *Vigiliae Christianae*, 50/1, 1996, p.42-72.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea. Vidas de Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERNANT, Jean P. "Razões do mito". In:_____. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. 3ed. Tradução Myrian Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 171-172.

WARBURG, Aby. "Arte del retrato y burguesia florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinita. Los retratos de Lorenzo de Medici y de sus familiares". In: BURUCÚA, Emilio (org). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992, p. 18-57.

_____. "Arte italiana y astrologia internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara". In: BURUCÚA, Emilio (org). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Op. Cit., p. 59-85.

_____. *El renacimiento del paganismo*. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza, 2005.

Dicionários de Francês antigo:

< http://www.lexilogos.com/francais_dictionnaire_ancien.htm >, acesso em 09/10/2011;

< http://www.freelang.com/dictionnaire/francais_ancien.php >, acesso em 09/10/2011;

< <http://micmap.org/dicfro/chercher/dictionnaire-godefroy/> >, acesso em 09/10/2011;

< <http://www.atilf.fr/dmf/> >, acesso em 09/10/2011.

APÊNDICE

TRADUÇÕES DO OVÍDIO MORALIZADO EM PROSA²⁰⁴, DISTRIBUÍDAS CONFORME SUA RELAÇÃO COM ALGUMAS ANÁLISES DE IMAGENS DOS SUBCAPÍTULOS DESTA DISSERTAÇÃO

2.1. O tempo em suspensão: Fólio 6v, Deucalião e Pirra salvos do dilúvio:

O patriarca teria dito em Gênesis que, quando a linhagem humana foi bastante multiplicada, os homens conheceram carnalmente e loucamente as mulheres belas. Fortes homens, que por sua grande força se orgulharam e fizeram muitos pecados horríveis e menosprezaram Deus e desprezaram seus benefícios de tal modo que os clamores subiram até os céus. Então disse Deus que ele desejava descer sobre a terra para saber se esses clamores eram verdade. E o que ele encontrou no mundo era ainda pior, e ele ficou desprazeroso e propôs de vir um dilúvio sobre a terra. Mas ordenou antes a Noé que ele fizesse uma arca para se salvar e também aos três filhos Sem, Cham e Japhet, junto com suas mulheres, que formavam oito pessoas tão somente reservadas e preservadas de nadar pelo dito dilúvio, pelo qual a tudo que se sobrepôs da linhagem humana foi morto e pereceu²⁰⁵.

O “monsenhor São Gregório” em uma homilia que fez sobre o Evangelho do mau rico, em Lucas 16, 19-30, teria dito que depois de recebidas as exposições de histórias e fábulas, estas teriam que ser seguidas de suas alegorias e moralidades, que feitas sobre

²⁰⁴ BOER, C. De; *Ovide Moralisé em prose. Texte du Quinzième Siècle*. Op. Cit.

²⁰⁵ “En concordant donques la fable cy devant escripte avecques la Sainte Escripiture dit Moysse em son liver de Genesis que, quant l’umain lignaige fut fort multiplié, les hommes congneürent charnellement et follement les femmes belles, et en yssirent grant multitude de jayans et d’autres forta hommes, qui pour leur grant force s’orgueillirent et firent moult de pechiez horribles en mesprisement de Dieu et desconnoissance de ses benefices, dont les clamours montèrent jusques les cieulx. [...]”. BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 57.

elas melhor lhes entenderíamos e edificariamos os entendimentos humanos. Ainda, que não deveriam alguns se maravilhar ou por esta conversão ou exposição, fazendo ser aqui e acolá, em muitos lugares, muitas vezes ser recitadas fábulas e histórias dessas matérias, seguidas das ditas exposições e declarações, porque assim se faz necessário para que elas sejam “diversas”²⁰⁶.

A propósito disto que Deucalião e Pirra sua mulher, segundo a fábula, repopularam o mundo deve-se considerar que para fazer geração humana é necessária “mistura” carnal e delito de homem e de mulher juntos em obra de natureza. Ainda que segundo os naturalistas, quando o homem mais abundava que a mulher, viria um homem, e quando também a mulher mais abundava se produzia o sexo feminino. Mas naquela fábula está que Deucalião e sua mulher, fazendo sua geração, jogaram para trás de suas costas as pedras duras²⁰⁷.

E este mal de pecado não se apresentaria mais frequentemente em um único lugar que em outro, mas seria comum a todos, e sobre príncipes e justiceiros, os maiores pecadores seriam os mais prezados e honrados, também nos bons, loucos e desprezados do mundo. E se existisse alguém a quem o pecado desprazasse, se colocaria a murmurar ou corrigir os malfeitores. E ao se avançar nessa atitude, ele adquiriria inimigos, do que diversas adversidades ou a morte o procurariam. Também não seria ele mais preservado de pecar, quem ousasse dizer verdade não retomando amargamente os vícios, no entanto, os bajuladores orgulhosos, zombadores, dissimulados, traidores, ambiciosos, preguiçosos, glutões, bebedores e luxuriosos, seriam eles em número infinito, e todos nadariam neste dito mar mundano. E da mesma forma se banhariam aqueles que têm o cargo e o ofício de semear e ensinar aos outros doutrina salutar. E se não estivessem *na arca*, quer dizer, *na nave da Santa Igreja*, que como “verdadeira esposa de nosso Salvador Jesus Cristo e pelo mérito de sua Paixão recebe os arrependidos à penitência”, graças aos seus pecados, quase todo mundo seria submerso dentro deste mar tempestuoso. Mas aqueles que de bom coração deixassem o pecado, e por arrependimento retornassem e se convertessem a colocar ordem sobre os pecados, quer dizer, fazendo penitência, crendo firmemente a fé católica em esperança e caridade guardando os comandos da lei, seriam recebidos e garantidos naquela [arca/fé/igreja]. Assim, se usassem bem do conselho de Temis, a deusa, quer dizer, da “Santa Igreja militante”, que seria de lançar por verdadeira confissão as duras pedras dos pecados para trás das costas em amor e crença de Deus e grande afeição dos seus próximos, e rezando para lhes transpassar em boa perseverança pela melhora de sua vida, seriam, depois de sua morte salvos e elevados no paraíso²⁰⁸.

