

## **ANIMAIS MALÉVOLOS NA EXEGESE VISUAL DO APOCALIPSE: ILUMINURAS DO COMENTÁRIO AO APOCALIPSE DO BEATO DE LIÉBANA – CÓDICE LORVÃO (SÉCULO XII)**

### **MALEVOLENT ANIMALS IN THE VISUAL EXEGESIS OF THE APOCALYPSE: ILLUSTRATIONS OF THE BEATUS'S COMMENTARY ON THE APOCALYPSE - LORVÃO CODEX (12TH)**

**Raquel Parmegiani**

Universidade Federal de Alagoas

rparmegiani@gmail.com

---

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar a representação dos animais malignos em um dos códices iluminados do Comentário ao Apocalipse, atribuído ao monge hispânico Beato de Liébana (730-785) – Códice de Lorvão (1189). Traremos aqui de duas práticas culturais que se cruzam dentro desse códice, a escrita e a imagem, e de como a apropriação dos animais pela exegese apocalíptica se estrutura dentro dos arranjos figurativos dessas iluminuras. Estaremos atentos aos aspectos materiais da inserção das miniaturas nas páginas, a estrutura, o arranjo relativo dos elementos figurativos – tanto seres humanos como animais, seu tamanho, gestos, a escolha e a distribuição de cores, os modos de inserção de textos na imagem e, inversamente, a relação entre a imagem e o texto que a acompanha ou introduz.

**Palavras-chaves:** Comentário ao Apocalipse; Beato de Liébana; Manuscritos Iluminados.

**Abstract:** The subject of this article is to analyze the representation of evil beasts in one of the illustrated manuscripts of the Commentary on the Apocalypse, attributed to Beatus of Liébana (730-785) - the Lorvão codex (1189). We analyzed two cultural practices that intersect in this codex, the text and the image, and how the appropriation of animals by apocalyptic exegesis is structured in the figurative arrangements of the illustrations. We pay attention to the material aspects of the insertion of the miniature on the page, the structure, the relative arrangement of the figurative elements, human beings and animals, their size, their gestures, the choice and distribution of colors, the ways in which writing is inserted into the image and, conversely, the relationship between the image and the text it accompanies or introduces.

**Keywords:** Commentary on the Apocalypse; Beatus of Liébana; Illustrated Manuscripts.

---

#### **Introdução**

Os códices iluminados foram suportes importantes para o desenvolvimento de um corpus iconográfico ligado a temas da literatura apocalíptica no ocidente

cristão europeu medieval<sup>1</sup>. Klein<sup>2</sup> aponta que é possível identificar vários ciclos de ilustração do Apocalipse que se distinguem uns dos outros pelo número de cenas (entre cinquenta e oitenta) e por características que estão atreladas à época e à região em que foram produzidos. A península Ibérica foi lugar de formação e difusão de um desses ciclos, hoje conhecido como *Beatos*, um conjunto de manuscritos copiados e abundantemente ilustrado ao longo de cinco séculos de um comentário ao Apocalipse cuja autoria foi atribuída a um monge Asturiano, Beato de Liébana, que viveu no mosteiro de Santo Turíbio, no final do século VIII. Nenhuma cópia do códice contemporânea ao autor foi preservada<sup>3</sup>, porém há indícios de que as iluminuras faziam parte da obra desde o primeiro volume<sup>4</sup> e de que, possivelmente, estas tenham tido como modelo um protótipo espanhol ou norte-africano<sup>5</sup> do século V ou VI, visto que não há nelas interferência de outros ciclos de iluminuras ligadas ao livro do Apocalipse.

Os códices que chegaram até nós foram confeccionados ao longo dos séculos IX a XIII, quase todos eles na península Ibérica, formando um conjunto de aproximadamente trinta e quatro códices, vinte sete deles iluminados. Este conjunto de manuscritos, segundo Williams<sup>6</sup>, trazem consigo uma unidade artística que indica uma herança comum e uma mesma tradição, o que é uma evidência

---

<sup>1</sup> O exemplo mais antigo é um códice carolíngio do século IX (Códice Juvenianus) o qual traz duas cenas. A primeira de Deus recepcionando João (Ap 1, 1) e a segunda a visão de João em Patmos (Ap 1,10): ele é apresentado dormindo na sua cama quando é acordado por um anjo que se aproxima. KLEIN, Peter K. Introduction: The Apocalypse in Medieval Art. In: EMMERSON, Richard k; MCGINN, Bernard. *The Apocalypse in the Middle Ages*. New York: Cornell University Press, 1992, p. 159-199.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> O mais antigo é um fragmento de um códice iluminado preservada em Silos (Santo Domingo, Bibl., fragm. 4), datado do final do século IX.

<sup>4</sup> Segundo Klein: "(...) These illustrations, inserted between the Apocalypse text and the commentary and probably already added during the lifetime of Beatus, were originally simple, schematic imagines summarizing the essential elements of the apocalypse text (...)". KLEIN, Peter K. Op. Cit., p.189.

<sup>5</sup> Rocha afirma haver três hipóteses, para o caso dos *Beatus*: programa iconográfico fora criado pelo Beato e/ou pelos primeiros copistas; o manuscrito do comentário de Ticônio, que fora usado como protótipo para texto, era iluminada e serviu também como ponto de partida para as iluminuras; haveria um arquétipo latino antigo. ROCHA, J. M. G. D. S. *L'Image dans le Beatus de Lorvão: figuration, composition et visualité dans les enluminures du Commentaire de l'Apocalypse attribué au scriptorium du monastère de São Mamede de Lorvão-1189* (Tese de doutorado). Université libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres – Histoire, Arts et Archéologie, Bruxelles, 2008.

<sup>6</sup> WILLIAMS, John. *The Illustrated Beatus: Corpus of Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*. London: Harvey Miller Publishers, 1994. 1 v.

incontestável e constitui o fenômeno pictural mais importante da arte na península Ibérica para o período. Nossa atenção aqui se concentrará em um desses manuscritos, copiado e iluminado no mosteiro de Lorvão em 1189.

### **Imagem e texto**

A conexão entre texto e imagens que caracterizam esse manuscrito nos coloca, em primeiro lugar, o desafio de compreender a historicidade das apropriações que se apoderam das configurações textuais e imagéticas<sup>7</sup>. A história da escrita e da leitura nos adverte para o fato de que o ato de ler não é uma abstração, ele não se dá numa relação transparente entre o texto – reduzido ao seu conteúdo semântico – e o leitor. Os livros, manuscritos ou impressos, são objetos cuja forma propõe-se a comandar, se não o sentido, ao menos os usos e apropriações possíveis a este material cultural. Há sempre uma ordem que se quer instaurar:

(...) convém lembrar que a produção, não apenas de livros, mas dos próprios textos, é um processo que implica, além do gesto da escrita, diversos momentos, técnicas e intervenções, como as dos copistas, dos livreiros editores, dos mestres impressores, dos compositores e dos revisores. As transações entre as obras e o mundo social não consiste unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos comuns, de linguagens e práticas ritualizadas ou cotidianas, como o quer o “novo historicismo”. Elas concernem mais fundamente às relações múltiplas, móveis e instáveis, estabelecidas entre o texto e suas materialidades, entre a obra e suas inscrições.<sup>8</sup>

