

Rita Isabel Fontes da Costa Carvalho

A MARGINÁLIA COMO IMAGEM TRANSGRESSIVA
LIGAÇÕES ENTRE A PÁGINA MEDIEVAL E O *GRAFFITI* CONTEMPORÂNEO

Dissertação para a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais - Intermédia

Orientador: Professor Escultor Sebastião Resende



ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
DEZEMBRO DE 2009

Rita Isabel Fontes da Costa Carvalho

A MARGINÁLIA COMO IMAGEM TRANSGRESSIVA
LIGAÇÕES ENTRE A PÁGINA MEDIEVAL E O *GRAFFITI* CONTEMPORÂNEO

Dissertação para a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais- Intermédia

Orientador: Professor Escultor Sebastião Resende



171 837

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
DEZEMBRO DE 2009

RESUMO

Propõe-se uma reflexão sobre imagens que habitam a margem enquanto lugar menor ou secundário de representação.

Este trabalho parte de exemplos encontrados em manuscritos medievais e em *graffitis* contemporâneos e centra-se nas relações que estas imagens marginais (*marginália*) estabelecem com o texto central e oficial, tratando-se do texto escrito medieval ou da própria cidade contemporânea.

Consideramos que a *marginália* tende a transgredir esse texto oficial, questionando a sua autoridade e imutabilidade através de uma expansão ou mesmo inversão das suas significações. Nestes fenómenos, a paródia e o humor desempenham um papel relevante.

No entanto, a transgressividade da *marginália* surge como ambígua, facto decorrente da indefinição própria da imagem e da margem onde se inscreve.

MARGINALIA AS TRANSGRESSIVE IMAGE: CONNECTIONS BETWEEN THE MEDIEVAL PAGE AND CONTEMPORARY GRAFFITI

ABSTRACT

The dissertation explores the issue of images that inhabit the margin as a minor or secondary place of representation.

Using examples from medieval manuscripts and contemporary graffiti's, this work focuses on the connections established between this marginal imagery (marginalia) and the official and central 'text', whether a written medieval one or one relating more closely with our experience of the contemporary city.

It is considered that marginalia tends to transgress this official text by questioning its authority and immutability through an expansion or even inversion of its original meaning. Parody and humor often play a part in these phenomena.

However, the described transgression is filled with ambiguity, which finds its origins within the indefiniteness of the image and the margin where it is inscribed.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar o meu reconhecimento a todos aqueles que contribuíram para este trabalho.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, Prof. Escultor Sebastião Resende, pelas contribuições para o tratamento do tema e ainda pelo empenho e generosidade no tempo dispendido em discussões sobre o projecto.

A minha gratidão vai também para o Prof. Doutor Heitor Alvelos pelo encorajamento e pelo contributo para um entendimento do *graffiti* no panorama actual.

Devo referir igualmente a Prof. Doutora Adelaide Miranda pelo precioso aconselhamento no que concerne à *marginália* medieval.

Quero também agradecer à Inês Carvalho pelo generoso contributo para o entendimento do teatro e Carnaval medievo.

Agradeço igualmente à Prof. Doutora Maria João Gamito por redespertar o meu interesse pela questão das margens e pela disponibilidade para uma discussão sobre o tratamento do tema.

Finalmente, agradeço aos meus amigos pelas conversas, carinho e paciência.

Agradeço ainda aos meus pais e irmãos por todo o apoio, em especial à minha irmã Sara, pela sua generosidade e disponibilidade.

Dedico esta tese ao Tiago, pelo apoio, alegria e serenidade transmitidos nesta viagem pelas margens.

SIGLAS E ABREVIATURAS

A.N.T.T. – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

B.P.A.D.E. – Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora

B.P.M.P. – Biblioteca Pública Municipal do Porto

B.N. – Biblioteca Nacional

Cod. – Códice

Fig. – Figura

Fl. – Fólio

Ms.-- Manuscrito

Fl r. – Fólio Recto

Fl v. – Fólio Verso

ÍNDICE

CAPÍTULO 1

Contextualização da investigação	7
1.1- MOTIVAÇÕES PARA A INVESTIGAÇÃO	7
1.2- O PROBLEMA E SEUS CONTEXTOS	9
1.3- OBJECTIVOS DA INVESTIGAÇÃO	13
1.4- METODOLOGIA UTILIZADA	14

CAPÍTULO 2

Enquadramento teórico	17
2.1- SOCIEDADE E CULTURA NA EUROPA OCIDENTAL MEDIEVAL (SÉCULOS XIII e XIV)	17
2.1.1- Breve contextualização sócio-económica e cultural	17
2.1.2- A produção de manuscritos	29
2.1.3- A leitura	42
2.2- O TEXTO E A IMAGEM	45
2.2.1- O Texto e o Texto Oficial	45
2.2.2- O Hipertexto	50
2.2.3- A Imagem	57
2.2.4- A Iluminura	60
2.3- OS LUGARES DA MARGEM	67
2.3.1- O Centro, a Ordem e o Poder	68
2.3.2- A Terra de Ninguém	70
2.3.3- O Não-Lugar	74

2.3.4- Aberturas no Lugar	83
2.4- A INSCRIÇÃO MARGINAL	85
2.4.1- A Marginália Medieval	87
2.4.2- O <i>Graffiti</i>	103
CAPÍTULO 3	
Reflexão comparativa	125
3.1. A MARGINÁLIA COMO EXPANSÃO	125
3.1.1- A Adição Hipertextual	125
3.1.2- O Desassossego da Imagem	137
3.1.3- <i>Taking a Line for a Walk</i>	141
3.2- A MARGINÁLIA COMO INVERSÃO	149
3.2.1- Um Mundo às Avessas	152
3.2.2- Humor e Paródia	160
CONCLUSÕES GERAIS	169
BIBLIOGRAFIA	180
ÍNDICE DE IMAGENS E RESPECTIVA ORIGEM	191
ANEXO A- Glossário de codicologia	199
ANEXO B- Glossário de <i>graffiti</i>	206
ANEXO C- Conteúdo textual de fólhos e descrição dos respectivos códices	209

CAPÍTULO 1- Contextualização da investigação

1.1- MOTIVAÇÕES PARA A INVESTIGAÇÃO

As motivações para esta investigação prendem-se com um interesse por imagens que habitam lugares menores de representação. Este interesse emergiu no âmbito da actividade prática da autora nas artes plásticas e ilustração, na qual tem vindo a questionar e experimentar a coabitação de diferentes níveis de narrativa através da imagem e dos lugares (centrais ou marginais) que a mesma ocupa no suporte.

Realizadas no âmbito deste programa de mestrado, as peças representadas nas figs. 1 e 2 abordam diferentes dimensões da Margem problematizadas no trabalho que se propõe.

Com efeito, o que é descrito nos limites da peça na fig. 1 faz referência a uma obra literária (Marcus, 1999) que propõe uma história não-oficial ou marginal do séc. XX. Existe aqui uma correspondência entre a representação do marginal e o seu lugar no suporte, questão aprofundada ao longo desta dissertação. Na peça central representada na fig. 2, as margens que contêm o poema “*The Raven*” de Edgar Allan Poe expandem-se até ao centro, ameaçando a independência deste último.



Fig. 1- Rita Carvalho. *Homenagem a Greil Marcus*. Évora, 2006.



Fig. 2- Rita Carvalho. *O Grotresco*. Évora, 2006

A Idade Média e as suas imagens têm vindo a ser objecto do interesse da autora. Esse interesse foi intensificado por um trabalho realizado em 2002 sobre os Goliardos, jovens

clérigos errantes, autores das Canções da Bavária (*Carmina Burana*), que dariam origem à cantata de Carl Orff.

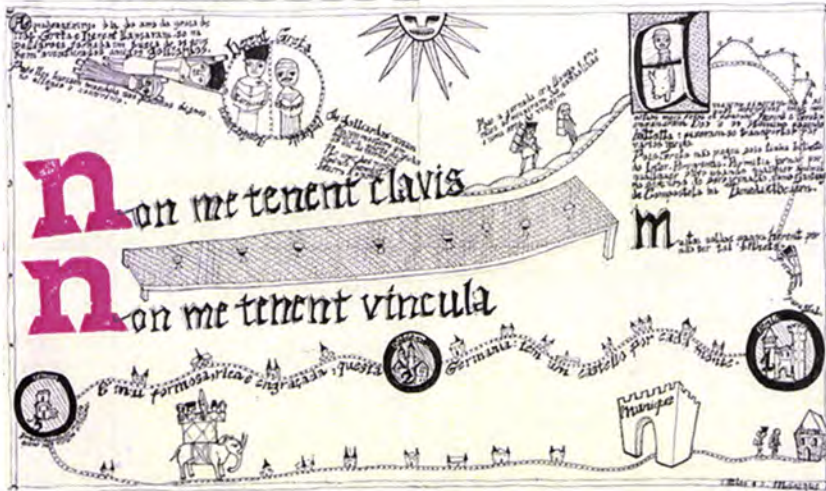


Fig. 3- Rita Carvalho. *Goliardos. Mapa 1*. Munique, 2002.



Fig. 4- Rita Carvalho. *Goliardos. Mapa 3 (pormenor da margem)*. Munique, 2002

O *graffiti* surge igualmente como um elemento galvanizante neste trabalho. Por um lado, constituindo o registo de um impulso para a inscrição não-autorizada, e por outro, uma forma artística recorrentemente citada pelo “*establishment*”, o *graffiti* levanta cada vez mais o problema da sua marginalidade.

Finalmente, o entendimento dos modos como as imagens marginais reconfiguram a experiência de fruição e leitura de determinado objecto, apesar de escondidas ou remetidas para um segundo plano narrativo/representativo, surge como pertinente para a autora enquanto docente da disciplina de Ilustração.

1.2- O PROBLEMA E SEUS CONTEXTOS

A palavra *Marginália*¹ deriva do termo latino “*marginalia*” que significa “Coisas escritas na margem” (Faria e Pericão, 1999; Houaiss, 2003). Sendo a génese do termo associada ao manuscrito medievo², as ditas “coisas” existentes na periferia da página podem referir-se a palavras ou a imagens.

Assim, faz parte da *Marginália* a glosa¹ (texto colocado na periferia da página como explicação ou comentário ao texto principal e central), mas também a pequena anotação ou o diagrama, igualmente inscritos nos limites da página. Aquela que será objecto do nosso estudo insere-se na *marginália* materializada em imagens, ficando excluída a *marginália* formada por palavras.

No que se refere à *Marginália* medieva, existe um variado leque de temas e linguagens visuais, dos quais seleccionámos apenas alguns exemplos adequados à nossa reflexão, cujo campo de análise passamos a explicar:

A investigação parte da observação de *Marginália* medieval que despertou o nosso interesse pelas relações que aparentemente estabelece com o texto principal. Como exemplo, encontrámos páginas de missais¹ cujo texto está cercado por imagens que representam macacos, trapezistas ou seres antropomórficos como bispos com pés de bode (cujas expressividade e dinamismo os tornaram foco do nosso entusiasmo). Considerámos, desde logo, intrigante a coabitação dessa *Marginália* profana e aparentemente provocatória com o texto sagrado, especialmente num contexto medievo em que, por um lado, o texto sagrado (cristão) constitui a Lei por quase toda a Europa, e em que, por outro, a imagem ilustrativa (*iluminura*¹) se presta ao esclarecimento e exaltação dessa mesma Lei divina.

À partida, o lugar da Margem sugere uma abertura que torna possível a transgressão ou mesmo subversão do sentido do texto central (que designamos neste trabalho como Texto Oficial, isto é, aquele que é emitido por uma entidade que detém poder).

¹ Ver definição em glossário no anexo A

² Curiosamente, a difusão da palavra “margem” está intimamente ligada à escrita, facto que Miranda (2001b, p. 71) referencia: “O uso do nome margem, do latim *margo* que significa limite, cercadura ou fronteira, não se divulgou senão com a propagação da escrita. Desde que o fluxo da palavra se tornou matriz de signos visuais, ela tem lugar não somente para anotações mas igualmente para o desacordo e as confrontações (...).”

Identificámos imagens transgressivas noutras margens que não as do manuscrito medieval. Referimo-nos ao *graffiti* contemporâneo, que parece questionar o Texto Oficial- neste caso, o espaço urbano e suburbano³ - à semelhança das imagens encontradas nos fólhos⁴ medievos.

O *graffiti* é hoje uma prática omnipresente, envolvendo diferentes tipologias de inscrições realizadas em contextos igualmente distintos. Tendo surgido enquanto inscrição rudimentar (*tag*) feita em edifícios e transportes públicos, o *graffiti* foi aprofundando temas e técnicas, conquistando notoriedade, e, conseqüentemente, outros lugares de representação. Hoje, para além de poder constituir uma simples intervenção gráfica nas ruas, o *graffiti* pode ser objecto de exposição numa galeria de arte, ou ainda realizado com fins comerciais, sendo aplicado em objectos e espaços pertencentes a marcas.

O *graffiti* pode igualmente referir-se a uma frase escrita numa parede, a uma marca (*tag*)⁵ feita num comboio, a um desenho inscrito num muro, entre outros.

Para o nosso estudo convocámos apenas exemplos de *graffiti* materializado em imagem, dando especial enfoque a imagens aplicadas nas ruas, de forma não autorizada.

A aproximação entre a Marginalia medieval e a contemporânea (*graffiti*), inerente a uma análise comparativa não pretende, no entanto, ignorar as notórias diferenças entre ambas, nomeadamente no que respeita aos seus suportes, épocas⁶ e realidades de concepção e produção. Pelo descrito, abordar-se-ão os processos de inscrição nas duas Marginalias, assim como os seus contextos socio-económicos e culturais.

Associado às diferenças mencionadas, aquilo que nos surge como gerador de alguma entropia inicial neste trabalho reside na definição de Margem nas duas Marginalias.

Partimos de uma noção de Margem como um espaço vazio (demograficamente ou em termos do seu significado), uma espécie de terra de ninguém, livre e passível de ocupações gráficas transgressivas. A Margem onde se inscreve a Marginalia medieval corresponde em grande parte, a essa noção, (uma vez que é um espaço em branco) e define-se de um modo simples, explicando-se espacialmente ou geograficamente, dado que a sua localização é, sem excepção, os limites da página ou a sua periferia.

³ Apoiados na Semiótica, e seguindo autores como Kewin Lynch e Roland Barthes, entendemos a cidade, na nossa investigação, como suporte de textos passíveis de leituras e percepções.

⁴ Ver definição em glossário no anexo A

⁵ Ver definição em glossário no anexo B

⁶ No início do processo de investigação, procurámos exemplos de Marginalia em livros renascentistas e barrocos, assim como no livro moderno e contemporâneo. No entanto, a transgressão, vitalidade e liberdade que as figuras emanavam não nos pareciam atingir a intensidade da Marginalia medieval e de algum do *graffiti* contemporâneo.

A Margem na Marginália contemporânea inclui a mencionada noção, sendo de localização mais difusa que a medieva, uma vez que estes lugares vazios, como espaços desertificados ou edifícios abandonados- que associámos ao conceito de Não-Lugar de Augé (2007), não se encontram nos limites físicos da cidade (como ocorre na página medieval) mas sim distribuídos pela mesma. No entanto, ela parece transcender os Não-Lugares, uma vez que ocupa igualmente espaços habitados, preenchidos e com determinadas funções simbólicas (Texto Oficial), que são desviados dessas mesmas funções através da inscrição de um *graffiti*.

Na observação dessas alterações nas leituras do Texto Oficial ocorridos pela adição da Marginália, (realizada após recolha e selecção de Marginália medieva e contemporânea) identificamos dois fenómenos que propomos como linhas orientadoras nesta reflexão.

O primeiro fenómeno observado refere-se a uma expansão ocorrida pela adição de imagens num suporte já ocupado pelo Texto Oficial, e que com elas criará ligações hipertextuais⁷. Nessa adição de imagens (também elas Texto, na acepção da Semiótica tomada neste trabalho), multiplicam-se as vozes sobre o texto, propõem-se outros conceitos e evocam-se outras imagens (inclusivamente a do grotesco e do absurdo) que não as designadas pelo Texto Oficial.

Na Marginália enquanto imagem de alteridade, consideramos particularmente interessante a presença da assinatura do seu autor, como que mostrando os seus ‘bastidores’. Essa assinatura concretiza-se na representação pictórica do iluminador ou escriba inscrita na margem da página e ainda na assinatura ou *tag* que integra o *graffiti*.

A expansão de significados do Texto Oficial dá-se igualmente pelo facto da Marginália ser imagem, polissemia em potência. E estando a Marginália justaposta a texto, mas simultaneamente à margem do mesmo, ela carece dessa “ancoragem de sentido” (Barthes, 1995) que o texto faculta, multiplicando-se enquanto significação. Contendo em si a possibilidade de estender ao Texto Oficial a mencionada multiplicidade, a imagem ameaça perturbar a unidade do Texto Oficial.

Finalmente, a própria linha no desenho de alguma da Marginália parece denunciar uma liberdade que é, em si mesma, expansão em relação à linguagem contida e controlada do Texto Oficial. Essa linha existe por vezes num registo caligráfico que indicia o puro gozo pelo acto da inscrição marginal.

⁷ O hipertexto é um conceito informático de Ted Nelson que se refere a um texto infinito e não-sequencial, formado por textos que estão interligados e que podem ser associados de inúmeras formas de acordo com a vontade do utilizador. Embora geralmente associado ao universo da internet, considera-se que os princípios operativos do hipertexto existem igualmente na ligação entre textos presentes na enciclopédia.

O segundo fenómeno observado e que propomos para reflexão consiste numa inversão ou subversão do Texto Oficial.

Este fenómeno manifesta-se de modos diferentes, sendo um dos quais visível através da introdução de um ruído entrópico (*graffiti*) na cidade, arquétipo da ordem, segundo Rabot⁸. Neste caso, a Marginalia inverte o sentido geral do suporte (metrópole). O mesmo faz a Marginalia medievla, introduzindo igualmente a desordem no objecto simbolizante da ordem divina que é o códice medieval.

A inversão do Texto Oficial dá-se por vezes através dos próprios temas empregues na Marginalia. Algumas imagens marginais apresentam uma inversão de uma visão Oficial do mundo, isto é, uma espécie de mundo às avessas. Assim, e centrando-nos inicialmente na Marginalia medieval, propomos uma breve exposição de temas como a nudez, nomadismo, hibridez, entre outros. Propomos ainda o apontamento de alguns *graffitis* cujos conteúdos semânticos sugerem a mencionada inversão dessa visão Oficial do mundo.

Como estratégias utilizadas nessa mesma inversão, encontrámos o humor e a paródia. Em relação ao humor medievo, sublinhamos o estudo de Mikhail Bakhtin sobre o Carnaval e outras formas de humor popular nas quais ocorria uma suspensão da ordem hierarquizante da sociedade, para se celebrar (ou simular) a inversão da mesma. Essas festas e espectáculos migrariam para as margens da página, como será demonstrado. Identificamos ainda o humor (associado à ironia) como possível estratégia na inversão do Texto Oficial pela Marginalia contemporânea.

Uma outra estratégia empregue pela Marginalia é a paródia, ocupação ou apropriação de um objecto para, numa intervenção sobre o mesmo, criar um novo objecto que veicula, por vezes, um sentido oposto ao do objecto original. A paródia parece-nos uma questão relevante em todo o trabalho, uma vez que sugere de forma intensa a mencionada transgressão marginal. Encontramo-la em exemplos de *graffiti* e de Marginalia medievla cujo arrojo evoca os desvios ou *détournements* dos situacionistas, grupo artístico que no século XX propunha uma alteração do quotidiano (que julgavam infectado pelo capitalismo) através de acções como derivas (deambulações pela cidade), para além dos mencionados desvios de objectos.

⁸ Proferido por Jean-Martin Rabot em “Figuras da monstruosidade na pós-modernidade.” no âmbito da CONFERÊNCIA INTERNACIONAL IMAGEM E PENSAMENTO. Lisboa: Centro de Comunicações e Linguagens, 2007.

1.3- OBJECTIVOS DA INVESTIGAÇÃO

Partindo de uma Marginália eminentemente transgressiva, este estudo visa apontar e caracterizar alguns agentes e modos segundo os quais essa mesma inscrição marginal, estabelecendo relações hipertextuais com um texto principal e Oficial, parece questionar a sua unidade e autoridade.

Para tal, propõe-se uma caracterização dos lugares liminais medievos e contemporâneos no sentido de indagar sobre a sua possível transgressividade.

Pretende-se também uma identificação dos efeitos da imagem enquanto elemento veiculador de significações cuja pluralidade parece ameaçar a unidade desse Texto Oficial.

Ainda no sentido da identificação dos agentes intervenientes na Marginália, propõe-se uma reflexão sobre o papel do próprio grafismo desenhado na possível expansão do Texto Oficial.

É nossa intenção também identificar elementos iconográficos existentes na Marginália que sugerem uma inversão da realidade.

No que respeita aos modos de acção, pretendemos reflectir sobre o humor e a paródia como modos possibilitantes da transgressão operada pela Marginália.

Finalmente, apresenta-se como objectivo avaliar o grau de transgressividade que as imagens estudadas operam nesse lugar ambíguo que é a Margem.

1.4- METODOLOGIA UTILIZADA

Neste trabalho, optámos pelo modelo de natureza qualitativa, e, no âmbito deste paradigma, pela abordagem fenomenológica. A esse respeito e segundo Lincoln e Denzin (1994, p. 576):

“A investigação qualitativa é um campo interdisciplinar, transdisciplinar e em muitas ocasiões, contradisciplinar. “ (...) “O investigador qualitativo submete-se a uma dupla tensão: por um lado, é atraído por uma ampla sensibilidade, uma atitude interpretativa pós-moderna e crítica. Por outro lado, pode ser influenciado por concepções mais positivistas, humanistas e naturalistas da experiência humana.”

Segundo os autores, a investigação qualitativa solicita ao investigador todo um conjunto de reflexões críticas que o conduzem às opções que julga ser mais adequadas ao objecto a

investigar. O resultado da investigação assume-se, deste modo, como uma construção do investigador.

Inserindo-se no modelo de investigação qualitativa, este trabalho cruza, efectivamente, várias disciplinas, entre as quais a Semiótica, a Antropologia e a História de Arte. No entanto, o resultado desta investigação (a mencionada construção) indicia igualmente um olhar externo a essas disciplinas, reflectindo as experiências e interesses da autora enquanto ilustradora e artista plástica.

Passamos agora a descrever as várias dimensões do processo de investigação e principais contributos para a mesma.

Tratando-se de uma dissertação em Artes Visuais, a investigação envolveu, naturalmente, uma reflexão feita com base em imagens. Numa fase preliminar, encontrámos as ditas imagens em alguns livros, entre os quais o “Image on the Edge- The Margins of Medieval Art” de Michael Camille (2006). Nesta obra, cuja consulta contribuiria bastante para o interesse pela escolha do tema, encontrámos imagens marginais que, inseridas em textos cristãos, sugeriam transgressividade, como a imagem de uma freira amamentando um macaco ou colhendo falos de uma árvore.

O plano inicial de trabalho passava por procurar na Marginália portuguesa a mesma potencial transgressividade reconhecida nas imagens inglesas, francesas e flamengas observadas em Camille (2006). Neste sentido, consultámos alguma bibliografia sobre centros de produção de códices no Portugal medievo, assim como um inventário de códices iluminados até 1500⁹ que nos facultaram descrições de manuscritos indicativos de ornamentação marginal e respectivos centros de produção. Com base nestas informações, realizámos uma pré-selecção de imagens e respectivos locais de consulta.

Foi realizada uma pesquisa iconográfica exaustiva, através de uma consulta de material em objecto e em micro-filme em alguns arquivos documentais do país.

Assim, consultámos a Biblioteca Pública Municipal do Porto (B.P.M.P.) que alberga a livraria de mão do Mosteiro de Santa Cruz em Coimbra, um dos principais centros de produção de códices na Idade Média.

Em Lisboa, consultámos o A.N.T.T. que contém códices do Mosteiro de S. Mamede do Lorzão e ainda a Biblioteca Nacional (B.N.) que alberga uma extensa colecção dos códices do

⁹ CEPEDA, Isabel Vilares- Códices iluminados até 1500. Lisboa: Biblioteca Nacional, s.d. 1 CD-ROM.

Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, centro de referência na produção e circulação de manuscritos em Portugal.

Consultámos ainda a Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora (B.P.A.D.E.) que contém códices de várias proveniências.

A pesquisa revelou uma grande quantidade de códices não ornamentados (resultado de vários factores, nomeadamente de uma fase de contenção económica e do despojamento imposto aquando das reformas religiosas, que se faria sentir nomeadamente, em Alcobaça).

Para além de criaturas híbridas, encontrámos ainda uma quantidade substancial de ornamentação fitomórfica e ainda algumas cenas de animais. Ainda que profanos e alheios ao universo do sagrado, estes elementos surgiram-nos como desprovidos do potencial transgressivo identificado nas imagens em Camille (2006).

Contudo, encontrámos dois códices que suscitaram o nosso particular interesse e dos quais apresentamos variados fólios ao longo da dissertação. A origem da sua produção não é clara, mas, ironicamente, aponta para França e não Portugal. Ambos terão sido encomendados a centros de produção, nomeadamente a oficinas laicas, o que constituiu prática comum na Universidade, escolas e mosteiros em Portugal nos sécs. XIV e XV (Peixeiro, 1999).

Um deles é um saltério do séc. XIV (Ms. 623), pertencente à B.P.M.P., que nos confrontou com imagens como um bispo com corpo de bode voltando as costas para o texto sagrado, ou ainda jograis e outras figuras representativas de marginais da sociedade. O outro códice é um missal dos sécs. XIV-XV (Cod. CXXIV/1-11), parte integrante do espólio da B.P.A.D.E. com *Marginália* cujos temas e grafismo a indiciam como um acto de liberdade.

Algumas das imagens apresentam-se a preto e branco dado que apenas houve acesso à versão em micro-filme a preto e branco, precisamente. Relativamente às imagens do Ms. 623 da B.P.M.P., foi-nos apenas facultado o serviço de digitalização a preto e branco, por razões técnicas.

Outros manuscritos foram ainda seleccionados, como um saltério produzido no Mosteiro de Santa Cruz (St. 24) ou uma colecção de textos pastorais produzida no Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça (Alc. 34).

Pelo facto da investigação abordar as relações que a *Marginália* estabelece com o texto central (geralmente religioso), considerámos relevante termos acesso ao teor dos textos que coabitam com as imagens seleccionadas. Tal exige um domínio da escrita antiga, e, simultaneamente, do latim. Encontrámos essa conjugação de valências na Mestre Filomena Melo, pertencente ao Instituto de Estudos Medievais, que transcreveu os ditos trechos dos

textos religiosos para localização dos mesmos na versão portuguesa da Bíblia. Esse trabalho (apresentado no anexo C) revelou que na maior parte dos fólhos recolhidos não existe relação semântica entre a Marginalia e o texto. Deste modo, pudémos seleccionar apenas a Marginalia que não ilustra o texto, apresentando-se como um elemento alheio ao mesmo.

A recolha acima descrita foi complementada ainda com algumas imagens retiradas de livros como Camille (2006), Alexander (1992), Melot (1984), entre outros.

Convocámos o *graffiti* enquanto inscrição marginal para a nossa investigação, no intuito de estabelecer uma comparação entre a Marginalia medieval e a contemporânea.

Nesse sentido, foi realizada uma recolha fotográfica de *graffiti* em Lisboa e no Porto. No entanto, as imagens encontradas não atingiam a ironia e a transgressividade do trabalho do *graffiter* inglês Banksy (citado com frequência neste trabalho) ou ainda a intensidade poética de outros, como o dinamarquês Armsrock ou a americana Swoon, cujo trabalho integra igualmente esta dissertação.

Durante a investigação recorreremos ainda a entrevistas informais gentilmente concedidas pela especialista em iluminura medieval, Prof. Doutora Maria Adelaide Miranda, docente na Universidade Nova de Lisboa, e com o Prof. Doutor Vítor Teixeira, docente na Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa.

Foi ainda bastante útil para a investigação a entrevista informal feita a Miguel Januário, cujo trabalho teórico-prático no campo do *graffiti* é abordado neste trabalho.

Para a reflexão proposta, a observação das imagens recolhidas foi cruzada com informação retirada de leituras, das quais sublinhamos as mais determinantes na investigação.

Em primeiro lugar, a já referida obra de Camille (2006) levantou importantes questões no que respeita ao tema escolhido. Ainda relativamente à Marginalia medieval, evidenciamos a contribuição do estudo de Peixeiro (1986), para a compreensão do já mencionado Cód. CXXIV/1-11, da B.P.A.D.E.

Sublinhamos a obra de Augé (2007) e o seu conceito de Não-Lugar para a definição de Margem neste trabalho e, finalmente, a contribuição de Marques, Almeida e Antunes (2000) para uma contextualização do *graffiti* em Portugal.

CAPÍTULO 2- Enquadramento teórico

Este capítulo pretende apresentar um cenário contextualizante de objectos medievais, assim como introduzir conceitos operativos inerentes às questões da Marginália abordadas nesta investigação.

2.1- SOCIEDADE E CULTURA NA EUROPA OCIDENTAL MEDIEVAL (SÉCULOS XIII e XIV)

Neste texto pretendemos apontar alguns elementos do cenário europeu medieval que nos parecem importantes para uma contextualização dos objectos abordados em capítulos subsequentes. Partimos, pois, de uma descrição geral, dividindo o apontamento em duas partes, escolha decorrente do contraste verificado entre os dois intervalos: a primeira, dedicada ao intervalo entre o século XI e XIII, e a segunda, referente ao século XIV.

Pelo facto do tema escolhido para a dissertação abordar imagens integrantes de manuscritos medievais, faremos ainda uma incursão ao cenário da produção de manuscritos assim como à leitura praticada nesta época, indícios para um entendimento das condições existentes para a transgressão marginal.

2.1.1- BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOCIO-ECONÓMICA E CULTURAL

Do século XI ao século XIII

Entre os séculos XI e XIII a generalidade da Europa ocidental assiste a um ressurgimento económico: para trás haviam ficado as invasões bárbaras e uma certa estagnação do comércio, consequência da redução de rotas para trocas de produtos (algumas das quais impraticáveis durante o período das invasões), mas também da fuga das populações para o meio rural, onde procuravam protecção.

Este fenómeno havia potenciado a difusão do feudalismo, sistema de organização económica, social e política, no qual o proprietário ou senhor estabelecia laços vitalícios com camponeses, que, em troca de protecção e de uma porção de terra para lavrar, se

comprometiam a pagar pesadas rendas ao seu senhor sob a forma de serviços, dinheiro e géneros.

Com o surgimento de um ambiente de alguma paz, a necessidade de protecção diminui, potenciando migrações dos campos para as cidades. Estes são alguns dos factores que promovem a passagem de uma economia fechada, assente no dito sistema feudal¹, a uma economia aberta e que permitirá o mencionado ressurgimento económico. As melhorias na qualidade de vida das populações provocam uma redução de fomes e epidemias. Consequentemente, há menos mortalidade e mais mão-de-obra. Nas cidades o comércio refloresce, multiplicando-se as feiras e as condições para a realização das mesmas, como a isenção de impostos para os comerciantes. Estes, juntamente com outras profissões emergentes, vão formando uma nova classe ou ordem social: a burguesia. Pouco a pouco, esta classe vai se inserindo numa sociedade tradicionalmente trinitária, definida, portanto, pelas relações fixas e hierarquizadas entre povo, clero e nobreza (Duby, 1994). Ilustrativa desta construção trinitária (ou difusora da mesma) é a frase do bispo de Laon, Adalberão (Duby, 1994, p. 16), que nos anos 20 do séc. XI afirma:

“Tripla é pois a casa de Deus que se crê una: em baixo, uns rezam (*orant*), outros combatem (*pugnant*) e outros ainda trabalham (*laborant*); os três grupos estão juntos e não suportam ser separados; de forma que sobre a função (*officium*) de um repousam os trabalhos (*opera*) dos outros dois, todos por sua vez entreajudando-se.”

Os fortes contrastes entre os direitos e os deveres dessas três ordens definem-se, porém, através de uma hierarquização que o próprio clero anuncia. Vejamos a seguinte afirmação de Duby (1994, p. 86):

“Ainda que o pecado original seja perdoado a todos os infiéis pela graça do baptismo, Deus justo estabelece uma discriminação na existência dos homens, constituindo uns os escravos, os outros os senhores, para que a liberdade de agir mal seja restringida pelo poder de quem domina. Porque, se ninguém tivesse medo, como se poderia evitar o mal?”

¹ Outros factores intervieram nestas mutações: na agricultura, a introdução de instrumentos de ferro como a charrua, a prática do sistema de folheamento trienal (cultura de Inverno, cultura de Verão e Pousio) e a melhoria do clima fazem com que a agricultura progrida significativamente, ultrapassando o nível de subsistência, para passar a produzir excedentes comercializáveis.

Da frase transcrita, cuja autoria se deve a um outro bispo, Isidoro de Sevilha - retiramos a sugestão da inevitabilidade (porque decorrente da vontade divina) da prevalência de uma fracção da sociedade sobre outra, sublinhando a desigualdade entre as três ordens, assim como a indicação da repressão e do medo como meios necessários à manutenção de uma harmonia na sociedade.

E, de facto, face às inúmeras ameaças aos princípios mas também ao poder cristão, a repressão e o medo tornam-se instrumentos do clero recorrentes na Idade Média. Como exemplo, temos a heresia que, por representar potencial ameaça à autoridade da Igreja, constituía um dos focos das acções de controlo clericais. Com efeito, os princípios de alguns grupos heréticos questionavam o valor da Igreja e sua organização. Acerca da heresia, Duby (1994, p. 155) comenta:

“A heresia sonhava com uma outra sociedade. Não desordenada, certamente- porque qual é a sociedade que pode vingar sem ordem?- mas com uma sociedade diferentemente ordenada, fundada numa nova concepção da verdade, das relações entre carne e o espírito, entre o visível e o invisível. Em Arras, em Monteforte afirmou-se um laço indissolúvel entre a doutrina e a maneira de conduzir a vida. Como Adalberão e Gerardo, os heréticos descobrem na palavra de Deus, esclarecida pela sagesa, a ordenação perfeita das relações sociais que pretendem instaurar.

Mas, para interpretar esta palavra, pretendem passar sem os bispos. Negam que a comunicação com o sagrado deva forçosamente estabelecer-se por gestos e fórmulas- por ritos. Em princípio, a contestação é anti-ritual.”

Neste contexto, a própria imagem do Inferno poderá surgir-nos como um dispositivo de controlo da heresia (e das populações em geral). Na verdade, são inúmeras as imagens medievais que descrevem o Inferno como um monstro em chamas que engole os pecadores². Essas imagens constituiriam temas em decorações escultóricas, iluminuras, e nas próprias homilias proferidas no ritual litúrgico, tal como se pode ver na figura 5.

² Com a crescente presença da actividade comercial da burguesia- cujos princípios como a usura e o lucro eram condenados pela doutrina cristã- a Igreja introduz uma versão mais leve do Inferno: o Purgatório. Sobre este fenómeno, sublinhamos a afirmação de Lima (1998, p. 8):

“Na prática, o sonho de construção de uma nova Jerusalém- modelo utópico da Cristianópolis- chocava com a realidade da vida nas cidades, dominadas pelos burgueses e suas transições financeiras, disseminadoras de uma prática condenada com veemência pelo cristianismo: a usura. Obviamente, o catolicismo não poderia contar com a burguesia entre os seus fiéis se insistisse em condená-la ao Inferno por viver a vida característica da sua classe. Era preciso encontrar maneiras de conciliar sua forma de vida com os preceitos cristãos. A génese do purgatório em fins do século XII indica essa mudança, como apontou Le Goff, abrindo para o comerciante e financista a possibilidade de salvação.”



Fig.5- *A boca do Inferno*. c. 1440. Nova Iorque, Pierpoint Library. Ms 945, fl. 168 v (pormenor)

Essas imagens eram por vezes inspiradas nos próprios textos bíblicos, como é exemplo o *Apocalipse* de João Evangelista. Acerca desta questão, Eco (2007, p. 74) comenta:

“O feio, subforma de terrificante e de diabólico, entra no mundo cristão com o *Apocalipse* de João Evangelista. Não que faltassem alusões ao demónio e ao Inferno no Antigo Testamento e nos outros livros do Novo. Mas, nestes textos, o diabo é mais do que nomeado através das acções que faz ou dos efeitos que produz (por exemplo, as descrições dos endemoninhados dos Evangelhos), excepto pela forma de serpente que assume no *Génesis*. Nunca aparece com a forma «somática» com que será representado na Idade Média.”

Pelo seu discurso, ou pelas imagens difundidas, a Igreja tem um papel preponderante na formação de ideologias. A própria figura sagrada do bispo que ordena os homens para a sua diocese, estendendo sobre ela uma autoridade paternal, imbui-se de sapiência divina, e, segundo Duby (1994, p. 27), de “...um olhar capaz de atravessar a cortina das aparências para atingir as verdades ocultas. Só o bispo detém as chaves da verdade”. Desse privilégio decorre o dever de a transmitir aos homens, o que o faz num latim antigo, uma vez que é o depositário da cultura clássica. Acerca desta questão, o autor comenta:

“O cargo episcopal é o foco de um permanente renascimento da latinidade. O instrumento desta função cultural é a oficina junto da catedral, a escola- uma equipa de homens de todas as idades, aplicados em copiar textos, em analisar as frases, em imaginar as etimologias e que, sem cessar, permutando entre si o que sabem, trabalham essa matéria-prima preciosa, esse tesouro: as palavras da homilia, dos encantamentos, as palavras de Deus.”

Aqui se sugere alguma da actividade nos *scriptoria*³, oficinas onde se copiavam, iluminavam e encadernavam textos de autores clássicos, entre outros. Mas sugere-se igualmente um entrosamento entre estes centros de (re)produção literária e os centros de ensino da época, que, até ao séc. XII, se limitavam às escolas episcopais e monacais, onde eram leccionados o “trívio” (gramática, retórica e dialéctica) e o “quadrívio” (aritmética, geometria, astronomia e música).

No séc. XIII tornara-se evidente que as escolas monacais e episcopais já não preenchiam as necessidades de um estudo mais aprofundado de determinadas matérias. Nessa altura são criadas as universidades de Paris, Bolonha, Pádua, Oxford, Salamanca e Coimbra, entre outras. Impulsionadas pelo papado e pelos reis e reguladas pelos bispos, estas universidades ou Estudos Gerais convocariam para o ensino os mais conceituados intelectuais dominicanos e franciscanos, como Roger Bacon, S. Tomás de Aquino ou Santo Alberto Magno.

As artes (estudo mais aprofundado do “trívio” e “quadrívio”) constituíam agora a preparação para as faculdades de Direito, Medicina e Teologia.

Com frequência, a acção e poder do clero extravasam o domínio da liturgia, da escrita e do ensino, estendendo-se ao próprio feudo. Com efeito, apesar da aparente contradição entre a doutrina cristã original (seguidora do exemplo de Cristo no despojamento e renúncia à propriedade), alguns membros do clero possuíam extensas propriedades que exploravam, à semelhança de um nobre senhorial. A insatisfação perante a ostentação do clero e o decréscimo no rigor nos seus costumes seriam catalisadores de uma reforma que teria, no entanto, outras motivações para além da supressão de falhas morais por parte do clero. Segundo Rodrigues (2000, p. 50), no séc. XII, os beneditinos começavam a ressentir-se de uma inadaptação do seu modo de vida e respectivos custos à nova realidade e velocidade do comércio, assim como à crescente importância dos centros urbanos. Acerca desta questão, o autor diz-nos o seguinte:

“A Europa da segunda metade do séc. XII é gerida por conceitos de eficácia e mobilidade que, se eram difíceis de adaptar aos modelos económicos monásticos, mais difíceis serão de integrar nos esquemas mentais do monasticismo, predominantemente contemplativo e de matriz filosófica neoplatónica.”

Será neste contexto que os beneditinos levarão a cabo uma renovação da espiritualidade (mantendo a acepção neoplatónica do monasticismo), e, simultaneamente, uma alteração

³ Ver definição em glossário no anexo A

significativa na organização dos mosteiros, envolvendo os referidos conceitos de eficácia, associada a um grande despojamento nos espaços, objectos e rituais ⁴. Segundo Rodrigues (2000, p. 50) a reforma culminará na expansão da ordem de Cister, liderada por Bernardo de Claraval.

Durante os séculos XII e XIII surgem as ordens mendicantes dos Franciscanos e Dominicanos, igualmente determinantes na renovação religiosa e moralização do clero. Sobre este tema, Neves (1983, p. 194) comenta:

“Renunciando aos bens materiais, os frades mendicantes aproximam-se do povo, comungando da sua pobreza. O seu exemplo de vida simples, as suas pregações e a assistência que prestavam às populações mais desprotegidas significavam um retorno à verdadeira doutrina de Cristo.”

Desenvolvendo a sua acção essencialmente nos centros urbanos, os frades mendicantes usavam diversas estratégias de aproximação ao povo. Uma delas, que abordaremos posteriormente no contexto da Marginália, consistia no emprego dos *exempla*⁵, narrativas simbólicas com uma mensagem cristã, nas quais os intervenientes e o cenário da própria acção eram contemporâneos e, deste modo, familiares aos interlocutores (ao invés das histórias bíblicas, cujos cenários e personagens se afastavam já da realidade medieval).

Sobre os *exempla*, Le Goff (1992, p. 78) acrescenta: “Interest in the *exemplum* was connected with the vogue for narrative in literature, especially brief narrative forms such as the lay, the fabliau and the tale.”

Para além de tudo o que foi apontado, a influência clerical sentia-se no papel activo que as ordens pertencentes ao clero, especialmente as mendicantes, desempenharam na assistência social, particularmente num cenário de fome, invasões, guerra ou epidemia.

O próprio conceito do triunfo da ordem divina sobre o caos terreno seria importante na moralização das populações. Portanto, se a ideia de Inferno aterrorizava a Europa, a verdade é que a promessa do Paraíso celeste depois da morte apaziguava, de certo modo, indivíduos que viviam na pobreza e/ou sob ameaça de perigos vários.

Relativamente à nobreza, esta dividia-se entre as funções bélicas e as feudais. Como já mencionado, muitos membros da nobreza eram proprietários de vastos terrenos que exploravam segundo o sistema feudal, gozando de uma considerável autonomia (tribunais

⁴ Em Portugal, essa apologia do despojamento seria visível nos manuscritos do mosteiro de Alcobaça, bastante contidos no que respeita à ornamentação.

⁵ Ver definição em glossário no anexo A

próprios, tributação de impostos, entre outros) o que, em vários países, representava uma ameaça ao poder régio. A restante nobreza, devidamente hierarquizada, constituía a classe guerreira.

Os elementos do povo que não estavam vinculados aos feudos, faziam parte do mencionado movimento de êxodo rural, tentando a sua sorte nos centros urbanos, onde exerciam ofícios vários, entre os quais marcenaria, ferraria e olaria.

Estes homens viviam dentro das muralhas da cidade que os protegia, mas que, simultaneamente, lhes impunha uma forma de vida exclusivamente colectiva. É que, por um lado, as casas organizavam-se num amontoado denso e eram habitadas por todos os membros de uma família, geralmente numerosa. Por outro lado, e frequentemente por razões de segurança, defendia-se a vida em grupo, dentro e fora de casa.

Curiosamente, como veremos em capítulos subsequentes, o isolamento era visto de duas formas: ora com repulsa (porque um desvio na norma do comportamento significava perigo eminente), ora com admiração extrema (como a suscitada pelos eremitas), mas nunca como uma opção enquadrada nos padrões da época.

Para além dos que escolhiam o isolamento como forma de vida, existiam, efectivamente na sociedade vários outros desvios à norma. Seriam, segundo Geremek (2006), indivíduos marginais, elementos que documentos da época classificam como os “sem morada fixa” ou ainda os “inúteis”.

Parcialmente incluídos na sociedade, o estilo de vida destes indivíduos representava uma transgressão (deliberada ou não) em relação à norma: aparentemente sem raízes num local, ou laços familiares (altamente invulgar nesses dias), estes homens e mulheres, jovens e solteiros, abstinham-se de ter um só ofício, realizando por vezes pequenos trabalhos que surgiam nas suas itinerâncias⁶. Embora não constituíssem uma sociedade alternativa, tinham códigos próprios e algumas regras sociais, assim como locais de encontro - a margem do rio, a taberna, o bordel, entre outros.

Presentes em várias iluminuras, os jograis, dançarinos e contorcionistas são exemplos de indivíduos marginais medievos.

Alguns estudantes - clérigos seculares - adoptavam igualmente o estilo de vida de itinerância, vagueando pelas cidades e vivendo da protecção clerical, de esmola ou ainda da venda de canções que escreviam sobre temas como a vida na taberna, o amor, ou ainda sobre

a caducidade da juventude. É o caso dos autores das Canções da Bavária ou *Carmina Burana* (a partir das quais Carl Orff construiria a sua ópera). Estes indivíduos de vida errante (*vagus*) ficaram conhecidos como os *Goliardos*, nome que terá origem no monstro bíblico Golias, embora se aponte a palavra “gula” como outra origem possível do nome, uma vez que eles defendiam os prazeres terrenos da vida. Sobre a controversa vida desses jovens, cuja existência se estenderia até ao séc. XIII, Wadell (1992, p. 200) comenta:

“In the first decades of the tenth century, under Walter of Sens, appears the council, the bone of controversy, against the ribald clerks “who are vulgarly called the family of Golias”, the first apparition of the genial Pantagruelian prelate whose sons are the sands of the sea, who ate and drank more at one sitting than the Blessed Martin did in his whole life.”

Havia, porém outras formas de itinerância comuns na época, das quais as peregrinações são exemplo. Nesta altura estavam já definidas várias rotas, como a de Santiago de Compostela, ou a que ligava Roma à Palestina, percorridas por indivíduos cujos encontros potenciam, para além de uma partilha espiritual e lúdica, a troca de conhecimentos. Com efeito, este irá ser um fenómeno responsável por algum do ressurgimento cultural que acompanhará o ressurgimento económico vivido neste período.

Outros fenómenos contribuíram para o enriquecimento do espólio cultural do ocidente. Com efeito, através dos relatos de cruzados, várias narrativas orientais (algumas das quais adoptadas no contexto cristão), chegariam ao Ocidente (Randall, 1957).

Em alguns pontos da Europa (como em França e Itália) estabeleceram-se portos, que, para além de assegurarem grande parte das trocas comerciais com o Oriente, constituíam, pela sua localização geográfica, pontos de intenso tráfego cultural. Dali se difundiam inovações tecnológicas e científicas, mas também crónicas de viajantes e obras filosóficas.

A descoberta de algumas dessas obras, como as de Platão e Aristóteles, contribuiu para uma reactivação do espólio cultural da antiguidade, sendo as mesmas rapidamente absorvidas e adaptadas no seio cristão e universitário⁷. Assim, em vários *scriptoria* são feitas traduções e comentários que irão circular por escolas e Universidades da Europa, facultando a sua leitura e discussão.

O Platonismo seria aceite com entusiasmo pelo clero, uma vez que as suas ideias da existência de um Mundo Inteligível (perfeito, constituído por formas puras onde estão as ideias do Verdadeiro, Belo, Bom e Justo) em oposição a um Mundo Sensível (imperfeito,

⁷ Decorrente de um trabalho de síntese, uma espécie de “compromisso” entre a tradição filosófica grega e as exigências dourinais da Escritura, surge, no séc. XII, a filosofia patrística.

mundo da sombra, imperfeito e maculado) encaixavam facilmente na dicotomia cristã entre Alma e Corpo⁸ ou entre Mundo Divino (imaculado e igualmente perfeito) e Realidade Sensível (mundo terreno, matérico e corruptível).

Para além da permuta internacional de obras, o mundo universitário seria ainda um factor relevante na expansão da cultura e ciência pelo próprio encontro entre professores e alunos de vários países.

No que concerne à Arte, será no século XII, em Paris, que a arte gótica emergirá, difundindo-se por grande parte da Europa.

Ao contrário da arte românica (com grande expressão nos meios rurais), a arte gótica é um fenómeno urbano, invadindo as cidades com as suas catedrais. Estas afirmam-se pela sua verticalidade e grandes abóbadas. São já edifícios de muita luminosidade, com amplas janelas preenchidas com vitrais, técnica já aperfeiçoada no estilo românico e que teria substancial projecção no período de 1200 a 1250, especialmente em França.

Outro meio pictórico com expressão no gótico francês é a iluminura de manuscritos, fruto agora de uma produção crescentemente laica e influenciada pela crescente tridimensionalidade da escultura gótica.

Em Itália, o contacto estreito com a cultura bizantina propiciou o desenvolvimento da pintura sobre madeira do mosaico e da pintura a fresco, em detrimento do vitral.

Quanto à escultura, pode afirmar-se que, embora alguma ainda sirva fins decorativos nas catedrais, esta ganha alguma independência, particularmente nos túmulos e estátuas jacentes.

Em Portugal, assim como em Espanha, os séculos XII e XIII são preenchidos pela Reconquista Cristã. O Feudalismo não se instalara na Península nos mesmos moldes de outros países Europeus (ameaçando o poder régio), uma vez que as lutas pela expulsão dos muçulmanos dominaram a política dos reis ibéricos. Acerca desta questão, Neves (1983, p. 216) refere:

⁸ Acerca da acepção medievla de corpo, Le Goff (1992, p. 83) afirma:

“God’s incarnation was also his humiliation. The body was an ergastulum, a slave’s prison for the soul. This is not only a common place image but a definition. Horror of the body was most acute in regard to the sexual functions. The original sin was one of intellectual pride, intellectual defiance of God, but medieval Christianity transformed this into a sexual sin. The height of abomination, the worst of the body and of sexuality, was the female body.”



“Os reis dispuseram sempre de uma significativa autoridade, quer pela permanente mobilização militar, quer pela supremacia da justiça régia sobre os tribunais senhoriais, quer ainda pela exclusividade da moeda régia sobre todo o território nacional.”

Nos sécs. XII e XIII, a sociedade portuguesa é, tal como muitos países na Europa, a já referida estrutura tripartida (com as devidas exceções marginais referidas anteriormente) na qual contrastam as condições de vida do clero e da nobreza (usufrutuárias de inúmeros privilégios) e as do povo, que tinha quase exclusivamente obrigações.

Com efeito, pelo estatuto ligado à fé, pelas riquezas de que a Igreja dispunha e ainda pelo prestígio que lhe advinha dos seus conhecimentos e das funções que exercia, o Clero é, no Portugal medievo, a classe mais influente e poderosa, dispondo de foro eclesiástico (tribunal próprio), isenção fiscal, direito de asilo, entre outros. Para além das funções de cristianização dos povos infiéis (determinante nas relações de domínio lusitano sobre os mesmos), nesta altura o clero detinha a exclusividade no ensino em Portugal, nomeadamente nas escolas situadas nas catedrais, nos mosteiros e ainda na Universidade.

O domínio de conhecimentos em várias matérias permite ainda ao clero o desempenho de cargos importantes na corte e na administração pública.

A nobreza encontrava-se dividida em várias subclasses, que iam desde o simples escudeiro até ao fidalgo (nobre de linhagem). Constituindo a classe guerreira, particularmente os cavaleiros, na alta nobreza eram igualmente escolhidos os membros mais importantes da corte e da administração pública.

Alguns dos membros da nobreza possuíam terras isentas de encargos fiscais, como os coutos ou as honras, onde exercia jurisdição civil e criminal, cobrando diversos impostos aos servos, que para ele trabalhavam.

A ordem do povo divide-se em Portugal em várias categorias que incluía indivíduos que possuíam, hereditariamente, terras em propriedade livre, mas também os peões que trabalhavam as terras dos nobres, servos, e ainda os escravos.

A par desta estrutura, tal como no resto da Europa, emergia a burguesia.

Terminadas as guerras de reconquista, Portugal assiste a um franco desenvolvimento económico, à semelhança de outros países europeus. Os reis D. Dinis e D. Fernando representam um papel determinante nesse fenómeno, uma vez que implementam uma série de medidas que beneficiam quer a produção de bens, quer a sua comercialização.

No campo da arte: o estilo românico inicia-se aquando das primeiras tentativas de autonomização do Condado Portucalense em relação a Leão e Galiza, pelo Conde D. Henrique I. Por conseguinte, as igrejas construídas vão assinalando tomadas de cidades aos mouros, numa afirmação de poder régio, como é exemplo a Sé de Lisboa.

Todavia, existem igualmente várias igrejas construídas em propriedades rurais e que, segundo Rodrigues (2000, p. 53), visam sublinhar o poder feudal:

“As [marcas artísticas] mais importantes são as próprias igrejas, frequentemente construídas como templos senhoriais, em pleno domínio do senhor da terra, protegidas por torres de carácter castrense que tanto afirmam o desejo de protecção efectiva do templo e das populações que a ele se abrigam, como constituem referência simbólica - de uma *retórica da força* - do próprio poder senhorial.”

A escultura da época resume-se praticamente à decoração destas edificações. Assim, encontramos nas igrejas românicas tímpanos e capitéis cujos programas iconográficos visam uma moralização (por vezes associada à reforma beneditina), ou mesmo evangelização através da imagem. É o caso de algumas representações de temas apocalípticos, lembrando o destino dos pecadores, ou de cenas do Antigo Testamento (Ribeiro, 2000).

Segundo Miranda, a maior herança do trabalho medieval da cor em Portugal é a iluminura, tema sobre o qual a autora (2001a, p. 5) comenta:

“No nosso país desconhece-se a produção pré-românica [de iluminura] mas, a partir do séc. XII, os fundos de manuscritos iluminados dos mosteiros de Santa Cruz de Coimbra, Stª Maria de Alcobaça e S. Mamede do Lorvão são elucidativos da importância que assumiu entre nós esta manifestação artística.”

O românico teve uma longa passagem por Portugal, uma vez que só no século XIV o estilo gótico se imporia.

O século XIV

O século XIV distingue-se claramente do anterior, uma vez que é marcado por uma grave crise a vários níveis.

Este período foi marcado pela Peste Negra que afectou grande parte da Europa, matando, em alguns países, cerca de um terço da população.

Segundo Neves (1983, p. 237) uma crónica da altura, da autoria de Jean de Venette, nos anos de 1348 e 1349, regista que em França, assim como em muitas outras cidades da Europa,

houve uma tal mortandade, ocorrida especialmente entre os mais novos, que “mal havia tempo para os enterrar”. Ainda segundo o relato de Venette, a doença era fulminante, matando em cerca de três dias.

Para além de espalhar o terror, essas baixas fizeram-se sentir imediatamente em vários sectores: a falta de mão-de-obra na agricultura reduzia a quantidade de alimentos, fazendo aumentar a intensidade das fomes sentidas por más colheitas.

Nas cidades as baixas levaram igualmente ao escasseio de todo o tipo de produtos. Consequentemente, o comércio reduziu substancialmente o seu fluxo. A economia decaía.

A quebra demográfica justifica-se ainda pelo elevado número de guerras, como a Guerra dos Cem Anos entre França e Inglaterra, as Guerras Fernandinas ou a Guerra da Independência entre Portugal e Castela. Associada às guerras está a pilhagem, também ela configuradora de um clima de insegurança que fará decair o comércio. Pela necessidade de pagar essas mesmas guerras, os monarcas procedem a aumentos de impostos aos camponeses e comerciantes, o que faz desvalorizar a moeda, e, conseqüentemente, aumentar os preços. Por todo o lado, o consumo diminuía, arruinando proprietários e produtores.

A quebra na economia reflectiu-se em toda a sociedade, abalando a forte estrutura existente.

As duras condições decorrentes da subida de impostos impulsiona revoltas por parte dos camponeses contra os senhores feudais, respondendo estes com duras retaliações que culminam em autênticos massacres.

Perante esta situação, muitos camponeses deixam os campos, procurando os centros urbanos, onde enfrentam baixos salários e desemprego. Os conflitos sociais multiplicam-se: ocorrem as *jacqueries* em França, a revolta dos Ciompi, em Florença, a Revolução de 1383-1385 em Portugal e outras ainda em Inglaterra e na Flandres.

Em Portugal, a mencionada revolta é despoletada por uma crise na sucessão do trono aquando da morte de D. Fernando I. A sua única filha estava casada com o rei D. João de Castela, o que punha em causa a independência de Portugal. Num alegado contexto de mau-estar provocado pelas relações da rainha viúva com o conde de Ourém, o povo de Lisboa, chefiado por alguns burgueses e letrados, revoltou-se apoiando a subida ao trono de D. João, Mestre de Avis, o que viria a concretizar-se, durante a Guerra da Independência travada com Castela, da qual Portugal sairia vitoriosa. Esta revolta assumiu o significado de uma vitória do povo e da burguesia sobre a nobreza, e, de certa forma, o definhamento da política feudal no país.

Quanto à arte portuguesa do séc. XIV, o estilo gótico começa a ganhar expressão, traduzindo-se em obras arquitectónicas (como é exemplo o mosteiro da Batalha), escultóricas e pictóricas.

Na iluminura, a produção não se equipara à existente nos mosteiros de Santa Cruz e Alcobaça na época do Românico, mas continua a existir (ainda que sem grande contribuição laica, ao contrário de outros países). Assiste-se igualmente à importação de obras para utilização em mosteiros ou para uso privado, como veremos em capítulos subsequentes.

2.1.2 A PRODUÇÃO DE MANUSCRITOS

O códice

“No princípio já existia o Verbo, e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus”

João 1:1

Como já vimos anteriormente, o clero é, na Idade Média, a classe detentora da palavra. Por um lado, profere-a na evangelização dos povos infiéis e no contexto litúrgico; por outro lado, tradu-la, copia-a e analisa-a, fazendo-a circular pela Europa.