2.2. O tempo da queda: Fébus e Faetonte (fólios 13, 14 e 15)

Disso encontramos outro sentido moral, que, tanto pecadores ou pecadoras deixam seus pecados e se arrependem e confessam lealmente e fazem penitência frutificante com boas obras. Ele os recebe à sua misericórdia e lhes dá perdão e remissão. Mas muito satisfeitos disso são outros que em sua juventude e boa vontade de bem e honestamente vivem fazendo boas obras, e depois advém que eles por orgulho, em grande estima arrogante deles mesmos, menosprezam de outros

²⁰⁶ “Dit monseigneur Saint Gregoire em une omelie qu’il fist sur l’Evangille du mauvais riche que apres les histoires et fables recevans exposicions s’en suivent leurs allegories et moralitez, qui sur ce sont faites à propos pour mieulx les entendre et y eddifier les entendemens humains”. Idem.

²⁰⁷ Ibidem, p. 60.

²⁰⁸ “Par pechié fut premierement le monde infect et perillé. C’est le deluge. C’est la mort. C’est la mer qui tout naye et affonde, fors et foibles, jeunes et vieulx, povres et riches, gros et menuz, religieux et seculieus. Et c’est mal de pechié n’est mie de present en ung seul lieu, ains et comun par tout le monde, et sur princes et sur justicieus, et les plus grans pecheurs sont les plus prisés et honnourés, et les bons foulés et mesprisés du monde. [...]”. Ibidem, p. 57-64.

pobres pecadores, que por humilde penitência se convertem a Deus. Mas a vã glória daqueles orgulhosos os faz finalmente cair na profundidade do inferno.²⁰⁹

“Caro pai, que por vossa luz ilumina o mundo, se é vosso prazer, é o meu chamar-me e ter-me por vosso filho, queira dar-me algum sinal pelo qual eu acredite que minha mãe não mentiu de dizer que eu seja vosso filho. Porque eu o seria naquele caso muito mais honrado e prezado”. E então mandou Fébus que ele se aproximasse dele, lhe abraçou e lhe confirma a sua condição de filho dele: “Caro filho, eu não te descreio, nem Climene, minha cara amiga, ela não mentiu dizendo que tu sejas meu filho, porque ela concebeu de fato de mim. E para te deixar fora de dúvida peça-me algum dom que desejares e que te darei sem falhar”. Daquela resposta ficou Faetonte mais feliz e orgulhoso que antes, de tal maneira que presumiu pedir ao seu pai Fébus que ele lhe concedesse conduzir e governar os cavalos e a carruagem do sol.²¹⁰

2.3. O tempo do combate: Fólio 8, Combate entre Fébus e Píton

Quando Deus venceu o Diabo, ele [Deus] quis que os homens, pelos quais ele tinha muito fortemente lutado e combatido, se exercitassem a virtuosamente lutar e resistir contra suas afeições desordenadas e contra as tentações da carne, do mundo e do inimigo do inferno, e a virtuosamente e humildemente viver e fazer boas obras à honra e glória de Deus, e tudo em boa execução, sem se deixar sucumbir, mas em firme fé, em boa esperança e em santa caridade perseverar de bem em melhor até o fim. E que aqueles consentissem a ele por penitência e arrependimento dos seus pecados, e fizessem confissão inteira e verdadeiramente, com o bom objetivo de se abster deles a partir dali, e depois, se fizessem pensar frequentemente nas alegrias do paraíso e nas penas do inferno²¹¹.

2.4. O tempo do martírio: fólio 79v, Suplício de Mársias

E tanto disso se prazou, que uma de suas faces se inflou, e não ficou de nenhum modo preocupada diante do que percebeu. Mas quando ela ouviu que os deuses a advertiram e que ela se foi refletida na água clara de um rio, ela deixou então o de tocar o instrumento e os jogou fora. Aquele único sátiro nomeado Mársias os encontrou, e tocava tanto esses instrumentos e tão bem como fazia um bom ouvinte de músicas. E muito ousou bem dizer diante de Fébus que o som de seu instrumento era mais melodioso e aprazível, como não o era aquele da harpa que tocava aquele deus. E não contente disto, o dito Mársias se gabou de também melhor tocar como Fébus não fazia com a sua harpa. Do que foi julgado pelos auditores de músicas, que ficaram contra Mársias. Então Fébus o fez esfolar por aquela causa. E à sua morte se parecem as de muitas pessoas, que tanto de lágrimas choram, fazendo surgir um grande rio cheio, aquele nomeado Mársias, e que ainda corre para o país da Frígia. E pelo instrumento musical pode ser notado vanglória e vantagem, que de modo tolo sofre, no seu soprar das melodias, dizendo contra verdade que a ciência, e de modo vão, a honra e a glória que pertencem a Deus somente.

²⁰⁹ Ibidem, p. 78.

²¹⁰ Ibidem, p. 78, 79.

²¹¹ “*Quant Dieu eut vaincu le diable, il voulu que les hommes, pour les quelz il avoit si fort luyté et combatu, se exercitassent à vertueusement luyter et resister encontre leurs affections desordenées et contre les temptacions de la char, du monde et de l’ennemy d’enfer et à vertueusement et humblement vivre et faire bonnes oeuvres à l’onneur et gloire de Dieu, et tout em bonne execucion, sans se laisser succumber, mais en ferme foy, en bonne esperance et en sainte charité perseverer de bien en mieulx jusques à la fin. [...]*”. Ibidem, p. 65.

E por esta, dita a Escritura Santa, que tal ciência é aquela que infla aquele que disso se gaba assim, de modo tolo, e da qual ele usurpa presunçosamente a glória que ele disso devia render a Deus, que para este livro, o vanglorioso é esfolado de se gabar e glorificar, e se arrepende, então ele depõe seus instrumentos e sua presunçosa vantagem por humilde confissão, e requer a Deus perdão. Novamente, por Mársias podemos notar a hipocrisia, que seus bens fazem mostrar diante das pessoas para serem louvados do mundo. De qual sorte um rio cheio de imposturas, onde os hipócritas nadam à sua consciência²¹².

2.6. O tempo do depois: Fólio 6, Metamorfose de Licaon

Já tendo sabido que os pecados do mundo eram muito execráveis, tendo desejado realizar a total destruição da natureza humana, todavia não tinha ainda vontade de tomar vingança exterminadora, até que tivesse feito uma vista mais ampla na detestação horrível. Porque antes de fazer alguma incisão de membro infecto para cura seria necessário ter bom entendimento e conhecer a natureza da doença, ou as qualidades dos remédios, para lhes aplicar proveitosamente ao bem e saúde das doenças, quando eles são dispostos à cura receber. Dizia-se que o mundo é totalmente pleno de todos os vícios, de malícia, e de traição, de tal modo que as duras lágrimas iam a ele, nas nuvens e aos céus, na maioria das vezes, do que o deus não estava, e nem poderia estar, contente²¹³.

