

CORPOS MARGINADOS NA ARTE MEDIEVAL

Joana Antunes*

CEAACP - Centro de Estudos em Arqueologia,
Artes e Ciências do Património

RESUMO

As margens da arte medieval, no limite possível da sua elasticidade cronológica e tipológica, têm sido lidas à luz de uma transgressividade ora espontânea, ora premeditada, que encontra na representação do corpo humano, da sua aparência, da sua gestualidade, da sua frequente desumanização, o indicador aparente de uma separação estável entre centro e margem.

Reconhecendo o corpo e a sua representação como recipientes de tensões visualmente codificadas, procurar-se-á apresentar a *marginção* enquanto processo que torna intrinsecamente marginal e dota de alteridade uma imagem sem que ela sofra um radical processo de separação do entorno físico que lhe confere sentido. Partindo do manuscrito iluminado, suporte cuja natureza mais cedo propiciou uma clara articulação entre centro e margens, texto e imagem, objectiva-se a reflexão em torno do lugar da margem na arte medieval para um entendimento da sua polissemia, do seu potencial semântico e simbólico, através da forma como o homem medieval se representou a si próprio em situação de liminaridade.

Palavras-chave: Corporeidade - Marginção – Transgressão

ABSTRACT

The margins of medieval art, at its extreme of chronological and typological length, have been perceived as places of transgression. This transgressive nature, whether spontaneous or premeditated, is frequently reinforced by the depiction of the human body which, in its uncomely gestures and frequent dehumanization, seems to underline a stable separation between centre and margin.

Accepting the body and its depiction as recipiente of visually codified tensions, I will try to present the concept of margination as a process that imbues an image with marginality and alterity without forcing its physical segregation from the space and meaningful context to which it belongs. Departing from the analysis of illuminated manuscripts - whose nature prompted an early and clear articulation between centre and margins, text and image - , and the way medieval man depicted himself at liminal situations, this paper aims at the reflexion on the place of margins in medieval art and the recognition of its polissemey, and its symbolical and semantic potential.

Keywords: Corporeity – Margination - Transgression

*joana.filipa.antunes@gmail.com

Ao abordar a marginação do corpo humano na arte medieval, a opção por uma amostragem heterogénea, esparsa no tempo e no espaço, assume o risco deliberado de uma aproximação generalista e, eventualmente, desarticuladamente fragmentária. Em movimento amplamente transgressivo – e com a fluidez que a noção de *transgressio* transporta consigo no universo conceptual medieval¹ –, optaremos, apesar de todos os riscos, por volatilizar a segurança ontológica oferecida por um núcleo iconográfico coeso, coerentemente datado e contextualizado, em favor de uma leitura transversal e, na medida do possível, atemporal, ainda que inevitavelmente dentro da temporalidade historiográfica de uma medievalidade datada. Longe da pretensão ao alcance atmosférico de um *zeitgeist* medieval, o objectivo é tão-somente responder à condição algo metamórfica do próprio objecto de estudo: o *corpo marginado*, entidade ampla que transporta consigo pressupostos bem mais complexos do que a simples pertença física ao espaço da margem, nomeadamente uma fisicalidade que transparece fractura e alteridade, repulsa e exclusão, autocrítica e exorcismo, mas também (inevitavelmente) fascínio e comprazimento.²

Se a margem é o espaço de todas as possibilidades, a marginação implica o transporte dessas mesmas possibilidades para *aquém* da margem, para a proximidade imediata com o centro emanador de ordem e exemplaridade: o corpo marginado transporta a margem para o centro. Decidir como abordar a proximidade da marginação do corpo humano é, portanto, uma tarefa árdua que frequentemente conduz à redução da análise a um caso de estudo ou, inversamente, à recolha de amostras dispersas por entre os vários domínios e cronologias da arte medieval. Sendo que nenhuma das hipóteses responde por completo à amplitude do fenómeno e que ambas oferecem vantagens específicas ao investigador, aquela que nos propomos seguir nas próximas páginas é, precisamente, a que nos oferece a possibilidade, circunstancialmente

operativa, de trilhar os caminhos de uma arte medieval geográfica, cronológica e tipologicamente *orientada* mas não delimitada. Uma arte medieval concretizada, maioritária mas não exclusivamente, no suporte do códice iluminado; disseminada, tendencial mas não univocamente, pelos circuitos artísticos e culturais ingleses, franceses e flamengos; e desenvolvida, genérica mas não absolutamente, ao longo dos séculos XII a XV.

I. O CORPO COMO ESPELHO DE MARGINAÇÃO

O empenhado interesse com que os estudos medievais têm abordado a margem, o marginal e o fenómeno da liminaridade na cultura medieval, apesar de sistemático desde, pelo menos, a década de 60 do século XX,³ não implicou ainda uma reflexão aturada sobre a terminologia que os vários investigadores que vão *passando* pela margem acabam por utilizar, ora em uníssono, ora sem qualquer solução de consonância. A recusa, claramente pós-moderna – e, em grande medida, saudável –, de uma normalização previsivelmente asfixiante e porventura inibidora de contributos de maior cunho idiossincrático, é tão mais evidente quanto a aparente geração espontânea de um termo tão corrente (e de utilização tão intuitiva) quanto “*marginalia*”. Útil pela sua elasticidade, que oferece ao investigador a fluidez necessária ao estudo de um universo multimodal e imprevisível, esta descontração formal não deixa de apresentar as suas desvantagens, à medida que os vários estudos das margens da arte medieval se vão amontoando, em jeito de edifício babélico, sem escadas que permitam uma comunicação eficiente.

Das múltiplas possibilidades que os vocábulos latinos *margo* (gen. *marginis*) e *limes* (gen. *limitis*) nos deixaram em aberto, a historiografia artística (de língua românica, anglo-saxónica ou até germânica) tem recorrido a todas para transmitir, de acordo com a força expressiva da respectiva língua matriz, a variabilidade de soluções formais, temáticas e interpretativas oferecidas pelas

margens dos manuscritos, dos edifícios, do objecto artístico medieval em sentido lato. Neste sentido, *marginção* e *marginado* são apenas mais duas possibilidades que, recentemente, têm marcado presença no discurso científico em torno da margem.

De forma eloquentemente simples, Fernando Gutiérrez Baños assume: “*El concepto de marginado varía según quién se ocupe del tema y es, además, dinámico*”.⁴ E é, de facto, à historiografia artística espanhola que devemos a introdução dos conceitos de *marginado* e *marginção* nos domínios do estudo da arte medieval e, muito particularmente, das suas margens, com um inferido sentido sociológico de exclusão, inferioridade e afastamento⁵ que o léxico português frequentemente confina aos termos *marginal*, *marginalizado* e *marginalização*. A variabilidade e o dinamismo apontados por Gutiérrez Baños são, no entanto, vertidos num relativo desconforto aquando da articulação do *marginado* e da *marginção* com o espaço, concreto ou simbólico, da margem do objecto artístico, momento em que grande parte dos autores aplica estes termos de forma descomprometida e algo aleatória. Sem olharmos, por ora, para outras opções historiográficas que não as ibéricas – numa exclusividade sancionada pelo empréstimo do termo *marginado* no contexto do presente trabalho – façamos do corpo humano, ou da sua representação, objecto de um exercício simples.

Consideremos a representação dos carrascos de Cristo ou dos santos mártires na margem de um fólio decorado e, alternativamente, no interior moldurado de uma miniatura. E coloquemos depois a imagem da Virgem Maria, por exemplo, em idêntica situação: uma vez na margem, ambos são, do ponto de vista codicológico e meramente descritivo, figuras *marginais*. No entanto, a leitura imediata da sua corporeidade, dos seus gestos, das suas expressões faciais, do seu vestuário e dos objectos (simbólicos ou não) que lhes estão associados, revela a fractura imediata que entre os dois se estabelecerá no momento da sua interpretação. O corpo

do carrasco, iconograficamente formulado para causar antipatia e repulsa, - e exemplo ao qual regressaremos ao longo deste estudo – movimenta-se de forma excessiva e violenta, cobre-se de roupas rasgadas, listadas ou demasiado garridas⁶ e, muitas vezes, vê a sua negatividade reforçada por um tom de pele incomum (cinzento ou azul, por exemplo), pelo aspecto hirsuto dos cabelos ou pela ausência deles, e ainda pelo rosto – frequentemente dotado de feições exageradas, como um nariz demasiado adunco ou demasiado largo – contorcido em esgares de raiva ou de prazer sádico.⁷

As conotações valorativas e as associações simbólicas do carrasco e da Virgem são, de forma evidente e, independentemente da sua situação no espaço físico do fólio, respectivamente negativas e positivas, e nem a presença da Virgem na margem a negativiza, nem o transporte do carrasco para o interior de uma inicial ou de uma miniatura neutraliza a sua alteridade, ou anula a intencionalidade da sua exclusão, ou ainda a marginalidade (semântica e valorativa) que lhe é intrínseca.⁸ Não sendo já marginal, porque não vinculado à margem do fólio, o carrasco denuncia, através do seu aspecto, da sua gestualidade, da sua expressividade, um claro processo de *marginção*: por ser o perpetrador de um castigo injusto, por ser um instrumento de violência extrema, por infligir sofrimento, por ser a antítese do mártir e, no fundo, por ser um dispositivo indispensável à activação da piedade do observador. Por tudo isto, o carrasco é *marginado* porque tem (em si) a margem, transportando-a consigo, enquanto estigma, para onde quer que se desloque.⁹

Partindo, assim, do potencial significativo do termo *marginado* em ambos os contextos lexicais (espanhol e português)¹⁰, podemos assumi-lo, no contexto específico da representação do corpo na arte medieval, como aquele que simultaneamente está à margem, porque excluído, e transporta consigo a própria margem. Esta lógica de transporte, que não deve ser lida literalmente, não implica a precedência da margem sobre o centro na

apresentação da imagem do marginado – que nos conduziria, na linha do exemplo evocado, ao raciocínio ilógico de que as representações de carrascos começaram a acontecer na margem para só depois passarem às iniciais historiadas e às miniaturas. O transporte da margem para o centro a que nos referimos implica, apenas (e não sem constituir matéria de discussão), que a ocorrência do corpo marginado na margem é exponencialmente maior do que a sua presença nos espaços de representação *centrais* e *oficiais*. Esta aparente recorrência não deve passar sem uma reflexão, por breve que seja, sobre a projecção de determinados comportamentos e características corporais em contextos expositivos como a margem e o centro, e a noção que o homem medieval foi tendo da sua própria corporalidade. Esta noção, profundamente marcada pelo exercício de alteridade – ou de auto-reconhecimento (visual) através da observação do outro – exigido pela impossibilidade de confronto imediato com a imagem de si próprio, seria resultado de um complexo jogo simultaneamente projectivo e reflexivo: “*the act of looking at one’s own reflection triggers a chain of mental events that heighten consciousness of relations between body, self, and other, and the profound strangeness of the self to the self*”.¹¹

Sem mecanismos de captação e projecção de imagem vagamente semelhantes à fotografia ou ao vídeo, a visão que o homem medieval tinha de si próprio não podia ser senão maioritariamente mediada:

mediada pela visão do outro (grandemente veiculada pela arte), pela observação do outro (estabelecida a nível quotidiano e ocasionalmente vertida, também, em suporte artístico). A alternativa a este jogo de alteridade é o potencial reflexivo do espelho, do qual o homem medieval não deixará de tirar partido, enquanto instrumento de visão, enquanto dispositivo literário,¹² enquanto metáfora e símbolo de enorme poder visual. Alicercado na veiculação de comportamentos exemplares, os *specula* de conteúdo moral¹³ forneciam os bons exemplos que a vida do leitor deveria reflectir, mas também os maus exemplos que ele devia evitar. Mas, aquilo que promete ser um reflexo imediato, por exemplo, do bom príncipe, nunca o é verdadeiramente, uma vez que os modelos de perfeição nele aprisionados são sempre ideais e pressupõem uma conquista progressiva: o *speculum* não espelha um leitor perfeito, espelha a perfeição que o leitor deve alcançar. Aparentemente óbvia, a relação entre o *speculum* e o seu leitor é, na verdade a de um complexo compromisso e de um constante *mise en abyme*. O indivíduo não se vê reflectido na obra, mas vê na obra o reflexo de si próprio num tempo ideal e futuro; ou seja, o *speculum* é um objecto (a metáfora de um objecto) que não reflecte mas emite uma imagem¹⁴ que permite ao leitor/contemplador perspectivar assim o momento em que as emissões se transformarão, finalmente, em reflexos e que, ao olhar para a obra, o leitor se veja nela espelhado.



Fig.1 - Breviário (*Breviary of Queen Isabella of Castille*), c. 1497, Bruges, British Library, Add MS 18851, fs. 270r, 477v.

Mas, mesmo em frente ao espelho, ele (re)conhece-se melhor através do outro e talvez não seja exagerado supor que a recorrência do *speculum* na cultura medieval foi mais literária e metafórica do que real e quotidiana, ainda que, em ambos os casos, essencialmente elitista. De resto, o espelho não é um dispositivo neutro e isento de implicações morais e metafísicas e se, tanto a arte como a literatura, sublinham a sua utilidade enquanto superfície de reflexão, introspecção e exemplo, não deixam de ressaltar também os artifícios de ilusão e inversão da realidade que o espelho implica. Frequentemente vertida nas margens, povoadas de sereias que têm no pequeno espelho circular um atributo fundamental – com sucedâneos tão interessantes quanto o macaco que mimetiza o comportamento humano auscultando a sua imagem espelhada, ou ainda a bela jovem *melusínica* que observa o reflexo do seu rosto, indiferente à repugnância reptilínea do seu corpo tomado pela vaidade¹⁵ – esta conotação perigosa do espelho não deixa de trazer associada a necessidade de espelhar no outro aquilo que se não quer ver em si.

medieval espelhou-se multiplamente: no selvagem que, incapaz de controlar as pulsões sexuais, rapta (com o acto de violação implícito) mulheres indefesas ou que, pelo contrário, se deixa domar, domesticar e humilhar por elas na perspectiva da almejada gratificação física; e no cavaleiro que mata o selvagem, aniquilando assim a sua natureza mais primitiva, impulsiva, irracional e sempre excessiva.¹⁸ Marginado pela ausência dos habituais caracteres de domesticação do corpo – vestuário, higiene, cultivo de um corpo alvo e glabro¹⁹ – o homem selvagem, hirsuto e desgrenhado, impulsivo e irracional, move-se com relativa facilidade entre os domínios do inóspito e do habitável, do intratável e do domesticável, aproximando-se progressivamente do mundo urbano e dos espaços centrais da arte nele produzida, até alcançar o lugar do anjo e do santo,²⁰ demonstrando de forma exemplar que é precisamente na relação dinâmica entre o centro e a margem, que o corpo actua como espelho eficaz da irreverência desta (e da sua própria irreverência) face ao nosso olhar (sempre) tendencialmente classificador.



Fig.2 - Livro de Horas (*The Taymouth Hours*), c. 1325-1350, British Library, Yates Thompson 13, fls. 62-63.

