

A ARQUITETURA NO/DO LIVRO NA ANTIGUIDADE TARDIA:

a ornamentação dos primeiros códices cristãos latinos

The architecture in/of the book during the Late Antiquity: the ornamentation of the first latin christian codices

Maria Cristina
Correia L.

PEREIRA

Universidade de São Paulo
- USP

mariacristinapereira@yahoo.com

RESUMO

Há alguns anos, para exemplificar as transformações ocorridas na Antiguidade Tardia, Peter Brown não fez uso de imagem ou metáfora, mas de um caso concreto: o livro tal como o conhecemos hoje. Como ele sintetizou, somente por volta de 300 o formato do livro em códex suplantou o rolo; somente por volta de 600 sua escrita se assemelhou à nossa, com palavras separadas; e somente por volta de 800 os textos foram pontuados, divididos em parágrafos e escritos de modo uniforme. Nem tudo, porém, foram mudanças: as línguas predominantes continuavam a ser o latim e o grego e muitos desses livros ainda eram ornamentados com imagens. Um dos motivos frequentes era de tipo arquitetônico: colunas, arcos, capitéis, torres, edificações etc. Conjugando uma herança clássica, pagã, com ideias cristãs, essa ornamentação arquitetônica servia a diferentes propósitos – não apenas aos relacionados ao conteúdo iconográfico como também àqueles próprios da organização do livro. A fim de entender a utilização e o modo de funcionamento dessa ornamentação, este estudo propõe analisar um *corpus* de manuscritos cristãos latinos produzidos, notadamente em Roma, nas Ilhas Britânicas e na Gália de cerca do século V até fins do século VIII.

Palavras-chave: Imagens; Manuscritos; Arquitetura; Ornamentação; Antiguidade Tardia.

ABSTRACT

A few years ago, to illustrate the transformations in Late Antiquity, Peter Brown did not use image or metaphor, but a specific case: the book as we know it today. As he summed it up, only around 300 the book as a *codex* supplanted the roll; only around 600 its writing began to be similar to ours, with separated words; and only around 800, the texts were punctuated, divided into paragraphs and written uniformly. But it was not all changes: the predominant languages continued to be Latin and Greek, and many of these books were decorated with images. One of the most frequent patterns were architectural ones: columns, arches, capitals, towers, buildings and so on. Combining a classical, pagan heritage with christian ideas, this architectural ornamentation served different purposes – not only iconographic ones, but also contributing to the organization of the book. In order to understand the uses and the *modus operandi* of this ornamentation, we will analyze a *corpus* of Latin christian manuscripts produced notably in Rome, the British Islands and in Gaul from the Vth until the end of the VIth century.

Keywords: Images; Manuscripts; Architecture; Ornamentation; Late Antiquity.

Há alguns anos, para exemplificar as transformações ocorridas na Antiguidade Tardia, Peter Brown não fez uso de imagem ou metáfora, mas de um caso concreto: o livro tal como o conhecemos hoje. Conforme sintetizou, por volta de 300 o formato do livro em códex suplantou o rolo; em torno de 600 sua escrita se assemelhou à nossa, com palavras separadas; e somente por volta de 800 os textos foram pontuados, divididos em parágrafos e escritos de modo uniforme (BROWN, 2013, p. 23). A essa lista, podemos acrescentar, também, por volta de 300, a escolha do pergaminho como suporte preferencial, o uso de letras iniciais destacadas e o conteúdo cristão – uma vez que os livros clássicos e judeus eram em rolo (daí a frequente diferenciação, nas imagens, entre o Antigo e o Novo Testamento pela figuração do primeiro como um rolo e do segundo como um códex).¹ Nem tudo, porém, foram mudanças: as línguas predominantes continuavam a ser o latim e o grego e muitos desses livros ainda eram ornamentados com imagens² – provavelmente desde o início do século V, segundo John Williams (2002, p. 2).

Alguns dos centros mais importantes de produção de manuscritos se encontravam no mundo bizantino, como Constantinopla, Alexandria, Antióquia etc., mas pouco dessa produção chegou até nós. De acordo com cálculos aproximados de John Lowden (2002, p. 13), sobreviveram apenas cerca de 160 códices cristãos escritos em grego até por volta do século VII, a maioria destas obras em fragmentos – como o célebre Gênesis Cotton (Londres, British Library, MS Cotton Otho B. VI), datado por Kurt Weitzmann e Herbert Kessler (1986, p. 30-34) do final do século VI e proveniente do Egito, do qual só restam 18 fragmentos de um total de cerca de 221 fólios com 339 imagens – e somente cerca de 30 desses códices com mais de duas dezenas de fólios – como o Gênesis de Viena (Viena, Österreichische Nationalbibliothek MS Theol. Gr. 31), produzido provavelmente na Síria ou na Palestina no século VI (ZIMMERMANN, 2003), com apenas 24 fólios de um total provável de 96 fólios preservados, e com 48 miniaturas. No entanto, o mundo latino também contava com uma produção igualmente importante, em princípio concentrada em Roma (a exemplo do mais antigo manuscrito cristão conhecido, a *Itala* de Quedlimburg, também com imagens, de que falaremos adiante), mas logo distribuída por outras regiões, como o Norte da Itália, Espanha, Gália, entre outras. Os intercâmbios entre as diferentes regiões (incluindo entre Oriente e Ocidente) serão comuns, não só do conteúdo textual (incluindo as formas de escrita) e das imagens, mas dos próprios livros, fazendo deles um objeto privilegiado para se estudar a Antiguidade Tardia e suas “microcristandades” (BROWN, 2013, p. 13-17).

Um dos motivos recorrentes encontrados em livros de todas essas regiões, no Ocidente e no Oriente, são imagens de tipo arquitetônico: colunas, arcos, capitéis, frontões, torres, edificações, cidades etc. Conjugando uma herança clássica (presente notadamente na pintura parietal) com ideias cristãs, essa ornamentação arquitetônica servia a diferentes propósitos – não só aos relacionados ao conteúdo, mas também àqueles próprios da organização do livro. O objetivo de nosso trabalho é, pois, analisar os usos e modos de funcionamento dessas imagens arquitetônicas, indo muito além de um simples estudo

iconográfico ou estilístico nos moldes de uma História da Arte de tipo tradicional.

Considerando o amplo alcance dos centros produtores de códices cristãos, dirigiremos o foco central deste artigo ao mundo latino – notadamente os manuscritos produzidos em Roma, nas Ilhas Britânicas e na Gália –, embora as comparações com o mundo bizantino sejam inevitáveis. Desse recorte espacial decorre também o temporal: se o ponto de partida não pode ser anterior ao século V, escolhemos como *terminus ante quem* de nossa investigação o final do século VIII, sobretudo em razão das mudanças trazidas à produção de livros pela nova configuração do mundo carolíngio.³ Cabe lembrar, entretanto, que, caso prosseguíssemos nosso estudo, não iríamos encontrar um abandono dessa temática ornamental, mas todo o contrário, sobretudo em áreas influenciadas pela cultura carolíngia, já que uma das faces da *renovatio imperii*, promovida por Carlos Magno e seus conselheiros, era a retomada de motivos clássicos na decoração de manuscritos, daí decorrendo uma utilização ainda mais ampla de colunas, frontões etc. No entanto, não estaríamos mais naquele período de releituras e adaptações que caracterizou a Antiguidade Tardia.