2.7. O tempo e a ordem narrativa: Fólio 147, Morte de Orfeu

Orfeu cantava e harpejava no plano que estava sobre uma montanha, quando as mulheres de Cegonha, que naquela montanha sacrificavam a Baco, deus do vinho, ouviram-no, e por isso o odiaram, dizendo que ele as havia feito menosprezar os homens, ridicularizando-as, fazendo-se correr o fato, e por causa disso, lançando nele diversas porções de pedras e de bastões. Mas a suavidade de sua melodia o preservou, não tendo sido machucado. E então, quando elas viram seu corpo ressurgir do que elas lhe lançavam, sem se ferir, elas empunharam os instrumentos e bastões de alguns laboriosos daquele país e se levantaram junto com um tão alto grito e tal barulho que a melodia de Orfeu não foi mais ouvida. E foi ele por elas sufocado e morto de maneira infamante. Do que as ninfas das madeiras e das águas, e também as árvores, os pássaros, as bestas, as pedras duras e os rios se doeram muito gravemente e mostraram sinais de grande dor. E do mesmo modo um rio chamado Hebro, que dele recebeu a cabeça e a harpa, da qual a língua se lamentava e a harpa também ressonava. E o pobre corpo deitava morto por aquela injúria. E tanto flutuaram a cabeça e a harpa do dito defunto, que desceram até dentro do

²¹² “[...] *Derechief par Marsye peut on noter ypocrisie, quis es biens faiz moustre devant les gens pour en estre loué du monde. De quoy sourt une riviere creuse de decevance, où les ypocrites se nayent à leur escient*”. BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 194.

²¹³ “*Já soit ce que les pechiez du monde soient si execrables que ilz ont demery et desservy la totalle destruction de nature humaine, toutesvoves m’en ay je pas encores voulu prendre vengeance exterminative, jusques à ce que j’en aye yci endroit fait narration plus ample en la detestacion horrible qui m’y esmeut. Car avant que infliger aucune playe ou faire incision de membre infect pour garison y mettre doit on bien entendre et cognoistre la nature de la maladie ou les qualitez des remèdes pour les appliquer prouffitablement au bien et santé des malades, quant ilz sont disposez à garison recevoir. [...]*”. BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 55-57.

mar, que depois lhes lançou à borda. E lá sobreveio uma grande serpente, que desejou comer a dita cabeça. Mas Fébus, seu pai, lhe veio socorrer sem tardar e mudou a serpente em pedra dura, que manteve a forma como ela estava antes daquela mudança²¹⁴.

E se desceu a alma do dito Orfeu no inferno, onde ele reencontrou sua mulher e amiga Eurídice. Mas o deus Baco, muito indignado com a morte de Orfeu, que exaltava seus sacrifícios, tomou tal vingança das ditas mulheres de Cegonha que o mataram, ele lhes mudou em árvores enraizadas dentro da terra²¹⁵.

E Baco deixou a terra de Cegonha e se foi para uma montanha, nomeada Tímolo e em um país, que tinha um rio de mesmo nome, chamado Páctolo, onde era cultuado por Sileno. Este foi à morada do rei Midas. Quando este soube que o visitante também cultuava Baco, o fez caro e o alimentou a suas despesas pelo tempo de dez dias e noites, e depois o rei foi à Lídia, onde Baco então estava. E lá lhe rendeu seu culto, do que Baco muito grandemente satisfeito lhe ofereceu dar tal dom como ele desejaria pedir. Sobre aquela oferta assim feita, o rei Midas, que muito mais foi ambicioso do que sábio, o requereu que tudo que tocasse se transformasse em ouro. Foi o que acordado se fez. Mas por isto que ele se tornou tão afamado que mais não podia, por isto que não tocava o pão, vinho nem outra vitela que não se tornasse ouro, ele suplicou novamente a Baco que Midas se arrependera e confessava de sua tolice. Foi respondido que ele fosse ao chefe do rio Pactol, que ele se mergulhasse corpo e cabeça. E assim o fez. Do que ele foi curado. E os grãos de areia daquele rio tornaram-se dourados²¹⁶.

Ele, que tão suavemente canta e harpeja neste mundo, pode ser associado ao doce Jesus Cristo, que por sua conversa divina desejava endereçar os Judeus à melodia de glória, os desaprovando e redarguindo de seus horríveis pecados e os admoestando de crer Nele, que estava vindo para lhes salvar. Mas enquanto harpejava e cantava para eles as melodiosas canções de sua doutrina salutar, aqueles Judeus, que pelas mulheres de Cegonha podem ser entendidos, bateram nele e murmuram contra ele, lhe jogando pedras. E quantos que pela grande verdade e dor de seu canto, e de suas santas palavras, usaram-nas confundindo para vivas razões de seus erros e malícias, todavia, quando eles viram que sua verdade e razão os confundiam, eles se colocaram a se chamar juntos como fúria, a muito gritar que o crucificassem, que nem sua inocência nem sua razão lhe podiam ter audiência, que eles o levaram à morte²¹⁷.

E quantos que Deus, o Pai, que por Baco pode aqui ser entendido, o tiveram depois vingado sobre os ditos Judeus, quando eles foram assediados quarenta e dois anos depois, acima da montanha de Sion e a planície de Jerusalém, onde, no entanto, ainda estão eles vivendo e vivem endurecidos e perseverantes no seu erro, incredulidade e malícia, não obstante os milagres que lhes foram feitos tanto por ele mesmo, como por seus santos apóstolos e discípulos no seu nome e para sua virtude. E tanto como aqueles Judeus pela vinda e graça e presença de seu dito Orfeu-Jesus-Cristo tiveram puderam ser preservados de descer ao inferno, eles muito tolamemente desprezaram, recusando, a excelente graça que lhes estava vindo lhes fazer para lhes salvar. Mas quando Baco, quer dizer, nosso dito Salvador Jesus Cristo, passou por tão duras e contínuas

²¹⁴ “[...] *Et pour ce qu’il peut servir à propos de sa mort, que les femmes machièrent, comme cy après sera dit, si est assavoir que, tant comme le dit Orpheüs chantoit et harpoit en la plaine qui estoit sur la montagne dont dessus est parlé, les femmes de Ciconie, qui en icelle montaigne sacrifioient à Bacchus, le die udu vin, l’ouyrent, et qui pour la dicte cause le heoient, s’escrièrent les unes aux autres, en disant qu’il les avoit fait mespriser aux hommes, se mocquant d’elles, si luy courrurent sus de fait em luy lançant divers coups tant de pierres que de bastons [...]*”. BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 267.