Este interesse da Igreja pelo texto é abordado por Price (1996, p. 43) na seguinte passagem:

“A longo prazo, as fontes da experiência vieram a ser menos privilegiadas pela Igreja Oficial, ao passo que se dignificavam as fontes textuais. A aceitação de uma noção de ortodoxia cristã (prática ou ensinamento correctos) era acompanhada do pressuposto da existência para os rituais de uma fonte escrita revestida de autoridade.”

Fixando a Mensagem Divina e expondo as suas fontes e raízes, o texto confere-lhe, assim, autoridade⁹, permitindo-lhe acumular um valor histórico fundamentado e documentado. A escrita terá ainda uma outra particularidade que a liga à religião.

⁹ Sobre as fontes autorizadas (*auctoritates*), Price (1996, p. 95) diz-nos o seguinte:

“O programa pedagógico-cultural das primitivas artes liberais da educação medieval pode ser evocado por uma palavra. *Auctoritates*, as fontes autorizadas. O período clássico chegara ao fim, mas as suas luzes intelectuais não iriam brilhar apenas nessa era. E, embora as obras dos autores clássicos tivessem desaparecido, a sua sabedoria era registada em colectâneas organizadas com o propósito de conterem ideias autorizadas sobre tópicos

É que essa mesma fixação pela escrita significa uma eternização da mensagem que a dignifica, acompanhando o seu carácter sagrado.

Será ainda de referir que a própria escrita constituía um dispositivo de afirmação territorial. Sobre esta questão, Sá- Nogueira (2000, p. 131) comenta:

“Na Europa Ocidental, entre os séculos VI e XV (época referida pela historiografia europeia como Idade Média), a escrita latina estendeu-se a todas as regiões europeias tuteladas pela Igreja Cristã do Ocidente. Entre os escandinavos e na zona das Ilhas Britânicas por eles influenciada, o alfabeto latino foi substituindo gradualmente a escrita rúnica (um código gráfico formado por sinais denominados runas). Na fronteira oriental, marcada pelo avanço alemão para leste, a escrita latina impor-se-ia entre as culturas polaca, checa, húngara, eslovena, croata e romena, transformando-se num dos mais poderosos veículos de delimitação política e cultural da Igreja latina face à Igreja Grega e ao Islão.”

Por tudo isto, não será surpresa que a invenção romana (García, 2002) do códice¹⁰-formato de leitura correspondente ao livro, se venha a desenvolver no contexto Judaico-Cristão.

De facto, o livro tornar-se-ia num objecto de grande relevo na mensagem e rituais cristãos. O próprio S. Tomás de Aquino designa a natureza ou realidade sensível como um livro dado por Deus aos homens para estes decifrem¹¹. A este propósito, Miranda (2001a, p. 7) defende o seguinte:

“O códice permanece, deste modo, como objecto único, utilitário, mas que reveste um sentido sagrado, sendo considerado relicário e objecto de poder. Neste universo medieval, profundamente marcado pelos livros sagrados, Cristo tem como símbolo o próprio livro, ligado a conhecimento e sabedoria.”

O códice viria substituir um outro formato de leitura até então corrente: o rolo¹² (fig. 6).

específicos de qualquer fonte com mérito. As *auctoritates* do cristianismo, por exemplo, eram os padres da igreja e, sobretudo, os *autores* da Sagrada Escritura.”

¹⁰ Sobre o códice, Manguel (1999, p. 60) afirma:

“O códice é uma invenção pagã; segundo Suetónio, Júlio César foi o primeiro a dobrar um rolo em páginas para o enviar às suas tropas. Os primeiros cristãos adoptaram o códice porque o achavam muito prático para trazerem consigo, escondidos nas roupas, textos proibidos pelas autoridades romanas. As páginas podiam ser numeradas, o que permitia um acesso mais fácil a cada secção e textos específicos, tais como as *Epístolas* de S. Paulo, eram com facilidade encadernadas separadamente.”

Ver definição em glossário no anexo A.

¹¹ Neste sentido, as coisas não eram encaradas como coisas, mas sempre como signo de uma outra coisa, que, directa ou indirectamente, ligava o Homem a Deus. Assim, uma tempestade não era “lida” como um fenómeno meteorológico, mas sim como sinal da ira divina; a lepra não era entendida como uma simples doença de pele, mas sim como punição divina pelo pecado da luxúria.

¹² Ver definição em glossário no anexo A



Fig. 6 – *Leitora desenrolando o pergaminho com uma mão e enrolando-o com a outra. Séc. V a.C.*
Museu Nacional Arqueológico, Atenas. Nº 1260 (pormenor)

A razão desta mudança prende-se às inúmeras vantagens do primeiro sobre o segundo, das quais enumeraremos algumas:

1- Em primeiro lugar, o códice facultava uma leitura mais cómoda, exigindo menos esforço físico uma vez que era possível segurar o objecto de leitura apenas com uma mão, ficando a outra livre para, por exemplo, escrever notas, o que no contexto do ensino tinha especial interesse;

2- O preenchimento da frente e verso da página ou fólio assegurava um aproveitamento a nível de conteúdo textual muito superior ao do rolo e a numeração das páginas ou fólios permitia encontrar passagens de texto com muita mais facilidade;

3- Ainda, o facto do fólio ser uma superfície plana, em vez de curva como a do rolo, permitiria melhores condições para a aplicação de tintas, factor determinante para o desenvolvimento da iluminura;

4- Finalmente, o formato paralelepípedo ajudava à sua arrumação e transporte, factor adjuvante da intensa circulação de livros ocorrida na Europa durante a Idade Média.

No entanto, apesar do formato do códice facilitar a sua circulação, o acesso ao mesmo era consideravelmente limitado. Por um lado, a população (inclusivamente a nobreza), era, em grande parte, analfabeta; por outro lado, o códice era um objecto de luxo, altamente

dispendioso, quer pela morosidade e complexidade da sua construção, quer pela natureza dos próprios materiais empregues.

O formato do códice baseia-se na reunião de fólhos¹³ organizados em cadernos e que constituem o miolo, ou seja, a matéria onde o texto se inscreve (García, 1992). O material mais utilizado para esse miolo era, até cerca do séc. XV, o pergaminho¹⁴ obtido a partir da extracção da pele de um animal (podendo ser a ovelha, vitela, cabra, carneiro e outros), e posterior tratamento. O pergaminho contribuía para o elevado preço dos códices, uma vez que, para a produção de um códice com 250 fólhos, seriam necessárias cerca de 100 peles de animais.

O trabalho da cópia¹⁴ e iluminação¹⁴ do manuscrito eram tarefas morosas e exigentes tecnicamente, o que encarecia a sua produção. Ainda, eram frequentemente aplicados ouro e prata nas iluminuras, como se pode ver na fig. 7.

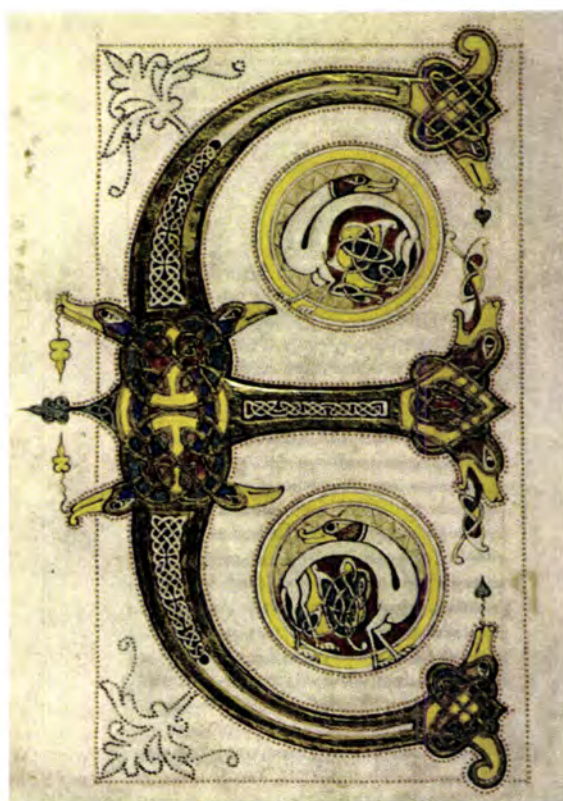


Fig. 7- *Inicial¹³ Ornamentada*. Segunda Bíblia de Carlos o Calvo. Séc. IX
Biblioteca Nacional, Paris. Ms. Lat. 1, fl. 3 v. (pormenor)

¹³ Ver definição em glossário no anexo A

A encadernação¹⁴ do códice (fig. 8) era geralmente feita a partir de duas tábuas de madeira que protegiam o miolo, e que eram decoradas através da gravação de ornamentos, do revestimento com tecidos ou pele, ou ainda da incrustação de pedras preciosas.



Fig. 8- *Encadernação com ferros*. Antifonário¹⁵.Séc.XIII. Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo de Arouca.
Do scriptorium¹⁵ monástico à oficina laica

Procederemos agora a uma identificação e caracterização geral dos locais de produção de manuscritos, assim como do processo de trabalho. Como introdução ao tema, sublinhamos a contribuição de Price (1996, p. 58):

“Ao estabelecerem um lugar na Europa Ocidental para a reprodução de textos e o estudo do latim, e até minimamente do grego e hebreu, os mosteiros salvaguardaram a possibilidade de um contacto directo com os mais importantes textos religiosos, em vez de uma confiança exclusiva na imagem, no ritual e no signo, que de outro modo seria divulgada. Na medida em que possuíam cópias dos textos essenciais e promoviam o conhecimento da filologia, os mosteiros detinham as rédeas do cristianismo intelectual, depois de Cristo.”

Nos mosteiros situam-se, portanto, os primeiros centros de produção de códices europeus. A oficina ou *scriptorium* era o espaço onde todo o trabalho ocorria. Nele se realizavam várias tarefas que iam desde a fabricação das tintas a partir de pigmentos extraídos da natureza (como a azurite para o azul, amarelo de estanho e de chumbo para o amarelo, aos quais era

¹⁴ Ver definição em glossário no anexo A

¹⁵ Ver definição em glossário no anexo A

adicionado um aglutinante), à cópia dos manuscritos e respectiva revisão, passando pela rubricação¹⁶, iluminação¹⁷ e, finalmente, a encadernação.

Antes de integrarem o *scriptorium*, os aspirantes a escribas e iluminadores recebiam formação na *scholæ scribendi*¹⁶, oficina que, sob a direcção de um escriba ou iluminador experiente (*magister*), ensinava o ofício ao aprendiz (*scholares*¹⁶). Os conteúdos leccionados não são para nós precisos, mas que, segundo Frias (2001) envolveriam um treino exaustivo do desenho da letra, para além da abordagem de matérias como paleografia e cultura geral.

Quanto à configuração do próprio espaço do *scriptorium*, Frias (2001) aponta:

“O mobiliário é nos dado a conhecer sobretudo através de iconogravuras, nas quais, diga-se, é sempre difícil saber onde acaba a realidade e começa a fantasia. Apesar disso, por elas verificamos que os copistas dos sécs. XII a XIV são representados, de uma maneira geral, sentados a um atril, a uma carteira (pupitre) ou a uma mesa.

Surgem, igualmente, sentados numa cadeira de braços onde se encastravam duas traves sobre as quais era colocada uma prancha. O atril e a carteira têm, por natureza, uma superfície inclinada enquanto a mesa era de plano horizontal.”

O plano inclinado (fig. 9) era útil para o trabalho em superfícies de pergaminho de grande escala (evitando a deformação no desenho caligráfico e da iluminura), e reduzindo igualmente a formação de borrões no trabalho com a pena.



¹⁷ Por vezes, a iluminação era feita por duas pessoas: uma primeira que inscrevia o desenho, e uma segunda, que o coloria.

Fig. 9- *Frei Pedro de Pávia diante de um atril.*
Biblioteca Ambrosiana, Milão. E 24 inf., fl. 332. (Inicial 'M')

A carteira ou pupitre tinha orifícios para colocação de chifres de animais que continham as tintas. Nas mesas de superfície horizontal utilizavam-se tinteiros portáteis ou presos por uma tira de couro ou metal. No caso da cópia ser feita a partir de um modelo lido e não ditado, esse era colocado sobre uma peça que era acoplada ao atril ou mesa de trabalho.

Dispondo já do pergaminho devidamente tratado, o copista dava início à preparação do suporte para a escrita, fazendo o regramento¹⁷ do fólio, que consistia na realização das marcações que definiam a largura e a altura das colunas de texto, assim como o tamanho das margens do fólio e o espaço entre as linhas (fig. 10).



Fig. 10- *S. Jerónimo a regrar o pergaminho.* Bíblia. Kongelige Bibliotek, Copenhaga. Ms. 4.2º, volume 2, Fl 137v. (Inicial 'V').

Estando essa estrutura definida, o escriba¹⁸ procedia à cópia do manuscrito, utilizando um cálamo²⁰ ou uma pena de ave embebida em tinta. Quanto às tipologias da escrita medieval, elas variam no espaço e no tempo (Sá-Nogueira, 2000). Assim, territórios de alguma forma isolados, como os insulares têm escritas específicas, como a irlandesa e a anglo-saxónica, distintos de escritas de outros reinos da Europa. A unificação política do centro europeu, durante o império carolíngio, vem introduzir uma escrita que se pretendia generalizada, a escrita carolina (fig. 11). A partir do séc. XII, a produção gráfica de grande parte da Europa

¹⁷ Ver definição em glossário no anexo A

¹⁸ Ver definição em glossário no anexo A

seria já marcada pela escrita gótica (fig. 12), predominante nos exemplos abordados nesta dissertação.

Da mestria do copista, assim como da qualidade da tinta e do pergaminho, dependia o resultado final. O trabalho era moroso, minucioso e implicava uma postura de grande tensão muscular, o que causava bastante desgaste¹⁹.

As tintas negras ou castanhas estariam, usualmente destinadas ao corpo do texto, enquanto que a cor rubra²⁰ servia a escrita das iniciais, dos títulos²⁰ ou mesmo comentários e explicações marginais. Outras cores, como o laranja, ou os verdes e os azuis (sendo estas últimas mais dispendiosas), eram utilizadas na ornamentação dos fólhos, que iam desde iniciais historiadas a iluminuras enquadradas no corpo de texto ou mesmo imagens situadas nas margens.

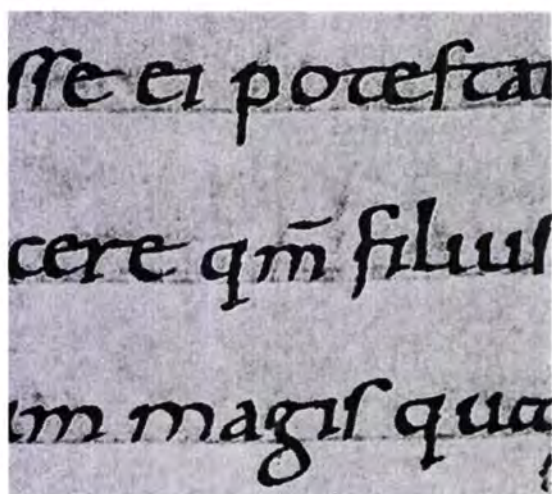


Fig. 11- Escrita carolina, 925 d.C.

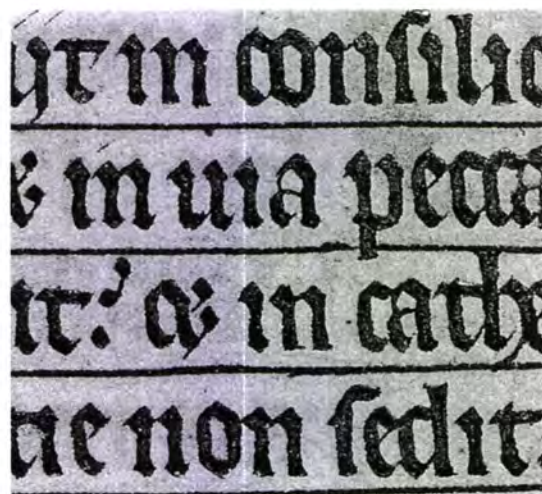


Fig. 12- Escrita gótica (Textura), c. 1300

Depois de preenchidos, os fólhos eram encadernados. Este processo iniciava-se com a reunião e uniformização dos fólhos que, em seguida, eram cosidos. Sobre a parte anterior e posterior do volume, eram aplicadas tábuas de madeira que, como já mencionado, eram decoradas de variadas formas: com revestimento de pele, de tecido e pedras preciosas, etc.

A partir dos séculos XII e XIII, vive-se um ressurgimento económico e cultural. Nessa altura, assiste-se a inúmeras mudanças: as trocas comerciais aumentam de fluxo, há mais mobilidade, as cidades crescem e surgem as primeiras universidades.

¹⁹ O trabalho de cópia era por vezes, uma forma de cumprir penitência.

²⁰ O rubricador tinha precisamente a função de registar a vermelho (cor rubra) as iniciais títulos de modo a ajudar à procura de momentos do texto aquando de uma leitura, por exemplo, em voz alta, como era comum na Alta Idade Média. Ver 'rubrica' em glossário no anexo A.

A produção monacal de manuscritos é, nessa altura, ultrapassada por uma crescente produção laica, que se fixa no meio urbano.

Assim, em várias cidades da Europa, das quais Paris se destaca sobretudo no que respeita à iluminura, surgem inúmeras oficinas que, técnica e iconograficamente, trabalham com grande qualidade, facto para o qual contribui o contacto mantido com artífices de vários locais, nomeadamente no oriente, e que os mantêm actualizados relativamente a inovações iconográficas e tecnológicas.

Com efeito, a partir do séc. XII começam a circular códices preenchidos com modelos de desenhos que iriam constituir guias iconográficos a serem usado recorrentemente pelos iluminadores (fig. 13).



Fig. 13- Livro de modelos²¹ Fls 2 v. e 3r.

Em Portugal, porém, impera ainda a produção clerical. Sobre esta questão, Frias (2001) refere: “O copista em Portugal, até ao séc. XIV, em princípio é homem e membro do clero regular ou secular.”

O escriba e o iluminador

A partir de alguns comentários e de imagens nas quais os artistas se retratavam, pensa-se que, até ao séc. XII²², a inscrição ou cópia do texto e a sua iluminação seriam frequentemente realizadas pela mesma pessoa (Alexander, 1992).

²¹ Ver definição em glossário no anexo A.

Com a evolução na produção de manuscritos, a situação vai se alterando. Com efeito, a partir do séc. XII, há já exemplos de colaborações entre monges, clero secular e membros da plebe, no sentido de dividir o trabalho entre copistas e iluminadores (Alexander, 1992).

Do séc. XIII em diante, surgem registos de contratos referentes a iluminadores, confirmando a distinção entre as duas funções. E, no séc. XIV, a profissão de iluminador gozava já de algum estatuto, para além de um ritmo considerável de produção.

Fenómeno catalisador desse facto será a crescente vontade entre a realeza, a alta nobreza e alta burguesia, da aquisição de livros de devoção, como são exemplo missais e os livros de horas²³, profusamente iluminados. Esta vontade decorre de uma certa individualização do culto da fé, associada a uma mutação na leitura que, como veremos, passa, nesta altura, de uma experiência colectiva para um acto privado.

Segundo Alexander (1992, p. 27), são vários os iluminadores que no séc. XIV trabalham exclusivamente para a realeza e alta nobreza²⁴, o que lhes permite viver com algum conforto (sendo alguns proprietários de duas ou mesmo três casas, facto pouco comum na época.)

No que respeita à relação entre o trabalho da cópia e iluminação do texto, podemos afirmar que, quando o trabalho é feito separadamente, em regra é o escriba ou copista o primeiro a preencher o pergaminho, deixando espaços em branco com indicações (letras de aviso²⁵) para o iluminador seguir. Essas marcações não partem, porém, do escriba, mas sim de um superior que coordena a produção do códice (Alexander, 1992). A este propósito, Miranda (2001b, p. 56) afirma: “(...) o trabalho do iluminador não era autónomo, estava dependente do teólogo ou do responsável pelo *scriptorium*, que lhe definia o programa iconográfico ou do *exemplum* que o mesmo copiava.”

Alguns contratos da época mostram que o número e tema das iluminuras relativos a determinado códice estavam previamente definidos (Alexander, 1992). Porém, especificações respeitantes à forma de representar as figuras, assim como a adição de outros desenhos, não estavam contempladas nesses contratos, dando possivelmente ao iluminador alguma margem para opções individuais.

²² Em Portugal, essa indistinção manter-se-ia até ao séc. XIII.

²³ Estes livros, objectos de culto comuns a grande parte da Europa da Baixa Idade Média, contêm as orações correspondentes a diferentes alturas do dia, assim como inúmeras imagens que, inclusivamente, identificam o proprietário. Ver definição em glossário no anexo A.

²⁴ De acordo com o mesmo autor, há registos de um número considerável de clérigos mendicantes que, a par com a burguesia, trabalham como iluminadores.

²⁵ Ver definição em glossário no anexo A.

Assim, encontramos iluminuras nas quais modelos (*exempla*²⁶) provindos dos já mencionados livros de modelos²⁵ se revelam de grande importância, chegando a prevalecer sobre as indicações fornecidas. Sobre esta questão, vejamos o caso que Alexander (1992, p. 114) expõe:

“On folio 46v [figura 14], three women are showing crowning Lancelot and, as they do so, a statue falls and and breaks. The instructuon here is not legible, but the text specifies neither what sort of statue fell, nor that it was a nude figure. Again, the artist has taken a representation with which he was familiar, that is the pagan idols which, according to the Apocrypal Gospels, fell as the Holy family passed by on the Flight into Egypt, and which are always shown as nude.”



Fig. 14 - *Lancelot coroado por três mulheres*. Romance Arturiano. Secs. XII-XIII. John Rylands University Library, Manchester. French 1, Fl. 46 v.

Baseando-se em exemplos retirados de textos pagãos, e seguindo um modelo que teria de memória ou desenhado num livro com imagens retiradas de vários códices, o iluminador escolhe representar o referido ídolo através da imagem de um homem nu, como podemos ver na imagem da figura 14. Este facto denota alguma autonomia no trabalho de iluminação.

Alexander (1992, p. 113) refere ainda um outro caso ilustrativo da forma como os iluminadores respondem às instruções que lhes são dadas:

²⁶ O termo *exempla* tem várias significações durante a Idade Média. Ver definição em glossário no anexo A.

“On folio 16 v [imagem y], the rubric reads: “How Lancelot met a young maiden in a forest who was crying and lamentating very strongly”. The marginal direction is fuller, in that it specifies that the woman should be on horseback. The artist, however, has constructed his picture according to a formula with which he must have been familiar, and which occurs not only in numerous scenes in manuscripts, but also on Gothic secular ivories, small jewellery chest or mirror backs. “



Fig. 15 - *Lancelot com dama na floresta*. Romance Arturiano. Secs. XII-XIII. John Rylands University Library, Manchester. French 1, Fl. 16 v.

Ainda segundo o mesmo autor, a imagem da fig. 15 é resultante de um trabalho no qual o iluminador ignora parte das instruções que lhe são dadas, assim como o tema exacto da iluminura (rapariga chorando sentada a cavalo numa floresta), optando o mesmo pela representação de um casal conversando, sendo que ele (e não ela, como figura na legenda) está sentado a cavalo.

Será de assinalar que, em ambos os casos expostos, as decisões do iluminador estão associadas à utilização de modelos que circulam na época. No caso da imagem da fig. 15, podemos encontrar muitas semelhanças entre esta última e outras existentes em manuscritos, como também em outros objectos da época, nomeadamente espelhos e peças de joalheria.

Em suma, o iluminador gozava de alguma independência em relação aos intervenientes na coordenação e planeamento do códice. Acerca destas questões, Nascimento (1999, p. 102) comenta:

“Porém, o iluminador não se limita a seguir as indicações ou a copiar um modelo; a sua intervenção é mais pronunciada que a do copista. A este basta ser fiel na reprodução do texto “(...) “o iluminador, por seu lado, está normalmente em condições de actuar com maior autonomia pois muitas vezes é exterior ao grupo que planeia o manuscrito; não raro, introduz ele também elementos complementares não necessariamente controláveis pelo texto que serve.”

Esta autonomia permitirá, possivelmente, a iluminação de imagens provocatórias ou contestatórias da autoridade do texto que encontramos nas margens de manuscritos. No entanto, no que se refere à iluminura situada nas letras iniciais ou em outro espaço nas colunas de texto, as escolhas iconográficas do iluminador acompanham o sentido geral do texto.

2.1.3- A LEITURA

Durante grande parte da Idade Média, a leitura constituiu-se como um hábito quase exclusivo do clero, estendendo-se apenas mais tarde à nobreza e alta burguesia.

No que respeita aos modos de leitura, vejamos como foram evoluindo:

Durante a época do Império Romano, a recepção dos textos era muito marcada pela oralidade. E, com efeito, essa oralidade ultrapassava o âmbito da palavra proferida pelo seu autor, uma vez que, às sessões de leitura na qual se apresentava uma obra, se seguia frequentemente a sua análise e comentário verbal.

A este propósito, Ribeiro (2000, p. 88) refere:

“Após redigida uma obra, ou parte dela, havia que testar a sua eficácia perante o público. O autor submetia-se então voluntariamente à prova *recitatio*, lendo alto o seu texto perante uma assembleia mais ou menos heterogénea de ouvintes, verificando as respectivas reacções e escutando as suas sugestões. Mas, por vezes, as *recitationes* ultrapassavam o mero teste literário e convertiam-se em verdadeiras sessões de leitura. Não que a maior parte, ou mesmo a totalidade, do público presente nessas reuniões não soubesse ler por si só, mas tratava-se mais do que interpretar os textos, de os escutar na sua sonoridade e ritmos peculiares - a poesia, mas também a prosa.”

O autor expõe uma participação colectiva no acto da leitura, o que permitiria toda uma partilha de informação.

As sessões de leitura em voz alta prosseguem durante a Idade Média, fenómeno em parte justificado por um cenário de muita iliteracia (Manguel, 1999), mas também pela subsistência de uma cultura profana baseada na própria oralidade.

Com efeito, um dos géneros literários presentes nas referidas sessões consistia nos *fabliaux*, fábulas ou pequenos contos de cariz espirituoso, fantástico ou erótico, que circulavam pela Europa, passando de geração em geração. Apesar do seu carácter profano,

estas estórias tinham inúmeras semelhanças com outro tipo de narrativas curtas, como são exemplo os relatos de vidas de santos, por vezes compiladas no mesmo manuscrito.

Sobre as fábulas - *fabliaux*- Scott (1995, p. X) diz-nos o seguinte:

“Com efeito, ao passo que há manuscritos dedicados às canções de gesta ou aos romances e que outros são cancioneiros com colectâneas de poesia lírica, os manuscritos que contêm os *fabliaux* têm como única semelhança o facto de serem todos constituídos por uma grande diversidade de peças relativamente curtas, onde o profano, e mesmo o vulgar, vai de par com o religioso- justaposição que a nós nos parece insólita.”

Parece-nos de especial interesse a insólita coabitação entre o sagrado e o profano mencionada pelo autor, fenómeno posteriormente abordado nesta dissertação pela sua ligação com a problemática da Marginália.

No contexto sagrado podemos afirmar que, até ao séc. X, a oralidade na leitura era a prática mais comum, sendo o texto (cristão) proferido no ritual da liturgia, durante as orações monacais ou ainda nas escolas situadas nas catedrais. Acerca desta questão, Manguel (1999, p. 57) comenta:

“Deparando-se com um texto escrito, o leitor tinha o dever de dar voz às letras silenciosas, *scripta*, e assim permitir-lhes transformarem-se, na delicada distinção bíblica, *verba*, palavras faladas - espírito. As línguas primordiais da Bíblia - o aramaico e o hebreu - não diferenciam o acto de ler do acto de falar; designavam ambos através da palavra.”

Através da sua ‘dramatização’, a palavra passaria então de *scripta* a *verba*. De facto, na oração, a palavra era proferida e várias vezes repetida, potenciando um estado meditativo através do qual emergiria o verdadeiro sentido do texto. Este processo tinha o nome de *ruminatio*²⁷, pois consistia precisamente numa espécie de ruminação que passava por um processo de reflexão através da repetição da palavra divina.

Nas escolas, os textos também eram lidos publicamente, para depois serem igualmente alvo de reflexão, ainda que devidamente controlada pelos mestres. Nessas leituras, o aluno era convidado a identificar quatro graus de significação de um texto, que iam do mais aparente ou literal até à essência moral do mesmo. Porém, esses níveis de significação eram fixos e, invariavelmente concordantes com a doutrina cristã vigente. Esse modo de leitura estendia-se igualmente ao leitor comum. Acerca desta questão, Eco (1989, p. 70) afirma:

²⁷ Ver definição em glossário no anexo A

“(…) na Idade Média desenvolveu-se uma teoria do alegorismo que prevê a possibilidade de ler a Sagrada Escritura (e depois também a poesia e as artes figurativas) não só no seu sentido literal, mas em três outros sentidos, o alegórico, o moral e o anagógico. Tal teoria tornou-se familiar por meio de Dante, mas mergulha as suas raízes em S. Paulo (...) e foi desenvolvida por S. Jerónimo, Agostinho, Beda, Escoto, Eriugena, Hugo e Ricardo de S. Vítor, Alain de Lille, Boaventura, Tomás e outros, de modo a constituir o pólo da poética medieval.(…)É claro que não há outras leituras possíveis: o leitor pode optar mais por um sentido do que por outro, no âmbito desta frase com quatro possibilidades, mas sempre segundo regras de univocidade e pré-determinadas. O significado das figuras alegóricas e dos emblemas que o homem medieval encontrará nas suas leituras está fixado pelas enciclopédias, pelos bestiários²⁸ e pelos lapidários da época; a simbólica é objectiva e institucional. Esta poética do unívoco e necessário pressupõe um cosmo ordenado, uma hierarquia de entes e de leis que o discurso poético pode esclarecer em vários níveis, mas que cada um deve entender do único modo possível, que é aquele que foi instituído pelo *logos* criador. A ordem da obra de arte é a mesma de uma sociedade imperial e teocrática, as regras de leitura são regras de governo autoritário que guiam o homem em todos os seus actos prescrevendo-lhes os fins e oferecendo-lhes os meios para os alcançar.”

Constituindo um acto colectivo, a leitura em voz alta funcionaria inclusivamente como um dispositivo de controlo das significações do texto²⁹, uma vez que, através desse modo de recepção o leitor não disporia do espaço de reflexão próprio de uma leitura privada e propício a uma exegese pessoal do texto. Ao mesmo tempo, o processo de leitura padecia de uma limitação de interpretações, pois como vimos, mesmo que considerados vários sentidos possíveis para um texto (o literal, o alegórico, o moral e o anagógico), todos estavam previamente estabelecidas e convergiam para a mesma mensagem cristã.

Pouco a pouco, o cenário mudaria, inclusivamente pela perda, por parte do clero, da exclusividade na leitura. A este propósito, Miranda (2001b, p. 57) refere: “(...) durante a Idade Média eram sobretudo os monges que liam, e só a partir do gótico a leitura se estende à aristocracia e à burguesia, sobretudo na região da Flandres.”

E seriam precisamente membros da aristocracia e da alta burguesia os principais compradores de códices com Marginália. Estes códices existiam em maior número em França, Inglaterra e Flandres (Randall, 1957).

Finda a abordagem realizada neste sub-capítulo à sociedade e cultura europeia medieval, na qual focámos particularmente o universo da produção livresca e leitura, assim como as

²⁸ Ver definição em glossário no anexo A

²⁹ Ainda durante a Idade Média a leitura sofreria mutações, passando da esfera pública para a privada, ou seja, de um acto colectivo e feito em voz alta, para um acto individual e realizado em silêncio (Manguel, 1999).

respectivas mutações ao longo dos sécs. XIII e XIV, centrar-nos-emos em seguida em alguns conceitos operatórios na dissertação.

2.2- O TEXTO E A IMAGEM

No entrelaçamento entre a camada de informação central e a marginal, (seja um fôlio de manuscrito ou de um muro grafitado), estão implícitas ligações entre Texto e Imagem. Estes dois conceitos revestem-se de alguma complexidade e abrangência, pelo que julgamos pertinente uma apresentação dos mesmos tendo em conta o tema da investigação.

2.2.1- O TEXTO E O TEXTO OFICIAL

O Texto

Como já apontado anteriormente, o tema desta investigação prende-se com as relações que certas imagens marginais estabelecem com um texto anterior às mesmas.

No âmbito desta dissertação, as palavras “texto” e “imagem marginal” corresponderão frequentemente a elementos de manuscritos medievais, cuja ideia de “texto” é tomada na acepção mais corrente da palavra, ou como expõe Kristeva (1980, p. 143):

“(...) definimos o *texto* como um aparelho translinguístico que redistribui a ordem da língua, relacionando uma palavra comunicativa, que visa a informação directa, com diferentes tipos de enunciados anteriores ou sincrónicos.”

A autora define o texto como um aparelho que tem como objectivo transmitir informação, e que é construído com unidades registadas numa língua, mas que encontram correspondência numa outra. Pode tratar-se de uma narrativa literária¹ com uma lógica sequencial linear, mas também de uma reunião de informações diversas.

Esta definição aplica-se, pois, aos textos presentes nos manuscritos medievais apresentados nesta dissertação.

No entanto, a noção de Texto extrapola, neste trabalho, o sentido da informação veiculada através do alfabeto, estendendo-se à própria imagem. Assim, apoiados na Semiótica²,

¹ Segundo Reis e Lopes (2002, p. 271) o conceito de narrativa literária contempla: "(...) conjunto de textos normalmente de índole ficcional, estruturados pela activação de códigos e signos predominantes, realizados em diversos géneros narrativos e procurando cumprir as variadas funções socioculturais atribuídas em diferentes épocas às práticas artísticas."

² Segundo Cabral (1989) a Semiótica define-se como a ciência de Charles Sanders Peirce que se dedica ao estudo dos signos (elementos que estão em vez de um objecto, representando-o) e suas leis. A Semiótica pode ter

entendemos as unidades que compõem a imagem como signos³ que comunicam com o observador, à semelhança do alfabeto. Será, pois, Texto o conjunto de caracteres que formam a bíblia, como também o será a imagem marginal.

Ainda, pela ligação à questão das inscrições marginais no contexto contemporâneo, trouxemos para esta dissertação outro tipo de “aparelhos” ou suportes veiculadores de informação. Deste modo, quando convocamos o *graffiti* para a nossa reflexão sobre a imagem marginal estendemos a noção de Texto a dispositivos como uma parede, um muro, uma rua ou um comboio.

Esta abordagem holística ao Texto foi já integrada em vários estudos, nomeadamente sobre a cidade, apoiando-se essencialmente na Semiótica. Acerca desta questão, Barthes (1987, p. 183) diz-nos o seguinte:

“A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos a nossa cidade, a cidade onde nós nos encontramos simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos.”

Neste sentido, será também de salientar o contributo de Kewin Lynch para a compreensão dessa mesma acepção lata de Texto. O autor entende a cidade como um conjunto de signos que o transeunte ou habitante lê e decifra na sua relação com o espaço fruído ou vivido. Deste modo, Lynch interessa-se pela forma como a organização das várias unidades que constituem a cidade (edifícios, monumentos escultóricos, iluminação, entre outros) se reflecte em termos das percepções desse mesmo espaço. Sobre esta temática o autor escreveu o livro ‘A imagem da cidade’ acerca do qual (1996, p. 13) aponta:

“Este livro ocupar-se-á da qualidade do ambiente visual da cidade americana, estudando a imagem mental que os cidadãos têm dela. Concentrar-se-á especialmente numa qualidade visual particular: a aparente clareza ou ‘legibilidade’ da paisagem citadina. Com isto, pretendemos designar a facilidade com a qual as partes podem ser reconhecidas e organizadas numa estrutura coerente. Tal como esta página impressa, sendo legível, pode ser compreendida visualmente como uma estrutura de símbolos reconhecíveis, assim também

como objecto de estudo sistemas linguísticos da comunicação humana (fala e escrita) assim como sistemas não linguísticos (que incluem sinais tácteis, olfactivos, gustativos, auditivos, gestuais ou quinésicos e ainda icónicos (pintura, fotografia, audiovisual, entre outros).

³ Segundo Cabral (1992) o signo refere-se a algo que permite reconhecer qualquer coisa como sua “marca” ou indício. Será, portanto um elemento que está em vez de um objecto, comunicando informação relativamente ao mesmo. Na acepção da Semiótica de Charles Sanders Peirce, o signo é uma estrutura triádica formada por um representante (aquele que comunica sobre o objecto), um objecto (aquele que o representante informa) e um interpretante (que estabelece a relação entre o objecto e o representante).

uma cidade legível seria aquela cujas freguesias, sinais de delimitação ou vias são facilmente identificáveis e passíveis de agrupamento em estruturas globais.”

Comparando a cidade a um discurso ou a um texto onde, inclusivamente, se colocam questões como a da legibilidade, Barthes e Lynch oferecem uma base teórica para um entendimento e tratamento do Texto no âmbito desta investigação.

O Texto Oficial

Depois de exposta a abordagem ao conceito Texto neste trabalho, importa agora introduzir um outro conceito que se prende a uma tipologia específica de Texto, e que terá uma presença constante ao longo da dissertação.

Assim, o Texto Oficial consiste numa camada de informação programada e construída no sentido de orientar a leitura para uma mensagem circunscrita a determinada doutrina ou paradigma. É portanto, a ideia de um Texto emitido e regulado por uma entidade que detém algum poder, e que, de certa forma, impõe a sua visão sobre os demais.

Na produção escrita medieva, o Texto Oficial inscreve-se frequentemente na esfera do sagrado, uma vez que a Igreja, órgão de poder na sociedade da época, prezava a eternização e possibilidade de difusão da palavra divina através da sua escrita, investindo na reprodução e difusão de textos, assim como no controlo das leituras dos mesmos⁴.

⁴ Durante séculos, o clero limitaria muita da produção literária e sua circulação, condicionando a leitura também nesse sentido. A Inquisição (iniciada durante a Idade Média) teria um papel preponderante nessa limitação, inscrevendo inúmeras obras no *Index Librorum Prohibitorum*, lista de livros cujo conteúdos ou autores indiciavam heresia, e que por essa razão eram erradicados.

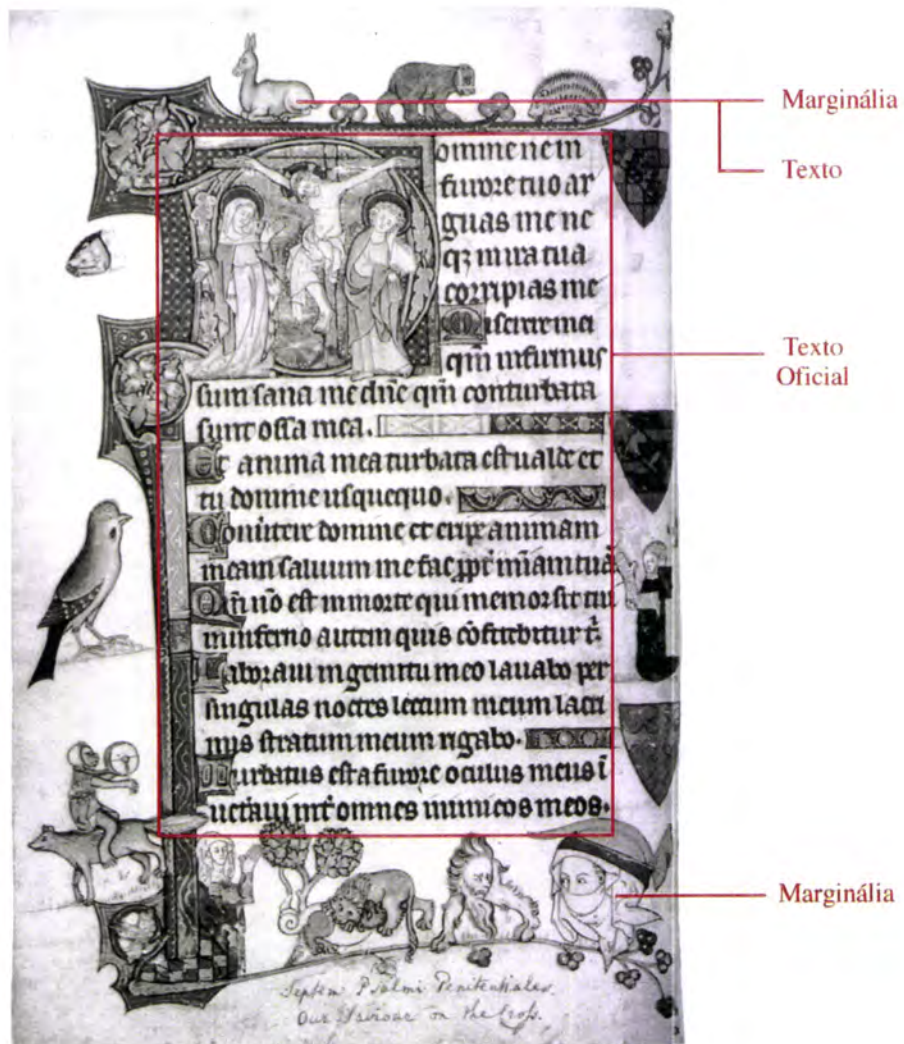


Fig. 16- *A Crucificação e os maus-olhados*. Livro de Horas de Grey- Fitzpayn., s.d. Museu Fitzwilliam, Cambridge. Ms 242, fl. 55 v.

Na contemporaneidade, e associado ao tema desta investigação, encontramos o Texto Oficial em algumas unidades da paisagem urbana e suburbana, como edifícios, avenidas, monumentos, mas também estradas, pontes, sinais de trânsito, entre outros. Deste modo, serão Texto Oficial todos os elementos de uma construção urbana pensada para orientar o transeunte ou habitante numa leitura de alguma hermeticidade.



Fig. 17- Nova Iorque, 2007

No entanto, note-se que essa mesma hermeticidade identificada no Texto Oficial não nos surge como absoluta, facto justificado pelos seguintes factores:

1- Consideramos o Texto como uma construção que não se encerra no objecto, mas que inclui o leitor, o qual, ainda que condicionado, representa um agente activo no processo de significação⁵;

⁵ Aplicando esta acepção de construção partilhada entre autor e receptor à obra de arte, Eco (1989, p. 67) afirma: "(...) o autor produz uma forma, em si completa, na intenção de que tal forma seja compreendida e usufruída tal como ele a produziu; todavia, no acto de reacção à rede de estímulos e de compreensão da sua relação, cada fruidor leva uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, propensões, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária apareça segundo uma perspectiva individual."

2- Em qualquer Texto existe uma referência, ainda que implícita, a outros Textos⁶. Essa referência pode residir numa alusão a ideias ou cenários que existem em outras obras e que despoletarão no leitor ligações intertextuais.

Em suma: embora considerando o Texto como uma estrutura que não é fixa nem inteiramente encerrada- uma vez que nele existe intertextualidade e alguma abertura pela participação do leitor, debruçar-nos-emos sobre um tipo de Texto (Texto Oficial) cuja programação, feita por uma entidade com poder, lhe confere uma hermeticidade considerável. Como já referido, esse Texto pode estar materializado em suportes tão distintos como um edifício ou um manuscrito medieval.

O interesse do Texto Oficial para a nossa investigação residirá no facto do mesmo constituir um dispositivo que, apesar de controlado no que respeita às suas significações, é, ainda assim, passível de transgressões feitas pela adição de uma segunda camada de informação: a Marginália.

As ligações estabelecidas entre as duas camadas (Texto Oficial e Marginália) prendem-se ao conceito de hipertexto, que abordaremos em seguida.

2.2.2 O HIPERTEXTO

A coabitação de duas camadas de informação num mesmo suporte (a Oficial e a Marginal), assim como as possíveis relações que estabelecerão entre si, chamam para esta reflexão o conceito de Hipertexto, muito presente na realidade contemporânea. Este conceito e tudo o que ele potencia, (como a ligação entre vários textos ou imagens ou a dissolução de uma oposição escritor/ leitor), constitui um fenómeno comum nesta época de uma cultura de redes.

É certo que os textos medievais e a Internet se referem a realidades e modos de leitura e fruição bem distintos, mas essa transversalidade existe no próprio conceito de Hipertexto,

⁶ Sobre esta questão, Bakhtin citado por Gil (1994, p. 101) refere: “Nos textos literários há uma contínua remissão de uns para os outros, não apenas através das citações, alusões, glosas, imitações, mas também através da assimilação das conotações que cada palavra assume pelo facto de ter sido forjada ou difundida no contexto de um género particular de textos ideologicamente determinados. Na língua está envolvido o aspecto total e ideológico de cada palavra, sintagma usual, expressão, tanto que a língua pode ser vista como uma “opinião pluridiscursiva sobre o mundo.”

palavra criada por Theodor H. Nelson nos anos sessenta do séc. XX, e que se refere a objectos tão distintos como um modo de edição, um tipo de texto electrónico e uma tecnologia informática (na altura, totalmente inovadora). Vejamos a definição de Nelson, citada por Landow (1995, p. 14):

“Con ‘hipertexto’, me refiro a una escritura no secuencial, a un texto que bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva. De acuerdo com la noción popular, se trata de una serie de bloques de texto conectados entre sí por nexos, que formam diferentes itinerarios para el usuario. (...) Con hipertexto, pues, me referiré a un medio informático que relaciona información tanto verbal como no verbal. Los nexos electronicos unem lexias tanto “externas” a una obra, por exemplo un comentario de esta por otro autor, o textos paralelos o comparativos, como internas y asy crean un texto que el lector experimenta como no lineal, o mejor dicho, como multilineal o multisequencial.”

Das palavras de Nelson retiramos vários elementos que distinguem o Hipertexto do conceito de texto, sendo uma das quais a ausência hipertextual de sequencialidade na narrativa. De facto, em contraste com o Hipertexto, existe no texto uma relação de causalidade entre determinado momento e o precedente, uma vez que o princípio da história desencadeia o desenrolar da acção, que, por sua vez, conduz à sua conclusão.

Segundo Nelson, essa linearidade é substituída no Hipertexto por uma bifurcação ou multiplicação de pequenos fragmentos (os blocos de texto) constituintes de vários possíveis “itinerários” para o leitor ou usuário. Deste modo, o uno textual dá lugar ao múltiplo hipertextual (porque multiplicado, mas também porque fragmentado), dando-se, assim, uma quebra dos limites da narrativa que se vê, deste modo, expandida. Esse fenómeno é ilustrado pelo fólho da figura 18 e pelo muro da figura 19, suportes que, através de uma adição da imagem marginal (Marginália) assumem novas leituras.



Fig. 18 – *Marginália satirica. Corpus Iuris Civilis. Séc.XIII.*
Kongelige Bibliotek, Copenhaga, Inv. Ms. Gl. Kgl. Saml. 393, Fl. 301 v.



Fig 19- Banksy, *s.l., s.d.*

Será ainda de sublinhar a possibilidade dos elementos comunicacionais implicados não serem exclusivamente texto, podendo consistir, por exemplo, em imagens (como a *Marginália* medieva ou um *graffiti*). Landow afirma ainda que os elementos responsáveis pelas ligações entre textos podem ser exteriores ao mesmo (como o caso do comentário dado por um segundo autor) podendo ainda ser inerentes ao texto.

Vejamos agora a definição de Hipertexto de Areal (2006, p. 439):

“O termo “hipertexto” designa um conjunto de documentos organizados de forma não-linear e que estabelecem entre si uma rede complexa de relações associativas. A sua organização é explicitamente não-textual, não hierárquica e sem raiz.(...) O hipertexto, cujas raízes conceptuais se explicam pela natureza

associativa do pensamento humano, tem como equivalente teórico em literatura o conceito de *intertextualidade*, segundo o qual tudo o que escrevemos está cheio de referências a outros textos e ecos da nossa tradição cultural, e assim cada texto deve ser interpretado como repositório, talvez inconsciente, de outros textos, gerando uma infinita rede de inter-relações textuais.”

Como a autora sugere, o Hipertexto democratiza o texto, anulando a hierarquização característica deste último. Com efeito, ao invés de termos um autor que, pelas suas funções de produtor/ escritor, se distinguiria do leitor, decodificador do texto, teremos uma pluralidade de autores que se fundem com os leitores. A propósito desta questão, Fonseca (2002, p. 23) afirma:

“O sistema torna-se assim radicalmente divergente. Interactivo e polivocal, uma vez que faz convergir no mesmo suporte e na mesma narrativa lida uma pluralidade de discursos, numa sequência e lógica também definidas pelo leitor. Assim, até certo ponto fornecemos ao leitor a possibilidade de co-escrever o hipertexto, não na medida em que realmente crie novos conteúdos, mas sim porque os reorganiza e selecciona.”

Barthes (1995, p. 17) acompanha esta dimensão do Hipertexto, uma vez que afirma o objectivo da obra literária (ou da literatura como obra), tornar o leitor, não um consumidor, mas um produtor do texto. Neste sentido, será interessante comparar estas perspectivas com o conceito de “Obra Aberta” de Eco (1989), o qual contesta a hermeticidade da obra radicada numa hegemonia do autor enquanto construtor da obra.

Sublinhamos ainda a transposição referida por Areal (2006) da ideia de Hipertexto para a de Intertextualidade. De facto, existe um grande entrosamento entre estes dois conceitos. E, como Landow (1995) afirma, para além do trabalho ligado ao Hipertexto feito por profissionais da área da informática, temos assistido ao longo das últimas décadas a um grande interesse e contributo por parte de filósofos, semiólogos e teóricos de literatura, pelas questões da abertura e expansão do texto e que encontram o hipertexto em variados pontos.

Por conseguinte, Barthes (1995) propõe o conceito de Texto Ideal, apresentando-o como uma estrutura composta por blocos de palavras ou imagens passíveis de serem articuladas de múltiplas formas. Deste modo, em vez de um texto linear, tradicionalmente composto por um assunto central, oposto às secundárias margens, Barthes propõe um texto essencialmente descentrado ou plural ao nível das significações. Vejamos a caracterização de Texto Ideal feita por Barthes, citada por Landow (1995, p. 14):

“En este texto ideal, abundan las redes (réseaux) que actúan entre si sin que ninguna pueda imponerse a las demás; este texto es una galaxia de significantes y no una estructura de significados; no tiene principio,

pero sí diversas vías de acceso, sin que ninguna de ellas pueda clasificarse de principal; los códigos que moviliza se extienden *hasta donde alcance la vista*; son indeterminables; los sistemas de significados pueden imponerse a este texto absolutamente plural, pero su número nunca está limitado, ya que está basado en la infinidad de la lenguaje”

Ainda sobre o descentramento ocorrido no Hipertexto, Landow (1995, p. 24) refere:

“El hipertexto se experimenta como un sistema que se puede descentrar e recentrar hasta el infinito, en parte porque transforma cualquier documento que tenga más de un nexo en un centro pasajero, en un directorio con el que orientarse y decidir adónde ir a continuación.”

Ainda, Foucault, citado por Landow (1995), partilha da ideia apontada por Barthes de texto como uma rede de referências, identificando-a como um agente activo na dissolução das fronteiras do livro enquanto objecto fixo e encerrado. Sobre esta questão, Foucault, segundo Landow (1995, p. 15), defenderá que “(...) las fronteras de un libro nunca están claramente definidas (...)”, dado que o texto se encontra “(...) atrapado en un sistema de referencias a otros libros, otros textos, otras frases: es un nodo dentro de una red de referencias”.

As características do Hipertexto aqui abordadas (tais como a existência de uma alternativa à lógica sequencial do texto, a possibilidade das unidades conectivas das “lexias” ou fragmentos serem imagens e não palavras; o facto desses mesmos fragmentos poderem ser internos ou externos ao texto, ou a atenuação da distinção entre autor e receptor/leitor) constituem, na nossa óptica, elementos identificáveis nas relações que a Marginalia estabelece com o Texto Oficial.

A aplicação do conceito de Hipertexto a uma produção literária medieval (e respectivas margens) não é, de todo, nova. A enciclopédia, cuja estrutura já existe nas Idade Média⁷, é mencionada por vários autores como objecto hipertextual. A este propósito, Fonseca (2002, p. 19) afirma:

⁷ Acerca da génese da enciclopédia, Eco (2000, p. 82-83) afirma: “No período helenístico, entre a crise do paganismo, o aparecimento de novos cultos e as primeiras tentativas de organização teológica do cristianismo, aparecem resumos do saber naturalista tradicional, cujo exemplo principal é a *Historia Naturalis* de Plínio. Desta e de outras fontes nascem as enciclopédias, cuja característica principal é a estrutura *a cumulo*. Elas acumulam notícias sobre animais, ervas, pedras, países exóticos, sem distinguir entre informações controláveis e informações lendárias, e sem qualquer preocupação de sistematização rigorosa. Exemplo típico é o *Physiologus*, composto em grego, em contexto sírio ou egípcio, entre o século II e o século IV d.c., e depois traduzido e parafraseado em latim (e também em etíope, em arménio, em siríaco). Do Fisiólogo derivam todos os bestiários medievais e durante toda a Idade Média as enciclopédias inspirar-se-ão nesta fonte.”

“De uma forma geral, apesar de bastante diversos e de curiosamente nem sempre poderem ser cruzados ou de serem compatíveis, todos os sistemas de hipertexto têm como característica comum a possibilidade de especificar ligações entre diferentes locais de um texto, ou entre um texto e locais de outros textos. Nada de intrinsecamente novo, portanto? Uma vez que, por exemplo, a estrutura da enciclopédia já o permitia, ou também o sistema usado em qualquer livro, de referência a notas de rodapé, notas de texto ou outros livros.”

Partindo do texto “Etimologias de Isidoro de Sevilha”, uma proto-enciclopédia medieva, mais precisamente de dois exemplares do Mosteiro de Santa Cruz e de Santa Maria de Alcobaça, Miranda (2006) reflecte sobre as funções que os desenhos presentes nas margens de alguns fólhos desempenhariam na leitura desse mesmo códice, concluindo que os mesmos constituiriam chamadas de atenção para determinadas passagens do texto. Haveria, deste modo, uma função didáctica subjacente aos elementos hipertextuais.

Na nossa investigação, levantamos a hipótese do Hipertexto representar, para além de um possível agente com funções didácticas, fortes condições para a subversão do texto. À partida, parece-nos que a indefinição patente no enfraquecimento de fronteiras entre autor e leitor, assim como entre centro e margens, prenuncia o desmantelamento de toda uma hierarquização cara ao carácter substancialmente fixo e regulador do Texto Oficial.

A Marginália ou Texto Marginal (que se revela agora como Texto Hipertextual) surge como um intruso, uma presença não-programada cujos efeitos são igualmente imprevisíveis.

Será ainda de referir que a Marginália é imagem, e enquanto tal, reveste-se de ambiguidade e abertura em termos de significações, o que, mais uma vez, parece constituir ameaça ou provocação ao Texto Oficial.

2.2.3- A IMAGEM

“Chamo imagens em primeiro lugar às sombras, em seguida aos reflexos que vemos nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste género”.

Platão, *A República*

A ubiquidade das imagens, nomeadamente as publicitárias, e a facilidade que a Internet trouxe no acesso às mesmas, faz-nos associar correntemente a palavra “imagem” a um objecto produzido pelo Homem, no contexto comercial, ou ainda artístico ou religioso.

Contudo, como a citação de Platão indicia, a ideia de imagem abrange mais do que o acima enunciado. Com efeito, ao invés de a situar exclusivamente no universo dos objectos visuais criados por um sujeito-produtor, Platão começa por apontar um conceito de imagem que se constitui enquanto objecto reconhecível, percepcionável por um sujeito-receptor.

Deste modo, o reflexo torna-se imagem quando vista por alguém.

Por outro lado, o reflexo tem um carácter mimético, no sentido em que reproduz, embora invertendo, determinada porção do real.

No contexto filosófico, a capacidade de mimetização da imagem gerará opiniões diferentes, como alude Martine Joly (1999, p. 18), “Platão e Aristóteles, em especial, combateram-na ou defenderam-na pelas mesmas razões: Imitadora, para um ela engana, para o outro ela educa.”

Esta potencialidade da imagem - a de educar, pela imitação ou representação de conceitos traduzidos de um modo acessível às massas revelou-a como um instrumento importante para a difusão da Fé Cristã, especialmente num contexto de baixa taxa de alfabetização.

No entanto, a associação entre imagem e religião é anterior à emergência do Cristianismo: a própria palavra “imagem” funda-se numa ligação com o transcendente. Com efeito, um dos sentidos de *imago*, origem etimológica de imagem, significa a máscara mortuária usada nos funerais da antiguidade romana. Como sublinha Joly (1999, p. 18), “Esta acepção liga a imagem, que pode ser também o espectro ou a alma do falecido, não apenas à morte, mas também a toda a história da arte e dos ritos funerários.”

A própria cultura judaico-cristã funda-se numa ligação estreita com a imagem: no livro do Génesis, escreve-se que “Deus criou o Homem à sua imagem”. Acerca desta questão, Joly

(1999, p. 16) comenta: “Do mito da caverna [de Platão] à Bíblia, aprendemos que somos nós próprios imagens, seres que se assemelham ao Belo, ao Bem e ao Sagrado”.

Ao longo da história da humanidade, a (con) fusão entre culto do transcendente ou divino e o culto das imagens será recorrente, gerando inclusivamente tensões entre aqueles que a acusam (iconoclastas⁸) e aqueles que a defendem (iconófilos). Portanto, como já vimos, se a imagem tem a capacidade de aproximar o observador de determinada mensagem, exigindo um nível de descodificação por vezes baixo⁹, ela também é, de alguma forma, intangível e imensurável nos conceitos que poderá fazer evocar ou na experiência da sua fruição.