A arquitetura entre o figurativo e o ornamental

Considerando que existem dois modos principais de funcionamento das imagens (que podem, e em geral o fazem, operar de forma associada – a separação servindo aqui, literalmente, de estratégia de análise), o figurativo e o ornamental, veremos que os motivos arquitetônicos participam deles de formas distintas. No modo figurativo, a arquitetura está inserida na imagem, na miniatura, e tem função sobretudo iconográfico-espacial: em geral, indicar um dado lugar, com maior ou menor precisão. No modo ornamental, o uso da arquitetura está para além da iconografia: por um lado, a arquitetura tem uma função estético-decorativa, podendo servir, por exemplo, de suplemento de beleza e de demonstração de riqueza ou de apuro técnico. Por outro lado, participa da organização da página, ou mesmo da própria imagem, ao servir-lhe de borda, por exemplo. Essas duas grandes funções do agenciamento ornamental das imagens não são, certamente, estanques. A decoração, como a raiz latina do termo indica (*decus, decere*), é aquilo que é adequado, “decente”: o necessário para que algo funcione como deve funcionar – e que não lhe é exterior ou acrescido *a posteriori*, e sim parte integrante. A decoração participa, assim, da própria organização desse “algo” (o objeto, imagem, pessoa, lugar ao qual adere). No que concerne ao ornamento e ao ornamental, isso fica ainda mais claro. Remetemo-nos aqui ao autor que é a principal referência nos estudos sobre esse tema, Jean-Claude Bonne (2010, p. 45-46):

Quanto às palavras da família de *ornare*, tais como *ornatus* e *ornamentus*, elas também não remetem à ideia de uma decoração superficial e secundária, mas, conforme o sentido do latim clássico, elas designam o equipamento que permite a uma coisa cumprir plenamente sua função. Assim, no *De Administratione*, o abade Suger de Saint Denis empreende sob a denominação de “ornamento da igreja” (*De ecclesiae ornatu*) a descrição de tudo o

que ele foi o comanditário ou o idealizador na renovação do edifício da abadia, e nomeou de "os ornamentos da Igreja" (*De ornamentis ecclesiae*) a descrição de seu abundante material de culto que ele doou (altares, relicário, cruzes e crucifixos trabalhados em metais e pedras preciosos, vasos sagrados, vitrais etc). [...] Ele explica que para servir a Deus, da maneira mais conveniente (*decentissime*), uma festa litúrgica importante (como a consagração da abadia) deve "ser bela pelos seus ornamentos", ou seja, por tudo o que seu ofício requer, "ilustre pelas pessoas", ou seja, os celebrantes, e unir à "pureza interior" a "nobreza exterior" (*nobilitas exterioris*). O belo associando, pois, *decor* e *decus* nos ornamentos (*ornamentis*) e nas pessoas (*personnis*), é a honra estética devida à sua função, para que ela seja dignamente exercida. (BONNE, 2010, p. 45-46).

A arquitetura fornece, portanto, uma beleza honorífica e adequada (iconográfica e semanticamente) à imagem, à página e mesmo ao livro nos quais participa, de forma mais ou menos ativa.

Aqui cabe uma precisão: estamos usando o termo arquitetura também em seu sentido estrito, e não somente sistêmico ou metafórico, como seria o caso da expressão "arquitetura da página" quando empregada para se falar de sua estrutura ou organização, em sentido geral. Tomando uma expressão paralela a essa, em nosso caso, falamos em "arquitetura na/da página", com a utilização do sinal gráfico barra (como no título deste artigo), para especificar que na página há motivos arquitetônicos explicitamente figurativos e que também colaboram para seu embelezamento e sua organização, servindo de moldura a imagens e textos, separando colunas de textos, entre outras funções.

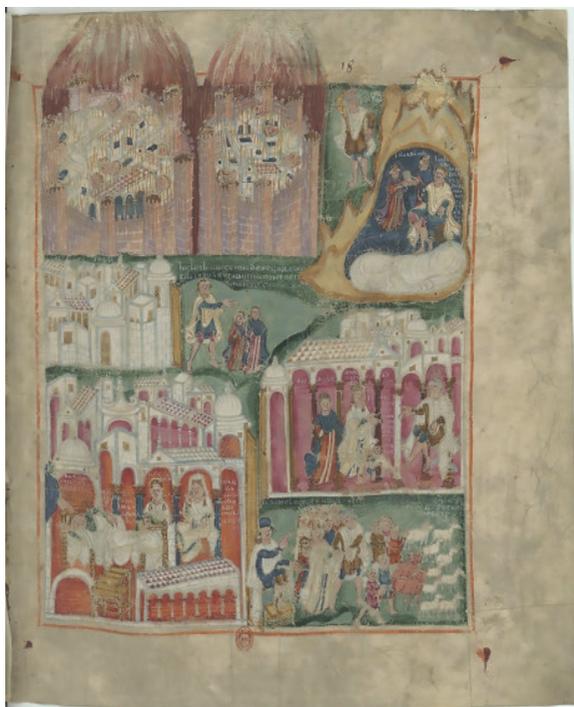
O modo de funcionamento figurativo dos motivos arquitetônicos

A utilização de motivos arquitetônicos de acordo com o primeiro modo, o figurativo, é uma das mais frequentes. Ela pode ser verificada desde o mais antigo dos códices bíblicos que se conhece, ainda que em estado bastante fragmentário, a *Itala* de Quedlinburg (Berlim, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, MS Cod. theol. lat. fol. 485), produzida em Roma por volta do segundo quarto do século V (LEVIN, 1985, p. 67-70) e assim nomeada por causa da cidade alemã onde foi encontrada no século XIX, com seus seis fólhos utilizados como reforço de encadernação para livros do século XVII. Destes fólhos restantes, que contêm partes dos livros dos Reis na versão da *Vetus Latina* (e não da *Itala*, como o nome indicaria), quatro possuem imagens. Apesar do mau estado de conservação, pode-se ver claramente em um deles (fólio 2r),⁴ na última das quatro cenas referentes à passagem de I Samuel 15, 13-33, uma construção na parte superior esquerda da imagem que remete a Gilgal, lugar onde Samuel matou Agague. Na mesma página provavelmente existam outras construções, também com finalidade iconográfico-espacial, mas sua visualização é muito difícil (assim como no fólio 4r, outra imagem bastante deteriorada permite, com grande esforço, ver a construção do Templo de Jerusalém constituída basicamente por uma grande muralha, ocupando a parte central).

Um exemplo bastante mais complexo se encontra em outro dos mais antigos manus-

critos bíblicos latinos, o Pentateuco Ashburnham (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Nal 2334),⁵ que teria sido, segundo Dorothy H. Verkerk (2002, p. 99; p. 102-120), produzido em Roma no fim do século VI. Ele não está completo, mas possui uma quantidade considerável de fólhos preservados: 148 dos 208 originais. No entanto, ele conserva apenas 18 das prováveis 69 imagens (além do texto de frontispício e de 10 tábuas de capítulos dispostos sob arcadas, dos quais falaremos mais adiante). Com exceção da Criação do mundo (fólio 1v) e, de certa forma, da Arca de Noé (fólios 9r e 10v),⁶ todas as demais imagens apresentam algum tipo de elemento arquitetônico – e, em geral, mais de um por página, já que se trata de uma obra de grandes dimensões (os fólhos medem 37,5 cm x 31 cm). Das quinze imagens em que isto ocorre, em três delas há construções provisórias: tendas de campanha (fólios 30r e 68r) e cabanas, no caso de Adão e Eva após terem sido expulsos do Paraíso (fólio 6r). Este último caso é particularmente interessante por ser uma espécie de equivalente voluntariamente rústico – como convém, a fim de remeter aos primeiros tempos do homem – do enquadramento prestigioso que veremos mais adiante nos “retratos de evangelistas”.

Uma característica desse manuscrito, e que não se repete em outros produzidos em Roma por volta da mesma época (o que para Verkerk [2002, p. 120] seria um indício da riqueza e da sofisticação dos *scriptoria* na cidade que se colocava como centro de referência na produção de manuscritos com imagens), é que muitas das imagens (que em geral ocupam a página inteira) são divididas em compartimentos desiguais, separados ou não explicitamente por molduras, e sem uma ordem de visualização homogênea. Por vezes, a arquitetura auxilia a demarcar essas divisões, mas em geral seus papéis principais são outros: precisar localização geográfica e servir de lugar para as personagens nos diferentes compartimentos. Vejamos alguns exemplos.