Este mecanismo de projecção exorcizante tem na figura do homem selvagem um dos seus melhores exemplos.¹⁶ Simultaneamente marginal e marginado, o "salvage bruto"¹⁷ que foi também um topos literário, assumiu frequentemente os comportamentos menos confessáveis do homem civilizado. Nas margens de manuscritos, nas faces de pequenos cofres decorados e em tantas outras peças de uso privado, o homem

II. MARGINAR A TRANSGRESSÃO

Não é a ordem instituída pela Igreja ou pelo poder temporal que a *marginália*, o *marginal* e o *marginado* desafiam. Nem tão pouco a transgressão que a historiografia contemporânea insiste em atribuir-lhes como objectivo e produto (tanto em potência como em intenção) assumiu esse valor sistemático no tempo histórico da Idade Média. Fruto do fosso epistemológico

que nos separa, a transgressão acontece quando uma imagem (visual, literária ou mental) transpõe os limites estabelecidos pelo (neo)medievalismo para o próprio pensamento medieval.

Sem a pretensão, a vários títulos inoperativa, de inviabilizar o potencial transgressivo das imagens medievais ou invalidar os contributos historiográficos que em torno dele se foram (e se vão) construindo,²¹ não podemos, contudo, deixar de defender uma posição de demarcação da visão essencialista de uma Idade Média paradoxal, em que qualquer imagem de interpretação ou catalogação menos confortável se assuma, antes de mais, como transgressiva. A transgressão existe, é claro, no seio da cultura medieval e serve de tema e fundamento a muitas das suas imagens – negá-lo seria ingénuo. É, no entanto, necessário ter noção da distância que separa *imagens de transgressão* de *imagens transgressivas* e, sobretudo, do caminho que é necessário percorrer para afirmar a intenção claramente transgressiva de uma imagem. Se as segundas são raras e devem ser avaliadas com particular atenção, as primeiras são bastante mais frequentes e estabelecem com a marginação do corpo uma relação de estreita dependência.

Uma das imagens de transgressão mais significativas para o mundo medieval é, precisamente, a que implica a perda da beatitude genesíaca e o exílio para lá dos limites do Jardim do Éden. A confissão de Adão a Dante, já evocada por outros autores no início de outras reflexões sobre a relação entre o centro, a margem e as fronteiras estabelecidas pelas e para as imagens medievais,²² resume de forma precisa a condição do marginado: *Or, figliuol mio, non il gustar del legno fu per sé la cagion di tanto essilio, ma solamente il trapassar del segno.*²³

O trespasse, a transposição, a transgressão, o atropelamento de um marco, de um sinal ordenador, são, todos eles, processos frequentemente envolvidos na marginação do corpo na arte medieval, e Adão e Eva, habitantes primeiros e últimos de um mundo genesíaco, são, na verdade, os primeiros protagonistas (estritamente humanos) de uma longa história de corpos marginados. Eles que, por transporem o "signo" último da obediência incondicional, perdem a dignidade da nudez inocente e a imunidade do modo de vida edénico, são simultaneamente marginalizados e marginados, perdendo o contacto com o espaço da beatitude, da ordem e da harmonia eterna – que será doravante o centro utópico que, cada homem por si,



Fig.3 - *Biblia moralizada*, c. 1455-1460 Koninklijke Bibliotheek, KB, 76 E 7, fl. 1 ; George Chastellain, *Miroir de mort*, 1470, Bibliothèque municipale de Carpentras, ms. 410, fl. 9.

e a Cristandade em conjunto esperam conseguir recuperar – e carregando sobre o seu corpo os sinais desse afastamento da ordem e da virtude, através do vestuário, do trabalho, da dor e da morte,²⁴ que deixarão, para sempre, nos corpos dos seus descendentes a marca ígnea de um desacordo entre as necessidades do corpo e as exigências da alma.

Sem se conformar verdadeiramente com a perda do Paraíso, o mundo medieval, consciente de ser a sua *versão corrompida e degradada*²⁵ vai criar para si uma série de mecanismos de restabelecimento da ordem, da harmonia e da estabilidade interrompidos pelo Pecado Original, essa transgressão que ecoa, também, uma outra transposição de limites: a de Lucifer e dos anjos rebeldes que inauguram, de forma definitiva e extrema, a marginação do corpo humano.²⁶

Processo metamórfico verticalmente negativizado, a queda destes anjos é muitas vezes alvo de representação pictórica destacada no espaço da miniatura que, centrada e moldurada, direcciona o olhar imediato do observador para uma cena de movimento vertiginoso, em que o céu se enche de criaturas que vão perdendo o aspecto humanizado do anjo à medida que se dirigem ao solo, poluto e ardente. Dois exemplos particularmente eloquentes deste “*tragique destin vertical*”²⁷ encontram-se numa *Bíblia moralizada* de Bruges (c. 1455-1460) e no *Espelho da Morte* de George Chastellain (1470).²⁸ Na primeira, a demonização e marginação física dos anjos rebeldes é denunciada pela perda do referente imediato do vestuário: os (agora) demónios que se encontram mais perto do céu são já criaturas negras, de rosto grotesco, orelhas pontiagudas e chifres, com garras em vez de pés e mãos e asas membranosas em vez de plumáceas, mas mantêm ainda as vestes brancas da sua condição angélica. Os que se encontram mais próximos do solo, por outro lado, assumem um aspecto plenamente demonizado ao verem associada à nudez, um hibridismo reforçado pela adição de características animais, seios femininos e rostos desdobrados na região abdominal.

O segundo exemplo, mais interessante do ponto de vista da concepção de efeitos visuais verdadeiramente impressionantes, mostra diferentes níveis de demonização nas figuras que se precipitam em direcção ao solo, sendo a mais expressiva a figura central que é *fixada* no momento em que o seu rosto, ainda humano e belo, começa a acusar a transformação pelo aparecimento de uma orelha canina, uma asa de ave convive com uma de morcego e o corpo vestido dá lugar à nudez grotesca e pilosa típica dos seres demoníacos. Ao perderem a sua humanidade, adquirindo o aspecto objecto de um ser que é corporalmente indefinido e múltiplo, aglomerando formas humanas e animais, os demónios desta horda de transgressores abrem, de facto, um precedente que os primeiros homens vão repetir e todos os homens depois deles.

Se a consequência da primeira transgressão humana se concretiza num movimento centrífugo, numa expulsão do centro e numa remissão para a margem, onde ao corpo será ciclicamente infligida a dor, o cansaço e a morte, já a primeira transgressão angélica se consubstancia num movimento descendente e na perda da perfeição corporal (humana) dos seres angelicais. Do centro para a margem e do alto para o baixo: assim se estabelecem, aparentemente, as coordenadas da marginação do corpo na arte medieval.

III. MODELO E ANTI-MODELO

Para um entendimento amplo das leituras possíveis destas mesmas coordenadas, a convocação dos conceitos de “modelo e anti-modelo”, propositadamente decalcados de *Image on the Edge*,²⁹ pretende apelar a um entendimento não unívoco das dinâmicas opositivas em que supostamente se articula a cultura e o pensamento medievais. Partindo, mais uma vez, do jogo de espelhos que se estabelece entre o modelo, oficial o ideal – jogo este implícito nas propostas de autores como Maria Corti e o próprio Michael Camille³⁰ –, pretendemos apontar as múltiplas possibilidades de leitura de um modelo que não só gera um seu oposto, como se define e reitera através dele, e de um anti-modelo

que não só se opõe como permite, por reflexo, a definição do modelo, assumindo um insuspeito protagonismo em todo o processo.

Na verdade, tal como o inferior depende do superior e a margem depende do centro,³¹ pressupondo-se ambos mutuamente, também o corpo marginado depende de um outro corpo que, no extremo oposto de uma escala valorativa, lhe sirva de referente funcional. Sem grande hesitação, poderíamos assumir que este corpo ideal, automaticamente instituído como modelo e positivamente ancorado no centro (e no alto) da representação medieval é, de facto, o corpo sagrado, santo e virtuoso, por excelência. É o corpo *aptum*,³² que obedece à tríade estética de São Tomás de Aquino³³ e ao conceito ciceroniano de *decorum*, devidamente adaptado ao contexto (também estético) do mundo medieval.³⁴ É o corpo proporcional e recto, sereno e regrado na sua gestualidade, comedido na sua expressividade facial, agradável na sua aparência e compleição, saudável e sem mácula.³⁵ Mesmo em situações de maior sobressalto, este corpo ideal mantém as suas características de harmonia serena, ao invés do corpo que, na intenção clara de incorporar e transmitir determinada carga negativa, sofre um processo de marginação que, apesar de tudo, não implica uma importância menor na dinâmica visual e simbólica estabelecida pela imagem, mas

sim a sua secundarização (ou pura e simples negação) no processo de identificação com o observador. No exemplar confronto entre a Humildade e a Soberba, personificadas numa miniatura do *Speculum virginum* atribuído a Conrad von Hirsau (c. 1025-1075),³⁶ a marginação da segunda constrói-se por antítese à primeira:³⁷ o desequilíbrio, a agitação, a exasperação patentes na expressão facial, o desalinho dos cabelos, a gesticulação exagerada são o oposto da virtude encarnada pela figura vitoriosa, que é estável e segura, e que se movimenta com precisão e sem excessos, mantendo a expressão serena e a compostura. Os mesmos formulários, vertidos na marginação de figuras de uma gestualidade colérica, violenta e arrebatada, de uma expressividade facial grotesca, com o efeito impressivo da boca escancarada, da língua estirada e dos olhos rigidamente abertos frequentemente reforçado pelos cabelos hirsutos ou flamígeros, servem de contraponto a figuras de uma corporalidade virtuosa, serena, contida e harmónica em suportes escultóricos como capitéis e relevos de fachada. Referências imediatas, as personificações dos Vícios e das Virtudes – em oposição directa, como, por exemplo, na catedral de Amiens, ou em versões pontuais e seleccionadas, como em Saint Pierre de Moissac³⁸ – estabelecem modelos essenciais deste corpo perfeito, vencedor inquestionável de uma *Psychomachia* subliminarmente omnipresente na arte



Fig.4 - Conrad von Hirsau (atr.), *Speculum virginum*, Alemanha, 2º ou 3º quartel do século XI, British Library, Arundel 44, fl. 34v; Avareza e Luxúria, portal sul da igreja de Saint Pierre de Moissac, c. 1120-1125.



Fig.5 - Diagrama dos Quatro Ventos, Áustria, c. 1300, Dr. Jörn Günther Rare Books, Hamburgo; *Rotschild Canticles* (séc. XIV, Flandres ou Renânia, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Beinecke MS. 404, fl. 64r; *Breviari d'Amor catalão* (Catalunha, c. 1375-1400, British Library, Yates Thompson 31, fl. 40v.

figurativa medieval.³⁹

Um corpo assim equivale – porque é dela um reflexo – a uma alma sem pecado nem defeito e merece, portanto, o protagonismo do espaço central, espaço de convergência, de harmonia, de início. “Primeiro, encontro o ponto central”, assim se inicia a *reportatio* da *Arca Mística* de Hugo de São Victor,⁴⁰ na sugestão de um gesto criativo simultaneamente simbólico, estético e matemático, que faz do centro o espaço do corpo perfeito, em situação de perfeito *decorum*. Particularmente evidente quando vertida na articulação orgânica entre o corpo humano e o círculo, forma centralizada por excelência e epítome de perfeição e de infinitude, esta espacialização valorativa do corpo perfeito foi instrumental na projecção gráfica dos mecanismos de apreensão do mundo que também a Idade Média (e toda ela) procurou fazer, através dos seus *schemata* pedagógicos, de forma racionalizada, geometrizada e, afinal, inevitavelmente antropocêntrica. Inscritas numa lógica central-ascensional, são múltiplas as imagens e os contextos em que o corpo humano, assumido microcosmos,⁴¹ serve de enquadramento, suporte e medida à

projecção visual de ideias tão totalizantes quanto o sagrado,⁴² o tempo,⁴³ a história da humanidade no percurso para a salvação,⁴⁴ a natureza.⁴⁵

Outras imagens há que reflectem claramente a relação dinâmica entre o corpo humano, o centro e a margem, o alto e o baixo, deixando transparecer a sua (des)valorização de acordo com a proximidade de uns ou de outros. Num livro de horas inglês (c. 1325-1350),⁴⁶ a lógica centrífuga e descensional da Queda dos Anjos Rebeldes – desta feita, cronologicamente anterior aos exemplos supracitados, mas iconograficamente mais densa – é essencializada de forma visualmente eficaz: o centro do fólio é ocupado por uma representação concêntrica do universo, com a terra convenientemente colocada em posição central relativamente às restantes esferas celestes; acima desta, a corte angelical desfila, harmoniosamente distribuída por um espaço arquitectónico – elemento claramente ordenador – que se abre em galeria e apresenta, ao centro, Deus como radiância excêntrica, ou emanação suprema de luz; no nível inferior, o Inferno e os seus habituais protagonistas espremem-se

num espaço exíguo e caótico, recebendo as criaturas grotescas – anjos caídos, mais uma vez – que se precipitam do alto, atravessando desamparadamente o perfeito sistema das esferas celestes. Neste nível inferior, tudo é negativo e nem a inclusão de referências arquitectónicas, excepcional na representação de cenários infernais, pode ser lida com outro sentido que não o de uma solução de espelho negativo dos muros da Jerusalém Celeste, sublinhando o confinamento de uma cerca muralhada, cidadela imensa e inexpugnável onde o próprio demónio jaz, imóvel e esmagado sob o peso do mundo perfeitamente ordenado pela lei divina. Os valores da corporeidade são, nesta imagem, muito explícitos: no alto estão os corpos perfeitos de seres supra-humanos, ordenados, serenos e monocromaticamente luminosos; em baixo estão os corpos grotescos, bestializados e hibridizados de seres cuja sub-humanidade se epitomiza na figura de Satanás, o primeiro a perder a perfeição corporal da sua condição de anjo e o único a demonstrar uma hiper-negativização pelo excesso (contra-natura) de caracteres humanos.⁴⁷

Partindo, assim, do protagonismo marginante do híbrido, rapidamente

alcançamos a manifestação, porventura mais extrema, da marginação do corpo humano por via do hibridismo grotesco dos demónios – exponencialmente reforçado pelo facto de provir da perda de um estado de perfeição original. Ainda que este não seja o momento de reconstituir a diacronia dos mecanismos dessa marginação, não podemos deixar de evocar a interessantíssima – porque subtil – estratégia de marginação posta em prática pelo pintor da *Vida de Guthlac*, uma narrativa desenvolvida em dezoito cenas, inscritas em molduras circulares, ao longo de um rolo de cerca de três metros de pergaminho.⁴⁸ Na cena 6, Guthlac é atacado por uma horda de demónios que, com a ajuda de um látigo que lhe é oferecido por São Bartolomeu na cena 7, acaba por conseguir dominar e expulsar do espaço sagrado da capela, na cena seguinte. Nesta oitava moldura circular, os demónios alados, grotescos e altamente hibridizados dos episódios anteriores passam a ser nada mais do que estranhos animais cuja demonização e conseqüente marginação se estabelecem a um nível mais subtil. Numa hibridação sugerida pelo bipedismo, o animal (con)funde-se com o humano a partir do momento em que assume uma posição que lhe não é natural. Ainda que o sentido de domínio e

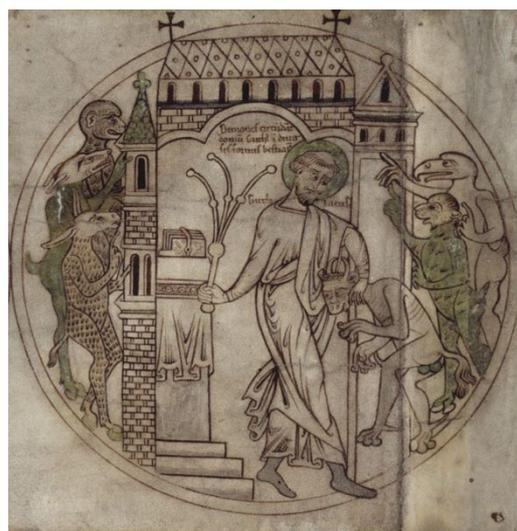
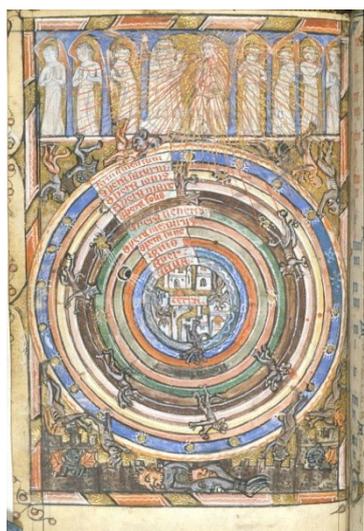


Fig.6 - Livro de Horas ('Neville of Hornby Hours'), Inglaterra, 2º quartel do século XIV, British Library, Egerton 2781, fl. 1v; Vida de Guthlac ('Guthlac Roll'), Inglaterra, último quartel do século XII ou 1º quartel do século XIII, British Library, Harley Roll Y.6.

domesticação implícito nesta cena possa explicar o recurso a uma menor hibridação na composição destes demónios – ao ponto de os identificarmos claramente com animais familiares como o macaco, o cão, o burro, o boi ou a águia – o autor destas imagens não foi indiferente ao potencial de desconforto da mistura subtil de duas naturezas aparentemente incompatíveis. A partir daí, e sobretudo por via da estranheza, torna-se fácil transformar o que até aqui seria um animal relativamente comum numa figura negativa, repulsiva, desconcertante, cujo lugar na própria composição circular é marginal: nos interstícios que ficam para lá do espaço da capela de Guthlac, ocupante natural do espaço central da moldura.