Como vimos, no étimo romano, as ideias de espectro, alma e imagem confundem-se. Possivelmente, aquilo que esta última tem de incompreensível, de intangível, ligá-la-á à dimensão do divino. Através da imagem, concreta, visível, o homem consegue vislumbrar o divino, imaterial e invisível. A este propósito, Vieira da Silva (1999, p. 39) apresenta a seguinte reflexão:

“Alvo de frequentes disputas desde o início do Cristianismo (sobretudo a partir das reflexões de Santo Agostinho, no séc. IV), a imagem ir-se-á impor definitivamente, como meio de atingir a beleza invisível da divindade da qual é sempre símbolo.”

Ainda acerca desta questão, no séc. XII, Hugo de S. Vítor, citado por Vieira da Silva (1999, p. 39) afirma:

“O nosso espírito não pode alcançar a verdade das coisas invisíveis, a não ser ilustrado pela observação das visíveis, de maneira que julgue que as formas visíveis são imagens da beleza invisível.”

O fenómeno descrito deverá ser enquadrado numa visão medieval simbolico-alegórica do Universo (Eco, 1989), a qual considera a própria Natureza como um conjunto de signos oferecidos por Deus ao Homem para ele decifrar. Assim, mais do que coisas concretas, o que o Homem medieval vê na realidade sensível são símbolos de outras coisas.

Acerca desta questão, Eco (1989, p. 69) sublinha o seguinte:

⁸ Segundo Chorão (2000, p. 153) a origem da palavra é a seguinte: “(gr. *eikonoclastes*); Significa «destruição de imagens»; historicamente, aplica-se a um movimento contrário ao culto e à existência de imagens religiosas, promovido por vários imperadores bizantinos entre os anos de 725 a 842.”

Segundo o livro do Êxodo (A BÍBLIA, 1991, p. 108) Deus também condena o uso das imagens ou ídolos: “Não terás outro Deus além de Mim. Não farás para ti imagens esculpidas, nem qualquer imagem do que existe no alto dos céus, ou do que existe em baixo, na terra, ou do que existe nas águas, por debaixo da terra.”

⁹ Veja-se a utilização da imagem para fins propagandísticos ao longo da História.

“O Homem medieval vivia num mundo povoado de significados, reenvios, sobre-sentidos, manifestações de Deus nas coisas, numa Natureza que falava continuamente numa linguagem heráldica, em que um leão não era só um leão, uma noz não era só uma noz, um hipógrifo era real como um leão porque tal como este era signo, existencialmente negligenciável, de uma verdade superior.”

Nos primórdios do Cristianismo faz-se já uma tradução simbólica dos princípios da Fé. Como já referido, a imagem surge como um dispositivo adequado para mediar conceitos cuja complexidade seria de difícil compreensão através de texto, especialmente num cenário de quase analfabetização geral. Assim, igualmente conscientes do poder cativante da imagem, teólogos e mestres promovem uma campanha para evangelizar e educar através da Figura e da Alegoria¹⁰. Acerca desta questão, Eco (1989, p. 72) afirma:

“Apreender uma alegoria é apreender uma relação de conveniência e fruir esteticamente a relação, mesmo graças ao esforço interpretativo. E existe esforço interpretativo porque o texto diz sempre qualquer coisa diferente daquilo que parece dizer. O Homem medieval é fascinado por esse princípio.”

Contudo, os efeitos da imagem ultrapassam a mediação de conteúdos semânticos programados pelo autor ou emissor e passíveis de serem decifrados pelo receptor. De facto, enquanto dotada de elementos que transpõem os limites do dizível, e que se oferecem à subjectividade de quem a percebe, a imagem multiplica-se como significação. Ela é polissémica, abrindo uma “cadeia oscilante” (Barthes, 1995, p. 39) de conceitos que o espectador ou leitor selecciona de forma mais ou menos imprevisível¹¹.

A Imagem surge, assim, duplamente perigosa: por um lado, é incontrollável ao nível das suas significações, e por outro, fascina, podendo toldar o pensamento ou a fé cristã.

¹⁰ Segundo Chorão (1998, p. 590), alegoria é definida da seguinte forma: “(do grego *allos*, outro, e *agoreyn*, falar). É a figura estilística na qual, para além do sentido literal do que se lê, se pode ver outro sentido mediato, parecido e como que paralelo ao primeiro: dois planos ligados entre si por uma série de analogias. Já desde Aristóteles (*Poética*, 21) e Cícero (*De Oratore*, 94), se chama à A. uma série de metáforas. E com razão, porque também esta figura consiste numa transposição de sentidos, fundada em semelhança.” Ainda sobre a alegoria, Gil (1994, p. 277) refere: “A alegoria esteve sempre ligada a tipos de conhecimento indirectos: desde formas quase de adivinhação, relacionadas por exemplo com o discurso mítico), a formas de interpretação exegética de textos sagrados. A analogia (entre a mensagem expressa e o significado subentendido) é o seu mecanismo principal, a metáfora e a personificação são as suas técnicas mais frequentes. Enquanto ornamento de um texto, “metáfora continuada” que explora elementos de um mesmo campo de significados, para transmitir, por via mediata, conceitos, princípios abstractos e valores, ela é instrumento de retórica e da estilística. Enquanto estrutura narrativa, pode estabelecer a ordem global de uma *representação*, estando na base de práticas significantes precisas e da produção artística.”

¹¹ No entanto, as imagens medievais, que surgem frequentemente como difusoras da mensagem cristã, reclamam univocidade- o que explica artificios como a legenda- a “ancoragem do sentido” (Barthes, 1995, p. 39)- que cedo surge para controlar esta incerteza da imagem no mundo cristão.

Apontámos algumas questões relativas ao sentido do conceito de Imagem nesta dissertação, identificando-a como aquilo que evoca, reproduz ou substitui um objecto real ou uma realidade espiritual, sendo por um lado, Texto no sentido em que veicula informação, e por outro, substância indefinida imensurável e por isso, associada ao sagrado.

Vejamos, em seguida, algumas características específicas da iluminura medieval enquanto imagem que coabita com texto num mesmo suporte.

2.2.4- A ILUMINURA

Como vimos anteriormente, a imagem é parte integrante e significativa da cultura judaico-cristã, misturando-se com a génese e difusão desta última.

A iluminura, enquanto imagem subordinada ao texto sagrado, não será excepção. Constituindo a ornamentação ou ilustração de um texto inserido num rolo ou página de códice, a iluminura faz-se com o pincel ou pena que registam sobre pergaminho, papiro ou papel, linhas e manchas de um ou mais pigmentos, para além do ouro e da prata.

Tendo tido grande expressão no período de produção de códices medieval¹², a iluminura subsistirá ainda após a invenção da imprensa, aplicada manualmente sobre a obra impressa. Portanto, mesmo que inserida numa obra não manuscrita, a iluminura define-se como objecto único, ou seja, excluindo a reprodutibilidade técnica como processo produtivo.

Surgindo ainda na Antiguidade tardia como dispositivo de clarificação e valorização estética do texto profano (fig. 20), a iluminura, segundo Miranda (2001a) terá sido gradualmente absorvida pelo Cristianismo.

¹² Nos primórdios da Alta Idade Média, mais precisamente a partir do séc. IV, a produção do códice difunde-se na Europa, abrindo uma série de possibilidades para o desenvolvimento da pintura de imagens ilustrativas de texto. Como já mencionado, o seu formato e configuração, com folhas planas unidas numa das arestas, evita a deteriorização do desenho e da pintura da imagem comuns no formato-rolo.



Fig. 20- *Vergilius Vaticanus*, Eneida de Virgílio. Sécs. IV-V.
Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma. Inv. Ms. Vat. Lat. 3225, Fl. 24.

Segundo a mesma autora (2001, p. 6), a palavra “iluminura” terá uma dupla raiz: por um lado, aludindo às propriedades de reflexão de luz do ouro e da prata; por outro, constituindo uma metáfora respeitante às funções de clarificação e mesmo sacralização do texto que a mesma cumpriria.

“Para além da importância da luz e do brilho que a iluminura permite imprimir aos códices, atribui-se-lhe uma função pedagógica e mediadora para se atingir o sagrado.”

Todavia, essa sacralização por via da imagem tem uma outra justificação que reside na capacidade da mesma expressar, por vezes melhor do que as palavras, a “visão” da Fé, ou seja, aquilo que ela tem de indizível. A esta dimensão da iluminura alude Vieira da Silva (1999, p. 39):

“(…) a representação plástica - o desenho, a pintura, etc. - não se destina apenas, como imagem, a iluminar o discurso do verbo: ao torná-lo visível por outra forma, aprofunda-lhe o significado e acrescenta-lhe o entendimento que a palavra, por si só, não logra atingir.”

Ao longo da Idade Média, termo que designa um período de mais de dez séculos, caberão inúmeras mutações na iluminura (designadamente nas complexas relações entre texto e imagem), das quais destacaremos algumas que nos parecem mais relevantes para uma reflexão sobre a Marginália.

Durante a Alta Idade Média, a letra ornada é recorrente na decoração da página da Europa Ocidental. Expondo uma complexa trama de jogos cromáticos e formais que quase transforma a letra em imagem (ou que evidencia as propriedades da letra enquanto imagem), esse tipo de ornamentação parece dissolver as fronteiras entre ambas outrora impostas pela adoção do alfabeto¹³.

Acerca dessa união entre texto e imagem presente na letra ornada, Melot (1984, p. 37) alude: “L’illustration n’est donc pas ajoutée au texte, elle est la manifestation du texte-méme, dans sa beauté divine, comme une apparition.”



Fig. 21- *Início do Evangelho segundo S. João.* Livro de Kells. Séc. VIII. The Board of the Trinity College, Dublin. Inv. Ms 58, fl. 292 r



Fig. 22- *Início de Breves causae et Argumenta.* Livro de Kells. Séc. VIII. The Board of the Trinity College, Dublin. Inv. Ms 58, fl. 8 r

A extrema complexidade e delicadeza existentes nestes fôlios (figs. 21 e 22), produzidos e utilizados no mosteiro de Kells, na Irlanda, parecem mostrar precisamente essa função

¹³ Segundo Faria (1999, p. 18), o alfabeto define-se como um “Sistema fonético de escrita em que um som ou palavra é representado por um sinal. “ Este sistema é o resultado de uma série de mutações na escrita ocidental que parte de uma versão pictográfica - sistema de escrita em que os conceitos são representados através de sinais gráficos, que não veiculam sons, mas sim objectos.

A introdução do sistema alfabético terá imposto um divórcio entre palavra e imagem, sendo que a primeira terá prevalecido sobre a segunda. Durante séculos, a ilustração viria servir o texto, “repondo” a imagem perdida. Tal como a letra ornada medieval, várias reflexões e manifestações artísticas no séc. XX porão em causa essa hegemonia do texto e a cisão texto /imagem: é o caso da obra “Grafologia”de Jacques Derrida ou algum do trabalho de Paul Klee.

sacerdotal do ornamento. De facto, este parece fazer parte de um ritual que dá a conhecer uma “visão” da Fé (a mencionada “aparição”) que é, ao mesmo tempo, apreensível e incompreensível pelo homem, precisamente porque expressa simultaneamente a proximidade e a inacessibilidade ou transcendência do Divino.

Ainda no que respeita à função religiosa do ornamento nesta fase, é de apontar que essa mesma organização dos elementos gráficos, assim como a abundância de pormenores, são elementos que convidam a um olhar demorado, propício a um estado meditativo e de contemplação¹⁴.

Ao mesmo tempo, o modo retorcido como algumas figuras se dispõem na página, os complexos nós que fazem as junções entre as mesmas ou a forma labiríntica que o conjunto dos elementos configura, definem a página hespérica (com especial expressão na produção insular europeia), que vem responder a um gosto desta época pelo excessivo e desmedido (Eco, 2007).

No entanto, como podemos observar nas figuras 21 e 22, a própria saturação ornamental compromete a legibilidade do texto, o que levanta a questão da usabilidade destes códices, nesta altura essencialmente produzidos e utilizados em mosteiros. De facto, este tipo de paginação prende-se aos rituais clericais e seus hábitos de leitura que não exigiam uma compreensão rápida dos signos inscritos no pergaminho, como é exemplo a *meditatio* (o já mencionado modo de leitura feita em voz alta, no qual cada palavra era mastigada, digerida e proferida para memorização).

Tratando-se, assim, de uma leitura ouvida, excluía-se a necessidade de um texto totalmente legível, assemelhando-se a página mais a uma mancha contínua de ornamentos abstractos e imagens figurativas, do que propriamente a um texto¹⁵. Assim, as palavras tinham toda a liberdade para se tornarem lugar de representação, encarnando a capacidade demonstrativa da imagem.

¹⁴ As funções do ornamento na história do códice ocidental ultrapassam em muito o que foi descrito. A título de exemplo, nesta altura, o ornamento no livro, é por vezes, uma afirmação de poder através da imagem.

¹⁵ Com efeito, em boa parte da Alta Idade Média, havia pouca pontuação, encadeando-se os próprios textos numa sequência de frases contínuas. Pouco a pouco a escrita foi-se alterando. Acerca desta questão, Manguel (1999, p. 61) refere: “Após o séc. VII, uma combinação de pontos e travessões indicava o ponto final, um ponto elevado ou alto era equivalente à nossa vírgula e o ponto e vírgula usava-se como hoje em dia. (...) No séc. X, para facilitar ainda mais a tarefa do leitor silencioso, as primeiras linhas das partes principais de um texto (os livros da Bíblia, por exemplo, eram normalmente escritas com tinta vermelha, assim, como as *rubricas* (da palavra latina para “vermelho”), explicações independentes do texto em si. Prosseguiu a antiga prática de iniciar um novo parágrafo com um traço divisor (*paragraphos*, em grego) ou aspa (diple); mais tarde, a primeira letra de cada novo parágrafo passou a escrever-se em caracteres um pouco maiores, ou maiúsculas.”

Por meio da letra ornada, do séc. VII ao XII (Melot, 1984), o texto tornara-se imagem, e a imagem, texto. Porém, e durante esse intervalo de tempo, surgem alterações nos hábitos de leitura, passando esta gradualmente de um acto colectivo e realizado em voz alta de uma obra já conhecida e memorizada, para um acto individual e silencioso, associado a uma procura e um uso mais customizado das obras¹⁶. Acerca desta questão, Camille (2006, p. 20) defende:

“With the increase in both devotional and bureaucratic literacy and the rise of new methods of textual organization and analysis in the later 12th century, the page layout or *ordinatio* of the text supplanted monastic *meditatio*. Now it was the physical materiality of writing as a system of visual signs that was stressed. This shift, from speaking words to seeing words, is fundamental to the development of marginal imagery, because once the letter had to be recognizable as part of a scanned system of visual units, possibilities for its deformation and play became limited.”

Como Camille defende, todas estas mudanças nas obras, leitores e modos de leitura trazem novas exigências a nível de legibilidade, uma vez que o texto deveria agora proporcionar uma leitura clara e fluida, e não apenas pontos de referência para uma performização do texto.

Este fenómeno faz com que a imagem abandone o interior do texto (com a excepção das letras iniciais animadas ou historiadas), e se vá instalar, não só no centro da página, devidamente limitada e enquadrada, mas também nas margens da mesma, segundo Camille, um espaço “vazio e sem regras”, onde a imagem circulará com mais arrojo e liberdade do que no espaço central.

Para além de uma mutação na localização das imagens no códice ocidental, surgem igualmente mudanças ao nível da sua morfologia e semântica. De facto, entre os sécs. XI e XIV assiste-se a uma passagem gradual de uma ornamentação abstracta para a figuração, que, segundo Camille (2006) e Melot (1984), terá tido início nas margens e só depois passado para a iluminura central.

Depois de uma incursão ao conceito de iluminura medieval, assim como a algumas alterações da mesma ao longo da Idade Média que condicionarão a Marginalia, importa ainda apontar algumas considerações acerca da ideia de que a iluminura medieval existe totalmente subordinada ao texto.

¹⁶ Acerca de alguns factores catalisadores das alterações de teor dos códices, como a criação das universidades ou o trânsito de autores facultado por relações comerciais entre povos, sugere-se a consulta do ponto 1 deste capítulo.

A teoria professada por Kurt Weitsmann¹⁷ de que a iluminura medieval traduz fielmente o conteúdo do texto tem vindo a ser questionada, nomeadamente em estudos que se debruçam sobre ilustrações que contêm precisamente elementos dissonantes do conteúdo do texto. Seria o caso dos “*rogues*” (Papillo, 2007), iluminuras com desvios, ou seja, com elementos sem ligação com o tema do texto, e que possivelmente foram realizados com fins didáticos, uma vez que serviriam para, através da estranheza, chamar a atenção para determinada passagem, ajudando à sua memorização.

No entanto, a grande parte da iluminura medieval, ou da imagem que acompanha texto, nomeadamente o texto sagrado, oferece uma leitura bastante dirigida no sentido de uma interpretação circunscrita à Lei Cristã.

Deste modo, a situação mais encontrada nos manuscritos medievos será uma imagem de S. Lucas (fig. 23) como ilustração de um texto do mesmo santo ou uma iluminura representativa do Inferno ilustrando o Apocalipse, entre outros.



Fig. 23- *São Lucas*. Epistolário¹⁸. Séc. XIII. B.P.M.P, Porto. BPMP 861, fl. 28 v.

Mas, se encontramos correspondência significativa entre palavra e imagem (iluminura) no Texto Oficial (entendido aqui como a página, exceptuando as suas margens), a relação entre

¹⁷ Sobre esta questão, Papillo (2007) refere que a teoria de Kurt Weitsmann subordina a imagem do manuscrito ao seu texto, considerando variações entre as duas como afastamentos da norma, e entendendo as variações em relação a uma edição anterior (e superior) como uma degradação ocorrida no processo de transmissão.

¹⁸ Ver definição em glossário no anexo A.

palavra e Marginália parece-nos já um pouco diferente, uma vez que esta imprime desvios ou mudanças ao sentido do texto, chegando mesmo a libertar-se do mesmo no que respeita às suas significações.

Exposto o cenário da produção da Marginália medieval e apresentados os conceitos operativos de Texto, Texto Oficial, Hipertexto, Imagem e Iluminura (transversais a todo o trabalho), indaguemos seguidamente sobre o lugar da margem na marginália medieva e contemporânea (*graffiti*).

2.3- OS LUGARES DA MARGEM

Após uma abordagem a conceitos inerentes à questão da Marginalia, parece-nos agora oportuna uma identificação e caracterização dos lugares que ela ocupa.

Como já mencionado, são várias as dimensões do conceito Margem na nossa dissertação.

Com efeito, se a Margem no manuscrito medieval se define de um modo simples, explicando-se espacial ou geograficamente (uma vez que se situa invariavelmente na periferia da página), o entendimento de Margem na cidade¹ contemporânea reveste-se de uma maior complexidade, o que se deve essencialmente a dois factores:

1- Como lugares geográficos, as margens da cidade² contemporânea (espaços livres, desabitados ou vazios de significação e, por sua vez, contíguos a espaços habitados, à semelhança da margem da página medievá, também ela livre e contígua ao espaço ocupado pelo Texto Oficial), não se encontram exclusivamente na periferia da cidade, mas, como veremos, disseminados pela mesma.

2- As margens contemporâneas contemplam ainda espaços vivos e habitados, definindo-se o lugar marginal dos graffiti de modo não-geográfico ou espacial, mas sim pelo deslocamento das suas funções simbólicas iniciais (no sentido em que esses edifícios, muros ou transportes, veiculadores de determinadas significações para o transeunte ou habitante, assumem, pela adição do *graffiti*, outras significações e também uma outra função simbólica: a de local de inscrição e exposição de imagens).

Deste modo, consideramos que, acolhendo um *graffiti*, qualquer lugar vivo e habitado cria um sub-lugar marginal, livre e aberto.

Assim, o lugar da Margem pode identificar-se por essa abertura que cria no seio do Texto Oficial (o Centro) e que permitirá o aparecimento de transgressões, tal como ocorre na margem do pergaminho, como veremos posteriormente.

¹ Entendemos o *graffiti* como um fenómeno urbano e suburbano, pelo que enquadrámos o problema da definição da margem na cidade contemporânea.

A exploração do conceito Margem iniciar-se-á por uma abordagem ao Centro (antítese de Margem), ao que se seguirá a passagem de uma margem geográfica a uma margem mais abstracta ou simbólica.

2.3.1- O CENTRO, A ORDEM E O PODER

“Centro” é um conceito vasto e omnipresente no nosso quotidiano, sendo pensado, reconhecido e aplicado em múltiplos contextos. Vejamos a definição de Arnheim (1990, p. 283):

“Geometricamente, o centro é definido apenas pela localização como o ponto equidistante de todos os pontos homólogos de uma figura regular. Fisicamente, o centro é o fulcro sobre o qual um objecto se equilibra. Perceptualmente, o centro de equilíbrio é a área onde estão em equilíbrio todos os vectores que constituem um modelo visual. Em sentido lato, e independentemente da localização, qualquer objecto visual constitui um centro dinâmico porque é o núcleo das forças que têm origem nele e convergem para ele.”

Associada à definição de centro dada pelo autor como “núcleo de forças que têm origem nele e convergem para ele”, está o uso corrente da palavra como designação do ponto fulcral, essência ou destaque de uma temática. Ao centro está ligada a ideia de uma força geratriz e imbuída de protagonismo. Assim, o centro oferece-se como algo visível, com escala, sendo o lugar indicado para o discurso Oficial.

Partindo ainda da definição de Arnheim, o centro define-se geometricamente pela localização do ponto equidistante de todos os pontos homólogos de uma figura regular. O cristianismo medievo reveste essa equidistância inerente ao centro de grande significado teológico, fazendo-a corresponder a uma ideia de perfeição divina. Sobre esta questão, Eco (1989, p. 58) refere:

“Santo Agostinho afirmava que o triângulo equilátero é mais belo do que o triângulo isósceles porque no primeiro existe maior igualdade; o quadrado seria ainda mais belo por causa da igualdade dos ângulos; mas belíssimo seria o círculo, em que nenhum ângulo rompe a contínua igualdade da circunferência. Ótimo sob todos os pontos, indivisível, o centro como início e fim de si mesmo.”

Neste contexto, a simetria exaltaria igualmente o Divino, uma vez que implicaria precisamente a existência de um eixo central e gerador de equidistância. Centro e simetria

acompanham, deste modo, uma estética da proporção, que na Idade Média corresponde a um princípio cristão de equilíbrio e da já mencionada perfeição. A propósito deste tema, Eco (2000, p. 55) comenta:

“Ao encontrar-se um centro de simetria, encontra-se a estrada, a orientação, a racionalidade. Neste campo, hábito estético e princípio teológico davam as mãos. A estética da *proportio* era verdadeiramente a estética da Idade Média por excelência.”

À orientação e racionalidade próprias do centro de simetria mencionadas pelo autor, está subjacente o conceito de Ordem, recorrente no pensamento e discurso teológico na medievalidade, e que, entre outros aspectos, contempla uma visão hierarquizante sobre todas as coisas. Acerca da acepção de Ordem pelo filósofo S. Agostinho, Eco (2000, p. 68) afirma:

“Como os seus predecessores platónicos, este autor tem, com efeito, uma visão hierárquica do mundo, e o universo resume-se a uma sucessão de realidades sobrepostas.”(...) “A primeira qualidade da ordem cósmica é a sua totalidade encarada num duplo sentido: por uma parte, nada há fora deste mundo, que é o todo; por outra, no interior do mundo isto é, do todo, nada há que escape à ordem.”

Unindo a ideia de Centro como lugar de uma visão totalizante da ordem divina (presente na passagem de S. Agostinho “no interior do mundo (...) nada há que escape à ordem”) à concepção atrás mencionada de Centro como lugar privilegiado do discurso oficial, chegamos a uma convergência de Centro, Poder, Ordem e Texto Oficial. Ou seja: o Texto Oficial, inscrito no Centro, é veiculador da Ordem, e emitido por uma entidade de Poder.

O espaço Central será, assim, um espaço ordenado, controlado, e, frequentemente, previsível. Assim, é Central o Texto Oficial no manuscrito, que, como vimos anteriormente, consiste na mensagem emitida por uma entidade com poder e que veicula uma mensagem circunscrita ao universo ideológico dessa mesma entidade. Neste sentido, o próprio códice, enquanto objecto filtrado pelo clero, chegando a ser, por vezes, propagandístico³, é Texto Oficial e Central cuja mensagem será, em primeiro lugar, o poder intelectual cristão.

O próprio Centro da cidade medieval é, frequentemente, *locus* de afirmação de poder feudal, clerical ou régio, como vimos anteriormente.

³ Sobre esta dimensão do ornamento, Bonne (1996, p. 229) defende: “Dans une société traditionnelle, les formes de rivalité et de lutte sont elles-mêmes fortement ritualisées. L’autorité et la domination s’expriment, mieux, se réalisent aussi dans et à travers la compétition artistique engagée sur des formes qui doivent être elles-mêmes traditionnelles mais qui peuvent être très élaborées. Là encore, on voit que l’important, du point de vue artistique, n’est pas tant le “motif” et son éventuelle signification idéologique ou symbolique (au sens traditionnel de ce mot) que les variations subtiles auxquelles il prête dans les combinaisons elles-mêmes inédites.”

Em alguns centros da cidade contemporânea, nomeadamente os centros históricos, o Texto Oficial está igualmente presente na mensagem da afirmação de um passado da cidade, à qual se associará a ideia de identidade e solidez⁴.

Em suma: neste trabalho, o Centro é tomado menos na sua acepção geométrica, do que na de lugar de exaltação do Texto Oficial, que, como já referido, poderá concretizar-se num edifício ou muro contemporâneo ou ainda num texto inscrito no pergaminho.

Em oposição, as margens são o lugar do não-oficial, acolhendo representações daquilo que frequentemente está escondido. Vejamos então os seus lugares.

2.3.2- A TERRA DE NINGUÉM

Partamos da já mencionada acepção geográfica de Margem, que a situa num lugar periférico.

A fig. 24 mostra-nos uma representação do mundo vista pelos europeus do séc. XIII.

Curiosamente, mais do que um objecto que se presta a descrever a morfologia dos territórios e suas posições relativas, esta cartografia é uma conceptualização do espaço regida por entidades com poder na época⁵. O carácter ficcional do documento é indiciado pela própria escolha da forma circular, que não se deve ao facto da terra ser redonda (a primeira representação do globo terrestre dataria já de 1492), mas sim à estética dominante na medievalidade (Eco, 2000).

Assim, as dimensões e localização dos territórios traduzem graficamente a lógica de uma forte hierarquização cara ao poder régio e à Igreja Cristã. Por esta razão, não será surpresa encontrar Jerusalém representada no centro, o lugar mais perfeito do suporte (Eco, 2000).

O centro, claro e ordenado, contrasta com a margem do mapa, que, confusa e caótica, carece aparentemente dessa mesma ordem divina. Esse contraste parece exprimir (ou

⁴ Alguns dos centros históricos são já uma embalsamação ou um simulacro de centros vivos, uma vez que as actividades que as caracterizavam já só têm existência enquanto citação em museus ou em percursos turísticos.

⁵ Acerca da construção conceptual dos mapas medievais, Kupfer (1994, p. 263) afirma: "One of the most remarkable aspects of medieval world maps is the way in which they integrate temporal and spacial structures. Scholars have repeatedly observed how the layering of different epochs within the map's unified field allows the correlation of geographical description with historical exposition. The most elaborate thirteen century *mappaemundi* have frequently been described as the visual counterparts of universal chronicles.(...)Likewise, maps not merely represented or referred to physical space, but reformulated its meaning."

promover) uma clivagem declarada entre o conhecido (e institucionalizado) e o desconhecido. A este propósito, Camille (2006, p. 14) refere: “The safe symbolic spaces of hearth, village or city were starkly contrasted with the dangerous territories outside, of forest, desert and marsh.”



Fig 24- *Mapa-múndi*. Saltério, c. 1260. British Library, Londres. Ms 28681 fl. 9r.

Segundo Camille, os territórios de floresta, deserto e pântanos serão uma espécie de arquétipos do medo do desconhecido. E a medievalidade encontrará múltiplas imagens para alojar esse medo.

Com efeito, se deslocarmos o olhar do centro para a periferia do círculo, encontramos catorze representações de seres monstruosos, justapostos e comprimidos. São raças que Plínio, o Velho, e outros compiladores e historiadores acreditavam existirem nos confins do mundo, descrevendo-as em crônicas das suas viagens, que na Idade Média se tornaram bastante populares, circulando por toda a Europa.

Assim se explica a presença nas margens deste mapa de criaturas (visíveis na fig. 25) semelhantes ao homem, mas desprovidas de cabeça, tendo os elementos da face colocados no tronco (blemyas); homens com cabeça de cão (cinocéfalos); homens com apenas um pé gigante (ciópodes) ou ainda criaturas com dois palmos de altura (pigmeus).



Fig. 25- Pormenor do mapa-múndi representado na figura 20

Referindo-se à representação do corpo nos monstros descritos no “Livro del Coñoscimento”- uma crônica de um viajante do séc. XIV-, Lopes (2001, p. 83) comenta:

“Intrinsicamente associada ao conceito de espaço, a representação do corpo no período medievo obedeceu a uma lógica de centro-periferia: à medida que nos afastamos da Cristandade Ocidental, isto é do mundo conhecido, do centro ordenador, a visão do corpo ganha em fantasia e perde em realidade. Passa então a movimentar-se no domínio do imaginário, encerrando os receios e espelhando os delírios mais profundos do homem europeu.”

Figuração dos receios e delírios mencionados pelo autor, o monstro habita a margem do espaço de representação, designando-a, assim, como local da alteridade e do desconhecido.

Ao desafiar o identitarismo característico do mundo cristão ocidental, a margem oferece uma abertura onde caberão outras transgressões, nomeadamente satíricas, como veremos posteriormente.

Longe da ordem divina, esse território exterior à protecção da muralha surge-nos assim como uma *'No man's land'*- lugar sem dono e sem regras, onde gravitarão representações da alteridade em diversos contextos.

As características identificadas nas margens do mapa-múndi estendem-se ao fólio do códice medieval.

Com efeito, se compararmos as imagens representadas nas margens do mapa-múndi (fig. 25) com a Marginalia dos fólhos das figuras 26 e 27, constatamos que em todas elas a representação do desconhecido e da alteridade coincide com os limites do suporte. Na fig. 26, a raça monstruosa existente no mapa-mundi dá lugar a um ser híbrido que lembra figuras da mitologia grega, como o centauro ou o minotauro⁶. Se em algumas dessas representações é visível a dimensão aterrorizante desse mesmo desconhecido, noutras é uma certa liberdade que transparece.



Fig.26- *Figura Híbrida, representando um falcoeiro*. Saltério. Séc. XIII. Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto. Santa Cruz 24, fl. 209



Fig. 27- *Mouro tocando alaúde, montado num elefante*. Saltério. Séc. XIII. Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto. Santa Cruz 24, fl. 143.

⁶ Raças monstruosas e figuras da mitologia grega foram as tipologias de monstro abordadas neste trabalho por serem as encontradas nas margens medievais. Excluem-se assim, monstros individuais, segundo definição de Tucheran (2004) como os criados pela ficção, ou indivíduos com deformidades.

Nas margens do manuscrito, a liberdade inerente a essa terra de ninguém traduz-se num lugar em branco e sem regras onde a Marginália se inscreve com grande dinamismo formal⁷, ao contrário do espaço rigorosamente dividido e espartilhado do Texto Oficial (fig. 28).



Fig. 28- *Desordem marginal*. Livro de Horas⁸. s.d.
Pierpoint Morgan Library, Nova Iorque. Ms 754, fls 91v- 92r.

2.3.3- O NÃO -LUGAR

Prosseguindo com a abordagem geográfica ao lugar da Margem, apresentamos agora uma imagem referente a um espaço fora dos limites (ainda que esbatidos) da urbe contemporânea.

Embora de um modo mais esbatido, a imagem da auto-estrada (fig. 29) evoca-nos, mais uma vez, a expressão “no man’s land”. De facto, à semelhança dos pântanos ou florestas medievais, trata-se aqui de uma terra de ninguém, um espaço entre Lugares, entre destinos, esses sim parte de uma narrativa colectiva. Esta auto-estrada parece constituir a antítese de um centro urbano, no sentido em que não se lhe conhece a história e não é habitado a não ser pelo olhar nos breves segundos de uma passagem.

⁷ Essa diferença entre centro e margem também se faz sentir ao nível dos próprios conteúdos textuais. Com efeito, e como veremos em capítulos subsequentes, a margem é também o lugar do comentário escrito, isto é, de um texto periférico que por vezes se opõe ao texto central.

⁸ Ver definição em glossário no anexo A.



Fig. 29 -Auto-estrada. Portugal, 2007.

No entanto, encontramos uma caracterização mais precisa deste espaço no conceito de Não- Lugar de Augé (2007, p. 67), que se opõe ao de Lugar Antropológico⁹:

“Se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar.”

Carecendo de identidade, ele é também o espaço do anonimato, da solidão, do vazio. A este propósito Augé (2007, p. 87, 94) afirma: “O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular, nem relação, mas solidão e semelhança” e ainda “O não-lugar é o inverso da utopia: ele existe de facto mas não alberga nenhum tipo de sociedade orgânica.”

Essa indefinição no que respeita à identidade do espaço, assim como a ausência da permanência de uma sociedade orgânica não implica, contudo, um vazio ao nível de significações. Com efeito, se olharmos de novo para a imagem, apercebemo-nos da presença do Texto Oficial, materializada, por exemplo, nos sinais de trânsito que veiculam uma série de prescrições e avisos reguladores do comportamento do indivíduo no espaço em questão. A este propósito, Augé (2007, p. 81) comenta:

⁹ O lugar antropológico, na óptica de Augé, deverá incluir uma vivência continuada no tempo de um espaço onde ocorrem variadas experiências e trocas comunicacionais entre os seus habitantes, que contribuem para o reconhecimento geral de uma identidade ou imagem desse espaço. Acerca desta questão, Augé (2007, p. 67) afirma: “O lugar consuma-se através da palavra, da troca alusiva de certas senhas, na convivência e na identidade cúmplice dos locutores.”

“Mas os não-lugares reais da sobremodernidade, os que tomamos quando entramos numa auto-estrada, fazemos compras no supermercado ou esperamos num aeroporto o próximo voo para Londres ou Marselha, têm a particularidade de se definirem também pelas palavras ou pelos textos que nos propõem: as suas instruções de uso, em suma, que se exprimem segundo os casos de maneira prescritiva (“tomar a fila da direita”), proibitiva (“proibido fumar”) ou informativa (“está a entrar no Beaujolais”) e que recorre ora a ideogramas mais ou menos explícitos e codificados (os do código da estrada ou dos guias turísticos), ora à língua natural. Instalam-se assim as condições de circulação em espaços onde se considera que os indivíduos interagirão apenas com textos sem outros enunciadores para além de pessoas “morais” ou instituições (aerportos, companhias de aviação, Ministério dos transportes, sociedades comerciais, polícia de viação, municipalidades) cuja presença se adivinha vagamente ou se afirma de modo mais explícito (“o Conselho Geral financia este troço de estrada”, “o Estado trabalha para melhorar as suas condições de vida”), por de trás das injunções, dos conselhos, dos comentários, das “mensagens” transmitidos pelos inumeráveis “suportes” (painéis, ecrãs, cartazes) que fazem parte integrante da paisagem contemporânea.”

O espaço representado na fig. 29 encontra o conceito de Não-Lugar no sentido em que este, apesar de oferecer uma imagem e experiência próprias de um espaço que exclui uma ocupação permanente e uma dimensão histórica, não é estéril ao nível das significações. Augé sugere, como foi já referido, que esses espaços “entre” estão mais ou menos preenchidos com informação Oficial (proveniente de uma entidade moral ou instituição), cujo registo será mais ou menos explícito, como são exemplo frases informativo-propagandísticas ou um simples sinal de trânsito.

O Não-Lugar surge-nos ainda como um espaço que se define por uma simultânea carência e excesso: carência de identidade, história e da vivência de uma “sociedade orgânica” (Augé, 2007) e o excesso próprio daquilo que o autor aponta como sendo a era da sobremodernidade¹⁰, que, nomeadamente, se caracteriza por uma grande condensação de experiências no tempo. A auto-estrada da fig. 29 parece-nos precisamente uma tradução imagética dessa aceleração sobremoderna. Ainda, a combinação dessa velocidade com a ausência de referências históricas parece conferir uma liberdade ou abertura a esse mesmo lugar, que lhe dá um estatuto de objecto provisório e passível de contínuas mutações .

¹⁰ Sobremodernidade é o termo que Augé (2007) encontra para definir a contemporaneidade. Esse conceito contempla três figuras do excesso, sendo a primeira o Tempo, associado a uma superabundância de acontecimentos. A segunda figura de excesso é o Espaço, ligado à multiplicidade e superabundância de lugares e, finalmente, o Ego, associado a uma individualização de referências, consequência de um enfraquecimento de referências colectivas.

Para além de auto-estradas, estão incluídos no conceito de não-lugar aeroportos, centros comerciais, e, pela ausência de vivência de uma sociedade orgânica, edifícios abandonados e outros espaços vazios.

Importa agora entender a localização desses mesmos espaços vazios. Já referimos que a tipologia da cidade contemporânea se afasta da medieval (na qual existia um centro vivo e denso demograficamente, que contrastava com a sua periferia). Vejamos então a evolução morfológica da cidade para uma localização das suas margens, assim como uma breve análise das vivências da cidade contemporânea.

Breve apontamento de morfologia e sociologia urbana

Este apontamento não pretende fazer um inventário exaustivo da história da arquitectura e urbanismo ocidental, mas sim referir brevemente alguns momentos relevantes na relação entre o centro urbano e suas margens.

Já vimos que as margens da cidade podem ter lugar na sua periferia. No entanto, a cidade contemporânea e sua morfologia revestem-se de uma complexidade merecedora de uma breve análise.

Como vimos anteriormente, o lugar da Marginália coincide no mapa medieval com a periferia do suporte. Oposto a esse lugar estará o centro-*locus* do poder.

O mesmo se passa com a cidade medieval (e antes dela, com a cidade grega¹¹ e a romana): existe um centro definido por uma praça que contém uma igreja ou um mercado, e que, de um modo geral, marca o poder da entidade que a regula. A cidade é delimitada por muralhas que têm uma função essencialmente defensiva. A este propósito, Groebner (2004, p. 40) afirma:

“What constituted a medieval city in the legal sense? It was an internal space juridically defined in opposition to unregulated violence outside. A medieval city was that walled legal space and legally pacified oath area (*schwurbzirk*) within which stipulations regarding the control of violence applied.”

Seguindo a linha de pensamento de Groebner, a muralha da cidade faz uma cisão entre os protegidos e os desprotegidos. Se no seu interior existe um grande controlo sobre a população

¹¹ Acerca da significação do centro no espaço urbano da Grécia antiga, Barthes (1987, p. 181) afirma: “Se, do espaço geográfico, passarmos agora para o espaço urbano propriamente dito, lembrarei que a noção de Isonomia, forjada para a Atenas do séc. VI por um homem como Clístenes, é uma concepção verdadeiramente estrutural pela qual só o centro é privilegiado, já que todos os cidadãos têm com ele relações que são, ao mesmo tempo, simétricas e reversíveis.”

mas também uma minimização do perigo de agressões, no exterior a ameaça de violência é constante, seja vinda de assaltantes, inimigos de cidades vizinhas ou invasores provenientes de outros povos.

De um modo geral, a cidade renascentista mantém a relação antitética entre interior (com o respectivo centro) e exterior, uma vez que os princípios que a regem se prendem a uma harmonia contida e delimitativa do espaço. As muralhas dão, nesta altura, lugar às fortificações, sistema mais complexo de defesa.

Segundo Lamas (2000, p. 170), em contraste com a cidade renascentista, “o urbanismo barroco propõe um espaço de grande dinamismo e movimento.”

O traçado urbano renascentista e barroco têm, contudo, bastantes pontos comuns. Um deles será a importância da praça, lugar público onde se concentram a maior parte dos edifícios singulares (de valor político, social ou religioso) e monumentos, assumindo esta um valor funcional e socio-político, mas também simbólico e estético. A este propósito, Lamas diz-nos o seguinte: “É a praça o elemento básico da energia e criatividade do desenho urbano e da arquitectura. A praça é também cenário, espaço embelezado, manifestação de vontade política e de prestígio.”

Na primeira parte do séc. XIX, o urbanismo clássico-barroco persiste em alguns países, nomeadamente em França, onde é adaptado para o contexto napoleónico, numa evocação do poder imperial.

Ainda no séc. XIX, dá-se uma ruptura morfológica na cidade: esta liberta-se das muralhas e fortificações, uma vez que as mesmas se haviam tornado obsoletas enquanto estratégia defensiva¹². Ao mesmo tempo, a industrialização e o forte crescimento demográfico nas cidades reclamavam espaço para habitação. Assim nasce uma cidade informe e sem limites. A este propósito, Lamas (2000, p. 203) comenta: “No séc. XIX, a cidade deixa de ser uma entidade física para alastrar pelo território, dando início ao aparecimento de ocupações dispersas e à indefinição dos perímetros urbanos.”

Deste espaço decorrerá, portanto, uma disseminação das populações pelo território, permitindo a emergência do fenómeno do subúrbio¹³. Lamas (2000, p. 206) caracteriza-o da seguinte forma:

¹² No séc. XIX, acabam os cercos às cidades e as batalhas começam a travar-se nos campos.

¹³ Em Portugal, seria já no séc. XX que o subúrbio ganharia expressão. Acrescendo ao já mencionado, temos o desfasamento entre os preços da habitação nos centros das cidades e o poder de compra da maioria da população, ou ainda o desinvestimento na recuperação de edifícios que preenchem esses centros, como factores contribuintes para o abandono dos mesmos, situação existente ainda hoje.

“A rua deixa de ser um mero percurso. A “praça” deixa de ser um espaço reservado ao encontro, à vida social e, pela falta de utilização, transforma-se num simples largo. O quarteirão é abandonado, enquanto a baixa densidade e a casa unifamiliar se revelam sem força nem estrutura para constituir verdadeiro “espaço urbano”. A arborização e a vegetação substituem a relação do edificado com o espaço urbano. A caracterização cuidada do espaço colectivo é substituída pela qualificação do espaço privado.”

Para além dessa anulação de limites da urbe e emergência do subúrbio, a cidade contemporânea é igualmente resultado das reflexões e experimentações que iriam culminar, no início do séc. XX, no nascimento de um paradigma de cidade: o moderno.

Este paradigma afirma-se na arquitectura por uma forte mudança na lógica da organização dos elementos do espaço urbano, radicado no objectivo de facultar habitação digna para todos. Com efeito, o cenário de uma súbita e descontrolada concentração demográfica nas grandes cidades ainda no séc. XIX (fenómeno decorrente da crescente industrialização) levava a um inadequado alojamento dos trabalhadores, que viviam em espaços com más condições em termos de iluminação, ventilação e salubridade. O rápido aparecimento de epidemias levaria a uma consciencialização por parte da sociedade, e, particularmente, de arquitectos e urbanistas, em relação à urgência de soluções para a habitação da classe operária¹⁴. Sobre esta questão, Lamas (2000, p. 300) afirma:

“A necessidade de fornecer casas a todos em condições de higiene e salubridade e permitindo diferentes *standards* de vida constituem um dos maiores problemas a enfrentar. O urbanismo moderno é de início um urbanismo habitacional, quer pela importância do alojamento e da área habitacional, quer porque estes temas conduzirão até à invenção de novas tipologias construtivas (...)”

A dimensão deste projecto exigiu um reequacionamento da gestão do espaço de habitação, assim como de estratégias construtivas, pensadas e discutidas no Congresso Internacional de Arquitectura Moderna de 1928 (CIAM) e que Framton (2000, p. 327) descreve da seguinte forma:

“ A declaração dos CIAM de 1928 (...) enfatizou a construção, e não a arquitectura como a “atitude elementar do homem, intimamente ligada à evolução e ao desenvolvimento da vida humana. Os CIAM afirmaram, de modo explícito, que a arquitectura estava inevitavelmente sujeita às necessidades mais amplas da política e da economia, e que, longe de estar distante das realidades do mundo industrializado, teria que

¹⁴ É de referir, a contribuição, ainda durante o séc. XIX, de Robert Owen e Charles Fourier para a projectação de modelos possibilitantes de uma melhoria da qualidade de vida dos operários no novo mundo industrial (Frampton, 2000).

depende, em termos do seu nível geral de qualidade, não do trabalho artesanal, mas da adopção universal de métodos racionais de produção.”

É, pois, adoptando métodos racionais de produção numa óptica funcionalista (inerente à forte industrialização vivida na época) que o modernismo propõe as tipologias da banda, do bloco e da torre, em detrimento do quarteirão, da rua e da praça.

Numa fase inicial, o projecto modernista gerou essencialmente edifícios habitacionais, referências ainda hoje pela qualidade no desenho e construção. No entanto, a partir da II Guerra Mundial até aos anos 70, factores como as grandes necessidades habitacionais obrigam a um aumento no ritmo de construção, comprometendo a qualidade projectual, nomeadamente na relação entre os edifícios e os espaços onde são implantados. Nesta altura, proliferará a construção de edifícios já apartados dos princípios ideológicos iniciais, e que carecem de qualidade no que respeita ao desenho e ao tratamento dos espaços envolventes.

Alguns edifícios existentes na cidade de S. Paulo (figura 30) denunciam esse desencontro com o espaço envolvente, assim como uma repetição exaustiva no desenho habitacional.

A fase que se seguiria ao modernismo (pós-modernismo) caracterizar-se-ia por uma reacção ao despojamento modernista, uma vez que recupera o prazer sensorial da arquitectura materializado em projectos de edifícios que reintroduzem elementos como a figuração e a cor (Lamas, 2000). Sobre esta fase, Lamas (2000, p. 388) comenta: “O pós-modernismo permitiu, sobretudo aos arquitectos mais jovens, afirmarem-se no campo projectual e superarem a contradição e antagonismo entre a tradição e o contemporâneo.”

Ainda segundo Lamas, a arquitectura pós-modernista é uma arquitectura atenta à projectação do edifício enquanto objecto individual, remetendo para segundo plano a ideia de um projecto de urbanismo.



Fig. 30- Cobertura de arranha- céus com *roof top*¹⁵. S.Paulo, 2005.

Por tudo o exposto e como a imagem de S. Paulo (fig 30) ilustra, a tipologia de um espaço que se organiza à volta de um centro, e cujo perímetro desenha as suas margens, parece distante da realidade da cidade contemporânea.

Um factor responsável por este facto será a perda de vitalidade do centro, fenómeno que poderá ter várias explicações. Uma das quais será um envelhecimento pouco cuidado, como é exemplo o centro da cidade do Porto, que, desertificado, conta com inúmeros edifícios históricos em estado de degradação avançado.

Refira-se ainda que a perda da carga simbólica e da real utilização dos centros se deve igualmente à alteração do quotidiano das populações, cujas actividades, hábitos e desejos acompanham toda a lógica de mobilidade específica da sobremodernidade (Augé, 2007).

¹⁵ Ver definição em glossário no anexo B

Frequentemente, as necessidades do indivíduo no espaço urbano não passam já pela fruição de um centro. Tóquio é testemunho desse mesmo facto. Sobre esta temática, Barthes (1987, p. 186) afirma:

“Assim, Tóquio, que é um dos complexos urbanos mais emaranhados que se pode imaginar do ponto de vista semântico, possui, no entanto, uma espécie de centro. Mas esse centro, ocupado pelo palácio imperial, que está rodeado de um fosso profundo, e escondido pela verdura, é vivido como um centro vazio. Regra geral, os estudos feitos sobre o núcleo urbano de diferentes cidades mostraram que o ponto central do centro da cidade (todas as cidades possuem um centro), a que chamamos “núcleo sólido”, não constitui o ponto culminante de nenhuma actividade particular, mas uma espécie de “*foyer*” vazio da imagem que a comunidade faz do centro. Aí temos mais um lugar de certo modo vazio, que é necessário à organização do resto da cidade.”

Para além de provocar mutações nos centros, o quotidiano da sobremodernidade influencia as próprias margens das cidades. Acerca desta questão, Lopes (2002, p. 39) comenta:

“No entanto, o funcionamento em rede do território faz com que se pensem de outro modo os espaços liminares ou de fronteira, espaços na margem, isto é (...) no limite de certas experiências contemporâneas que têm a ver com a simbolização crescente de processos sociais, a axiologização dos espaços vividos (polarizados afectivamente), a emergência dos efeitos complexos das novas redes informacionais e energéticas, a compressão do espaço-tempo de que falam os sociólogos (em particular Giddens) ou as consequências da mundialização. O espaço liminar é um espaço “entre”, de tipo transicional, movediço, dialéctico, ambivalente, oscilante, ambíguo, rompendo com a permanência do espaço paratáxico, e movendo-se em termos de incessante fragmentação e recomposição”.

Segundo Lopes, a Margem é um “espaço de tipo transicional, movediço”, fenómeno que, ainda segundo o autor, se deve à realidade do quotidiano e correspondente vivência da relação espaço/tempo característica da contemporaneidade.

Sabemos agora que as margens estão em constante mutação. Mas qual é a sua localização numa cidade contemporânea que perdeu a materialidade do Centro?

À partida, um dos lugares da Margem na cidade contemporânea será o já referido centro vazio, juntamente com outros espaços intersticiais. Na contemporaneidade, e segundo Peixoto (1998), existem na própria cidade contemporânea inúmeros espaços sem história, sem narração, encontrando, deste modo, o conceito de Não-Lugar de Augé. Acerca dessa questão, Peixoto (1998, p. 301) aponta:

“A cidade, ao contrário, é uma outra regulamentação do espaço e tempo. Sob o ritmo da informação e dos transportes, ela só conhece o domicílio, a memória do arquivo anónimo.

Como então, habitar a metrópole? Apenas testemunhando a impossibilidade do *domus*, a sua perda. Só viveríamos na megalópole ao designá-la inabitável. Caso contrário, só temos domicílio nela. A domesticidade acabou para sempre. O pensamento não pode querer sua casa. O indomável é o que não tem morada, o que não pode ser representado. Colocar-se à margem – o mesmo deslocamento que exige a paisagem: habitar o inabitável.”

Esses espaços urbanos, aparentemente descaracterizados, referem-se, pois, a locais situados na periferia das cidades (como vimos anteriormente) mas também nos próprios centros das mesmas, sendo esta disseminação explicada pela abolição das suas fronteiras e ainda pela perda das funções reais e /ou vitalidade do centro.

Habitar esse mesmo local (que Peixoto caracteriza como “inabitável”) poderá então passar pela criação de uma extensão gráfica do real e seu respectivo Texto ou ainda de alternativas ao mesmo.

2.3.4- ABERTURAS NO LUGAR

No início deste sub-capítulo identificámos os *graffitis* inscritos em edifícios habitados, vivenciados e reconhecidos socialmente, como fazendo parte da Marginalia, o que subentende uma associação desses edifícios com lugares marginais. Numa primeira abordagem, identificar um Lugar (que deve incluir, segundo Augé, trocas entre os habitantes, assim como um sentimento geral de pertença ou reconhecimento) como Margem pode parecer uma contradição, uma vez que o primeiro se refere a um espaço que, pela sua vitalidade, é mais facilmente associado a um Centro do que a uma Margem.

No entanto, a palavra Margem não figura aqui no sentido de um vazio demográfico ou simbólico, mas sim como um intervalo entre espaços do Texto Oficial e que, tal como o vazio demográfico e simbólico, permite a representação daquilo que frequentemente não está visível nas ruas.

Esse espaço constitui-se como uma brecha aberta no próprio Lugar e aparece (como aparição) através da inscrição de Marginalia (*graffiti*). Nessas brechas há como que uma suspensão das significações do edifício, para uma outra (a da representação de um outro Texto que não o Oficial) emergir.

A fotografia da fig. 31 foi tirada em Nova Orleães aproximadamente dois anos depois da violenta tempestade decorrente do furacão Katrina. A imagem da menina, figura etérea, quase fantasmagórica, segurando um guarda-chuva, faz precisamente essa suspensão do significado geral do edifício, reclamando a atenção do transeunte para a memória da tempestade.

Neste sub-capítulo identificámos o entrosamento entre o lugar da Margem e a inscrição marginal ou Marginália. Vejamos em seguida outros elementos para um entendimento desta última no âmbito da nossa investigação.



Fig. 31- Banksy, Nova Orleães, 2008.

2.4 - A INSCRIÇÃO MARGINAL

Após apontamento de características relativas ao lugar que a Marginália habita, importa agora identificar alguns pontos inerentes à mesma enquanto Inscrição Marginal.

Em primeiro lugar, parece-nos oportuno esclarecer a opção do termo “inscrição” neste capítulo para designar a Marginália, em detrimento da palavra “imagem”, substância que lhe dá forma.

Essa opção deve-se ao facto da palavra “inscrição” sugerir uma aproximação entre “palavra” e “imagem”, uma vez que se aplica a ambas. Com efeito, entendemos que a Marginália ou Inscrição Marginal é imagem escrita, propondo síntese de ideias verbalizáveis e passíveis de leituras¹. Inclusivamente, alguma da Inscrição Marginal propõe novos símbolos², nos quais o acordo necessário para a veiculação da(s) mensagem(s) parece ocorrer no momento da leitura/fruição.

Um outro elemento da Inscrição Marginal opera este entrosamento entre palavra e imagem: é o próprio traço, marca da intenção, presença e gesto do autor. A propósito desta questão, Babo (1993, p. 92), no contexto da problemática da escrita do livro, comenta:

“O traço surge colocado no limite. Limite do corpo. Franja ou fronteira entre o corpo e o seu rasto. Inscribe-se como raiz comum da escrita e do desenho-grafo, marca mas também pensado como diferença, na fala-traço distintivo-, unidade fundadora da presença do sentido. (...) Desde logo vestígio, ele dá-se assim como rasto ou marca do gesto, na escrita como no desenho.”

Da contribuição de Babo sublinhamos alguns aspectos, sendo o primeiro dos quais a ideia de traço ou marca como diferença ou “traço distintivo”. Com efeito, a Marginália, enquanto inscrição, traço, ou marca, é uma afirmação. Através de um gesto que a fixa na superfície, propõe determinada forma ou ideia, tornando-a presente, à semelhança do que ocorre na escrita.

¹ Essa ideia de imagem cruza-se com o conceito de Ícone que, segundo Peirce (Cabral [et al], 1992), se refere a um signo cuja ligação com o referente (objecto) se estabelece por uma relação de semelhança com o mesmo. Uma fotografia de alguém é um ícone dessa mesma pessoa, assim como um diagrama de uma organização é um ícone dessa mesma organização.

² Segundo Peirce (Cabral [et al], 1992), o conceito de “símbolo” refere-se a um signo cuja ligação com o referente (objecto) não se estabelece por uma relação de semelhança com o mesmo, mas sim por uma convenção. Assim, é símbolo um sinal de trânsito, como são símbolos as letras do alfabeto.

A autora expõe ainda uma outra dimensão do traço que nos parece de especial interesse e que consiste no seu carácter indicial. Neste sentido, a autora identifica-o como vestígio ou prova de um gesto já ocorrido.

Por sua vez, esse traço confrontar-se-á, nos objectos abordados, com um outro tipo de informação, o Texto Oficial. Com efeito, desse gesto de inscrição da Marginália, registo de uma pulsão criativa, emergirão aberturas veiculadoras de imagens, ideias e narrativas (Textos) distintos do Texto Oficial. Podemos observar essas mesmas aberturas na sequência de imagens aplicadas por Banksy na ponte (fig. 32), ou ainda na criatura híbrida e profana inscrita na margem de fôlio de um códice religioso (saltério da fig. 33) e cujo conteúdo textual não apresenta ligação aparente a nível semântico com a inscrição marginal³.



Fig. 32 – Banksy. Brighton, 2003.

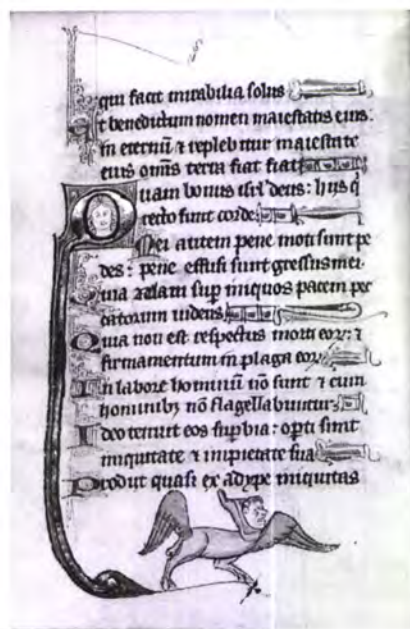


Fig. 33- *Figura Híbrida*. Saltério. Séc. XIV. B.P.M.P, Porto. Ms. 623, fl. 87v.

Ainda que desprovida de uma ligação semântica com o Texto Oficial, a Inscrição Marginal vem alterar a leitura do mesmo. Com efeito, a relação hipertextual que a Inscrição Marginal estabelece com o Texto Oficial, confere à mesma um carácter transgressivo: em primeiro lugar, porque, pela associação da Marginália com o lugar do Texto Oficial, ocorre um desvio do seu significado original. Em segundo lugar, porque dessa invasão decorre o aparecimento de imagens cujo teor questiona frequentemente a autoridade do Texto Oficial.

³ Ver conteúdo textual do fôlio no anexo C, pag. 210, e descrição do respectivo saltério na p. 209.

Após breve análise de alguns aspectos gerais da Inscrição Marginal (Marginália) procederemos agora à descrição de algumas especificidades da Marginália medieval e do *graffiti*, realizadas separadamente.

2.4.1- A MARGINÁLIA MEDIEVAL

Autores

Neste apontamento de questões ligadas à inscrição marginal medieval, comecemos por indagar acerca dos seus autores. Esta é uma questão que se reveste de alguma obscuridade, desenhando-se, no entanto, algumas hipóteses.