Fonte: Biblioteca Nacional da França, site Gallica. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt-v1b53019392c/f45.image>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

No fólio 18r (Figura 1), em que são figuradas as histórias de Ló e de Abraão, há seis compartimentos de dimensões desiguais, dos quais quatro apresentam construções arquitetônicas – quanto aos outros dois, um deles, no alto à direita, mostra a caverna onde estão Ló e as filhas (Gn 19, 30), e no outro, na parte inferior à direita, não há construção, mas um espaço verde aberto, onde Abimeleque entrega animais e escravos a Abraão e lhe restitui Sara (Gn 20, 14-15). Acerca das construções, elas são de dois tipos básicos, como dissemos antes: blocos autônomos (com presença ou não de personagens em seu interior), para indicar cidades, e arcadas-moldura (ocupando apenas o fundo da cena ou envolvendo também as personagens), constituindo o que poderíamos chamar, anacronicamente, de “cenários”. O maior exemplo do primeiro tipo está no alto à esquerda: duas cidades amuralhadas, representadas em perspectiva, com cabeças humanas visíveis acima dos telhados, cobertas por jorros de tinta vermelha: o fogo e o enxofre que Deus fez chover sobre Sodoma e Gomorra (Gn 19, 24). O papel figurativo da arquitetura está aqui em primeiro plano, sendo as cidades a personagem principal da cena. Em seguida, abaixo desse compartimen-

to há um outro, que corresponde à passagem em que Ló sai da cidade de Zorar com suas filhas (Gn 19, 30). A cidade está atrás deles: um conjunto de construções, sem muralha e sem habitantes. Abaixo dessa cena, há outras duas em que o papel da arquitetura deixa de ser o de indicar um lugar preciso para se tornar um cenário genérico. À esquerda, uma série de colunas, arcos e construções indicam o palácio do rei Abimeleque, que dorme em uma cama, com a mão de Deus à esquerda, tocando-lhe a cabeça – trata-se da passagem em que Deus lhe fala em sonho (Gn 20, 3-7). À direita, mais acima, novamente o palácio do rei é evocado por uma série de colunas e arcos, emoldurando as três personagens: o rei, Abraão e Sara (Gn 20, 9-13).

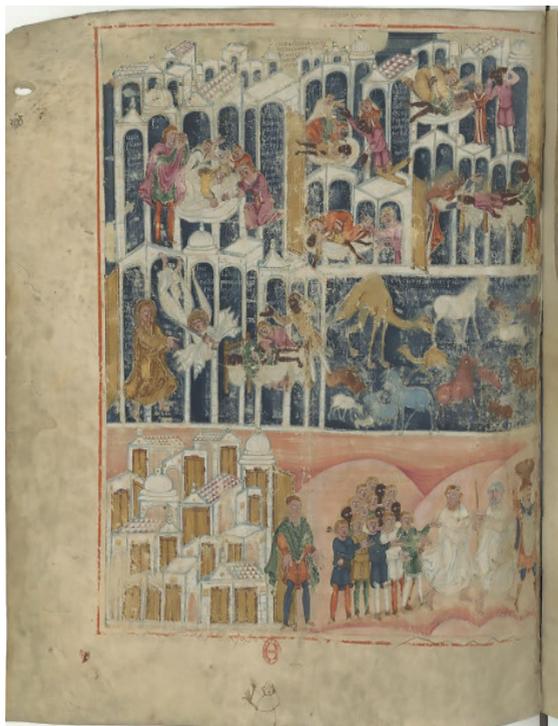
A importância das figurações arquitetônicas é reforçada pelas inscrições que acompanham as imagens: das cinco, três se iniciam com o termo “*hic*” (aqui). Mais do que uma simples fórmula demonstrativa indicando o significado da cena figurada, o advérbio indica a localização precisa desta (o palácio ou a cidade). No fólio 56r essa conotação espacial fica ainda mais explícita com a utilização do advérbio “*ubi*” (onde).

Nos demais fólios do manuscrito, o segundo tipo de figuração arquitetônica é o mais comum: sequências de colunas e arcos, torres e telhados etc., sempre diferindo de uma imagem a outra, servindo de enquadramento para personagens, em geral indicando interiores – sobretudo de palácios, mas também de templos (como nos fólios 76r e 127v). Em determinadas vezes, trata-se de uma estrutura linear, em um só registro, como no fólio 56r, em que a mesma estrutura serve para três cenas, sem solução de continuidade, ou, como no fólio 58r, em que uma porta entreaberta separa duas cenas. Em outras, a arquitetura é de uma grande complexidade, com várias subdivisões – em geral para mostrar a importância elevada de uma determinada personagem, como é o caso de José no palácio do Faraó, no fólio 40r.

Em dois outros casos, a complexidade tem um valor menos iconográfico e mais visual, ajudando a construir figurativamente as cenas. No fólio 22v, a imagem é dividida em quatro compartimentos bastante nítidos, graças à arquitetura, bastante cuidada, com blocos empilhados e escadarias que quase se interligam, para figurar as histórias de Rebeca, Isaac e Esaú. Já no fólio 65v (Figura 2), a imagem é dividida em duas grandes partes, separadas por uma fina linha branca e fundo de cores diferentes. Na parte de cima, que tem por tema a décima praga do Egito (Ex 12, 28-31), equivalendo a cerca de dois terços da página, há uma “montagem de construções” – como bem descreveu Verkerk (2001, p. 61-62) – dispostas de maneira descontínua, sobre longas colunas, que se entrelaçam às cenas de ataques aos primogênitos. A imagem é construída de maneira que evita uma narrativa contínua; grupos de personagens fazem mais ou menos os mesmos gestos, espalhados sobre um fundo azul escuro que contrasta com o branco das construções e o colorido das roupas e rostos. E o contraste se segue ao olharmos o conjunto da página: a imagem da parte inferior tem um fundo claro, as construções estão todas agrupadas e têm as portas fechadas. Elas formam um único bloco, a cidade de Ramessés (Ex 12, 37). Temos aí, na mesma página, os dois tipos

de função figurativa da arquitetura que mencionamos anteriormente, criar um *locus* para as cenas e indicar o lugar (cidade) em que elas se dão.

Figura 2 - Pentateuco Ashburnham (BNF, MS Nal 2334, fólio 65v)



Fonte: Biblioteca Nacional da França, site Gallica. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt-v1b53019392c/f140.image>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

O modo de funcionamento figurativo da arquitetura pode, contudo, servir a outras funções. Tomemos como exemplo o Tabernáculo na Bíblia de Ceolfrith, que integra o chamado *Codex Amiatinus*, produzida nos mosteiros associados de Wearmouth e Jarrow antes de 716 e dada de presente ao papa por aquele abade, Ceolfrith (Florença, Biblioteca Medicea-Laurenziana, MS Amiantino I, fólhos IIv-IIIr).⁷ O fato de serem apenas três as imagens nesse livro já indica o peso dessa imagem – que, ademais, ocupa dois fólhos. Em princípio, diríamos que se trata de uma imagem de cunho ilustrativo, como um diagrama (como é em geral qualificado esse tipo de imagem): ela é constituída de um retângulo emoldurado por uma fileira de colunas com arcos em dois de seus lados (nos outros dois, só os arcos e

as bases são representados), com outro retângulo em seu interior, dividido em duas partes separadas por uma cortina. Há também no interior do retângulo maior objetos litúrgicos e inscrições, das quais as maiores trazem os nomes dos pontos cardeais em hebraico, mas com caracteres latinos. A presença “anacrônica” de uma cruz na entrada do retângulo interior, assim como os nomes hebreus, indicaria, segundo Jennifer O’Reilly, que a construção poderia ser lida não só como o Tabernáculo da Antiga Aliança, mas também como a Igreja da Nova Aliança e mesmo a Jerusalém celeste (BEDE, 1995, p. LIV). Ou seja, a função da construção arquitetônica vai além do iconográfico, de identificação de lugar: ela seria exemplo, como diz Conor O’Brien (2015, p. 96-100), de uma exegese espiritual que teria inspirado também Beda. Indo mais além, diríamos que se trata de um exemplo do trabalho de exegese figurativa (que pode ou não ter sido inspirada em outros textos).