O processo de publicação de um livro, seja qual for a modalidade, é, portanto, sempre um processo coletivo e não é possível separar a materialidade do texto da textualidade: *ler é sempre ler alguma coisa*<sup>9</sup>. Isto nos leva a crer que a análise das

---

<sup>7</sup> Jean-Claude Schmitt chama a atenção de que o papel do historiador diante das imagens deve ser menos o de isolar e ler seu conteúdo, do que compreender sua totalidade, seu funcionamento e suas funções: “(...) a imagem é sempre a imagem de alguma coisa. De onde a ilusão de que bastaria nomear o que ela representa para ter dito tudo da representação. Mas a verdadeira questão não está aí, e as próprias imagens conseguem mais de uma vez nos lembrar que sua função é menos representar uma realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio. Para o historiador, a questão será assim menos a de isolar e de ler o conteúdo da imagem, do que compreender sua totalidade, em sua forma e estrutura, em seu funcionamento e suas funções”. SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: 2007, p. 27.

<sup>8</sup> CHARTIER, R. *Inscrever e Apagar: cultura escrita e literalidade*. São Paulo: UNESP, 2007, p.13.

<sup>9</sup> CHARTIER, R. *A história cultura: entre práticas e representações*. Algé: Editora Difel, 2002, p. 124.

iluminuras que se fazem presentes nos códices, requer que estas sejam abordadas em termos dos usos e das práticas ligadas ao contexto cultural, social e ideológico com o qual elas dialogam.<sup>10</sup>

Ao defender que as imagens devam ser investigadas nesses termos, ou seja, como objetos, Jérôme Baschet<sup>11</sup> destaca a necessidade de se aperceber do lugar específico onde elas se encontram e dos dispositivos espaciais, temporais e residuais associados a seu funcionamento. Para o caso das sociedades do medievo europeu, o autor afirma que na maioria das vezes trata-se de um objeto, dando lugar a usos, manipulações, ritos. Mesmo quando esse não é o caso, a imagem adere a um objeto ou a um lugar que tem, ele mesmo, uma função, uma utilização, quer se trate de um altar, de um manuscrito ou de um objeto litúrgico, ou das paredes entre as quais têm lugar os ritos cristãos.<sup>12</sup>

Um primeiro aspecto que se impõe sobre a experiência de leitura de um manuscrito iluminado de um comentário de um texto bíblico no medievo, segundo Umberto Eco, é que estes volumes eram compreendidos como algo que continha a “verdade de Deus”<sup>13</sup>. A beleza artística das iluminuras e a preciosidade dos materiais que as compunham, assumia um lugar importante na afirmação desta ideia, uma vez que, influenciados pelo neoplatonismo cristão, o belo imposto por estas imagens asseverava a onipotência e onisciência de Deus sobre o dito:

(...) A degustação estética do homem medieval não consiste, portanto, em fixar-se na autonomia do produto artístico ou na realidade da natureza, mas em colher todas as relações

---

<sup>10</sup>Enquanto técnica, estas duas práticas da cultura letrada se diferenciam. Schmitt afirma que a escrita no medievo era associada aos procedimentos da inteligência racional: “(...) arte de escolher e de ordenar as *rationes* e as *auctoritates*. Dominar a técnica da escrita e, mais ainda, aceder à inteligência das letras supunham uma longa educação, num meio exclusivamente clerical”. SCHMITT, Jean-Claude. *Op. Cit.*, p. 92.

<sup>11</sup>BASCHET, Jérôme. *L'image-objet*. In: SCHMITT, Jean-Claude ; BASCHET, Jérôme. *L'image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 7-26.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 2.

<sup>13</sup>Até o século XII os manuscritos tinham a função de conservar o saber como um bem patrimonial da comunidade e para o uso, antes de tudo, religioso. A leitura tinha, nesse contexto, um caráter de oração e meditação. As escolas urbanas mudaram essa relação com o livro, visto que é atribuído a ele novas funções com a multiplicação das abreviações, das descrições, das glosas e dos comentários e, do próprio método de leitura que, neste contexto, passou a preocupar-se com a decifração regrada e hierárquica a letra (*littera*), do sentido, (*sensus*) e da doutrina (*sententia*). CHARTIER, Roger. *Formas e sentido: Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: Mercado das letras, 2003, p. 36.

sobrenaturais entre o objeto e o cosmos, em perceber na coisa concreta um reflexo ontológico da virtude participante de Deus.<sup>14</sup>

Sua função, em larga medida, estava ligada a uma prática de leitura voltada para a meditação e a prece. Parkes aponta que: A razão de ser da leitura era agora (no medievo) a salvação da própria alma, e tão forte motivo encontrava reflexo nos textos que eram lidos.<sup>15</sup>

A história de leitura que recai sobre o livro Apocalipse vai ao encontro desta experiência. Nos primeiros séculos, o exercício exegético sobre esse texto enfatizava o aspecto milenarista e escatológicas da obra - os comentaristas centravam suas análises apenas nos capítulos 20 e 21. A partir das propostas de Clemente e Orígenes de interpretação alegóricas/tipológica e tropológica/espiritual, os exegetas passaram a ver nas profecias do Apocalipse as referências para a história da Igreja e para a experiência moral e espiritual dos cristãos.<sup>16</sup>

Em diálogo com a tradição exegética textual e as práticas de leitura e escrita, as iluminuras não somente ocupavam um lugar ou preenchiam os espaços vazios nos fólios que continham esses comentários bíblicos, mas eram parte da mensagem, da função exercida por esse manuscrito, visto que as iluminuras interagem com a escrita produzindo significados e desenvolvendo sua própria exegese<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> ECO, Umberto. *Arte e Beleza a Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010, p. 40.

<sup>15</sup> PARRKES, Parkes. *Ler, escrever, interpretar o texto*. Práticas monásticas na Alta Idade Média. In: CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger. *História da leitura no Ocidente*. São Paulo: Editora Ática, 2002, p. 103-122, p. 104.

<sup>16</sup> Esta perspectiva de leitura do Apocalipse ganhou lugar dentro da exegese latina com as obras de Ticônio e Agostinho, os quais tiveram papel importante no trabalho do Beato de Liébana. Paulo Fredriksen aponta que: "(...) Many earlier theologians had either allegorized any historical and temporal reference out of John's prophecy or repudiated the text altogether. Other Christians, and most especially those in North Africa, had on the authority of the Apocalypse asserted and enthusiastic and socially disruptive millenarianism. Against these two extremes, Tyconius and, following him, Augustine introduced in the late fourth and early fifth centuries a Reading of John that affirmed its historical realism while liberating it from the embarrassment of a literal interpretation". FREDRIKSEN, Paula. Tyconius and Augustine. EMMERSON, Richard k.; MCGINN, Bernard. *The Apocalypse in the Middle Ages*. New York: Cornell University Press, 1992, p. 20-37, p. 22.