Como foi já referido, até ao séc. XII, as funções de cópia do texto e da iluminação do mesmo eram frequentemente realizadas pela mesma pessoa: o escriba ou *scriptor* (Alexander, 1992). Assim, alguma da Marginália inscrita nessa época terá sido desenhada por clérigos, que, carecendo por vezes da prática do desenho e da pintura de figuras, imprimiam alguma rudeza no que respeita à qualidade gráfica das figuras. Pontualmente, essa situação manter-se-ia nos séculos seguintes. Apenas num plano especulativo, apontamos a imagem do pássaro marginal⁴ da figura 34 como elaborada por um copista.



Fig. 34- *Pássaro marginal*. Colecção de textos pastorais. Sécs. XIII- XIV. Biblioteca Nacional, Lisboa. Alc. 34, fl. 62r.

⁴ Ver fólio na íntegra no anexo C.

A partir do séc. XII, surgem, ainda no contexto monacal, encomendas de trabalhos a iluminadores exteriores ao mosteiro onde ocorria a cópia do texto (assim como outras operações da produção do códice). Gradualmente, o iluminador vai conquistando alguma autonomia (nomeadamente nas escolhas iconográficas, como já mencionado), que assumirá especial significado com a emergência e desenvolvimento das oficinas laicas nos sécs. XII e XIII.

Assim, encontramos Marginalia desta época realizada por iluminadores laicos, como é o caso da apresentada na fig. 35, identificada por Alexander (1992) como um auto-retrato do copista e iluminador do manuscrito no qual se inscreve, que mostra o casal Montbaston a trabalhar nos seus atis, tendo alguns fólhos a secar como fundo. Richart, à esquerda, escreve, enquanto Jeanne, à direita, ilumina.

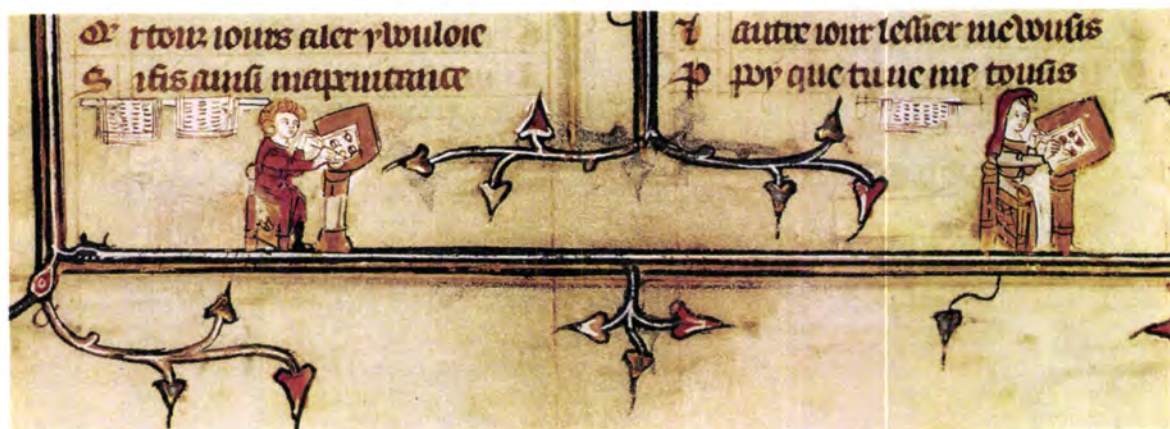


Fig. 35 - Richart e Jeanne de Montbaston copiando e iluminando manuscrito. *Roman de la Rose*. Séc. XIII
Bibliothèque nationale, Paris. Fr. 25526, fl. 77v (pormenor)

Apresentamos ainda um desenho marginal (fig. 36) do iluminador inglês Mathew Paris, monge em St Albans, referente a uma crónica do séc. XIII.

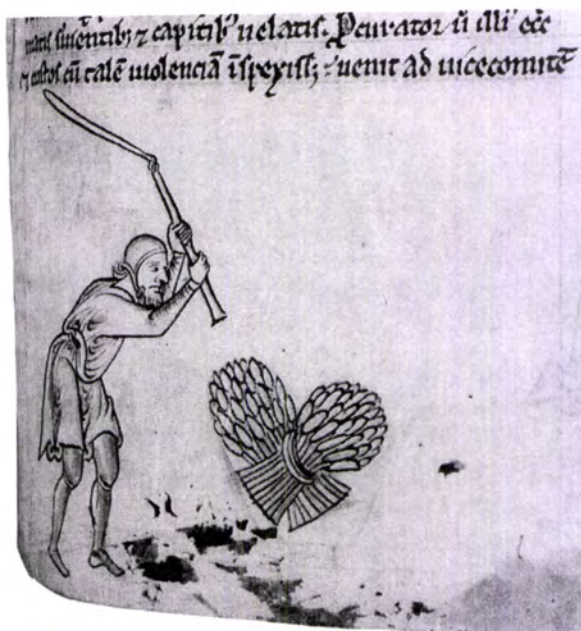


Fig 36- Plebeu amassando milho. Crónica, séc. XIII.
Corpus Christi College, Cambridge. Ms. 16, fl. 79r. (pormenor)

O missal respeitante às figuras 37 e 38 apresenta uma outra situação na qual um copista dotado para a iluminação e um filigranador⁵ participam no registo da Marginália (Peixeiro, 1986).



Fig. 37 – Desenho marginal por filigranador. Missal. Sécs. XIV-XV.
B.P.A.D.E., Évora. Cod. CXXIV/1-11, fl. 145v (pormenor de margem de cabeça⁵)

Segundo o autor, a intervenção do filigranador- registada a azul, violeta ou vermelho- é posterior à do copista- registada a sépia - prestando-se a completar o sentido das imagens realizadas por este. Outras vezes, esse registo do filigranador parece afastar-se do sentido do

⁵ Ver definição em glossário no anexo A.

texto. Veja-se, no anexo C, pag. 224, o fôlio da fig. 37. Na margem de festo⁵ podemos observar um homem que caça um pássaro, como que dessacralizando este símbolo da ascensão de Cristo, descrita no texto.

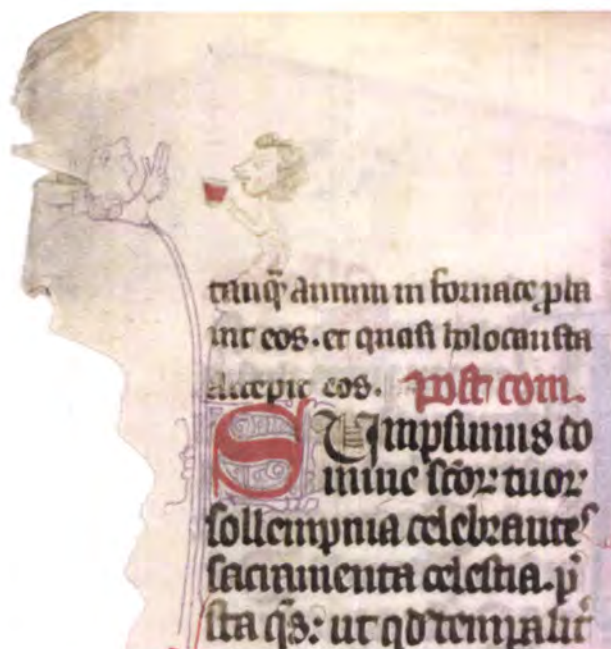


Fig. 38 – *Diálogo na margem*. Missal. Sécs. XIV-XV.
B.P.A.D.E., Évora. Cod. CXXIV/1-11, fl. 239r
(pormenor de margem de cabeça)

Na fig. 37⁶ vemos como o filigranador acrescentou a representação de uma mão (a violeta) à figura do santo (realizada pelo copista), colocando-o em diálogo com uma figura que parece gravitar na margem esquerda da página. Na fig. 38 o filigranador adiciona um bispo que parece dialogar com a figura representada ao lado⁷ (Peixeiro, 1986).

O intervalo entre a intervenção de um primeiro iluminador (que poderá deixar o trabalho finalizado ou por acabar) e a de um segundo (que dá continuação a um trabalho inacabado ou que simplesmente introduz adições) pode ser considerável. Na baixa Idade Média, compravam-se livros de horas⁸ num estado inacabado, encarregando-se o proprietário de encomendar uma continuação do trabalho. A este propósito, Alexander (1992, p. 47) refere:

⁶ Ver conteúdo textual do fôlio no anexo C, p. 225, e descrição do respectivo missal na p. 223.

⁷ Ver conteúdo textual do fôlio no anexo C, p. 226-227.

⁸ Ver definição em glossário no anexo A

“Another well known example of the later Middle Ages is the *Très Riches Heures* of Jean de Berry. Left unfinished by the Limbourg brothers at their death in 1416, the illumination was completed over sixty years later for the Duke of Savoy by Jean Colombe.”

Alexander (1992, p. 49) menciona ainda a existência de manuscritos contendo iniciais⁵ cujo estilo despojado é claramente distinto de uma posterior ornamentação:

“It is relatively common to find the type of flourished penwork, often called ‘fleuronnée’, which developed in the thirteen and fourteenth centuries, added to plainer twelfth-century initials. This must be due to a wish to update the decoration, the plain coloured initials of the early manuscripts being felt to be incomplete.”

Tal como uma inicial é objecto de adições posteriores, consideramos a hipótese da iluminura e a inscrição marginal de uma página serem executadas em épocas diferentes e por artistas igualmente distintos, podendo esta última estar inclusivamente a cargo de um primeiro, segundo ou terceiro proprietário.

Em suma: A questão do autor da inscrição marginal medieva oferece um vasto campo de hipóteses, que contempla o escriba monástico, a iluminadora laica, um filigranador, entre outros.

Grafismos e tratamento plástico

Encontrámos uma multiplicidade de grafismos presentes na Marginália medieva, assim como de tratamentos a nível de cor.

No que respeita aos grafismos, a qualidade do desenho varia consideravelmente, estando nomeadamente condicionada pela prática e formação de quem o executa (que, como vimos, poderá ser um iluminador, mas também um escriba, entre outros.)

A Marginália contempla linguagens gráficas que vão desde o desenho linear, sem preenchimento no seu interior (fig. 39) até à figura que recebe o mesmo tratamento pictórico da iluminura (fig. 40), passando ainda pelo desenho livre e aberto com alguns apontamentos de cor (fig 41), entre outros.

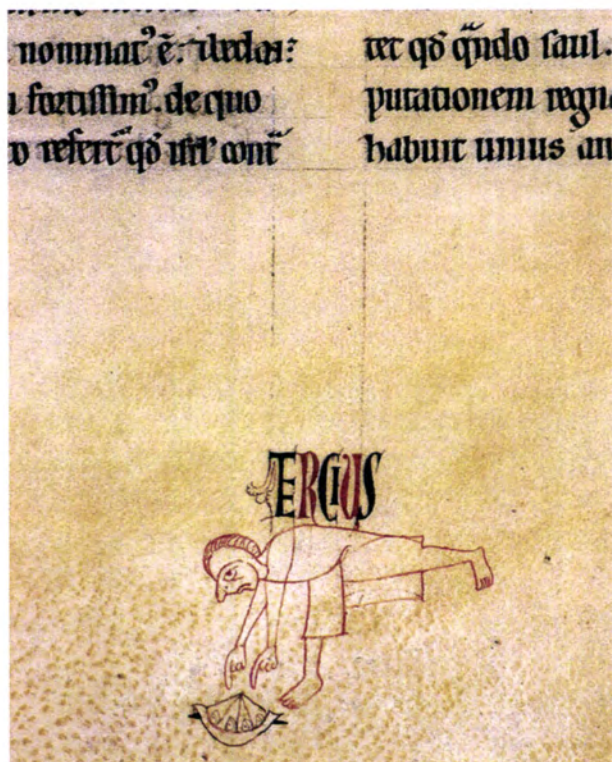


Fig.39- Figura ilustrando numeração dos cadernos.
 Expositivo in libros regum, séc. XIII.
 B.P.M.P, Porto. St. 11, fl. 24v.



Fig.40- Músicos. Livro de Horas.
 British Library,Londres. Stowe Ms. 17, fl. 233v.



Fig. 41- Figura alada. Missal. Sécs. XIV-XV. B.P.A.D.E., Évora. Cod. CXXIV/1-11, fl. 236v
 (pormenor de margem de cabeça)

Composição

De um modo geral, as imagens marginais ocupam o suporte de uma forma muito particular e contrastante com a organização dos elementos respeitantes ao Texto Oficial.



Fig. 42. *A adoração dos magos vs monstros na margem*, Livro de Horas de Santo Omero. Séc. XIV. The British Library, Londres. Inv. Add. Ms. 36684, fl 46v.

Observemos a fig. 42: No Texto Oficial, a iluminura encerra-se numa letra capital, por sua vez emoldurada numa forma arquitectónica igualmente hermética e contida. O próprio texto tem uma forma e dimensão regulares, como também o são os espaços entre as linhas.

A Marginalia apresenta a antítese de tudo isto, inscrevendo-se livremente na superfície. Como já mencionado, o próprio lugar da margem oferece já essa possibilidade, uma vez que,

ao invés do espaço central, não se encontra previamente formatado. Assim, providas de um grande dinamismo, as figuras marginais vagueiam pela página, alheias à ordem e limites do Texto Oficial.

Temas e suas origens

Tal como foi mencionado, os temas presentes na Marginália medievla existem em grande número. Frequentemente, estes não estabelecem uma correspondência com o Texto Oficial, mas casos há em que o fazem, citando e parodiando esse mesmo texto, como veremos no capítulo seguinte.

Assim, e no intuito de apresentar apenas uma selecção dos temas que nos pareceram mais relevantes para a nossa investigação, abordaremos os monstros híbridos, os marginais da sociedade, elementos da nobreza, mas também a nudez, o acto sexual e ainda alguns animais.

O monstro híbrido (raça monstruosa ou figura mitológica) surge-nos como um tema recorrente na inscrição marginal. Assim, apresentamos uma criatura que parece expressar a animalidade associada às pulsões sexuais (fig. 43). As margens esquerda e superior da fig. 42 são igualmente habitadas por figuras híbridas.



Fig. 43 - *Monstro lançando olhares*. Saltério de Ormesby.
Bodleian Library, Oxford. Douce Ms 366, fl. 131r (pormenor de pé de página)

A criatura híbrida não é uma criação medieval, sendo já existente na Grécia antiga. A propósito das figuras híbridas da antiguidade clássica, Eco (2007, p. 34) afirma:

“Neste universo vagueiam seres pavorosos, feios porque são híbridos que violam as leis das formas naturais: vejam-se em Homero as Sereias, que não eram como as representadas pela tradição posterior, mulheres fascinantes com cauda de peixe, mas sim enormes aves de rapina, Cila e Caríbdis, Polifemo, a Quimera; em Virgílio, Cérbero e as Herpias; e, depois, as Górgonas (com a cabeça cheia de serpentes e dentes de javali), a Esfinge com rosto humano e um corpo de leão, as Eríneas, os Centauros, maus pela sua duplicidade, o Minotauro, com a cabeça de touro num corpo de homem, as Medusas...”

Segundo o autor, inúmeras figuras híbridas povoavam narrativas gregas, como ilustram as sereias na fig. 44. Algumas destas figuras seriam adoptadas durante o Império Romano, como podemos observar no centauro representado numa pintura parietal de Pompeia (fig. 45).



Fig. 44- *Ulisses e as sereias*. Vaso (pormenor). Séc. III a.C. Staatliche Museum, Berlim.



Fig. 45- *Os centauros na corte de Peritoo*. Pintura parietal de Pompeia. Séc. I. Museu Arqueológico Nacional, Nápoles.

Um outro tema muito presente nas margens de páginas medievais é a representação daqueles que constituiriam na altura os marginais da sociedade, ou seja, aqueles que, por alguma razão, apresentavam um modo de vida contrastante com o da generalidade da sociedade. Vivendo frequentemente fora dos limites da cidade, estas pessoas eram representadas igualmente fora dos limites do Texto Oficial, ou seja, nas margens.

O limite inferior da página presente na fig. 46 ilustra precisamente essa exclusão do marginal, apresentando a figura de um mendigo a quem o homem presente na margem direita

atira uma moeda. Na figura 47⁹ vemos um contorcionista, que trabalhava frequentemente em espectáculos itinerantes, assumindo assim um modelo de vida nómada. A mobilidade, no contexto cristão medieval, era segundo Camille (2006) associado ao vício, estando a sua desaprovação clerical registada em sermões da época.



Fig. 46- *Mendigo*. Livro de Horas. Walters Art Gallery, Baltimore. Ms. 82, fl. 193 v.



Fig. 47- *Contorcionista*. Saltério. Séc. XIV. B.P.M.P., Porto. Ms. 623, fl. 155 v.

Encontramos ainda nas margens cenas representativas do quotidiano da nobreza ou ficções (como o romance, género literário emergente na baixa Idade Média) nos quais ela participa. Segundo Camille (2006), essa justaposição na página de elementos da aristocracia com um texto religioso (fig. 48) denota a necessidade de afirmação de uma classe nobre que havia perdido muito do seu poder político.

⁹ Ver conteúdo textual do fôlio no anexo C, p. 211-212, e descrição do respectivo saltério na p. 209.

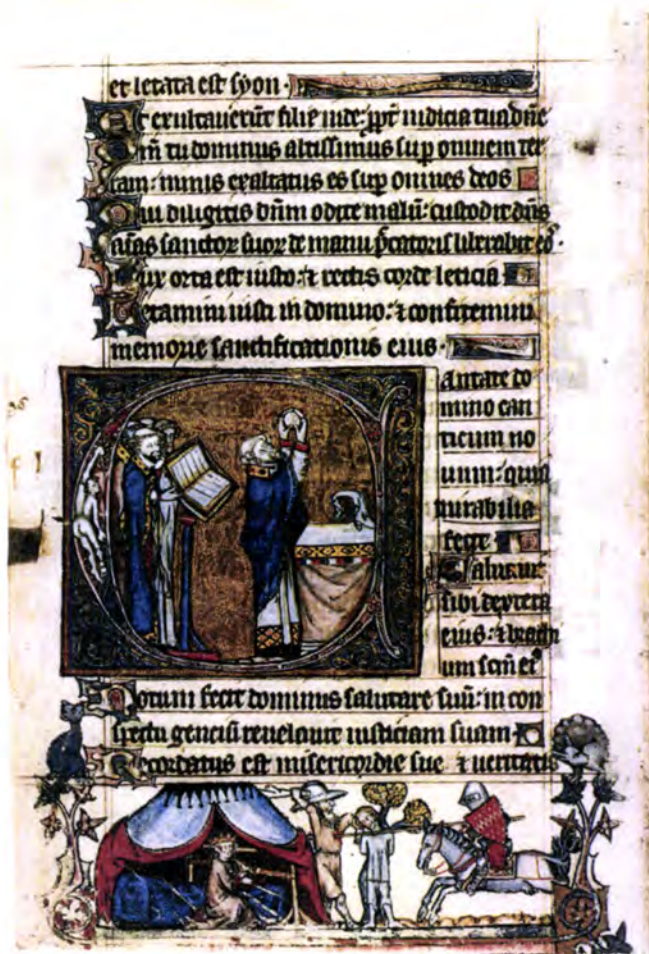


Fig. 48- Elevação da hóstia e cena de Romance. Saltério. Bodleian Library, Oxford. Douce Ms 131, fl. 81v.

A representação de cenas de nudez e também do acto sexual incluem-se nos temas presentes na Marginália. Pelo facto da aceção medieva de corpo e do acto sexual os associar ao pecado parece-nos interessante a justaposição destas imagens com o texto religioso, pelo que abordaremos este tema posteriormente.

No capítulo seguinte será ainda abordado um outro tema recorrente na Marginália: os animais, que, na Idade Média, estavam imbuídos de múltiplos significados¹⁰. Com efeito, o

¹⁰ No entanto, na margem o animal é também representado como ícone de si mesmo (e já não como símbolo). De facto, com a difusão da obra aristotélica e sua aceção da realidade sensível, a representação do natural perde alguma da sua contenção, prestando-se agora a imagem a uma descrição mais aproximada, ou seja, menos abstracta, do real. Parece-nos interessante o facto dessa representação naturalista dos animais surgir inicialmente nas margens dos manuscritos, estendendo-se posteriormente ao resto da arte. A este propósito, Camille (2006, p. 47) comenta: “An ornithologist has dedicated a whole book to describing the ‘accuracy’ of depictions of birds in a number of gothic manuscripts. (...) it has been argued that that the margins are, in fact, the place where we should seek the begginigs of ‘naturalism’ or even ‘realism’ in Western art.”

Este facto reforça a nossa convicção da margem como lugar onde o novo se instala, neste caso o objecto ‘vanguardista’ ou de experimentação.

animal surge, por vezes, na Marginália na sua dupla dimensão fisiológica e teológica, tal como consta no bestiário¹¹. Outras vezes, surge nas *drôleries*¹⁰, associado a fábulas e histórias populares, frequentemente moralizadoras.

No que respeita às origens de alguns dos temas enunciados, Randall (1957) considera que alguma da Marginália encontra raiz nos *exempla*¹², histórias contadas nos fins dos sermões por frades das ordens mendicantes (franciscanos e dominicanos) emergentes no séc. XIII. Estas histórias, alegorias veiculadoras de uma mensagem cristã, funcionavam como um modo de aproximação ao público, gozando de muita popularidade dado que eram proferidas em vernáculo (e não no latim, incompreensível para a maioria, mas ainda assim recorrente nos rituais litúrgicos), convocando temas apelativos porque frequentemente familiares para a generalidade da população.

Assim, para além das tradicionais histórias retiradas da Bíblia e de lendas da vida de santos, os frades utilizavam fontes literárias como as fábulas de Esopo ou o Bestiário ou ainda lendas orientais, fontes populares como narrativas seculares (algumas das quais obscenas e outras ilustrativas de um mundo às avessas), temas presentes nas imagens marginais medievais.

Randall refere ainda que as regiões onde a Marginália existe em maior quantidade (Inglaterra, França, Flandres e Brabant) coincide com os lugares de maior incidência de pregação das ordens mendicantes e, conseqüentemente, de maior quantidade de *exempla*.

Não obstante, a autora sublinha que, apesar das coincidências em termos geográficos, temáticos e ainda formais entre *exempla* e Marginália, (uma vez que os *exempla* eram proferidos no fim do sermão como apêndice do mesmo, e as imagens marginais se dispõem nos limites da página), não encontrou, nas páginas analisadas por Randall, correspondência directa entre o conteúdo semântico do texto central (Texto Oficial) e o da Marginália. Deste modo, os *exempla* serviriam apenas como agente de divulgação de temas, isto é, como mediador entre o iluminador e os temas populares ou literários.

¹¹ Ver definição em glossário no anexo A.

¹² O termo tem várias significações na Idade Média. Ver definição em glossário no anexo A.

Funções

No que concerne às possíveis razões da existência das imagens marginais, as opiniões divergem, referindo-se algumas delas apenas sobre parte dos temas mencionados. Vejamos alguns pontos de vista sobre o assunto:

a) Dale (Mellinkoff, 2004) entende os monstros híbridos que habitam as margens como um dispositivo moralizador. Referindo-se particularmente ao contexto monacal do séc. XII, Dale sugere que essas criaturas funcionariam como símbolos de desejos interiores e fantasmas perturbadores da imaginação colectiva da comunidade monástica. Segundo o autor, esses exemplos estariam expostos nas páginas ou nos edifícios com o intuito de, através da sua visualização, tornarem conscientes (para expurgarem das suas mentes) essas mesmas imagens e tentações que dificultavam a conquista da perfeição espiritual.

Embora esta teoria nos pareça válida porque consonante com a prática cristã do cultivo do medo como estratégia preventiva, questionamo-nos se a mesma não entrará em conflito com testemunhos provindos do próprio clero do desagrado em relação à Marginália, como o de S. Bernardo.

Bakhtin (1968) e Randall (1957) identificam igualmente uma função moralizadora na Marginália, esta já menos intensa e um pouco ambígua. Os autores referem-se a imagens que constituem sátiras ou provocações a várias classes sociais, a explorar posteriormente.

Esta interpretação reveste-se do maior interesse para a investigação, uma vez que por um lado, problematiza os casos em que a Marginália estabelece uma relação semântica com o texto central, e por outro, indicia uma simultânea crítica e alheamento em relação ao próprio objecto da sátira.

b) Schapiro (Camille, 2006) identifica a Marginália e a frequente incongruência na relação entre as partes que a constituem como uma libertação catártica de impulsos inconscientes reprimidos pelo poder vigente e doutrina cristã associada.

A Marginália como um acto inconsciente surge-nos na maioria dos casos, improvável, uma vez que na Marginália existe um reportório relativamente fixo de imagens que se repetem em vários códices de várias proveniências, facto indicativo da circulação e cópia de exemplos, ou seja, de um acto consciente. No entanto, a ideia da inscrição ou do desenho de figuras como um acto de libertação ou de evasão parece-nos interessante.

c) Uma outra teoria, defendida por Sheridan e Ross (Mellinkoff, 2004) associa a presença de figuras híbridas nas margens de manuscritos religiosos a uma incapacidade por parte da Igreja Cristã de erradicar toda uma cultura pagã querida às pessoas.

Le Goff (2007, p. 28) aponta essa mesma relação do cristianismo com a herança pagã, usando a palavra *marvels* (em latim, *mirabilia*) referindo-se às ‘gentes admiráveis’ que viveriam em terras longínquas (África e Ásia), e que, como já mencionado, estão descritas em narrativas da antiguidade clássica que circulavam durante a Idade Média.

“Medieval Christianity developed a concept of marvels, I think, because an influential tradition of the marvels already existed. Hence Christians had to have an opinion on the subject, to take sides.”

O autor confirma a teoria de Sheridan e Ross, apresentando uma cultura cristã que aceita a inevitabilidade da adopção dos *mirabilia*, parte integrante da cultura clássica.

Este ponto de vista surge-nos como muito útil para a problematização da Marginália, explicando nomeadamente a ubiquidade dessas figuras nas margens. No entanto, não é elucidativo no que respeita a outros tipos de Marginália.

d) Ainda relativamente ao monstro marginal, Mattoso (1999) refere o dragão como uma figura que, embora desempenhando uma função ornamentativa, teria uma forte carga simbólica, evocando tudo aquilo que é incontrolável e violento na Natureza. A sua representação nas margens serviria para o homem sublimar esse mesmo medo, e, simultaneamente evocar o sobrenatural para protecção.

e) Igualmente associada ao sobrenatural, encontramos a teoria de Mellinkoff (2004), que justifica a Marginália como parte de uma estratégia para neutralizar os demónios.

De facto, a autora considera que o leitor da imagem marginal não seria constituído por seres humanos mas sim por demónios, omnipresentes nos medos medievos, acreditando-se serem poderosos agentes de infelicidade, uma vez que, infinitos em número, assumindo várias formas, e activos em qualquer lugar, seriam capazes de capturar as almas de bons cristãos, criar fomes, tempestades, doenças e mortes, entre outras catástrofes.

Assim, Mellinkoff considera que qualquer forma de Marginália (o que inclui representações de deformidades como os monstros e criaturas híbridas, alguns animais, personagens integrantes de espectáculos itinerantes como bobos, músicos e contorcionistas,

ou ainda cenas de sexo e de violência, entre outros), seria uma espécie de arma de defesa do Texto Oficial.

Por conseguinte, as diferentes escolhas das imagens marginais dependeriam das estratégias escolhidas nessa mesma defesa. Mellinkoff aponta que as várias estratégias para protecção contra os poderes demoníacos aplicadas na vida e nas artes visuais seriam essencialmente cinco: confrontar os demónios com a sua própria representação, distraí-los, confundi-los, enganá-los e, finalmente, assustá-los. Curiosamente, na aplicação destas cinco tácticas caberá muita da iconografia marginal.

Deste modo, a autora considera que imagens marginais de cães, raposas, macacos, entre outros, prestavam-se à representação do demónio no intuito de o confrontar com a sua própria imagem.

Uma outra estratégia seria a de neutralizar o demónio, atraindo-o para imagens descritivas de qualquer coisa arrojada, lúdica ou grotesca, que desviaria a sua atenção em relação às suas potenciais vítimas (que poderiam ser o próprio texto sagrado). Assim se justifica, segundo Mellinkoff, a presença de imagens marginais representativas do quotidiano como cenas de caça e de lavoura, mas também de jogos, actuações de músicos (humanos, animais ou híbridos, acrobatas, bobos, bailarinos, mas também seres com uma aparência deformada, entre outros.

Uma outra estratégia seria a de confundir os demónios, o que se acreditava ser do profundo desagrado dos mesmos. Para isso serviriam todas as formas (abstractas ou não) infinitas, labirínticas, indefinidas, constituídas por nós e intercepções complexas, tal como vimos nas páginas do Livro de Kells (figs. 21 e 22) expostas anteriormente.

A quarta estratégia refere-se ao engano dos demónios (que, além de maléficos, se acreditava, segundo a autora, serem pouco perspicazes). Assim, de acordo com Mellinkoff, imagens como as representativas de fezes que encontramos em alguma Marginália (Camille, 2006) serviriam para ocultar a beleza de determinado objecto, no sentido de anular o potencial desejo do demónio por esse mesmo objecto. A este propósito, Mellinkoff (2004, p. 48) afirma:

“James Frazer observed that a curse may, like rags and dirt, be supposed to benefit a man by making him appear vile and contemptible, and thus diverting him from the evil eye and other malignant influences, which are attracted by beauty and prosperity but repelled by their opposites.”



Mellinkoff refere ainda que essa mesma invocação de algo negativo ou desagradável como agente do desvio do demônio, sobrevive ainda hoje em expressões que se destinam a desejar boa sorte (muito presentes em Portugal no universo das artes performativas).

Por último, a autora menciona a tática de assustar os demônios. Essa estratégia concretizar-se-ia através da utilização de imagens pertencentes ao Cristianismo, como o crucifixo.

No nosso entender, a teoria de Mellinkoff, oferece um ponto de vista válido para uma grande parte dos temas presentes na mesma, desde que desligados do Texto Oficial no que respeita às suas significações. Não consegue, no entanto, explicar a Marginália que estabelece relações com o mesmo, como a Marginália que parodia uma iluminura central.

f) A função da Marginália inscreve-se, segundo autores como Kenaan-Kedar (Camille, 2006), numa lógica de resistência social. Assim, este autor descreve algumas decorações escultóricas de edifícios que contêm temas profanos como elementos 'autónomos' criados por pedreiros seculares que, manifestando uma certa resistência em relação à Igreja, optariam pela representação da sua própria cultura popular.

Embora Camille discorde da opinião de Kenaan-Kedar no caso da decoração escultórica acima referido, o autor considera que a representação em manuscritos de elementos marginais associados à nobreza (que vão desde a auto-representação até imagens representativas de passagens de romances aristocráticos) constituem precisamente uma afirmação desta classe social e que opera por vezes através de uma desvalorização das restantes classes. Neste sentido, Le Goff (1992, p. 28) associa a própria emergência do género do romance aristocrático nos sécs XII e XIII a esse mesmo desejo de afirmação, dizendo: "It was the desire of this group to oppose the culture of the Church and its ally, the aristocracy, by erecting not a counterculture but an alternative culture that was more of its own, hence more amenable to its wishes"

Abordadas algumas questões específicas da inscrição marginal medieval, vejamos em seguida o *graffiti* enquanto Marginália contemporânea.

2.4.2- O GRAFFITI

O *graffiti* surge nesta reflexão como Marginália, inscrição gráfica feita em lugares intersticiais. Esses lugares estão, como vimos, diluídos no espaço urbano (e suburbano) e oferecem, pontualmente, espaços pouco tradicionais (e legais) para a representação. Será precisamente essa desadequação (segundo a óptica “oficial”) do suporte à representação artística e a sua provocação ao programa do Texto Oficial que a afirmarão como uma prática marginal.

Génese, ecos e contaminações.

A marginalidade está na génese do *graffiti*¹³ contemporâneo, dado que este surge na periferia de Manhattan, Nova Iorque, em bairros caóticos ou em zonas mais desabitadas nos finais dos anos sessenta como *South Bronx* ou *Lower East Side*, sendo protagonizado por jovens de classes e etnias desfavorecidas, e, de certa forma, marginais à sociedade americana. É neste contexto que jovens maioritariamente negros, porto-riquenhos (entre outras etnias), na sua grande maioria menores de idade, invadem as ruas durante a noite, marcando a sua passagem por comboios (fig. 49), muros e edificios através da inscrição de nomes de código, utilizando para esse efeito uma lata de tinta em *spray* (aerossol).

A adesão por parte dos jovens é grande e rapidamente, as inscrições multiplicam-se, distribuindo-se por vários pontos da cidade.

¹³ Neste trabalho cingimo-nos ao *graffiti* contemporâneo, cuja génese situamos na cidade de Nova Iorque nos finais dos anos 60. No entanto, a história desta prática é bastante mais longa.

A palavra *graffiti* deriva da palavra italiana *sgraffito*, que significa “arranhar”. As origens do *graffiti* remontam à Pré-História com imagens como as de Lascaux em França ou Foz Côa em Portugal, gravadas nas paredes das grutas com paus e pedras.

Na Grécia Antiga, fragmentos de barro foram encontrados em locais onde foram gravadas marcas, enquanto escavações em Pompeia revelaram vários *graffitis*, incluindo slogans políticos, desenhos eróticos, entre outros (Ganz, 2004).

Já na Itália medieval (Groebner, 2004), grupos de homens reuniam durante a noite para, através de desenhos e palavras, denegrirem o brasão de casa de uma família rival.

Durante o séc. XX o *graffiti* serviu, entre outras coisas, para afirmar convicções políticas dominantes (como as inscrições nazis feitas em edificios pertencentes a judeus), ou recessivas, como é exemplo a ‘Rosa Branca’, um grupo de alemães anti-nazis que pintaram slogans pelas ruas da Alemanha. Ainda como exemplo de insurreição e resistência, temos os slogans inscritos com uma técnica semelhante ao stencil, pelos estudantes do Maio de 68.



Fig. 49- *Tags e throw ups em carruagem.* Nova Iorque. Anos 70.

Um *writer* determinante na visibilidade do *graffiti em N.Y.* foi 'Taxi 183', um jovem grego que, ao contrário dos seus pares, decide pintar repetidamente o seu nome, espalhando-o por toda Nova Iorque (fig. 50). A propósito deste jovem, D'Avossa (1996, p. 228) comenta:

"In no time at all he [Taxi 183] was famous throughout New York. That was when everyone joined the bandwagon. If you wanted to become known, the easiest way was by writing graffiti. Thousands of kids, for the most part of the lower classes, and therefore influenced by "other" cultures (African-Americans, Puerto-Ricans, South Americans, Cubans, Greeks, Italians, etc), ranging in age from twelve to eighteen, gathered together to follow Taxi's example, covering the walls of the city's schools, neighbourhoods, subway cars and stations."

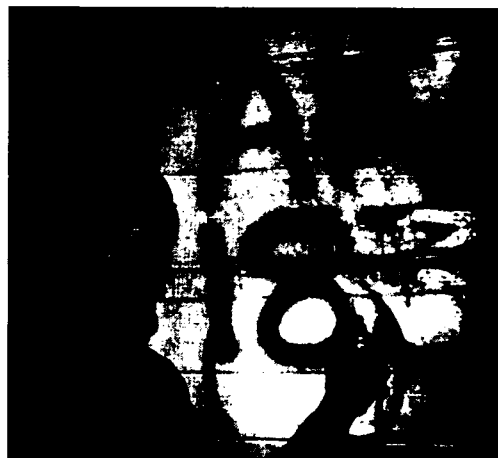


Fig 50- *Tag de Taki 183.* Nova Iorque, anos 70.

Esses jovens, oriundos de classes desfavorecidas e influenciados por outras culturas, como o autor refere, seriam os protagonistas de um grande fenómeno, em 1973 descrito como a primeira autêntica cultura juvenil a surgir das ruas desde o tempo do *Rock n' Roll* nos anos cinquenta.

Para além da sensação de pertença a um grupo e movimento com alguma dimensão, o acto do *tagging*¹⁴ traria ao *writer*¹⁰ um desvio ao tédio, nomeadamente pelo perigo eminente próprio de uma prática ilícita. Possivelmente, a apropriação dos espaços, por vezes inóspitos, seria também uma forma de lidar com os mesmos, ou seja, de ‘habitar o inabitável’, segundo as palavras de Peixoto (1998), como se a introdução de uma assinatura anulasse em parte o anonimato vivido naquela grande metrópole.

Entretanto, os *throw ups*¹⁰ e *pieces*¹⁰ haviam-se juntado aos *tags*, trazendo para o *graffiti* temas mais elaborados e um outro tratamento a nível de formas, cores e composição. Quanto à aprendizagem de técnicas, podemos afirmar que esta era feita entre *writers* e frequentemente no seio do grupo (o que ainda hoje acontece). Assim, a situação mais comum seria o *writer* integrar o grupo como aprendiz (*toy*), fazendo as primeiras experiências e recebendo o acompanhamento, conselho e críticas de um *writer* mais experiente, ou seja, o *king* (Marques, Almeida e Antunes, p. 189).

Como já sugerido, os *writers* ou *graffiters* actuavam frequentemente em grupo, sendo os erros e conquistas dos seus elementos vividos com intensidade. Numa *crew*¹⁰ gerava-se, inclusivamente, uma competição saudável, fenómeno que se mantém nos dias de hoje. Com efeito, o objectivo consciente desses adolescentes na prática do *graffiti* consistia essencialmente no reconhecimento dos seus pares. Num documentário sobre *graffiti* (Renesse, 2004) ‘Futura’, *writer* nova-iorquino desta geração pioneira, afirma precisamente que, quando se envolveu no *graffiti*, o seu principal objectivo era ser reconhecido e respeitado pelos outros *writers*. No mesmo documentário, ‘Stash’, um outro *graffiter*, reforça essa mesma ideia, associando a inscrição de marcas em vários meios a uma questão de identidade e, precisamente, reconhecimento.

O *graffiti* nos anos 70 desenvolve-se no âmbito da cultura *hip hop*, movimento alegadamente iniciado pelo Dj do Bronx Afrika Bambaataa nos finais dos anos 60. Inicialmente, o movimento teve como máxima “peace, love and unity”, apresentando como objectivos a redução da violência vivida nos bairros afro-americanos e hispânicos, através da canalização da energia dos jovens desses mesmos bairros para a criatividade. Rapidamente, um grande número de jovens de várias etnias aderiram ao que viria a apelidar-se de movimento *hip hop*, que englobaria quatro formas de expressão: *rap*, *djing*, *break-dancing* e o

¹⁰ Ver definição em glossário no anexo B

graffiti. Assim, estes jovens invadiam as ruas, confrontando os americanos com performances intensas e cruas, que pareciam celebrar a vida e, simultaneamente expelir frustrações. Acerca dessa crueza do *hip hop* (no sentido em que a mediação estética ou ficcional feita entre o artista e o espectador é quase invisível, existindo antes uma experiência real e directa com o público), Bragança de Miranda (2007) comenta: “De fato, o que tornou o *hip hop* algo radical foi a maneira como estendeu à cidade e aos corpos movimentos que a *pop* destinava à arte.”

Continuando o apontamento do contraste entre a arte *pop* e o movimento *hip hop*, sob a óptica da mencionada ausência de mediação, Bragança de Miranda faz encarnar os dois movimentos nas figuras de Andy Warhol e Basquiat, dizendo:

“(...) o *hip hop* constituiu desde o início uma experiência abrangente, em que os aspectos artísticos não eram os predominantes. É certo que o *hip hop* radicaliza alguns dos procedimentos da *pop* e da cultura mais refinada, mas por estratégia de combate, em boa medida inconsciente. Estas diferenças são evidentes nas difíceis e intrincadas relações de Warhol e Basquiat, como o mostra um esplêndido filme de Julian Schnabel. O primeiro interrogava a vida da arte, enquanto que Basquiat se enredava nas artes da vida. Para o primeiro os *media* eram o seu espaço, para Basquiat era a própria cidade.”

Será pois, inserido na cultura do *hip hop*¹⁶ que o *graffiti* irá fundir arte e vida, representação e metrópole.

Esse forte entrosamento do indivíduo com a cidade e com a própria vida como ponto importante na produção artística, evoca-nos a Internacional Situacionista (I.S.), movimento formado por artistas europeus na década de 50 do séc. XX. Guy Debord estava à frente desse grupo cujo projecto ultrapassava o domínio da arte, estendendo-se à própria vida.

Segundo Debord (1991), a sociedade encontrava-se num estado de passividade e alienação porque exposta a um contínuo estímulo capitalista. A esta sociedade o artista e autor designou de ‘sociedade do espectáculo’. A este propósito, o autor (1991, p. 11) afirma:

“O espectáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autónomo do não-vivo. (...) compreendido na sua totalidade, é ao mesmo tempo o resultado e o projecto do modo de produção existente. Ele não é o suplemento ao mundo real, a sua decoração readicionada. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares, informação ou propaganda, publicidade ou consumo directo de divertimentos, o espectáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação omnipresente da escolha já feita na produção, e o seu corolário o consumo.”

¹⁶ A partir da década de 90, grande parte do *hip hop* seria banalizado e subvertido, inscrevendo-se agora nos circuitos do espectáculo capitalista.

A internacional situacionista questionava este cenário, propondo uma alteração radical na forma do indivíduo viver o quotidiano, o que passaria pela construção de situações possibilitantes de uma fruição mais livre da cidade. Ao invés da vivência e ocupação da cidade de Paris identificada na imagem 51, e que demonstra uma utilização limitada da área da mesma, assim como uma considerável repetição nos locais de paragem, os situacionistas propunham aberturas através de acções como a *dérive*, na qual o indivíduo escolheria o seu itinerário (que Debord intitula de psico-geográfico), vagueando pelas ruas e permitindo-se outras percepções e sensações do lugar percorrido.

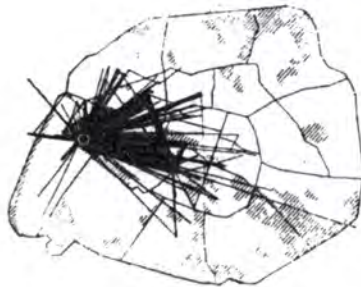


Fig. 51- Situacionistas. *Movimentos de estudante no 16º bairro de Paris no decurso de um ano.* Internacional Situacionista nº 1, 1958.

Acerca da *dérive*, Marcus (1999, p. 198) diz-nos o seguinte:

“A cidade deixaria de ser experimentada como inventário de mercadorias criadas pelo poder; em vez disso, seria sentida como lugar de ‘psicogeografia’, como epistemologia do tempo e do espaço quotidianos. Essa epistemologia permitiria compreender a transformação dos ‘efeitos específicos do meio ambiente, organizados ou não de forma consciente, sobre o comportamento afectivo dos indivíduos’.

A cidade, então, seguiria enfim o mapa que cada um fosse desenhando e a vida poderia começar a ser vivida como um livro que se fosse escrevendo. Posto em movimento por uma qualquer rua, por um qualquer edifício, esse conjunto de gestos havia de implicar a redescoberta dessa mesma rua ou desse mesmo edifício, então redesenhados por gestos nascendo no seu interior (...) até que nascesse uma nova cidade e a velha morresse.”

Embora as preocupações dos jovens *graffiters* não contemplassem (e não contemplem, ainda, na maioria) a criação de um programa direccionado para a emergência de uma nova cidade, encontramos de facto pontos comuns em fenómenos ligados às acções dos *graffiters* e os situacionistas. A deriva (*dérive*) será uma delas: enquanto redescoberta das ruas e edifícios

e seu redesenho afectivo, apresentaria uma alternativa à cidade experimentada como inventário de mercadorias, segundo Marcus. Com efeito, trata-se de uma apropriação do Texto Oficial e consequente alteração da sua leitura, como ocorre no *graffiti*.

Reconhecemos ainda o encontro entre o *graffiti* e os situacionistas numa outra acção praticada por estes últimos: o desvio (*détournement*). Esta acção consistia na apropriação e posterior intervenção irónica sobre um objecto, alterando-lhe o sentido original. Estes objectos podiam ser um anúncio publicitário, uma banda desenhada, entre outros. A figura 52 mostra precisamente um desvio de um fotografia de Christine Keeler pelo situacionista J.V. Martin, que, por ocasião do casamento da princesa Ana Maria da Dinamarca com o rei da Grécia Constantino II, colocou na fotografia um balão com a seguinte fala: “Como diz a I.S. [Internacional Situacionista], é mais honrado ser puta do que mulher de um fascista como o Constantino.”



Fig. 52 - J.V. Martin. *Desvio*.
Internacional Situacionista nº 9.
1964.



Fig. 53- Dr. Hoffman. *Add-on sobre cartaz de circo*.

A mesma acção paródica, provocadora e por vezes contestatária, rege *graffitis* como os *add-ons*¹⁷, que a fig 53, *graffiti* de Dr Hoffman, ilustra. Mais uma vez, trata-se de uma ocupação do Texto Oficial (neste caso, um cartaz publicitário anunciando um espectáculo de circo) e alteração da sua leitura através de uma intervenção gráfica.

¹⁷ Ver definição em glossário no anexo B.

Como vimos, as intervenções dos situacionistas baseiam-se numa proposta de renovação da sociedade possível através da anulação de valores e hábitos capitalistas que regeriam o quotidiano. Parece-nos que as fundações de natureza ‘anárquica’ presentes nas já mencionadas propostas situacionistas são também parte integrante do *graffiti*, uma vez que este ameaça destruir ou inverter elementos base de uma sociedade ocidentalizada, como o próprio conceito de espaço público. A este propósito, Arcioni (2003) comenta: “There is a debate concerning graffiti as a reclaiming of space by citizens from commercial monopolisation of areas that would traditionally be considered ‘public’ spaces.”

Relativamente a esta questão de uma anulação de valores capitalistas, o *graffiti* parece visar igualmente a destruição da mediação, já aludida por Bragança de Miranda (2007) acerca do *hip hop*, e igualmente presente na ideia debordiana de sociedade de espectáculo.

Segundo Hakim Bey, quando essa mediação (realizada pelo sistema capitalista com todos os seus dispositivos) intervém no objecto artístico, dá-se uma alienação da própria experiência de fruição, e, conseqüentemente, do espectador. A este propósito, Bey (2007) afirma:

“For art, the intervention of Capital always signals a further degree of mediation. To say that art is commodified is to say that a mediation, or standing-in-between, has occurred, & that this betweenness amounts to a split. & that this split amounts to ‘alienation’.”

Em alternativa a esse ruído alienante (semelhante ao espectáculo debordiano), Bey propõe o Imediatismo, movimento que consiste na provocação da experiência no seu estado mais puro, sem intervenção dos *media*, ou, diríamos, do Texto Oficial.

“Real art is play, & play is one of the most immediate of all experiences. (...) We miss the directness of play (our original kick in doing art in the first place); we miss smell, taste, touch, the feel of bodies in motion.(...) We want to control our media, not be controlled by them. And we should like to remember a certain psychic martial art which stresses the realization that the body itself is the least mediated of all media.(...) Therefore, as artists & “cultural workers” who have no intention of giving up activity in our chosen media, we nevertheless demand of ourselves an extreme awareness of immediacy, as well as the mastery of some direct means of implementing this awareness as play, immediately (at once) & immediately (without mediation).”

A mencionada introdução de um elemento entrópico na ordem do Texto Oficial (presente no *graffiti* e igualmente na Internacional Situacionista, assim como no Imediatismo), torna inevitável a referência de um outro movimento, este sim, presente na génese da arte enquanto celebração do caos: o dadaísmo.

Com efeito, o grupo de pessoas que no início do séc. XX estiveram envolvidas nos objectos e acções dadaístas devolviam ao mundo a desordem que nele reconheciam. Assim, se para os dadaístas, o paradigma racionalista e progressista num mundo pós-guerra se tornara ultrapassado, se o mundo não era um objecto que progredia segundo uma ordem, se essa ordem morrera, então a arte enquanto disciplina organizativa do real morrera com ela.

Acerca desta questão, o dadaísta Tristan Tzara, segundo Elger (2004, p. 21) afirma: “Liberdade: Dada, Dada, Dada, chorando abertamente as dores constrangidas, engolindo os contrastes e todas as contradições, os grotescos e as ilógicas da vida.”

Possivelmente associado a essas contradições, grotescos e ilógicas da vida, está o recorrente acaso e também o absurdo empregue pelos dadaístas como linhas (des) orientadoras e registos possíveis.

Como exemplo de objecto dadaísta, instaurador do “non-sense”, transcrevemos o poema sonoro¹⁸ de Hugo Ball, proferido pelo mesmo (fig. 54) no Cabaret Voltaire- local de incubação e de exposição de propostas dadaístas:

“gadgi beri bamba bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassara laulitalomini
gadgi beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
gadjama tuffm I zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban
o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo
gadjama rhinozerossola hopsamen
bluku terullala blaulala loooo.”

Igualmente imbuídos de “non-sense” são os inúmeros exemplos de colagem dadaísta que a fig. 55 exemplifica. A abertura de significados que o absurdo introduz no objecto opõe-se à racionalidade discursiva e instrumental da ciência e da técnica na sociedade ocidental. Na nossa óptica, será essa mesma abertura e ruído semelhante ao dadaísta que o *graffiti* trará para o texto urbano oficial.

¹⁸ Segundo Elger (2004) o poema sonoro define-se da seguinte forma: “No poema sonoro, a ordem tradicional, a interacção entre som e significado, é abolida. As palavras são dissecadas em sílabas fonéticas individuais, esvaziando assim a linguagem de qualquer sentido. Por fim, os sons são recombinaados numa nova imagem sonora. Este processo rouba à linguagem a sua função. Porque, segundo a visão dos dadaístas, as instruções, comandos, e a transmissão de informação tinham privado a linguagem da sua dignidade.”



Fig. 54 - Hugo Ball no Cabaret Voltaire. Zurique, 1916



Fig. 55- Johannes Theodor Baargeld. s/t. Zurique, 1920

Já em finais da década de 70 e início da década de 80, foram vários os artistas que, individualmente ou organizados em colectivos, se revelaram interessados em ocupar, à semelhança dos *writers* pioneiros, alguns não-lugares de Manhattan, como os espaços que circundavam alguns portos. A liberdade que esses espaços ofereciam era, para eles, bastante sedutora, como comenta o artista Mike Bidlo (Ambrosino, 2006,p. 29): “At the pier, there were no rules: anybody could really come and do whatever they wanted”.

Alheios, de certa forma, ao *graffiti* realizado no âmbito da cultura *hip hop* em Nova Iorque, David Wosjnarowicz e Luis Frangella (fig. 56) realizaram igualmente peças nos cais (*piers*) de Manhattan, aproveitando essa mesma ausência de regras para a experimentação de inscrições sobre superfícies com características particulares.

Estes artistas parecem diluir um pouco as fronteiras entre Arte Oficial¹⁹ e uma Arte Marginal que desafia, uma vez que se movem entre as duas, intervindo em espaços abandonados, e simultaneamente, expondo em galerias.

¹⁹ No âmbito desta dissertação o termo arte oficial significa a arte exposta em museus ou centros de arte e galerias, ou seja, a arte aceite e promovida pelo mercado da arte e suas instituições. O termo *official art* surge em artigos escritos nos anos 70 e 80 numa alusão à arte que se opõe à feita nas ruas (Vergine, 2001).



Fig. 56- David Wojnarowicz e Mike Bidlo em frente a pintura de Luis Frangella no Pier 34. Nova Iorque, 1983.

Datam igualmente dos anos 80 as primeiras exposições individuais de *graffiti*. Nessa altura, espaços como a 'Fun Gallery', em Nova Iorque, trazem o *graffiti* da rua para a galeria, ajudando a tornar o *graffiti* menos periférico relativamente ao circuito artístico.

Nessa década, associado à cultura *hip hop*, o *graffiti* é omnipresente em Nova Iorque, sendo então apontado pela imprensa como uma prática artística, ainda que polémica.

Entretanto, a moda do *graffiti* estendia-se a uma grande parte do mundo ocidentalizado.

Franchização e resistência.

Hoje em dia, o *graffiti* tem uma forte presença na paisagem urbana.

Nas cidades ocidentais actuais, é difícil evitar o confronto com palavras e desenhos inscritos a tinta ou spray, autocolantes ou cartazes fotocopiados. E, se as técnicas e mensagens são múltiplas, as motivações também o são.

Sobre a situação do *graffiti* contemporâneo, o *graffiter* pioneiro Zephyr (Renesse, 2004), comenta:

“Agora em 2003, temos a subversão do *graffiti*. Ele, tal como o *skateboarding*, já não é a voz urbana marginalizada de uma juventude desenfranchizada.(...) Há tanta gente envolvida no *graffiti*...Mas a verdade é que aqueles que o levam a sério são uma porção muito pequena. Os restantes estão apenas enamorados pelo movimento e cultura.”

O autor sugere que os princípios que moviam o *graffiti* e que se opunham aos valores do capitalismo foram, nos dias de hoje, adulterados. De facto, a produção e o consumo do *graffiti* estão na moda, constituindo o mesmo objecto de recorrente citação, realizada agora pelo próprio ‘establishment’, que o elege como (mais um) meio de exaltação de uma ‘sociedade do espectáculo’, utilizando a expressão debordiana.

Importa agora reflectir sobre as formas como o ‘establishment’ acolhe e trabalha esta forma de expressão.

Em primeiro lugar, podemos afirmar que o ‘establishment’ adapta o *graffiti* numa tentativa de o moldar aos seus princípios e objectivos. Nos últimos anos têm vindo a ser desenvolvidos projectos organizados por entidades públicas, no sentido de desviar os *writers* da inscrição ilegal para a elaboração de peças feitas em parceria com as autarquias, como diversos murais são exemplo. Na Austrália, Jones (2003, p. 10) esteve na coordenação de um desses projectos, sobre o qual comenta:

“...through these opportunities a reduction in crime is achieved, as artists become more interested in the legal expressions of their culture. An awareness of the negative effects of illegal behaviours is achieved through the examination of historical and legal aspects of graffiti and positive contact between the artist and the Council officers involved in graffiti management assists in raising awareness of the issues at a local level and builds mutual respect as well as fostering understanding.”

Dada a sua componente criativa e o entrosamento com as camadas jovens, nomeadamente de alguns bairros desfavorecidos de etnias não-dominantes, o *graffiti* tem vindo a ser integrado no discurso político (e, conseqüentemente, na comunicação social). Em alguns eventos, o *graffiti* tem sido citado quer como parte de uma mensagem de tolerância e integração social, quer como incentivo à criatividade e inovação.

Em segundo lugar, o *graffiti* tem vindo a ser absorvido por marcas e mecanismos publicitários a elas associados, o que tem várias justificações:

- Dada a constante necessidade de inovação nos meios publicitários, estes procuram frequentemente referências no universo da arte e de formas de expressão periféricas ou relativamente obscuras. Como aponta Campos (2008), “o exótico e o marginal têm valor de

mercado”, sendo quase inevitável a sua absorção pela cultura *mainstream*, que o desmarginaliza, integrando-o no discurso Oficial.

- Parte integrante de um revivalismo do *hip hop*, o *graffiti*, é, neste momento, muito popular entre os jovens, representando, deste modo, um meio particularmente fácil de aproximação a esse mesmo público.

- Como reacção aos efeitos de globalização e de massificação de tudo o que rodeia o indivíduo na contemporaneidade, este encontra-se especialmente receptivo à individualização ou personalização nas experiências e produtos. Assim, e sendo o *graffiti* entendido como uma personalização do suporte urbano, ele é convocado para comunicar com o público (especialmente o jovem) mas também para animar graficamente diversos produtos, customizando-os. Por vezes o próprio comprador/utilizador é solicitado para essa mesma customização, o que lhe dá a sensação (ilusória, no nosso entender) de algum poder, na medida em que, ao invés do tradicional consumo do produto, o utilizador participa na própria concepção.

De facto, e segundo Alfaia e Baptista Dias (2008), são inúmeras as marcas que têm vindo a adoptar o *graffiti* como parte integrante dos seus produtos/serviços ou campanhas publicitárias.

No universo da moda casual e do desporto (áreas em que o público-alvo são indivíduos no intervalo de idades entre os 15 e os 35 anos), a citação do *graffiti* por parte de marcas como a Nike, Reebok, Adidas ou Eastpack tem sido, nos últimos anos, recorrente. As autoras dão como exemplo o *graffiter* português RAM que tem sido colaborador assíduo nesta área, aplicando o *graffiti* em produtos, lojas, ou participando em acções pontuais de demonstração do seu trabalho, como se pode ver na figura 57.



Fig. 57- RAM fazendo demonstração em Loja "Eastpack", S.Paulo, 2007.

Muitas outras marcas, como a Opel, a Red Bull, a Fashion Clinic ou a Lipton, utilizaram igualmente nos últimos anos o *graffiti* em acções publicitárias (Alfaia e Baptista Dias, 2008).

No nosso entender, ao absorver o *graffiti*- originalmente parte de uma contra-cultura- o *establishment* subverte a sua marginalidade, banalizando-o e reduzindo assim o seu impacto.

No entanto, o *graffiti* não se limita a intervenções realizadas nesses contextos. Fenómeno em expansão, o *graffiti* é uma prática heterogénea no que respeita aos seus agentes, temas representados e espaços de intervenção, assim como são múltiplas as motivações. Acerca desta questão, e com base num estudo realizado na zona de Lisboa, (Marques [et al], 2000), confirmam a proliferação do *graffiti*, afirmando o seguinte:

“Hoje, o movimento conhece uma significativa expansão, pelo menos tomando em consideração a quantidade de pinturas que surgem nas nossas cidades, e os números apresentados pelos representantes da principal marca de tinta utilizada pelos *graffiters*. Actualmente, a média mensal de vendas na região de Lisboa oscila entre as oitocentas e as mil latas, sendo referidos como um aumento significativo relativamente aos anos anteriores. (...) “Com o aumento da importância desta arte de rua, cresce também o impacto do seu corpo comunicacional. Os conteúdos transmitidos diversificam-se, e multiplicam-se os espaços da cidade integrados num vaivém de nomes e personagens coloridas.”