Para concluirmos essa breve exposição sobre as diferentes possibilidades do modo de funcionamento figurativo da arquitetura, passemos a um manuscrito grego que está entre os raros preservados em estado maior que o de pequenos fragmentos, o *Codex Purpureus Rossanensis* (Rossano, Museo dell’Arcivescovado),⁸ produzido na segunda metade do século VI na Ásia Menor ou Antióquia,⁹ com 188 fólhos restantes, correspondendo aos Evangelhos de Mateus e Marcos (neste último faltando apenas um fólio). No total, são quatorze as imagens preservadas, das quais oito de página inteira, e em seis delas há figurações arquitetônicas – um número importante, considerando-se que as imagens são sucintas: não apresentam muitos detalhes tampouco fundo ou borda completa (em geral, há apenas a borda inferior, servindo de “chão” para as personagens). A variação dessas construções é também significativa, e podemos classificar suas funções, segundo o modo figurativo, em três tipos: conjunto arquitetônico como bloco autônomo (em geral indicando cidade, como no caso do Pentateuco de Ashburnham); elemento arquitetônico com função estruturante; e estrutura arquitetônica como *locus*. Mas – e daí o maior interesse desse manuscrito para nossa investigação – a estes três tipos se soma um quarto, que funciona ao mesmo tempo segundo o modo figurativo e o ornamental: a estrutura arquitetônica servindo de moldura que confere prestígio àquilo que emoldura. Cabe lembrar que, assim como a primeira tipologia que apresentamos (agenciamento figurativo e ornamental), não se trata de categorias estanques (ao contrário, há interseções entre elas), mas uma maneira de organizar a análise, chamando a atenção para diferenças e semelhanças, a fim de melhor compreender o *modus operandi* das imagens.

São duas as imagens que correspondem ao primeiro tipo. No fólio 2 (Figura 3), ao lado direito da imagem, é figurada Jerusalém, para onde se dirige o Cristo montado em um burrico, conforme a iconografia tradicional (Mt 21, 1-11; Mc 11, 1-11; Lc 19, 28-44; Jo 12, 12-18). Há um contraste entre o cuidado com a representação em perspectiva do conjunto arquitetônico e seu tamanho, consideravelmente pequeno comparado ao Cristo. O papel da arquitetura como parte da imagem – ainda que importante do ponto de vista atributivo, pois é o que permite a identificação do destino do Cristo – é secundário, e isso se vê por seu tamanho. No fólio 14 há uma imagem que, de certa forma, faz *pendant*

àquela: a representação da Parábola do Bom Samaritano. Também nela há um conjunto arquitetônico figurando a cidade de Jerusalém, só que desta vez no canto esquerdo. Como a anterior, ela também serve de elemento referencial, atributivo, pois é mencionada no texto como sendo o lugar de procedência do viajante que seria atacado por ladrões, ignorado por um padre e em seguida auxiliado por um levita – o Bom Samaritano em questão (Lc. 30-35). A cidade e sua disposição na imagem funcionam ainda como parte da exegese figurativa em operação na imagem: o Bom Samaritano, que imita o comportamento virtuoso do Cristo, já é figurado como o próprio Cristo, e a cidade de Jerusalém faz eco iconográfico com a imagem do Domingo de Ramos no fólio 2.

Figura 3 -Codex Purpureus Rossanensis (Rossano, Museo dell'Arcivescovado, fólio 2)



Fonte: Arcidiocesi Rossano/Cariati. Disponível em: <http://www.artesacrrossano.it/eng/details_works.php?IDo=36>. Acesso em: 11 abr. 2017.

No caso que corresponde à segunda categoria, no fólio 4 (Figura 4) há a representação da Parábola das Virgens Sábias e das Virgens Loucas (Mt 25, 1-13). Conforme o texto, vemos uma porta no primeiro terço da imagem. Além de sua função iconográfica, visualmente ela serve para marcar a distância entre os dois tipos de virgens: as imprudentes com suas

tochas se apagando, à esquerda, e as sábias com suas tochas acesas, à direita, acompanhadas pelo Cristo.

Figura 4 - Codex Purpureus Rossanensis (Rossano, Museo dell'Arcivescovado, fólio 4)



Fonte: Arcidiocesi Rossano/Cariati. Disponível em: <http://www.artesacrarossano.it/eng/details_works.php?IDo=36>. Acesso em: 11 abr. 2017.

Também são duas as imagens que se enquadram no terceiro tipo, ainda que não exclusivamente. No fólio 3 (Figura 5), trata-se do Templo de Jerusalém, ocupando quase dois terços da imagem e servindo a duas cenas: à esquerda, Cristo discute com dois sábios, e do outro lado os mercadores se apressam a sair, com suas mercadorias (Mt 21, 12-16). Assim, além de servir de moldura para as personagens, indicando o lugar onde se encontram (novamente vemos aí a função atributiva), a arquitetura também desempenha um papel estruturante, pois separa as personagens de estatutos distintos: no primeiro compartimento, os dois sábios; no seguinte, o Cristo; e no terceiro, um dos mercadores. Neste último caso, a presença da coluna demarcando o espaço enfatiza o movimento, pois é atravessada pelo mercador em fuga.

Figura 5 - *Codex Purpureus Rossanensis* (Rossano, Museo dell'Arcivescovado, fólio 3)



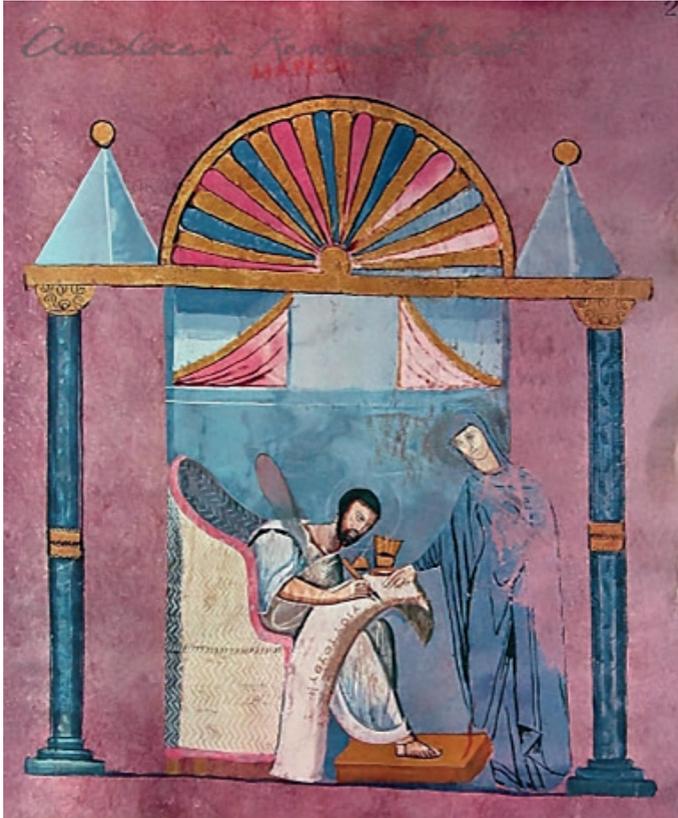
Fonte: Arcidiocesi Rossano/Cariati. Disponível em: <http://www.artesacrrossano.it/eng/details_works.php?IDo=35>. Acesso em: 11 abr. 2017.