²¹⁵ Ibidem, p. 268.

²¹⁶ Idem.

²¹⁷ Ibidem, p. 269.

penas como ele plantou e edificou neles a vinha de santa doutrina, assim em lugar de bons vinhos, o fizeram beber não apenas de forte vinagre, mas ainda lhe agravou a dor misturada ao fel, porque muito estava amarga ingratição a ele rendida no lugar de graças que lhe deviam ter feito. E, no entanto, são eles permitidos por ele e seus apóstolos e seus discípulos convertidos, a plantar a vinha de santa fé a outras gentes, que o recebem em grande humildade e reverência. Se pudessem ser comparados os ditos Judeus ao rei Midas, que por sua ambição desordenada se colocou em perigo de morrer de fome. Por causa de terem recusado o pão e a carne de vida eterna para satisfazer ao homem, que nunca caiu sem arrastar carne salutar²¹⁸.

2.8. O tempo de metamorfose: Fólio 75v, Suicídio de Aracne

Minha filha, eu que sou anciã e velha, venho diante de ti para te aconselhar e advertir, se não queira me desprezar o conselho pelo tanto que sou velha. Porque os jovens homens e mulheres têm muitas vezes grande necessidade do bom conselho dos mais velhos. Ora, me creia então disto que te direi agora, muito fará tu de saber. Tem-te à muito boa obra e sutil tessitura em tecidos de linhas e tanto que ficou muito renomada no país de onde te gabas e comparas de tanto saber, ou mais, como faz Palas, a deusa, o que tu não deves mais fazer. Porque foi ela que primeiramente encontrou a arte de fiar, tramar, tecer e costurar. Se te aconselho e advirto que tu não te gabes mais disto, mas te arrependas e requeiras dela perdão, sem mais usar de tão grande presunção de como te ousara comparar aos deuses e deusas.²¹⁹

Mas a dita Aracne tomou as advertências em tão grande impaciência que ela largou sua tessitura a fazer para lhe responder orgulhosamente que ela foi muito mal vinda, e que o diabo a havia trazido, que ela fosse criticar e advertir suas crianças e não a ela, que sabia de si mesma, sem ter que se fazer de outra alguma advertência. E muita vontade teve de bater na dita velha, porque também não soubesse que ela fosse Palas, assim disfarçada como ela estava. Mas muito colericamente lhe disse que se a dita Palas lá fosse, em pessoa, que ela teria sido muito tola de ser assim vinda. E lhe disse outras coisas falando arrogantemente que desejava muito que Palas soubesse que ela mesma sabia mais da dita obra do que aquela deusa. E então se descobriu Palas sua aparência de velha e se mostrou em sua própria forma, a qual todas as ninfas se curvaram, lhe fazendo honra e reverência. E porque Aracne perseverou obstinadamente em sua vanglória sem se dignar humilhar diante de Palas, acordo foi feito por elas duas, que cada uma delas faria um grande tecido de suas mãos à sua guisa e lá retratariam o que bom lhe parecesse para dele mostrar a verdade por experiência, como aqui depois seguiremos²²⁰.

Assim, para fornecer ao acordo acima tocado fez Palas sua obra-prima e teceu um tecido de linha, o qual ela retratou (no centro do tecido, como se subentende pelas outras explicações) como a cidade de Atenas foi fundada, e como grandes contendas e debates surgiram entre Netuno, o deus do mar, de uma parte e a dita Palas de outra, sobre o que cada um deles dizia a se competir e se separar da autoridade e faculdade de dar e impor nome àquela cidade de Atenas, e como eles pediram a Júpiter julgamento de uma parte e de outra. E naquele tecido foi retratado como o conselho dos deuses deles foi celebrado, o qual Júpiter presidiu em grande triunfo como soberano. E de cada um lhes fez assentados até o número de seis dos deuses celestes, que todos se curvaram diante de Júpiter, que em sua mão tinha um septo real. Mas Netuno lá não foi mais assentado, ainda se tendo de pé, para uma das partes contidas nesta querela. Tão dobrado aquele Netuno de um tridente, que estava contra um rochedo e dele fez sair um cavalo. Do que todos os outros deuses e juízes acima se

²¹⁸ Idem.

²¹⁹ Ibidem, p. 185.

²²⁰ Idem.

maravilharam. E cuidou Netuno que para esta maravilha impusesse o nome àquela cidade. Mas Palas, em seu próprio retrato, era armada de um escudo, de uma lança em sua mão direita e de um elmo em cima de sua cabeça. Daquele ferro de sua lança bate então a terra, da qual sai uma bela oliveira portando flores e folhas em frutos. Daquela coisa os deuses do conselho se maravilharam muito. E da querela julgaram à intenção de Palas, que não era nada a Netuno, mas a ela pertencia o domínio da cidade, que ela nomeou pelo nome de Atenas. Mas aos quatro cantos daquele tecido foram ricamente e artificialmente pintadas e retratadas quatro diversas histórias, das quais o primeiro canto foi retratado Hemus e Rodope sua mulher, que foi rei e dama da Trácia, os quais por seu orgulho quiseram ser chamados de deuses, mas eles se tornaram montanhas. O segundo canto daquela mais bela tessitura foi feita Pigmeia, rainha de Piconia, que tolamente se gabou de ser mais bela que Juno a deusa, mulher de Júpiter. Do que ela foi mudada em grua. Depois, no terceiro ângulo, foi retratada Antígona, que por sua frivolidade foi mudada em cegonha. E depois no quarto ângulo daquele tecido foi retratada Cinaras que chora por suas filhas, que ela viu serem mudadas em degraus de templos pelo que tanto foram ousadas e menosprezar os deuses e de impedir aqueles que vinham visitar os templos de lá entrar. E muito fez aquela tessitura pintada no fim e nas bordas de belas olivas. Assim, então, teceu Palas seu tecido para dar à dita Aracne exemplo ou advertência de que coisa muito perigosa que de contendre à maior e mais forte que si²²¹.