Marques [et al], (2000) indicam que, regra geral, os *graffiters* são jovens e do sexo masculino. Assistimos a uma considerável variedade no que respeita às etnias (existindo, inclusivamente, colaboração a nível internacional), *background* cultural e actividade

profissional, variando esta última entre o estudante de liceu, o estudante de um curso superior ligado às artes ou design, ou ainda profissões como decorador ou marinheiro.

Este cenário confirma-se noutros países como a Austrália (Arcioni, 2003) e o Brasil (Munhoz, 2003).

Num contexto internacional, as motivações para a apropriação do espaço são múltiplas. Uma delas será denunciar ou tentar habitar os não-lugares presentes em algumas cidades. Através da simples marcação de território, o *graffiti* constitui por vezes uma forma de “habitar o inabitável” como diz Peixoto, isto é, de designar o que não tem nome, de narrativizar aquilo que não tem vida, história ou mesmo dignidade. De facto, o *graffiti* pode ser uma forma de assinalar o decrépito, o mal construído, mas também de o vivenciar verdadeiramente. A este propósito, Manco (2005, p. 10) diz-nos o seguinte: “São Paulo and many other cities expanding without urban planning, are a patchwork of decay and construction that is the undercoat for graffiti artists’ interventions.”

Como o autor sugere, um espaço degradado ou mal construído pode constituir um potencial suporte para o *graffiti*, seja ele motivado pelo simples gozo da inscrição num local simultaneamente livre (porque desocupado) e proibido (porque parte do espaço público), ou ainda pela necessidade de humanizar esse mesmo local.

Quanto aos temas representados, a assinatura ou o *tag* permanece hoje como um elemento frequente no *graffiti*. À auto-inscrição estarão associadas a necessidade de afirmação de um nome e de uma identidade (como vimos anteriormente com o caso da inscrição ‘Taki 183’), para além da demonstração aos pares de perícia no que respeita à colocação desse *tag* em locais de difícil acesso.

Outras peças existem de elaboração mais demorada e cuidada, denotando uma consciência estética, para além de destreza ao nível do desenho, tratamento de cor e enquadramento da peça no meio envolvente. Estas características denotam um autor com formação artística ou um estudante de design ou artes plásticas (Marques [et al], 2000), que utiliza as ruas como suporte efectivo do seu trabalho, como experimentação ou simples fruição do gozo da inscrição gráfica sobre um suporte com determinadas características, ou ainda como estratégia de divulgação do seu trabalho como designer, ilustrador ou artista plástico.

Provenientes de autores com ou sem formação artística, a verdade é que alguns trabalhos de *graffiti* assumem hoje uma intenção marcadamente contestatária ou subversiva, que se concretiza em peças extremamente irónicas e que por vezes se oferecem ao público como objectos de provocação ao ‘*establishment*’.



Fig. 58 - Banksy. Londres, 2005

Será o caso dos *graffitis* de Banksy (fig. 58), autor controverso²⁰ que, ironicamente, torna visíveis algumas questões incômodas ao discurso Oficial.

A democratização e a acessibilidade inerentes à prática e recepção do *graffiti*, assim como a ausência de mediação por parte dos mecanismos capitalistas, são alguns pontos que o Banksy (2001, p. 3) identifica e aprecia neste meio de expressão:

“The irony is that despite having to scuttle around at night like Jack the Ripper with a marker pen, writing graffiti is about the most honest way you can be an artist. It takes no money to do it, you don't need an education to understand it, there's no admission fee and bus stops are far more interesting and useful places to have pictures than in museums. (...)

²⁰ Sobre a controvérsia gerada por Banksy, Sliwa e Cains (2007) apontam o seguinte: “On the one hand, he engages in illegal activity- spray painting public property- which, by its nature, is carried out anonymously and away from the public gaze. On the other hand, he is a media celebrity (...), presents himself on the web as a ‘dot-co-dot-uk’ organization (see ‘www.banksy.co.uk’), has published his work in a number of books (...) and has had his art displayed in galleries and sold for large amounts of money. (...) From our reading of the various accounts of Banksy and his work, we identify a range of forms of commitment attributed to him by different authors. To some, he is a political activist (...), to others, an outstanding modern artist (...), and finally, to some, he has sold out (...) to the capitalist values which he professes to challenge.”

Your average plumber odes more for humanity than some git that makes abstract art or paints seaside views full of boats. At least graffiti has a fighting chance of meaning a little more to people. Graffiti has been used to start revolutions, stop wars and generally is the voice of people who aren't listened to. Graffiti is one of the few tools you have if you have almost nothing. And even if you don't come up with a picture to cure world poverty you can make someone smile while they're having a piss."

As peças de Banksy visam levar o público a uma reflexão em oposição a uma aceitação passiva e obediente de tudo o que a 'sociedade de espectáculo' (utilizando de novo o termo de Debord), dá a experienciar. Como exemplo dessa mercadoria que é oferecida ou imposta ao público ininterruptamente, dirigindo o seu comportamento para o consumo, Banksy (2006, p. 8) refere a publicidade:

"The people who truly deface our neighbourhoods are the companies that scrawl giant slogans across buildings and buses tryng to make us feel inadequate unless we buy their stuff. They expect to be able to shout their message in your face from every available surface but you're never allowed to answer back. Well, they started the fight and the wall is the weapon of choice to hit them back."

Igualmente interventiva surge-nos a peça "Hoody" (o homem encapuçado da figs. 59 e 60) de Dan Witz, aplicada em vários locais do Lower East Side e que consistiu numa contestação silenciosa ao estado de degradação que o autor encontrou nessa zona nova-iorquina. Sobre esta peça, o autor em Schiller (2007), comenta:

"Last summer I postered the Lower East Side where I live with a series of faceless sweatshirt-hooded grim reaper figures. Lately heroin trafficking down here has reached epidemic proportions. Several of my close friends and colleagues have died from overdoses or HIV infections from dirty needles. Late at night, in an operation resembling a guerilla raid, I installed the Hoody posters on the perimeters of the drug copping zones. Besides the ominous "pause" given passersby, I intended the Hoody posters as warning signs, promoting awareness about a deepening problem in my own neighborhood."

Embora expondo como artista plástico, sendo artista residente numa galeria nova-iorquina, Witz encontra nas ruas o suporte para ele mais real, e, também, mais revelador.

"I make my living, such as it is, within the art world's ghetto walls. It's when I break out though, when I participate in the unpredictable flow of real life on the street, that I feel I'm approaching something truly revealing. I suppose my ultimate goal is to merge these two worlds, to force a small window through the ghetto walls."



Fig. 59 - Dan Witz. *Hoody*. Nova Iorque, 1994.



Fig. 60 - Dan Witz. *Hoody*. Nova Iorque, 1994.

Trazendo para as ruas cerca de 50 peças hiper-realistas representativas de colibris-“*humming birds*” (fig. 61), Witz toma as ruas da metrópole como lugares que permitem as ditas aberturas para discursos não-oficiais, propondo ao mesmo tempo outras tipologias para o *graffiti* contemporâneo (Witz chega a definir os “*humming birds*” como um anti-*tag*), assim como para a própria arte oficial.

Perante a pergunta sobre o que representariam essas peças para o autor, Witz em Schiller (2007) diz-nos o seguinte:

“Well, most importantly it hovered. It had a formal reason to hover. That was why I initially chose it. But then I found out more about them and it became a creature I could identify with. Fierce, elusive, high metabolisms...Also, my hummingbirds were anatomically correct but the color was a total improvisation, a response to the environment, which was a very satisfying painterly experience for me sitting out there. Also, it's kind of-if not exactly corny-then definitely anti-hip. I mean, little hummingbirds? They're so likeable, they're actually pretty--which had to be the most offensive thing art could be at that time. (Maybe, still?) In any case, the little birds fulfilled my need to be in reaction against the art establishment of the time.”

Pela sua delicadeza, os colibris conseguem, segundo o autor, pairar sobre o suporte (o que é interessante, tendo em conta o impacto do peso visual presente em muito do *graffiti*). A sua aparência adorável seria, na época, uma reacção de Witz aos temas mais recorrentes na arte

americana da época, que legitimava mais facilmente o grotesco do que uma forma tão consensualmente bela quanto um colibri.

Witz prosseguiu com a aplicação de peças hiper-realistas nas ruas de Nova Iorque, como veremos no capítulo seguinte.



Fig. 61- Dan Witz. *Humming-Bird*. Nova Iorque, 2000.

Outros autores, como Swoon (fig. 62), ou Armsrock (fig. 63) escolhem a rua como suporte poético para a citação de personagens por vezes reais ou para a evocação de memórias individuais ou colectivas.

O trabalho de Swoon, artista residente em Nova Iorque, é representativo da capacidade do *graffiti* expandir o Texto Oficial da cidade, através dessas mesmas citações.

Intervindo num local conhecido pela alta densidade de tráfico e informação visual (Manhattan), Swoon torna visível aquilo que o ritmo frenético da cidade parece escamotear: as pessoas, ou melhor, a sua dimensão contemplável. Assim, registando trabalhadores de construção civil, transeuntes ou cenas familiares passadas no Central Park, a artista devolve aos habitantes dimensões da cidade que o tempo (ou a sua ausência) por vezes esconde.

Apesar de expor em galerias, Swoon (Garfield, 2007, p. 62) afirma que o seu espaço predilecto de exposição são as ruas de Nova Iorque: pela densidade e efemeridade da informação, mas também pelo facto do trabalho exposto nas ruas estar imbuído de uma vida que não encontra, segundo a autora, nas galerias, espécie de depositário daquilo que já aconteceu: “I’d walk outside a gallery and see this incredible wall with 15 things going on, and it all will change by tomorrow”.



Fig. 62- Swoon. Nova Iorque, 2005.

À semelhança do trabalho de Swoon, as peças de Armsrock (artista dinamarquês) denotam um interesse pela cidade e seus habitantes, visível em personagens que, desenhadas a carvão e acrílico²¹, se deslocam do seu contexto original para habitarem paredes de edifícios urbanos (muitas das peças do autor encontram-se na cidade de Bremen, na Alemanha). A este propósito, o autor (Bernard, 2008) comenta:

“The last couple of years has been this ongoing study of the city and its people and fragments. All the stuff that I have created are merely the visual notations I made while doing this study.”

Algumas das suas peças estabelecem uma ligação temática com o espaço onde se inscrevem. A título de exemplo, Armsrock teceu uma homenagem aos *squatters* ou ‘ocupas’ aplicando uma peça num *squatt*, precisamente (fig. 63).

A motivação para o trabalho nas ruas veio de um desejo de criar uma alternativa à cultura dominante, que o autor identifica como “westernized-disneyland-death-culture”.

Mas existem outras motivações: tal como Swoon, o autor encontra nas ruas o suporte que intensifica a sua alegria no processo de criação da peça, alegria essa decorrente da sua caducidade e imprevisibilidade, uma vez que muda e desaparece ao ritmo da própria cidade (Bernard, 2008).

²¹ O autor aponta a escolha da monocromia como uma procura de simplicidade.



Fig. 63- Armsrock. *Squatter*. Copenhaga, s.d.

Neste capítulo fizemos uma abordagem teórica a várias questões relevantes na nossa investigação, procurando um entendimento dos contextos de produção de Marginalia

medieval e contemporânea, assim como uma definição de conceitos operatórios como o de Margem enquanto lugar de inscrição marginal.

Esboçado o enquadramento geral da investigação, segue-se uma reflexão dos fenómenos observados na relação da Marginália com o Texto Oficial.

CAPÍTULO 3- Reflexão comparativa

Este capítulo expõe reflexões subordinadas à Marginália medieval e contemporânea, presentes, respectivamente, em manuscritos e nos graffiti. Essas reflexões partem de casos específicos que foram observados e recolhidos no âmbito da investigação e orientam-se segundo dois fenómenos que reconhecemos nos efeitos da coabitação da Marginália com o Texto Oficial: Expansão e Inversão.

3.1- A MARGINÁLIA COMO EXPANSÃO

3.1.1- A ADIÇÃO HIPERTEXTUAL

Vimos anteriormente que a Margem da página medieval se situa nos seus limites, num espaço não regulado que alberga o desconhecido, o Outro.

Essa alteridade pode manifestar-se de várias formas, e em variadas intensidades, nomeadamente em intervenções exteriores ao texto central mas que convergem para o mesmo, dado que têm como função ajudar a um bom entendimento do texto. Referimo-nos a elementos paratextuais¹ como a rubrica², elemento gráfico de cor vermelha que consiste numa chamada de atenção para determinada passagem do texto.

A Margem é, pois, lugar do esclarecimento do texto. Mas também da sua discussão. Com efeito, ela constitui, em vários manuscritos, o lugar da glosa² (fig. 64) isto é, do comentário ou explicação do texto (tal como acontece com a cópia de obras inovadoras para a Europa do séc. XIII, como a aristotélica). Na glosa, a alteridade da Marginália é já mais pronunciada do que na rubrica. Com efeito, para além de constituir um esclarecimento do texto, a glosa, enquanto interpretação, propõe um Outro ponto de vista sobre o mesmo, e, ao fazê-lo, questiona a identidade deste enquanto objecto imutável. A este propósito, Camille (2006, p. 20) refere:

¹ Segundo Bernardes (1999, p. 703): “O paratexto compreende um conjunto diversificado de signos, manifestações anteliminares de que fazem parte o título, a dedicatória, a epígrafe, o prefácio, as ilustrações e outros sinais acessórios de acompanhamento, enquadramento ou fecho de uma obra que lhe servem de apresentação e lhe asseguram a sua presença no mundo. É através dele que o texto se torna livro e se inscreve na «instituição literária». O prefixo «para» não pressupõe nenhum juízo valorativo, reenvia apenas para o facto de se entender como P. o que se encontra na periferia de um texto, numa zona indecisa entre o «dentro» e o «fora», espécie de limiar que dá ao leitor a possibilidade de «entrar no livro» ou, pelo contrário, o pode dissuadir de continuar a leitura.”

² Ver definição em glossário no anexo A

“The marginal gloss, by contrast, interacts with and reinterprets a text that has come to be seen as fixed and finalized.”

A glosa constitui-se, assim, como texto secundário capaz de modificar de alguma forma a leitura feita sobre o Texto Oficial, característica igualmente observada nas imagens marginais recolhidas, como veremos posteriormente.



Fig. 64- Fólio com glosa nas margens. *Decretales* de Gregório IX coligidas por São Raimundo de Peñafort, séc XIII. B.P.M.P., St 11.

Esses comentários e explicações de textos surgiam no contexto escolar sob a forma de anotações, como é exemplo o ornamentado caderno do estudante Beatus Rhenanus (fig. 65).

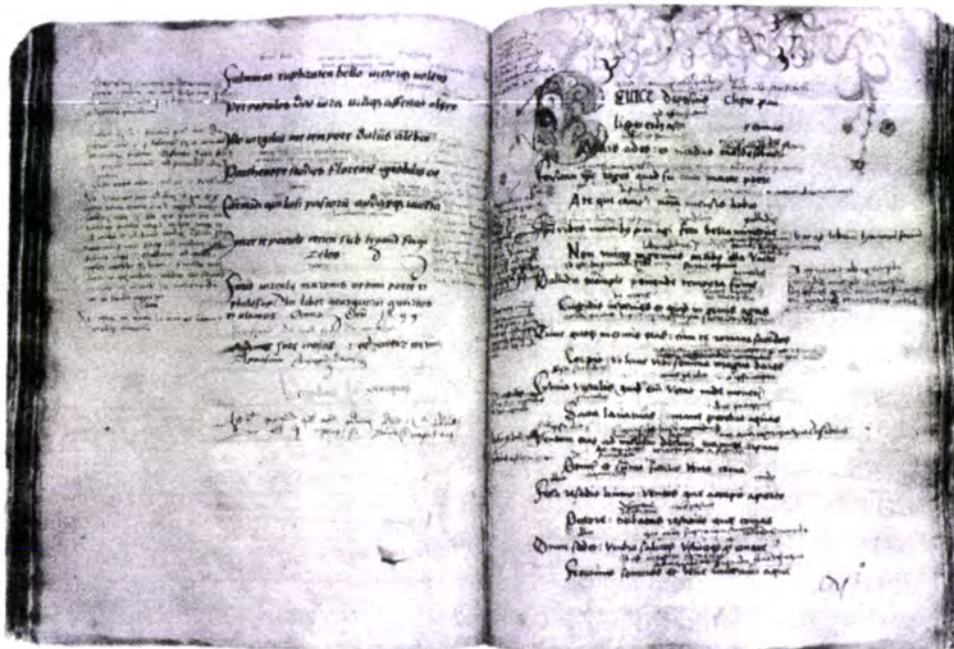


Fig 65.- Caderno escolar de Beatus Rhenanus, séc. XV. Biblioteca Humanística, Sélestat

Até aqui abordámos elementos marginais paratextuais que expandem o Texto Central referindo-se ao conteúdo temático do mesmo.

Contudo, a já mencionada alteridade existente na margem pode estar presente na expressão de um Outro lado do Texto (e não necessariamente no interior do mesmo), numa espécie de bastidores ou “*making off*” do próprio acto da escrita ou iluminação do texto.

No âmbito desses bastidores, ou seja, daquilo que está para lá do texto (e que o expande, fazendo nascer um novo Texto que redimensiona o Oficial), encontramos a auto-representação do autor. De facto, a Margem é, frequentemente, o lugar desse tema. No manuscrito medieval são vários os exemplos em que ele marca a sua presença (figuras 66 e 67), com auto-retratos junto dos quais se incluem, por vezes, inscrições dos respectivos nomes. A propósito desta questão, Camille (2006, p. 149) afirma:

“Scribes and artists had been depicting themselves in the *bas-de-pages* and margins of manuscripts since the twelfth century. (...) Like the scribe who is only the passive channel and transmitter of the Word, and whose self can only emerge at the end of the labour of writing- ‘so and so wrote this book’- the artist, too, was always at the limits, the edges of works”.



Fig. 66- S. Gregório com auto-retrato marginal do iluminador Hildebertus com seu assistente Ewernivus. Sacramentário. Séc. XII. Kungliga Bibliotek, Estocolmo. A. 144, fl.34



Fig. 67- Auto-retrato de Mathew Paris rezando à Virgem. Crónica. Séc. XIII. The British Library, Londres. Royal 14 C. VII, fl. 6

Estabelecemos aqui um paralelo com a auto-representação no *graffiti*, concretizada no *tag* ou assinatura (figs. 68 e 69), como já abordado neste trabalho. Tal como no manuscrito medievo, o autor expõe-se, apresentando-se na margem.



Fig 68- Tag. Porto, 2007.



Fig 69- Muro com Tags. Porto, 2007.

A fig. 70 ilustra igualmente um registo do outro lado do texto, no qual o copista repõe uma linha esquecida. A imagem assemelha-se a outras representações de copistas e iluminadores. No entanto, esta tem a particularidade de evocar a realidade aparente do texto, isto é, a sua existência concreta enquanto conjunto de signos registados a tinta sobre o pergaminho. Ocorre aqui uma expansão muito particular do texto oficial, uma vez que, para além da representação de um dos seus copistas, a imagem convoca uma outra dimensão do texto.

Identificamos ainda na ligação que a imagem do copista estabelece com o texto central o potencial subversivo próprio da hipertextualidade, dado que, para além de criar várias leituras da página (desviando a leitura una e central dos salmos), a figura marginal atenua a oposição entre leitor e autor, e também entre Margem e Texto Oficial, através do convite que faz ao leitor do testemunho do acto da cópia ou produção do manuscrito.



Fig. 70- Homem colocando verso em falta. Livro de Horas.
 Walters Art Gallery, Baltimore. Ms 102, fl. 33v.

Tal como a imagem do copista (fig 70), os *graffitis* de Swoon e Armsrock surgem de uma ligação com o Texto Oficial, expandindo-o, uma vez que retratam fragmentos da realidade

referentes a esse mesmo Texto (cidade) fazendo emergir imagens, memórias e pensamentos que o habitante ou transeunte por vezes ignora.



Fig. 71- Swoon. Nova Iorque, 2005.

No caso de Swoon (fig. 71) essas imagens tomam forma numa homenagem ao habitante anónimo.

Em Armsrock, essa relação do objecto representado com o local onde se insere reforça-se, recorrentemente, pela utilização da escala real nos desenhos, como é visível nas figuras 72 e 73.



Fig. 72- Armsrock, Bremen, *s.d.*



Fig. 73- Armsrock, Bremen, *s.d.*

Porém, encontramos Marginália que, ao invés de se fundar numa ligação com o Texto Oficial, existe alheia ao mesmo, propondo outros universos e narrativas.

Assim, a fig. 74 mostra um fólio de um missal (cod. CXXIV/1-11 da B.P.A.D.E., Évora, do qual mostrámos já outras imagens). Este fólio é, pois, parte integrante do Texto Oficial cristão, que, apesar de poder ser lido segundo o seu sentido literal ou alegórico (entre outros), veicula uma só mensagem.

A unidade é, de facto, parte essencial da Doutrina Cristã. Neste contexto, surge-nos com particular interesse a presença de uma figura marginal como o monge representado no pé da

página, uma vez que este, em vez de traduzir imgeticamente a passagem bíblica do fólio em questão³, ou de representar a Igreja Cristã, parece representar apenas um individuo captado num determinado momento.

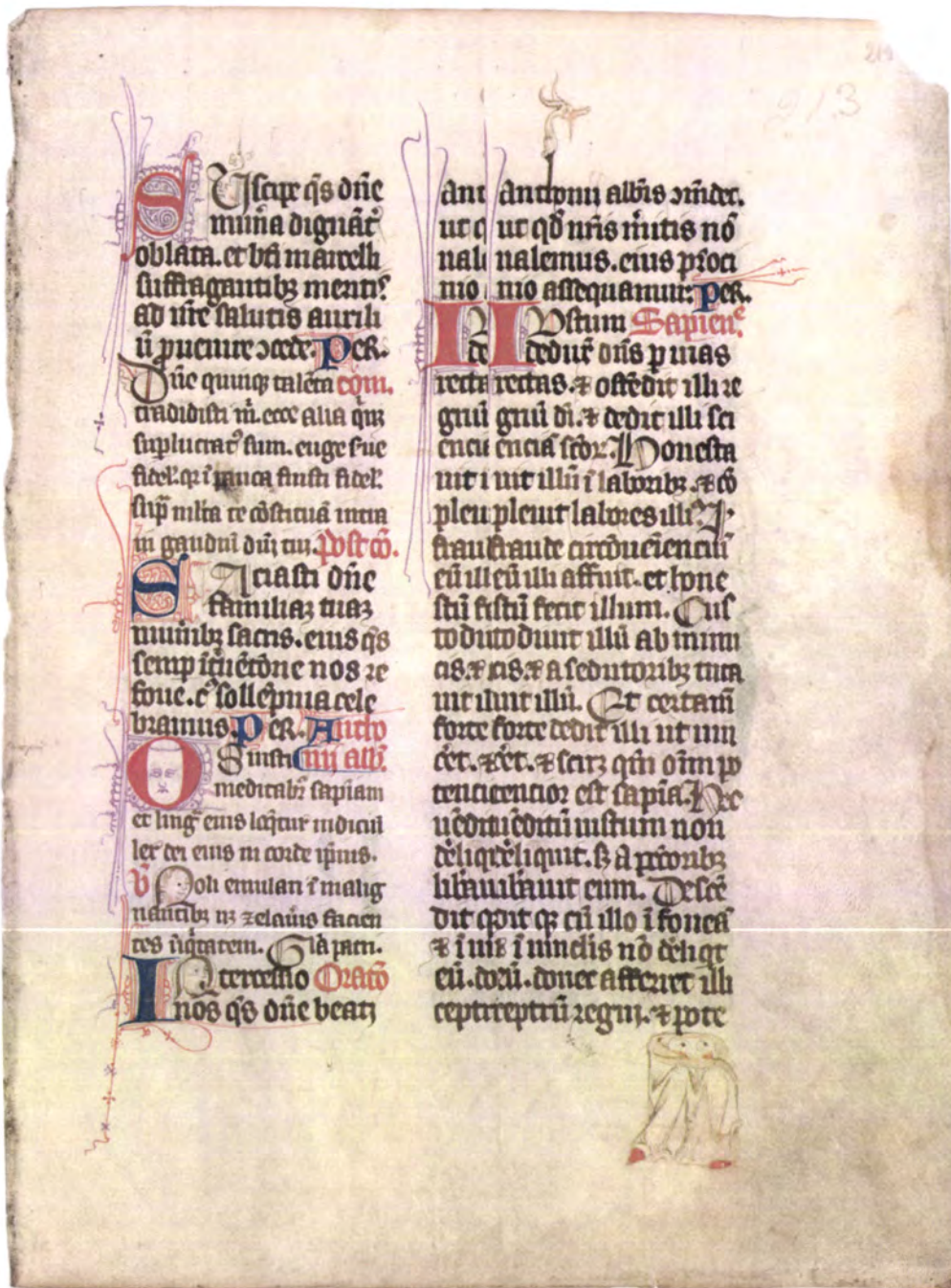


Fig. 74 – Monge aninhado. Missal. Sécs. XIV-XV. B.P.A.D.E., Évora. Cod. CXXIV/1-11, fl. 213 r.

³ Ver conteúdo textual do fólio no anexo C, p. 227-228 e descrição do respectivo missal na p. 223

A representação do monge na margem do fólio transcende, assim, o universo do sagrado (Texto Oficial). Acerca dessa irreverência da imagem marginal, Miranda (2001b, p. 57) comenta: “No texto sagrado ela [imagem] explicita-lhe o sentido ou simplesmente cria um discurso paralelo, fora dele, cria um espaço de transgressão e dá lugar ao profano.”

Observámos igualmente o fenómeno de expansão na peça “*Floating*” de Dan Witz (fig.75) que consiste numa intervenção num contentor de lixo nova-iorquino. Com efeito, a introdução do elemento pictórico sugere um outro entendimento do suporte (parte do Texto Oficial da cidade), que assim devém suporte artístico.

Semanticamente, a da adição desse barco que evoca um ambiente bucólico reforçado pelo nome “*Lonesome*”, vem ainda aumentar o espectro de leituras sobre esse mesmo suporte.



Fig. 75- Dan Witz. *Floating*. Nova Iorque, 2005

A imagem da margem de pé na fig. 76, também ele pertencente ao missal cod. CXXIV/1-11, da BPADE, representa uma perseguição de animais (*drôlerie*⁴), que, tal como as

⁴ Ver definição em glossário do anexo A

anteriores, não estabelece ligação temática com o texto da página onde se insere⁵ estando, inclusivamente, imbuída de um tom lúdico e fantasioso oposto ao tom do texto.



Fig. 76 – Animais em perseguição. Missal. Sécs. XIV-XV; B. P. A.D.E., Évora. Cod. CXXIV/1-11, fl. 225 r.

O mesmo se passa com a imagem do fólio 154 v. (fig. 77) do mesmo missal, apresentando duas figuras híbridas que, mais uma vez, não evidenciam ligação com o sentido do texto⁶

⁵ Ver conteúdo textual do fólio no anexo C, p. 229-230 e descrição do respectivo missal na p. 223

⁶ Ver conteúdo textual do fólio no anexo C, p. 231-232 e descrição do respectivo missal na p. 223

3.1.2- O DESASSOSSEGO DA IMAGEM

Por constituir uma mutação de significações de certa forma incontrollável, a expansão que a Marginália opera pode ser geradora de um desassossego comum às entidades emissoras do objecto onde a Marginália se inscreve e ao leitor/observador. Vejamos:

As margens medievais são, frequentemente, habitáculo de elementos excessivos que não cabem no Centro do suporte. Alguns destes elementos despoletariam desconforto no seio clerical, como ilustra o comentário de S. Bernardo (Camille, 2006, p. 61-62), escrito em 1135, a propósito de Marginália esculpida em capitéis:

“What is the point of ridiculous monstrosities in the cloister where there are brethren reading- I mean those extraordinary deformed beauties and beautiful deformities? What are those lascivious apes doing, those fierce lions, monstrous centaurs, half- men and spotted pards, what is the meaning of fighting soldiers and horn-blowing hunters?”

You can see several bodies attached to one head, or, the other way round, many heads joined to one body. Here a serpent’s tail is to be seen on a four-footed beast, there a fish with an animal’s head. There is a creature starting out as a horse whilst the rear half of a goat brings up the rear; here a hoarded beast generates the rear of a horse. Indeed there are so many things, and everywhere such an extraordinary variety of hybrid forms, that it is more diverting to read in the marble than in the texts before you, “ *ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus*”, and to spend the whole day gazing at such singularities in preference to meditating on God’s laws.”

Macacos lascivos, leões ferozes, soldados em guerra e caçadores que tocam corneta são algumas das muitas figuras marginais que S. Bernardo expõe no seu comentário, receando-as enquanto desvio na leitura divina.

Nesse desfile de singularidades, S. Bernardo dá destaque a figuras antropomórficas como os centauros ou a criaturas híbridas como cavalos com corpo de cabra ou peixes com cara de mamífero. Monstros que, com ‘estranha formosura disforme’, fascinariam o leitor medieval. Possivelmente, a preocupação de S. Bernardo seria justificada. Com efeito, são vários os autores que defendem o gosto medieval pelo disforme e ambíguo, entre os quais, Eco (2007, p. 113), que, a propósito da Marginália teratológica comenta: “Os medievais achavam atraentes aqueles monstros, tal como nós, os animais do jardim zoológico.”

Ainda a propósito da indefinição inerente ao monstro enquanto criatura híbrida, Camille (2006) comenta que o homem medieval gostava da ambiguidade, o que se reflectia, nomeadamente, em histórias populares nas quais personagens e acções estavam imbuídos dessa mesma indefinição ou ambivalência.

O manifesto receio do preterimento do texto litúrgico pela estranha beleza das imagens marginais⁷, parece centrar-se precisamente nessa hibridez e multiplicidade latente no monstro, ou seja, naquilo que ele contém de menos controlável, particularmente no contexto de uma Doutrina Cristã privilegiante de uma Ordem Una e identitária. De facto, o monstro recusa qualquer classificação, situando-se no plano do inominável. Sobre esta questão, Dorrian (2000, p. 312) afirma:

“With the loss of formal coherence and unity, whether by hybridization or surplus, deficiency or distortion of members, it incites interpretation. The monstrous acts, as does the grotesque, as a repository to catch what falls between the classifications of language. In this sense, monsters are the nightmares of metaphysics, haunting all situations where classification is enacted.”(...)

“The internal incommensurability of monstrous and grotesque figures may be described but it is not simply named by what language gives; nouns themselves mutate, in their inadequacy, into polysemic grotesqueries. ‘The unnameable obstinately remained the name of the monster of Viktor Frankenstein. Burdened by difference, the monster exists transgressively as a ‘floating’ signifier with both a lack and excess of significations with which compels explanation or interpretation in order to anchor it in the order of things and thereby remote its threat.”

Segundo o autor, ‘pela sua falta de coerência formal e unidade’, o monstro (criatura híbrida ou humano com deformidades) é um simultâneo excesso e carência de significações, exigindo uma explicação que o reintroduza na Ordem das coisas, e que desse modo remova a ameaça que ele transporta.

E de facto, o monstro vem trazer um problema para o pensamento medievo agostiniano, que, como vimos no capítulo anterior, identifica a totalidade do mundo como criação divina regulada pela Ordem. Segundo o pensador, tudo é ordenado por Deus, nada havendo fora dessa ordem. Nesse contexto, como entender e justificar o monstro e sua Desordem? Onde inserir a deformidade?

Segundo Eco (2007, p. 44) a justificação agostiniana dá-se da seguinte forma:

“Em *De Ordine*, Agostinho argumentava que, na verdade, existiria desarmonia e «insulto para a vista» quando num edifício aparecesse uma errada disposição das partes, mas realçava também que o erro faz parte da ordem geral. (...) Em *A cidade de Deus*, Agostinho dirá que não é um mal nem sequer aquilo que os Antigos chamavam *hilê*, «madeira ou matéria totalmente informe e sem qualidade». Mesmo a madeira ainda

⁷ Note-se aqui a peculiaridade da ideia de leitura de imagens numa época medieval, como Camille (2006) refere. De facto, quando S. Bernardo identifica as figuras marginais como uma alternativa de leitura ao texto litúrgico ou religioso, está a confirmar a imagem como elemento textual, isto é, passível de ser lido tal como um conjunto de caracteres.

não elaborada «se presta a todos os que a trabalham, de modo que dela se extraía alguma coisa... Se de facto não pudesse acolher uma conformação imposta por um artífice, não se poderia seguramente chamar matéria [madeira, etimologicamente]. Por conseguinte, se uma conformação é um bem, sendo por isso chamados *formosos* todos os que nisso baseiam a sua superioridade, não há dúvida de que também a idoneidade para a conformação é um bem». Se até a madeira ou matéria informe é bela, também será belo o animal que os incautos julgam monstruoso, como o macaco (...). Dir-se-á que também os monstros são belos enquanto são seres e, como tais, contribuem para a harmonia do conjunto e que, se também o pecado rompe a ordem das coisas, esta ordem é restabelecida pelo castigo, pelo qual os condenados ao inferno são exemplo de uma lei de harmonia.”

Apesar deste ordenamento agostiniano (o qual expusemos apenas parcialmente), o domínio sobre o monstro nunca se consuma, permanecendo este na Margem⁸ (figs. 78 e 79), lugar mais remoto e, deste modo, mais seguro para o heteróclito.



Fig. 78- *Monstro híbrido*. Missal. Sécs. XIV-XV. B.P.A.D.E, Évora. Cod. CXXIV/1-11, fl. 233 r (pormenor da margem de pé)



Fig. 79- *Monstro híbrido*. Saltério. Séc. XIV. B.P.M.P., Porto. Ms 623, fl. 58 v (pormenor da margem de cabeça)

Observando as figuras 78⁹ e 79¹⁰, pertencentes, respectivamente, ao missal CXXIV/1-11 da B.P.A.D.E. e ao saltério Ms. 623 da B.P.M.P., confrontamo-nos com o grotesco que

⁸ De facto, salvo as excepções de textos bíblicos (iluminados com diversas monstruosidades, algumas das quais provindas da antiguidade clássica), como o já mencionado *Apocalipse* de João Evangelista, é nas margens dos manuscritos que encontramos a figura teratológica.

⁹ Ver conteúdo textual do fólio no anexo C, p. 232-233, e descrição do respectivo códice na p. 223

¹⁰ Ver conteúdo textual do fólio no anexo C, p. 212-213, e descrição do respectivo códice na p. 209

mostra incerteza na forma. Para além de disforme, o monstro é ambíguo, tal como é ambígua a imagem, meio que o materializa.

De facto, no que respeita às suas significações, a imagem é multiplicidade em potência.

Quando vinculada a um texto, a imagem incorre numa delimitação e contenção dessa mesma multiplicidade, uma vez justificado o seu sentido. No entanto, habitando a Margem, onde frequentemente não estabelece ligação com o texto, a imagem vive autónoma, sem legenda, expandindo-se indefinidamente na polissemia (Barthes, 1995) que a caracteriza.

Assim, o desassossego manifesto por S. Bernardo pela representação da criatura híbrida nos fôlios de textos cristãos será também o desassossego pela imagem que, descontextualizada, conduz menos a certezas do que a interrogações.

A incerteza da imagem oferece-se igualmente na inscrição ± (fig. 80) da autoria de Miguel Januário¹¹. Apesar de conter um sentido, aliás, verbalizável pelas palavras ‘mais ou menos’, o signo ± surge-nos como uma imagem autónoma, e deste modo, passível de despoletar no observador uma grande variedade de interpretações. A este propósito, Januário (2005, p. 15) afirma:

“A ausência de texto é um factor essencial, na medida em que cria mais expectativa, incógnita e mistério, por não permitir uma leitura óbvia e directa, não ter um nome ou título, causando no público um efeito de diversificação de significados, são as pessoas que lhe dão nome consoante as suas interpretações pessoais.”

Essa ausência de texto, isto é, de legenda, e a proliferação descontrolada de significações que a mesma implica, desorienta e, por vezes, intimida o observador, fenómeno constatado na leitura da segunda fase do projecto de Januário, na qual o autor distribuiu um inquérito no sentido de recolher informação relativa à recepção das imagens afixadas.

De facto, algumas respostas a esse inquérito expressam o receio sentido no confronto com a imagem ±. Será ainda de referir que alguns dos inquiridos associam a imagem a uma seita religiosa (2005, p. 28), imaginando-a parte de uma campanha para a mesma.

O desassossego que uma imagem autónoma (desprovida de legenda ou de um texto explicativo) invoca, parece-nos, mais uma vez, de assinalar.

¹¹ A figura 80 é parte integrante de um trabalho de Miguel Januário no contexto da licenciatura do curso de Design de Comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade Porto, e que consistiu na elaboração e aplicação do signo ± em várias cidades do Norte de Portugal, complementada por um levantamento das leituras dessa mesma imagem, e reflexão, em parte decorrente dos resultados recolhidos.

Apesar da contemporaneidade ocidental ser frequentemente caracterizada por uma omnipresença da imagem, nós somos, segundo Barthes (1995), uma Civilização do Texto, dependente de uma racionalidade discursiva para estabelecer relações com o real. Estando apoiada no plano do lógico, do conceptual e do verbal, esta civilização remete a imagem autónoma, inexplicável e inominável, para o lugar dos medos.

No entanto, por mais que tentemos escapar à sua multiplicidade, a imagem toma-nos antes do verbo na evidência indomável da sua matéria e expansão de significações.



Fig. 80- Miguel Januário. ±. Porto, 2005.

3.1.3- TAKING A LINE FOR A WALK

"A drawing is simply a line going for a walk"

Paul Klee

O desenho na Marginália pode constituir um elemento significativo na expansão do Texto Oficial, marcando a superfície com linhas que denunciam liberdade. De facto, reconhecemos esse fenómeno em alguma Marginália medieva e contemporânea.

No manuscrito medieval, esse tipo de registo não seria o mais comum, dado que nessa época o desenho estava subordinado a uma representação codificada da Ordem Divina, como ilustra a inicial representada na fig. 81.



Fig. 81 – *Monges Lenhadores. Moralia in Job. Séc. XII. Bibliothèque Municipale, Dijon. Inv. Ms 170, fl.19*

Nesta iluminura, a linha não se afirma com a gestualidade decorrente de um impulso criativo, apresentando-se antes como um meio designativo de uma forma identitária, estática e

hermética, que se propõe representar a imutabilidade do divino. A este propósito, Lima (2007, p. 29) comenta:

“O Desenho europeu, fortemente dominado pelo carácter delineativo da forma, não concedeu à linha essa disponibilidade participativa do fluxo da vida. Estando mais associado ao pensar do que ao sentir, privilegia a ‘retenção de’ em detrimento do ‘ser com’ ou do ‘existir com’. Plínio faz-nos pensar por um processo alegórico (do nascimento do Desenho) como o contorno tem um carácter divisório, que separa, que aparta, é uma fronteira entre uma coisa e outra: ele prescreve um interior e um exterior. Podemos estabelecer uma analogia com a concepção religiosa ocidental, predominantemente Cristã, da separação dos ‘mundos’: o além e o terreno, o céu e o inferno, o espírito e o corpo, o bem e o mal, a verdade e a mentira, a concepção e a percepção.”

Como o autor sugere, a linha de contorno fechada visa reforçar a dicotomia neoplatónica presente em grande parte do pensamento (e, conseqüentemente, representação) medieval cristão.

Em antítese ao exposto, encontramos na marginalia das figuras 82 e 83 uma irregularidade na linha que parece transcender a rigidez da definição de um objecto, para se revestir da organicidade da expressão de um sujeito. De certo modo, a Margem recusa um registo colectivo- porque representativo da Doutrina Cristã- para acolher um registo individual e subjectivo.



Fig. 82 – *Desenho marginal*. Missal. Sécs. XIV-XV; B.P.A.D.E., Évora. Cod. CXXIV/1-11, fl. 274 v.



Fig. 83 – *Desenho marginal*. Missal. Sécs. XIV-XV; B.P.A.D.E., Évora. Cod. CXXIV/1-11, fl. 225 v.

Repare-se nos desenhos marginais (figs. 82¹² e 83) deste missal¹³: eles parecem indiciar o próprio gozo da inscrição sobre o pergaminho. No caso do fólio da figura 83, este gozo prevalece sobre a função representativa do desenho, uma vez que a imagem marginal da criatura híbrida não parece estabelecer ligação temática com a passagens bíblica presente nesse fólio¹⁴, afirmando-se antes como “um exercício de liberdade da fantasia, aproveitando o espaço aberto, não sujeito a normas ou outros condicionantes”, segundo as palavras de Peixeiro (1986, p. 426), que se refere à marginália do códice em questão.

Segundo o mesmo autor (1986, p. 434), o desenho acompanha a liberdade temática dessas figuras, criando uma certa incongruência formal com o texto, uma vez que se opõe ao rigor da execução da cópia do texto:

Esta hesitação entre a ordem estabelecida e a desordem aparente, ditada pela espontaneidade do desenho, tanto do copista, como do rubricador, como do filigranador, caracteriza a organização espacial deste códice.”

A mencionada hesitação ou indefinição é reforçada pela fusão entre figura e fundo decorrente da inexistência de um encerramento na linha e que contribui para a diluição do carácter identitário da imagem medieval. Nesta Marginália, a inflexibilidade da imagem esbate-se, dando lugar ao terreno pouco seguro da ambiguidade.

Evidenciando ainda um desenho espontâneo, encontramos na fig. 84 uma profusão de rostos caligráficos emergindo do texto e estendendo-se à margem superior do fólio. São figuras vivas e em trânsito, as que ocupam esse lugar com múltiplas linhas sinuosas.

¹² Ver conteúdo textual do fólio no anexo C, p. 233.234 e descrição do respectivo missal na p. 223

¹³ Ver definição em glossário no anexo A.

¹⁴ Ver conteúdo textual do fólio no anexo C, p. 235 e descrição do respectivo missal na p. 223



Fig. 84 – Doodling na margem. *Speculum Historiale*. Sécs. XIV-XV. B.N., Lisboa. II.125, fl. 36r (pormenor da margem de cabeça)

Observámos ainda que o desenho desses rostos, tal como o desenho da fig. 84, aproximam texto e imagem num modo que lembra o *doodling* (registo feito frequentemente nas margens de folhas, de forma inconsciente, ou seja, enquanto a atenção está dirigida para outra acção, como falar ao telefone)¹⁵. A propósito da relação de intimidade entre escrita e desenho presente neste tipo de registo, Slobtseva (2006, p. 2) aponta:

“Even if doodles are not always connected with the literal situation in which one writes or is supposed to write, doodling is presumably connected with writing genetically: there is a supposition that doodling is a “universal occurrence among the literate people of the world.” Doodling and writing are also bound together through the surface and a tool of writing/drawing (...). This peculiarity of doodling may open up a moment when the border between painting and drawing, image and text are erased; at the same time this nearness of drawing to writing might camouflage the resistance potential inherent in the doodling practise.”

Se transpusermos a capacidade do *doodling* agitar ou mesmo abolir as fronteiras entre a escrita e a imagem (como a fig. 86 ilustra) para a Marginália do manuscrito medieval, inferimos o potencial transgressivo deste tipo de registo, uma vez que ele ameaça a separação entre Marginália e Texto Oficial, questionando, assim, a integridade e identidade deste último. Sobre esta questão, Slobtseva (2006, p. 3) comenta:

“At the same time this idyll, the concord of coexistence of writing and drawing is fragile and then drawing is seen as a disturbing presence, as interference, danger that threatens the center, the sign and the category of the legible.”

¹⁵ No entanto, embora a marginália do fl. 36 (fig 84) encontre o *doodling* em alguns aspectos, ela não encontra total equivalência com este registo inconsciente, uma vez que, pela existência de desenhos semelhantes em códices de várias proveniências, se deduz que esses mesmos rostos eram copiadas, ou seja, um acto consciente.



Fig. 85- O doodle de um filigranador. Livro de Horas. Walters Art Gallery, Baltimore. Ms.102, fl 51r (pormenor da margem de pé)



Fig. 86 – Doodles de um funcionário público. Livro de registos do Banco de Nápoles. Séc. XVIII



Fig 87 – Doodle de um graffiter. Porto, 2007.

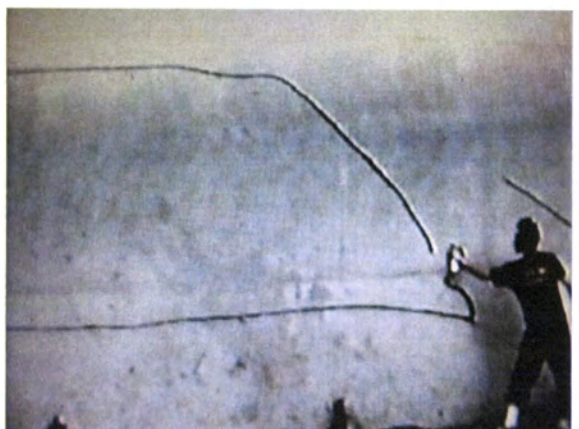
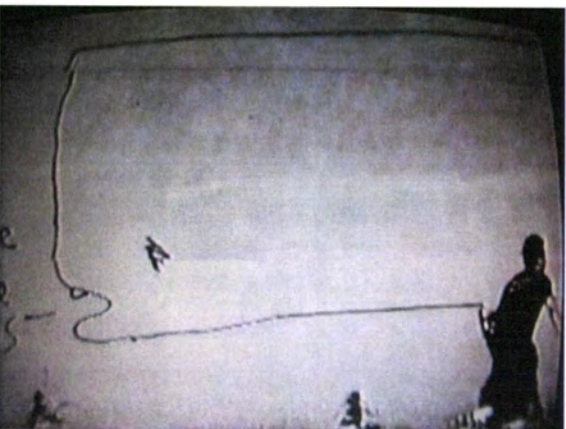
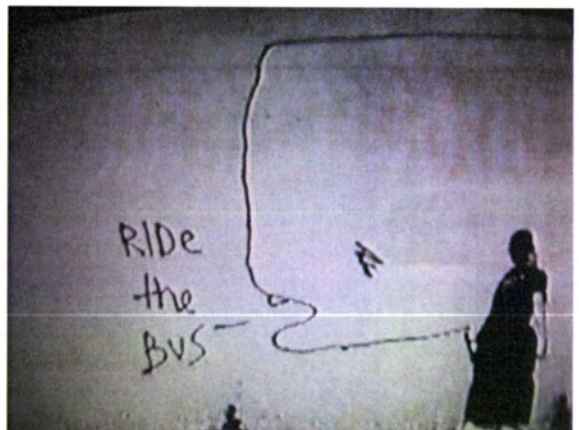
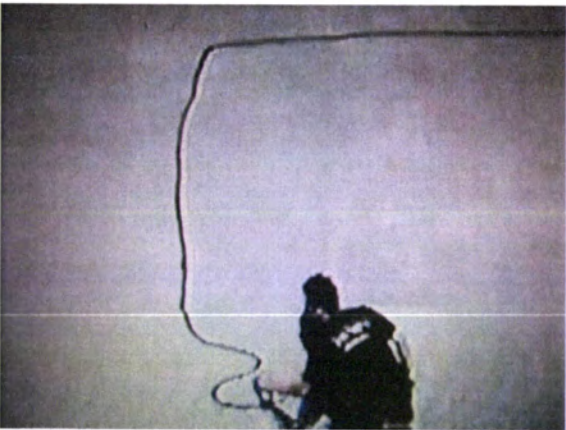


Fig 88- David Choe. *Whale*, 2004.

O *graffiti* representado na fig. 87, assim como a imagem da fig. 85, constituem igualmente um registo livre que se presta a um jogo de formas no modo casual e quase inconsequente do *doodling*. De facto, no carácter accidental e na espontaneidade do gesto que, segundo Slobtseva (2006, p. 3), caracterizam o *doodling*, reconhecemos o *incidental graffiti*, marcas que, segundo Alvelos (2003), parecem ser geradas a partir do aborrecimento ou de uma predisposição para o lúdico, e que parecem demonstrar mais o gozo em intervir numa superfície pública do que a necessidade de veicular uma mensagem.

Proclamadora do prazer da inscrição como um acto de liberdade, a baleia (fig. 88) toma forma numa viagem de David Choe em que a linha parece ilustrar a frase de Paul Klee “A drawing is simply a line going for a walk”.

Passeiam assim as linhas da Marginália, expandindo o hermético Texto Oficial.

No entanto, a transgressividade de alguma Marginália parece por vezes ultrapassar a expansão do Texto Oficial, para o inverter, como abordaremos em seguida.

“For years, the cure for the inner-city blues in S. Paulo has been to write all over it with spray-paint or 3-inch rollers and a bucket of latex paint. In the 60’s people wrote political messages in the streets. The media called the writings *pichação*. (...) In the early 80’s a handful of kids brought it back, trading its political slogans for names, both their own and those of their crews.(...)”

Pichação crews will send twenty guys into a building and catch tags outside every single window. If it means you have to break every window to do it, so be it: this isn’t about murals.”

Segundo Manco, a *pichação* está imbuída de um espírito transgressivo, o que levará estes *graffiters* a agirem em situações de risco frequentes nas intervenções nocturnas em edifícios paulistas (figs. 90 e 91).

O autor indica ainda, que nos últimos quarenta anos ocorreu uma mutação nos temas registados, dado que as mensagens políticas foram dando lugar a assinaturas ou *tags*.



Figs. 90 e 91- *Pichadores em acção*. S.Paulo, 2005.

No entanto, apesar da *pichação* não assumir já o tom contestatário e político original, ela contém ainda um teor subversivo, uma vez que a própria introdução de um ruído gráfico não-

programado no cenário urbano constitui uma inversão do significado geral de metrópole, “arquétipo da ordem”, segundo Rabot³.

De facto, opondo-se à imagem publicitária ou a outras imagens integrantes dessa mesma ordem da cidade e do “establishment”, situa-se a *pichação*. Ela é uma espécie de anti-ilustração dessa mesma ordem. Ou ainda ilustração de uma outra ordem (marginal), que o poder oficial desconhece.

Neste sentido, existe uma subversão do próprio papel desempenhado pela imagem, que, ao invés de se subordinar ao Texto Oficial, se liberta do mesmo, o mesmo se passando com imagens marginais de manuscritos medievos, as quais não estabelecem ligação a nível semântico com o Texto Oficial.

No entanto, a inversão da Ordem vigente que a marginália opera é, em alguns casos, reforçada pelo seu conteúdo semântico que, numa insubordinação ao Texto Oficial, propõe imagens que evocam ideias opostas ao mesmo.

A fig. 92 mostra-nos uma Rainha Vitória de Inglaterra usando ligas e assassinando uma mulher com o seu ceptro. Uma monarquia às avessas, portanto.

Igualmente insólita é a imagem da fig. 93, fólio de um saltério do séc. XIV⁴ que apresenta um bispo com corpo de animal e posicionado de costas para o texto. Como já abordado, o bispo desempenhava um cargo cuja influência e poder transcendia o círculo clerical, estendendo-se a toda a sociedade medieva. Neste contexto, a deformação da sua figura, transformada num ser híbrido (que, como vimos, é antitético à unidade da doutrina cristã), ilustra uma inversão do mundo cristão e suas hierarquias sociais. Já havíamos observado o mesmo teor satírico em marginália representativa de bispos com cabeças de animais (fig. 18).

Existem muitas outras imagens marginais evocativas desse mesmo mundo invertido e desordenado, a abordar seguidamente.

³ Proferido por Jean-Martin Rabot em “Figuras da monstruosidade na pós-modernidade.” Durante a CONFERÊNCIA INTERNACIONAL IMAGEM E PENSAMENTO. Lisboa: Centro de Comunicações e Linguagens, 2007.

⁴ Ver conteúdo textual do fólio no anexo C, p. 214, e descrição do respectivo saltério na p. 209



Fig. 92- Banksy. *Rainha Vitória*. Londres. s/d.



Fig. 93- *Bispo híbrido*. Saltério. Séc. XIV.
B.P.M.P., Porto. Ms. 623, fl.35r

3.2.1- UM MUNDO ÀS AVESSAS

A marginalia medieva contempla múltiplas imagens de uma inversão do mundo.

Como abordado no capítulo anterior, existem várias teorias acerca das possíveis motivações para a feitura de tais imagens. A este propósito, Peixeiro (1986, p. 434-435) sugere a relação entre a marginalia e o contexto da sua produção. Neste sentido, referindo-se particularmente a algumas figuras híbridas ou fantasiosas que habitam os limites dos fólhos do cod. CXXIV/1-11, o autor diz-nos o seguinte:

“Por isso vemos, em períodos de instabilidade, como o séc. XIV e os começos do XV, período de desagregação, de crise, em que “a cristandade não só parou como encolheu”. “onde os redemoinhos das formas e dos espíritos desencadeiam a fantasia e a inspiração”, desabrocharem espaços marginais, lugar do monstruoso e do demoníaco.”

De facto, como é visível na fig. 94, essa inversão da ordem pode materializar-se na representação do monstro, corpo híbrido, ambivalente e em constante transformação. Esse corpo vive alheio à unidade e identitarismo inerentes à doutrina cristã, uma vez que existe numa fusão ambígua com o outro e com o mundo.

O monstro híbrido faz a abolição das fronteiras entre corpos, fundindo-os. Ele é um corpo num processo de assimilação ou de expulsão de um outro corpo, constituindo-se assim num corpo que não ‘é’ mas que está ‘em processo de’ ou seja, num constante devir (figs. 94⁵, 95⁶ e 96⁷).



Fig. 94- *Criatura híbrida*. Saltério. Séc. XIV. B.P.M.P., Porto. Ms. 623, fl.87v (pormenor da margem de pé)



Fig. 95- *Criatura híbrida*. Saltério. Séc. XIII. B.P.M.P., Porto. St. 24, fl.51r (pormenor da margem de pé)



Fig. 96- *Criatura híbrida*. Missal. Séc. XIV-XV. B.P.A.D.E., Évora. Cod.CXXIV/1-11, fl. 229r (pormenor da margem de pé)

Encontrámos outras imagens sugestivas da mesma ameaça de anulação de fronteiras, mas agora entre homem e mundo. Em parte, esta fusão significa uma indistinção entre mundo inteligível e mundo sensível, alma e *physis* (carne, matéria sensível). Essa fusão parece-nos interessante, uma vez que significa a inversão de um mundo medieval neoplatónico assente precisamente nessas dicotomias.

Segundo Bakhtin (1968), a mencionada anulação poderá manifestar-se na representação de acções humanas e também de orifícios que fazem a ligação entre o corpo e o mundo. A este propósito, o autor (1968, p. 317) comenta:

“All these convexities and orifices have a common characteristic; it is within them that the confines between bodies and between the body and the world are overcome: there is an interchange and an interiorisation. This is why the main events in the life of the grotesque body, the acts of the bodily drama, take place in this sphere. Eating, drinking, defecation and other elimination (sweating, blowing off the nose,

⁵ Ver conteúdo textual dos fólhos no anexo C, p. 210-211, e descrição do respectivo saltério na p. 209

⁶ Ver conteúdo textual dos fólhos no anexo C, p. 221-222, e descrição do respectivo saltério na p. 220

⁷ Ver conteúdo textual dos fólhos no anexo C, p. 236-237, e descrição do respectivo missal na p. 223

sneezing), as well as copulation, pregnancy, dismemberment, swalling up by an other body- all these acts are performed on the confines of the body and the outer world, or on the confines of the old and new body. In all these events the beginning and end of life are closely linked and interwoven.”

No caso das figuras 97 e 98⁸, a mistura entre corpo e mundo está presente na representação do ânus, orifício evidenciado na figura do macaco⁹. Esta representação grotesca repete-se ao longo do saltério.



Fig. 97- *Ânus de macaco*. Saltério. Séc. XIV. B.P.M.P., Porto. Ms. 623, fl. 21v. (pormenor da margem de cabeça)



Fig. 98- *Ânus de macaco*. Saltério. Séc. XIV. B.P.M.P., Porto. Ms. 623, fl. 53r. (pormenor da margem de cabeça)

Ainda segundo Bakhtin, o acto sexual (figs. 99 e 100), é igualmente instaurador dessa mesma zona ambígua de transformação, uma vez que faz esvanecer a separação entre dois corpos.

Uma das inovações do Cristianismo foi estabelecer uma associação entre a carne e o pecado (Le Goff, 1992). De facto, no livro do Génesis (A BÍBLIA, 1991) é o acto sexual que desencadeia a queda de Adão e Eva, introduzindo o pecado no mundo. Representando, deste modo, um acto impuro (excepto se realizado para procriação), a medievalidade carrega-o de culpa, crenças e restrições. Por conseguinte, como o pecado aos olhos dos cristãos medievos se manifestava sob a forma de deformidade e doença (uma vez que Deus falava alegoricamente aos homens através de sinais na Natureza), acreditava-se que o leproso era fruto de um acto sexual no qual a mulher estava menstruada¹⁰. Existia, de igual modo, uma

⁸ Ver conteúdo textual dos fólhos no anexo C, p. 215 e 216, e descrição do respectivo códice na p. 209

⁹ A figura do macaco tem, na Idade Média, significados que o aproximam do ser humano, como veremos em seguida.

¹⁰ Essa crença denuncia igualmente a conotação negativa que a mulher, e consequentemente, o seu corpo, tinha, na Idade Média. (Duby, 1990).

penalização correspondente ao filho de uma relação consumada nos dias destinados à abstenção sexual, tal como existiam superstições ligadas às próprias posições praticadas. Sobre a sexualidade medieval, Camille (2006, p. 39-40) comenta:

“We need to remember that medieval people did not think of ‘sexuality’ in our modern sense of the term. Rather than being ‘A central feature of human life’, human sexuality was but a further ineradicable trace of fleshy, fallen human nature, one of many sins of the flesh that were, for the soul seeking salvation, expendable. It was because sex was marginalised in medieval experience that it so often became an image on the edge.”