<sup>17</sup> Emmerson salienta a necessidade de olhar para imagens apocalípticas dentro dos livros iluminados na sua relação com de textos bíblicos e exegéticos, mas também estar atento às características figurativas que pertencem à imagem como uma experiência visual independente da linguagem. EMMERSON, Richard k.; MCGINN, Bernard. *The Apocalypse in the Middle Ages*. New York: Cornell University Press, 1992.

Nosso propósito aqui é refletir sobre como a apropriação dos animais que performam como seres malévolos pela exegese apocalíptica se estruturou no interior dos arranjos figurativos das iluminuras que fazem parte do códice do Beato de Lorvão; e, principalmente, como as próprias iluminuras se apropriaram dessa representação dos animais para compor seu discurso apocalíptico, visto que tanto no aspecto material como no aspecto semântico, a imagem pode concordar com o texto, mas também romper com ele e, dialeticamente, construir novos significados, visto que suas composições e formas geram sentidos ao interagir dentro da matriz manuscrita não apenas com textos, mas também com outros significantes visuais<sup>18</sup>.

### **Beatus de Lorvão**

O ciclo original das iluminuras dos Beatos, assim como o texto, sofreu modificações ao longo da sua história. Os especialistas dividem esses manuscritos em duas versões ou ramos principais: uma mais antiga, entroncada no protótipo (Ramo I), e outra resultante de um significativo acréscimo de texto e imagens, que ocorreu no século X - Ramo II.<sup>19</sup>

A organização de um Beato pode ter até sete peças: prólogo, *interpretatio*, Comentário ao Apocalipse, Comentário ao Livro de Daniel por São Jerónimo, *De adfinitatibus et gradibus*, Definições e Tábuas. A parte do comentário propriamente dita está dividida em sessenta e oito parágrafos (*storiae*), agrupando até dezoito

---

<sup>18</sup> A imagem ao compartilhar o espaço das páginas de um manuscrito, contribui, dialeticamente, para a construção do sentido que este objeto/códice quer dar a ler. Pereira nos chama a atenção para o fato de que: "(...) existem dois modos principais de funcionamento das imagens (que podem, e em geral o fazem, operar de forma associada – a separação servindo aqui, literalmente, de estratégia de análise), o figurativo e o ornamental, veremos que os motivos arquitetônicos participam neles de formas distintas. No modo figurativo, a arquitetura está inserida na imagem, na miniatura, e tem função sobretudo iconográfico-espacial: em geral, indicar um dado lugar, com maior ou menor precisão. No modo ornamental, o uso da arquitetura está para além da iconografia: por um lado, a arquitetura tem uma função estético-decorativa, podendo servir, por exemplo, de suplemento de beleza e de demonstração de riqueza ou de apuro técnico. Por outro lado, participa da organização da página, ou mesmo da própria imagem, ao servir-lhe de borda, por exemplo. (...)". PEREIRA, M. C. L. A arquitetura no/do livro na antiguidade tardia: a ornamentação dos primeiros códices cristãos latinos, *História*, v. 36, n. 4, p. 1-27, 2017, p. 3.

<sup>19</sup> WILLIAMS, John. *The Illustrated Beatus*. Corpus of Illustrations of the Commentary on the Apocalypse. London: Harvey Miller Publishers, 1994, p. 25. 1 v.

versos, distribuídos em doze livros<sup>20</sup>. Cada um desses parágrafo é seguido da explicação, uma série mais ou menos longa de passagens que interpretam o texto em sentido alegórico e anagógico<sup>21</sup>. As iluminuras se inserem logo em seguida a cada uma das passagens do Apocalipse.

O códice de Lorvão contém as três primeiras seções das sete que um Beato pode ter: os prólogos, a *interpretatio*, e os doze livros do Comentário propriamente dito. É por isso que, do ponto de vista da tradição textual, ele tem sido incluído pelos investigadores como parte do primeiro ramo dos Beatos, que seguem a versão mais antiga e uma das mais conservadoras.<sup>22</sup>

Materialmente, o códice se constitui de um conjunto de duzentos e vinte e três fólhos em pergaminho, organizados em grupos de quatro bifólios, obtidos por meio da dobragem da pele *in quarto*. O texto foi redigido em latim, dividido por duas colunas de vinte e nove linhas, em escrita carolíngia de transição.

Na tradição pictórica dos Beatos, este manuscrito é entendido como a cópia mais completa do Ramo I, portanto um dos códices que melhor nos permite conhecer um pouco mais do arquétipo deste Comentário. Suas sessenta e oito iluminuras, a que tudo indica, têm como matriz um códice contemporâneo ao escritor. Esta questão é interessante porque, até recentemente, seguindo uma perspectiva linear e evolutiva da história da arte, os especialistas consideravam o conjunto de iluminuras deste manuscrito como primitivas e rudimentares.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> A divisão em doze livros nos traz uma questão interessante a se destacar sobre esse conjunto de manuscrito, esta organização não era comum ao texto do Apocalipse. O Beato ao seguir o comentário ao Apocalipse escrita por Ticônio como protótipo, manteve a o texto bíblico advindo da *Vetus Latina* utilizado por esse autor (conjunto de traduções com menor qualidade linguística-literária se comparadas com as traduções feitas por são Jerônimo e já utilizadas na Península Ibérica no século VIII).

<sup>21</sup> WILLIAMS, John. Purpose and imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liébana. In: EMMERSON, Richard k.; MCGINN, Bernard. *The Apocaypse in the Middle Ages*. New York: Cornell University Pres, 1992, p. 217-233.

<sup>22</sup> MIRANDA, Adelaide M.; MELO, J. M. Secrets et découvertes en couleur dans les manuscrits enluminés. In: MIRANDA, Maria Adelaide; MIGUÉLEZ CAVERO, Alice. *Portuguese studies on medieval illuminated manuscripts*. Barcelona-Madrid: Fondation Calouste Gulbenkian, 2014, p. 1-29, p. 21.

<sup>23</sup> Uma das maiores autoridades sobre os Beatus Wilhelm Neuss refere-se às iluminuras do manuscrito de Lorvão como “primitivas” em uma conferência feita em Coimbra em 1929. ROCHA, J. M. G. D. S. *Op. Cit.*, p. 47.

As abordagens historiográficas mais recentes propõem que a compreensão sobre as iluminuras seja feita dentro de uma perspectiva que leva em conta, antes de tudo, o seu complexo processo de elaboração que deve incluir as razões das ações do artista ao compor uma imagem. Isso abriu caminho para duas observações importantes sobre este manuscrito: a primeira é que há nele o intuito de preservação de uma linguagem enraizada num solo mais antigo sobre a iconografia ligada ao Apocalipse; o segundo é que sua originalidade em relação aos outros códices está na proximidade que ele tem com o protótipo do século VIII.<sup>24</sup>

Quanto ao trabalho de escrita do manuscrito, tem-se atribuído a um monge identificado como Egeas, o que é atestado pela presença do seu nome e data no colofon: "*Iam liber est scriptus/qui scripsit sit benedictus/qua.../ERA MCCXIIa [1189]*". A historiografia levanta a possibilidade de que ele também possa ter sido o iluminador. De qualquer forma, fica claro que não foi um trabalho solitário, visto que as irregularidades dos desenhos e as composições desorganizadas apontam para intervenções de diferentes miniaturistas.