Embora devamos evitar sucumbir à fácil tentação de essencializar o comportamento e o pensamento medievais, polarizando aquilo de que se gostou e aquilo que se abominou durante os longos séculos de uma Idade Média múltipla e diferenciada, talvez não estejamos longe de uma generalização válida e assertiva, se dissermos que a importância da tríade de São Tomás evidencia a desconfiança e o desconforto provocados pelo seu oposto: o que é híbrido, confuso e misturado, o que é desproporcional e agitado e, por consequência, o que foge à apreensão, compreensão e racionalização por parte do observador.⁴⁹ A Idade Média não hesitou em tirar partido do potencial reactivo da imagem híbrida para criar os seus anti-modelos e se, na *Psychomachia*, Prudêncio esboça o combate entre Virtudes e Vícios em moldes de completa humanidade, já o *Liber Vitae Meritorum* de Hildegard von Bingen (inspirado na obra de Prudêncio e escrito entre 1150-1163), faz dos Vícios figuras abjectas e híbridas, mistura de partes humanas e animais, incapazes de comunicar num registo que não seja o da linguagem rude e vulgar.⁵⁰ Apesar de tudo, nesta como em tantas outras obras literárias e visuais, a definição do modelo acontece pela sua resposta ao anti-modelo, arvorado em verdadeiro protagonista e alvo único de uma cuidada construção iconográfica.⁵¹ Antecipando, em certa medida, o poder paradoxalmente sedutor de um anti-herói,⁵²

irresistível na usurpação da centralidade do seu correspondente, sempre mais definido e sempre mais previsível, o anti-modelo materializado no marginado leva ainda mais longe a estranheza do seu protagonismo, vilanizando-o pela subversão e/ou inversão (mais do que ausência) dos valores do modelo. Convulsa a sua relação, a distância entre centro e margem não pode já ser percorrida em linha recta.

IV. A MARGEM E OS SEUS LUGARES COMUNS

Dentro dos limites fundamentais da ordem divina, mas sempre na iminência da sua transposição, inaugura-se então a separação definitiva entre o bem e o mal, o bom e o mau, a virtude e o vício, a salvação e a perdição, que a Idade Média irá verter em oposições como belo e feio, proporcional e disforme, centro e margem. Anjos e demónios, em eterna disputa, reclamarão para si a alma do homem medieval. E este, para alcançar a salvação da alma e do corpo (que dela se não separa verdadeiramente),⁵³ guardará os melhores espaços dos seus edifícios, dos seus livros, do seu mobiliário e dos seus objectos para representar o bem, lançando nas margens as tentações do mal e os seus exemplos mais consequentes.

Luxúria, obscenidade e todo o tipo de pulsões sexuais. Gula, embriaguês e desbragamento. Jogo, fraude e violência. Pecado elevado a todos os seus possíveis expoentes. São estes os temas que, em jeito de exorcismo e de catarse, o homem medieval (teórico, artista, comitente) verte nas margens das obras que dedica a Deus e coloca sob a sua protecção e sob o seu poder. A margem é, assim, um espaço de purga e, simultaneamente, um espaço de exemplar moralização, pois é necessário representar o pecado para explicar os seus perigos. Por tudo isto – e também pela sua dependência em relação a um centro ordenador e dominador que lhe confere um carácter estanque⁵⁴ – a margem é um espaço de figuração, fixação e neutralização de tudo o que é negativo. Por consequência, o corpo que aí se representa é um corpo pantagruélico e quase sempre negativizado: marginal e marginalizado.



Fig.7 - Saltério (*Ormesby Psalter*), East-Ánglia, c. 1300, Bodleian Library, MS Douce366, fl. 131.

É esta, de alguma forma, a visão que perpassa muito do que se diz e escreve acerca da margem na arte e no pensamento medieval. E é esta a concepção geral do comportamento do corpo na margem. São estes, em suma, os equívocos fundamentais que a análise do fenómeno da marginação do corpo humano na arte medieval pode ajudar a clarificar, começando, desde logo, por relembrar a uma pós-modernidade pouco disposta a abdicar do *flirt* com a margem e com o seu potencial transgressivo, que a margem, enquanto entidade ou espaço autónomo, não existe. E que um dos pressupostos para a sua existência é o contacto, fluido e contínuo, com o centro.

Concordando em discordar, autores como Gil Bartheleyns, Pierre-Olivier Dittmar e Vincent Jolivet, cujo estudo sobre a transgressão na arte medieval temos vindo a citar, propõem que a viabilidade da relação tão explicitamente tensa entre centro e margem se justifica pela sua radical separação formal. De acordo com esta formulação, a organização do espaço da figuração na arte medieval – sempre mais claramente exemplificado pelo fólio iluminado – obedece a um sentido de clara divisão entre margem e centro, sagrado e profano. Na verdade, esta divisão é tão claramente definida que explica e justifica a convivência de imagens tão absolutamente díspares (no conteúdo e na forma) quanto

aquela com que nos apresentava o hiper-citado Saltério de Ormesby (c. 1300)⁵⁵: num fólio de cercadura plena, a inicial “D” que inicia o salmo “*Domine exaudi orationem meam*” serve de palco a uma cena de particular intensidade mística, onde David é representado em adoração a Cristo, cuja aparição permite o estabelecimento de um discurso directo, denunciado pelo filactério onde se inscrevem, precisamente, as primeiras palavras da oração. Na margem, e em discurso paralelo, encena-se todo um jogo semântico em torno da luxúria, da tensão sexual e dos instintos terrenos, codificado, no *bas-de-page*, através da figura híbrida cuja cabeça toma o lugar do sexo, do casal envolvido numa metafórica caça do falcão ao esquilo e da articulação entre a sugestão fálica da espada embainhada e o anel, do gato que persegue o rato semi-oculto na sua toca, e ainda das duas figuras híbridas que, já na margem de cabeceira, sancionam negativamente o comportamento do casal.

Composições como esta permitem-nos, portanto, suportar o pressuposto de que a criação de planos paralelos isola os vários níveis hierárquicos da obra, neutralizando assim a carga negativa associada à figura marginal e marginada: e isto tanto para o fólio iluminado, como para o cadeiral, cujas misericórdias se sujeitam à censura colectiva e à humilhação do apoio do corpo dos seus ocupantes, como ainda para o edifício, onde o capitel, o modilhão



Fig.8 - Saltério e Livro de Horas (*Howard Psalter and Hours*), Inglaterra, c. 1310-1320, British Library, Arundel 83, fl. 47.

ou a gárgula aprisionam as formas corporais mais perigosas. Sagrado e profano convivem porque não se tocam nem se misturam:

*Mises sur le même plan, les associations les plus délicates perturberaient l'organisation symbolique et morale du monde, alors que hiérarchisées, elles travaillent pour la loi.*⁵⁶

A ideia de uma recorrente instrumentalização da margem pelo centro na arte medieval, enquanto dispositivo estratégico de um discurso de validação e reiteração dos valores (espirituais e temporais) instituídos é uma das soluções mais frequentes, e porventura mais eficazes, para a natureza tantas vezes insólita e epistemologicamente indefinida das imagens marginais. Contudo, o reconhecimento de uma profunda hierarquização não responde a todos os casos de marginação. E casos há, de facto, em que a relação formal e semântica entre ambos (centro e margem) é directa e imediatamente evidente, como no caso de um fólio de um Saltério e Livro de Horas inglês (c. 1310-1320),⁵⁷ em que o rei David dirige, a partir da inicial, toda um grupo de instrumentistas imediatamente hibridizados pela margem.

No *bas-de-page* de um outro fólio do mesmo manuscrito,⁵⁸ um híbrido leonino

ergue o seu rosto e uma das suas mãos humanas em direcção à caixa de texto, tal como o carneiro que, em posição oposta, mantém os joelhos em terra e ergue uma das mãos. A explicação para este tipo de imagens procura-se muitas vezes – e muitas vezes se encontra – no texto que lhe é imediatamente próximo, sendo que determinada palavra ou expressão é frequentemente glosada, ou mesmo descontextualizada, através de uma imagem aparentemente deslocada do contexto geral da página.⁵⁹

Neste caso, contudo, a função destes híbridos não é parodiar determinada palavra, mas sim glosar e, num sentido hipertextual, prolongar e completar a mensagem do Salmo contido na página e ilustrado na inicial. “*Salva-me, ó Deus, pois a água já me chega ao pescoço*”, é o apelo desesperado que se ilustra na inicial S, em que o pecador, quase completamente imerso, dirige as suas preces ao Salvador. Que sentido fazem, então, estes híbridos, tão distantes até de uma previsível metáfora aquática? O Salmo continua: “*Ó Deus, Tu conheces a minha ignorância, os meus crimes não são ocultos para ti*”, “*a confusão cobre o meu rosto*”, “*tornei-me estrangeiro para os meus irmãos, um estranho para os filhos de minha mãe*”.⁶⁰ Transformados, por via da bestialização do corpo, em símbolos da regressão da

condição humana em consequência do pecado, é este o apelo que os híbridos humanos anunciam: "Aproxima-te de mim, resgata-me!". Na sua evidente relação com o centro – hierarquizada, certamente, mas não estanque – o hibridismo assim exposto não só actua como mecanismo de marginação como implica já a sua reconversão, ao deixar implícita a hipótese de salvação do ser marginado, ou do que com ele se identifica.

V – A MARGINAÇÃO DO CENTRO E A DESMARGINAÇÃO DA MARGEM

Se a relação entre o centro e margem não pode já ser lida a partir da aplicação sistemática de lógicas absolutas de transgressão (pressupondo que centro e margem contactam para que a segunda subverta os valores da primeira) ou de ordenação (pressupondo que a transgressão não existe por não existir contacto e que a ausência de contacto reforça a mensagem oficial e central), também as leituras valorativas da margem como negativa, transgressiva e

poderíamos supor, como o recurso constante ao corpo humano enquanto signo preferencial para a transmissão de ideias e para o estabelecimento de discursos implica a activação de mecanismos de marginação vários, muitas vezes transversais à margem e ao centro. Por outro lado, o transporte não é unívoco, e também a margem acolhe corporeidades positivas, transformando-se num espaço de encenação de privilégio, eleição e excepção. Senão, vejamos as inúmeras representações de comitentes que, ao longo dos muitos séculos da arte medieval (e para além dela), encontraram na margem e no interstício uma liminaridade inclusiva e privilegiada.⁶¹ Nas várias cópias iluminadas da obra de Hildegard von Bingen, as suas visões são frequentemente dispostas no centro do fólio e a sua presença física remetida para a margem ou o interstício: na já referida visão do *Homo Universalis*, por exemplo, o único corpo marginal é o da própria vidente, que encontra na margem não um espaço de marginalização, entendido por exclusão ou negativização, mas um espaço

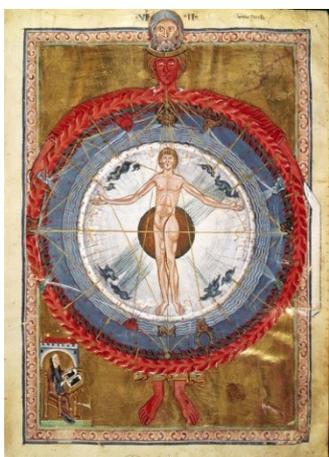


Fig.9 - Hildegard von Bingen, *Liber Divinorum Operum*, c. 1210-1230, Biblioteca Statale di Luca, Ms. 1942, fl. 9.

marginalizante e do centro como positivo, exemplar e dignificante não podem já assumir-se como soluções interpretativas de operatividade inquestionável. Não só as relações entre centro e margem são mais circunstanciais e, portanto, menos convencionalizadas do que à partida

de participação privilegiada no mistério da criação e da organização divina do mundo.⁶²

Se a margem é ocasionalmente desmarginalizada, permitindo-nos um maior entendimento do seu potencial

inclusivo e múltiplo, também o centro se convulsiona perante a presença, acessória ou protagonista, de figuras marginadas, com ou sem prolongamento para a (e pela) margem. Recuperando a questão do potencial marginante do hibridismo podemos evocar o caso flagrante dos seres compósitos, ou *grylli*, das margens do Saltério de Maria de Inglaterra (c. 1310-1320). A *marginalia* deste códice é, ao longo dos primeiros fólhos, visual e semanticamente inócua, composta sobretudo por breves composições com animais, cenas de interacção entre um

de um dos episódios porventura mais perturbadores e comovedores dos escritos evangélicos, o Massacre dos Inocentes.⁶³ Herodes, que assume o protagonismo da composição e da acção é, precisamente, a figura mais nitidamente marginada – mais até do que os soldados que levam a cabo o infanticídio.⁶⁴ Neste caso, não são a expressão, a fisionomia ou o gesto que denunciam a coincidência entre a bestialidade dos *grylli* que investem um contra o outro na margem e a figura de Herodes: é, sobretudo, a articulação destes elementos com a presença insidiosa do

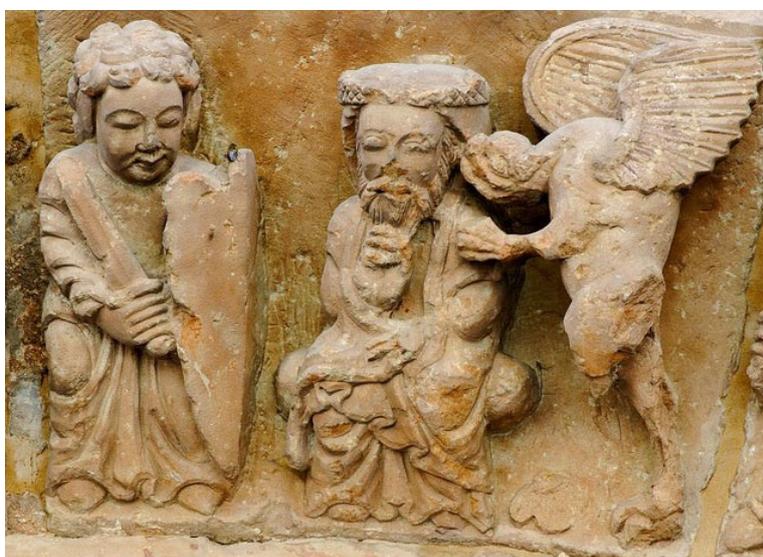


Fig.10 - Saltério (Queen Mary Psalter), 1310-1320, British Library, Royal 2 B VII, fl. 132; igreja de Santo Domingo de Soria, segunda metade do século XII.

humano e um animal (um urso ou um leão, por exemplo) ou, no máximo, o confronto entre dois cavaleiros numa justa. Acontece que uma miniatura em concreto parece desencadear um surto de figuras híbridas, com torsos, membros superiores e cabeças humanas e membros inferiores animais, dotados de rostos extremamente expressivos embutidos na zona genital (apontamento eloquente quanto à ausência de refreamento dos instintos mais básicos destes seres) e em situação de violento confronto físico. Esta irrupção de violência monstruosa e repulsiva é nada mais do que uma resposta e, simultaneamente, um complemento discursivo e emocional, à representação

demónio que domina o ânimo do rei e o leva a desembainhar a espada contra os Inocentes.