O segundo exemplo se encontra no fólio 15: no registro inferior da imagem está figurado Judas entregando as moedas a um dos sacerdotes de que fala o texto bíblico, que as rejeita (Mt 27, 3-5). Esta personagem está sentada em um trono no interior de uma construção em perspectiva composta de quatro colunas e um arco: ao mesmo tempo indicação de lugar físico, o Templo de que fala o texto, mas também indicação do lugar de prestígio ocupado por aquele homem, de cabelos e barbas brancos. O cuidado com a ornamentação das colunas, em mármore *finto*, e com o arco, com suas partes interna e externa distintas, corrobora para isso.

Na última imagem (fólio 241), estamos de modo mais explícito na zona de contato entre o modo de funcionamento figurativo e o ornamental da iconografia arquitetônica (Figura 6). E essa imagem não é particular apenas por isso: segundo Otto Kresten e Giancarlo

Prato (1985), ela não seria original, mas uma inserção posterior.

Figura 6 -Codex Purpureus Rossanensis (Rossano, Museo dell'Arcivescovado, fólio 241)



Fonte: Arcidiocesi Rossano/Cariati. Disponível em: <http://www.artesacrarossano.it/eng/details_works.php?IDo=45>. Acesso em: 11 abr. 2017.

O modo de funcionamento figurativo-ornamental dos motivos arquitetônicos

Ocupando uma página inteira e, portanto, maior que todas as demais desse manuscrito, o evangelista Marcos escreve sob a inspiração da Sapiência divina, figurada como uma mulher que aponta para o rolo no qual ele escreve. Ambos são enquadrados por uma estrutura arquitetônica composta de duas colunas de mármore *finto* com capitel ornado servindo de sustentação a uma arquitrave dourada, encimada por duas estruturas triangulares em perspectiva e um grande semicírculo decorado com raios centrífugos coloridos.

Além do tamanho, as características iconográficas, estilísticas e paleográficas das imagens são, de fato, um tanto distintas das demais – com destaque para a larga faixa azul vertical servindo de fundo parcial à imagem, caso único no livro.

Esse tipo iconográfico, conhecido como “retrato de evangelista” (e se deve entender “retrato” aqui em um sentido bastante amplo, não mimético, pois do contrário se incorreria em grande anacronismo), seria muito comum nos séculos posteriores à crise iconoclasta dos séculos VIII e IX no mundo bizantino. Caso fosse autêntica, essa imagem seria a única sobrevivente de antes desse período, como bem remarcou John Lowden (2002, p. 21), o que reforça a tese de Kresten e Prato. Com esse tipo iconográfico, não se busca apenas realçar a figura do evangelista com um enquadramento luxuoso: o fato de que este tenha uma forma arquitetônica é importante por evocar o edifício-Igreja que se construía com base na narrativa dos Evangelhos. Há uma mescla de autoridade, prestígio, monumentalidade e poder em jogo nessas imagens. E isso se comprova pelo sucesso que teve esse tipo de representação (incluindo a alteração feita nesse manuscrito), não só no mundo bizantino como também em manuscritos bíblicos latinos, que abre cada um dos Evangelhos (mas com a substituição da Sapiência, via de regra, pelo símbolo de cada um deles).

O primeiro caso conhecido no Ocidente se encontra nos chamados Evangelhos de Santo Agostinho, produzidos em Roma no século VI (Cambridge, Corpus Christi College MS 286, fólho 129v).¹⁰ Na única das quatro imagens de abertura de Evangelho que sobreviveu (WORMALD, 1954, p. 2-5), Lucas está sentado com um livro aberto no colo, e é envolvido por uma construção bastante ornamentada, com duas colunas coríntias em mármore *finto* de cada lado, uma arquitrave, um tímpano com a figuração de um touro alado segurando um livro e uma base (Figura 7). O fundo do trono do evangelista é ornado com uma guirlanda e o espaço entre cada par de colunas é dividido em seis “quadros” com cenas da vida do Cristo. As potencialidades dessa imagem, como supramencionado, são bastante marcadas: tanto a abertura do livro do Evangelho quanto a figuração de seu autor são destacadas com grande investimento ornamental e figurativo.

Figura 7 -Evangelhos de Santo Agostinho (Cambridge, Corpus Christi College MS 286, fólio 129v)



Fonte: Stanford's Digital Manuscripts Index. Disponível em: <http://dms.stanford.edu/zoompr/CCC286_key-words>. Acesso em: 11 abr. 2017.

De acordo com a tradição, esse manuscrito estaria entre os enviados por Gregório Magno a Agostinho para auxiliar em sua missão de converter os anglos, no final do século VI – conforme citado por Beda em sua *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* (1, 29) – e dado de presente ao rei Etelberto. O fato de este livro se encontrar, seguramente, na Inglaterra desde por volta do século VII e, mais precisamente, em Canterbury desde o século X reforça essa teoria. John Lowden (2002, p. 45), contudo, não se mostra convencido, porque, segundo ele, a baixa qualidade do ma-

terial empregado e da caligrafia não o tornariam digno de um presente ao rei. No entanto, como ele mesmo observa, uma encadernação luxuosa poderia mudar esse *status*. Também seria possível objetar que tal abertura monumental não era algo banal, e que poderia sim tornar esse livro um objeto de prestígio.¹¹

De toda forma, a partir de livros como esse, o tipo iconográfico do “retrato de evangelista” se difundiu pelas Ilhas Britânicas. Um exemplo é o chamado *Codex Aureus* de Estocolmo (Estocolmo, Royal Library, MS A.135),¹² produzido em Canterbury, Kent ou Minster-in-Thamet em meados do século VIII, segundo Michelle P. Brown (2007, p. 62): no fólio 9v, por exemplo, Mateus está sentado, com um rolo à mão esquerda, entre duas colunas que sustentam um tímpano que exhibe o símbolo deste, o homem alado. Da arquitrave pende uma cortina cujas extremidades se enrolam nas colunas, para exibir/revelar o evangelista – e, por extensão, o conteúdo de seus escritos nas páginas seguintes.

Talvez um pouco anterior ao *Codex Aureus* de Estocolmo, outro manuscrito dos Evangelhos produzido no mundo insular também apresenta os evangelistas enquadrados por colunas e arco: em dois dos poucos fólios restantes do chamado *Codex Eycckensis* (atualmente conservado na igreja de Santa Catarina, em Maeseyck, Codex A, fólios 1r-1v),¹³ também vemos uma estrutura arquitetônica, porém mais simples, com colunas finas e um arco com quase a mesma espessura, e nenhum tímpano (Figura 8). A ideia de borda é aqui mais forte, tanto por esse aspecto linear dos elementos arquitetônicos quanto por sua proximidade com a figura do evangelista ao centro, que ela praticamente contorna. Mas essa primeira quase-borda é duplicada por outra, de grande dimensão e importante trabalho ornamental, com linhas e pássaros entrelaçados, de acordo com uma sintaxe tipicamente insular. Duas tradições, clássica e céltica, são assim postas lado a lado para criar uma abertura decente (no sentido de *decus*) ao Evangelho.

Figura 8 - *Codex Eyckensis* (Maeseeyck, Igreja de Santa Catarina, Codex A, fólio 1v)



Fonte: KU Leuven, Lias. Disponível em: <http://depot.lias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?change_lng=en&dps_custom_att_1=staff&dps_pid=IE5258806&mirador=true>. Acesso em: 11 abr. 2017.

Ampliando ainda mais esse escopo, há casos em que essa construção arquitetônica enquadra não a figuração dos evangelistas, mas seus nomes. Um exemplo é o *Codex Brixianus* (Brescia, Biblioteca Queriniana, MS sn),¹⁴ produzido na Itália do Norte, provavelmente no início do século VI e, segundo Herbert Kessler (BROWN, 2006, p. 306), sob patronato do rei ostrogodo Teodorico, já que ele contém uma tradução para o gótico dos Evangelhos.¹⁵ Na parte inferior de várias de suas páginas tingidas em púrpura há uma sequência de pequenas colunas com arcos alternadamente semicirculares e triangulares, desenhados

em prata (como o texto do manuscrito), contendo, no interior dos primeiros arcos, os nomes dos Evangelhos e seu número de referência. Trata-se de um exemplo particular de Tábuas de Cânones – as quais abordaremos mais adiante.