As iluminuras do Beato de Lorvão caracterizam-se por uma peculiaridade importante: só foram utilizadas três cores - vermelho, laranja e amarelo - o que não acontece em mais nenhum dos Beatos conhecidos. As cores são quase sempre utilizadas apenas nos fundos, ficando as figuras desenhadas mas não coloridas. Uma exceção a esta regra geral é a representação do dragão na iluminura que traz a passagem apocalíptica da mulher vestida de sol, onde o corpo da figura animal aparece pintado<sup>25</sup>. Miranda e Melo<sup>26</sup> levantam a questão de que a escolha do

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>25</sup> MIRANDA, A. M. ; MELO J. M. *Op. Cit.*, p. 1-29.

<sup>26</sup> Para essas autoras, as cores aplicadas ao Beato de Lorvão foram escolhas intencionais para atender a esse texto em específico, visto que os estudos sobre a cartografia de cores dá mostram de que este mosteiro tinha acesso a materiais e técnicas necessárias ao desenvolvimento dessa atividade: "(...) Pour en revenir à notre propos, la cartographie nous montre clairement que les trois couleurs majeures de l'Apocalypse de Lorvão sont le jaune, l'orange et le rouge, obtenues avec l'orpiment (As<sub>2</sub> S<sub>3</sub>), le minium (Pb<sub>3</sub> O<sub>4</sub>) et le vermillon (HgS). Bien que ces couleurs soient caractéristiques de la palette médiévale, on ne connaît aucun autre manuscrit qui n'ait utilisé que ces trois couleurs/pigments pour créer un programme narratif complet, avec 88 enluminures, entre lesquelles plusieurs occupaient des pages entières. Nous proposons que ces pigments symbolisent les couleurs de la lumière et de la révélation du divin, et incarnent la lumière de Dieu qui conduira celui qui garde la foi en un autre monde, céleste et éternel<sup>92</sup>. Nous pouvons dire que, dans ce cas spécifique, l'analyse moléculaire des pigments a été une révélation, et une révélation qui nous a

iluminador em usar essas três cores tenha menos relação com condições materiais disponíveis e mais com a opção em manter-se fiel ao exemplar que serviu como modelo.

### **A que se destina a produção de um códice iluminado?**

Klein, ao defender a ideia de que as iluminuras já deveriam fazer parte dos manuscritos durante a vida do Beato de Liébana, afirma que:

(...) These illustrations, inserted between the Apocalypse text and commentary and probably already added during the lifetime of Beatus, were originally simple, schematic images summarizing the essential elements of the Apocalypse text. Probably intended as a visual aid to help memorize the text, they thus formed an integral part of monastic-spiritual practice, Cassiodorus's *lectio divina*, which consisted of reading and memorizing, meditation and contemplation.<sup>27</sup>

Para esse autor, a possibilidade de que as iluminuras já fizessem parte do manuscrito do século VIII abre caminho para a compreensão de que o Beato queria produzir um material para auxiliar os monges na leitura/oração das horas canônicas e, talvez, nos trabalhos litúrgicos<sup>28</sup>. No trecho final do prefácio dedicado a Etério, o Beato afirma que a obra deveria servir para a leitura edificante de seus irmãos<sup>29</sup>:  
“(...) Todo esto, pues, santo padre Eterio, a petición tuya, para la edificación del celo

---

permis, pour la première fois dans la « vie de ce manuscrit », de comprendre que le choix de ces trois couleurs a été délibéré. Les pigments, comme nous l'avons déjà dit, sont le vermillon, l'orpiment et le minium. Si ce dernier est un pigment simple à préparer par l'alchimie, les deux autres ont toujours été des pigments très prisés et fort coûteux. Il est tout aussi important de mettre en évidence que ce scriptorium possédait tout le savoir-faire et les ressources nécessaires pour préparer des couleurs qui subsistent jusqu'à aujourd'hui. (*Ibid.*, p. 23). A esta questão soma-se o fato de que, iconograficamente, o Beato de Lorvão está relacionado com o Fragmento de Silos (Abadia de São Domingo de Silos, Biblioteca do Mosteiro, fragmento 4), a testemunha mais antiga que se conserva, datada do século IX. A única iluminura presente neste fragmento, ilustra a abertura do quinto selo e é muito semelhante, do ponto de vista compositivo, à iluminura correspondente no manuscrito lorvanense. Estes fatores permitem considerar a hipótese de a escolha das cores possa estar ligada à decisão de manter certa fidelidade ao manuscrito que lhe serviu de protótipo.

<sup>27</sup> KLEIN, Peter K. *Op. Cit.*, p. 184.

<sup>28</sup> Segundo J. Williams o livro do Apocalipse foi usado no período litúrgico da páscoa substituindo a leitura do Antigo Testamento, mas a maneira como o comentário está dividido, bem como o uso da *Vetus Latina*, indicam que este comentário não foi usado para essa função. WILLIAMS, John. *Op. Cit.*, p. 217-233.

<sup>29</sup> Este prefácio advém da apresentação de Isidoro de *Contra Ludaeos* dedicado a irmã Florentina. O Beato apenas troca para a palavra irmão e substitui o nome para Etério. *Ibid.*, p. 219.

de los hermanos, te lo he dedicado a ti, de manera que haré también coheredero de mi Trabajo a aquel de cuya compañía gozo como religioso”.<sup>30</sup>

Mas temos que ter presente que para cada um dos Beatos há, certamente, razões específicas para sua realização e condições que lhe dão forma e estilo. O códice do Beato de Lorvão foi produzido num mosteiro importante, que se beneficiava da proteção da realeza e num momento privilegiado da história das iluminuras portuguesas. A escolha em não produzir uma obra luxuosa, diante dessa realidade material, pode estar ligada ao perfil espiritual, religioso e cultural dos monges de Lorvão do século XII que se posicionavam diante das renovações de Cluny e, principalmente, das proposições espirituais de Cister.<sup>31</sup>

Há indícios no manuscrito que nos permitem pensar que este era usado em cerimônias litúrgicas e/ou rituais, visto que há desgastes causados pelo uso e presença de glosas (ou textos marginais) – algumas destas redigidas em latim e português do século XVI, o que demonstra também uma continua utilização deste manuscrito ao longo dos tempos.<sup>32</sup>

A disposição das imagens nas iluminuras aponta vestígios da prática da *lectio divina*<sup>33</sup>. As iluminuras estão localizadas entre a *storia* e *l'explanatio*; é assim em todos os códices, porém aqui a disposição das imagens na página propõe uma

---

<sup>30</sup> BEATO De LIÉBANA, *Dedicatória a Etério*, 1. In: BEATO DE LIÉBANA. *Comentario al Apocalipsis*. In: BEATO De LIÉBANA. *Obras completas y complementarias*. (ed. de Juan ECHEGARAY, et. al), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

<sup>31</sup> Segundo Consigliere no século XII, o mosteiro de Lorvão mantinha significativas conexões com Clairvaux. CONSIGLIERI, Nadia Mariana. *Los animales en los Beatos*. Representación, Materialidad y retórica visual de su fauna Apocalíptica (ca. 900 – 1248). Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2022, p. 103.