Este poder persuasivo dos demónios, que faz deles verdadeiras extensões do corpo dos pecadores, bestializando-os e minando o ancoramento positivo da sua centralidade, teve uma cristalização longa e transversal a toda a Idade Média. Encontramo-lo novamente noutra representação do Massacre, desta feita esculpida numa das arquivoltas do portal principal da igreja de Santo Domingo de Soria, (segunda metade do século XII)⁶⁵: também aqui, não são os soldados o alvo de marginação evidente, mas sim Herodes que, acossado por um

demónio que mantém como único sinal de antropomorfismo o caminhar erecto, puxa a barba em sinal de inquietude, desespero e raiva.

Nem sempre, porém (ou até muito raramente, como vimos já) os carrascos, responsáveis últimos pelo sofrimento e sacrifício de inocentes, mártires ou do próprio Cristo, vêm as suas culpas transferidas para a corporalidade de outro indivíduo. A marginação do indivíduo que tortura e, geralmente com grande prazer, martiriza a vítima virtuosa, efectiva-se frequentemente no centro pela necessidade de interacção directa com o protagonista da acção, cuja importância enquanto modelo positivo exige um enquadramento central. Mas, por vezes, marginado e marginal articulam-se de forma tão estreita (e por razões tão diversas) que os limites entre centro e margem inevitavelmente se diluem: na inicial "Q" do salmo "Quid gloriaris"⁶⁶ de um Saltério holandês do terceiro quartel do século XIII⁶⁷ representou-se, de forma sintética, São Lourenço a ser martirizado, erguendo as mãos a Deus (cuja presença se anuncia pela mão que desce de uma nuvem), enquanto um industrioso algoz se encarrega de o manter preso à grelha ardente. A necessidade formal de dotar a letra de uma cauda descendente, prolongando-a pela margem, propiciou ao iluminador



Fig.10 - Saltério, Holanda, c. 1250-1275, British Library, Burney 345, fl. 69.

do fólio em questão a possibilidade de um duplo jogo de espelhos, desdobrando simultaneamente a cauda e o carrasco, cuja expressividade excessiva é prolongada na figura do ajudante que, fora da inicial, aviva o fogo do sacrifício, e pelo demónio que, acima deste, mimetiza (por excesso) a gestualidade do interior da inicial.

No já citado livro de horas da família Neville of Hornby, provavelmente criado para um público restrito, privado e feminino,⁶⁸ os marginados são frequentemente destacados por marcadores iconográficos muito claros: uma expressividade exagerada (bocas exageradamente distendidas, sobrancelhas carregadas, olhos muito abertos); nanismo; cabelos e barbas compridos ou em completo desalinho, por vezes coloridos de azul; roupas garridas e, muito frequentemente, listadas de vermelhão e azul. Desde o episódio da traição de Cristo por Judas, passando pela Flagelação e pela Humilhação de Cristo, os soldados e guardas do Sinédrio são assim destacados e identificados, alcançando o culminar da marginação na miniatura da Crucificação onde duas figuras de carrascos munidos de maças surgem do espaço além moldura (um da margem e outro do interior da própria miniatura), transgredindo claramente os seus limites e ameaçando transgredir também o limite de violência gráfica suportado pelo observador, que automaticamente projecta o momento seguinte, em que as pernas do Bom e do Mau Ladrão (este igualmente marginado por meio de uma expressão atormentada, cabelos e barba azul) sofrerão o sonoro embate das pesadas maças de madeira.

Num outro códice inglês, desta feita um Saltério do primeiro quartel do século XIII,⁶⁹ a marginação dos carrascos repousa não só na expressão violenta e excessiva dos rostos e na movimentação repetitiva e cruel do corpo (que irrompe pelos limites da própria moldura), como também num certo grau de desumanização, patente na coloração simbolicamente sombria da sua pele.⁷⁰ Cristo, ao centro, sofre dignamente o seu castigo, ocultando o rosto e, portanto, o seu sofrimento.



Fig.11 - Livro de Horas (Neville of Hornby Hours), Inglaterra, 2º quartel do século XIV, British Library, Egerton 2781, fl. 138, 151v, 161v.

No registo superior, o arrependimento de Judas desenrola-se num *continuum* narrativo, com dois episódios graficamente demarcados pela árvore do enforcamento: no primeiro, Judas, tal como Cristo, oculta o rosto, não por dignidade mas pela vergonha infligida pelos restantes discípulos que, sentados ao lado dos trinta dinheiros, lhe dirigem olhares de censura e lhe apontam o dedo, signo exemplar e reprovador; no segundo, concretiza-se a insuportabilidade da culpa através

do suicídio.⁷¹ De forma claramente premeditada, invertem-se neste registo os mecanismos de marginalização e de *transgressão positiva* activados no anterior, já que agora são os discípulos que vão receber o tom de pele dos carrascos de Cristo, enquanto Judas mimetiza a gestualidade do Salvador, num processo que, ao forçar a identificação, sublinha a traição e a indignidade, levada ainda mais longe pela transformação dos futuros apóstolos nos carrascos de Judas, zeladores e protectores da equidade e da justiça.



Fig.12 - Saltério, Oxford, c. 1200-1225, British Library, Arundel 157, fl. 10; Golden Munich Psalter, Gloucester, c. 1200-1225, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fl. 10.

Mas se na iconografia medieval a corporalidade dos carrascos é alvo tendencial de marginalização, mesmo no centro da representação, também a dos sacrificados passará, em determinadas situações, pelo mesmo processo. O corpo santo ou martirizado apresenta-se, claro, calmo e íntegro, sem os exageros de expressividade denunciados nos textos teológicos, as regras monásticas, os espelhos dos príncipes e outras obras moralizadoras (e civilizadoras), que aconselhavam a moderação até na transparência do sofrimento.⁷² Já o corpo do homem comum, pecador por inerência, não resiste às penas infligidas durante o seu encontro com os piores dos algozes: os demónios. As cenas de tormento dos pecadores em vida ou das almas condenadas, após a morte, são das mais intensas em termos de expressão corporal. Ao prazer sádico dos demónios, visível no contentamento das suas expressões faciais amplamente bestializadas, corresponde o esgar de dor, o choro convulsivo, o desespero, o grito sufocado dos condenados.⁷³

Interessante do ponto de vista das implicações da leitura anacrónica de uma iconografia do gesto – afinal, tão distante do aparato visual e dos esquemas perceptivos contemporâneos –, é a aparente coincidência entre o sorriso sardónico e cruel dos demónios e as expressões de sofrimento dos

condenados. A propósito do portal dos príncipes da catedral de Bamberg, por exemplo, Jean-Claude Schmidt fala-nos de um rei condenado “acompanhado por um usurário igualmente hilário”, cujo riso o autor pondera como “um último desafio à Verdade”.⁷⁴ Basta um esforço mínimo de distanciamento e algum trabalho comparativo com outras fontes de semelhante conteúdo, para perceber que há muito pouco de *hilário* neste tipo de expressões: há, isso sim, desespero e tensão. Da mesma forma, a bonomia e o humor de muitas das figuras marginais da arte medieval são, na verdade, leituras contemporâneas sobre tentativas de impôr uma ferocidade expressiva cujo poder perturbador se perdeu.⁷⁵

Outra situação em que a gestualidade, a postura e o movimento corporal potenciam a marginalização da figura humana – estabelecendo uma ponte recorrente entre o centro e a margem – é a da representação da dança profana, estreitamente ligada à acrobacia. A dança agitada, a exibição do corpo e da sua elasticidade, a inversão da natural posição erecta do homem – que o diferencia dos outros animais – são geralmente indício negativos de um carácter viciado, bestializado, vulnerável à tentação sexual.⁷⁶ E esta vulnerabilidade não tardaria a encontrar o seu lugar de exposição preferencial na margem.⁷⁷



Fig.13 - Ermita de Santiago de Agüero (Huesca), portal, meados do século XII; cadeiral de coro da Catedral de Colónia, de c. 1308-1311; Livro de Horas (Maastricht Hours), Liège, séc. XIV, British Library, Stowe 17, fl. 38.



Fig.14 - Golden Munich Psalter, Gloucester, c. 1200-1225, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fl. 66; Saltério, 1200-125, Oxford, British Library, Arundel 157, fl. 7.

Seria de esperar que o carácter perigosamente sedutor deste tipo de dança e de movimento corporal se transportasse da margem, seu lugar natural, para o centro. Não é impossível, contudo, que o processo tenha sido precisamente o contrário, uma vez que é no centro que se especifica a profunda marginação da dança, ao surgir associada à figura de Salomé. Independentemente do sentido de causalidade que procuremos estabelecer (e até da validade questionável da sua

verificação), a cristalização de um modelo iconográfico para o contorcionismo exibicionista da figura da bailarina detecta-se na sua partilha entre centro e margem. Numa das iluminuras do Saltério Dourado de Munique (c. 1200-1225),⁷⁸ representou-se, em dois registos, a dança de Salomé e a sua consequência: no registo superior, Salomé impressiona Herodes e os seus convidados ao ponto de lhes conseguir que lhe seja prometida (a pedido de Herodias, sua mãe) a cabeça de João



Fig.15 - Livro de Horas, Taymouth Hours, Inglaterra, c. 1325-1350; British Library, Yates Thompson 13, fls. 106 e 107.



Fig.16 - Bíblia (*Bible Porta*), França, séc. XIII, Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, U 964, fl. 343v.107.

Baptista;⁷⁹ no registo inferior, concretiza-se a morte deste e reitera-se, por meio de um desdobramento gráfico, a perfídia das duas mulheres. Num outro saltério, provavelmente provindo da mesma oficina do anterior, uma maior economia de meios faz suceder, na mesma cena, a degolação de João Baptista, a dança de Salomé, e a entrega da cabeça do Baptista a Herodias – sem sentido narrativo coerente, esta organização não faz senão sublinhar o efeito nocivo da gestualidade excepcional, sedutora e por isso extremamente perigosa, de Salomé enquanto causa última (central) de uma morte infame, quase gratuita, que o observador não tem como não lamentar.

Nos vibrantes *bas-de-page* das *Taymouth Hours* (c. 1225-1250)⁸⁰ representaram-se os episódios da dança e a da degolação em

dois fólhos diferentes e com a respectiva legenda: “Cy la fille du roy demau[n]da a sun pere la teste seint johan” e “Cy est seint johan decollee”, cena desconcertante em que a marginação do carrasco de pele cinzenta e expressão colérica, prestes a desferir um segundo golpe de espada sobre o pescoço ensanguentado do Baptista, se equipara à elegância simultaneamente passiva e violenta de uma Salomé que aguarda que tudo termine para recolher na sua taça o ansiado troféu.

Praticamente contemporânea, a famosa *Bíblia Porta*⁸¹ apresenta, no prolongamento de uma inicial “V” um músico e uma dançarina idêntica, na pose e até mesmo na repetição da vibrante túnica azul, à Salomé dos exemplos anteriores.

Se a articulação música-dança em questão neste espaço marginal se mantém, por falta de indicadores mais claros, ao abrigo da dúvida, podendo inferir-se como negativa pela referência profana da *joculatrix*⁸² ou como positiva, sob o princípio de que há um tempo certo para cada coisa “Tempo para chorar e tempo para rir. Tempo para lamentar e tempo para dançar”,⁸³ já a dança de Salomé é a indubitável tipificação da “*má dança*”:

Si certaines sont condamnés parce qu'associés à l'idolâtrie (le modèle en est la danse des Hébreux devant le Veau d'or) ou aux seuls plaisirs du corps (selon l'exemple fâcheux, dans le Nouveau Testament, de



Fig.17 - *The Golden Haggadah*, Catalunha, c. 1325-1350, British Library, Additional 27210, fl. 15; *Bible Historiale*, Paris, c. 1320-1330, Bibliothèque Nationale de France, Français 8, fl. 138.

*Salomé, dont la danse est à l'origine du martyre de saint Jean-Baptiste).*⁸⁴

Se tivermos em conta que nas representações da “boa dança” de Miriam ou de David,⁸⁵ o movimento corporal, muito mais contido, é frequentemente quase que apenas sugerido pela indicação da performance musical, rapidamente percebemos quão longe vai a marginação do modelo iconográfico de Salomé e, por extensão, o da dançarina contorcionista *latu sensu*.

VI – PULCHRA DEFORMITAS: A VERTIGEM DA MARGINAÇÃO

Mas o papel do corpo marginado nem sempre é despoletado, explicado ou contextualizado pelo centro ou pela globalidade do espaço em que se encontra ou da função que deverá cumprir. Muitos dos corpos que, na margem ou na proximidade imediata do centro, são alvo de uma intensa marginação – sobretudo por via de um hibridismo acentuado – são-no apenas por uma razão: por recreação de todos quantos, de uma forma ou de outra, intervêm sobre o espaço em questão. O assombro e a surpresa provocados pela presença repentina e agitada de uma figura estranha e bizarra, mesmo que repelente e assustadora na sua corporeidade, são mecanismos de divertimento que perpassam grande parte da *marginalia* medieval, produto do fascínio pela

variedade, pelos *mirabilia*, pelo exotismo e pela inventividade. O argumento, a que já tivemos oportunidade de aludir mas que não cabe aqui desenvolver, pode ser, no entanto, rapidamente esboçado se colocarmos em articulação os híbridos multiformes e marginais de uma obra sobejamente conhecida, como o Saltério de Luttrell, com os híbridos marginados no interior das miniaturas do livro de orações de Joseph Kara,⁸⁶ à luz de críticas como as de Bernardo de Claraval ou o autor do *Pictor in Carmine*. A sedução, a distração, o comprazimento quase involuntário na observação destas figuras monstruosas, destes *híbridos proteiformes*,⁸⁷ são respostas claramente denunciadas pelas palavras de censura de quem não percebe (ou diz não perceber) o fascínio.