Sendo o acto sexual um acto marginalizado na Idade Média (segundo a aceção do autor), encontramos a sua representação no limite superior da página (fig. 99), tal como se encontra no limite do portal (fig. 100).¹¹



Fig. 99- *Sexo na margem do texto.*
Livro de Horas. Pierpoint Library, Nova Iorque. Ms. M. 754, fl. 65v.



Fig. 100- *Cena de felatio entre rapazes.*
Portal da Sé de Lamego, Lamego. Séc. XII.

Estabelecemos aqui um paralelismo com *graffitis* que, aplicando o tema do sexo de uma forma consensualmente provocatória ou mesmo ofensiva, o afirmam enquanto tema marginal. Como exemplo apontamos *graffitis* frequentemente existentes em casas-de-banho, mas também em edifícios, como ilustra a figura 101.

¹¹ Na nossa pesquisa de marginalia presente em manuscritos realizada no Porto, Lisboa e Évora, não encontramos nenhuma representação do acto sexual. Em edifícios religiosos, a situação é distinta: com efeito, o portal da Sé de Lamego ostenta uma cena identificada como uma felação entre dois rapazes (Braga, 2005, p. 5), que decidimos apresentar, apesar do suporte extrapolar o âmbito da investigação.



Fig. 101. Porto, 2008

Voltando à iconografia medievla: ligado ao acto sexual, está a concepção neoplatónica de corpo, que o entende como uma forma de humilhação e de prisão para a alma. A este propósito, Tucherman (2004, p. 44) afirma o seguinte:

“Este corpo pecaminoso que precisa de ser guiado pelo pastor, responsável pelo conjunto do rebanho e por cada uma das ovelhas, diante desta dupla e radical diferença de temporalidade, a saber o corpo-para-a-morte e o corpo que ressuscitará, fará uma cisão, até então não cristalizada tão opostamente na experiência ocidental, entre o corpo e a alma, e, por muitos séculos eles serão antagónicos, devendo os cristãos, guiados pelos seus pastores, investir no aprimoramento da alma, já que o corpo é a sede dos pecados da “carne”.

No pensamento cristão, o corpo representaria, deste modo, uma degeneração que apenas podia alcançar pureza através da mortificação (Le Goff, 1992), ritual que seguia o exemplo do sofrimento de Cristo.

Neste contexto, a representação da nudez é um outro exemplo de uma perversão dos princípios do mundo cristão (figs. 102¹² e 103¹³) e surge frequentemente associada a uma marginalização do homem que, assim apresentado, se aproxima dos animais, afastando-se de Deus. A este propósito, Régner-Bohler (1990, p. 366) diz o seguinte:

“Pela relação íntima que com o corpo e, paralelamente, pela relação com o mundo regulado segundo leis, os nus medievais, sempre impregnados de vergonha, transportam o selo de interditos e de tabus que se realizam segundo uma clivagem sexual. No entanto, de início, tanto o nu feminino como o masculino se oferecem sempre numa fase de segregação, numa forma de ruptura com a vida colectiva, por vezes

¹² Ver conteúdo textual do fólio no anexo C, p. 217-218 e descrição do respectivo saltério na p. 209

¹³ Ver conteúdo textual do fólio no anexo C, p. 226-227 e descrição do respectivo missal na p. 223

simplesmente do domínio dos ritos privados (o banho), mas mais particularmente sob a forma de uma fase charneira para os homens tornados selvagens e que rejeitam o vestuário.”



Fig. 102- *Mulher nua*. Saltério. Séc. XIV. B.P.M.P., Porto. Ms. 623, fl. 198 v. (pormenor da margem de cabeça)



Fig. 103- *Homem nu erguendo cálice*. Missal. Séc. XIV-XV. B.P.A.D.E., Évora. Cod.CXXIV/1-11, fl. 239 r (pormenor da margem de cabeça)

Segundo o mesmo autor (1990, p. 367), o nu masculino tem uma conotação especialmente marginal:

“Sempre posto em termos de exílio, em relação com um mundo de autoridade e de ordem, o nu masculino significa destruição de uma ordem anterior, oposição mesmo a um estado anterior feito de ordem, uma *anarquia* cujas marcas são o abandono do vestuário, a destruição da aparência, muitas vezes com pilosidade aumentada, a abolição das leis do comportamento, desordem gestual e incoerência do psiquismo: o nu masculino é o significante de uma ruptura.”

Como vimos, se a imagem marginal inverte o mundo pela abolição de designação e de limites, como é exemplo a figura híbrida ou o acto sexual, ela também o faz na utilização de elementos com determinadas significações (como o acto sexual também é exemplo, ou ainda a nudez).

Os animais fazem parte desse universo de elementos carregados de significações. Um testemunho desse facto é o bestiário¹⁴ ou ‘livro da natureza dos animais’, obra enciclopédica organizativa, classificativa e descritiva da fauna conhecida, mas também de raças monstruosas obscuras. Esse peculiar conceito de ciência (que coloca no mesmo plano o observado e o imaginado) é constante nessa obra, uma vez que nela coabitam a descrição

¹⁴ Ver glossário no anexo A.

morfológica e ‘objectiva’ do animal/ besta, e considerações morais e teológicas acerca do mesmo (Crouzet, 2005).

Numa construção de significações direccionada para a mensagem bíblica (embora adaptando pontualmente, elementos ancestrais, nomeadamente da Antiguidade Clássica), os animais adquirem, na medievalidade, conotações distintas, positivas ou negativas, aos olhos da Igreja Cristã.



Fig. 104- *Pés de bode*. Missal. Sécs. XIV-XV.
B.P.A.D.E. Cod CXXIV/1-11, fl. 229 r
(pormenor da margem de pé)

O bode, parte inferior do fauno¹⁵ representado na fig. 104¹⁶, torna-se, no Cristianismo, símbolo de abominação, conotação associada ao impulso sexual. Sobre esta questão, Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 123) indicam:

“Animal impuro, totalmente absorvido pela sua necessidade de procriar, o bode não é senão um signo de maldição que adquire toda a sua força na Idade Média; o diabo, deus do sexo, é então apresentado sob a forma de bode.”

Os autores apontam ainda que na Idade Média, essa conotação de lascívia no bode predomina sobre a de sacrifício.

O macaco (figs 105¹⁷ e 106¹⁸) é uma figura recorrente na marginalia medieva, contendo, segundo Chevalier e Gheerbrant (1982) várias significações.

¹⁵ O próprio fauno, divindade romana apreciadora de prazeres sensuais dionisíacos, como a música e o vinho, opõe-se ao ascetismo Cristão.

¹⁶ Ver fôlio na íntegra, assim como sua transcrição no anexo C, p. 236-237

¹⁷ Ver conteúdo textual do fôlio no anexo C, p. 222-223, assim como descrição do respectivo saltério na p. 220

Como ser imitativo, o macaco representa algo através da semelhança com o representado (a palavra ‘similitude’ terá origem em *simile*, étimo latino de ‘símio’). Assim, fazendo-se passar por algo que não é, o macaco é visto na Idade Média como símbolo de dissimulação. Curiosamente, ele próprio assemelha-se a algo que não é, ou seja, um ser humano, aproximando-se perigosamente desta categoria.



Fig. 105- *Macacos marcando numeração dos cadernos*. Saltério. Séc. XIII. B.P.M.P., Porto. St. 24, fl.11r (pormenor da margem de pé)



Fig. 106- *Macaco oferecendo cálice*. Missal.Sécs. XIV-XV. B.P.A.D.E., Évora. Cod.CXXIV/1-11, fl. 154 r (pormenor da margem de cabeça)

Na Iconografia Cristã este animal pode ainda representar o homem escravo dos seus vícios, como a maldade e a luxúria (Chevalier e Gheerbrant, 1982).

Como animal cómico e exuberante, ele integra (tal como o fauno), representações no contexto do humor folclórico medieval, a abordar seguidamente.

Evidenciando essa mesma dimensão cómica (fig. 108), assim como a perturbadora proximidade à categoria humana (fig. 107), Banksy evocou em alguns dos seus *graffitis* a figura do macaco, remetendo-o assim para a Margem.

¹⁸ Ver conteúdo textual do fólio no anexo C, p. 238-239, assim como descrição do respectivo missal na p. 223



Fig 107- Banksy. *s.d.*



Fig 108- Banksy. *s.d.*

3.2.2 – HUMOR E PARÓDIA

O humor é facilmente associável a um impulso para a subversão ou mesmo para a revolução. Com efeito, muito pode ser questionado ou destruído através de um jogo irônico que propõe a inversão do instituído.

Ao observar a imagem de uma rainha assassina ou de um bispo com corpo de animal, consideramos o humor como um elemento forte no modo como ambos interagem com o Texto Oficial.

Todavia, no que respeita à imagem do bispo, existe o perigo de uma interpretação exclusivamente contemporânea da imagem. Surgem algumas questões: Estas figuras para nós absurdas seriam-no igualmente para o homem medieval, despoletando o riso? Como seria o humor naquela época?

Aparentemente, alguma da marginália ilustrativa de um mundo às avessas é já uma citação de um humor popular que teria na Idade Média vários modos de expressão. A este propósito, Bakhtin (1968, p. 4) refere:

“A boundless world of humorous forms and manifestations opposed the official and serious tone of medieval ecclesiastical and feudal culture. In spite of their variety, folk festivities of the carnival type, the comic rites and cults, the clowns and fools, giants, dwarfs, and jugglers, the vast and manifold literature of parody-all these forms have one style in common: they belong to one culture of folk carnival humor.”

As manifestações desse humor popular ocorriam de várias formas, entre as quais espectáculos teatrais, narrativas e pequenos dizeres.

No que respeita ao espectáculo teatral com componente cômica, este surgira de uma passagem do drama litúrgico (representado por elementos do clero) para espectáculos hibridizados onde o cômico, precisamente, participava. Acerca desta questão, Bakhtin (1968, p. 15) comenta:

“ The miracle and morality plays acquired to a certain extent a carnivalesque nature. Laughter penetrated the mystery plays; the *diableries* which are part of these performances have an obvious carnivalesque character, as do also the *soties* produced during the late Middle Ages.”

Como Bakhtin aponta, existe frequentemente na representação teatral medieva um entrosamento entre o dramático e o cômico, e também entre o sagrado e o profano.

Assim, o autor refere o Milagre, tipologia teatral característica do séc. XIV na qual eram dramatizadas, no espaço adjacente à Igreja, a vida e intervenções maravilhosas dos santos. No entanto, esse maravilhoso insólito era apresentado ao público numa fusão de milagres e visões celestes com cenas burlescas. Igualmente híbrido era o Jogo Profano, drama semi-litúrgico organizado por sociedades de comediantes laicos que tratava figuras como santos, mas também personagens de lendas populares.

Os Mistérios, mencionados pelo autor, são espectáculos dos sécs. XV que se realizam essencialmente nos centros das cidades, construindo-se à volta de *mansions*, lugares alegóricos onde se representam em simultâneo as acções da peça. Frequentemente, havia uma *mansion* representativa do Céu, oposta à do Inferno. Muitas vezes o público estava entre *mansions*, quase misturando realidade e ficção (fig. 109). Nos interlúdios, saltimbancos, momos e bobos intervinham com números cômicos¹⁹.

¹⁹ Na figura 109, o bobo parece ser a figura que está de costas, no canto inferior esquerdo.



Fig. 109- Jean Fouquet. *Martyre de Saint Apolline*. c. 1450.

As *soties*, referidas pelo autor, continham personagens com figurinos exuberantes cuja acção cômica tecia, por vezes, sátiras a figuras da sociedade num ambiente de folia.

Igualmente lúdico e intenso ao nível dos sentidos, o Carnaval apresentava características análogas às da peça de teatro medievais. E se o teatro esboçava alguma indistinção entre actores e público, e também entre ficção e realidade, o desfile Carnavalesco consumava essa mesma indistinção, uma vez que nele todos participavam, simulando uma realidade alternativa.

Assim, tal como o *hip hop* original, o Carnaval medievo “belongs to the border between life and art. In reality, it is life itself, but shaped according to a certain pattern of play.” (Bakhtin, 1968, p. 7). Algo semelhante ao Imediatismo de Bey (2003), diríamos.

Nessa mesma comunhão carnavalesca, dava-se um fenómeno comum a alguma marginalia observada: a suspensão da Ordem Cristã. A este propósito, Bakhtin (1968, p. 7) afirma:

“The basis of laughter which gives form to carnival rituals frees them completely from all religious and ecclesiastic dogmatism, from all mysticism and piety. They are also completely deprived of the character of magic and Prayer; they do not command or nor do they ask for anything. Even more, certain carnival forms parody the church’s cult.”

Segundo o autor, o humor carnavalesco funcionaria como um dispositivo transgressivo. Uma vez que o tratamento dado aos altos membros do clero e nobreza se destinaria a uma demonstração do absurdo em nome do riso, tudo era permitido, inclusivamente a paródia ao culto da Igreja. Assim, mais do que a já mencionada suspensão da Ordem, o Carnaval inverte-a, subvertendo os estatutos e papéis das classes sociais e seus principais representantes. Com efeito, acolhendo aquilo que era marginal no centro da comunidade (como tocadores de bombo, homens semi-nús ou bestas grotescas), as cidades viviam a total subversão de hierarquias sociais numa festa partilhada por plebeus mascarados de senhor feudal, frades envergando vestimentas de rei, mas também bispos usando vestes de plebeu.

A Festa dos Bobos (Camille, 2006) consistia igualmente num rito de inversão, que consideramos particularmente insólito, uma vez que era protagonizado pelo próprio clero em dias de festas religiosas, justapondo, deste modo, o religioso e o profano. Até ao séc. XIII, esse ritual permitia que membros do baixo clero usassem máscaras de mulheres e criaturas híbridas e assim desfilassem pelas ruas enquanto bebiam e cantavam em grande algazarra²⁰.

Será ainda de notar que toda esta transgressão carnavalesca se reveste de ambivalência. De facto, embora em todas elas surjam imagens de uma inversão da ordem dominante, não existe uma intenção declarada de a destruir. É que, se por um lado, o Carnaval escarnece, por outro celebra.

Possivelmente, imagens das formas de humor popular expostas terão migrado desses rituais profanos (e também de pequenas narrativas orais e ditados populares), para as margens de códices com conteúdos distintos, como os religiosos. A este propósito, Bakhtin (1968, p. 96) afirma:

“The men of the Middle ages participated in two lives: the official and the carnival life. Two aspects of the world, the serious and the laughing aspect, coexisted in their consciousness. This coexistence was strikingly reflected in thirteen and fourteen century illuminated manuscripts, for instance, in the legendaries (...). Here we find on the same page strictly pious illustrations of the hagiographical text as well as free designs not connected with the story.

The free designs represent chimeras (fantastic forms combining human, animal, and vegetable elements), comic devils, jugglers performing acrobatic tricks, masquerade figures, and parodical scenes- that is, purely grotesque, carnivalesque themes.”

²⁰ Esse ritual seria erradicado no séc. XIII aquando da condenação pelo Papa Inocente III do uso de máscaras e outras *theatrales ludi* (Camille, 2006).

Encontramos correspondência entre esta descrição e a *drôlerie*, tema da marginalia que encontramos em vários fôlios medievais, e que, segundo Crouzet (2005) contempla representações de animais, frequentemente com origem em histórias populares, incluindo ainda pequenas cenas teatrais (figs. 110 e 111²¹) que o autor (2005, p. 117) descreve do seguinte modo:

“Entre 1250 et 1350 apparaissent, dans les marges des manuscrits du Nord de France, de la Flandre et du Sud d’Angleterre, des petites scènes généralement animalières que l’on appelle drôleries, babouineries ou même fatrasies. Elles profitent de l’extension dans les marges des antennes des lettres ornées et participent du goût pour la culture populaire et folklorique propre à ces régions. De fait, les prolongements horizontaux ou verticaux des antennes prennent l’allure de petites scènes de théâtre où se jouent en miniature quelques représentations du mystère divine et de la comédie humaine.”



Fig. 110- *Animal tocando gaita*. Saltério. Séc. XIV. B.P.M.P., Porto. Ms. 623, fl 94r. (pormenor da margem de cabeça)



Fig. 111- *Bispo com orelhas e corpo de animal..* Saltério. Séc. XIV. B.P.M.P., Porto. Ms. 623, fl 14v. (pormenor da margem de cabeça)

Por tudo o exposto, constatamos que a apresentação de uma inversão satirizante do instituído (como o bispo híbrido e outros elementos que habitam a *drôlerie*), é parte integrante do humor na Idade Média, estando inclusivamente presente em representações teatrais e espectáculos carnavalescos que, como vimos, suspendem a ordem oficial, abrindo um espaço e tempo intersticial que, simultaneamente celebra e escarnece.

²¹ Ver conteúdo textual dos fôlios no anexo C, p. 218-219 e 219-220, assim como descrição do respectivo saltério na p. 209

O riso medieval será, então, um riso ambivalente, por vezes irónico, apresentando-se por um lado como sinal de prazer e alegria, e por outro como escárnio e destruição²².

Nos dois exemplos que acabámos de expor, assim como em muitos outros fólhos consultados durante a investigação, a inversão operada pela marginália não surge de uma ligação a nível semântico com o Texto Oficial. No entanto, encontramos outra marginália em que essa ligação existe de um modo muito particular.

É o caso da figura 112, que mostra um fólho de um saltério medieval. Na margem de pé, um galo profere a homilia, à semelhança dos três clérigos presentes na iluminura do mesmo fólho. As composições das duas imagens, contendo os intervenientes direccionados para a direita, são muito similares, reforçando a proximidade entre ambas.



Fig. 112- *Galo parodiando cântico*. Saltério. Colecção de C.W. Dyson Perrins, Malvern. Ms. 11, fl. 146v.

Ainda que a raposa e o galo sejam possivelmente evocativos de uma fábula, isto é, de um texto paralelo ao do saltério, a imagem que formam é uma paródia a esse mesmo texto religioso e Oficial, lembrando subversões carnavalescas do culto cristão (Bakhtin, 1968).

²² Num artigo sobre o riso, Amado (2005) expõe registos escritos de riso medieval a partir de crónicas de Fernão Lopes, recolhendo alguns casos de riso emitido com ironia, ou seja, de um riso provocado por um sentimento de desprezo ao invés de prazer, ou da surpresa pela exposição de algo absurdo.

De facto, associada à mencionada ambivalência do riso e suas manifestações subversivas está a questão da paródia, fenómeno presente em alguma da marginália medieva e contemporânea e que consiste na apropriação ou citação de um objecto e intervenção sobre o mesmo, da qual resulta um segundo objecto. Deste modo, a paródia pressupõe a sobreposição ou a justaposição de dois objectos num mesmo suporte ou plano de representação: o objecto original, e o objecto resultante da dita intervenção.

Embora este segundo objecto contenha, frequentemente, um sentido oposto ao do original, a paródia não é forçosamente escarnecedora²³. Essa abrangência do conceito está presente na origem da palavra, no étimo grego *parodia*, que por sua vez se divide em *Odos* (“canto”) e *para*. O prefixo *para* tem, porém, dois significados: “contra” e “ao longo de”, o que nos leva a inferir que a Paródia se pode definir não só por uma oposição ou contraste entre dois textos ou imagens (“contra-canto”), mas também pelo acordo ou proximidade entre eles (Hutcheon, 1989).

Assim, observámos em alguma marginália uma simultânea proximidade e distanciamento em relação ao objecto parodiado (Texto Oficial). Com efeito, a citação de um objecto (uma das componentes da paródia) pressupõe uma certo reconhecimento da sua importância, que, ironicamente, é seguido da sua inversão ou subversão.

Encontramos essa ironia paródica em algum do *graffiti* contemporâneo. Referimos anteriormente os *add-ons*, adições subversivas feitas a trechos do Texto Oficial urbano, e que, inclusivamente, foram comparados a *détournements* situacionistas (paródias consideravelmente corrosivas).

Igualmente corrosivas são as paródias que Banksy realiza, nomeadamente no contexto de uma paisagem construída pelas marcas. Sobre estas intervenções, as quais o autor denomina de “*brandalism*”, o autor afirma (Banksy, 2006, p. 196):

“Any advertisement in public space that gives you no choice whether you see it or not is yours. It belongs to you. It’s yours to take, re-arrange and re-use. Ask for permission is like asking to keep a rock someone just threw at your head.”

A paródia está muito presente na sua peça já observada no capítulo anterior (fig. 19).

²³ Neste sentido, a paródia é facilmente confundida com a sátira. Elas têm algo em comum- a ironia- mas, enquanto que a segunda se define pelo objectivo reformador da sua aplicação, objectivo esse exterior ao próprio objecto; a paródia pode referir-se a uma intervenção que se refere apenas ao próprio objecto, como é exemplo a paródia musical, existente em várias obras da história da música. (Hutcheon, 1989).

No caso dos *graffitis* das fig 113 e 114, também estes da autoria de Banksy, o objecto parodiado é o próprio Muro da Vergonha localizado na Faixa de Gaza. Construído pelo governo israelita para separar os territórios ocupados de Israel, este muro tem o triplo da altura do muro de Berlim e o comprimento de, aproximadamente, 700 km. Para além do seu papel na cisão de territórios (o que introduziu profundas alterações no quotidiano de muitas famílias palestinianas), este muro tem uma função simbólica, constituindo-se como objecto repressivo. É sobre esta dimensão do muro que Banksy intervém, introduzindo lugares marginais ou brechas (em sentido literal, no caso da fig. 113) onde se inscrevem realidades opostas à do objecto original, isto é, evocativas de liberdade.



Figs 113 e 114- Banksy. Muro da Vergonha. Belém, 2005.

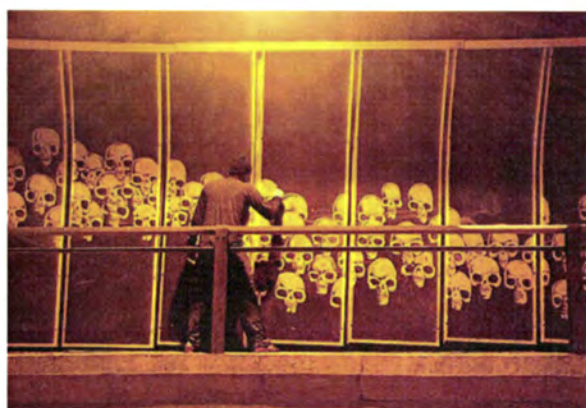
Apresentamos ainda um *graffiti* do artista brasileiro Alexandre Orion, que julgamos inverter ironicamente a já mencionada Ordem da metrópole de uma forma peculiar (figs. 115, 116 e 117).

A intervenção de Orion baseia-se num modo de desenhar realizado pela subtracção de uma camada de sujidade²⁴ existente na superfície. A subversão reside na apropriação, por parte de

²⁴ Este modo de grafitar tem vindo a crescer nos últimos anos. O seu principal impulsionador, "Moose", integra hoje o colectivo "Green works", que se dedica a intervenções em espaços urbanos, que, realizadas com esta técnica, visam alertar para questões ambientais.

Orion, de uma acção legal associada às autarquias (a limpeza de edifícios e espaços públicos nomeadamente como combate ao *graffiti*), para criar um objecto-imagem cujo teor se afasta do programa iconográfico dessa mesma metrópole.

A confusão no que respeita ao facto do *graffiti* ser ou não uma infracção é assim lançada, uma vez que o rasto que o graffiter deixa, é, para todos os efeitos, o de uma limpeza.



Figs. 115, 116 e 117- Alexandre Orión. São Paulo, 2007

CONCLUSÕES GERAIS

Esta investigação pretendeu mostrar o registo gráfico marginal (Marginália) enquanto forma de transgressão emergente em várias épocas, manifestando-se em diferentes suportes e tipologias. Com efeito, pese embora os evidentes contrastes entre ambos, a liberdade e a transgressão que identificámos em temas e grafismos pertencentes à Marginália de manuscritos medievais, encontrámos igualmente no *graffiti* contemporâneo.

No que respeita à Marginália medieval, observámos inicialmente a dita transgressividade na justaposição de imagens profanas com um texto religioso (Texto Oficial). Surgiu-nos como insólita esta insurreição da imagem que, em vez de subordinada a esse mesmo texto cristão (clarificando-o e sacralizando-o, como grande parte das imagens medievais, entre as quais a iluminura), se apresenta como veiculadora de temas e plasticidades alternativas ou mesmo antagónicas a esse mesmo Texto Oficial. No entanto, fomos questionando ao longo da investigação esta dicotomia entre Texto Oficial e Marginália.

Essas imagens (catalisadoras de toda a investigação) levantaram, desde logo, várias questões nomeadamente ligadas ao contexto geral da sua produção e utilização. O breve estudo desenvolvido acerca do cenário sócio-económico e cultural da Europa medieval dos sécs. XIII e XIV (períodos relativos a grande parte dos exemplos seleccionados), forneceu-nos indícios sobre a estrutura social da época e suas mutações, mas também o efectivo poder da Igreja (emissora do Texto Oficial) e a sua influência na produção, circulação e leitura dos códices.

Confirmámos a estrutura da sociedade medieval como um sistema trinitário, altamente hierarquizado, formado pela nobreza, clero e povo, e cuja rigidez seria abalada pela emergência da burguesia. Marginais a essa estrutura (e vivendo frequentemente fora dos limites da cidade) estavam os hereges, os mendigos, os leprosos e todos aqueles que escolhiam o nomadismo como forma de vida, como os jograis, dançarinos e contorcionistas, entre outros. Como vimos, estes indivíduos são frequentemente representados nas margens dos manuscritos, o que nos levou a constatar a coincidência entre marginalidade social, geográfica e representacional, interessante para a investigação.

Ainda relativamente a essa estrutura, identificámos o clero como uma classe detentora de um poder que por vezes se sobrepunha ao régio, e que dominava várias dimensões da vida medievais, entre as quais a escrita (nos mosteiros fundam-se as primeiras escolas e centros de produção de

códices- *scriptoria*). Com efeito, vimos que o códice é acolhido no seio do Cristianismo, que o reconhece e utiliza como instrumento de fixação, legitimação e difusão da fé. Para além de veículo de transmissão da mensagem cristã, o códice torna-se símbolo e afirmação de soberania.

Apontámos ainda o clero como protagonista de uma reforma religiosa conducente a um despojamento que, nomeadamente, se faria sentir na iluminura portuguesa e também na escassez de Marginália nos manuscritos portugueses medievos. É ainda de assinalar a emergência das ordens mendicantes cujos *exempla*, histórias anedóticas contadas como apêndice no fim do sermão, julgamos ter correspondência enquanto tema na Marginália medieval (Randall, 1957).

As trocas e relações comerciais, assim como a criação das universidades foram identificados como factores que vêm impulsionar a procura de novas obras assim como a criação e circulação de conhecimento. Com efeito, é junto à Universidade de Paris que surgem as primeiras oficinas laicas de produção de códices que rapidamente ultrapassam a produção monacal em número e qualidade (à excepção de Portugal, cuja produção monástica continua a prevalecer sobre a laica até ao séc. XIV, altura na qual a produção diminui, dando início a uma fase de importação de obras produzidas em outros países europeus, como França).

Para além da emergência das oficinas laicas em alguns pontos da Europa, encontrámos condições possibilitantes para a inscrição das imagens profanas marginais na relativa autonomia do iluminador que, a partir do séc. XII trabalha por vezes externamente para *scriptoria*, estando assim mais protegido da censura clerical. Em relação à organização do seu trabalho, constatámos a existência de alguma liberdade na escolha do modo de representação dos temas, prevalecendo por vezes as suas opções sobre as indicações do seu superior. Essa mesma liberdade poderá explicar em parte a aplicação da provocatória Marginália nos manuscritos. No entanto, ficamos num campo meramente especulativo, inclusivamente porque a lista de possíveis autores da Marginália não se limita ao iluminador, incluindo o escriba, o filigranador e mesmo proprietários.

Pareceram-nos igualmente relevantes para a investigação as mutações ocorridas na leitura durante o período estudado, dado que, de um acto exclusivo do clero, colectivo e realizado em voz alta (sendo as interpretações textuais extremamente controladas pela Igreja), passa gradualmente a um acto individual e feito em silêncio, estendido agora às classes laicas, nomeadamente a uma burguesia que vem alargar o espectro de obras produzidas, manifestando predilecção por obras profusamente ornamentadas nas margens, como são exemplo alguns saltérios e livros de horas.

Verificámos a instabilidade e desagregação sentidas no séc. XIV, que, contrastando com os séculos anteriores, é marcado por fomes, epidemias e ainda revoltas sociais. Peixeiro (1986) relaciona a grave crise sentida nesta época com a profusão de Marginália monstruosa no cod. CXXIV/1-11 (do qual apresentámos alguns fólios). Sublinhamos esta acepção de Marginália de Peixeiro, uma vez que acompanha a ideia geral de onde partiu a investigação, isto é, da Marginália como uma reacção de evasão ou de resistência à realidade vivida.

O entendimento da questão da Marginália envolveu uma reflexão sobre os lugares que ela ocupa, ou seja, as margens. A caracterização desses mesmos lugares revestiu-se de alguma complexidade pois, se a margem no manuscrito medieval se situa invariavelmente nos limites da página, a margem na cidade contemporânea contempla outros lugares que não os espacialmente liminares.

Partimos de uma definição geográfica que situa a margem num lugar periférico, servindo-nos de um mapa-múndi do séc. XIII, representação espacial (embora substancialmente ficcionada) de um lugar. O mapa evidencia um contraste entre o seu centro, *locus* da Ordem cristã onde está representada Jerusalém, e a sua caótica periferia, onde inclusivamente se inscrevem monstros, figuras que vivem à margem dessa Ordem agostiniana, central e divina.

O observado no mapa-múndi medieval confirmou-se no fólio medieval, dado que também neste a margem se afirma como lugar de alteridade. De facto, é lá que se fazem representar criaturas híbridas, animais obscuros e marginais da sociedade, sejam eles nómadas ou estrangeiros.

A comparação entre os dois suportes medievos revelou um outro traço comum: tal como ocorre na margem do mapa medieval, a Marginália do fólio (inscrita num lugar liberto da formatação existente no resto da página) mostra uma liberdade e dinamismo em nada condizentes com a imutabilidade do seu centro.

Relativamente ao lugar onde o *graffiti* se inscreve e como extensão dessa ideia de Margem como um espaço livre, expusemos o conceito de Não-Lugar de Augé (2007). Este contempla lugares desabitados ou abandonados, mas também outros espaços da sobremodernidade. Verificámos que esses lugares não se situam já na periferia da cidade (como na cidade medieval ou mesmo no fólio), encontrando-se agora distribuídos pela mesma.

Finalmente, constatámos que a margem pode constituir uma abertura criada através da inscrição de um *graffiti* num Lugar habitado. Vimos que, ao acolher a Marginália, esse Lugar cria

um sub-lugar que, suspendendo as suas funções simbólicas originais, devém Margem, ou seja, *locus* de inscrição e de exposição de imagens constituintes de discursos paralelos ou opostos ao Oficial.

Ao longo da investigação tornou-se igualmente relevante indagar sobre as motivações para a inscrição de imagens nesses lugares marginais. Neste sentido, expusemos diversos pontos de vista sobre as funções que a Marginália teria na Idade Média, sendo que alguns se mostraram especialmente relevantes para a investigação.

É o caso da moralização (embora ambígua) identificada por Randall (1957) e Bakhtin (1968) na Marginália; da função de resistência social apontada por Kenaan-Kedar e Camille; mas também do contributo de Sheridan e Ross (Mellinkoff, 2004) que explica as figuras híbridas marginais como presença residual de uma cultura pagã que o Cristianismo tolera e emprega para conquistar as populações; e ainda da teoria de Schapiro (Camille, 2006) que associa a Marginália a uma espécie de libertação.

Na caracterização do *graffiti* como Marginália contemporânea abordámos a sua génese enquanto fenómeno essencialmente protagonizado por jovens de classes menos favorecidas num cenário nova-iorquino dos anos 70.

Apontámos ainda alguns grupos de artistas que assumiam traços similares enquanto agentes de Inscrição Marginal, como os Situacionistas, grupo emergente nos anos 50. De facto, acções deste grupo, como a *dérive* (deambulação pela cidade) e o *détournement* (apropriação e desvio do significado inicial de um objecto) punham em prática uma forma alternativa de vivenciar a cidade, parodiando, simultaneamente algum do Texto Oficial que lá encontravam, à semelhança de alguns exemplos de *graffiti* abordados.

Verificámos ainda que, para além do *graffiti* já absorvido pelo *establishment*, existem na actualidade muitas outras formas de *graffiti* protagonizadas, nomeadamente, por artistas que encontram nas ruas o suporte ideal para o seu trabalho.

No decorrer da investigação, apontámos dois fenómenos nas relações que a Marginália estabelece com o Texto Oficial e que serviram de mote para reflexão.

Um dos fenómenos confirmados durante o processo de investigação foi o de uma expansão nas significações e fruição do Texto Oficial, ocorrendo esta a vários níveis:

Em primeiro lugar, constatámos que ela existe pela simples adição de outra camada de informação (a marginal).

No entanto, vimos que esse alargamento na fruição e interpretação do Texto Oficial não se limita à adição deste segundo elemento, a Marginália. Com efeito, para além de constituir uma nova experiência e conjunto de significações, ela vem introduzir a possibilidade de novas ligações entre Textos. Tratando-se, portanto, de uma ligação hipertextual, pluralizam-se as narrativas e os pontos de vista¹, propondo-se ainda outros itinerários de leituras.

O acima descrito foi constatado a partir da observação de várias imagens, entre as quais um *graffiti* hiperrealista de Dan Witz inscrito num contentor (fig. 61) e a imagem marginal de um monge aninhado ao canto de um fólio medievo (fig. 74) que, apesar de não evidenciarem ligação semântica com os respectivos Textos Oficiais (contentor e missal), introduzem expansões nas significações dos respectivos objectos onde se inserem, assim como descentramentos nas leituras.

Em relação a este fenómeno de expansão operado pela Marginália, verificámos que a adição hipertextual de imagens, ideias e narrativas constitui já um prenúncio da subversão do Texto Oficial, uma vez que pluraliza, dinamiza e relativiza uma leitura do Texto Oficial que se pretendia una, sólida e imutável.

A investigação revelou que a expansão operada pela Marginália ocorre igualmente no sentido em que esta faz emergir o invisível.

De facto, para além daquilo que é apreendido, utilizado e consumido, a cidade compõe-se de inúmeras camadas de informação (ideias, imagens e narrativas) que estão escondidas, revelando-se pontualmente ao habitante ou transeunte². Por vezes, tomam a forma de um relato de histórias de um armazém ou do passado de uma rua.

O *graffiti* é, no entanto, uma outra forma possível de revelar o invisível ao habitante, intensificando e expandindo o seu entendimento e fruição da cidade. Com efeito, ele mostra uma dimensão escondida dos edifícios e transportes urbanos: a de suporte artístico.

¹ Vimos que no manuscrito medievo, essa pluralização do texto existe já na glosa, texto marginal que pretende explicar o texto mas que também o interpreta, propondo assim um novo olhar sobre o mesmo.

² Possivelmente, e assumindo uma perspectiva debordiana (Debord, 1991), muitas dessas informações escondidas só se tornam acessíveis se provocadas situações que exigem, nomeadamente, alguma disponibilidade e atenção do habitante/transeunte.

Por vezes os temas participam nessa revelação. De facto, vimos exemplos de *graffitis* que trazem para o plano do visível pensamentos sobre a cidade, como o *graffiti* de Banksy aplicado em New Orleans, evocando o furacão Katrina (fig. 31), ou um olhar sobre os seus habitantes, como os *graffitis* de Swoon (fig. 62).

No manuscrito medieval, a expansão do objecto através da emergência do que é invisível concretiza-se na representação de um outro lado do texto, ou seja, uma espécie de bastidores do acto da cópia e da iluminação do manuscrito, que se fazem representar na margem. Esse acto está presente na imagem da fig. 70, representando um copista a repôr uma linha esquecida. Esses bastidores incluem o auto-retrato do iluminador ou do escriba, também existentes nas margens do fôlio.

A expansão ocorrida a partir destas imagens é ainda potenciada pelas ligações hipertextuais já mencionadas.

Constatámos ainda que a expansão operada pela imagem marginal reside, em alguns casos, no próprio desenho que a configura. Com efeito, encontrámos imagens (como a fig. 77) que, transcendendo um registo identitário e estático próprio da iluminura medieval, se inscrevem com linhas e formas abertas que fundem figura e fundo, como que desvinculadas da rigidez da sua função representativa.

Assumindo um registo subjectivo, essas formas parecem passear pelos limites do fôlio, evocando a frase de Paul Klee: “*A drawing is simply a line going for a walk*”, percepção para a qual contribui ainda o modo de organização igualmente dinâmico das figuras na margem.

A aparente espontaneidade nesses desenhos denuncia um prazer no acto de inscrição, definindo-o como um exercício de liberdade ou mesmo de libertação, o que evoca a interpretação das funções da Marginalia por Schapiro (Mellinkoff, 2004), que a entende como uma catarse materializada graficamente. Embora questionando o seu conceito de inscrição marginal como um acto inconsciente, sublinhamos a ideia dessa mesma inscrição enquanto expulsão de algo irracional. De facto, o desenho marginal sugere em alguns casos uma evasão à realidade ou uma libertação de tensões, nomeadamente, as implicadas na tarefa intensiva e monótona da cópia do manuscrito.

Será o caso de uma série de rostos que, num registo caligráfico (fig. 84) evocam o modo de registo do *doodling*, nomeadamente no que respeita ao seu dinamismo e liberdade.

O *doodling* tem ainda uma outra característica identificada igualmente na fig. 84: a aproximação entre escrita e desenho. Essa relação de intimidade entre texto e imagem marginal sugere que esta, para além de uma expansão do Texto Oficial, ameaça comprometer a sua soberania.

Identificámos um registo semelhante em *graffitis* que mostram um desenho igualmente livre, espontâneo e inconsequente, expandindo a leitura que fazemos da cidade, como é exemplo o *graffiti* representativo de uma baleia do artista Choe (fig. 88).

O *incidental graffiti* (Alvelos, 2003), registo gerado a partir do aborrecimento ou de uma predisposição para o lúdico, contempla ainda esse desenho que, demonstrando o gozo na simples intervenção, passeia pelas margens, expandindo o hermético Texto Oficial.

A imagem revelou-se ainda como um elemento significativo na expansão do Texto Oficial, dado que potencia uma multiplicação de significações. Com efeito, se a imagem vinculada a um texto, como é exemplo a iluminura, é por ele delimitada no que respeita às suas significações, a imagem marginal vive autónoma³ na imprevisível polissemia que a define.

No âmbito desta questão, analisámos o comentário escrito no séc. XII por S. Bernardo (Camille, 2006), o qual expressava o seu desagrado em relação à Marginália monstruosa, manifestando receio de um preterimento do texto litúrgico pela estranha beleza dessas imagens marginais.

De facto, S. Bernardo insiste em monstros híbridos, figuras que com a sua “estranha formosura”, exerceriam atracção sobre os homens.

Identificamos aqui uma ligação entre o monstro e a problemática da imagem. Por um lado, o monstro é, etimologicamente, aquele que se mostra (Gil, 2006) revelando-se ostensivamente como imagem. Por outro lado, o monstro, tal como a imagem, é aquele que, com a sua hibridez, recusa qualquer definição, situando-se no plano do inominável.

Portanto, mais do que um receio pela representação do monstro, o testemunho de S. Bernardo sugere-nos um desassossego em relação a essa expansão incontrolável de significações da imagem.

³ A maior parte da Marginália encontrada não estabelece ligação semântica com o texto, tendo uma existência relativamente autónoma.

Através do projecto de Januário (2005) que incluiu a aplicação de um *graffiti* com a imagem ± e consequente levantamento de leituras por parte do transeunte/ habitante, constatámos que o receio por essa ambiguidade da imagem autónoma é um fenómeno igualmente existente nos dias de hoje.

Esse receio medieval e contemporâneo evidencia uma sociedade ocidental identitária e dependente de uma racionalidade discursiva e textual para mediar relações com o real. Neste contexto, a ideia de uma pluralização de significações e de identidades que a imagem faculta aterroriza, o que nos leva a evocar as palavras de Michel Serres (Tucherman, 2004): “Fugimos do pensamento da multiplicidade enquanto tal.”

O segundo fenómeno observado na Marginália e orientador da nossa reflexão refere-se a uma inversão ou subversão do Texto Oficial.

Essa inversão marginal pode ocorrer pela simples introdução de ruído entrópico na metrópole, arquétipo da Ordem segundo Rabot⁴. Neste sentido, observámos imagens da “pichação”, *graffiti* específico de S. Paulo que ameaça uma ordem em particular: a ordem do visível.

Indagámos igualmente acerca de uma inversão do Texto Oficial através dos temas empregues na Marginália.

Assim, recolhemos durante a investigação Marginália constituinte de um universo oposto ao do Texto Oficial, formando uma espécie de anti-ilustrações daquilo que ele simboliza. De facto, encontrámos inúmeras imagens de um mundo às avessas onde as hierarquias sociais e seus respectivos estatutos se invertem. Com efeito, vimos no *graffiti* a subversão da monarquia britânica protagonizada por uma Rainha Vitória que, com pernas desnudadas e ceptro em punho, assassina uma outra mulher. O mesmo tom subversivo é sugerido na imagem medieva de um bispo que, com corpo de animal, se apresenta como escravo dos seus impulsos, voltando costas ao texto sagrado.

De facto, constatámos que a iconografia medieva, tal como o *graffiti*, cumpre igualmente o seu papel nessa provocação ao poder, revelando uma série de imagens profanas que propõem essa inversão do mundo oficial cristão.

⁴ Proferido por Jean-Martin Rabot em “Figuras da monstruosidade na pós-modernidade.” Durante a CONFERÊNCIA INTERNACIONAL IMAGEM E PENSAMENTO. Lisboa: Centro de Comunicações e Linguagens, 2007.

Apontámos ainda alguns modos operatórios da Marginália como factores de inversão do Texto Oficial. Um deles foi a paródia, presente em fólhos cuja margem se apropria de um elemento do Texto Oficial, desviando o seu sentido. Como exemplo, vimos a fig. 113, fólho em cuja margem um galo parodia o cântico retratado na iluminura central do mesmo fólho, satirizando o clero, segundo Randall (1957).

*Graffiti*s como o *add-on* de Dr Hoffman, ou ainda as intervenções de Banksy no Muro da Vergonha, na Palestina, constituem paródias que evocam, inclusivamente, a ironia dos desvios ou *détournements* dos situacionistas. Em alguns desses *graffiti*s paródicos, o humor está presente como mecanismo transgressivo, tal como faz parte da marginália medieva.

Com efeito, imagens como o jogral, criaturas híbridas, animais, contorcionistas, entre outros, terão tido origem em formas de humor popular medievo como o Carnaval (celebração que expunha uma total subversão de hierarquias sociais), migrando depois para as margens do pergaminho.

No entanto, concluímos que toda a subversão marginal exposta se reveste de muita ambiguidade, fenómeno para o qual encontramos várias explicações.

Em primeiro lugar, a oposição inicialmente apontada entre Texto Oficial e Marginália viria, ao longo da investigação, a esbater-se.

Para essa percepção, contribuiu a constatação de que a justaposição do sagrado e do profano ocorria, na Idade Média, em outras formas de expressão para além do códice, como é exemplo o teatro, ou mesmo festas profanas que ocorriam em simultâneo com festas religiosas, indiciando, assim, uma prática sistemática dessa mesma coabitação.

Ainda relativamente ao manuscrito medievo, vimos o contraste entre marginália profana e texto sagrado relativizado pelo facto de alguns monstros e criaturas híbridas integrarem o próprio texto bíblico (Texto Oficial), como é o caso do Livro do Apocalipse de João Evangelista. Neste texto, os monstros abandonam as margens, migrando para o Texto Oficial, onde partilham o espaço narrativo com figuras sagradas⁵.

⁵ Esta adopção do profano no texto bíblico acompanha o ponto de vista de Sheridan e Ross (Mellinkoff, 2004) relativamente a criaturas híbridas marginais, o qual defende que esta não é mais do que o resíduo de uma cultura pagã querida às pessoas que o cristianismo é incapaz de erradicar.

A mesma absorção do marginal por parte do Texto Oficial ocorre com o *graffiti*, que, como abordado, tem sido adoptado pelo *establishment*, nomeadamente pelas marcas que o citam como estratégia publicitária de aproximação a um público jovem.

Em segundo lugar, concluímos que o facto do marginal no mundo cristão medievo (como o mendigo, o leproso, o nómada, o monstro, e mesmo o animal) se inscrever, quase sem excepção, na margem, confere a esta última um estatuto de certo modo conservador.

Portanto, a ambiguidade na inversão existe numa margem que por um lado, constitui o lugar de um mundo às avessas oposto ao Texto Oficial, e por outro, uma espécie de ‘jardim zoológico’ da página, onde, numa liberdade controlada, o Outro ocupa o seu devido lugar. E, de facto, a margem e o marginal convêm ao centro e ao Texto Oficial. Como Gil (2006) afirma, a apresentação do Outro, do monstro, ajuda a definir os limites do humano, consolidando a sua identidade (em vez de apenas a pôr em causa, como julgávamos no início da investigação).

A mesma institucionalização do marginal ocorre no Carnaval, celebração presumivelmente geradora de marginália medieva. Nesta festa profana opera-se uma suspensão da Ordem Oficial e uma inversão das hierarquias, incluindo uma satirização das classes sociais e seus costumes. São expressões de uma transgressão. No entanto, trata-se de uma transgressão autorizada, com dia e hora marcada.

O próprio facto da margem ser um lugar menor de representação sugere que a imagem marginal gravita entre a responsabilidade sónica de veicular mensagem e um simultâneo alheamento da significação. Esta ambivalência da marginália (à qual se junta a simples polissemia da imagem) surge-nos como propícia a algum descomprometimento no que respeita a uma inversão do Texto Oficial.

Durante esta investigação abordámos diferentes casos de marginália que transcendem o domínio do Texto Oficial com intensidades igualmente distintas.

No entanto, todas elas indiciam quase-revoluções que se diluem na ambiguidade que as caracteriza.

CONTRIBUTOS, LIMITAÇÕES E PROPOSTAS

Identificamos como limitação neste processo de investigação a escassez de dados relativamente aos agentes intervenientes na produção da marginália medieval, assim como aos percursos dos códices onde se integram e respectivos proprietários.

As ideias abordadas neste trabalho convocam uma parte substancial do que consideramos constituir a essência do tema proposto.

Admitimos ainda que a investigação desenvolvida constitui um processo em aberto, indicando possíveis caminhos para futuras investigações. Neste sentido, julgamos pertinente o desenvolvimento de reflexões sobre a marginália aplicadas em outros contextos, suportes e formas de expressão artística.

BIBLIOGRAFIA

A BÍBLIA sagrada. Lisboa: Difusora bíblica (Missionários Capuchinhos), 1991, 1001p.

ALEXANDER, Jonathan J.G. - **Medieval Illuminators and Their Methods of Work**. New Haven: Yale University Press, 1992. 214 p. ISBN 0-300-06073-4.

ALFAIA, Catarina e BAPTISTA DIAS, Susana- **Marcas com a Street Culture**. Marketeer. Lisboa: Multipublicações. ISSN 119592. 139 (2008) 44-46.

ALVELOS, Heitor - The fabrication of authenticity- graffiti beyond subculture. Londres: The Royal College of Art. Communication Art and Design, 2003. 461 p. Tese de doutoramento.

AMADO, Teresa- O riso e as suas tácticas significantes. In BUESCU, Ana Isabel, MIRANDA, Maria Adelaide, SOUSA, João Silva - O corpo e o Gesto na Civilização Medieval. Lisboa: Edições Colibri, 2005. ISBN 972-772-608-9. p. 287-295.

AMBROSINO, Giancarlo - **David Wojnarowicz: A definitive history of five or six years on the lower east side**. Nova Iorque: Semiotext(e), 2007. 231 p. ISBN 1-58435-035-0.

AREAL, Leonor- Hipertexto e textualidade. In POMBO, Olga, GUERREIRO, António, ALEXANDRE, António – Enciclopédia e Hipertexto. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2006. ISBN 972874522-2. p. 439- 444.

ARCIONI, Elisa- Graffiti, Regulation, Freedom. In GRAFFITI AND DISORDER CONFERENCE, Brisbane: Australian Institute of Criminology, The Australian Local Government Association, 2003.

www.aic.gov.au/conferences/2003-graffiti/arcioni.html (04.09.07)

ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges - **História da vida privada: Da Europa feudal ao Renascimento**. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 636 [2] p. ISBN 972-36-0229-6.

ARNHEIM, Rudolph- **O Poder do Centro. Um Estudo da Composição nas Artes Visuais.** Lisboa: Edições 70, 1990. 301 p.

AUGÉ, Marc- **Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade.** Lisboa: Editora 90°, 2007. 101 p. ISBN 972-8964-02-1.

BABO, Maria Augusta- **A escrita do livro.** Lisboa: Nova Vega, 1993. 203 p. ISBN 972-699-403-9.

BANKSY- **Wall and Piece.** Londres: Century, 2006. 240 p. ISBN 1-8441-3787-2.

BANKSY- **Banging your head against a brick wall.** São Francisco: Last Gasp, 2001. 240 p. ISBN 0-9541704-0-7.

BAKHTIN, Mikhail – **Rabelais and his world.** Cambridge: MIT, 1968. 484 p.

BARTHES, Roland – **A aventura semiológica.** Lisboa: Edições 70, 1987. 265 p.

BARTHES, Roland - **Image, Music, Text.** Londres: Fontana Press, 1995.

BERNARD, Alan- [Entrevista a Armsrock, 2008].

<http://alanbernard.com/mayhem/interviews/interview-armsrock/> (21-10-2008)

BERNARDES, José [et. al.]- **Biblos- Enciclopédia Verbo das Literaturas e da Língua Portuguesa. Vol. 3-** Lisboa: Editorial Verbo, 1999. 730 p.

BEY, Hakim- Immediatism.

<http://www.left-bank.org/bey/immediat.htm> (23-10-2007)

BONNE, Jean-Claude- De L'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire. In BASCHET, Jérôme, SCHMITT, Jean-Claude- L'Image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard D'Or, 1996. ISBN 9782863771327. p. 207-249.

BRAGA, Maria Manuela- *A marginalia* satírica nos catedrais do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal. Medievalista. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais. www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista (17.05.2008)

BRAGANÇA DE MIRANDA, José- *Hip Hop*, um combate de sucesso (2003).
http://pwp.netcabo.pt/jbmiranda/jbm_hip.htm (25.02.2007)

BROWN, Michelle P.- **Understanding illuminated manuscripts: a guide to technical terms**. Londres: J. Paul Getty Museum e The British Library. 1994. 127 p. ISBN 0-7123-0340-5.

CABRAL, Luís, MEIRELES e Maria Adelaide- **Tesouros da Biblioteca Pública Municipal do Porto**. Porto: Edições Inapa, 1998. 197 p. ISBN 972-8387-44-X.

CABRAL, Roque [et al.] – **Logos- Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia. Vol. 1**. Lisboa: Editorial Verbo, 1989. 756 p.

CABRAL, Roque [et al.] – **Logos- Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia. Vol. 4**. Lisboa: Editorial Verbo, 1992. 656 p.

CAMILLE, Michael - **Image on the edge: The Margins of Medieval Art**. Londres: Reaktion books, 2006. 176 p. ISBN 0-948462-28-0.

CAMPOS, Ricardo- **Da rua para outras telas: novas expressões do graffiti contemporâneo**. Marketeer. Lisboa: Multipublicações. ISSN 119592. 139 (2008) 40-43.

CEPEDA, Isabel Vilares- **Inventário dos códices iluminados até 1500. vol. 2**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2001. 280 p. ISBN 972-565-309-2.

CHORÃO, João - **Enciclopédia Verbo- Luso-Brasileira de Cultura. Vol. 15**. Lisboa: Editorial Verbo, 2000. 707 p. ISBN 972-22-1994-4.

CHORÃO, João - **Enciclopédia Verbo- Luso-Brasileira de Cultura. Vol. 1**. Lisboa: Editorial Verbo, 1998. 707 p. ISBN 972-22-1851-4.

CROUZET, Pierrette - **Bestiaire médiéval: enluminures**. Gent: Bibliothèque Nationale de France, 2005. 239 p. ISBN 2-7177-2337-4.

D'AVOSSA, Antonio- Graffiti Art. In VERGINE, Lea- Art in the cutting edge: A guide to contemporary movements. Milão: Skyra, 1996. ISBN 88-8118-739-6. p. 228-229.

DEBORD, Guy- **A Sociedade do Espectáculo**. Lisboa: Mobilis in mobile, 1991. 174 p. ISBN 972-716-002-6.

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna- **Handbook of qualitative research**. Thousand Oaks, CA: Sage, 2000. ISBN 9780761915126.

DORRIAN, Mark- On the monstrous and the grotesque. Word and Image. Pensilvânia: Taylor and Francis. ISSN 0266-6286. 16: 3 (2000).

DUBY, Georges - **Ano 1000 ano 2000: No rasto dos nosso medos**. Lisboa: Teorema, 1997. 143 p. ISBN 972-695-302-2.

DUBY, Georges – **As três ordens- Ou o imaginário do feudalismo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. 383 p. ISBN 972-33-0992-0.

DUBY, Georges- Quadros. A vida privada nas casas aristocráticas. In ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges- História da Vida Privada- Da Europa Feudal ao Renascimento. Porto: Edições Afrontamento, 1990. ISBN 972-36-0229-6. p. 59-161.

ECO, Umberto- **História do feio**. Lisboa: Difel, 2007. 452 p. ISBN 978-972-29-0854-2.

ECO, Humberto - **Arte e beleza na estética medieval**. Lisboa: Editorial Presença, 2000. 200 p. ISBN 972-23-2590-6.

ECO, Humberto - **Obra Aberta**. Lisboa: DIFEL, 1989. 322 p. ISBN 972-29-0039-0 322.

ELGER, Dietmar – **Dadaísmo**. Colónia: Tashen, 2005. 96 p. ISBN 3-8228-4209-5

FARIA, M. Isabel, PERICÃO, Maria da Graça- **Novo dicionário do livro- da escrita ao multimédia**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999. 631 p. ISBN 972-42-1985-2.

FONSECA, José - Relatório do programa de aula teórico-prática de Desenho Gráfico I do curso de Design de Comunicação da F.B.A.U.P. e da apresentação e defesa de um trabalho prático. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2002. 69 p. Prova de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica.

FOUCHÉ, Pascal, PÉCHOIN, Daniel, SCHUWER, Philippe- **Dictionnaire encyclopédique du Livre. Vol.1**. Tours: Éditions du Cercle de la Librairie, 2002. 897 [2] p. ISBN 2-7654-0841-6.

FRAMPTON, Kenneth- **História Crítica da Arquitectura Urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 470 p. ISBN 85-336-0750-4.

FRIAS, Agostinho- Santa Cruz de Coimbra. A Cultura Portuguesa aberta à Europa na Idade Média. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2001. 1 CD-ROM.

GANZ, Nicholas- **Graffiti World: Street Art From 5 Continents**. Nova Iorque: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 2004. 189 p. ISBN 0-8109-4979-2.

GARFIELD, Joey, ROBERTS, Shawn - The Run Up . Nova Iorque: FIFTY24SF, Upper Playground, 2006. 1 VÍDEO em DVD.

GEREMEK, Bronislaw- **The margins of society in late medieval Paris**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2006. [11] 319 p. ISBN 0-521-02612-2-3.

GIL, Fernando (coord.)- **Enciclopédia Einaudi- volume 31-Signo**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994. 274 [4] p. ISBN 972-27-0660-8.

GIL, José - **Monstros**. Lisboa: Relógio d'Água, 2006. 161 p. ISBN 972-708-890-2.

GLAISTER, Geoffrey – **Encyclopedia of the book**. New Castle: Oak Knoll Press, 1996. 551p. ISBN 1-884718-14-0.

GROEBNER, Valentin - **Defaced: The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages**. Nova Iorque: Zone Books, 2004. 200 p. ISBN 1-890951-37-4.

HOUAISS, António- **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Lisboa: Temas & Debates, 2003. 2922 p. ISBN 9788573023831.

HUTCHEON, Linda - **Uma teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989. 165 p.

JANUÁRIO, Miguel- Mais ou menos. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2005. 31 p. Dissertação de Licenciatura.

JOLY, Martine – **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Edições 70, 1999. 159 p. ISBN 972-44-0989-9.

JONES, Mick- Graffiti Culture and Hip Hop: Working from Within In GRAFFITI AND DISORDER CONFERENCE, Brisbane: Australian Institute of Criminology, The Australian Local Government Association, 2003.

www.aic.gov.au/conferences/2003graffiti/jones.html. (04.09.07)

KRISTEVA, Julia- O texto fechado. In BARTHES, Roland, JACOBSON, Roman (et al) – Linguística e Literatura. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 143-170.

KUPFER, Marcia- Medieval worls maps: embedded images, interpretive frames. Word and Image. Pensilvânia: Taylor and Francis. ISSN 0266-6286. 10: 3 (1994), p. 263-288.

LAMAS, José M.Ressano Garcia- **Morfologia Urbana e desenho da cidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciencia e Tecnologia. 2000. 590 p. ISBN 972-31-0903-4.

LANDOW, George P. – **Hipertexto: La convergencia de la teoría crítica contemporânea y la tecnología**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995. ISBN 84-493-0186-6, 284 pp.