<sup>32</sup> DIAS, Ana de Oliveira. *Commentarium in Apocalypsin: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do “Beato” de São Mamede de Lorvão*. (Mestrado) Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2012, p. 43.

<sup>33</sup> O Beato de Lorvão traz anotações marginais que indicam seu uso para leitura e oração das horas canônicas: fol. 12, início do livro I, está escrito: Quando começam as matinas, comesse aqui; fol. 17 – final da *storiae* (AP 1, 10-20): Quando este Apocalipse entra na manhã é o começo aqui no refeitório. Essas marcações são do século XV e XVI, no entanto é razoável imaginar que o códice tenha servido ao mesmo propósito no mosteiro de Lorvão desde o início. Williams e Martin afirmam que, forma geral, os Beatos: “As we shall see, post-medieval marginal glosses confirm that the Commentary was read aloud in a monastic setting during meals in the refectory, a practice that presumably dated from much earlier. Thus, as the monks consumed their daily meals, they would have meditated on the transcendent events that were just beyond the horizon”. WILLIAMS, Jonh; MARTIN, Therese. *Visions of the End in Medieval Spain Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*. Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2017, p. 26

visualização rápida. Podemos comparar, por exemplo, com o Códice de Fernando e Dona Sancha, encomendado para contemplação e para glorificação da figura do rei<sup>34</sup>, que traz imagens que ocupam dois fólhos inteiros. As iluminuras do códice português indicam estar a serviço da memorização do texto, agindo por sobreposição de registos, de forma a possibilitar que o conteúdo textual seja retido pela memória.

Numa experiência individual de leitura na qual o monge, estando próximo ao códice, poderia acessá-lo não apenas pelo sentido da visão e/ou da audição, mas também tátil, abre-se uma possibilidade de experiência dos usos desse objeto: um gesto apotropaico. Em diversos fólhos, personagens que figuram o mal, como as bestas e o dragão, estão com o rosto borrados pelo que poderia ser um gesto dos dedos sobre a imagem, buscando impedir a ação do diabo.<sup>35</sup>

Esta experiência apotropaica a serviço da fé poderia se dar em duas perspectivas: o *Comentário ao Apocalipse*, no plano textual e visual, propõe uma exegese eclesiológica, a história da Igreja é contada numa perspectiva de triunfos às adversidades (heresias, cismas falsos doutores) que está destinada a enfrentar no tempo histórico, que só cessará diante do Juízo Final; por fim, essas adversidades encontram-se também na alma dos fiéis (interpretação moral). Daí a exegese visual apontar para uma experiência individual de compreensão da mensagem que o livro quer passar.

A escatologia foi vivida dentro dos mosteiros como um dado de fé. A ideia de Juízo Final e Salvação, operando dentro da lógica do discurso retórico, se ligava a um viés moral e de desprezo ao mundo. A tensão mantida entre bem/mal, temor/esperança, presente nesse livro bíblico, ganhou ênfase dentro do texto

---

<sup>34</sup> Favoreto aponta que; "(...) o *Beatus* de Fernando I e Sancha, manuscrito espanhol do século XI, tornou-se um privilegiado objeto de estudo, na medida em que assume o papel de um discurso simbólico que expressa o poder dos monarcas a partir do uso de elementos ornamentais, como entrelaçados em ouro e a grande profusão de cores. Elementos estes que conferem status aos comitentes e à própria obra, sendo particularmente eficazes para celebrar o comprometimento de Fernando I, de origem Navarra, com o reino de Leão". FAVORETO, F. P. *Beatus de Fernando I e Sancha*. símbolo de poder e riqueza na Espanha do século XI. In: Anais do III Congresso Internacional Ufes/Université Paris-Est/Universidade do Minho, 2011, p. 1.

<sup>35</sup> Segundo Consigliere: "(...) La práctica de invisibilizar o hacer desaparecer ciertas partes de figuras malignas fue común em el Medievo, en especial códices monásticos. Em tanto la imagen es más efectiva, hay menos conciencia de la participación del medio, y aumenta la necesidad de intervenirla con si tuviera poder propio. (...)". CONSIGLIERI, Nadia Mariana. *Op. Cit.*, p. 416.

exegético como uma técnica persuasiva, cujo objetivo não era outro que levar seus leitores e ouvintes a ver nas controvérsias dogmáticas e nos desvios individuais da fé, ações perturbadoras das bestas e serpentes anunciadas pelas profecias do texto.

Numa perspectiva Isidoriana da retórica, esta dinâmica deveria operar de modo a ser clara e concisa, propondo uma argumentação convincente, que se rebate ideias opostas, concluindo de forma a influenciar os ouvintes a agirem. Essas intensões, segundo Consiglieri, aparecem claramente nas tramas zoomorfas dos Beatos, não só no texto, mas também dos diversos discursos visuais destinados a convencer sobre a mensagem apocalíptica, por meio de figuras retóricas sustentadas por repetição, similitude, gradação, contraposição e substituição: (...) *Toda voluntad persuasiva engendra una retórica basada em la utilización de figuras destinadas a producir la aprehensión del oyente o lector. Es el caso de los animales de los Beatos.*<sup>36</sup>

### **Animais na exegese visual apocalíptica**

A cultura visual animalística medieval guarda muita proximidade com as fontes textuais e, para o caso da península Ibérica, é muito forte a relação que estas têm com as obras de Isidoro de Sevilha, as quais eram utilizadas na alfabetização e na instrução teológica e intelectual dos monges e clérigos. Adeline Rucquoi, em referência às coleções que foram copiadas assiduamente nas bibliotecas monásticas hispânicas do início da Idade Média, aponta que: *Três obras fundamentais são encontradas em quase todos os inventários de bibliotecas que chegaram até nós: Bíblia, as Etimologias de Isidoro de Sevilha, escritas ao longo dos anos 612-621, e o De natura rerum que ele mesmo Isidoro escreveu em 613.*<sup>37</sup>

Não restam dúvidas, portanto, da influência que as obras de Isidoro tiveram sobre a produção dos Beatos. Consiglieri, em seu livro *Los animales em los Beatos*, afirma que a organização e as funções dos animais nas iluminuras dos diversos

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>37</sup> RUCQUOI, Adeline. La percepción de la naturaleza en la Alta Edad Media. In: SABATÉ, Flocel. *Natura i desenvolupament. El medi ambient a l'Edat Mitjana*. Pagès, p.73-98, 2007. Balaguer: Càtedra d'Estudis Medievals Comtat d'Urgel, p. 73-98, p. 75.

códices respondem, em grande medida, aos conjuntos animalísticos isidorianos, ainda que com as variantes exigidas pelo discurso apocalíptico; aparecem muitos animais conhecidos, junto a outros inventados pelo relato.<sup>38</sup>

Tenhamos em mente que a prática de comentar texto bíblicos no medievo partia do princípio neoplatônico, do qual Orígenes e Agostinho foram dois dos principais arautos. Toda a realidade, incluindo a natureza e as criaturas, esconde e espelha uma verdade divina e transcendental. Esse pensamento analógico estabeleceu conexões entre o mundo divino e o mundo humano, entre Modelo e suas imagens:

O universo era visto como uma grande rede de analogias porque na cultura cristã o ponto inaugural daquelas relações era evidentemente a Criação, que significa a presença, embora incompleta, de propriedades e formas do *primum analogatum* (Deus) nos *secunda analogata*, sobretudo o homem, feito à imagem e semelhança “Daquele” (...).<sup>39</sup>

Os autores cristãos não se atinham só a escrever sobre as características físicas dos animais, mas sobre sua natureza primordial, visto que esta determinava sua função no plano da providência. Daí a redução deles a uma concepção ou melhor, a um conjunto de conceitos. A fauna se transformou em um sistema de ideias<sup>40</sup>. O convívio entre seres fabulosos e reais não era uma questão, visto que, como conceito, todos eles passaram a fazer parte da retórica.

