

OS MONSTROS NA CULTURA MEDIEVAL

THE MONSTERS IN THE MEDIEVAL CULTURE

Paulo Roberto de Núñez Soares¹
Universidade de Brasília

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão sobre o processo de construção e os usos dados às imagens de monstros na cultura medieval. Monstro, etimologicamente, vincula-se à ideia de mostrar. A natureza e suas criaturas eram percebidas em dois níveis, um literal e outro alegórico. As figuras monstruosas apresentavam-se como construções compósitas, em que cada elemento trazia uma nova camada de sentidos possíveis e ampliavam seu sentido alegórico. A realidade desses seres era averiguada a partir de critérios de conveniência em relação aos sentidos que carregavam. A análise dessas figuras passa, necessariamente, por um processo de interpretação que deve levar em conta a ambiguidade intrínseca a esses seres e as múltiplas funções que desempenhavam.

Palavras-chave: Monstro; Alegoria; Ambiguidade.

Abstract: This article presents a reflection on the process of making images of monsters and its uses in medieval culture. Etymologically, monster is linked to the idea of showing. The nature and its creatures were seen in two levels, literal and allegorical. The monstrous figures were composite constructions in which each element brought a new level of possible meanings and broadened its allegories. The existence of monsters was verified based on its convenience to the meanings they carried. The analysis of these figures is necessarily a process of interpretation that must take into account the inherent ambiguity of such beings and the multiple roles they played.

Keywords: Monster; Allegory; Ambiguity.

Recebido em: 20/11/2011

Aprovado em: 18/02/2012

¹ E-mail: paronuso@gmail.com

As reflexões medievais sobre a natureza eram, mais que tudo, um exercício de contemplação sobre o sentido da experiência humana no mundo físico. Diferentemente do tipo de análise da ciência atual que atua sobre o mundo im-pelida por uma razão instrumental, os medievais percebiam as plantas, os animais, os acidentes geográficos e o movimento das esferas celestes por meio de um exercício hermenêutico, em que compreender os sentidos atribuídos ao mundo físico por seu Criador era o objetivo principal. O *mundus* devia ser compreendido pela essência de seus seres e de seus fenômenos. Os critérios de objetividade e ceticismo que influenciam a nossa prática científica não podem ser aplicados à *scientia* medieval. O saber estava comprometido com um projeto civilizacional voltado à Cidade de Deus. Os limites entre o real e o fantasioso não se encontram em instâncias internas aos fenômenos/objetos, mas na adequação destes às verdades da sabedoria divina. Claude Kappler² afirma que a veracidade da existência dos seres e dos fenômenos era atestada em termos da conveniência das relações que permitiam estabelecer. Os critérios para determinar a verdade da existência de qualquer criatura deveriam ser buscados nos sentidos que carregavam e na adequação destes à sua aparência. O mundo era, pois, permeado de seres e fenômenos que ultrapassavam qualquer lógica autocentrada ou interna. Os monstros e as maravilhas³ desempenhavam a importante função de exibir sentidos superiores e manifestar o poder divino.

A palavra latina *monstrum* é aplicada a seres ou objetos que anunciam a vontade dos deuses. Etimologicamente, aproxima-se de '*monstro, -as, -are*', que significa mostrar, indicar. Com esse sentido Isidoro a registra no terceiro capítulo do livro XI de seu livro de Etimologias. O monstro é a criatura que mostra e, assim como o portento e o prodígio, expõe um sinal ou aviso. É uma figura de advertência. Seu exagero, tamanho ou estranheza garantem um senso de urgência a sua interpretação. O monstro é um sinal divino que não deve ser ignorado. A vontade divina ou suas indicações são mais claras quando apresentadas em forma monstruosa.

² KAPPLER, C. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 296.

³ Para uma discussão específica sobre o fenômeno das maravilhas medievais, ver: LE GOFF, J. *O maravilhoso e cotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1990, em especial o primeiro capítulo.