LE GOFF, Jacques - **The medieval imagination**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. 239 p. ISBN 0-226-47085-7.

LIMA, Lana – Reforma Católica e Capitalismo. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Norte Fluminense, 1998. 22 p. Artigo em concurso para professor titular.

LIMA, Luís - O desenho como substituto do objecto: descrição científica nas imagens do desenho de materiais arqueológicos. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2007. 206 p. Tese de mestrado.

LYNCH, Kewin- **A imagem da cidade**. Lisboa: Edições 70, 1996. 208 p. ISBN 972-44-0379-3.

LOPES, Paulo- A representação do corpo dos habitantes dos confins do mundo no *Libro del Conosçimiento*. In BUESCU, Ana Isabel, MIRANDA, Maria Adelaide, SOUSA, João Silva - O corpo e o Gesto na Civilização Medieval. Lisboa: Edições Colibri, 2005. ISBN 972-772-608-9. p. 77 a 93.

MANCO, Tristan; NEELAN, Caleb; ART Lost - **Graffiti Brasil**. Londres: Thames and Hudson, 2005. 127 p. ISBN 0-500-28574-8.

MANGUEL, Alberto - **Uma História da Leitura**. Lisboa: Editorial Presença, 1999. 366 p. ISBN 9789722323390.

MARCUS, Greil – **Marcas de Batôn: Uma História Secreta do Século Vinte**. Lisboa: Frenesi, 1999. 540 p. ISBN 972-8351-38-0.

MARQUES, Filomena, ALMEIDA, Rosa, ANTUNES, Pedro – Traços falantes (A cultura dos jovens *graffiters*). In PAIS, José- Traços e riscos de vida: Uma abordagem qualitativa a modos de vida juvenis. Porto: Âmbar, 2000. ISBN 972-43-0331-4. p. 175-208.

MATTOSO, José- A Iluminura: o Visível e o Invisível. In MIRANDA, Adelaide- A iluminura em Portugal: identidade e influências (do séc. X ao XVI). Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999. ISBN 972-565-266-5. p. 25-38.

MELLINKOFF, Ruth- **Averting Demons: The Protective power of medieval motifs and themes. Volume1: text.** Los Angeles: Mellinkoff Publications, 2004. 196 p. ISBN 0-9748019-0-9.

MELOT, Michel - **L'illustration : l'histoire d'un art.** Genebra: Skyra, 1984. 271 p. ISBN 2-605-00033-8.

MIRANDA, Maria Adelaide - Hipertexto e Medievalidade. In POMBO, Olga, GUERREIRO, António, ALEXANDRE, António – Enciclopédia e Hipertexto. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2006. ISBN 972874522-2. p. 357-375.

MIRANDA, Maria Adelaide- **A iluminura no Portugal medieval.** Coimbra: Câmara Municipal, INATEL, ADDAC, 2001a. 24 p . ISBN 972-96970-2-7.

MIRANDA, Maria Adelaide- Do texto para as margens: O Sagrado e o Profano na Iluminura Medieval. Margens e Confluências. Guimarães: Escola Superior Artística do Porto- Extensão Guimarães. n° 2 (2001b) p. 55- 75.

MUNHOZ, Daniela - Graffiti: Uma etnografia dos atores de escrita urbana de Curitiba. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2003. 175 p. Tese de mestrado.

NASCIMENTO, Aires A.- Scriptorium medieval, instituição matriz do livro ocidental. In MIRANDA, Maria Adelaide- A iluminura em Portugal: identidade e influências (do séc. X ao XVI). Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999. ISBN 972-565-266-5. p. 51-109.

NEVES, Pedro- **Nova História.** Porto: Porto Editora, 1983. 264 p.

OSTOS, Pilar, PARDO, M^a Luísa, RODRÍGUEZ, Elena- **Vocabulario de codicologia.** Madrid: Editorial Arco/Libros S.L, 1997. 390 p. ISBN 84-7635-267-0.

PAPILLO, Paul J. - **Rogue images in manuscripts of the Divine Comedy.** Word and Image. Pensilvânia: Taylor and Francis. ISSN 0266-6286. 23: 4 (2007) 421- 438.

PEIXEIRO, Horácio – Missais iluminados dos sécs. XIV e XV. Contribuição para o estudo da iluminura em Portugal. Lisboa: Universidade Nova- Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1986. 572 p. Tese de mestrado.

PEIXEIRO, Horácio – A iluminura portuguesa nos sécs. XIV e XV. In MIRANDA, Maria Adelaide- A iluminura em Portugal: identidade e influências (do séc. X ao XVI). Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999. ISBN 972-565-266-5.

PEIXOTO, Nelson Brissac - **Paisagens Urbanas.** São Paulo: Senac, 1998. 350 p. ISBN 85-85578-92-0.

PEREIRA, Isaiás da Rosa – **Dos livros e dos seus nomes:** in “Arquivo de Bibliografia portuguesa” , nºs 63-70 (1971-1973), Coimbra, 1974, p. 97-167.

PRICE, B.B. – **Introdução ao pensamento medieval.** Porto: Edições Asa, 1996. 351 p. ISBN 972-41-1783-9.

RANDALL, Lilian – *Exempla* as a Source of Gothic Marginal Illumination. The Art Bulletin. 39: 2 (1957) 97-107.

<http://links.jstor.org/sici?sici=00043079%28195706%2939%3A2%3C97%3AEAASOG%3E20.CO%3B2-%23> (03 .04. 2008)

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. - **Dicionário de Narratologia.** Coimbra: Almedina, 2002. 458 p. ISBN 972-40-1355-3.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle - Ficções. In ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges- História da Vida Privada- Da Europa Feudal ao Renascimento. Porto: Edições Afrontamento, 1990. ISBN 972-36-0229-6. p. 311- 391.

RENESE, Reid Van- Dithers. Nova Iorque: FIFTY24SF, Upper Playground, 2004. 1 VÍDEO em DVD.

RIBEIRO, José- Sons desenhados- letras sonantes: escrita e oralidade na época romana. In ARAÚJO, Luís Manuel- A escrita das escritas. Lisboa: Estar/ Fundação Portuguesa das Comunicações, 2000. ISBN 972-96619-9-5. p. 87-96.

RODRIGUES, Jorge- A imagem do poder no Românico Português. In COSTA, Marisa (coord.)- Propaganda e Poder/ Congresso Peninsular de História de Arte. Lisboa: Edições Colibri, 2001. ISBN 972-772-256-3. p. 47-56.

SÁ-NOGUEIRA, Bernardo- A escrita latina durante a Idade Média e o Renascimento (séculos VI a XV). In ARAÚJO, Luís Manuel- A escrita das escritas. Lisboa: Estar/ Fundação Portuguesa das Comunicações, 2000. ISBN 972-96619-9-5. p. 131-138.

SHELLER, Robert W. – **Exemplum: Model – Book drawings and the Practise of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900- ca. 1450)**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995. [28] 434 p. ISBN 90-5356-130-7.

SCHILLER, Marc; SCHILLER, Sara- [Entrevista a Dan Witz, 2007].
<http://www.danwitzstreetart.com/essays.html> (02-10-2007).

SCOTT, Nora- **Pequenas Fábulas Medievais- Fabliaux dos séculos XIII e XIV**. São Paulo: Edições Martins Fontes, 1995. [45] 217 p. ISBN 85-336-0384-3.

SLOBTSEVA, Yelena – Drawing in the margins. Bowling Green: Graduate College of Bowling Green State University, 2006. 56 p. Tese de mestrado.

TEIXEIRA LOPES, João- **Novas questões de sociologia urbana- conteúdos e “orientações” pedagógicas**. Porto: Edições Afrontamento, 2002. [12] 82 p. ISBN 972-36-0608-9.

TUCHERMAN, Ieda - **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Nova Vega, 2004. 199 p. ISBN 972-699-577-9.

VERGINE, Lea- **Art on the Cutting Edge: A Guide to Contemporary Movements**. Skyra, 2001. 303 p. ISBN 88-8118-739-6.

VIEIRA DA SILVA, José Custódio- A iluminura medieval: algumas reflexões. In
MIRANDA, Adelaide- A iluminura em Portugal: identidade e influências (do séc. X ao XVI).
Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999. ISBN 972-565-266-5. p. 39-48.

WADELL, Helen- **The Wandering Scholars**. Michigan: The University of Michigan Press,
1992. [31] 332 p. ISBN 0-472-09412-2.

ÍNDICE DE IMAGENS E RESPECTIVA ORIGEM

- Fig. 1-** Rita Carvalho. *Homenagem a Greil Marcus*. Évora, 2006; 7
Fotografia tirada pela autora.
- Fig. 2-** Rita Carvalho. *O Grotesco*. Évora, 2006; 7
Fotografia tirada pela autora.
- Fig. 3-** Rita Carvalho. *Goliardos*. Mapa 1. Munique, 2002. 8
- Fig. 4-** Rita Carvalho. *Goliardos*. Mapa 3 (pormenor da margem). Munique, 2002 8
- Fig.5-** *A boca do Inferno*, Ms 945, fl. 168v. c. 1440. Pierpont Library, Nova Iorque; 19
(Eco, 2007, p. 84)
- Fig.6-** *Leitora desenrolando o pergaminho com uma mão e enrolando-a com a outra*. 31
Séc. V a.C., Museu Nacional Arqueológico, Atenas. N° 1260 (pormenor);
(Manguel, 1999, p. 59)
- Fig. 7-** *Inicial Ornamentada*. Segunda Bíblia de Carlos o Calvo. Séc.IX. 33
Bibliothèque nationale, Paris. Ms. Lat. 1, fl. 3 v. (pormenor); (Melot, 1984, p. 51)
- Fig. 8-** *Encadernação com ferros*. Antifonário. Séc.XIII. Mosteiro de S. Pedro 33
e S. Paulo de Arouca; PINHO, Arnaldo- O Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo de Arouca.
Lisboa: Edições Inapa, 2003. ISBN 972-797-070-2 (p. 130).
- Fig. 9-** *Frei Pedro de Pávia diante de um atril*. Biblioteca Ambrosiana, 35
Milão. E 24 inf., fl. 332. (inicial ‘M’); (Alexander, 1992, p. 30)
- Fig. 10-** *S. Jerónimo a regrar o pergaminho*. Bíblia. Kongelige Bibliotek, Copenhaga. 36
Ms. 4.2°, volume 2, Fl 137v. (inicial ‘V’); (Alexander, 1992, p. 22)
- Fig. 11-** *Escrita carolina*. 925 d.C.; KANE, John- A type primer. 37
Londres: Laurence King, 2002. ISBN 1-85669-291-4 (p. 19)
- Fig. 12-** *Escrita gótica (Textura)*, c. 1300; KANE, John- A type primer. 37
Laurence King, 2002. ISBN 1-85669-291-4 (p. 20)
- Fig. 13-** *Livro de modelos*. Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Leiden. Voss. Lat. Oct. 15, 38
Fls. 2 v. e 3r.; (Alexander, 1992, p.87)
- Fig. 14-** *Lancelot coroado por três mulheres*. Romance Arturiano. Secs. XII-XIII. 40
John Rylands University Library, Manchester. French 1, Fl. 46 v.;
(Alexander, 1992, p.114)
- Fig. 15-** *Lancelot com dama na floresta*. Romance Arturiano. Secs. XII-XIII. 25

John Rylands University Library, Manchester. French 1, Fl. 16 v.;
(Alexander, 1992, p.113)

Fig. 16- *A Crucificação e os maus-olhados*. Livro de Horas de Grey- Fitzpayn, *s.d.* 48
Museu Fitzwilliam, Cambridge. Ms 242, fl. 55 v.; (Camille, 2006, p. 37)

Fig. 17- Nova Iorque, 2007. Fotografia tirada pela autora. 49

Fig. 18- *Marginália satírica. Corpus Iuris Civilis*. Séc. XIII. 52
Kongelige Bibliotek, Copenhagen, Inv. Ms. Gl. Kgl. Saml. 393, Fl. 301 v.;
(Melot, 1984, p. 62)

Fig. 19- Banksy. *s.l., s.d.*; (Banksy, 2006, p. 96) 53

Fig. 20- *Vergilius Vaticanus*, Eneida de Virgílio. Sécs. IV-V. 61
Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma. Inv. Ms. Vat. Lat. 3225, Fl. 24;
(Melot, 1984, p. 30)

Fig. 21- *Início do Evangelho segundo S. João*. Livro de Kells. Séc. VIII. 62
The Board of the Trinity College, Dublin. Inv. Ms 58, fl. 292 r; (Melot, 1984, p. 44)

Fig. 22- *Início de Breves causae et Argumenta*. Livro de Kells. Séc. VIII. 62
The Board of the Trinity College, Dublin. Inv. Ms 58, fl. 8 r; (Melot, 1984, p. 44)

Fig. 23- *São Lucas*. Epistolário. Séc. XIII. 65
Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto. BPMP 861, fl. 28 v.;
CABRAL, Luís e MEIRELES, Maria Adelaide- Tesouros da Biblioteca Pública
Municipal do Porto. Lisboa, Edições Inapa, 1998. ISBN 972-8387-13-X. (p. 33)

Fig. 24- *Mapa-múndi*. Saltério, *c.* 1260. 71
British Library, Londres. Ms 28681 fl. 9r.; (Camille, 2006, p. 15)

Fig. 25- *Mapa-múndi*. Saltério, *c.* 1260. 72
British Library, Londres. Ms 28681 fl. 9r.; (pormenor); (Camille, 2006, p. 15)

Fig. 26- *Figura híbrida representando um falcoeiro*. Saltério. Séc. XIII. 73
Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto. Santa Cruz 24, fl. 209;
CABRAL, Luís e MEIRELES, Maria Adelaide- Tesouros da Biblioteca Pública
Municipal do Porto. Lisboa, Edições Inapa, 1998. ISBN 972-8387-13-X. (p. 35)

Fig. 27- *Mouro tocando alaúde, montado num elefante*. Saltério. Séc. XIII. 73
Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto. Santa Cruz 24, fl. 143;
CABRAL, Luís e MEIRELES, Maria Adelaide- Tesouros da Biblioteca Pública
Municipal do Porto. Lisboa, Edições Inapa, 1998. ISBN 972-8387-13-X. (p. 35)

Fig. 28- *Desordem marginal*. Livro de Horas. *s.d.* 74
Pierpont Morgan Library, Nova Iorque. Ms 754, fls 91v- 92r.; (Camille, 2006, p. 52)

Fig. 29 - *Auto-estrada*. Portugal, 2007. 75
gomezzz.weblog.com.pt/arquivo/2007_03.html (04.08.08)

- Fig. 30-** Cobertura de arranha- céus com *graffitis*. S.Paulo, 2005; (Manco, 2005, p. 20) 81
- Fig. 31-** Banksy. Nova Orleães, 2008; 84
www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm (12.06.08)
- Fig. 32-** Banksy. Brighton, 2003; (Banksy, 2006, p. 46) 86
- Fig. 33-** *Figura Híbrida*. Saltério. Séc. XIV. 86
 Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto. Ms. 623, fl. 87 v.
- Fig. 34-** *Pássaro marginal*. Colecção de textos pastorais. Sécs. XIII- XIV 87
 Biblioteca Nacional, Lisboa. Alc. 34, fl. 62 r.
- Fig. 35 -** *Richart e Jeanne de Montbaston copiando e iluminando manuscrito.* 88
Roman de la Rose. Séc. XIII. Bibliothèque nationale, Paris. Fr. 25526, fl. 77v (pormenor);
 (Alexander, 1992, p. 120)
- Fig. 36 -** *Plebeu amassando milho*. Crónica, séc. XIII. 89
 Corpus Christi College, Cambridge. Ms. 16, fl. 79 (pormenor); (Alexander, 1992, p. 109)
- Fig. 37 -** *Desenho marginal por filigranador*. Missal. Sécs. XIV-XV. 89
 Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Évora.
 Cod. CXXIV/1-11, fl. 145 v (pormenor da margem de cabeça)
- Fig. 38 –** *Diálogo na margem*. Missal. Sécs. XIV-XV. 90
 Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Évora.
 Cod. CXXIV/1-11, fl. 239 r (pormenor da margem de cabeça)
- Fig. 39-** *Figura ilustrando numeração dos cadernos.* 92
Expositivo in libros regum, séc. XIII.
 B.P.M.P, Porto. St. 11, fl. 24 v. (pormenor de pé de página);
 CABRAL, Luís e MEIRELES, Maria Adelaide- Tesouros da Biblioteca Pública
 Municipal do Porto. Lisboa, Edições Inapa, 1998. ISBN 972-8387-13-X. (p. 31)
- Fig.40-** *Músicos*. Livro de Horas. British Library,Londres. Stowe Ms. 17, fl. 233 v.; 92
 (Camille, 2006, p. 104)
- Fig.41-** *Figura alada*. Missal. Sécs. XIV-XV. 92
 Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Évora.
 Cod. CXXIV/1-11, fl. 236v. (pormenor da margem de cabeça)
- Fig. 42-** *A adoração dos magos vs monstros na margem.* 93
 Livro de Horas de Santo Omero. Séc. XIV.
 The British Library, Londres. Inv. Add. Ms. 36684, fl 46 v.; (Melot, 1984, p. 60)
- Fig. 43-** *Monstro lançando olhares*. Saltério de Ormesby. Bodleian Library, Oxford. 94
 Douce Ms 366, fl. 131 r (pormenor de pé de página);
 (Camille, 2006, p. 40)

- Fig. 44-** *Ulisses e as sereias*. Vaso (pormenor). Séc. III a.C. 95
Staatliche Museum, Berlim; (Eco, 2007, p. 35)
- Fig. 45-** *Os centauros na corte de Períto*. Pintura parietal de Pompeia. 95
Séc. I. Museu Arqueológico Nacional, Nápoles;
(Eco, 2007, p. 27)
- Fig. 46-** *Mendigo*. Livro de Horas. Walters Art Gallery, Baltimore. 96
Ms. 82, fl. 193 v.; (Camille, 2006, p. 133)
- Fig. 47-** *Contorcionista*. Saltério. Séc. XIV; 96
Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto. Ms. 623, fl. 155 v.
- Fig 48-** *Elevação da hóstia e cena de Romance*. Saltério. 97
Bodleian Library, Oxford. Douce Ms 131, fl. 81v.; (Camille, 2006, p. 102)
- Fig 49-** *Tags e throw ups em carruagem*. Nova Iorque. Anos 70; 104
<http://www.graffnews.com/?cat=151> (04.07.07)
- Fig 50-** *Tag de Taki 183*. Nova Iorque. Anos 70; 104
www.egodesign.ca/fr/article_print.php?article (04.07.07)
- Fig 51-** *Situacionistas. Movimentos de estudante no 16º bairro de Paris no decurso de um ano*. Internacional Situacionista nº 1. 1958; 107
(Marcus, 1999, p. 464)
- Fig. 52 -** J.V. Martin. *Desvio de fotografia*. Internacional Situacionista nº 9. 1964; 108
(Marcus, 1999, p. 212)
- Fig. 53 -** Dr Hoffman. *Add-on sobre cartaz de circo*; 108
GANZ, Nicholas- *Graffiti World: Street Art From 5 Continents*. Nova Iorque:
Harry N. Abrams Inc. Publishers, 2004. 189 p. ISBN 0-8109-4979-2.(p. 94)
- Fig. 54 -** *Hugo Ball no Cabaret Voltaire*. Zurique, 1916; (Elger, 2005, p. 7) 111
- Fig. 55 -** Johannes Theodor Baargeld. *s/t*. Zurique, 1920; (Elger, 2005, p. 79) 111
- Fig. 56-** David Wojnarowicz e Mike Bidlo em frente a pintura 112
de Luis Frangella no Pier 34. Nova Iorque, 1983; (Ambrosino, 2007, p. 10)
- Fig. 57-** *RAM fazendo demonstração em Loja "Eastpack"*, S.Paulo, 2007; 115
<http://flickr.com/photos/42217830@N00/2581194296> (22.07.08)
- Fig. 58-** Banksy. Londres, 2005; (Banksy, 2006, p.111) 117
- Fig. 59-** Dan Witz. *Hoody*. Nova Iorque, 1994; 119
<http://www.danwitzstreetart.com/hoody1.html> (02.03.07)
- Fig. 60-** Dan Witz. *Hoody*. Nova Iorque, 1994; 119
<http://www.danwitzstreetart.com/hoody2.html> (02.03.07)

- Fig. 61-** Dan Witz. *Humming Birds*. Nova Iorque, 2000; 120
http://www.danwitzstreetart.com/birds2000_2.html (02.03.07)
- Fig. 62-** Swoon. Nova Iorque, 2005; 121
<http://gammablog.com/2005/10/18/swoon-prints/> (10.11.08)
- Fig. 63-** Armsrock. *Squatter*. Copenhaga, *s.d.*; 123
www.woostercollective.com/2006/01/catchin_up_with_armsrock.html (12.11.08)
- Fig. 64-** *Fólio com glosa nas margens. Decretales* de Gregório IX coligidas 126
 por São Raimundo de Peñafort, séc XIII.;
 Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto, St. 11.;
 CEPEDA, Isabel Vilares- *Códices iluminados até 1500*. Lisboa: Biblioteca Nacional,
s.d. 1 CD-ROM.
- Fig. 65-** Caderno escolar de Beatus Rhenanus, séc. XV. 126
 Biblioteca Humanística, Sélestat; (Manguel, 1999, p. 92)
- Fig. 66-** *S. Gregório com auto-retrato marginal do iluminador* 127
Hildebertus com seu assistente Ewernivus. Sacramentário. Séc. XII.
 Kungliga Bibliotek, Estocolmo. A. 144, fl. 34; (Alexander, 1992, p. 14)
- Fig. 67-** *Auto-retrato de Mathew Paris rezando à Virgem*. Crónica. Séc. XIII. 127
 The British Library, Londres. Royal 14 C. VII, fl. 6; (Alexander, 1992, p. 25)
- Fig. 68-** *Tag*. Porto, 2007; Fotografia tirada pela autora. 128
- Fig 69-** *Muro com Tags*. Porto, 2007. 128
- Fig 70-** *Homem colocando verso em falta*. Livro de Horas. 129
 Walters Art Gallery, Baltimore. Ms 102, fl. 33v.
 LUPTON, Ellen-Thinking with Type. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2004.
 ISBN 9781568984483. p. 64.
- Fig. 71-** Swoon. Nova Iorque, 2005. 130
<http://gammablog.com/2005/10/18/swoon-prints/> (10.11.08)
- Fig 72-** Armsrock. Bremen, *s.d.*; 131
<http://alanbernard.com/mayhem/interviews/interview-armsrock/> (12.11.08)
- Fig 73-** Armsrock. Bremen, *s.d.*; 132
<http://alanbernard.com/mayhem/interviews/interview-armsrock/> (12.11.08)
- Fig. 74-** *Monge aninhado*. Missal. Sécs. XIV-XV; 133
 Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Évora. Cod. CXXIV/1-11, fl. 213 r.
- Fig. 75-** Dan Witz. *Floating*. Nova Iorque, 2005 134
<http://www.danwitzstreetart.com/floating1.html> (02.03.07)
- Fig. 76 –** *Animais em perseguição*. Missal. Sécs. XIV-XV; 135
- 195

Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Évora. Cod. CXXIV/1-11, fl. 225 r.	
Fig. 77 – <i>Criaturas híbridas</i> . Missal. Sécs. XIV-XV; Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Évora. Cod. CXXIV/1-11, fl. 154 v.	136
Fig. 78 – <i>Monstro híbrido</i> . Missal. Sécs. XIV-XV; Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Évora. Cod. CXXIV/1-11, fl. 233 r (pormenor da margem de pé)	139
Fig. 79 – <i>Monstro híbrido</i> . Saltério. Séc. XIV. Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto. Ms 623, fl. 58 v (pormenor da margem de cabeça)	139
Fig. 80 – Miguel Januário. ±. Porto, 2005; Fotografia tirada pela autora.	141
Fig. 81 – <i>Monges Lenhadores. Moralia in Job</i> . Séc. XII. Bibliothèque Municipale, Dijon. Inv. Ms 170, fl. 19; (Melot, 1984, p. 47)	142
Fig. 82 – <i>Criaturas híbridas</i> . Missal. Sécs. XIV-XV; Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Évora. Cod. CXXIV/1-11, fl. 274 v.	143
Fig. 83 – <i>Criaturas híbridas</i> . Missal. Sécs. XIV-XV; Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Évora. Cod. CXXIV/1-11, fl. 225 v.	143
Fig. 84 – <i>Doodling na margem. Speculum Historiale</i> . Sécs. XIV-XV. Biblioteca Nacional, Lisboa. Il.125, fl 36. (pormenor da margem de cabeça)	145
Fig. 85 – <i>Doodle de um filigranador</i> . Livro de Horas. Walters Art Gallery, Baltimore. Ms.102, fl 51 r (pormenor da margem de pé); (Camille, 2006, p. 42)	146
Fig. 86 – <i>Doodles de um funcionário público</i> . Livro de registos do Banco de Nápoles. Séc. XVIII; GOMBRICH, E.H. - The uses of images: studies in the social function of art and visual communication. Paris: Phaidon, 1998. ISBN 0-7148-3655-9.	146
Fig 87 – <i>Doodle de um graffiter</i> . Porto, 2007; Fotografia tirada pela autora.	146
Fig 88 – David Choe. <i>Whale</i> , 2004; (Renesse, 2004)	147
Fig 89 – <i>Pichação</i> , São Paulo, 2004; (Manco, 2005,p. 29)	149
Fig 90 – <i>Pichadores em acção</i> , São Paulo, 2005; (Manco, 2005, p. 26)	150
Fig 91 – <i>Pichadores em acção</i> , São Paulo, 2005; (Manco, 2005, p. 30)	150
Fig 92 – Banksy. <i>Rainha Vitória</i> . Londres. <i>s/d</i> .	152
Fig. 93 - <i>Bispo híbrido</i> . Saltério. Séc. XIV. Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto. Ms. 623, fl.35 r (pormenor)	152
	196

- Fig. 94- *Criatura híbrida*.** Saltério. Séc. XIV. 153
Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto. Ms. 623, fl.87 v
(pormenor da margem de pé)
- Fig. 95- *Criatura híbrida*.** Saltério. Séc. XIII. 153
Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto. St. 24, fl.51 r
(pormenor da margem de pé)
- Fig. 96- *Criatura híbrida*.** Missal. Sécs. XIV-XV; 153
Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Évora. Cod. CXXIV/1-11, fl. 229 r.
- Fig. 97- *Ânus de macaco*.** Saltério. Séc. XIV. 154
Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto. Ms. 623, fl. 21 v.
(pormenor da margem de cabeça)
- Fig. 98- *Ânus de macaco*.** Saltério. Séc. XIV. 154
Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto. Ms. 623, fl. 53 r.
(pormenor da margem de cabeça)
- Fig. 99- *Sexo na margem*.** Livro de Horas. 155
Pierpont Morgan Libray, Nova Iorque. (pormenor da margem de cabeça);
(Camille, 2006, p. 49)
- Fig. 100- *Cena de felatio entre rapazes*.** Portal Sul da Sé de Lamego, Lamego. 155
Séc. XII; Fotografia tirada pela autora.
- Fig. 101- Porto, 2008;** Fotografia tirada pela autora. 156
- Fig. 102- *Mulher nua*.** Saltério. Séc. XIV. 157
Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto. Ms. 623, fl. 198 v.
(pormenor da margem de cabeça)
- Fig. 103- *Homem nu erguendo cálice*.** Missal. Sécs. XIV-XV. 157
Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Évora.
Cod.CXXIV/1-11, fl. 239 r (pormenor da margem de cabeça)
- Fig. 104- *Pés de bode*.** Missal. Sécs. XIV-XV. 158
Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Évora.
Cod CXXIV/1-11, fl. 229 r (pormenor da margem de pé)
- Fig. 105- *Macacos marcando numeração dos cadernos*.** Saltério. 159
Séc. XIII. Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto. St. 24, fl.11r
(pormenor da margem de pé)
- Fig. 106- *Macaco oferecendo cálice*.** Missal. Sécs. XIV-XV. 159
Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Évora.
Cod.CXXIV/1-11, fl. 154 r (pormenor da margem de cabeça)
- Fig 107- Banksy. *s.d.*;** (Banksy, 2006, p. 199) 160
- 197

- Fig 108-** Banksy. *s.d.*; (Banksy, 2006, p. 18) 160
- Fig. 109-** Jean Fouquet. *Martyre de Saint Apolline*. c. 1450; 162
COUTY, Daniel; REY, Alain– *Le théâtre*. Paris: Bordas, 1991. ISBN 2-04-10644.
- Fig. 110-** *Animal tocando gaita*. Saltério. Séc. XIV. 164
Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto. Ms. 623, fl 94 r.
(pormenor da margem de cabeça)
- Fig. 111-** *Bispo com orelhas e corpo de animal*. Saltério. Séc. XIV. 164
Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto.. Ms. 623, fl 14 v.
(pormenor da margem de cabeça)
- Fig. 112-** *Galo parodiando cântico*. Saltério. 165
Colecção de C.W. Dyson Perrins, Malvern. Ms. 11, fl. 146 v.
- Fig. 113-** Banksy. Muro da Vergonha, Belém, 2005; (Banksy, 2006, p. 38) 167
- Fig. 114-** Banksy. Muro da Vergonha, Belém, 2005; (Banksy, 2006, p. 39) 167
- Figs. 115, 116 e 117-** Alexandre Orión. São Paulo, 2007; 168
<http://www.inhabitat.com/2007/01/11/reverse-graffiti/> (29.09.08)

ANEXO A- GLOSSÁRIO DE TERMOS DA ESCRITA E LEITURA MEDIEVAL

ANTIFONÁRIO- Livro que continha as partes cantadas pela *Schola Cantorum*, tanto na missa como no ofício coral. As partes cantadas da missa são: introito com o salmo correspondente, gradual e responso (*Responsum*), o tracto (*Tractum*), aleluia e o versículo aleluiatório, ofertório e a antífona da comunhão com o salmo. (Pereira, 1974)

BESTIÁRIO- Livro que compilava descrições de animais, criaturas fantásticas e pedras (reais e imaginários) e que estariam imbuídos de simbolismo cristão, prestando-se a lições morais. O bestiário, em todas as suas variadas manifestações, gozou de grande popularidade durante os sécs. XII e XIII, especialmente em Inglaterra. Era um dos livros mais queridos entre os laicos, funcionando como livro de uso privado e livro académico, fornecendo ainda material para a homilia. As imagens que ilustravam o texto estenderam-se a outros contextos, incluindo marginália, heráldica e mapas enciclopédicos. (Brown, 2004)

CÓPIA- Arquétipo feito a partir de um manuscrito de autor usado pelos copistas profissionais para a difusão de um determinado texto. Acto de transcrição a partir de um exemplar. (Faria e Pericão, 1999)

CÁLAMO- Pedaco de cana com as extremidades cortadas em bico, utilizada para escrever no pergaminho, antes da vulgarização da pena das aves. (Faria e Pericão, 1999)

CODEX (pal. lat.)- Nome dado pelos Romanos às tabuinhas de madeira revestidas por cera em que eles escreviam, e que eram ligadas como os livros || Códice. A primeira menção de um *codex* com a forma de um livro foi feita no séc. I d.C. por Marcial. (Ostos e Pardo, 1997; Faria e Pericão, 1999)

CÓDICE- Primitivamente era assim chamada a aglutinação de pequenas tabuinhas enceradas prontas para a escrita, presas numa das pontas por um fio que atravessava os orifícios aí existentes; mais tarde designa o manuscrito em folhas de pergaminho ou papel encadernadas juntas, de modo semelhante ao dos nossos livros; é possível que a sua expansão tenha ficado a dever-se ao uso que os cristãos lhe deram, pois serviam-se dele desde o século II || No sentido literal, um bloco de madeira || Um livro, dada a semelhança de um livro encadernado com um boco de madeira || Livro manuscrito organizado em cadernos solidários entre si por cosedura e encadernação; a alteração de formato do rolo para o códice deve ter-se dado, segundo a maioria dos autores, por volta do século IV a.C. (Ostos e Pardo, 1997; Faria e Pericão, 1999)

DRÔLERIE- Cena de fantasia que decora a margem de um manuscrito sem remeter directamente para o texto. Músicos, acrobatas, pessoas mascaradas de animais ou outras imagens de um “mundo às avessas”, as *drôleries* constituem imagens híbridas ou cenas profanas, por vezes retiradas de fábulas que, sem ligação com o conteúdo do texto, animam as margens de manuscritos essencialmente ingleses, flamencos ou do norte de França, entre 1250 e 1350. Libertado da função identitária do desenho, este sistema decorativo funciona como uma antítese do real. (Fouché, 2002)

ENCADERNAÇÃO- Operação de juntar as folhas de um livro, costurando os cadernos e cobrindo o corpo do volume com uma capa mais grossa e sólida que a folha vulgar; visa dar ao livro uma unidade material que facilite a sua leitura e o preserve da destruição e perda. || A encadernação remonta ao aparecimento do códice e o seu aspecto primitivo deve ter sido o de uma tabuinhas de madeira, vulgarmente cedro, com umas bandas de couro a envolver o texto e uma correia com que se apertava o conjunto; as encadernações dos códices mais ricos eram com frequência ornamentadas com ouro, pedras preciosas e esmaltes. (Faria e Pericão, 1999)

EPISTOLÁRIO- Livro utilizado no contexto litúrgico e que contém as leituras da missa, excepto o evangelho. (Pereira, 1974)

ESCRIBA- Copista. Pessoa que leva a cabo a transcrição manuscrita de um texto. (Faria e Pericão, 1999)

EXEMPLA- (pal. lat)- Plural de *exemplum*. Na Idade Média, o termo é utilizado com diferentes sentidos. Designa textos utilizados no ensino medieval. Designa igualmente desenhos compilados em códices que circulavam, servindo de modelos para cópia. Designa ainda as cópias fiéis e autenticadas realizadas a partir do original (o verbo *exemplare* significa copiar na I.M. *Exempla* refere-se ainda as histórias anexas aos sermões proferidos por frades das ordens mendicantes, as quais veiculavam a mensagem cristã através de episódios baseados em histórias populares e eventos contemporâneos, entre outras fontes. (Faria e Pericão, 1999; Scheller, 1995; Randall, 1957)

EXPLANATIO (pal. lat.)- Comentário literal que acompanhava o texto, rodeando-o tipograficamente; é muito comum no estudo de textos filosóficos, não só manuscritos, mas também impressos. (Faria e Pericão, 1999)

FILIGRANADOR- Pessoa que inscreve em iniciais motivos ornamentais semelhantes ao trabalho de filigrana em ouro em iniciais, estendendo pontualmente essa ornamentação a outros elementos do fôlio. (Faria e Pericão, 1999)

FOLHA- Peça rectangular de pergaminho ou papel, não dobrada, tal como foi produzida pelo fabricante. (Faria e Pericão, 1999)

FÓLIO (abrev. “fl.”)- Folha de papel ou pergaminho já dobrada e numerada apenas no recto. (Ostos e Pardo, 1997; Faria e Pericão, 1999).

FÓLIO RECTO (Fl. r) - Primeira página de um fólio e que corresponde à página ímpar. Indica-se da seguinte forma: “Fl. 13r”. (Faria e Pericão, 1999)

FÓLIO VERSO (Fl. v)- Segunda página de um fólio e que corresponde à página par. Indica-se da seguinte forma: “Fl. 13v”. (Faria e Pericão, 1999)

GLOSA- Explicação ou comentário manuscrito ou impresso de um texto difícil de entender; pode ser marginal ou interlinear.

ILUMINATIO (pal. lat.)- Ornamentação dos manuscritos (Ostos e Pardo, 1997; Faria e Pericão, 1999).

ILUMINATOR (pal. lat.)- Termo mais frequente usado em França para designar o iluminador de manuscritos, enquanto em Itália se usava mais o termo *miniator*. (Ostos e Pardo, 1997; Faria e Pericão, 1999)

ILUM. - Abreviatura de iluminura (Faria e Pericão, 1999).

ILUMINAÇÃO- Acto ou efeito de iluminar || Decoração de manuscritos com ilustrações e iniciais praticada na Europa ocidental a partir do séc. VII. (Faria e Pericão, 1999).

ILUMINURA- Imagem pintada sobre a folha de um livro ou outro documento, manuscrito ou impresso, a guache ou têmpera. (Ostos e Pardo, 1997; Faria e Pericão, 1999).

INICIAL- A primeira letra de uma palavra, verso, capítulo, etc.; é normalmente versal, de corpo superior. Nos livros manuscritos e mesmo nos livros impressos do séc. XV, os incunábulos, a inicial era normalmente ornamentada à mão e continha por vezes elementos alusivos ao próprio texto, as chamadas iniciais capitais historiadas. (Faria e Pericão, 1999).

LETRA DE AVISO- Letra de pequenas dimensões deixada num espaço em branco, destinada a guiar o trabalho do iluminador ou rubricador. (Faria e Pericão, 1999)



LIVRO DE HORAS- Coleção manuscrita ou impressa de orações, salmos e ofícios para uso de leigos. Dividido nas oito horas canônicas do dia, começou a ser iluminado na segunda metade do séc. XIII; no século seguinte, tornou-se no *best seller* das ofertas em livros, tradição esta que permaneceu nos manuscritos iluminados em pergaminho ou velino do século XV e nos primeiros livros ilustrados impressos, particularmente em França. (Ostos e Pardo, 1997; Faria e Pericão, 1999)

LIVRO DE MODELOS- Livro no qual os artistas registavam desenhos (da sua autoria ou copiados de outras fontes), frequentemente acompanhados de notas sobre cor e composição. Estes livros forneciam modelos (*exempla*) a serem copiados para diversos fins, nomeadamente no contexto das artes aplicadas. (Brown, 2004)

MARGEM DE CABEÇA- O mesmo que margem superior. Área que se situa na parte superior da página e que pode estar em branco ou preenchida com marginália. (Faria e Pericão, 1999)

MARGEM DE CORTE- O mesmo que margem exterior. Margem lateral correspondente à abertura do volume na parte oposta à lombada. (Faria e Pericão, 1999)

MARGEM DE FESTO- O mesmo que margem interior. Margem de uma página adjacente ao festo de um livro; é a margem esquerda do recto e a margem direita do verso de um livro. É por esta margem que se cosem os cadernos. (Faria e Pericão, 1999)

MARGEM DE PÉ- O mesmo que margem inferior. Área que se situa na parte inferior da página e que pode estar livre ou preenchida com marginália. (Faria e Pericão, 1999)

MARGINÁLIA- No sentido utilizado neste trabalho, o termo é correntemente definido como um conjunto de anotações feitas nas margens de um livro, manuscrito, jornal, caderno, entre outros. A palavra deriva do termo latino '*marginalia*' que designaria "coisas escritas na margem", referindo-se aos elementos resultantes da escrita ou da decoração nas margens de um manuscrito. Esses elementos (imagens, glosas, anotações ou diagramas) podiam fazer parte do plano inicial do trabalho, mas também podiam ser secundários ou mesmo de natureza excedentária. (Faria e Pericão, 1999; Houaiss, 2003)

MISSAL- Manual que contém as partes recitadas e cantadas da missa; é uma combinação de sacramentário e gradual; contém orações, leituras, cânticos, bênçãos. Ordinário (Pereira, 1974).

PENA- Utensílio munido de bico para escrever fabricado a partir dos rémiges dos patos, endurecidas através de um banho em cinzas quentes || Pluma|| Não é conhecido seu uso na Antiguidade clássica; os primeiros textos que a mencionam datam dos séculos V ou VI, época em que devem ter suplantado o uso do cálamo na Europa. (Faria e Pericão, 1999)

PENA DE PONTA LARGA- Pena feita de junco ou pena de ave, ligeiramente aguçada na ponta, usada como instrumento de escrita em suporte de pergaminho. (Faria e Pericão, 1999)

PERGAMINHO- Suporte de escrita preparado desde, pelo menos, o ano 2000 a.C. no Egito, a partir de peles de animais- cabra, ovelha, carneiro, etc., sem curtimento, mas tratado através de cal e enzimas, uma vez eliminados o pêlo, os músculos, etc.; em seguida era esticado num bastidor, seco, raspado e polido; a qualidade variava consoante o animal e a idade deste. O seu nome deriva do facto de, segundo se conta, ter sido em Pérgamo, onde reinava o rei Eumenes II, que começou a preparar-se como suporte da escrita o que, segundo parece, não é inteiramente verdade, uma vez que anteriormente já existiam textos gregos manuscritos sobre este suporte; o papel de Eumenes II deve ter sido o de difundir este produto, o que veio a proporcionar um suporte durável, forte e que podia ser reescrito; Quando o pergaminho era escrito apenas de um lado, a face escolhida para tal era a mais porosa, dado que é aquela que mais facilmente absorve a tinta e os pigmentos. Devido à sua estrutura interna, é um material extremamente higroscópico, cujas dimensões tendem a alterar-se como grau de humidade do ar. Após ter sido posto de parte o papiro (cuja produção se confinava a determinada zona geográfica, além de ser quebradiço e fungível), foi o pergaminho o principal suporte da escrita durante toda a Idade Média, associado ao velino, qualidade de pergaminho muito mais fina, que permitia a condensação da escrita e a confecção de códices mais delicados. É também chamado papiro de pele. (Faria e Pericão, 1999)

PINCEL DE CANA- Instrumento de escrita que o escriba embebia na tinta preparada por ele próprio, e com o qual desenhava os caracteres. (Faria e Pericão, 1999)

REGRADOR- Aquele que traça o regramento. (Faria e Pericão, 1999)

REGRAMENTO- Conjunto de linhas que são traçadas sobre a página para delimitar a superfície a escrever e para orientar a escrita. (Faria e Pericão, 1999)

ROLO- Texto manuscrito numa peça contínua de pergaminho, papiro ou papel, bastante raro depois do séc. IV d. C., embora usado na Idade Média, para descrição de árvores genealógicas, crónicas sob a forma de genealogias extensas, colecção de brasões e alguns registos; a folha de sobreposição ficava à esquerda, de modo que o instrumento de escrita não tivesse dificuldades na junta; o tamanho médio das folhas era cerca de 33x23 cm e o rolo médio tinha entre 7, 30 m e 10, 70 m; as fibras horizontais e a escrita ficavam do lado de dentro e o rolo começava com uma folha de fibras ao contrário, o *protokolon*; o título ficava no fim e provavelmente era inscrito numa pequena etiqueta ligada a uma extremidade; à etiqueta dava-se o nome de *syllabus*. Foi durante a Antiguidade, juntamente com a tabuinha, o principal veículo da escrita; era originalmente formado por tiras de papiro coladas umas às outras e guardado dentro de *capsæ*, caixas cilíndricas ou em jarros de argila ou cilindros de metal, com uma palavra de identificação escrita de lado ou na extremidade, ou simplesmente empilhado em prateleiras; desenrolava-se

horizontalmente da esquerda para a direita com cerca de quatro colunas de texto visíveis de cada vez; a informação respeitante ao autor, texto e produção (*cólofon*) servia para etiquetar o rolo, juntamente com as inscrições do *incipit* e *explicit*; a partir do século IV o rolo foi progressivamente substituído pelo *codex*, embora tenha sobrevivido durante a Idade Média para certas cerimónias, agora já feito de pergaminho (cosido ou colado) e lido verticalmente; esta forma era cómoda para albergar textos longos e por isso foi usada para fins administrativos; também eram utilizados rolos para genealogias e alguns destes rolos contêm belas iluminuras; crónicas em rolo acompanhavam muitas vezes as genealogias reais; os rolos do *exultet*, com textos destinados à bênção do círio pascal, eram desenhados propositadamente para serem vistos pela assembleia cristã, como texto colocado face ao leitor e a imagem colocada ao contrário para poder ser contemplada ao mesmo tempo que o texto era lido. Sobreviveram também rolos com orações que provavelmente eram usados como amuletos. (Faria e Pericão, 1999)

RUBRICA- Título, título corrente, título de capítulo ou outros ornamentos traçados à mão em tinta de cor, geralmente em vermelho, num manuscrito ou incunábulo. (Faria e Pericão, 1999)

RUBRICAÇÃO- Acto de inscrição realizado pelo rubricador. (Faria e Pericão, 1999)

RUMINATIO- Acção realizada no ritual da leitura clerical através da qual as palavras inscritas no códice e já decoradas pelo monge ou frade, eram repetidas pausadamente, numa espécie de ritual meditativo. (Eco, 2000)

SACRAMENTÁRIO- Livro que contém as orações recitadas pelo celebrante durante a missa cantada; as outras partes da missa estavam contidas no evangeliário, no Epistolário e no Gradual; os textos do sacramentário são divididos em textos invariáveis (o cânon e o ordinário da missa) e textos variáveis, estes últimos de acordo com o ano litúrgico; outras divisões são o Comum dos Santos e missas votivas para ocasiões especiais, tais como o matrimónio; em sacramentários iluminados o início *Te igitur* e do *Vere dignum* eram os locais mais escolhidos para colocar a iluminura. (Pereira, 1974)

SALMO- Texto extraído do livro bíblico do Saltério, que compreende 150 composições atribuídas ao Rei David. Cântico de glória a Deus. (Pereira, 1974)

SALTÉRIO- Nome que os Setenta (tradutores do Antigo Testamento em grego) deram ao binário de Israel, ou seja, aos hinos ou salmos destinados aos serviços corais dos templos ou das sinagogas. || Livro de coro que contém o texto dos 150 salmos conhecidos por salmos de David, constituintes de um dos livros do cânon da Bíblia e compilados segundo dois critérios: a sucessão do saltério bíblico (uma sucessão numérica- de 1 a 150- onde são evidenciadas as secções correspondentes às horas litúrgicas em que são usados os salmos) e a sucessão que os salmos têm na liturgia. || Parte do breviário que contém as horas canónicas de toda a semana, excepto as orações e as lições. || Psaltério. *Liber psalorum*. (Pereira, 1974)

SCRIPTOR (pal. lat)- Na Idade Média, copiador cuja missão é a de reproduzir o texto, sem o acrescentar. Copista. Escrevente. (Faria e Pericão, 1999)

SCRIPTORIUM (pal. lat)- (Plural: *scriptoria*). Local de um estabelecimento eclesiástico onde se fazia a cópia manuscrita de livros e iluminuras, se preparavam os cadernos para serem entregues aos escribas e iluminadores e se procedia à raspagem dos palimpsestos ou peças de pergaminho já utilizadas. (Faria e Pericão, 1999)

SCHOLÆ SCRIBENDI (loc. lat.)- Oficina medieval de cópia de manuscritos que ensinava esta arte aos aprendizes de copistas (*scholares*), sob a direcção de um *magister*. (Faria e Pericão, 1999)

SCHOLARES (pal. lat.)- Aprendiz de copista na Idade Média. (Faria e Pericão, 1999)

TÍTULO- Designação de documento impressa ou manuscrita que constitui um todo distinto, quer conste de um, quer de vários volumes. || Palavra, frase ou grupo de caracteres, que identifica um documento ou uma publicação, obra ou uma das obras nela contidas, em geral directamente relacionados com o tema principal de que ela trata. (Faria e Pericão, 1999)

TÍTULO DE CAPÍTULO- Aquele que inicia o capítulo de um livro || Palavra ou expressão que define o conteúdo das partes de uma obra. (Faria e Pericão, 1999)

TÍTULO CORRENTE- Título geralmente abreviado, repetido à cabeça ou no pé de cada folha. (Faria e Pericão, 1999)

ANEXO B- GLOSSÁRIO DE TERMOS DE GRAFFITI

ADD-ON- *Graffiti* paródico executado sobre um objecto já existente, alterando-lhe o sentido.

BEBS- Imagens figurativas que adornam ou compõem os *graffitis*. O mesmo que *caracters*.

BITE- Dar bites, imitar o estilo gráfico de outro *writer* ou *graffiter*.

BOMBER- *Graffiter* que pratica *bombing*.

BOMBING- *Graffitis* que se realizam rapidamente, pouco adornados e com letras menos elaboradas do que as de um *color piece*.

BREAK DANCE- Dança própria da cultura *hip hop*.

CAPS- Cápsulas que se colocam na saída das latas de spray. Existem *caps* específicos para cada tipo de traço pretendido.

CREW- Conjunto de *graffiters* que usualmente pintam juntos, existindo nos seus trabalhos uma assinatura ou sigla que identifica esse colectivo.

CROSS-OUT (OU CROSS)- Pintar algo (traço, *tag* ou desenho) sobre um trabalho alheio.

DETONADO- Local ou parede cheio(a) de *bombing*.

DJ- Elemento que, através da manipulação de discos, cria a base musical do *rap*, sendo o seu trabalho completado com o auxílio de uma caixa de ritmos.

FILL-IN- Preenchimento (simples ou elaborado) do interior das letras de um *throw-up* ou *piece*.

GRAFF- Abreviatura da palavra *graffiti*.

GRAFFITI- Componente visual (plástica) da cultura *hip-hop*. O mesmo que *writing*.

HIP-HOP- Cultura urbana composta pelo *graffiti*, música *rap* (com *djing e mciing*) e *break dance*.

HOT- Parede ou zona repleta de *graffitis*; zona de grande risco para os *writers* fazerem o seu trabalho.

JAM- Encontro de *writers* onde estes mostram os seus *skills*, cobrindo várias superfícies com as suas pinturas, por vezes em ambiente de competição directa, e onde é vulgar decorrerem simultaneamente actividades relacionadas com as restantes componentes do *hip hop*.

KING- Diz-se do *graffiter* experiente, com muitos *skills* e grande número de trabalhos realizados. O contrário de *toy*.

PIECE- *Graffiti* a cores, bastante elaborado. Normalmente constituído por fundos trabalhados, letras estilizadas e adornadas com *carachters*.

PICHAÇÃO- *Graffiti* oriundo de S. Paulo. Sendo uma variante *low-budget*, predomina a aplicação monocromática de tinta, em vez do aerosol. Apresenta características morfológicas identificáveis, por vezes baseadas em fontes tipográficas de álbuns de *rock n'roll* e ainda em fontes usadas por *gangs* de Los Angeles a partir dos anos 30.

PROPS- Parabéns ou felicitações escritas, dedicadas a *graffiters* ou *crews*, por amizade ou porque a qualidade do trabalho o justifica.

QUEIMAR SPOTS- Cobrir uma parede ou zona com trabalhos de pouca qualidade.

ROOF TOP- *Graffiti* realizada numa zona significativamente alta de um edifício.

SELL OUT- Termo que identifica a actividade do *graffiter*, quando este trabalha a troco de dinheiro ou latas de tinta.

SKILLS- Conjunto de técnicas dominadas por um *graffiter*.

STENCIL- Técnica utilizada no *graffiti* que consiste na passagem de tinta sobre uma máscara de metal ou papel à qual foi subtraída a informação que se pretende imprimir.

TAG- Assinatura do *graffiter*.

TAGAR- Escrever o *tag* com letras desenhadas com uma só linha de tinta.

THROW-UP- Actividade de um *graffiter* quando este se limita a tagar paredes.

TOY- *Graffiter* inexperiente. O contrário de *king*.

WALL OF FAME- Muro de grandes dimensões pintado com uma sequência longa de *pieces*.

WILD STYLE- *Graffiti* caracterizado por uma forte estilização das letras, tornando-o praticamente ilegível;

WRITER- O mesmo que *graffiter*;

WRITING- O mesmo que *graffiti*;

A partir de Alvelos (2003); Manco (2005) e Marques, Almeida e Antunes (2000).

ANEXO C- CONTEÚDO TEXTUAL DE FÓLIOS E DESCRIÇÃO DOS RESPECTIVOS CÓDICES

As traduções que se apresentam são aproximações às versões originais mediante identificação de trechos dos fólhos na Bíblia.

Estão assinalados entre parêntesis rectos excertos de frases que, embora não figurando nos fólhos, fazem parte do conteúdo dos fólhos adjacentes, ajudando a configurar o sentido do texto.

A ordem dos fólhos é a de entrada das figuras no texto.

DESCRIÇÃO DO SALTÉRIO MS. 623

“BPMP- Ms 623- Na folha de guarda inicial, a inscrição: “Monsieur Chuliat (?) bon garçon quand il dort”. – Encadernado com pastas de madeira revestidas a pele, deteriorada.

IGREJA CATÓLICA. Liturgia e Ritual. Saltério.

[Saltério]. – [1301- 1325].- [206]f. (17 l.) : perg. ; 123x83 mm

BPMP (1879-1896). – Texto em Latim.- Letra Gótica.- Iniciais a cores e ouro historiadas (representação do Rei David, f. [47] e [142] v., e outras relativas ao Antigo e Novo Testamento, e verdades da fé cristã), prolongando-se pelas margens com figuras humanas, grotescas e animais; iniciais filigranadas.” (Cepeda, 2001, p. 181)

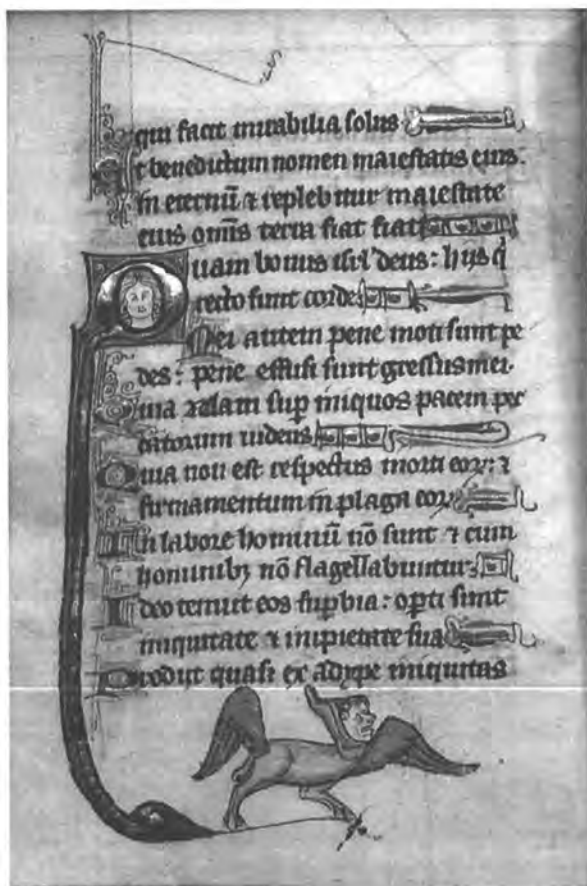
Acrescentamos ainda uma outra descrição do mesmo códice:

“Um saltério do séc. XIV, lamentavelmente muito aparado nas margens (Ms 623), tem duas iluminuras de página inteira e iniciais historiadas. Outras iniciais e capitais- em que o motivo do centro é a figura humana (minúsculos rostos femininos e masculinos) ou uma simples decoração filigranada- acham-se prolongadas para as margens e ornadas com inúmeros motivos que evocam o quotidiano medieval (figuras alusivas a diferentes tipos de trabalho, à caça, à guerra,

malabaristas, contorcionistas, músicos e ainda um grande número de animais domésticos e bravios).” (Cabral, 1998)

CONTEÚDO TEXTUAL DE FÓLIOS PERTENCENTES AO SALTÉRIO MS 623

Ms 623, fl. 87v. (figura 33)



Ms 623, fl. 87 v.

“[Bendito seja o Senhor Deus] que só [ele] faz maravilhas! Bendito seja para sempre o seu nome glorioso! / Que toda a terra seja repleta da sua glória!” Salmo 72 (71), 18-19

“Na verdade, Deus é bom para Israel, para os homens de coração puro.

E no entanto, por pouco não afundei; um nada, e eu teria dado um passo em falso.

Pois eu tinha inveja dos novos ricos, eu via a boa sorte dos ímpios.

Não se privam de nada até à sua morte, têm a barriga bem cheia.

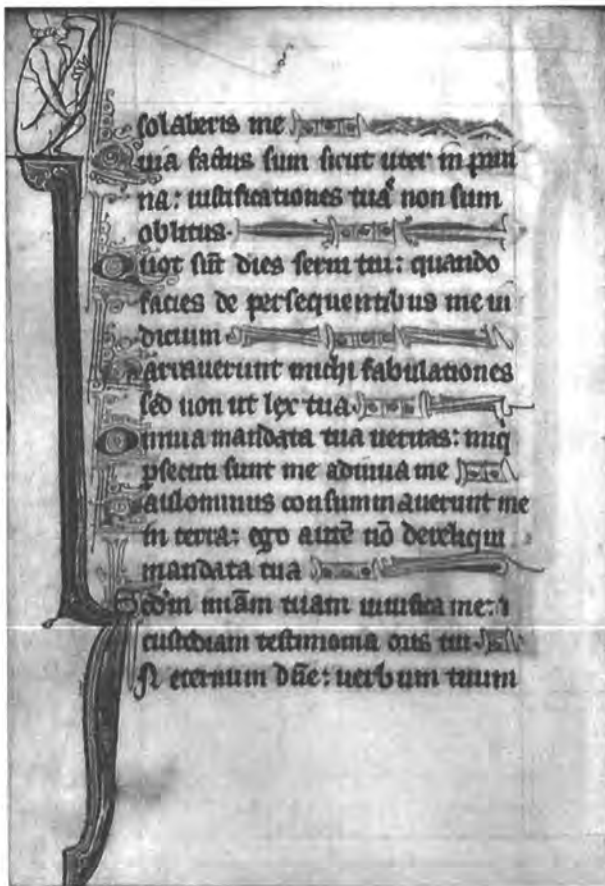
Não compartilham da desgraça dos outros, / não são atingidos como os outros.

Então, pavoneiam-se com orgulho, embandeirados na sua violência.

O olho deles aparece, apesar da sua iniquidade [nele transparece o que pretende o seu coração]”

Salmo 73 (72), 1-7

Ms 623, fl. 155v (figura 47)



Ms. 623, fl. 155v.

“[Meus olhos consumiram-se em procurar as tuas ordens, e eu disse: Quando me] consolarás?