O mundo deveria ser interrogado, portanto, como um livro escrito por Deus e isso se coloca não como uma ideia cosmológica, mas como uma exigência Hermenêutica. Segundo Umberto Eco, esse alegorismo escritural se tornou um simbolismo universal:

O homem medieval vivia, efetivamente, em um mundo povoado de significados, referências, suprasentidos, manifestação de Deus nas coisas, em uma natureza que fala continuamente uma linguagem heráldica, na qual um leão não era um leão, uma noz não era uma

---

<sup>38</sup> CONSIGLIERI, Nadia Mariana. *Op. Cit.*, p. 129.

<sup>39</sup> HILÁRIO, Franco Junior. *Os três dedos de Adão: Ensaio de Mitologia Medieval*. São Paulo: Edusp: 2010, p. 144.

<sup>40</sup> VOISENET, Jacques. *Bestiaire chrétien : L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (Ve-XIe siècles)*. Toulouse: Presses universitaires du Midi, 1994.

noz, um hipogrifo era real como um leão porque como este, era signo, irrelevante existencialmente, de uma verdade superior.<sup>41</sup>

Essa visão letrada sobre a natureza entendia que cada um dos seus componentes era constituído por um conjunto de símbolos e sinais que deveriam ser decodificados de forma a dar entender os desígnios divinos, manifestando não somente as graças de Deus, mas também suas punições<sup>42</sup>. Há, nas iluminuras dos Beatos, uma reiterada menção gráfica de criaturas malignas como dragão, as diversas bestas apocalípticas, as rãs etc. Esses seres monstruosos, segundo Consiglieri “(...) también investían una razón de ser en el universo de lo creado y, por contraste a la proporción, la armonía, el orden y el número, permitían que lo bueno fuera realizada (...)”.<sup>43</sup>

Além disso, eles desempenhavam a importante função de manifestar o poder divino. Seu exagero, tamanho, estranheza e comportamento agressivo expõe um sinal, uma advertência que não pode ser ignorado: a vontade divina ou suas indicações são mais claras quando apresentadas em forma monstruosas<sup>44</sup>. Como afirma Agostinho em *Cidade de Deus*: “Todas as criaturas, por mais estranhas e curiosas que possa parecer, foram todas criadas por Deus – totalidade da criação - e, como tal, todas exprimem a beleza da Criação divina”.<sup>45</sup>

### **A cerca do dragão, das bestas e das rãs.**

O Apocalipse fala de um combate entre Deus e forças maléficas que precede o fim dos tempos. Os sinais e as formas desses adversários são o objeto central da exegese visual nos Beatos. Muitas destas adotam o corpus pictórico bestial e este, apoiando-se na classificação Isidoriana, nos apresenta bestas híbridas, serpentes ou

---

<sup>41</sup> ECO, Umberto. *Da árvore ao labirinto*. Estudos sobre o signo e a interpretação. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013, p.104.

<sup>42</sup> Em um universo simbólico tudo está no próprio lugar, porque tudo se corresponde, as contas são exatas, uma relação de harmonia faz a serpente semelhante à virtude da prudência e a correspondência polifônica das referências e dos sinais é tão complexa que a mesma serpente poderá equivaler, sob outro ponto de vista, à figura de Satanás.

<sup>43</sup> CONSIGLIERI, Nadia Mariana. Animalia y discursos apocalípticos en los programas artísticos regios de Fernando I y Alfonso VI (siglos XI-XII). *Temas Medievales*. n. 24, 2016, p. 45-73, p. 48.

<sup>44</sup> SOARES, Paulo R. Núñez. Os monstros na cultura medieval. *Revista Signum*, v. 12, n. 2, 2011, p. 180-210.

<sup>45</sup> AGOSTINHO. *Cidade de Deus*. Petrópolis: Vozes, 2012, Livro 16, cap. VIII. 2 v.

dragões<sup>46</sup>. Mas há também os pequenos seres como as rãs que não se enquadram inteiramente na classificação de selvageria - não têm corpos potentes, nem conduta tão violenta -, mas se aproximam do mal pelo seu comportamento asqueroso: "(...) La rana es la vanidad más locuaz, pues nada hay em ella útil para otro se excepto emitir el sonido de su voz con un croar molesto e importuno por error propio son inmundas por el lugar en que están, y Suelen alimentarse em aguas estancadas, en el cieno y em las charcas (...)".<sup>47</sup>

O fol. 182 do Beato de Lorvão – Ap 16, 13-16<sup>48</sup> (Da boca do dragão, da Besta e do falso profeta saem espíritos imundos sobre a forma de rãs) nos traz uma cena em que esses três animais malignos recapitulam a composição pictórica que eles assumem ao longo de todo ciclo de iluminuras do manuscrito: o dragão personificando o Diabo, associação que se repete exaustivamente ao longo do texto do Comentário; a Besta como o povo mau, os infiéis; e os falsos profetas associados a falsos doutores, aos herético, cujo desvio na doutrina que saem das suas bocas, configuram-se em rãs.

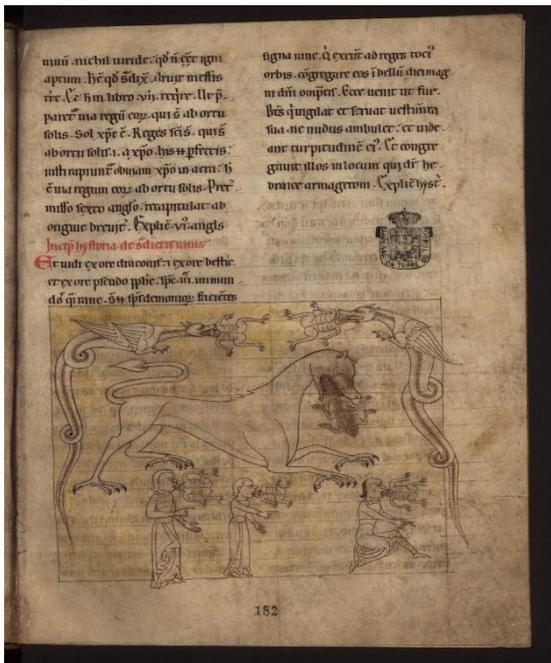
---

<sup>46</sup> Na Idade Média os dragões, classificados como parte do grupo serpente nas Etimologias, aparecem ligados à cena do Pecado Original. Isidoro os define como uma serpente enorme que pode aniquilar não com veneno, mas com sua capacidade de asfixiar a presa. Há que se considerar que ele não os reconheceu entre as bestas que matam com boca e unhas e nos Beatos o que os aproxima das bestas são suas ações diabólicas, mas mantém suas características de serpente. Pastoureau afirma que o dragão é o animal vinculado diretamente ao diabo. A descrição de características físicas e hábitos ganham comparação a interpretações exegéticas e morais desviantes, portanto sua figura sempre leva ao mal e ao pecado. PASTOUREAU, Michel. *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

<sup>47</sup> BEATO De LIÉBANA. *Op. Cit.* livro VIII, 7.