Se estas figuras assumem quase sempre a liminaridade da sua condição física no espaço da margem e do interstício, não é raro acontecer que assumam o total protagonismo em determinadas obras: habitantes das margens da Terra, híbridos categorizados como centauros e sereias, assumem uma centralidade explícita por serem, precisamente, criaturas catalogas, descritas, dotadas de nome e caracterização regular.⁸⁸ Mas, mesmo quando este corpo é explicado pela tradição literária e pelos escritos enciclopédicos, é sempre possível marginá-lo um pouco mais, retirando-o do seu contexto original. É o que acontece, por exemplo, no caso dos Saltérios de



Fig.18 - *Saltério de Luttrell* (séc. XIV, British Library, Add. MS 42130); Joseph Kara, Livro de orações para as Festas Shavuot e Sukkot, c. 1322, Alemanha, British Library, Additional 22413, fl. 106.



Fig.19 - Saltério de Teodoro, 1066, Constantinopla, British Library, Add. Ms. 19352, fl. 23; Saltério de Spiridon, Kiev, 1397, Biblioteca Pública de Leninegrado, MS F 6, fl. 28.

Khludov (c. 850), Teodoro (1066) e Spiridon (1397)⁸⁹ que, embora distanciados por vários séculos, utilizam a mesma referência iconográfica e o mesmo princípio significativo, ao complementar visualmente o salmo 22.

Na margem que, nestes saltérios, é o lugar natural da imagem,⁹⁰ representou-se Cristo rodeado de um grupo de cinocéfalos vestidos de soldados. Criaturas com corpo humano e cabeça canina, os cinocéfalos são, pese embora o seu inusitado hibridismo, das raças monstruosas dos confins da terra⁹¹ menos desconsideradas pela cultura medieval, que chegou mesmo a fazer de um dos seus santos – São Cristóvão, o Cananeu⁹² – um cinocéfalo. Na arte medieval, o espaço de representação do cinocéfalo é específico, circunscrito e contextualizado: em galerias (delimitadas, organizadas e categorizadas) de raças dos extremos do mundo conhecido, como no primeiro portal da igreja de La Madeleine em Vézelay; ou, com maior frequência, na ilustração de livros, desde obra de autores clássicos, a relatos de viagem e narrativas épicas.⁹³ O facto de surgirem fora do seu contexto oficial e em estreita articulação com a figura de Cristo é, desde logo, um indício de marginação e, portanto, um acréscimo de negatividade à sua natureza intrinsecamente marginal. Mas o (com)texto

do saltério é ainda mais claro quanto a esta negativização, uma vez que transforma o cinocéfalo na materialização dos versos: *“Estou rodeado por matilhas de cães, envolvido por um bando de malfeitores; trespassaram as minhas mãos e os meus pés”* e *“Livra a minha alma da espada, e, das garras dos cães, a minha vida”*.⁹⁴ No caso do Saltério de Teodoro, a associação é definitivamente esclarecida por meio de uma inscrição marginal que, em jeito de legenda à imagem, informa *“os hebreus são cães”*. Por via de uma corporalidade híbrida, embora classificada, marginam-se simultaneamente os judeus, visualmente associados aos cães ameaçadores do salmo e à violência dos cinocéfalos, e os próprios cinocéfalos, assim aproximados dos judeus que, como cães, *ladram* a Cristo como se fosse um estranho, ao invés de o reconhecerem como salvador e o receberem entre si.⁹⁵

No processo de marginação do corpo humano, o híbrido pode ser, então, um mecanismo, operativo e instrumental, de manipulação da imagem e do seu sentido. Mas não é o hibridismo, por si só, que verdadeiramente inquieta o homem medieval – é a qualidade do híbrido indefinido, que fractura a inteligibilidade e a apreensão do mundo e que escapa à definição imediata, que lhe provoca

maior ansiedade. Mas é também esse o híbrido que maior fascínio exerce sobre esse *outro* medieval no qual, afinal, nos revemos continuamente. A combinação de várias formas numa só, se bem que por um lado confirma o a *aversão* à *mistura* que Michel Pastoureau tão vívidamente enuncia,⁹⁶ por outro, reitera uma atracção (mais ou menos velada) e um comprazimento no monstruoso que a época moderna não deixará de manter, digerido e transformado no seu vocabulário, mas essencialmente prolongado nos seus mecanismos de hibridação do corpo e na sua clara marginação. Evoquemos, tal como outrora Francisco de Holanda, o eco dos *Diálogos em Roma*, desta feita entre o espanhol Diogo Zapata e Miguel Ângelo. Perguntando, então, o primeiro:

*porque se costuma às vezes pintar, como se vê em muitas partes desta cidade, mil monstros e alimárias, delas com rosto de mulheres e com pernas e com rabos de peixes, e outras com braços de tigres e asas, outras com rostos de homens, pintando finalmente aquilo de que se mais deleita o pintor e que nunca se no mundo viu?*⁹⁷

Responde o segundo:

*melhor se decora a razão quando se mete na pintura alguma monstruosidade (para a variação e relaxamento dos sentidos e cuidado dos olhos mortais, que às vezes desejam de ver aquilo que nunca ainda viram, nem lhes parece que pode ser) mais que não a acostumada figura (posto que mui admirável) dos homens, nem das alimárias...*⁹⁸

Este comprazimento no outro, no estranho, na bizarría da forma e do comportamento diferente, comum à *medievalidade* e à *modernidade*, não é alheio à contemporaneidade. Hoje, muitas das formas mediadas de contacto com o outro (Antropologia, Etnologia, Literatura, Turismo, etc.) transportam consigo, enquanto motivação ou consequência, o fascínio pelos hábitos, pelas expressões culturais e corporais de povos distantes. E se acreditarmos que, de facto, o passado não é mais do que

um país estranho e relativamente distante, então também todos nós, académicos ou não, transportamos, através dos livros que lemos, dos filmes a que assistimos, das séries que consumimos, – tantos deles, aliás, tão *medievalizados* – o homem do passado para o centro da nossa atenção, para melhor marginarmos a sua imagem e o seu corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No estudo da arte medieval, como no de qualquer outra cultura artística, não existem fórmulas unívocas, apriorísticas e infalíveis, para a descodificação das imagens, dos espaços, dos mecanismos complexos de imaginação (no sentido estrito de criação de imagens) e de transmissão de ideias e mensagens. À parte os elementos de significação (formais ou simbólicos) imediatamente extraíveis da própria imagem, o contexto – da sua concepção e da nossa leitura – é determinante para estabelecer o rumo adequado à análise de cada obra.

Mas, mesmo na impossibilidade de um conhecimento profundo dessa mesma obra – sem dados claros acerca dos artistas envolvidos na sua produção, do perfil do seu comitente, do ambiente cultural e intelectual da sua ideação, dos constrangimentos de ordem material impostos sobre a sua execução, do formato e condições do seu usufruto – há alguns indicadores que nos permitem compreender o funcionamento da margem, do centro ou de ambos. E o corpo humano, como temos vindo a sugerir, é simultaneamente objecto e veículo de uma série destes indicadores.

Objecto de mecanismos de marginação vários, o corpo é marginado (na margem e no centro) através de sinais como: a nudez, total ou parcial; o hibridismo, a distorção, o desdobramento de caracteres corporais; a gestualidade e a expressividade; a companhia de um demónio (espécie de desdobramento de um corpo humano poluto); a articulação com atributos simbólicos; a dimensão do corpo, exagerada por defeito ou excesso.

Estes e outros indicadores de marginação necessitam ainda de ser devidamente analisados, quantitativa e qualitativamente, e cartografados nos espaços (central e marginal) de domínios artísticos que, nesta breve reflexão, ficaram reduzidos a uma amostragem delimitada – a dos manuscritos – e, portanto, sujeitos a resultados que não podem ser senão parciais e meramente indicativos. Num estudo menos abrangente e mais circunstanciado sobre a marginação do corpo humano na arte medieval, a contextualização histórica, fundeada numa clara delimitação cronológica que aqui evitámos desde o início, terá de ser convocada e colocada ao serviço de estudos de caso que permitam ir além das inferências genéricas de um *brainstorming*. No entanto, e porque a complexidade do tema o justifica, cremos que a discussão, a formulação de propostas metodológicas para o estudo do fenómeno da marginação e a sua aplicação a casos concretos, não devem substituir a reflexão prévia, tão informada quanto possível mas tão livre de constrangimentos tipológicos e cronológicos quanto o desejável. A escolha das obras e dos temas convocados para esta reflexão em particular, ainda que orgânica, está longe de ser fortuita; ela obedece, pelo contrário, à necessidade e à possibilidade de, através deles, implodir toda uma delimitação entre margem e centro, norma e transgressão que, embora importante (porque operativa) não pode continuar a conformar a nossa visão sobre a arte medieval em moldes de dicotomia, binómio e paradoxo.

Notas

(1) Para uma reflexão informada sobre o potencial multimodo (físico e simbólico, corporal e moral, positivo e negativo) do conceito de *transgressio* durante a Idade Média, e em particular associação à sua cultura visual, ver: Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 64-74.

(2) Ecoando a denúncia subliminar do comprazimento na imagem grotesca aparente em obras como a *Apologia* de Bernardo de Claraval ou o anónimo *Pictor in Carmine*, os mais recentes estudos sobre o fenómeno do

monstro e do monstruoso na cultura medieval sublinham esta mesma relação entre a repulsa e a atracção: “*Scandalized, even horrified, the observer (or reader) still cannot look away*”. Verner, L. (2005). *The Epistemology of the Monstrous in the Middle Ages*. New York & London: Routledge, p. 1. Ver também: Bildhauer, B., & Mills, R. (2003). *The Monstrous Middle Ages*. Toronto & Buffalo: University of Toronto Press, p. 15-23.

(3) No domínio específico da História da Arte, os manuscritos iluminados foram os principais dispositivos de problematização sistemática da margem. Alguns dos trabalhos que, de forma mais preponderante, foram marcando este percurso historiográfico em torno da margem na arte medieval são: Sandler, L. (1957). *Formal Principles of Marginal illustration in English Psalters of the Thirteenth Century*. (MA Thesis, Columbia, Columbia University); Randall, L. (1955). *Gothic Marginal Illustrations: Iconography, Style, and Regional Schools in England, North France, and Belgium 1250-1350 A. D.* (Doctoral Dissertation, Cambridge, Radcliffe College); Randall, L. (1966). *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*. Berkeley: University of California Press; Gombrich, E. (1979). *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca: Cornell University Press; Camille, M. (1992). *Image on the Edge: the Margins of Medieval Art*. Cambridge: Harvard University Press. Para uma análise crítica dos estudos mais recentes, ver: Wirth, J. (2003). *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques: problèmes de method*. In Bolving, A., & Lindley, Philip (Eds.), *History and Images: Towards a New Iconology*. Turnhout: Brepols, p. 277-300.

(4) Gutiérrez Baños, F. (2009). *Los marginados en la pintura española de estilo gótico lineal: un discurso iconográfico para la afirmación de valores establecidos*. In Monteiro Arias, I., Muñoz Martínez, A. B., Villseñor Sebastián, Fernando (Eds.), *Relegados al Margen: Marginalidad y Espacios Marginales en la Cultura Medieval*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 185.

(5) Ver: Gómez Gómez, A. (1997). *El protagonismo de los otros: la imagen de los marginados en el arte románico*. [s.l.]: Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval. O 18º volume da revista *Medievalismo* é dedicado ao tema “*Los Marginados en la Edad Media*”: Alcaraz, J., & Francisc, J. (Eds.). (2008). *Medievalismo: Revista de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 18. Madrid: Sociedad Española de Estudios

Medievales. No volume *Relegados al Margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, são vários os autores que recorrem ao termo marginado e marginação, frequentemente como referência a grupos sociais, culturais e/ou religiosos excluídos e sobretudo enquanto processo de negativização: Lange, C. (2009). 'La clave anti-islámica' - Ideas sobre marginación icónica y semántica, p. 115-127; Gutiérrez Baños, F. (2009). Los marginados en la pintura española de estilo gótico lineal: un discurso iconográfico para la afirmación de valores establecidos, p. 185-197; Lahoz, L. (2009). Marginados y proscritos en la escultura gótica. Textos y contextos, p. 213-226. Lahoz, L. (2012). La imagen del marginado en el arte medieval, *Clio & Crimen*, 9. Durango: Centro de Historia del Crimen de Durango, p. 37-84.

(6) Sobre a conotação negativa do listado na arte medieval, ver: Pastoureau, M. (1991). *L'étoffe du diable: une histoire des rayures et des tissus rayés*. Paris : Éditions du Seuil ; Pastoureau, M. (2004). *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental*. Paris : Éditions du Seuil, p. 176-177.

(7) Sobre o papel transgressor do carrasco na iconografia medieval, ver: Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 39-41.

(8) Mesmo quando a sua presença se desdobra, dentro e fora do espaço central, como na inicial "O" de um saltério holandês (British Library, Burney 345, fl. 69) do século XIII.

(9) O conceito de marginado que aqui propomos e aplicamos não se identifica com os casos de "transgressão positiva" em que figuras dotadas de características de alteridade (hibridismo, distorções corporais, transgressão física da moldura, etc.) permanecem positivamente conotadas, como no caso dos Evangelistas zoomórficos ou da própria figura de Cristo. Cf. "La transgression positive" em Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 64-74 ; Mills, R. (2003), Jesus as Monster. In Bildhauer, B., & Mills, R. (Eds.), *The Monstrous Middle Ages*. Toronto & Buffalo: University of Toronto Press, p. 28-54.

(10) **marginal**, adj. 2 gén. da margem; que diz respeito à margem; que segue ao longo da margem; s. 2 gén. indivíduo que vive fora da lei, à margem da sociedade; vadio, delinquente. **marginado**, adj. que tem margem. **marginação**, s. f. acto ou efeito de marginar. *Dicionário da*

Língua Portuguesa, 7ª ed., Porto, Porto Editora. p. 1162.

(11) Sand, A. (2011). The Fairest of Them All: Reflections on some Fourteenth-Century Mirrors. In Blick, S., & Gelfand, L. D. (Eds.), *Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spacial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, I. Leiden: Brill, p. 535-536.

(12) Enquanto género literário, o *Speculum*, foi um dos recursos mais versáteis e bem-sucedidos na longa espessura cronológica da Idade Média. No início do seu estudo sobre espelhos trecentistas, Alexa Sand apresenta uma lista de bibliografia fundamenta sobre os *specula* enquanto recurso literário e iconográfico: Sand, A. (2011), The Fairest of Them All: Reflections on some Fourteenth-Century Mirrors, p. 529-530.

(13) Entre as várias possibilidades dos *Specula*, de livros descritivos sobre o mundo natural, a ciência, a história, a sociedade, a autênticos livros práticos, de instruções para o bom desempenho de determinados ofícios, destacamos aqui os espelhos morais (Espelhos de Príncipes, Espelhos de Meditação, Espelhos de Perfeição, Espelhos da Salvação Humana).