E, primeiramente lá figurou como Júpiter, com a aparência de um touro, raptou Europa e trouxe-a para cima do mar. Ela lá figurou também como o mesmo deus, na aparência de uma águia voando, raptou Asterie. E depois pintou como Júpiter raptou e deflorou Leda a bela, que dele gerou três crianças, Helena, Pollux e Castor. E também, para trair, como Júpiter se colocava em guisa de pastor para ter Mnemosine. E como ele se colocava em aparência de fogo para iludir EGINE. E depois, como ele se fantasiou de sátiro, quando ele teve furtivamente Antíope, com quem dois filhos tiveram. Depois como, parecendo uma serpente, deixou grávida Deloíde. Em outra, como parecendo chuva dourada deflorou Dânae, a bela. E como tomou a forma de um carneiro para Bisalpide iludir. E, finalmente, como a falsas aparências ele teve a companhia carnal de Almene, aquela lhe fazendo cuidado que ele fosse seu marido Anfitrião, do qual ele tomou a aparência. E ainda pintou a dita Aracne em sua tecitura como muitos dos deuses, para virgens iludir, se tornaram mudados em diversas figuras, tanto como fez Netuno quando se tornou bezerro e depois homem e depois carneiro e depois golfinho. E Fébus se mudou em muitas diversas figuras, tanto como em leão, como em bastão, como em um pastor. E como também ele estava mudado em forma de um cacho de uvas para iludir Erigone. E como Saturno se mudou em forma de cavalo. E para a perfeição de sua obra Aracne bordou sua tecitura de folhas verdes de plantas e de belas flores de cores diversas, do que ela ficou muito grandemente enriquecida. Mas Palas, indignada mais que antes da presunção e pertinência da dita Aracne, rompeu em pedaços sua obra, e tão fortemente nela bateu, do que por desespero ela se pendurou em um laço, muito tendo lhe defendido Palas, - diferentemente do entendimento de Ovídio, que a aliou à inveja - que nela não se enforcasse e por isso a muda em uma aranha fiando e pendida ao seu fio mesmo, como fez e fazem estas que dela são vindas. Por isso se evidenciou que este é o perigo de contenda contra alguém mais forte que si²²².

Por Palas nos é significado divina sapiência. E por Aracne nos é significado tola presunção, que do diabo vem e procede naqueles que seguem sua disciplina e se gabam dos bens que têm de Deus e não deles, e que desejam a si atribuir a honra e a glória, que muito é grande tolice e coisa vã. E por isto que antes foi escrito que Palas teria vindo em terra coberta de uma nuvem escura nos é dado a entender a sapiência divina, quer dizer o Filho de Deus veio neste mundo e, ele coberto de nossa humanidade, ele criticou e redarguiu os vícios e deu santa doutrina àqueles que recebem desejam fazer o seu salvamento. Mas os tolos presunçosos e obstinados em sua malícia como foi Aracne, não se dignam humilhar a crer doutrina de bom conselho, antes que se

²²¹ Ibidem, p. 185, 186.

²²² Ibidem, p. 186, 187.

ocupam a fiar e tecer telas de más operações e se deleitam e glorificam muito tolamente e sem adquirir senão tormenta e pena perdurável. Outra tela e melhor fez a dita Palas, quer dizer a sapiência divina, quando ela impôs à cidade de Deus seu Pai o nome de paraíso, que por Atenas nos é significado. Também por Palas nos é significado a vida contemplativa, e por Netuno a vida ativa, do que uma é mais a louvar que a outra em tanto que ela é maior em perfeição e muito dá bom exemplo de fazer virtuosas obras, como a oliveira que Palas pintou em sua tessitura, que porta flores, folhas e fruto. E cada um desses dois estados se esforçam de nomear a dita cidade de paraíso como desejam lá porvir depois desta vida. Mas, por Júpiter, que presidiu como soberano no conselho dos deuses, nos é significado Deus nosso Pai todo poderoso. E pelos doze deuses que lá foram assentados nos são significados os XII apóstolos de nosso Senhor Jesus Cristo, que o serão assessores no dia do grande Julgamento. E estes são aqueles a quem foram outrora deu as chaves da dita cidade de paraíso para a fechar e abrir pelo poder de nosso Senhor Jesus Cristo conceder. E, a propósito de Hemus e Rodope, sua mulher, que antes foi nominada, por eles nos são significados as pessoas contemplativas, que em alto elevam seus pensamentos e sua coragem a contemplar as alegrias da dita cidade de paraíso, e não as aquecem os ditos deleites mundanos. E também: segundo outra exposição por aranha, que tem seus laços a prender moscas voadoras, nos é significado o diabo, que aparentemente como aranha tem seus laços a fim de pegar as pobres criaturas humanas, as quais, como as moscas que ali desejam são presas e se debatem, cuidando de se escapar, muitas vezes se envolvendo mais que antes, tanto e tão fortemente que não mais têm poder de se escapar. E então as pega o inimigo e lhes leva dentro da sua cavidade do inferno para lhes atormentar, se Deus por sua muito grande graça e misericórdia não lhes proteger²²³.