O enquadramento arquitetônico em forma de arco sobre duas colunas não serve apenas para os evangelistas: no Sacramentário Gelasiano (Vaticano, Biblioteca Vaticana, MS *Reginensis* 316), produzido na Gália em meados do século VIII, por exemplo, há três frontispícios em que uma grande cruz ocupa tal lugar (nos fólios 7v, 131v e 176v – que são, aliás, quase as únicas imagens desse manuscrito).¹⁶ Ambas (cruz e estrutura arquitetônica) são profusamente preenchidas com a característica ornamentação merovíngia, com elementos geométricos, fitomórficos e zoomórficos – aos quais se acrescentam entrelaçados fechados ou manchas imitando mármore especificamente para as colunas. Este detalhe é particularmente interessante, pois ele se afasta do estilo ornamental merovíngio, com formas estilizadas e bem definidas (além da cor azul, presente apenas nele), e segue uma tradição que encontramos, por exemplo, na pintura parietal pompeiana do chamado primeiro estilo, de manchas imitando os veios e a irregularidade do mármore. Esse é o maior indício de preocupação mimética nessa imagem e é, ao mesmo tempo, um exemplo de como o ornamental e o figurativo se complementam e se imbricam, pois a *mimesis* se obtém pela ornamentação.

Podemos ainda citar casos em que esse mesmo tipo de ornamentação está emoldurando não um evangelista ou um objeto, mas um texto, como no já citado Pentateuco de Ashburnham. No fólio 2r, trata-se do frontispício à obra, inscrito em uma cartela com uma borda ornamentada com motivos geométricos, e “revelado” pela cortina entreaberta que pende de um suporte apoiado nos capitéis e se enrosca, de cada lado, em uma coluna. Além desse fólio, há outros dez (51r-53r; 115v-116v; 142r-v), com tábuas de capítulos também dispostas entre colunas ornadas com cores distintas e capitéis coríntios sustentando arcos semicirculares.

O modo de funcionamento ornamental dos motivos arquitetônicos

Assim, por meio desses exemplos, vemos como a associação da moldura arquitetônica ornamental à ideia de abertura (de um livro, capítulo ou seção) guarda, ao mesmo tempo, uma função semântica, uma função organizadora e uma função estética. Mas a conjugação da função organizadora com a estética, característica do modo de funcionamento ornamental, é mais explícita em outro tipo específico de imagem: as Tábuas de Cânones.

As Tábuas são um esquema gráfico-ornamental que demonstra a concordância entre os quatro Evangelhos e eram frequentes nos Evangelhos e Bíblias medievais até por volta do século XIII. Nelas são dispostos em colunas, que ocupam páginas inteiras, os números de referência das passagens paralelas – ou não – entre cada um dos Evangelhos. Esses números de referência são distribuídos ao longo dos Evangelhos, em uma divisão que lembra um pouco a atual, em capítulos e versículos, apesar de não corresponder a ela, e que,

de acordo com a tradição, teria sido criada por Eusébio de Cesareia.¹⁷ Desde pelo menos o século VI, de quando datam os mais antigos manuscritos preservados, essas colunas de números eram ornamentadas com elementos que reforçavam e ecoavam a ordenação das Tábuas: notadamente, colunas, arcos, tímpanos, frontões (em geral, ornamentados, por sua vez, com motivos geométricos, fitomórficos, zoomórficos, ou historiados). De acordo com Carl Nordenfalk (1951, p. 15), seriam mesmo as Tábuas de Cânones as responsáveis pela difusão do uso da arquitetura nas imagens pintadas nos manuscritos – até então comuns nas paredes. Uma das inovações das Tábuas, segundo ele, era, portanto, ter realizado a transição de um sistema gráfico de ornamentação, executado pelo próprio escriba (já que eram apenas linhas retas), à imitação em cores da estrutura arquitetônica.

Assim, graças a essa decoração arquitetônica, as Tábuas de Cânones funcionavam também como uma espécie de abertura monumental aos textos dos Evangelhos, como a fachada de uma igreja. As associações entre os Evangelhos eram dessa forma amarradas e emolduradas, servindo de base para uma construção que não era só intelectual, mas também figurativa, arquitetônica, e que podemos associar à própria *Ecclesia*. Um exemplo são as Tábuas de Cânones dos Evangelhos de Rábula (Florença, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Plut. 1.56),¹⁸ produzidos na Síria em 586, com uma rica ornamentação arquitetônica – com colunas de diferentes tipos, arcos e tímpanos, decorados com motivos fitomórficos e zoomórficos – e muitas imagens historiadas nas margens (Figura 9).

Figura 9 - Evangelhos de Rábula (Florença, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Plut. 1.56, fólio 5r)



Fonte: Biblioteca Medicea Laurenziana. Disponível em: <<http://teca.bmtonline.it/ImageViewer/servlet/ImageViewe?idr=TECA0000025956&keywords=Plut.01.56#page/18/mode/1up>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

As Tábuas serviam igualmente de suporte ao trabalho de exegese do texto bíblico. Sua ornamentalidade poderia realçar e complementar o trabalho exegético que as fundou (e que teria sido elaborado por Eusébio) e aquele que elas ajudaram a fundar (ao servirem de suporte para leituras posteriores dos Evangelhos). Elas fundam mesmo um outro tipo de exegese, que chamaríamos de exegese ornamental, ou exegese pelo ornamental.

Um exemplo está nas Tábuas de um manuscrito dos Evangelhos para uso na abadia de Flavigny, do final do século VIII, conservado na Biblioteca Municipal de Autun (BM Autun 4, ff. 9v-15r),¹⁹ cujas Tábuas têm as colunas de números dispostas com grande regularidade, tanto no que diz respeito à pauta quanto à tabulação (além da própria grafia), o

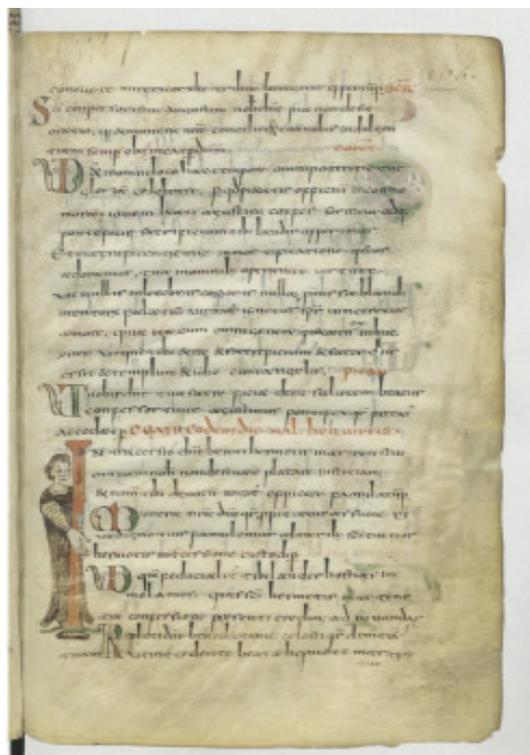
que encontra eco nas colunas, arcos, capitéis e bases ornamentados também com grande precisão de linhas retas e de traços, além de uma grande riqueza de motivos ornamentais. Trata-se de entrelaçados, gregas, folhas de acanto estilizadas, animais estilizados, e outros elementos geométricos, que não se repetem nem uma vez em todo o conjunto. A evidente demonstração de maestria do iluminador está posta a serviço do embelezamento das Tábuas, mostrando uma possibilidade de criar padrões diferentes, por vezes com mudanças de pequenos detalhes. Mas, além disso, a construção dessas Tábuas coloca em evidência o que seria, em princípio, um contraste entre a escrita e a imagem: afinal, enquanto a primeira se dedica a buscar a concordância e, portanto, a igualdade, as imagens mostram a diversidade e a possibilidade que se poderia dizer quase que infinita de combinar elementos próximos (incluindo as cores). No entanto, a ornamentação exemplifica, visualmente (por um trabalho de exegese ornamental), o que ocorre com as passagens bíblicas concordantes: elas não são exatamente iguais, possuem pequenas variações que, combinadas entre si pelo trabalho de exegese, geram possibilidades quase que igualmente infinitas de interpretações.