(14) A ideia de um espelho emissor de imagens não poderá deixar de se relacionar, na sua leitura simbólica, com o desenvolvimento das teorias aristotélicas da visão, com a modalidade da intromissão a ganhar terreno sobre a da extromissão. Cf. Summers, D. (1987). *The Judgement of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 116-117; Camille, M. (2000). Before the Gaze: the Internal Senses and Late-Medieval Visuality. In Nelson, R. S. (Ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 197-223; Carruthers, M. (1998). *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 188-192.

(15) Os exemplos citados encontram-se no Breviário de Isabel de Castela (*The Breviary of Queen Isabella of Castille*, c. 1497, Bruges, British Library, Add MS 18851, fls. 270r, 477v). Cf. Backhouse, J. (1993). *The Isabella Breviary*. London: British Library.

(16) Richard Bernheimer, na abertura da fenomenologia às margens do imaginário medieval (e aos seus marginados), resumiu a sua visão do papel fundamental do homem selvagem: "It happens that the notion of the wild man must respond and be due to a persistent

psychological urge. We may define this urge as the need to give external expression and symbolically valid form to the impulses of reckless physical self-assertion which are hidden in all of us, but are normally kept under control." Bernheimer, R. (1952). *Wild Men in the Middle Ages: a study in art, sentiment, and demonology*. Cambridge: Harvard University Press, p. 3. Bernheimer estabeleceu ainda, de forma definitiva, a visão Freudiana do homem selvagem enquanto receptáculo das ansiedades sexuais do homem que o idealizou, que seria posteriormente revisitada e desenvolvida por autores como Jeffrey Cohen. Cf. Cohen, J. J. (1999). *Of Giants: Sex, Monsters, and the Middle Ages*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

(17) Vicente, G. (1586). Triunfo do Inverno. In *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente a qual se reparte em cinco liuros*. Lisboa: Andres Lobato, fl. 203.

(18) A bestialização do homem submisso é frequente na arte medieval, tendo na cena de Aristóteles, ajaezado e cavalgado por Filis, um exemplo tão recorrente quanto eloquente. Nas margens do livro de horas conhecido como "Taymouth Hours" (c. 1325-1350, British Library, Yates Thompson 13, fls. 60v-63v) desenrola-se, ao longo de sete fólios, a sequência do assédio e rapto de uma dama por parte de um homem selvagem e a respectiva punição. A caça ao homem selvagem, retratada enquanto divertimento de corte, pode encontrar-se, por exemplo no designado *Queen Mary Psalter*, 1310-1320, British Library, Royal 2 B VII, fl. 172v-173. Para outros exemplos de cenas de assédio, punição e domesticação do homem selvagem, ver: Husband, T. (1980). *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*. New York: The Metropolitan Museum of Art, p. 67-76, 85-91. Sobre o desenvolvimento literário da oposição cavaleiro/selvagem, ver: Schwam-Baird, S. (2002). Terror and Laughter in the Images of the Wild Man: The Case of the 1489 Valentin et Orson. In DuBruck, E. (Ed.), *Violence in Fifteenth-century Text and Image*, 27. New York & Suffolk: Boydell & Brewer, p. 238-256.

(19) Cf. Ariès, P., & Duby, G. (1985). *Histoire de la Vie Privée*, 2. Paris: Seuil, p. 361-362, 366; Mattoso, J. (2010). O corpo, a saúde, a doença. In Mattoso, J. (Dir.), *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Média, I*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 348-349; Jolly, P. H. (2012). Pubics and Privates: Body Hair in Late Medieval Art. In Lindquist, S. (Ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Farnham: Ashgate, p. 183-206.

(20) Cf. Husband, T. (1980). The Wild Man, p. 1-17, Craveiro, M. L. (2012). O Anjo Moderno. In Graça, M. S. (Ed.), *Angelorum: Anjos em Portugal*. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio, p. 59-60; Antunes, J. (2014). The Late Medieval Mary Magdalene: Sacredness, Otherness, and Wildness. In Loewen, P., & Waugh, R., (Eds.), *Mary Magdalene in Medieval Culture: Conflicted Roles*, New York & London: Routledge, p. 116-139.

(21) Cf. Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France. A mais recente e mais completa reflexão em torno da questão da transgressão na arte medieval, fundamental para a discussão em torno do potencial transgressivo da imagem medieval e dos mecanismos de transgressão potencialmente activados através da sua organização.

(22) Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 8, 21-22.

(23) Dante Alighieri, *Divina Commedia, Paradiso*, XXVI, v. 115-117.

(24) Seidel, L. (2012). Nudity as Natural Garment : Seeing Through Adam and Eve's Skin. In Lindquist, S. (Ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*. Farnham: Ashgate, p. 207-230.

(25) Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 17.

(26) Sobre as representações da queda dos anjos rebeldes e dos demónios na arte medieval, ver : Strickland, D. H. (2003). *Saracens, Demons, & Jews: Making Monsters in Medieval Art*. New Jersey: Princeton University Press, p. 61-73; Smith, K. A. (2003). *Art, Identity and Devotion in Fourteenth-century England: Three Women and their Books of Hours*. London: The British Library, p. 120-123; Fall of the Rebel Angels. (1996). Ross, L. (ed.), *Medieval Art: A Topical Dictionary*. Westport : Greenwood Press, p. 85.

(27) Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 24.

(28) *Bible moralisée*, c. 1455-1460 Koninklijke Bibliotheek, KB, 76 E 7, fl. 1 ; George Chastellain, *Miroir de mort*, 1470, Bibliothèque municipale de Carpentras, ms. 410, fl. 9.

(29) Camille, M. (1992). *Image on the Edge*. London: Reaktion Books, p. 26.

(30) Cf. Camille, M. (1992), *Image on the Edge*. p. 26-31; Corti, M. (1977). Models and Antimodels in Medieval Culture. *New Literary History*, 10, 2. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p.

339-366.

(31) Sendo ambas as dinâmicas frequentemente contempladas na teologia medieval de influência neoplatónica em solução hierárquica mas não dicotómica, desde Santo Agostinho e Pseudo-Dionísio Aeropagita a Pedro Lombardo e Tomás de Aquino. Cf. Armstrong, A.H. (1967). *Augustine and Christian Platonism*. Villanova: Villanova University Press; Guay, M., Halar, M.-P., & Moran, P. (Dir.). (2013). *Intus et Foris. Une catégorie de la pensée médiévale?*. Paris : PUPS, sobretudo o artigo de Raffray, M., *Le Monde et Dieu: Relations Ad Intra et Ad Extra Chez les Théologiens Médiévaux*, p. 19-29.

(32) "what is beautiful relative to something else – a formulation inherited from Classical Antiquity, passing from Cicero through St. Augustine to Scholasticism in general". Umberto Eco aprofunda um pouco esta qualidade de *aptum* em: Eco, U. (2002), *Art and Beauty in the Middle Ages*. Yale: Yale Nota Bene, p. 15; Rockmore, T. (2013). *Art and Truth after Plato*, Chicago, University of Chicago Press, p. 71-104.

(33) Na sua *Summa Theologica* (quest. 9, art. 8), Tomás de Aquino indica como requisitos para a manifestação do belo a integridade ou perfeição, harmonia ou devida proporção e claridade ou esplendor da forma: "*Ad pulchritudinem tria requiruntur: integritas, consonantia, claritas*". Cf. Eco, U. (1988). *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press.

(34) Ao transitar do mundo greco-romano para o pensamento medieval, o conceito de *decorum* parece afastar-se subtilmente da noção genérica de decoro (recato, modéstia, postura) para identificar-se sobretudo com o sentido literário de adequabilidade e congruência: assim, um bom discurso mal proferido é desprovido de decoro, tal como uma imagem religiosa fora do seu contexto o é; por inversão, um discurso de conteúdo desprezível está de acordo com o princípio de *decorum* se a sua performance se adaptar ao seu sentido, tal como a imagem de um ser monstruoso se se adequar ao espaço a que pertence. A aplicação, directa ou indirecta, do princípio às artes visuais foi longamente considerada desde a mais alta Idade Média e para lá dos alvares da modernidade, por autores como Alcuíno e Francisco de Holanda. Ver, a este título: Holanda, F. [ed. 1984]. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 57-59; Bruyne, E. (1998), *Etudes d'esthétique médiévale*, 1. Bruges: Éditions De Tempel [reimp. 1946], p. 223;

Bychkov, O. (2010). *Aesthetic Revelation: Reading Ancient and Medieval Texts after Hans Urs von Balthasar*. Washington DC: The Catholic University of America Press, p. 204-206; Carruthers, M. (2013). *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, p. 118; Lipsmeyer, E. (1995). *Devotion and Decorum: Intention and Quality in Medieval German Sculpture*. *Gesta*, 34, 1. Chicago: The University of Chicago Press, p. 20-27; p. 24. Umberto Eco faz equivaler o conceito de *decorum* ao de *pulchrum*, fazendo de ambos sinónimos de beleza: Eco, U. (2002). *Art and Beauty in the Middle Ages*, p. 15.

(35) Cf. Mattoso, J. (2010). O corpo, a saúde, a doença, p. 348-354.

(36) Conrad von Hirsau (atr.), *Speculum virginum*, Alemanha, 2º ou 3º quartel do século XI, British Library, Arundel 44, fl. 34v.

(37) O epítome deste processo de antítese é a oposição entre Cristo e o Demónio: "*artists have manipulated color, line, size, and relative positioning in order to achieve the starkest possible contrast between the Son of God and the Old Enemy*". Strickland, D. H. (2003). *Saracens, Demons, & Jews: Making Monsters in Medieval Art*, p. 74-77.

(38) Para uma abordagem articulada de algumas destas representações no contexto específico da nudez e dos seus potenciais catárticos no contexto da arte românica, ver: Dale, T. (2010). *The Nude at Moissac: Vision, Phantasia, and the Experience of Romanesque Sculpture*. In Maxwell, R., & Ambrose, K. (Eds.), *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*. Turnhout: Brepols, p. 61-76. Outros exemplos, paradigmáticos pelo seu protagonismo historiográfico, são: a personificação da ira num dos capitéis de La Madeleine de Vézelay (c. 1130); as Virtudes e Vícios dos capitéis de Saint Lazare de Autun (c. 1130) ou da fachada de Norte-Dame de Paris (c. 1210).

(39) A *Psychomachia* de Prudêncio (c. 348-410), descrição da batalha alegórica entre virtudes e vícios pela posse da alma humana, à época, respectivamente conotados com os comportamentos cristãos e pagãos, foi considerada como texto canónico durante os períodos ottoniano e carolíngio. O potencial, visualmente muito sugestivo, do seu discurso alegórico tornou-a um alvo apetecível de comentário, tanto através de imagens como de glosas, pelo que a sua utilização como fonte iconográfica foi transversal a toda a Idade Média. Cf. O'Sullivan, S. (2004). *Early Medieval*

Glosses on Prudentius' Psychomachia: The Weitz Tradition. Leiden: Brill; Thomson, H. J. (trans.). (1949). *Prudentius*. London: William Hienemann, p. 274-343.

(40) "First, I find the center point on the surface where I wish to depict the Ark, and there – the point having been fixed – I draw a small square centered on it in the likeness of that cubit in which the Ark was brought to completion."

A *Arca Mística*, cujas primeiras linhas aqui transcrevemos, na tradução de Conrad Rudolph, será porventura uma das obras que melhor ilustra a complexidade da conceptualização da arte medieval e o elevado nível de teorização em que se fundou a criação de muitas das suas imagens. Escrito em torno dos anos de 1125 e 1130, o texto justifica-se pela sua articulação com uma pintura homónima, concebida por Hugo de São Victor para a escola da sua abadia. A instrumentalização da imagem ao serviço do conhecimento, neste caso, dos estudos da nova teologia, explicita-se no facto de a obra escrita utilizar uma imagem como referência e de, ambas, cumprirem a função de orientadores de discussão e reflexão em contexto escolar: *docem verbo et exemplo*.

Hoje, a versão escrita da *Arca Mística*, na sua missão de substituto da imagem desaparecida, deixa-nos antever uma estreitíssima relação entre a organização geometricamente centralizada de todo o esquema compositivo e a referência antropomorfizante do corpo de Cristo que, de acordo com as instruções do autor, deveria ser representado a abraçar todo o cosmos. Para uma análise da obra, sobretudo na sua condição de reportatio (reprodução do discurso ou texto original de Hugo de São Victor por um dos seus alunos e consequente edição crítica para comercialização), ver: Rudolph, C. (2004). "First, I Find the Center Point". *Reading the Text of Hugh of Saint Victor's The Mystic Ark*. Philadelphia: American Philosophical Society.

(41) O *Homo Universalis* da segunda visão de Hildegard von Bingen, representado na única cópia iluminada (conhecida) do seu *Liber Divinorum Operum* (c. 1210-1230, Biblioteca Statale di Lucca, Ms. 1942, fl. 9) surge precisamente como medida e referência de todo um esquema cosmológico construído sobre sucessão rítmica de formas concêntricas e a repetição, sempre modular e centralizada, do corpo humano.

(42) O livro de mão comumente conhecido por *Rotschild Canticles* (séc. XIV, Flandres ou

Renânia, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Beinecke MS. 404, fl. 64r) é rico em composições simbólicas construídas em torno do círculo, da centralidade geométrica e do corpo humano. Uma das mais conhecidas e mais significativas, também pelo protagonismo do corpo feminino, é a representação da Virgem Maria enquanto *Mulier amicta sole* (Revelação 12:1).

(43) Rico em representações diagramáticas, o *Breviari d'Amor* catalão (Catalunha, c. 1375-1400, British Library, Yates Thompson 31, fl. 40v, 77), apresenta, em iconografias ascendentes e concêntricas conceitos como as seis Idades do Mundo, ou a hierarquia dos coros angelicais.

(44) A pintura da *Arca Mística* de Hugo de São Victor serve, uma vez mais, como referência. Embora a tentativa de reconstituição levada a cabo por Conrad Rudolph não seja conclusiva, servindo sobretudo como exercício de inteligibilidade gráfica do texto que expõe, o sentido de (a)temporalidade tropológica e escatológica de toda a composição é evidente, sobretudo na relação totalizante do corpo de Cristo e o cosmos. No capítulo 7 do livro I do *De Arca Morali*, explica-se: "Because this ark signifies the Church and the Church is the body of Christ, in order to make the exemplar clearer to you, I have depicted the entire person of Christ – that is, the head with the members – in visible form so that, when you have seen the whole [exemplar], you should be able to understand more easily what is to be said afterwards concerning the parts.", Rudolph, C. (2004). "First, I Find the Center Point". *Reading the Text of Hugh of Saint Victor's*, p. 43; Squire, Aelred (intr). (1962). *Hugh of Saint-Victor. Selected Spiritual Writings*. New York & Evanston: Harper & Row, p.52. Representado com a cabeça for a do ciclo do Zodíaco e os pés fora do limite circular do ciclo dos Meses, o corpo de Cristo contém em si (no seu centro) o céu, a terra e o tempo, para além do qual se estende. Cf. Rudolph, C. (2004). "First, I Find the Center Point". *Reading the Text of Hugh of Saint Victor's*, p. 40.

(45) *Diagrama dos Quatro Ventos*, Áustria, c. 1300, Dr. Jörn Günther Rare Books, Hamburgo. Cf. Holcomb, M. (2009). *Pen and Parchment: Drawing in the Middle Ages*. New York: The Metropolitan Museum of Art, p. 118-119.