Eu era semelhante a um odre tostado, mas não esqueci os teus decretos.

Quanto durarão esses dias para o teu servo? / Quando tomarás uma decisão contra os meus perseguidores?

Orgulhosos cavaram fossos contra mim, em menosprezo à Tua lei.

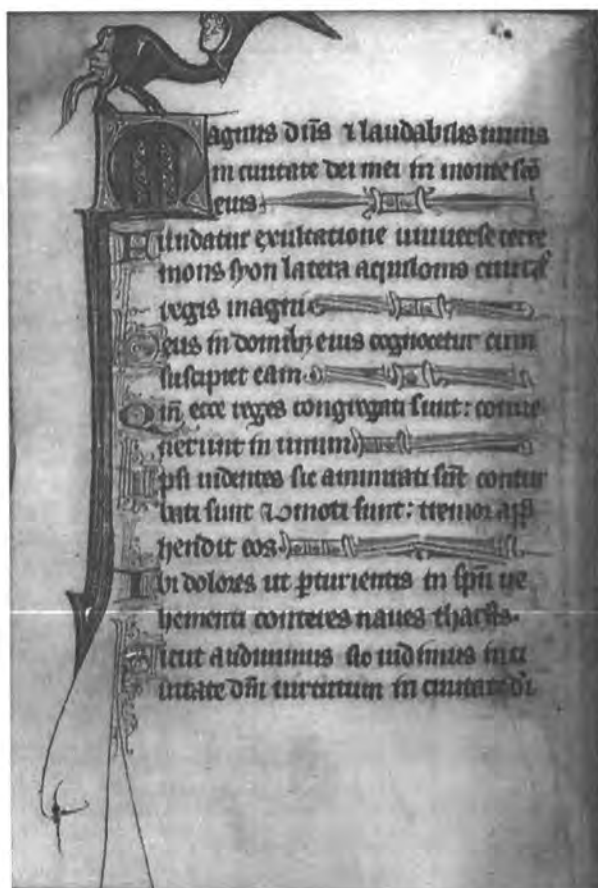
Todos os teus mandamentos são fidelidade: agora que sou perseguido com perfídia, ajuda-me.

Consumido e quase prostrado, não abandonei os teus preceitos.

Segundo a tua fidelidade, faze-me reviver, e eu observarei o que a tua boca exige.

Para sempre, Senhor, tua palavra se levanta nos céus.” Salmo 119 (118), 82-89

Ms 623, fl. 58v. (figura 79)



Ms 623, fl. 58v

“Ele é grande, o Senhor, ele é cumulado de louvores, na cidade do nosso Deus, sua montanha santa.

Bela e altaneira, ela alegre a terra inteira. O extremo Norte é a montanha de Sião, a cidade do grande rei. Nos palácios de Sião, Deus é conhecido como a cidadela.

Reis se haviam unido; juntos avançavam.

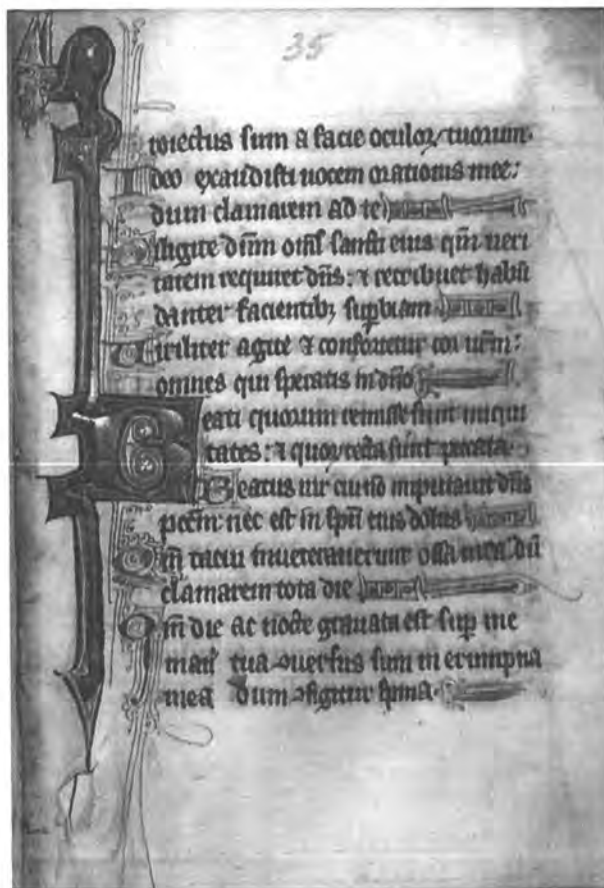
Mas viram: imediatamente, boquiabertos,/ apavorados, fugiram.

Um tremor os pregou ali mesmo. /retorcidos como mulher em dores de parto.

Era como o vento do Oriente, quando arrebenta as naves de Tarshish.

O que ouvíramos dizer, vimo-lo na cidade do Senhor de todo poder, na cidade do nosso Deus:[
Deus a consolida para sempre.]” Salmo 48 (47), 2-9

Ms 623, fl. 35r (figura 93)



Ms 623, fl. 35r

“Eu, porém, dizia no meu temor: «fui expulso para longe dos Seus olhos». Porém ouvistes o brado das minhas súplicas, quando a Vós clamava. Amai o Senhor todos os seus Santos; o Senhor protege os fiéis, mas paga em duplicado contra os que procedem com soberba.

Sede corajosos e valentes no vosso coração, todos quantos esperais no Senhor.” Salmo 31 (3), 23-25

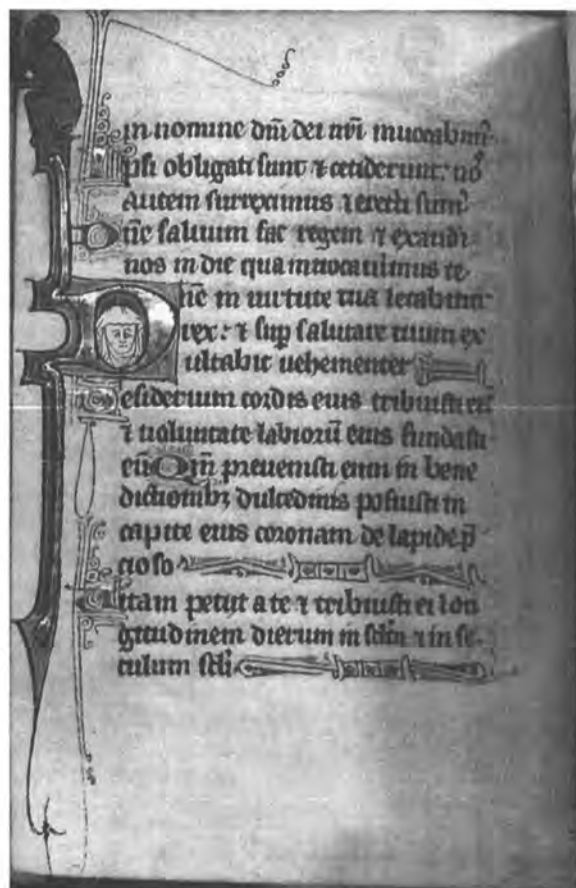
“De David. Salmo. Feliz o que é perdoado da sua culpa, cujos pecados foram cobertos.

Feliz o homem a quem o Senhor não argui de culpa e em cujo espírito não há engano.

Enquanto me conservava calado, os meus ossos definhavam, em pranto todo o dia.

Pois que, noite e dia, a vossa mão pesava sobre mim; consumia-se o meu vigor em calores de Verão.” Salmo 32 (31), 1-4

Ms 623, fl. 21v. (figura 97)



Ms 623, fl. 21v.

“Uns com os seus carros, outros com cavalos, nós, porém, invocamos o nome do Senhor nosso Deus.

Eles cedem e são vencidos; mas, nós, de pé, estamos seguros.

Salvai, Senhor, o Rei, respondei-nos no dia em que Vos invocarmos!” Salmo 20 (19), 8 -10

“Em Vosso poder, Senhor, se alegra o rei.

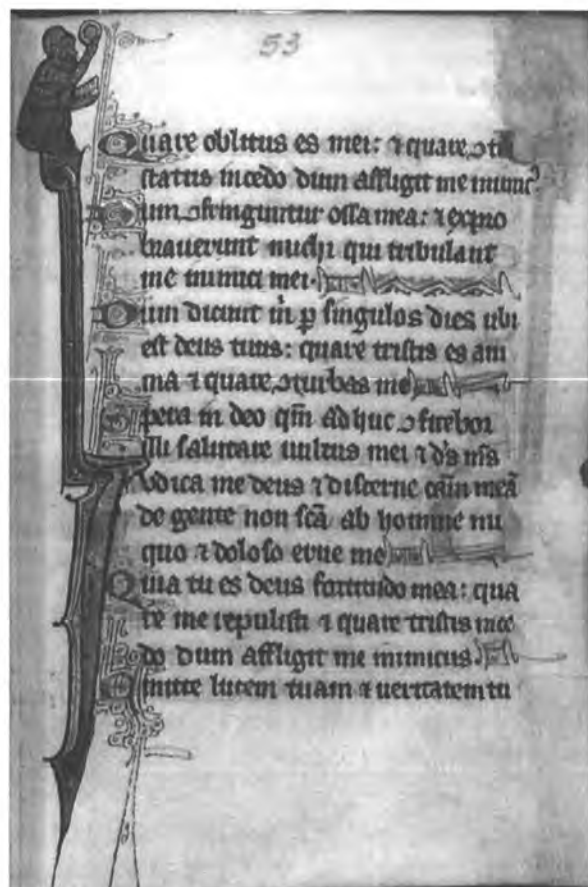
Concedei-lhes os desejos do seu coração, não recusais os pedidos dos seus lábios.

Ide ao seu encontro com bênçãos preciosas, colocai-lhes sobre a cabeça uma coroa de ouro.

Pede-Vos vida abundante e Vós a concedestes; dias sem conta, pelos séculos fora.” Salmo 21 (20),

2-5

Ms 623, fl. 53r. (figura 98)



Ms 623, fl. 53r.

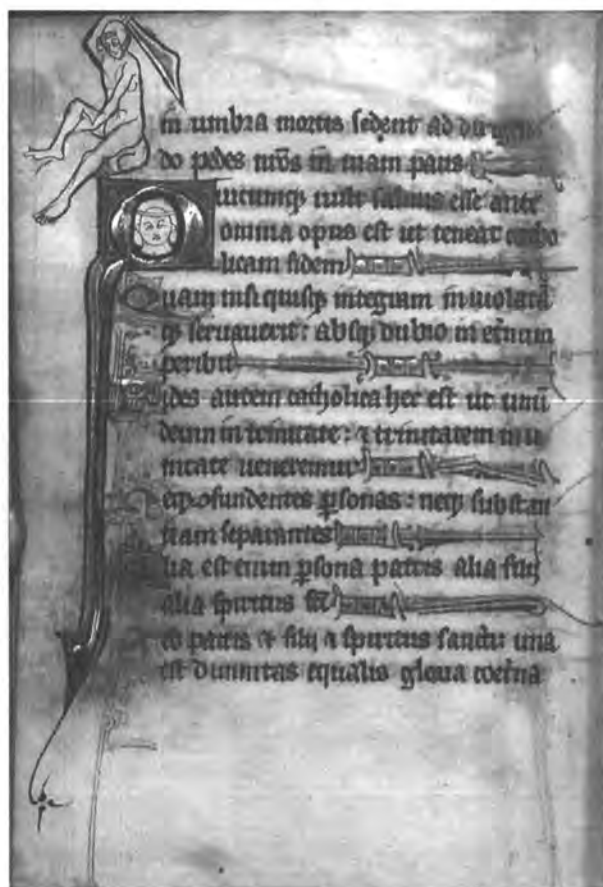
“Quero dizer a Deus: «minha rocha, porque Vos esqueceis de mim? Porque hei-de andar eu triste, sob pressão do inimigo»? Num despedaçar de ossos, insultam-me os adversarios; vão-me repetindo ao longo do dia: «Onde está o teu Deus»?

Porque estás abatida, ó minha alma, e te perturbas dentro de mim? Confia no Senhor, que ainda O hei-de louvar. Ele é a alegria do meu rosto. Ele é o meu Deus.” Salmo 42 (41), 10-12

“Fazei-me justiça, ó Deus, e defendei a minha causa contra gente sem piedade; livrai-me do homem enganador e perverso. Vós sois, na verdade, o Deus do meu refúgio. Porque é que então me repelis? Porque ando eu triste sobre a pressão do meu inimigo?

Enviai a Vossa luz e a Vossa verdade, que elas me guiem, me conduzam à Vossa montanha santa, ao lugar da vossa morada.” Salmo 43 (42), 1-3

Ms 623, fl. 198v. (figura 102)



Ms 623, fl. 198v

“[...] aqueles que se encontram nas trevas e na sombra da morte, e guiam os nossos passos no caminho da paz”. Lc. 1, 79

“Quem quiser salvar-se deve antes de tudo professar a fé católica.

Porque aquele que não a professar, integral e inviolavelmente, perecerá sem dúvida por toda a eternidade.

A fé católica consiste em adorar um só Deus em três Pessoas e três Pessoas em um só Deus.

Sem confundir as Pessoas nem separar a substância.

Porque uma é a Pessoa do Pai, outra a do Filho, outra a do Espírito Santo.

Mas uma só é a divindade do Pai, e do Filho, e do Espírito Santo, igual a glória, coeterna a majestade.

Tal como é o Pai, tal é o Filho, tal é o Espírito Santo.

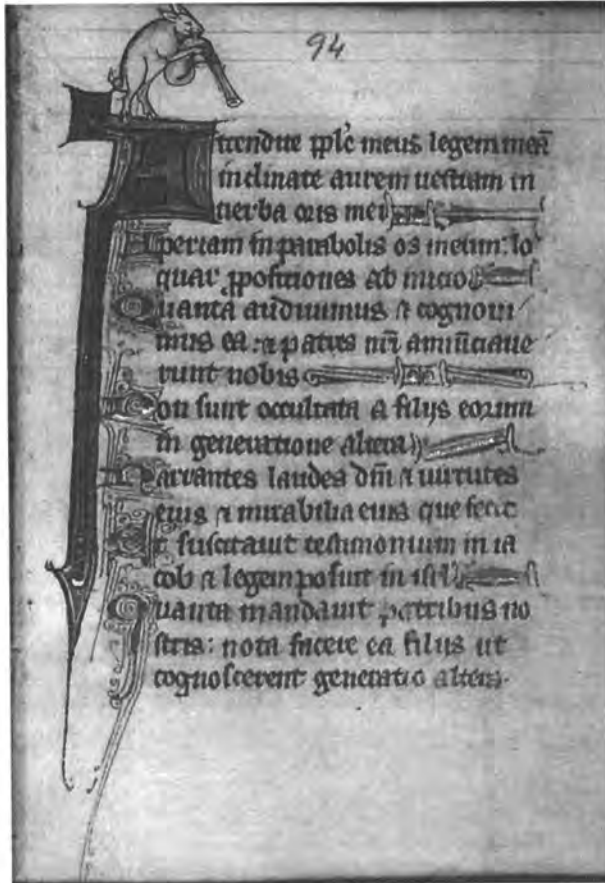
O Pai é incriado, o Filho é incriado, o Espírito Santo é incriado.

O Pai é imenso, o Filho é imenso, o Espírito Santo é imenso.

O Pai é eterno, o Filho é eterno, o Espírito Santo é eterno.

E contudo não são três eternos, mas um só eterno.” Símbolo Atanasiano ["Quicumque"]

Ms 623, fl. 94r. (figura 110)



Ms 623, fl. 94r.

“Ó meu povo, escuta minha lei, / presta ouvido às palavras da minha boca.

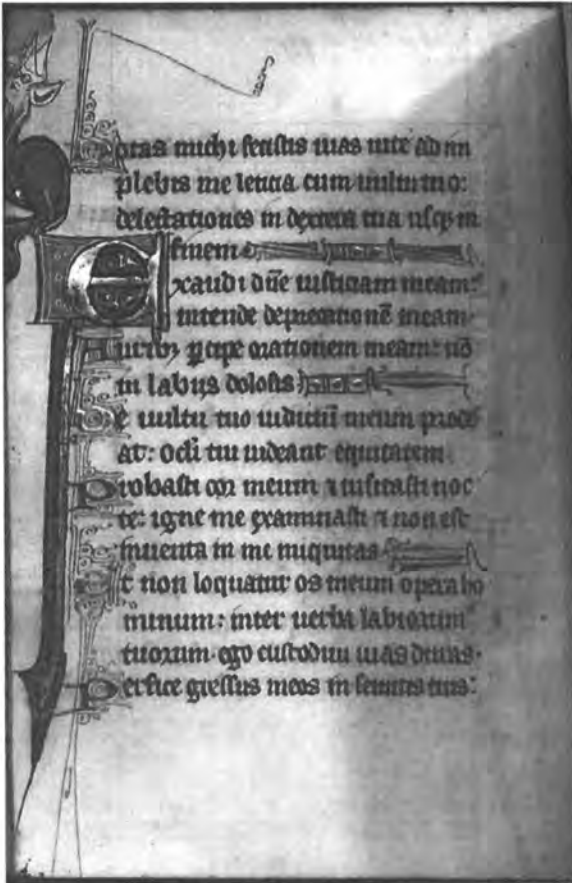
Vou abrir a boca para uma parábola e tirar as lições do passado.

O que temos ouvido e conhecido, / o que nossos antepassados nos têm transmitido,

Não o calaremos aos seus descendentes, mas transmitiremos à geração seguinte os títulos de glória do Senhor, seu poder e as maravilhas que fez.

Ele fixou uma regra em Jacó, / estabeleceu uma regra em Israel. / Ela ordenava a nossos pais/que ensinassem essas coisas a seus filhos, para que a geração seguinte as aprendesse, [esses filhos que iam nascer.]” Salmo 78 (77), 1-6

Ms 623, fl. 14v. (figura 111)



Ms 623, fl. 14v.

“ Ensinar-me-eis o caminho da vida; na Vossa presença (gozamos) a plenitude da alegria, na Vossa direita (encontramos) as delícias eternas.” Salmo 16 (15), 11

“Proceda de Vós o meu julgamento; os Vossos olhos completem o que é justo.

Sondastes o meu coração, visitastes-me durante a noite, provastes-me sem nada encontrar; a minha boca não transgredirá os meus propósitos.

Guardai-me das más ações dos homens e dos caminhos do violento, segundo a palavra da Tua boca.

Firmai os meus passos nos Vossos caminhos e que os meus pés não vacilem.” Salmo 17 (16), 2-5

DESCRIÇÃO DO SALTÉRIO ST. 24

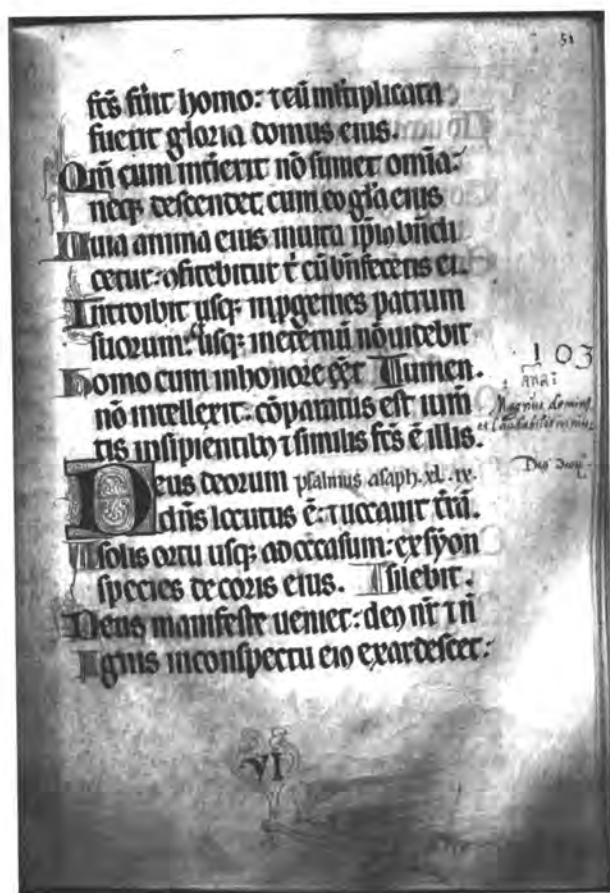
“IGREJA CATÓLICA. Liturgia e ritual. Saltério

[Saltério]. -[1251-1350]. - [223] f. (17 l.) : perg. ; 341x244 mm Corbin (1952); Cruz (1964); Nos Confins... (1992); Nascimento; Meirinhos (1998). - Texto em latim. - Letra carolina. - Cantochão. - Notação musical de tipo aquitano sobre monograma vermelho; losango infra-semitonal. - Iniciais a azul e vermelho, algumas filigranadas; grandes iniciais filigranadas e ornamentadas com motivos religiosos, grotescos e as armas de Portugal; desenhos miniaturados junto à numeração dos cadernos. - Calendário no f. [1] r.

BPMP - Ms. 114 [Santa Cruz 24] - Foram cortados o último fólio do caderno XVIII e o quarto do caderno XX e mutilados os fólhos [203] e [206]. - Enc. com pastas de madeira revestidas a pele, muito deteriorada. - Pert.: Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Santa Cruz 24)**
(Cepeda, 2001)

CONTEÚDO TEXTUAL DE FÓLIOS PERTENCENTES AO SALTÉRIO ST 24

St 24, fl. 51r. (figura 95)



St. 24, fl. 51r.

“[Não temas quando um homem se enriquece] e quando aumenta a glória da sua casa. Pois ao morrer, nada leva consigo, e a sua glória não o acompanha.

Enquanto vivia, ele se felicitava:/ ‘Aplaudem-te, pois tudo vai bem contigo’.

Mas ele se juntará ao círculo dos seus antepassados,/ que nunca mais verão a luz.

O homem com as suas honras, mas sem compreender, assemelha-se ao animal emudecido.”

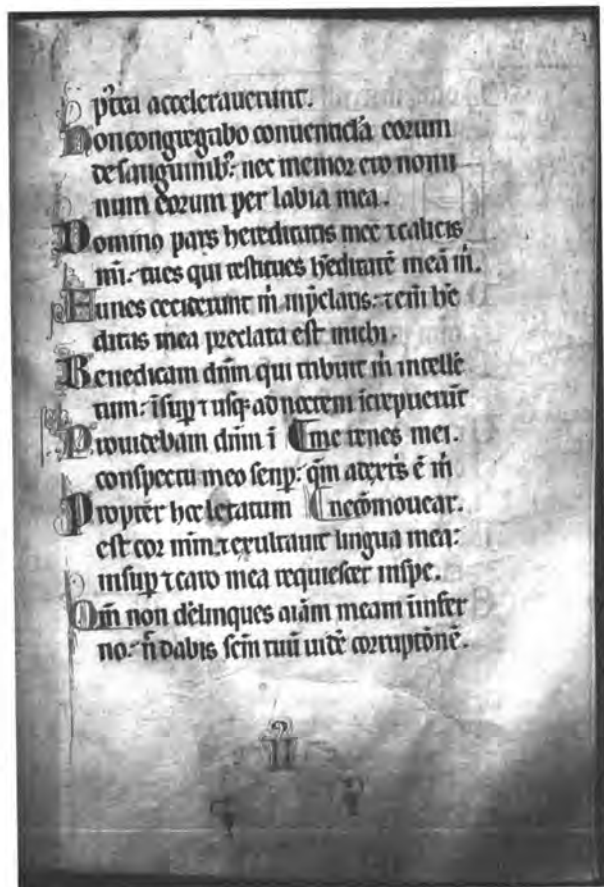
Salmo 49 (48), 17

“O Deus dos deuses, o Senhor, falou;/ ele convocou a terra, do Nascente ao Poente.

De Sião, a beleza perfeita, Deus resplandece.

Que o nosso Deus venha/ e não se cale! Diante dele há um fogo que devora [ao redor dele, o furacão].” Salmo 50 (49), 1-3

St 24, fl. 11r. (figura 105)



St 24, fl. 11r.

“[As divindades desta terra,/ essas potências que tanto me agradavam,
aumentam suas devastações; as pessoas precipitam-se atrás delas] Mas eu não lhes oferecerei
mais libações de sangue e meus lábios não mais pronunciarão seus nomes.

Senhor, minha herança e minha parte da taça,/ meu destino, o tens em tuas mãos.

A sorte que me toca é deliciosa, o quinhão que me coube é o mais belo.

Bendigo o Senhor que me aconselha; mesmo à noite minha consciência me adverte.

Tenho sempre o Senhor diante de mim, com ele à minha direita, sou inabalável.

Por isso meu coração rejubila, minh'alma exulta e minha carne habita em segurança,
Pois não me abandonas ao Sheol, não deixas o teu fiel ver o fosso." Salmo 16 (15), 4-10

DESCRIÇÃO DO MISSAL COD. CXXIV/1-11

“BPADE- COD CXXIV/ 1-11- fólhos mutilados. – Enc. com pastas de madeira revestidas a pele; muito deteriorada, falta de uma pasta.

IGREJA CATÓLICA. Liturgia e ritual. Missal

[Missal]. – [1376-1425].-[306]f. (2 colns., 27 l.) : perg. ; 300x210 mm

Peixeiro (1986), I, p. 411-440, II, p. 196-398.- Texto em latim.- Letra gótica.- Cantochão.-

Notação musical quadrada negra sobre tetragrama.

Iniciais filigranadas a azul e vermelho com prolongamentos pelas margens; iniciais ornamentadas a cores com motivos geométricos e vegetalistas; muitas das iniciais e letras são adornadas com figuras de santos, bispos e outras, algumas grotescas; estas figuras decoram igualmente algumas das margens.-

Pela importância dada a certas festividades, pertenceu, seguramente, a um convento dominicano.”

Em relação à datação e proveniência do missal, Peixeiro (1986) acrescenta ainda:

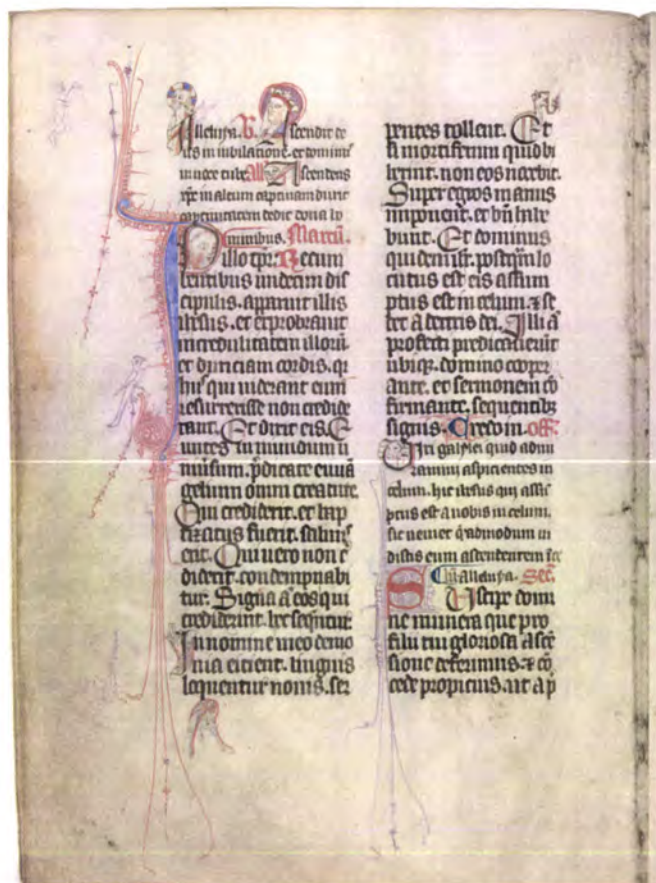
“Não restam, pois, dúvidas de que se trata de um missal dos frades pregadores. Permanecem muitas, contudo, sobre a sua origem. De facto, o códice não é completamente singular no contexto da produção nacional. Veja-se a semelhança da cercadura das letras pintadas e ornadas com elementos fitomórficos com as do Alc. 26 e Alc. 376. Não são invulgares, também, os desenhos ao longo do texto, como no Alc. 447 a 449, dos fins do séc. XIV ou princípios do séc. XV.” (...)

“Contudo, o relevo dado à festa de S. Luís, cujo nome é acompanhado com o título “Rei de França” , e que possui uma das principais letras filigranadas e a figura do rei desenhada à

margem, podem, pelo menos, levantar suspeitas sobre a origem francesa deste códice acrescidas, ainda, com a inclusão doutros santos locais franceses como S. Cedónio (ou Sidónio), bispo de Aix. Tanto a letra como a iluminura são também, pelo menos, de influência francesa.” (...) “Não existe qualquer referência sobre a data da feitura deste códice, pelo que devemos limitar-nos aos indícios que o códice nos fornece. Assim, a letra parece ser dos finais do sé.c XIV ou princípios do séc. XV. Cunha Frivera, como atrás se referiu, aponta para o séc. XV.”

CONTEÚDO TEXTUAL DE FÓLIOS PERTENCENTES AO MISSAL COD. CXXIV/1-11

Cod. CXXIV/1-11, fl. 145v (figura 37)



Cod. CXXIV/1-11, fl. 145v

“Aleluia. Ergue-se Deus e Senhor em júbilo e ao som de trombetas. Ergue-se Cristo nas alturas”

“Apareceu, finalmente, aos próprios onze, quando estavam à mesa, e censurou-lhes a incredulidade e a obstinação em não acreditarem naqueles que O tinham visto ressuscitado. Depois disse-lhes: «Ide pelo mundo inteiro e anunciai a Boa Nova a toda a criatura.

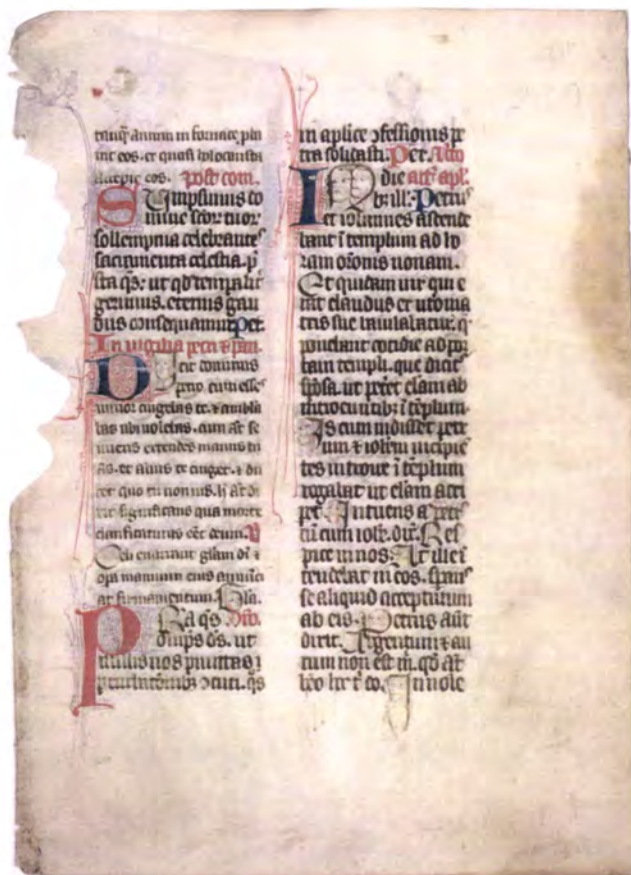
Quem acreditar e for batizado será salvo, mas quem não acreditar será condenado.

Eis os milagres que acompanharão aqueles que acreditarem: Em Meu nome expulsarão os demónios, falarão línguas novas, apanharão serpentes com as mãos e, se ingerirem alguma bebida mortífera, não sofrerão nenhum mal; imporão as mãos sobre os enfermos e eles recuperarão a saúde».

A Ascensão- Depois de lhes ter falado, o Senhor Jesus foi arrebatado ao Céu e sentou-Se à direita de Deus. E eles, partindo, foram pregar por toda a parte, e o Senhor cooperava com eles, confirmando a Sua palavra com os milagres que a acompanhavam.” S. Marcos 16, 14-20

Credo e Ofertório seguido de um texto cujo tema continua a ser a ascensão e a alegria pascal.

Cod. CXXIV/1-11, fl. 239r (figuras 38 e 103)



Cod. CXXIV/1-11, fl. 239r

“[As almas dos justos estão nas mãos de Deus e nenhum tormento os atingirá.

Aos olhos dos insensatos pareceram morrer, a sua saída deste mundo foi tida como uma desgraça,

A sua morte, como uma derrota. Mas eles estão em paz.

Se aos olhos dos homens foram castigados, a sua esperança estava cheia de imortalidade.

Depois de terem sofrido um pouco, receberão grandes bens, pois Deus os provou e achou dignos de si.]

Provou-os como o ouro na fornalha e aceitou-os como holocausto” Livro da Sabedoria 3, 6

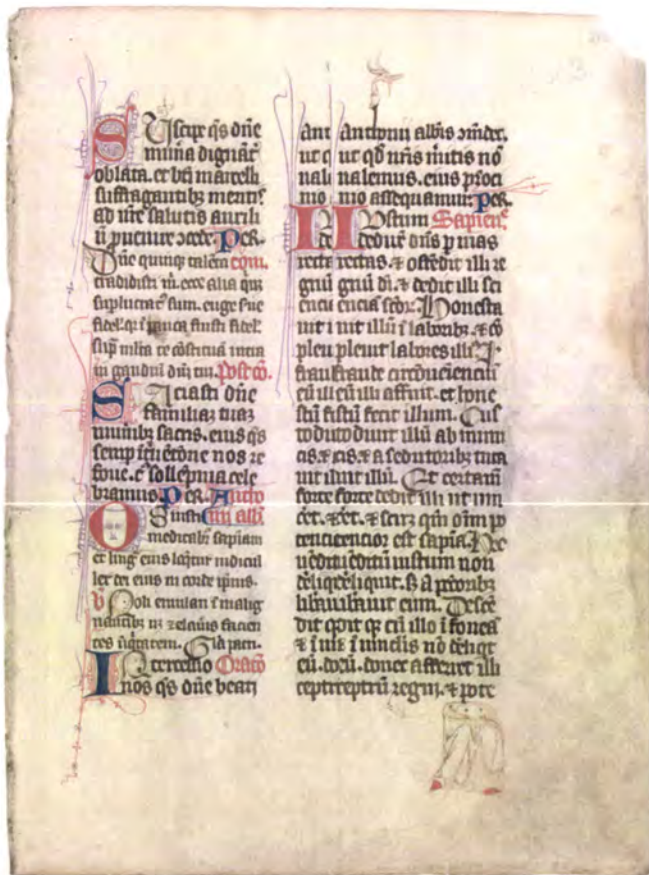
“Depois da comunhão”...

“... solenes Sacramentos celestes que celebramos para alcançarmos as alegrias eternas”. (oração)

“Na vigília de S. Pedro e S. Paulo” (orações)

“Pedro e João subiam ao templo, para a oração das três horas da tarde. Era para ali levado um homem, coxo desde o ventre materno, que todos os dias colocavam à porta do templo, chamada Formosa, para pedir esmola àqueles que entravam. Ao ver Pedro e João entrarem no templo, pediu-lhes esmola. Pedro, juntamente com João, olhando-o fixamente, disse-lhe: «Olha para nós.» O coxo tinha os olhos nos dois, esperando receber alguma coisa deles. Mas Pedro disse-lhe: «Não tenho ouro nem prata, mas o que tenho, isto te dou: Em nome [de Jesus Cristo Nazareno, levanta-te e anda!>]” Actos dos Apóstolos 3, 1-6.

Cod. CXXIV/1-11, fl. 213r (figura 74)



Cod. CXXIV/1-11, fl. 213r

Este fólio diz respeito à celebração de Santo António.

“ que o Senhor se digne aceitar as oblações...”

“aqueles a quem confiaste os talentos... muito será dado àqueles que foram fiéis no pouco”.

“Saciaste Senhor a tua família pelos ofícios sagrados ... este que celebramos”.

“António” .

“Possuíste sabedoria e uma língua capaz de falar ao coração dos ímpios” (refere-se a Santo António).

“Glória ao pai”,

“Oração”. “Por intercessão” ... “António branco”– (pequena oração a Deus por intercessão de Santo António).

“[Porém, a sabedoria livrou dos sofrimentos aos que a serviam.]

Foi ela que guiou o justo por caminhos rectos quando fugia da ira do seu irmão, e lhe mostrou o reino de Deus e lhe deu o conhecimento das coisas santas. Ajudou-o nos seus trabalhos e fez frutificar os seus esforços.

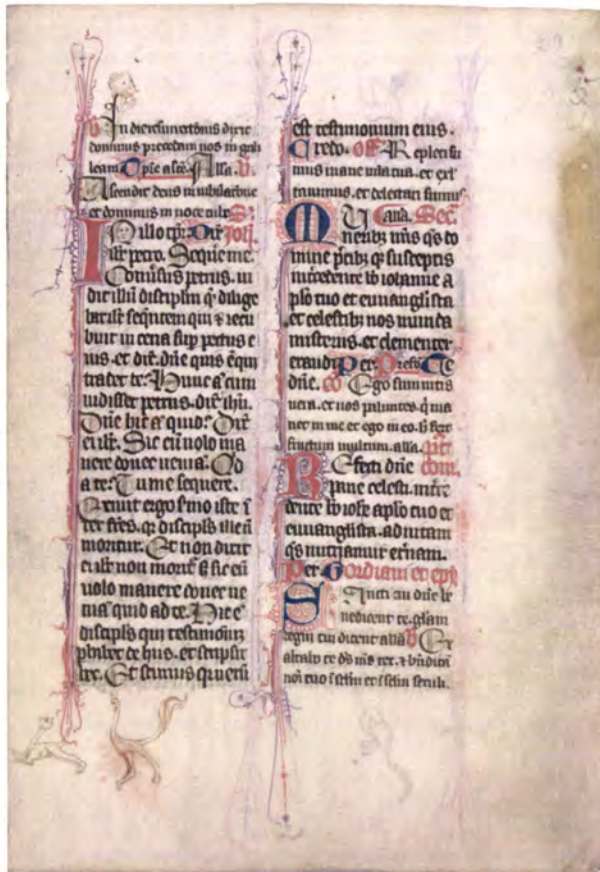
Ela cuidou dele contra a avareza dos opressores e fez-lhe adquirir riquezas.

Protegeu-o contra os seus inimigos e defendeu-o dos que lhe armavam ciladas, deu-lhe a vitória, num rude combate, a fim de lhe ensinar que a piedade é mais forte que tudo.

Ela não desamparou o justo vendido, mas preservou-o do pecado.

Desceu com ele à prisão e não o abandonou nas suas cadeias, até lhe entregar nas mãos os poderes [do reino.]” Sabedoria 10, 10-14

Cod. CXXIV/1-11, fl. 225r (figura 76)



Cod. CXXIV/1-11, fl. 225r

Refere-se, possivelmente, à festa de S. João Apóstolo e Evangelista.

“No dia da ressurreição o Senhor disse: «Irei diante de vós para a Galileia»... “Aleluia. Vós. Ergue-se Deus em júbilo e o Senhor ao som de trombetas”.

“[E disse isto para indicar o género de morte com que ele havia de glorificar a Deus. Depois destas palavras, acrescentou:] «Segue-me».

Pedro, voltando-se, viu que o seguia o discípulo que Jesus amava, aquele que, durante a ceia, se inclinara sobre o seu peito e lhe perguntara: «Senhor, quem é que te vai entregar?»

Ao vê-lo, Pedro disse a Jesus «Senhor, e deste, que será?»

Disse-lhe Jesus: «Se eu quiser que ele fique até que Eu venha, que tens com isso? Tu, segue-Me».

Divulgou-se pois, entre os irmãos o boato de que aquele discípulo não morreria. Jesus não lhe disse que não morreria, mas sim: «Se Eu quiser que ele fique até que Eu venha, que tens com isso?»

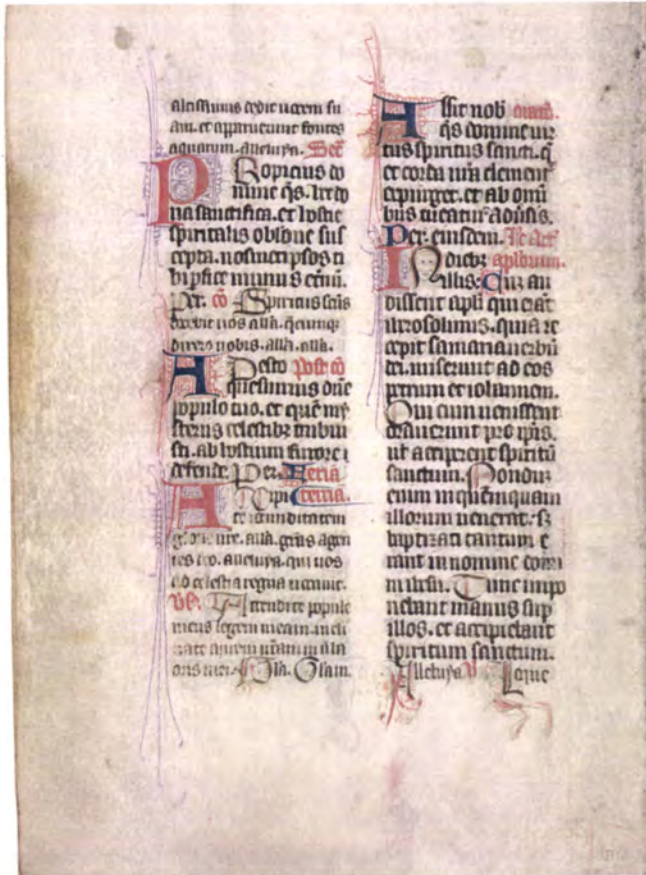
Conclusão- É esse o discípulo que dá testemunho destas coisas e as escreveu; e nós sabemos que o seu testemunho é verdadeiro.” João 21, 19-24

Credo, e Ofertório. “...Exultamos e estamos felizes”. Oração por intercessão de João Apóstolo e Evangelista.

“Eu sou a vinha e vós os ramos. Se permanecerdes em mim dareis muitos frutos”. Aleluia. Pai nosso.

Nova referência a João Apóstolo e Evangelista.

“Pelos bispos e guardiães. Os teus santos senhores bendizem-te e a glória do teu reino. Vós. Exaltai o Senhor Deus e Rei por todos os séculos dos séculos.”



Cod. CXXIV/1-11, fl. 154v.

“O Senhor altíssimo falou e apareceram as fontes das águas. Aleluia”.

“Que esta oblação seja propícia [...]”

“O espírito nos ensina [...]”

“Somos Senhor o teu povo [...] mistérios celestes[...].”

“[...] Feria Tercia [...]”

“Escuta, meu povo, a minha lei [...]”

“ Que o Espírito Santo toque o coração de todos...”

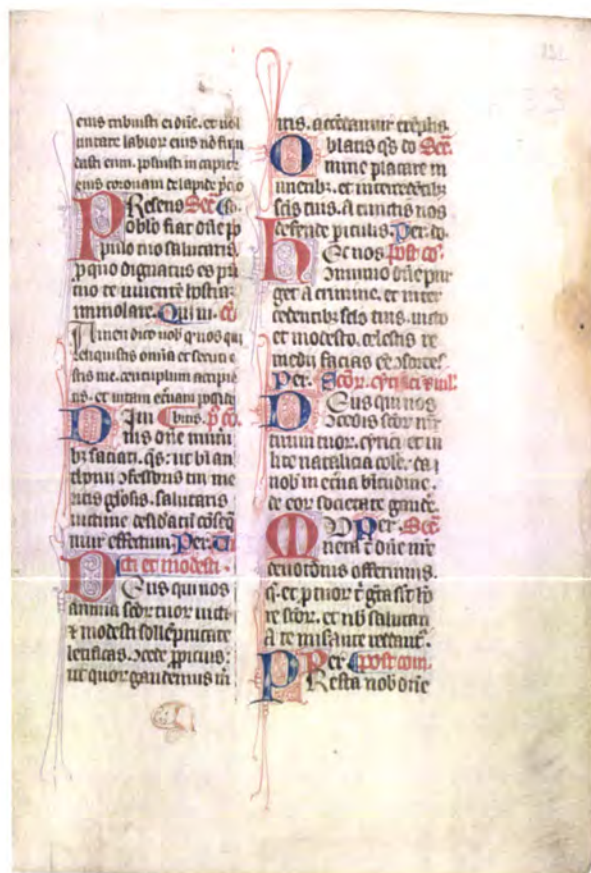
“Quando os Apóstolos, que estavam em Jerusalém, tiveram conhecimento que a Samaria recebera a palavra de Deus, enviaram para lá Pedro e João.

Estes desceram até lá e rezaram pelos samaritanos para eles receberem o Espírito Santo que, na verdade, não descera ainda sobre nenhum deles. Tinham apenas recebido o baptismo em nome do Senhor Jesus.

Pedro e João iam então impondo as mãos sobre eles e eles recebiam o Espírito Santo.” Actos dos Apóstolos 8, 14-17

“Aleluia. Vós – Diz”

Cod. CXXIV/1-11, fl. 233r (figura 78)



Cod. CXXIV/1-11, fl. 233r

“[Senhor, o rei alegra-se com o teu poder e regozija-se com o teu auxílio.]
Satisfizeste os desejos do seu coração; não recusaste os pedidos da sua boca.

Foste ao seu encontro com bênçãos preciosas; puseste-lhe na cabeça uma coroa de ouro fino.”

Salmo 21 (20), 3-4

Indicações para dois santos “Uicti e Modesti” .

Referência à festa de outros dois santos “Círice e Iulite” .

O fólio termina numa oração para depois da comunhão “... a nós Senhor”/“nobis domine”.

Cod. CXXIV/1-11, fl. 274v (figura 82)



Cod. CXXIV/1-11, fl. 274v

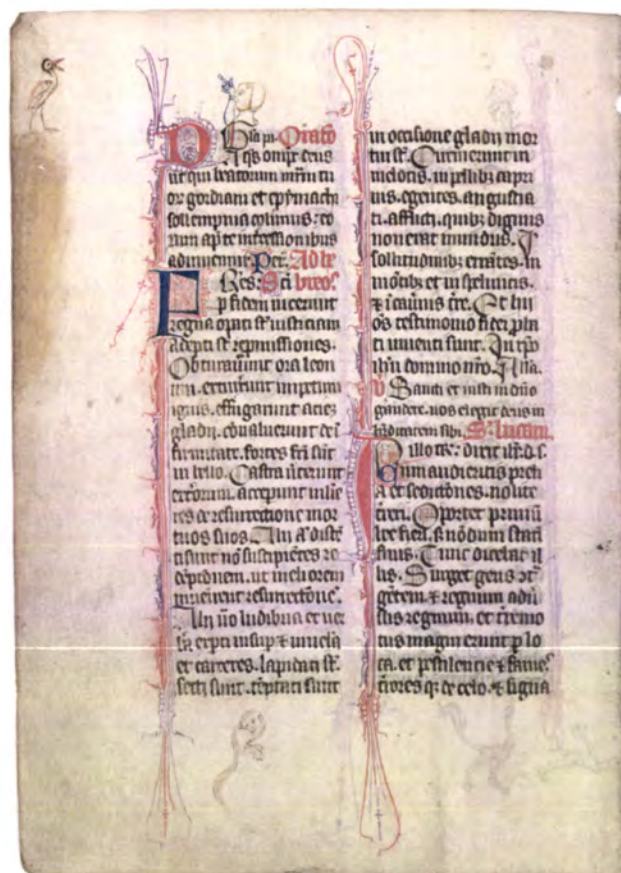
Texto oriundo da missa da festa de Santa Eufémia, mártir, santa morta pelos leões. Este episódio não figura neste fólio.

Segue-se a festa de S. Lamberto, mártir, com as respectivas leituras e orações (este santo foi morto por um dardo que lhe perfurou o coração enquanto estava no altar).

Festa de S. Mateus com uma oração propiciatória, outra invocando o mesmo santo.

“Feliz o homem que na sabedoria ...” (Livro da Sabedoria).

Cod. CXXIV/1-11, fl. 225v (figura 83)



Cod. CXXIV/1-11, fl. 225v.

“Glória”. Oração.

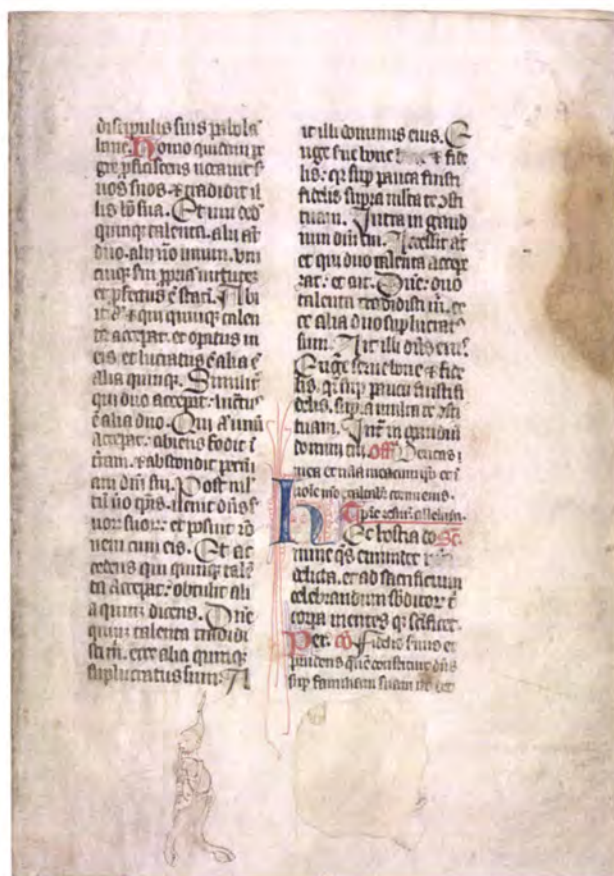
“[Faltar-me-ia o tempo se quisesse falar de Gedeão, de Barac, Sansão, de Gaft, de David, de Samuel e dos profetas], que pela sua fé conquistaram reinos, exerceram a justiça, alcançaram promessas, fecharam bocas de leões, extinguiram a violência do fogo, escaparam ao fio da espada, convalesceram de enfermidades, tornaram-se fortes na guerra, puseram em fuga exércitos estrangeiros. Mulheres houve que receberam os seus mortos ressuscitados. Uns foram torturados, não querendo resgatar a sua vida, para alcançarem uma ressurreição melhor; outros sofreram escárnios e açoites, cadeias e prisões. Foram apedrejados, serrados pelo meio, mortos ao fio da espada; andaram errantes, vestidos com peles de ovelhas e de cabras, necessitados de tudo, perseguidos e maltratados, homens, de quem o mundo não era digno, andaram errando pelos desertos, pelos montes, pelas cavernas e pelos antros da terra.

E todos estes, apesar de terem recebido o testemunho, graças à fé, não alcançaram o que lhes tinha sido prometido.” Epístola aos Hebreus 11, 33-39.

“Em Cristo Nosso Senhor. Aleluia. Vós. Alegrai-vos no Senhor...”

“[Ele respondeu: «Tomai cuidado em não vos deixardes enganar, pois muitos virão com o Meu nome, dizendo: ‘Sou eu’, e ainda: ‘O tempo está próximo.’ Não os sigais.] Quando ouvirdes falar de guerras e revoltas, não vos alarmeis; é preciso que estas coisas sucedam primeiro, mas não será logo o fim.»

Disse-lhes depois:« Erguer-se-á povo contra povo e reino contra reino. Haverá grandes terremotos e, em vários lugares, fomes e epidemias; haverá fenómenos apavorantes e grandes sinais no céu».” Lucas 21, 9-11



Cod. CXXIV/1-11, fl. 229r

“Parábola dos talentos- «Será também como um homem que, ao partir para fora, chamou os servos e lhes confiou os seu bens. A um deu cinco talentos, a outro dois, e a outro um, a qual conforme a sua capacidade; e depois partiu.

Aquele que recebeu cinco talentos negociou com eles, e ganhou outros cinco. Da mesma forma, aquele que recebeu dois, ganhou outros dois. Mas aquele que apenas recebeu um, foi fazer um buraco na terra e escondeu o dinheiro do seu senhor.

Passado muito tempo, voltou o senhor daqueles servos e pediu-lhes contas.

Aquele que tinha recebido cinco talentos, aproximou-se e entregou-lhe outros cinco dizendo: ‘ Senhor, confiaste-me cinco talentos, aqui estão outros cinco que ganhei’. O senhor disse-lhe: ‘ Muito bem, servo bom e fiel, foste fiel em coisas de pouca monta, muito te confiarei. Entra no

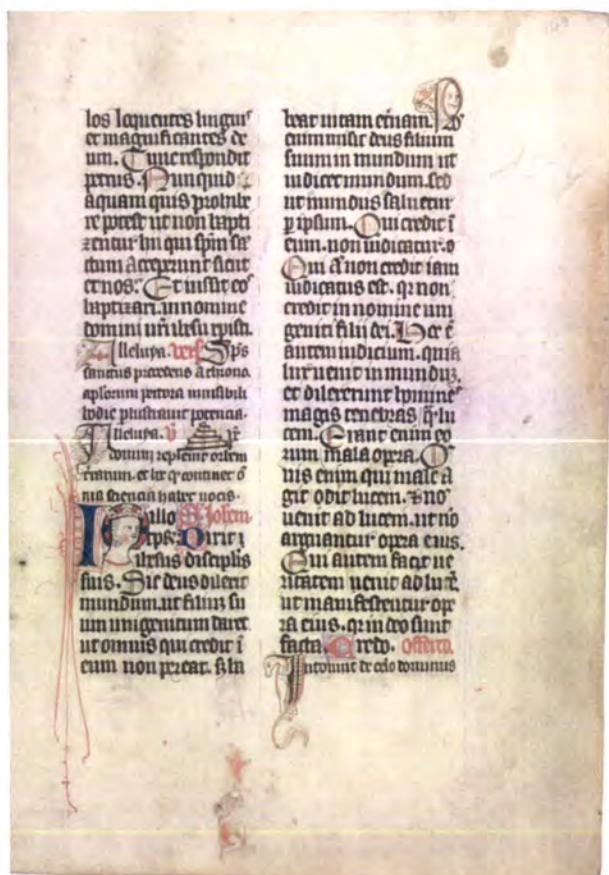
gozo do teu senhor'. Veio, em seguida, o que tinha recebido dois talentos: ' Senhor, disse ele, confiaste-me dois talentos, aqui estão outros dois que ganhei'. O senhor disse-lhe: Muito bem, servo bom e fiel, foste fiel em coisas de pouca monta, muito te confiarei. Entra no gozo do teu senhor'. Veio, finalmente, o que tinha recebido um só talento: 'Senhor, sempre te conheci como homem duro, que ceifas onde não semeaste e recolhes onde não espalhaste.' Mateus 25, 14-24

Ofertório- “ A verdade...”

Consagração - “Eis a hóstia do Senhor para a celebração...”

“Servo fiel e prudente que o Senhor colocou à frente da Sua família [...]”

Cod. CXXIV/1-11, Fl. 154r (figura 106)



Cod. CXXIV/1-11, fl. 154r

“Porque os ouviam falar línguas, e magnificar a Deus.

Respondeu, então, Pedro: Pode alguém porventura recusar a água, para que não sejam batizados estes, que também receberam como nós o Espírito Santo?

E mandou que fossem batizados em nome do Senhor. Então rogaram-lhe que ficasse com eles por alguns dias. “ Act. 10, 46-48

“ [E havia entre os fariseus um homem, chamado Nicodemos, príncipe dos judeus.]

Este foi ter de noite com Jesus, e disse-lhe: Rabi, bem sabemos que és Mestre, vindo de Deus; porque ninguém pode fazer estes sinais que tu fazes, se Deus não for com ele.

Jesus respondeu, e disse-lhe: Na verdade, na verdade te digo que aquele que não nascer de novo, não pode ver o reino de Deus.

Disse-lhe Nicodemos: Como pode um homem nascer, sendo velho? Pode, porventura, tornar a entrar no ventre de sua mãe, e nascer?

Jesus respondeu: Na verdade, te digo que aquele que não nascer da água e do Espírito, não pode entrar no reino de Deus.

O que é nascido da carne é carne, e o que é nascido do Espírito é espírito.

Não te maravilhes de te ter dito: Necessário vos é nascer de novo.

O vento assopra onde quer, e ouves a sua voz, mas não sabes de onde vem, nem para onde vai; assim é todo aquele que é nascido do Espírito.

Nicodemos respondeu, e disse-lhe: Como pode ser isso?

Jesus respondeu, e disse-lhe: Tu és mestre de Israel, e não sabes isto?

Na verdade, na verdade te digo que nós dizemos o que sabemos, e testificamos o que vimos; e não aceitais o nosso testemunho.

Se vos falei de coisas terrestres, e não crestes, como creereis, se vos falar das celestiais?

Ora, ninguém subiu ao céu, senão o que desceu do céu, o Filho do homem, que está no céu.

E, como Moisés levantou a serpente no deserto, assim importa que o Filho do homem seja levantado;

Para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna.

Porque Deus amou o mundo de tal maneira que deu o seu Filho unigénito, para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna.

Porque Deus enviou o seu Filho ao mundo, não para que condenasse o mundo, mas para que o mundo fosse salvo por ele.

Quem crê nele não é condenado; mas quem não crê já está condenado, porquanto não crê no nome do unigénito Filho de Deus.

E a condenação é esta: Que a luz veio ao mundo, e os homens amaram mais as trevas do que a luz, porque as suas obras eram más.

Porque todo aquele que faz o mal odeia a luz, e não vem para a luz, para que as suas obras não sejam reprovadas.

Mas quem pratica a verdade vem para a luz, a fim de que as suas obras sejam manifestas, porque são feitas em Deus.” João 3, 2-21

“Trovejou dos céus o Senhor [...]” Salmo 17, 14