Assim, de certa forma, o que se buscava com as Tábuas iluminadas era maravilhar o leitor-espectador – não só com a mensagem dos Evangelhos e com seu conteúdo, mas também com o próprio trabalho de leitura e exegese que as Tábuas preparavam, ajudavam e pressupunham. Tratava-se, pois, de uma construção, em todos os sentidos da palavra: construção do edifício do cristianismo, construção do edifício da Igreja, construção do trabalho de exegese, todas elas revestidas da honra – *decus* – que lhes era devida.

Outro tipo de trabalho da organização da arquitetura na página se relacionava ainda mais diretamente com o conteúdo do texto: as iniciais com forma arquitetônica. Ainda que no período de que ora nos ocupamos as iniciais com imagens fossem pouco comuns – elas começaram a ser recorrentes a partir do século VII (ALEXANDER, 1978, p. 7) –, mesmo assim podemos citar pelo menos um exemplo, em que uma coluna era associada à inicial I. Trata-se de outro manuscrito do Sacramentário Gelasiano – dito de Gellone, por causa da abadia de Saint-Guilhem-le-Désert –, produzido provavelmente em Meaux ou Cambrai nas últimas décadas do século VIII (Paris, Biblioteca Nacional da França, MS Lat. 12048).²⁰ Na comemoração do dia de São Hermes, que teria sido martirizado em Roma no século II, o texto do fólio 106r se inicia com uma inicial I (de *intercessio*) que tem a forma de uma coluna, com fuste na cor vermelho alaranjado e base com faixas marrom, verde e bege – as mesmas cores das vestes do mártir que está abraçado a ela – sem capitel (Figura 10). A coluna é um pouco mais alta que ele e não sustenta nenhuma construção arquitetônica, apenas a construção do texto. Ou seja, o elemento arquitetônico se encontra no ponto de contato entre texto e imagem. Ele não desempenha papel de borda, mas não deixa de participar da organização da página. Quanto a seu valor figurativo, em princípio, poder-se-ia pensar que a coluna indicaria algum tipo de martírio por açoite (como um paralelo ao Cristo). Contudo, a ausência de instrumentos de tortura e mesmo de qualquer objeto ligando o santo à coluna – além do fato de nas Atas do papa Alexandre I, onde é citado,

não ser mencionado o tipo de martírio que sofreu – leva essa possibilidade a ser descartada. A coluna, dessa forma, não possui função iconográfica de estrutura arquitetônica: é a coincidência de formas que impera.

Figura 10 - Sacramentário Gelasiano de Gellone (BNF, MS Lat. 12048, fólio 106r)



Fonte: Biblioteca Nacional da França, site Gallica. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000317/f219.image.r=Sacramentaire%20de%20Gellone>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

Conclusão

Tendo-se em conta a importância do local de culto, considerado a casa de Deus para o cristianismo, não é de se estranhar a farta utilização de metáforas arquitetônicas: os apóstolos são chamados por Paulo de colunas da Igreja (Gl 2, 9) e o Cristo de pedra angular, por Pedro, retomando o salmo 118 (At 4, 11). Quando o próprio Cristo transmite sua lei, fala em termos (literalmente) edificantes: “Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei

minha Igreja” (Mt 16, 18). Uma das Tábuas dos Evangelhos de Flavigny (BM Autun 4) que citamos acima traz mesmo uma interpretação visual dessas metáforas no fôlio 8r: os cinco capitéis são substituídos pelo Cristo, ao centro, e os quatro Evangelistas ao seu redor pela forma de seus símbolos; enquanto as bases mostram os Evangelistas em sua forma humana, escrevendo, com São João Batista ao centro. A relação é bastante clara: a base do edifício-*Ecclesia* é a escritura de cada Evangelho, a parte superior é a revelação mística.

Os autores medievais farão, igualmente, grande uso de imagens arquitetônicas para os mais diversos fins, desde descrições da realidade celeste a instrumentos para memorização – como as *picturae* arquitetônicas, dispositivos para o trabalho de memória que funcionavam como verdadeiras “máquinas de meditação”, assim definidas por Mary Carruthers (2011, p. 359-364), citando o caso do famoso Plano de Saint-Gall.²¹

Da mesma forma, as imagens também se valerão bastante da arquitetura, como vimos. Nos códices da Antiguidade Tardia, a tradição clássica, presente sobretudo na pintura parietal romana, conhecerá certa continuidade, mas em outro suporte e com outros agenciamentos. Novas funções serão acrescidas a essas imagens arquitetônicas, para além de servir de molduras sofisticadas. Elas participarão da montagem da página cristã: tanto como tema iconográfico quanto como operadora do trabalho ornamental.

Referências

Fontes manuscritas

Codex Eyckensis. Maeseeyck, Igreja de Santa Catarina, Codex A.

Codex Purpureus Rossanensis. Rossano Museo dell'Arcivescovado.

Evangelhos de Rábula. Florença, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Plut. 1.56

Evangelhos de Santo Agostinho. Cambridge, Corpus Christi College MS 286.

Pentateuco Ashburnham. Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Nat 2334.

Sacramentário Gelasiano de Gellone. Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Lat. 12048.

Fontes impressas

BEDA VENERABILIS. *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*. Edição de Georges Moberly.

Oxford: Oxford University Press, 1881.

BEDE. *On the Temple*. Tradução e notas de Seán Connolly. Introdução de Jennifer O'Reilly. Liverpool: Liverpool University Press, 1995.

CAVALLO, Guglielmo; GRIBOMONT, Jean; LOERKE, William C. *Codex Purpureus Rossanensis*. *Codices Selecti*, LXXXI (edição fac-símile com comentários). Graz: ADEVA, 1985.

EVSEBIVS CAESARENSIS. Epistola ad Carpianum. In subsequentes canones evangeliorum. In: MIGNE, Jacques Paul (Ed). *Patrologia Graeca*. Paris: J. P. Migne, 1857, t. 22, col 1275-1276.

Obras gerais

ALEXANDER, Jonathan James Graham. *The decorated letter*. New York: Braziller, 1978.

BONNE, Jean-Claude. Arte e environnement: entre arte medieval e arte contemporânea. In: RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros; COELHO, Maria Filomena (Orgs.). *Por uma longa duração: perspectivas dos estudos medievais no Brasil*. Brasília: Casa das Musas, 2010. p. 39-57.

BROWN, Giles. The Carolingian Renaissance. In: MCKITTERICK, Rosamond (Ed.). *Carolingian culture: emulation and innovation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 1-51.

BROWN, Michele P. (Ed.). *In the beginning: Bibles before the year 1000*. New York: Freer Gallery of Art & Arthur M. Sackler Gallery, 2006.

BROWN, Michele P. *Manuscripts from the anglo-saxon age*. Londres: The British Library, 2007.

BROWN, Peter. *The Rise of Western Christendom: Triumph and diversity, A.D. 200-1000*. 3. ed. Londres: John Wiley and Sons, 2013.

CARRUTHERS, Mary. *A técnica do pensamento: Meditação, retórica e a construção de imagens (400-1200)*. Tradução de José Emilio Monteiro. Campinas: Edunicamp, 2011.

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

LEVIN, Inabelle. *The Quedlinburg Itala: the oldest illustrated biblical manuscript*. Leiden: Brill, 1985.