Apresentada por Isidoro como sinônimo de portentoso e prodígio⁴, a palavra monstro tem um significado que projeta seu sentido no futuro. Deve ter seus sentidos utilizados na preparação de ações futuras, na modificação de hábitos ou na adoção de cautelas e prevenções. Mas o destino é, quase sempre, inexorável. Escapar-lhe é uma impossibilidade. Isidoro exemplifica a ação premonitória de um portentoso com o relato de um nascimento que anunciava a morte de Alexandre, o Grande. Uma criança nasceu como criatura híbrida, tendo a parte superior de seu corpo a forma humana, com os membros mortos, e a parte inferior a forma de um animal (*besta*), mas com os membros vivos, significando que o pior deveria sobreviver ao melhor⁵. Do mesmo modo, previu-se a destruição do Império de Xerxes quando uma mula nasceu de uma égua⁶. Nesse sentido, Isidoro os aproxima dos sonhos e dos oráculos⁷. Os premonitórios, porém, correspondem a alguns tipos de portentosos. Os monstros que se apresentam como sinais do que ocorrerá no futuro morrem pouco depois de nascer⁸. Mas sua existência não é contrária à natureza. Segundo Isidoro, Varrão chama de portentosos aos nascidos contra a lei da natureza, mas o bispo de Sevilha discorda veementemente dessa opinião, afirmando que tais criaturas nascem da vontade divina, e a natureza (*natura*) de toda coisa criada é a vontade divina⁹. Para Isidoro *natura* “se diz de algo que nasça e que tenha poder de procriar”¹⁰. Segundo o sevilhano “alguns disseram que [a natureza] era Deus, por quem foram criadas e existem todas as coisas”¹¹. Assim, se os Portentosos nascem de acordo com a vontade de Deus, não podem ser entendidos como *contra natura*. Desta definição ainda se mantém próximo Hugo de São Vítor, cerca de quatro séculos depois, na medida em que *natura* passa a significar a essência e o

⁴ O referido capítulo isidoriano é intitulado *De Portentis* e a palavra monstro, assim como *ostendo* e *prodígio*, são apresentadas, etimologicamente, com o mesmo significado. A palavra portentoso torna mais claro que se trata de um tipo específico de criatura, que não é necessariamente animal.

⁵ ISIDORO DE SEVILHA. *Etimologias*. Livro XI, cap. 3.5, disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/isidore.html>> . Acesso em 23 jan. 2012.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Idem*, cap. III.4.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Idem*, cap. III.1.

¹⁰ *Idem*, cap. I.1.

¹¹ *Idem*, cap. I.1 e cap. III.1.

sentido superior (supralunar/divino) das coisas criadas¹². Essa noção de natureza atravessou a Idade Média, caracterizando-se como um elemento estrutural do sistema de pensamento do período.

A existência dessas monstruosidades era indicada já por Agostinho. Na *Civitate Dei*, o bispo hiponense reserva o capítulo VIII do livro XVI para refletir sobre o tema das raças monstruosas. Inicia o capítulo afirmando que tratará do tema, pois os livros de autoridade da história secular afirmam sua existência. O cristianismo, apesar de renegar o paganismo da Antiguidade, foi muito condescendente com seus sábios e incorporou as categorias do pensamento Antigo, dando-lhes novo significado e as imiscuindo no discurso patrístico, base sobre a qual foi garantida sua permanência até o final da Idade Média.

Entre as monstruosidades listadas por Agostinho, encontram-se criaturas com um único olho no meio da testa; alguns com os pés voltados para trás, à semelhança do nosso Curupira; alguns com duplo sexo, sendo a metade direita do corpo masculina e a esquerda feminina; outros sem boca e que se alimentam por sucção através de um pequeno orifício na face; outros com menos de um cúbito de altura, que os gregos chamavam de pigmeu, pois essa palavra significa cúbito (π - $\nu\gamma\mu\acute{\eta}$); há lugares em que as mulheres concebem aos cinco anos de idade e não vivem mais que oito; há uma raça com dois pés mas uma única perna e que não dobram o joelho; há outra sem cabeça e com os olhos nos ombros; há os Cinocéfalos, com corpo humano mas cabeças de cachorro e cujos latidos, segundo Agostinho, indicam sua não humanidade¹³. Porém, o bispo de Hipona apresenta algum ceticismo em relação à existência dessas raças, pois, após listá-las, afirma que não se deve acreditar em tudo o que se diz sobre as monstruosidades¹⁴. Agostinho também crê que essas criaturas não constituem raças de homens (*gentes/genere humano/homines*), mas que são fruto do engano de observadores. Os historiadores (*historici*) teriam visto esfinges ou macacos e os confundido com variações da humanidade¹⁵.