(46) Livro de Horas ('Neville of Hornby Hours'), Inglaterra, 2º quartel do século XIV, British Library, Egerton 2781, fl. 1v. Cf. Smith, K. A. (2003). *Art, Identity and Devotion in Fourteenth-century England: Three Women and their Books of Hours*.

London: The British Library.

- (47) A multiplicação de rostos humanos, mais ou menos grotescos, nas representações de demónio é um processo comum na arte medieval. Cf. Strickland, D. H. (2003). *Saracens, Demons, & Jews*, p. 61-63.
- (48) Vida de Guthlac ('Guthlac Roll'), Inglaterra, último quartel do século XII ou 1º quartel do século XIII, British Library, Harley Roll Y.6. O rolo é proveniente da abadia beneditina de Crowland, em Lincolnshire e o seu formato peculiar tem sido associado ora à tradição Anglo-Saxónica, ora à possibilidade de se tratar originalmente de um projecto para a elaboração de vitrais. Cf. Holcomb, M. (2009). *Pen and Parchment: Drawing in the Middle Ages*, p.138-139; Strickland, D. H. (2003). *Saracens, Demons, & Jews*, p. 66-68.
- (49) CAMILLE, Michael, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, p. 65-75, Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 21-22; Pastoureau, M. (2004). *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental*, p. 198-202.
- (50) Cf. Gössman, E. (1989). Hildegard of Bingen. In Waithe, M. E. (Ed.), *A History of Women Philosophers. Medieval Renaissance and Enlightenment Women Philosophers, 500-1600*, 2. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, p. 40-46.
- (51) Um dos mais exemplares discursos opositivos da arte medieval encontra-se no entorno do portal ocidental da Catedral de Amiens, onde se esculpíram doze Vícios, devidamente identificados por atributos, acções e expressões faciais específicas, interacção entre personagens, etc., em oposição a doze Virtudes, figuras femininas e masculinas de traços genéricos, todas elas sentadas e segurando um escudo com a indicação pseudo-heráldica da sua identidade.
- (52) Cf. Brombert, V. (1999). *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980*. Chicago: The University of Chicago Press. Embora focada na literatura europeia dos séculos XIX e XX, partindo da formulação de Dostoevsky, a obra de Victor Brombert permite colocar em perspectiva o potencial dos personagens anti-heróicos de contextos tão distantes como o dos textos homéricos. Para uma aplicação do conceito à literatura medieval, ver: Cartlidge, N. (Ed.). (2012). *Heroes and Anti-Heroes in Medieval Romance*. Cambridge: D. S. Brewer.
- (53) Cf. Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*, p. 41-45; Eco, U. (2002). *Art and Beauty in the Middle*

- Ages*, p. 10; Mattoso, J. (2010). O corpo, a saúde, a doença, p. 358-362.
- (54) Cf. Camille, M. (1992). *Image on the Edge*, p. 31-36; Hamburger, J. F. (1993). *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art* [Review]. *The Art Bulletin*, 75, 2, p. 319-320; Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*, p. 47-98.
- (55) *Ormesby Psalter*, East-Anglia, c. 1300, Bodleian Library, MS Douce366, fl. 131.
- (56) Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*, p. 82.
- (57) *Howard Psalter and Hours*, Inglaterra, c. 1310-1320, British Library, Arundel 83, fl. 55v.
- (58) *Howard Psalter and Hours*, Inglaterra, c. 1310-1320, British Library, Arundel 83, fl. 47.
- (59) Michael Camille oferece alguns exemplos deste tipo de jogo entre texto e imagem marginal, embora algumas das suas propostas partam de equívocos, tal como apontado por Jeffrey Hamburger, e devam, portanto, ser lidas com precaução. Cf. Camille, M. (1992). *Image on the Edge*, p. 11-12, 20-26, 36-47; Hamburger, J. (1993). *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art* [Review], p. 319-327. Para uma abordagem crítica ao "círculo hermenêutico imagem-palavra", ver: Emerson, R. K. (2012). On the threshold of the Last Days: negotiating image and word in the Apocalypse of Jean de Berry. In Gertsman, E., & Stevenson, J. (Eds.), *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*. Woodbridge: The Boydell Press, p. 11-43.
- (60) Salmos 69: 1-18. O texto contido no fólio é o seguinte: "Salvum me fac Deus: quoniam intraverunt aquae usque ad animam meam. Infixus sum in limo profundi: et non est substantia. Veni in altitudinem maris: et tempestas demersit me. Laboravi clamans, raucae factae sunt fauces meae: defecerunt oculi mei, dum spero in Deum meum. Multiplicati sunt super capillos capitis mei, qui oderunt me gratis. [...] Quoniam propter te sustinui opprobrium: operuit confusio faciem meam. Extraneus factus sum fratribus meis, et peregrinus filiis matris meae." Cf. Benedictines of Solesmes (Eds.). (1961). *Liber Usualis*. Tournai & New York: Desclée Company, p. 626-628.
- (61) Schleif, C. (2012). Kneeling on the Threshold: Donors Negotiating Realms Betwixt and Between. In Gertsman, E., & Stevenson, J. (Eds.), *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*. Woodbridge: The Boydell Press, p. 195-216.
- (62) Hildegard von Bingen, *Liber Divinorum Operum*, c. 1210-1230, Biblioteca Statale di Luca,

Ms. 1942, fl. 9.

(63) Cf. Oosterwijk, S. (2003). 'Long lullynge have I lorn!': the Massacre of the Innocents in word and image. *Medieval English Theatre*, 25. Lancaster: Lancaster University, p. 3-53.

(64) *Queen Mary Psalter*, 1310-1320, British Library, Royal 2 B VII, fl. 132.

(65) Cf. Sáinz Magaña, E. (1983). Estudio iconológico y simbólico de la fachada de Santo Domingo (Soria). *Celtiberia*, 66. Soria: Centro de Estudios Sorianos, p. 363-372; (2001). *El Arte románico en la ciudad de Soria*. Aguilar de Campoo: Fundación de Santa María la Real, p. 66-91; Lozano López, E. (2003). *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*, [tesis doctoral]. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

(66) Salmo 51, "Quid gloriaris in malicia, qui potens es in iniquitate?". Não é despidiéndose assumir a intertextualidade que se desenvolve nesta inicial: através das figuras dos dois carrascos e do demónio estes dois primeiros versos são contidos e enquadrados, sendo impossível não notar a relação óbvia entre o esgar malicioso do demónio e a palavra "malicia" que a ele se encosta.

(67) *Saltério*, Holanda, c. 1250-1275, British Library, Burney 345, fl. 69. Cf. Carlvant, K. (Ed.). (2012). *Manuscript Painting in the Thirteenth-Century Flanders. Bruges, Ghent and the Circle of the Counts*. Turnhout: Brepols, p. 247-248.

(68) Livro de Horas ('Neville of Hornby Hours'), Inglaterra, 2º quartel do século XIV, British Library, Egerton 2781, fl. 138, 146v, 151v, 161v, 162v. Cf. Smith, K. A. (2003), *Art, Identity and Devotion in Fourteenth-century England: Three Women and their Books of Hours*.

(69) *Saltério*, Oxford, c. 1200-1225, British Library, Arundel 157, fl. 10. Cf. Graham, H. B. (1975). The Munich Psalter. *The Year 1200: A Symposium*. New York: Metropolitan Museum of Art, p. 301-312.

(70) Strickland, D. H. (2003). *Saracens, Demons, and Jews*, p. 82-85, 110-111, 249.

(71) Ambas as cenas se repetem, em fólios separados e com ligeiras diferenças formais, no *Saltério* Dourado de Munique, com o qual partilha pelo menos um dos iluminadores. Cf. *Golden Munich Psalter*, Gloucester, c. 1200-1225, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fls. 26 e 68; Graham, H. B. (1975). The Munich Psalter, p. 301-312.

(72) Cf. Mattoso, J. (2010). O corpo, a saúde, a doença, p. 348-354. Apesar de particularmente dedicadas à realidade de uma Idade Média

tardia, as obras de Gail Ashton e Esther Cohen oferecem dados relevantes quanto aos modelos de moderação, modéstia e autocontrolo perante a dor e o extremo sofrimento físico impostos pela hagiografia e pelos discursos (textuais e visuais) nela inspirados: Ashton, G. (2000). *The Generation of Identity in Late Medieval Hagiography: Speaking the Saint*. London & New York: Routledge, p. 103-122, 137-157; Cohen, E. (2009). *The Modulated Scream: Pain in Late Medieval Culture*. Chicago & London: The University of Chicago Press, p. 25-32, 198-255.

(73) Embora fosse possível evocar centenas de exemplos para esta correspondência, apontaremos o caso específico de dois manuscritos. No dito *Saltério* Dourado de Munique, o fólio correspondente às penas infernais apresenta-nos um quadro de doze cenas de tortura, adaptadas aos diversos tipos de pecados e pecadores. Cf.: *Golden Munich Psalter*, Gloucester, c. 1200-1225, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fl. 30v; Graham, Henry B. (1975). "The Munich Psalter", p. 301-312. Já o *Livre de la Vigne Nostre Seigneur*, apresenta-se como um autêntico catálogo de torturas pós-apocalípticas, reforçando "les horribles tormens" dos pecadores. Cf.: *Livre de la Vigne Nostre Seigneur*, França, 1450-1470, Bodleian Library, MS. Douce 134, fl. 81v-122r; Kren, T. (1992). *Margaret of York, Simon Marmion, and the Visions of Tondal*. Malibu: The J. Paul Getty Museum, p. 130-134, 142-148.

(74) Schmitt, J.-C. (1990). *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*. Paris: Gallimard, Pl. XXIII.

(75) Cf. Antunes, J. (2011). *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano: o cadeiral de coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, 1 (Dissertação de Mestrado, Coimbra, FLUC), p. 153.

(76) Cf. Schmitt, J.-C. (1990). *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*, p. 261-272; Camille, M. (1992). *Image on the Edge*, p. 56-61; ver particularmente o capítulo intitulado « 'loculator et Saltator' S. Bernard et l'Image du Jongleur dans les Manuscrits » em Leclercq, J. (1992), *Recueil d'études sur saint Bernard et ses écrits*, 5. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, p. 363-390.

(77) Entre os variadíssimos exemplos que poderíamos evocar, destacamos: a série de modilhões da igreja de Saint-Hérie de Matha (Charente-Maritime), do início do século XII, com os seus músicos e dançarinos em poses contorcidas; os capitéis do portal axial da ermida de Santiago de Agüero (Huesca), de meados

do século XII, com músicos e dançarinas; as misericórdias do cadeiral de coro da catedral de Colónia, de c. 1308-1311, por várias vezes dotadas de figuras de dançarinas que interagem com a consola da misericórdia (e, por extensão, com o corpo do seu ocupante); a marginalia das Horas de Maastricht (Liège, séc. XIV, British Library, Stowe 17, fl. 38) onde se representou uma freira, de hábito erguido até aos joelhos, a dançar ao som de um fole (na margem, sempre sexualmente conotado) e de um fuso, habilmente tocados por um frade, ou do Ms. Lat 33 de Genève (séc. XV, Bibliothèque de Genève, Ms. Lat. 33, fl. 79v), em cuja cercadura floreada se exhibe um contorcionista com uma mulher nua sobre o ventre.

(78) *Golden Munich Psalter*, Gloucester, c. 1200-1225, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fl. 66.

(79) Ainda que só a partir de Flávio Josefo (*Antiguidades dos Judeus*, c. 94 d.C.) a dançarina, filha de Herodias, seja identificada como Salomé, o episódio é descrito em Mateus 14:1-12 e Marcos 6:16-29. Para uma referência sumária sobre as repercussões do tema na arte ocidental, ver: Rodney, N. (1953). *Salome. The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New York: The Metropolitan Museum of Art, p. 190-200.

(80) *Taymouth Hours*, Inglaterra, c. 1325-1350; British Library, Yates Thompson 13, fls. 106 e 107. Cf. Brantley, J. (2002). *Images of the Vernacular in the Taymouth Hours*. In Edwards, A. S. G. (Ed.), *Decoration and Illustration in Medieval English Manuscripts*, 10. London: The British Library, p. 83-113; Smith, K. (2012). *The Taymouth Hours: Stories and the Construction of Self in Late Medieval England*. London & Toronto: British Library & University of Toronto Press.

(81) *Bible Porta*, França, séc. XIII, Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, U 964, fl. 343v.

(82) Apoiada na documentação reunida para o estudo do cancionero medieval português, Carolina Michaëlis aponta a identificação comum, sobretudo em âmbito provençal, entre a soldadeira e jograla – *soldataria* e *joculatrix* – evocando, a esse título, uma interessante passagem dos decretos de palácio de Jaime I de Aragão: "*Item statuimus quod nos nec aliquis alius homo nec domina demus aliquid alicui joculatori vel joculatrici sive solidatariae sive militi salvatje*". Cf. Vasconcelos, C. M. (2004), *Glosas marginais ao cancionero medieval português*. Coimbra: Por Ordem da Universidade, p. 224-225. No já citado *Liber Vitae Meritorum* de Hildegard von Bingen,

Joculatrix é o nome atribuído a uma das alegorias dos Vícios, encarnando o amor pelo prazer, ou o puro hedonismo, ao qual se opõe a vergonha, ou sentido de recato, sob o nome de *Verecundia*.

Cf. Gössman, E. (1989). Hildegard of Bingen, p. 40.

(83) *Eclesiastes 3:4*. Cf. Schmitt, J.-C., *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*, p. 87.

(84) Schmitt, J.-C. (1990), *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*, p. 88.

(85) Cf. Schmitt, J.-C. (1990), *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*, p. 88-89. A dança do rei David perante a Arca da Aliança é frequentemente mais expressiva do que a de Miriam. Ainda assim, os exemplos são eloquentes quanto à ausência de circularidade, exagero, contorcionismo ou inversão nestes episódios de dança. Para a dança de David, ver, por exemplo: *The Morgan Bible*, Paris, 1240s, The Morgan Library, MS. M 638, fl. 39r; *The Queen Mary Psalter*, Inglaterra, c. 1310-1320, British Library, Royal 2 B VII, fl. 56v; *Bible Historiale*, Paris, c. 1320-1330, Bibliothèque Nationale de France, Français 8, fl. 138;. Para a dança de Miriam, ver, por exemplo: *Haggadah Hispano-Mourisco*, c. 1275-1325, British Library, Oriental 2737, fl. 86v; *The Sister Haggadah*, Catalunha, c. 1325-1375, British Library, Oriental 2884, fl. 16v; *The Golden Haggadah*, Catalunha, c. 1325-1350, British Library, Additional 27210, fl. 15.

(86) *Saltério de Luttrell* (séc. XIV, British Library, Add. MS 42130); Joseph Kara, *Livro de orações para as Festas Shavuot e Sukkot*, c. 1322, Alemanha, British Library, Additional 22413, fl. 106, 131.

(87) Cf. Bartheleyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*, p.26-27

(88) Sobre o carácter catalogado, categorizado e, por isso, natural (e não monstruoso) de seres como a sereia, ver: Bartheleyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*, p.26-27. Sobre o seu oposto, ou seja, seres híbridos dificilmente categorizáveis, ver, por exemplo: Mittman, A. S. (2003). *The Other Close at Hand: Gerald of Wales and the 'Marvels of the West'*. In *The Monstrous Middle Ages*, 97-112.