2.9. O tempo em perspectiva: Fólio 100v, Assassinato de Niso

Para começar este oitavo livro de Ovídio sobre *Metamorfoses* temos aqui a tocar brevemente em como Cephalus e seus companheiros embaixadores aqui antes nominados, quando o vento lhe foi propício, se retornaram dentro do seu navio com o exército que o rei Eacus foi dado para o levar ao auxílio deles de Atenas encontro do rei Minos. Se é outra mais a saber que aquele Minos, que muito estava poderoso e valente desejou ter sitiado uma cidade chamada Leliège. E depois procedendo à sua guerra se veio colocar diante de outra forte vila e cidade nomeada Alcatoé, da qual um grande príncipe, chamado Niso, estava rei e senhor, que muito estava rico, sábio, valente e fortemente apoiado e aliado de grandes amigos e mesmo dos Atenienses. E tão vigorosamente se defenderam o dito Niso e sua cidade, que quando o dito rei Minos lá esteve pelo tempo de seis meses, não sabia ele ainda que não havia nada a fazer que fosse suficiente para lhe valer. Ora tinha ele antes advinhado que jamais Niso nem sua dita cidade não seriam vencido senão que aquele Niso perdesse os belos cabelos dourados que ele tinha em sua cabeça. Mas durante aqueles seis meses que as pessoas de armas de uma causa e de outra se estavam em armada e acostumadas e combatendo uns contra outros, entre aqueles de fora estavam várias vezes encontrado e valentemente provado o dito Minos, uma muito bela senhorita de nome Cila, que era filha do dito rei Niso, era acostumada a subir no alto de uma das torres do palácio de seu pai para ver os combatentes que lá fora estavam. E muito o foi agradável a pessoa do dito rei Minos e sua determinação e sua valentia, tanto que se apaixonou dele de tal maneira que, se ela fosse ousada ou pudesse partir para se mostrar. Ela iria oferecer-se a ele, e, que mais fosse, iria pedir amor. E por isto, depois de vários argumentos e dissuações que ela fez a si mesma pela maneira do seu falar, ela foi muito veementemente aprisionada do fogo daquele tolo amor, que ela se deliberou de entrar de noite no quarto do seu pai enquanto ele dormia e lá tomou as chaves das portas de seu palácio e vila, que ele guardava sempre diante dele, e que ela lhe

²²³ “[...] Et lors les y prent l’ennemy et les maine dedans son pertuis d’enfer pour les tourmenter, se Dieu pour as très grant grace et misericorde ne les en garantist”. Ibidem, p. 190, 191.

cortou a cabeça e sem se conter a portou ao dito Minos e se lhe ofereceu dar e livrar sua dita vila e seu corpo a fazer sua vontade²²⁴.

E assim o fez. Mas quando o dito Minos a viu e ouviu, ele, como homem de bem, recusou-a e criticou-a, e como uma falsa obscena, maldisse e expulsou Cila. E depois, quando ela se viu assim recusada e expulsa e também frustrada de condenável intenção, e pensando de outra parte que jamais ela não ousaria retornar na dita cidade, ela foi ajudar ao adversário. E também, quando os habitantes daquela vila souberam do caso, eles não fizeram mais resistência contra Minos, mas se renderam a ele e à sua vontade. Se fez assim aquele Minos, mas se renderam leis e suas ordens, dentre as quais ele fez uma tal que é a saber que os habitantes lhe ficam sempre mais submissos e tributários a lhe render por cada ano certo tributo. E foi a carga desse tributo tal que aqueles cidadãos o renderam a certo dia nomeado e a seus próprios custos e despesas até em seu reino de Creta um de seus barões para dele fazer a seu prazer, por assim que aquele que lá esteve para lá enviado o seria por sair e não o poderia recusar. E quando Cila se viu assim recusada e difamada, e se tomou a injuriar o rei Minos e o reprovou um horrível caso, do que ele não sabia ainda nada, que Pasifé sua mulher, havia perpetrado, como aqui depois será tocado em tempo e em lugar o mais brevemente possível e secretamente que eu possa. E quem mais ao longe o desejaria ver se o quer nas folhas IIIXXIX do livro rimado que para lhe converter aqui em prosa francesa me foi dado. Porque jamais eu desejaria ocupar minha língua a recitar nem minha pluma a esrever um tão vil caso como este é. Em outra, Cila, procedendo em sua fúria, quando o rei Minos entrou no seu navio para ir, ela lhe diz que o seguiria por onde ele fosse. E de fato se jogou de cima da pedra, onde seu dito pai Niso a cuidou fazer nadar dentro do mar, o qual Niso pela graça dos deuses não estava morto, mas tinha sido mudado em um pássaro, quando aquela sua filha o cortara a cabeça. E também foi ela então mudada em outro pássaro²²⁵.

Por Aurora que raptou Cephalus, como foi tocado brevemente, significa a gloriosa Virgem Maria, que recebeu em seu precioso ventre o doce Jesus Cristo, filho de Deus o Pai todo poderoso, que foi, é e será o verdadeiro sol de justiça, do qual e por qual foi aquela Aurora, quer dizer a dita Virgem, iluminada de graça divina, e de qual sol foram os homens e mulheres da linhagem humana iluminados, e aquecidos do fogo de caridade por sua graça e santa doutrina, e por ele sua Paixão e misericórdia foram libertados do inferno e endereçados ao reino dos céus. E do qual processo eu me deporto aqui a tanto para isto que ele é bem longo e que muitas vezes

²²⁴ “*Pour commencer cest huitiesme livre d’Ovide sur Methamorphose avons yci à toucher en brief comment Cephalus et ses compaignons ambassadeurs cy devant nommez, quant vent leur fut propice, soy en retournèrent dedans leur navire avecques l’armée que le roy Eacus ot baillée pour l’amener au secours de ceulx d’Athènes encontre le roy Minos. Si est oultre plus assavoir qui icellui Minos, qui moult estoit puissant et vaillant, avoit desia assiégué une ville appelée Leliège. Et puis en procedant à sa guerre s’en vint mettre le siège davant une autre forte ville et cité nommée Alcatoé, dont ung grant prince, appelé Nysus, estoit roy et sires, qui moult estoit riche, sage, vaillant et fort appuyé et alyé de grans amys et mesmement des Atheniens. Et tant vigoureusement se deffendirent le dit Nysus et sa cité que, tant le dit Minos y ot este par le temps de six mois, ne savoit il encores qu’il y eüst riens fait qui guères luy vaulsist. Or avoit il este par avant devyné que jamais Nysus na sa dicte cité ne seroient vaincuz se non que icelluy Nysus eüst perdu les beaux cheveux dorez qu’il avoit en as teste. Mais pendant iceulx six mois que les gens d’armes d’ung cousté et d’autre s’estoient exercitez et acoustumez et escarmouchez les ungs contre les autres, entre lesquels de dehors s’estoit plusieurs foiz trouvé et vaillamment esprouvé le dict Mynos, une très belle daimoselle nommée Scilla, qui estoit fille du dit roy Nysus, s’estoit acoustumée à monter au hault d’une des tours du palais de son dit père pour veoir les dictes escamourches qui dehors se faisoient. [...]*”. BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 223, 224.

²²⁵ Ibidem, p. 224, 225.

ele foi dito e redito em muitos outros lugares por aqui antes. Pasifae, em seguida, na outra história, sentindo falta do marido, Minos, engravida de um touro dando a luz ao Minotauro²²⁶.