<sup>48</sup> "Nisto vi que da boca do Dragão, da boca da Besta e da boca do falso profeta saíram três espíritos impuros, como sapos. São, com efeito, espíritos de demônio: fazem maravilhar e vão até os reis de toda terra, a fim de reuni-los para a guerra do Grande Dia de Deus Todo-poderoso. (Eis que eu venho como um ladrão: feliz aquele que vigia e conserva suas vestes, para não andar nu e deixar que vejam suas vergonhas). Eles os reuniram então no lugar chamado Hebraico, como se chama 'Harmagedôn'." Ap 16, 13-16

Esta iluminura<sup>49</sup> ocupa duas colunas da metade inferior do fólio. O quadro



que define o espaço da composição<sup>50</sup> da imagem traz irregularidades e as bordas se resumem a uma fina linha. O fundo da cena é parcialmente coberto por um amarelo muito pálido que se distribui pelo espaço de forma levemente esfumada. Todas as figuras são desenhadas apenas com um fino contorno que dá forma ao volume dos corpos sem nenhum acréscimo de cor; as figuras humanas ganham roupas e um certo movimento, por meio de plissados composto por

linhas. Dois dragões cercam a cena por três lados (laterais e superior). Na margem inferior do quadro, à direita, está o falso profeta de joelhos e, longo em seguida, outras duas figuras humanas (que não constam no Ap 16, 13-16) que, assim como ele, trazem uma rã saindo da boca (a rã aparece também na boca dos dragões e da besta); o que pode significar uma vontade do iluminador de identificar os três como parte do mesmo grupo de pessoas más. No centro da imagem aparece a besta com uma corpulência maior que todas as outras figuras.

No códice do Beato de Lorvão, assim como acontece em muitos outros manuscritos, as iluminuras trazem uma forte relação com o texto bíblico<sup>51</sup>, porém a composição da imagem escapa diversas vezes dessa experiência. Isto pode acontecer, por exemplo, por questões técnicas inerentes à realidade material e

<sup>49</sup> Apocalipse de Lorvão. Ordem de Cister, Mosteiro de Lorvão, códice 44, fl 182. PT/TT/MSML/B/44. [https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4381091\\_](https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4381091_) (Consultado: 07/08/2023)

<sup>50</sup> O termo espaço refere-se à disposição dos elementos visuais no espaço da performance e implica a ação e o processo de composição.

<sup>51</sup> Para Rocha o texto exegético é: '(..) la source omniprésente de l'inspiration de l'artiste qui nécessairement le connaissait en profondeur. Plus tard, l'enlumineur a semblé suivre surtout une tradition, s'engageant fondamentalement dans quelques variations d'ordre stylistique, sans s'attacher en profondeur au contenu des textes, notamment à celui du commentaire. Cette enluminure du L semble s'insérer dans cette période encore proche des origines et peu élaborée et travaillée par une tradition picturale'. ROCHA, J. M. G. D. *Op. Cit.*, p. 232.

artísticas que levam o iluminador a fazer certas escolhas de composição picturais em resposta a elas<sup>52</sup>; ou por inferências interpretativas que este se propôs a fazer diante do seu conhecimento de exegese. Esta última motivação é o que pode explicar as duas figuras humanas e o segundo dragão que aparecem nessa iluminura, sem que haja referências a eles no Ap 16, 13-16. Para Rocha:

(...) L'artiste du monastère de S. Mamede de Lorvão se laisse rarement aller à des gestes gratuits, simplement décoratifs. En revanche, il semblerait que toutes ses initiatives aient toujours un lien direct et précis avec les textes. Il est peu probable que les deux dessins du Dragon résultent d'une exigence strictement formelle. On n'observe d'ailleurs sur aucune autre enluminure connue la répétition de la figuration de Dragon. Ainsi, une des deux représentations renverrait au Diable apparu dans la vision de Jean, au Dragon proprement dit, et l'autre à l'idée plus conceptuelle du Diable, force protéiforme du mal, contenue dans l'exégèse. Le deuxième Dragon, en parfaite symétrie avec le premier, se situe à gauche, encercle et encadre l'espace de la Bête et du faux prophète, définissant ainsi le territoire du mal et donnant une expression. Visuelle au concept d'une entité composée de plusieurs membre (...).<sup>53</sup>

Esse diálogo entre a iluminura e o Comentário parece orientar a composição da imagem também em relação ao quadro e as bordas. É verdade que as iluminuras desse códice trazem irregularidades no formato que denunciam uma improvisação, o que muitos pesquisadores têm atribuído – em parte – ao fato dele ter tido mais de um iluminador. Mas é possível ver nessa irregularidade, em alguns casos, uma transgressão que nos remete ao fator conceitual do texto exegético em detrimento de harmonia plástica e visual.

Essa irregularidade se repete praticamente toda vez que a besta faz parte da composição. Nessas cenas, o quadro normalmente é formado por uma linha preta que faz com que a atenção se volte para ela apenas pela desarmonia. Isto se

---

<sup>52</sup> Rocha levanta a questão de que o texto foi inserido antes das iluminuras. Há fólios em que as duas estão muito bem equilibradas. Em outras foi preciso certa improvisação. No fol. 119, por exemplo, há algumas irregularidades na borda que definem a superfície da composição da imagem, está se abaixa para contornar as letras da frase que está logo acima; no fol. 43 os pés da besta extrapolam a borda e se colocam sobre as letras, cobrindo um pouco o desenho delas. *Ibid.*, p. 240.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 560.

contrapõe às bordas vermelhas das iluminuras cujas figuras sagradas estão presentes<sup>54</sup>.