(89) *Saltério de Khudov*, c. 850, Constantinopla, Museu Histórico Estatal de Moscovo, Khud. 129-d, fl. 19v; *Saltério de Teodoro*, 1066, Constantinopla, British Library, Add. Ms. 19352, fl. 23; *Saltério de Spiridon*, Kiev, 1397, Biblioteca Pública de Leninegrado, MS F 6, fl. 28. Sobre estes manuscritos, ver: Anderson, J. (1988). *On the Nature of the Theodore Psalter*. *Art Bulletin*, 70. New York: The Metropolitan Museum, p.

550-568; Evans, H. C., & Wixom, W. D. (1997). *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*. New York: The Metropolitan Museum of Art, p. 97.

(90) Os três exemplos evocados fazem parte do grupo restrito a que a historiografia convencionou chamar de "saltérios marginais", ou ilustrados na margem, obras de origem ou influência bizantina cujo layout pressupõe um contacto fluido entre a mancha de texto, não delimitada, e as ilustrações do seu conteúdo, que surgem livremente na margem, sem qualquer tipo de enquadramento.

Cf. Anderson, J. C. (2004). The State of the Walters' Marginal Psalter and Its Implications for Art History. *The Journal of the Walters Art Museum*, 62. Baltimore: The Walters Art Museum, p. 35-44.

(91) Líbia, segundo um fragmento do Catálogo de Mulheres de Hesíodo, Etiópia segundo a História Natural de Plínio, o amplo Oriente segundo Isidoro de Sevilha. Para a origem, localização e características dos cinocéfalos, ver, por exemplo: Friedman, J. B. (2000). *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. New York: Syracuse University Press, p. 15; Steel, K. (2013). Centaurs, Satyrs, and Cynocephali: Medieval Scholarly Teratology and the Question of the Human. In Mittman, A. S., & Dendle, P. J. (Eds.), *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Farnham: Ashgate, p. 257-274; Cohen, J. J. (2009). *Of Giants: Sex, Monsters, and the Middle Ages*, p. 131-141.

(92) O apreço da Alta Idade Média pelas palavras, pela sua (des)construção e pelos valores relacionais e simbólicos da etimologia, tornou fácil a associação entre *cananeus* e *canineus*, proporcionando a formulação iconográfica do santo com cabeça de cão. A representação mais conhecida de São Cristóvão Cinocéfalo encontra-se no Museu Bizantino de Atenas.

(93) Cf. Friedman, J. B. (2000). *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, p. 131-162; Steel, K. (2013). Centaurs, Satyrs, and Cynocephali: Medieval Scholarly Teratology and the Question of the Human, p. 257-274.; Cohen, J. J. (2009). *Of Giants: Sex, Monsters, and the Middle Ages*, p. 131-141.

(94) *Salmos* 22 : 17, 21.

(95) É esta a natureza da relação alegórica estabelecida por Cassiodoro e depois repetida e reformulada por outros autores, ao longo da Alta Idade Média. Cf. Friedman, J. B. (2000). *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, p. 61.

(96) Chegando mesmo a enunciá-la como "Le tabou des mélanges" : Pastoureau, M. (2004). *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental*, p. 198-202. Cf. Camille, M. (1992). *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, p. 65-75;

Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*, p. 22.

(97) Holanda, F. [1984 ed.]. *Diálogos em Roma*, p. 57-58.

(98) Holanda, F. [ed. 1984]. *Diálogos em Roma*, p. 58.

Bibliografia

Alcaraz, Jimenez, J. (Eds.). (2008). *Medievalismo: Revista de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 18. Madrid: Sociedad Española de Estudios Medievales.

Anderson, J. C. (1988). On the Nature of the Theodore Psalter. *Art Bulletin*, 70. New York: The Metropolitan Museum, 1988, p. 550-568.

Anderson, J. C. (2004). The State of the Walters' Marginal Psalter and Its Implications for Art History. *The Journal of the Walters Art Museum*, 62. Baltimore: The Walters Art Museum, p. 35-44.

Antunes, J. (2014). The Late Medieval Mary Magdalene: Sacredness, Otherness, and Wildness. In Loewen, Peter, & Waugh, Robin (Eds.), *Mary Magdalene in Medieval Culture: Conflicted Roles*. New York & London: Routledge, p. 116-139.

Antunes, J. (2011). *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano: o cadeiral de coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra* (Dissertação de Mestrado, Coimbra, FLUC).

Ariès, P. & Duby, G. (1985). *Histoire de la Vie Privée*, vol. 2. Paris : Seuil.

Armstrong, A.H. (1967). *Augustine and Christian Platonism*, Villanova: Villanova University Press.

Ashton, G. (2000). *The Generation of Identity in Late Medieval Hagiography: Speaking the Saint*. London & New York: Routledge.

Backhouse, J. (1993). *The Isabella Breviary*. London: British Library.

Bartholeyns, G, Dittmar, P. O. & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris : Presses Universitaires de France.

Benedictines of Solesmes (1961). *Liber Usualis*. Tournai & New York, Desclee Company.

- Bernheimer, R. (1952). *Wild Men in the Middle Ages: a study in art, sentiment, and demonology*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bildhauer, B., & Mills, R. (2003). *The Monstrous Middle Ages*. Toronto & Buffalo: University of Toronto Press.
- Brantley, J. (2002). Images of the Vernacular in the Taymouth Hours. In Edwards, A.S.G. (Ed.), *Decoration and Illustration in Medieval English Manuscripts*, 10. London: The British Library, p. 83-113.
- Brombert, V. (1999). *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bruyne, E. De (1946). *Etudes d'esthétique médiévale*, 1. Bruges : Éditions De Tempel [reimp. 1998].
- Bychkov, O. (2010). *Aesthetic Revelation: Reading Ancient and Medieval Texts after Hand Urs von Balthasar*. Washington DC: The Catholic University of America Press.
- Camille, M. (2000). Before the Gaze: the Internal Senses and Late-Medieval Visuality. In Nelson, Robert S. (Ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 197-223.
- Camille, M. (1992). *Image on the Edge: the Margins of Medieval Art*, London: Reaktion Books.
- Carlvant, K. (Ed.). (2012). *Manuscript Painting in the Thirteenth-Century Flanders. Bruges, Ghent and the Circle of the Counts*. Turnhout: Brepols.
- Carruthers, M. (1998). *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carruthers, M. (2013). *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- Cartlidge, N. (Ed.). (2012). *Heroes and Anti-Heroes in Medieval Romance*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Cohen, E. (2009). *The Modulated Scream: Pain in Late Medieval Culture*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Corti, M. (1977). Models and Antimodels in Medieval Culture. *New Literary History*, Vol. 10, No. 2. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p. 339-366.
- Craveiro, M. de Lurdes (2012). O Anjo Moderno. In Graça, Manuel de Sampaio (Ed.), *Angelorum: Anjos em Portugal*. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio.
- Cohen, J. J. (1999). *Of Giants: Sex, Monsters, and the Middle Ages*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dale, T. (2010). The Nude at Moissac: Vision, Phantasia, and the Experience of Romanesque Sculpture. In Maxwell, R., & Ambrose, K. (Eds.), *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*. Turnhout: Brepols, p. 61-76.
- Eco, U. (2002). *Art and Beauty in the Middle Ages*. Yale: Yale Nota Bene.
- Eco, U. (1988). *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press.
- (2002). *El Arte románico en la ciudad de Soria*. Aguilar de Campo: Fundación de Santa María la Real.
- Emmerson, R. K. (2012). On the threshold of the Last Days: negotiating image and word in the Apocalypse of Jean de Berry. In Gertsman, Elina, & Stevenson, Jill (Eds.), *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*. Woodbridge: The Boydell Press, p. 11-43.
- Evans, H. C., & Wixom, W. D. (1997). *The Glory of Byzantium. Art and Cuclture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Friedman, J. B. (2000). *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. New York: Syracuse University Press.
- Gombrich, E. (1979). *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gómez Gómez, A. (1997). *El protagonismo de los otros: la imagen de los marginados en el arte románico*. [s.l.]: Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval.
- Gössman, E. (1989). Hildegard of Bingen. In Waithe, M.E. (Ed.), *A History of Women Philosophers. Medieval Renaissance and Enlightenment Women Philosophers, 500-1600*, vol. 2. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, p. 27-66.
- Graham, H. B. (1975). The Munich Psalter. *The Year 1200: A Symposium*. New York: Metropolitan

- Museum of Art, p. 301-312.
- Guay, M., Halary, M. P. & Moran, P. (Dir.). (2013). *Intus et Foris. Une catégorie de la pensée médiévale?*. Paris : PUPS.
- Gutiérrez Baños, F. (2009). Los marginados en la pintura española de estilo gótico lineal: un discurso iconográfico para la afirmación de valores establecidos. In Monteiro Arias, Inés, Muñoz Martínez, Ana Belén, & Villaseñor Sebastián, Fernando (Eds.), *Relegados al Margen: Marginalidad y Espacios Marginales en la Cultura Medieval*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 185-198.
- Hamburger, J. F. (1993). Image on the Edge : The Margins of Medieval Art [review]. *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 2, p. 319-327.
- Holanda, F. [ed. 1984]. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Holcomb, M. (2009). *Pen and Parchment: Drawing in the Middle Ages*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Husband, T. (1980). *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Jolly, P. H. (2012). Pubics and Privates: Body Hair in Late Medieval Art. In Lindquist, Sherry (Ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*. Farnham: Ashgate, p. 183-206.
- Kren, T. (1992). *Margaret of York, Simon Marmion, and the Visions of Tondal*. Malibu: The J. Paul Getty Museum.
- Lahoz, L. (2012). La imagen del marginado en el arte medieval. *Clio & Crimen*, nº 9. Durango: Centro de Historia del Crimen de Durango, p. 37-84.
- Lahoz, L. (2009). Marginados y proscritos en la escultura gótica. Textos y contextos. In Monteiro Arias, Inés, Muñoz Martínez, Ana Belén, Villaseñor Sebastián, Fernando (Eds.), *Relegados al Margen: Marginalidad y Espacios Marginales en la Cultura Medieval*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 213-226.
- Lange, C. (2009). 'La clave anti-islámica' - Ideas sobre marginación icónica y semántica. In Monteiro Arias, Inés, Muñoz Martínez, Ana Belén, Villaseñor Sebastián, Fernando (Eds.), *Relegados al Margen: Marginalidad y Espacios Marginales en la Cultura Medieval*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 115-127.
- Leclercq, J. (1992). *Recueil d'études sur saint Bernard et ses écrits*, vol. 5. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Lipsmeyer, E. (1995). Devotion and Decorum: Intention and Quality in Medieval German Sculpture. *Gesta*, vol. 34, No. 1. Chicago: The University of Chicago Press, p. 20-27.
- Lozano López, E. (2003). *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*, (Tese de doutoramento, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili).
- Mattoso, J. (2010). O corpo, a saúde, a doença. In Mattoso, José (Dir.), *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Média*, vol. 1. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 348-375.
- Oosterwijk, S (2003). 'Long lullynge haue I lorn!': the Massacre of the Innocents in word and image, *Medieval English Theatre*, No. 25. Lancaster: Lancaster University, p. 3-53.
- O'Sullivan, S. (2004). *Early Medieval Glosses on Prudentius' Psychomachia: The Weitz Tradition*. Leiden: Brill.
- Pastoureau, M. (1991). *L'étoffe du diable: une histoire des rayures et des tissus rayés*. Paris : Éditions du Seuil.
- Pastoureau, M. (2004). *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental*. Paris : Éditions du Seuil.
- Randall, L. (1966). *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*. Berkeley: University of California Press.
- Randall, L. (1955). *Gothic Marginal Illustrations: Iconography, Style, and Regional Schools in England, North France, and Belgium 1250-1350 A. D.*, Cambridge: Radcliffe College, 1955.
- Rockmore, T. (2013). *Art and Truth after Plato*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rodney, N. (1953). Salome. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New York: The Metropolitan Museum of Art, p. 190-200.
- Ross, L. (Ed.). (1996). *Medieval Art: A Topical Dictionary*. Westport: Greenwood Press.
- Rudolph, C. (2004). "First, I Find the Center Point". *Reading the Text of Hugh of Saint Victor's The Mystic Ark*. Philadelphia: American Philosophical Society.
- Sáinz Magaña, E. (1983). Estudio iconológico y simbólico de la fachada de Santo Domingo (Soria). *Celliberia*, No. 66. Soria: Centro de Estudios Sorianos, p. 363-372.

- Sand, A. (2011). The Fairest of Them All: Reflections on some Fourteenth-Century Mirrors. In Blick, Sarah, & Gelfand, Laura D. (Eds.), *Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spacial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, vol. I. Leiden: Brill, p. 529-560.
- Sandler, L. (1957). *Formal Principles of Marginal illustration in English Psalters of the Thirteenth Century*. (MA Thesis, Columbia, Columbia University).
- Schleif, C. (2012). Kneeling on the Threshold: Donors Negotiating Realms Betwixt and Between. In Gertsman, Elina, & Stevenson, Jill (Eds.), *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*. Woodbridge: The Boydell Press, p. 195-216.
- Schmitt, J. C. (1990). *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*. Paris : Gallimard.
- Schwam-Baird, S. (2002). Terror and Laughter in the Images of the Wild Man: The Case of the 1489 Valentin et Orson. In DuBruck, Edelgard (Ed.), *Violence in Fifteenth-century Text and Image*, vol. 27. New York & Suffolk: Boydell & Brewer.
- Seidel, L. (2012). Nudity as Natural Garment : Seeing Through Adam and Eve's Skin. In Lindquist, Sherry (Ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*. Farnham: Ashgate, p. 207-230.
- Smith, K. (2003). *Art, Identity and Devotion in Fourteenth-century England: Three Women and their Books of Hours*. London: The British Library.
- Smith, K. (2012). *The Taymouth Hours: Stories and the Construction of Self in Late Medieval England*. London & Toronto: British Library & University of Toronto Press.
- Squire, A. (intr.). (1962). *Hugh of Saint-Victor. Selected Spiritual Writings*. New York & Evanston: Harper & Row.
- Steel, K. (2013). Centaurs, Satyrs, and Cynocephali: Medieval Scholarly Teratology and the Question of the Human. In Mittman, Asa Simon, & Dendle, Peter J. (Eds.), *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Farnham, Ashgate, p. 257-274.
- Strickland, D. H. (2003). *Saracens, Demons, & Jews: Making Monsters in Medieval Art*. New Jersey: Princeton University Press.
- Summers, D. (1987). *The Judgement of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomson, H. J. (Trad.). (1949). *Prudentius*. London: William Hienemann.
- Vasconcelos, C. M. de (2004). *Glosas marginais ao cancioneiro medieval português*. Coimbra: Por Ordem da Universidade.
- Verner, L. (2005). *The Epistemology of the Monstrous in the Middle Ages*. New York & London: Routledge.
- Vicente, G. (1586). *Triunfo do Inverno. Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente a qual se reparte em cinco liuros*. Lisboa: Andres Lobato.
- Wirth, J. (2003). Les marges à drôleries des manuscrits gothiques: problèmes de méthode. In Bolvig, Axel, & Lindley, Philip (Eds.), *History and Images: Towards a New Iconology*. Turnhout: Brepols, p. 277-300.