2.10. O tempo da magia: Fólio 136, Pigmalião rogando a Vênus

Não ainda havia existido imagem tão bem retratada como aquela estava. E tão bela lhe parecia e com tanta vontade a olhou que ele foi esparramado de um louco amor. E muito frequentemente a abraçou e beijou. Mas porque ela estava fria e imóvel nela mesma, aquele Pigmalião foi como peregrino ao templo de Vênus, a deusa do amor, suplicar que ela consentisse por um sinal. Retornou ardentemente e a encontrou toda viva. E deitou com ela e lhe engendrou um belo filho, nomeado Pafo. Do qual o nome foi dado àquela ilha depois chamada Pafe. E depois a vestiu aquele Pigmalião muito ricamente e lhe deu um rico bracelete belos anéis em seus dedos, com outras jóias pendendo às suas orelhas. E muito Vênus deu a permissão de a esposar. E a esposou²²⁷.

Por Orfeu e sua harpa podemos entender as pessoas de Nosso Senhor Jesus Cristo, filho de Deus o Pai todo poderoso segundo sua divindade e da gloriosa Virgem Maria segundo humanidade. Aquele toca sua harpa tão melodiosamente que ele tira do inferno as santas almas dos santos padres, que pelo pecado de Adão e Eva lá desceram. E pelas árvores, que pelo dito Orfeu e à doçura do seu canto parecem se juntar na planície podemos entender os santos apóstolos e discípulos de Nosso Senhor Jesus Cristo que por sua santa doutrina plantaram a santa fé católica em terra. E, pela harpa do dito Orfeu, podemos entender vinte e duas cordas bem sonantes e bem acordantes juntas, que toca nosso dito Senhor Jesus Cristo, tanto como ele foi pregando neste presente mundo. Do que por dez daquelas cordas podem ser significados os doze artigos da fé de nosso Senhor e Salvador Jesus Cristo, o qual na sua harpa, e seu corpo, sofrendo tão dura Paixão na dura cruz, cantou sete canções muito piedosas pela redenção e saúde da linhagem humana. E pelas árvores, que ao suave som daquela harpa são vindos depois e em volta dele, podem ser significados três tipos de pessoas. Do que alguns trazem bom fruto por verdadeira fé e boas obras fazendo à honra e glória de Deus com frutuosa penitência de seus pecados, pelo que são eles satisfeitos e refeitos da fonte de misericórdia, que do lado direito de nosso dito Senhor Jesus Cristo retira e desvia até a vida eterna do paraíso. Os outros, que trazem mau fruto, são os ingratos dos altos benefícios de Deus, que desejam viver a seu prazer voluntário em seus pecados abomináveis. Mas os outros, que não trazem fruto, são as pessoas incrédulas e descrentes, viventes sem fé e sem lei, como fazem as bestas brutas²²⁸.

2.11. O tempo da natividade: Fólio 3v, Nascimento de Júpiter

E quando, depois, o segundo filho, nomeado Netuno nasceu ele o jogou e afogou no mar, tendo-o tornado o rei do oceano. E quando o terceiro filho nasceu, Plutão, ele o matou e o tornou rei da terra e do inferno. Ele deixou viver sua filha. E aquele primeiro filho foi criado grande e forte. Os astrólogos honraram Saturno pelo sétimo dia da semana, *samedy*. E Saturno ficou entendido como o tempo, que todas as coisas dá e depois consome, e pela pedra branca acima dita, que Saturno devora, ela não é nada dura, nem como ferro, nem pedra, como pela velhice é longo lapso de tempo que não pode ser consumido, e pela dita mãe que criou Júpiter é a notar a

²²⁶

²²⁷ Idem.

²²⁸ Idem.

providência dos sábios ricos, que guardam seus bens sem os gastar até tanto que seja necessário e estação de os despender a proveito.²²⁹

2.12. O tempo do sonho. Fólio 224, Sonho de Miscelos

Dali instituiu-se para o governo um prudente homem sábio e leal, que depois de um muito valente príncipe como foi Rômulo, pudesse e soubesse governar o reino romano. Era um chamado Numa que a isto foi eleito pelos Romanos. E quanto ele fosse bastante provido de bom senso e de valente coragem para fazer isto, e que ele soubesse bem e conhecesse os modos de pessoas com as leis e os costumes daquela cidade romana e do país, todavia ainda foi ele desejoso de aprender ciência de filosofia. E para porvir lá desejou ele deixar a dita cidade e o país do qual era nativo para ir fora estudar e morar em outra cidade nomeada Crotona, assentada nos fins da Lombardia, aquela que tinha sido fundada à moda grega. Demandou o dito Numa porque aquela cidade de Crotona tinha de outro modo edificado que as outras cidades do país. A que um bem antigo homem e sábio daquela mesma cidade lhe respondeu que outrora Hércules veio da Espanha, guarnecido de grande número de bestas e de outras riquezas que ele havia tido e conquistado, o qual estava lá ficando e alojado na casa de um grande homem de bem, benigno e cortês, nomeado Croton²³⁰.

Aquela coisa o disse o antigo homem que contou a Numa ter depois advindo e feito como se seguiu, é a saber que em Arge existia um rico homem, nomeado Miscelos, o qual foi tanto e muito antes na graça dos deuses que uma noite no seu sono lhe apareceu o deus Hércules portando um cajado e lhe disse que ele se fosse tão logo para fora do país do que ele era nativo para morar em outro território e lá erigir uma cidade sobre um rio chamado Isaire, e aquilo ele faria sua morada. E muito lhe disse em outra que ele seria duramente punido se ele não fosse brevemente. Depois, quando aquele Miscelos acordou, muito se maravilhou daquele sonho e intencionou de desobedecer ao mandamento acima declarado. Mas de outra parte duvidou por causa de uma lei que tinha em seu país tal como se segue, onde ele seria reputado por traidor e punido capitalmente, se soubessem que ele quis partir de lá, onde ele nascera e se alimentara, por ir e morar alhures. E neste pensamento passou a tarde, e a noite voltou, e foi deitar-se. E quando ele dormia novamente, retornou àquele sonho como antes, aquele foi fortemente criticado de ter tanto esperado sem partir. E lhe foi novamente ordenado de assim o fazer, debaixo de graves penalizações. Depois, no dia seguinte, se aprestou diligentemente por ir. Do que, quando a novidade foi sabida, ele foi impedido pela justiça de seu país e acusado de traição. E para que ele reconhecesse francamente sua intenção os juízes o quiseram condenar a morrer. Do que ele se encontrou muito espantado de uma única maravilha, se elevou seus olhos e as mãos diante os céus e rezou humildemente aos deuses que eles desejassem lhe ajudar. E tanto fizeram eles, do mesmo modo que Hércules, que nesse ponto o colocou. Ora estava ele na vila onde devia julgar tal costume que, antes da execução feita a qualquer criminoso, eram colocadas em um pote certo número de pedras marrom-cinzentas. E depois, retirando fora do pote, encontrassem-se maior número de pedras brancas que dessas escuras, julgava-se a pessoa inocente e não devedora de ser punida do que era acusada. E pelo contrário, se encontrasse mais de escuras que de brancas, punia-se os criminosos segundo o caso. E foram encontradas pela graça do dito Hércules mais de brancas que de pretas. E por isso foi o dito Miscelos reputado e tido por inocente do dito caso, e se foi por mar fazer sua viagem, que Hércules lhe havia