As linhas deixam escapar parte da composição, na maioria das vezes as garras da besta (fol. 43, fol. 161, fol. 186). No fol. 182, é o rabo do dragão, que está localizado a direita (na perspectiva do olhar do leitor), que faz esse movimento para fora do quadro, colocando-se no ponto focal para onde o olhar de todas as figuras se dirigem. Bem à frente dela está o falso profeta, em posição de genuflexão. É possível que esta composição tenha relação com Ap. 12, 4 (“Sua cauda arrastava um terço das estrelas, lançando-as sobre a terra”), visto que o Beato a interpreta da seguinte maneira: “La cola de la serpiente son los profetas inicuos y los predicadores mentirosos, que precipitan sobre la tierra a las estrellas del cielo, que se adhieren a ellos”.<sup>55</sup>

O fundo da composição é linear, reforçado por uma superfície não cromatizada e por um amarelo pálido, que começa mais forte na parte de cima do lado esquerdo do quadro e vai se tornando cada vez mais esfumado até chegar no falso profeta (parte baixa a direita)<sup>56</sup>. Não há aqui uma alternância de cor para organizar o plano figurativo<sup>57</sup>, porém, não fica dúvidas de que a técnica de cor aplicada ao fundo, leva o olhar do leitor para ele. Há que se destacar ainda que a iluminura que traz os quatro cavaleiros (fl. 108), o cavalo pálido, cujo texto do

---

<sup>54</sup> Sobre o sistema de cor usado no Beato de Lorvão Miranda e Melo afirma que: “(...) Bien que ces couleurs soient caractéristiques de la palette médiévale, on ne connait aucun autre manuscrit qui n’ait utilisé que ces trois couleurs/pigments pour créer un programme narratif complet, avec 88 enluminures, entre lesquelles plusieurs occupaient des pages entières. Nous proposons que ces pigments symbolisent les couleurs de la lumière et de la révélation du divin, et incarnent la lumière de Dieu qui conduira celui qui garde la foi en un autre monde, céleste et éternel (...)”. MIRANDA, Adelaide M. ; MELO, J. M. *Op. Cit.*, p. 1-29, p. 26.

<sup>55</sup> BEATO DE LIÉBANA. *Op. Cit.*, Livro VI, 2

<sup>56</sup> Beato de Lorvão, como já mencionamos, do ponto de vista formal integra-se no chamado “ramo 1”. Este primeiro estágio da tradição não traz um uso sistemático de molduras e fundos pintados. Assim como, não há iluminuras em páginas inteira ou dublas, normalmente elas são do tamanho da coluna do texto ou um pouco mais larga. WILLIAMS, Jonh; MARTIN, Therese. *Op. Cit.*

<sup>57</sup> Rocha afirma que não há no Beato de Lorvão uma pré-disposição para que o ornamental participe da organização espacial e agregue sentido na imagem. Para o autor a combinação da coloração com planos figurativos parece ter sido resultado de um agrupamento de representações já existente, onde se incluí um outro quadro: “La juxtaposition des images mentionnées précédemment, des images appartenant à une même historia qui se voit ainsi fragmentée en plus d’une scène, ne représente que la soumission de l’image à la logique linéaire des propositions du texte qui l’inspire. L’artiste a davantage souhaité maintenir ce lien qu’illustrer l’événement décrit dans l’Apocalypse en une scène unifiée”. ROCHA, J. M. G. D. S. *Op. Cit.*, p. 114.

Comentário interpreta como agente da falsidade e da hipocrisia dentro da Igreja, traz essa mesma tonalidade de amarelo usado no fl. 182.

A corpulência da besta que se sobrepõe a todas as outras figuras, com suas garras afiadas, boca aberta e instinto violento dos animais selvagens, traz olhar de volta, alertando o fiel dos perigos de se deixar seduzir por falsas palavras<sup>58</sup>. E não seria para impedir esta ação que a boca da besta está borrada<sup>59</sup>?

## **Conclusão**

O Beato de Lorvão mostra uma relação não somente visual com os fólhos e a superfície ocupada pela escrita, no sentido racional e interpretativo, mas um sentimento mais profundo que emana do exercício da exegese: a compreensão de clarividência que se expressa na leitura do Apocalipse. Este estabelece conexões entre o mundo divino e o mundo humano, tornando os desígnios de Deus inteligíveis à consciência dos homens.

A compreensão que se tinha de exegese bíblica é de que está permitia alcançar o que estava oculto no texto sagrado. Mas se fazia uma distinção clara entre o sentido literal que refletia a intenção do autor humano e o sentido alegórico que dava significado autêntico às coisas que procediam de Deus, a fonte das *auctoritas*. Esse duplo registro baseava-se no princípio do arquétipo divino que a imagem cópia, reduplica e torna presente. Nesse sentido, a exegese visual não deve ser considerada como um substituto do texto, mas como um código semântico meta-discursivo para o leitor.

---

<sup>58</sup> Schmitt nos lembra que a própria prática de iluminar um manuscrito derivava da imaginação, cujo estatuto estava em posição intermediária entre o espírito e os sentimentos corporais: "(...) La culture médiévale s'est beaucoup préoccupée de cet immense domaine de la 'vision spirituelle', intermédiaire et médiatrice entre le corps e la raison: des genres s'y déploient qui, de l'Apocalypse de saint Jean à la Divine Comédie de Dante.' SCHMITT, Jean-Claude. Le miroir du canoniste. Les images et le text dans un manuscrit médiéval. *Annales ESC*, 48/6, 1993, p. 1471-1495, p. 1475.

<sup>59</sup> Hilário Franco Junior põe em dúvida o caráter pedagógico de algumas imagens visto que muitas delas estavam apenas ao alcance do clero ou colocadas a distância dos olhos humanos: "(...) diversas cenas pintadas ou esculpidas em locais pouco acessíveis, pouco iluminados ou muito altos, não estariam ali como elementos apotropaicos, propiciatórios ou exorcistas mais do que evangelizadores? As imagens não deveriam, antes de tudo, projetar no mundo terreno aspectos do mundo arquétipo? Não era essa a crença que lhes dava grande poder de interiorização que às vezes gerava mesmo transformações psicossomáticas?" HILÁRIO, Franco Junior. *Os três dedos de Adão*. Ensaios de Mitologia Medieval. São Paulo: Edusp: 2010, p. 112.

Esse pensamento analógico se estendia para a natureza. As criaturas que a habitavam eram consideradas meio para estabelecer correspondências entre o mundo terreno e o divino: caminhos de acesso a Sabedoria de Deus. Pensado como símbolo, metáfora, exemplo, alegoria ou emblema, os animais figuravam sempre com um senso espiritual, colocando-se na vanguarda da cena discursiva medieval, como veículo para a compreensão dos seres humanos, da sua existência, do além e de Deus

Quanto aos animais malévolos, estes cumpriram diferentes funções discursivas no ciclo de iluminuras do Beato de Lorvão: pedagógicas, simbólicas, doutrinárias e persuasivos em relação a fé. A adaptabilidade e atualização constante das tópicas apocalípticas aos contextos históricos permitiu que se evocasse o texto tanto para o uso espiritual e intelectual dos monges, como na liturgia comunitária e eclesiástica.

O uso do códice de Lorvão na *lectio divina* o colocou a serviço da edificação espiritual dos monges. Aqui os animais malignos performaram como meio persuasivo de mantê-los retos na sua fé diante dos possíveis desvios doutrinários e morais que poderiam assolar suas almas. Retórica visual, linguagem zoomórfica e materialidade operaram juntas na experiência de leitura vivenciada pelas comunidades que fizeram uso desse códice.

Artigo recebido em 29/10/2024

Artigo aceito em 01/04/2025