O tema dos monstros é abordado por Agostinho na Cidade de Deus na perspectiva do questionamento de sua humanidade. O hiponense não pode aceitar

¹² HUGO DE SÃO VÍTOR. *Didascálicon*: da arte de ler. Petrópolis: Vozes, 2001.

¹³ AGOSTINHO DE HIPONA, *Civitate Dei, Liber XVI, cap. VIII*. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/august.html>>. Acesso em 23 jan. 2012.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

que as raças monstruosas compartilhem da condição humana. São animais cujas formas lembram humanos. Porém, talvez para não contradizer diretamente fontes que ele mesmo considerou autoridades¹⁶, nosso bispo adota uma atitude cautelosa. Não discorda da existência de monstruosidades humanas. Chega a citar exemplos, como a lembrança de que, há alguns anos, numa região mais a leste de Hipona, nasceu uma criança com duas cabeças, dois troncos, quatro mãos, mas com apenas duas pernas e dois pés¹⁷. Mas esses nascimentos eram raros e seus frutos não viviam muito tempo, como os portentos premonitórios listados por Isidoro de Sevilha.

É interessante notar a postura de tipo evemerista de Agostinho e a apresentação de um ceticismo que lembra o moderno. Acredita nas monstruosidades apenas porque teve relatos próximos ou talvez tenha visto algumas, como o caso do bebê siamês, que cita. Sua cautela o aproxima de autores modernos que tendem a acreditar que as crenças antigas e medievais em raças e criaturas monstruosas partiam, de algum modo, da experiência cotidiana com crianças nascidas com deformidades e/ou do contato com fósseis¹⁸. Nosso bispo, porém, não podia escapar de suas condições de possibilidade. Ninguém vive à frente de seu tempo. Seu ceticismo, se assim o podemos chamar, era muito pequeno para necessitar de comprovações empíricas em todas as experiências. Apesar de sugerir que a crença em raças monstruosas poderia advir de um engano, como a confusão entre macacos (*simea*) e homens, acredita que essa confusão poderia também ser feita com outros animais que apresentavam semelhanças com os homens, como as esfinges. É pouco provável que Agostinho tenha de fato visto uma criatura com um busto e uma cabeça humanos, mas um corpo leonino – ou de serpente, conforme a tradição medieval. O fato de não ter comprovações empíricas da existência de tal criatura, porém, não o fazia duvidar desta. Animais fantásticos existiam, mas essas maravilhas estavam distantes e, principalmente, não eram outras raças humanas. Os homens, não importa quão incomum seja sua aparência em cor, movimento, som, nem mesmo quão peculiar sejam em alguma habilidade, parte ou qualidade de

¹⁶ Certamente Plínio e seu *Physiologos*.

¹⁷ AGOSTINHO DE HIPONA. *op. cit.*, Livro XVI, cap. VIII. Também cita um homem que só possuía dois dedos em cada mão e pé, e que há casos comprovados de hermafroditismo – nesses últimos, afirma ser uma praxe atribuir nomes masculinos às crianças nascidas sob esta condição.

¹⁸ Sobre os achados fósseis na Antiguidade e seu papel na constituição dos mitos, ver: MAYOR, A. *The first fossil hunters: paleontology in greek and roman times*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

sua natureza, pertencem todos a uma mesma raça e descendem de uma mesma origem¹⁹. E disso nenhum cristão poderia duvidar²⁰.

Os monstros eram, pois, de dois tipos. Havia os humanos e os não humanos, porém não haveria nações (*gens*) de monstros. Mas a cautela de Agostinho – ou as ferramentas mentais de que dispunha? – não o deixavam ser categórico nessa diferenciação. Na conclusão do capítulo, afirma que essas raças (*gens*), se existem – com destaque para o ‘se’ – não são humanas, mas se são humanas, descendem de Adão, como todos os humanos²¹.

Para Isidoro, a questão põe-se de modo um pouco diferente. Após tratar dos tipos de portentos, afirma, numa frase muito semelhante à de Agostinho, apesar de dizer quase o oposto, que assim como há monstros de homens em todas as nações, há nações de monstros. Não questiona, *a priori*, sua humanidade. Estabelece um paralelo entre as monstruosidades humanas e as raças monstruosas. Mas não as separa nem identifica explicitamente, talvez porque não visse distinção ou a considerasse óbvia. Pena que para nós suas palavras sejam mais ambíguas que para seus contemporâneos. Mas para esses dois pilares do saber medieval, as monstruosidades existiam, havendo as humanas e as não humanas, próximas e distantes.