²²⁹ Ibidem, p. 49.

²³⁰ Idem.

ordenado, depois chegou ao chefe do rio acima nominado. E lá naquele lugar fundou a dita cidade de Crotona sobre a foz do dito prodomo Croton, e a nomeou Crotona²³¹.

2.13. O tempo do castigo: Fólio 31, Metamorfose de Acteon

Tendo saído para caçar, seus companheiros pararam para repousar e ele continuou só. Deparou-se com uma fonte muito bela em um vale de nome Gargafie, que era dedicado aos prazeres da deusa Diana, que estava nua se banhando naquelas águas. Acteon a indignou. Estava cercada de outras serviçais de nomes Crocale, Yale, Lamis, Phocas e Phiale, as senhoritas do arco que despiam, banhavam e vestiam a deusa (nomes que remontam a Ovídio, embora não tenhamos citado). Com raiva, Diana o mudou em cervo, o colocou dentro desse animal. Apavorado ele corria pelos campos do bosque e foi morto por Melancates, Theridamas e Hercicropus, antes dos outros cães, que o despedaçaram e o comeram²³².

Aquele Filho de Deus por Acteon é aqui significado depois que ele olhou e viu Diana, quer dizer, a divina essência em si banhar na clara fonte de sua mesma glória eterna, foi em sua humanidade em cima de sua dita morte, despedaçado e devorado, quer dizer, a morte na cruz por seus próprios cães, quer dizer, os Judeus que lhe desconhecera, não obstante fossem seu próprio povo salvo com ele com sua beatitude de paraíso.²³³

2.14.1. Fólio 49, Hermafrodita e Salmácida

Por Salmácida, entende-se também a mulher que intenta a se pentear, vestir, pintar, arrumar e ter conta por se banhar na dita fonte e usar seu tempo em obscenidades. É de tal mulher a “frequentação” tão perigosa e danosa ao homem que a procura habitualmente, que não poderá escapar depois que esteja ligado, seja sábio ou valente. Por Salmácida, também é entendido o mundo, que tanto abunda em orgulho, ornamentação, vaidade, arrogância, vontade, avareza, preguiça, luxúria e outros vícios horríveis e abomináveis a Deus e às virtudes que são piedosas. E pode ser a mulher que se enlouquece e se mantém comparada à prostituta de que São João fala no Apocalipse. Porque é ela que por sua malícia corrompe, abraça e atrai homens à desonra e à confusão. É ela também que significa a água onde se banham os “deliciosos mundanos”, que são aprisionados, como foi o dito jovem Hermafrodita, que antes de entrar estava belo, são e inteiro,- diferentemente do entendimento de Ovídio, que já via características de ambos pais, inclusive, originando o nome do personagem. É aquela que leva prudentes homens e bons religiosos, os seduz e enlaça entre seus laços, para dissolução da vida, mau costume contra a honra de Deus e alongamento de sua saúde²³⁴.

²³¹ Ibidem, p. 378.

²³² “*Cadmus ot de sa femme dessus nommé quatre filles, dont l'une fut appellee Anthonoé et fut mère Atheon, lequel se moustra tant amoureux de chiens et de vennerie qu'il en morut, comme dit sera cy après. Car il en fut mué en serf, dont ses propres chiens, cuidans veritablement que ce feüst ung vray cerf, coururent après luy et le tuèrent et mengèrent [...]*”. BOER, C. De; *Ovide Moralisé en prose. Texte du Quinzième siècle*. Op. Cit., p. 115.

²³³ Ibidem, p. 116.

²³⁴ “*Par la Fontaine de Salmacis nous est signifié la matrice d'une femme, en laquelle selon les naturiens a sept selles, c'est a dire sept chambres, esquelles se requeult ou reçoit la semence dont est faite generation. Et y en a troys à la dextre part, em quoy sont les enfants masles conceüz, et troys autres à la semestre, où sont les femelles conceüz. Et la septieme est ou milleu, en quoy, quant la dite germinature y est cheüe, se concepvent les enfants qui sont apellez*”

“hermafroditus”, c’est à dire ceulx qui ont l’ung et autre sexe d’omme et de femme et de chacun desquelz ilz peuvent user quant ilz sont assez aagez [...]. Par Salmacis nous est signifiée femme qui toute son entente met à soy tiffer, farder, pigner, guynier et tenir compte pour soy baigner en la dite fontaine et user son temps en ordure. Et de telle femme est la frequentation tant perilleuse et dommaigeuse à home qui la hante que à peine en peut aucun eschapper depuis qu’il en est lié, tant soit il saiges ou vaillant. Derechief par Salmacis peut estre entendu le monde, qui tant habunde en orgueil, cointrie, vanité, boban, envie, avarice, paresse, luxure et autres vices horribles et abhominables à Dieu et aux vertueulx que c’est pitié. Et peut estre femme qui si folement se maintient comparagée à la putain de qui Saint Jean parle em l’Apocalypse. Car c’est elle aussi qui signifie l’eau où se baignent les delicieus mondains et y sont attrapez, comme fut le dit jeune filz Hermafroditus, qui par avant qu’il entrast estoit bel et sain et entier. C’est celle qui mains preudes homs et bons religieux a seduiz et enlaciez entre ses laz par dissolucion de vie et mauvaise acoustumance contre l’onnour de Dieu et en eslongnement de leur salut”. Ibidem, p. 145,146.