LOWDEN, John. The beginnings of biblical illustration. In: WILLIAMS, John (Ed.). *Imaging the early medieval Bible*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2002. p. 9-59.

McKITTERICK, Rosamond. Script and book production. In: McKITTERICK, Rosamond. (Ed.). *Carolingian culture: emulation and innovation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 221-247.

NORDENFALK, Carl. *L'enluminure au Moyen Âge*. Genebra: Skira, 1988.

NORDENFALK, Carl. The beginning of book decoration. In: GOETZ, Oswald (Ed.). *Essays in honor of Georg Swarzenski*. Chicago: Henry Regnery, 1951. p. 9-20.

O'BRIEN, Conor. *Bede's Temple: An image and its interpretation*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

VERKERK, Dorothy Hoogland. Biblical manuscripts in Rome 400-700 and the Ashburnham Pentateuch. In: WILLIAMS, John (Ed.). *Imaging the early medieval Bible*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2002. p. 97-120.

VERKERK, Dorothy Hoogland. Black Servant, Black Demon: Color Ideology in the Ashburnham Pentateuch. *Journal for Medieval and Early Modern History*, v. 31, n. 1, p. 57-77, 2001.

WEITZMANN, Kurt; KESSLER, Herbert L. *The Cotton Genesis*. Princeton: Princeton University Press, 1986. (Illustrations in the manuscripts of the Septuagint, 1).

WILLIAMS, John (Ed.). *Imaging the early medieval Bible*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2002.

WORMALD, Francis. *The miniatures in the Gospels of St. Augustine*. Cambridge: Cambridge University Press, 1954.

ZIMMERMANN, Barbara. *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei: Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention*. Reichert: Wiesbaden, 2003.

Notas

1 Segundo os cálculos de Rosamond McKetterick (1994, p. 229), dos 172 livros cristãos anteriores ao século V,

apenas 14 tinham o rolo como formato; no mesmo período, de 874 livros não cristãos, apenas 17 tinham o códex como formato.

2 Como resumiu Carl Nordenfalk (1988, p. 7), no Egito Antigo rolos de papiro que eram enterrados junto aos mortos possuíam imagens; na Grécia e em Roma havia ilustrações acompanhando sobretudo textos científicos. Contudo, no que concerne a imagens narrativas, segundo Lowden (2002, p. 58), elas teriam se desenvolvido simultaneamente em manuscritos cristãos e clássicos, entre os séculos V e VI.

3 Incluindo um considerável aumento em sua produção. De acordo com Giles Brown (1994, p. 34), sobreviveram cerca de 1.800 manuscritos latinos confeccionados até o século VIII, e mais de 7.000 apenas no século IX.

4 Uma reprodução digital *on-line* pode ser consultada em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:QuedlinburgIstaFolio2rIllum1KingsChap15.jpg#/media/File:QuedlinburgIstaFolio2rIllum1KingsChap15.jpg>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

5 O manuscrito digitalizado está disponível na página da Biblioteca Nacional da França: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019392c>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

6 Embora a Arca seja figurada como uma maquete, assemelhando-se, de certa forma, a uma estrutura arquitetônica.

7 Como o manuscrito ainda não foi digitalizado, uma reprodução desta imagem pode ser visualizada *on-line* em: <https://soffits.files.wordpress.com/2013/02/codex-amiatinus_tabernacle.jpg>. Acesso em: 2 fev. 2016.

8 Além de um *fac-simile* publicado por Guglielmo Cavallo, Jean Gribomont e William C. Loerke (1985) e do site do museu, as imagens do manuscrito podem ser consultadas em boa qualidade (apenas com a ressalva de que as bordas dos fólhos por vezes foram cortadas em excesso) no site: <www.calabria.org.uk/calabria/arte-cultura/CodexPurpureusRossanensis/CodexPurpureusRossanensis.htm>. Acesso em: 2 fev. 2016.

9 Não se sabe exatamente onde foi feito e nem em que circunstâncias. Já foram sugeridas Jerusalém e Constantinopla, entre outras regiões (LOWDEN, 2002, p. 21).

10 O manuscrito digitalizado está disponível no site da Biblioteca Parker do Corpus Christi College: <http://dms.stanford.edu/catalog/CCC286_keywords>. Acesso em: 2 fev. 2016.

11 Por outro lado, é preciso considerar que em sua obra *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* (L. 1, c. 29), Beda não diz explicitamente que os livros enviados a Agostinho seriam destinados ao rei, mas sim ao serviço divino: "Eles levaram consigo tudo o que era necessário para o louvor e serviço da Igreja, incluindo vasos sagrados, coberturas de altar, ornamentos da igreja, vestes para padres e ministros, reliquias dos santos apóstolos e mártires e muitos livros" ("*et per eos generaliter universa quae ad cultum erant ac ministerium ecclesiae necessaria, vasa videlicet sacra, et vestimenta altarium, ornamenta quoque ecclesiarum, et sacerdotalia, vel clericalia indumenta, sanctorum etiam apostolorum ac martyrum reliquias, nec non et codices plurimos*") (BEDA VENERABILIS, 1881, p. 71-72).

12 O manuscrito digitalizado está disponível em: <<https://ia800505.us.archive.org/10/items/urn-nbn-se-kb-digark-4890092/urn-nbn-se-kb-digark-4890092.pdf>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

13 Deste livro, que teria sido escrito em York, segundo Carl Nordenfalk, existem atualmente apenas estas imagens e as Tábuas de Cânones, todos encadernados em uma obra mais recente (NORDENFALK, 1988, p. 40). O manuscrito digitalizado está disponível em: <http://depot.lias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?change_lng=en&dps_custom_att_1=staff&dps_pid=IE5258806&mirador=true>. Acesso em: 2 fev. 2016.

14 O manuscrito não está digitalizado, mas uma mostra de duas páginas abertas com as arcadas pode ser encontrada em Brown (2006, p. 238-239).

15 Assim como em outro manuscrito que lhe é bastante próximo, também com os Evangelhos em língua gótica, os fólhos tingidos de púrpura, letras em prata, e as tábuas na parte inferior da página – o *Codex Argenteus* (Uppsala, Universitetsbibliothek, MS DG1).

16 O manuscrito digitalizado está disponível na página da Biblioteca Vaticana: <http://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.316/0001/thumbs?sid=a49866eb3cc769d09ef2c7f126768c32#current_page>. Acesso em: 2 fev. 2016.

17 Embora este autor alegue ter se baseado em um constructo anterior, bem mais simples, de autoria de Ammonius de Alexandria, no século III (*EVSEBIVS CAESARENSIS*, 1857, col. 1275-1292).

18 O manuscrito digitalizado está disponível na página da Biblioteca Medicea Laurenziana e pode ser visualizado em: <<http://teca.bmlonline.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=TECA000025956&keywords=Plut.01.56#page/77/mode/1up>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

19 As Tábuas digitalizadas estão disponíveis no banco de imagens francês <www.enluminures.culture.fr/>. A primeira imagem pode ser visualizada em: <www.enluminures.culture.fr/public/mistral/enlumine_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REF&VALUE_98=D-054570>. Acesso em: 2 fev. 2016 (as demais se seguem

a partir desta numeração).

20 O manuscrito digitalizado está disponível na página da Biblioteca Nacional da França: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000317/f1.image.r=Sacramentaire%20de%20Gellone>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

21 O documento digitalizado em alta definição está disponível em: <www.stgallplan.org/en/index_plan.html>. Acesso em: 2 fev. 2016.

Maria Cristina Correia Leandro PEREIRA. Professora do Departamento de História da USP e do Programa de Pós-graduação em História Social da mesma instituição. Universidade de São Paulo - Rua do Lago, 717 - Cidade Universitária, São Paulo - SP, 05508-080.

Recebido em: 14/06/2016

Aprovado em: 20/01/2017