Essa relação era simétrica, funcionando como um *speculum*. De um lado do mundo, as criaturas são de um tipo, do outro lado, elas são invertidas. Se, na proximidade, a separação entre animais e humanos é dada e óbvia, nas partes distantes, ela se presta a confusões – macacos são confundidos com pessoas e as pessoas podem se parecer mais com macacos, podem possuir menos dedos ou menos membros, ou podem tê-los exagerados. Isidoro afirma que o extremo oriente é rico em raças de homens com rostos monstruosos²². O lá e o cá se relacionam em simetria, não na similaridade entre as partes, mas no equilíbrio do conjunto, que se exagerado em uma parte deveria ser mais regrado em outra, como uma compensação. O pensamento medieval funcionava de acordo com categorias estéticas de equilíbrio e compensação²³. Agostinho afirmava que nada no mundo escapa ao

¹⁹ AGOSTINHO DE HIPONA, *op. cit.*, Livro XVI, cap. VIII.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² ISIDORO DE SEVILHA, *op. cit.*, Livro XI, cap. III.18.

²³ Sobre a estética medieval, ver ECO, U. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Presença, 1989.

conhecimento e à vontade de Deus, que Ele é incapaz de errar²⁴ e pode ver as similaridades e diversidades que contribuem para a beleza do conjunto. O extraordinário era entendido como aquilo que contrariava a natureza conhecida²⁵ – *extraordinário* – mas sua existência era plenamente absorvida pelo cotidiano quando inserido no equilíbrio buscado pela vontade divina.

Os monstros apresentavam-se divididos de acordo com seu nível de diferença em relação ao padrão da forma humana. Isidoro separa os *portentos* das *coisas portentosas*²⁶. Os primeiros transfiguram-se totalmente e as coisas portentosas sofrem uma leve mutação; por exemplo, alguém com seis dedos é uma coisa portentosa, já um anão ou um cinodonte (nascido com duas cabeças) é portento. A diferença reside na magnitude alcançada por alguma(s) parte(s) do corpo. Aos portentos falta uma parte do corpo, como aos *Blemyas* da *Lybia* que não possuíam cabeça, tendo os olhos nos ombros e a boca no peito²⁷, ou uma delas é muito maior que as outras, como os *Panotios* da *Scythia*²⁸, que possuem orelhas enormes que cobrem todo corpo.

Algumas monstruosidades são transfiguradas parcialmente (*in parte transfigurantur*), como os que têm cabeça de leão ou de cão, ou ainda o filho de Pasifai, o Minotauro. Há, ainda, os monstros que se transfiguram completamente, como o famoso caso de um bezerro que se diz ter nascido de uma mulher, e os que têm os órgãos mudados de lugar, como os que têm olhos no peito ou orelhas nas têmporas, ou o homem que nasceu com o fígado no lugar do baço e vice-versa, e teria sido citado por Aristóteles²⁹. Há os que possuem menos dedos em uma mão do

²⁴ AGOSTINHO DE HIPONA. *op. cit.*, livro XVI, cap. VIII.

²⁵ ISIDORO DE SEVILHA. *op. cit.*, Livro XI, cap. III.2.

²⁶ *Idem*, cap. 3.6.

²⁷ *Idem*, cap. 3.17.

²⁸ Scythia, no conhecimento geográfico medieval, corresponde às regiões do Norte da Eurásia. Para Isidoro a Scythia, também chamada de Gothia por causa de Magog, filho de Jafet, neto de Noé, estende-se da Índia (Ásia) para o Norte, passando o Mar de Azov e entre o Danúbio e o oceano ao Norte até a fronteira da Alemanha. ISIDORO DE SEVILHA. *Op. cit.*, livro XIV, capítulo III.31.

²⁹ *Ibidem*. Não pudemos localizar a referência em Aristóteles, mas acreditamos que isto se deveu ao pequeno domínio da obra do Estagirita e não necessariamente à falha de Isidoro. Esse exemplo reforça a ideia de que as monstruosidades presentes no pensamento medieval tinham origem em experiências cotidianas com nascimentos de crianças portadoras de necessidades especiais ou deformidades corpóreas.

que em outra e os que já nascem maduros, com dentes e barba. Finalmente, na lista de Isidoro, há as hermafroditas³⁰.

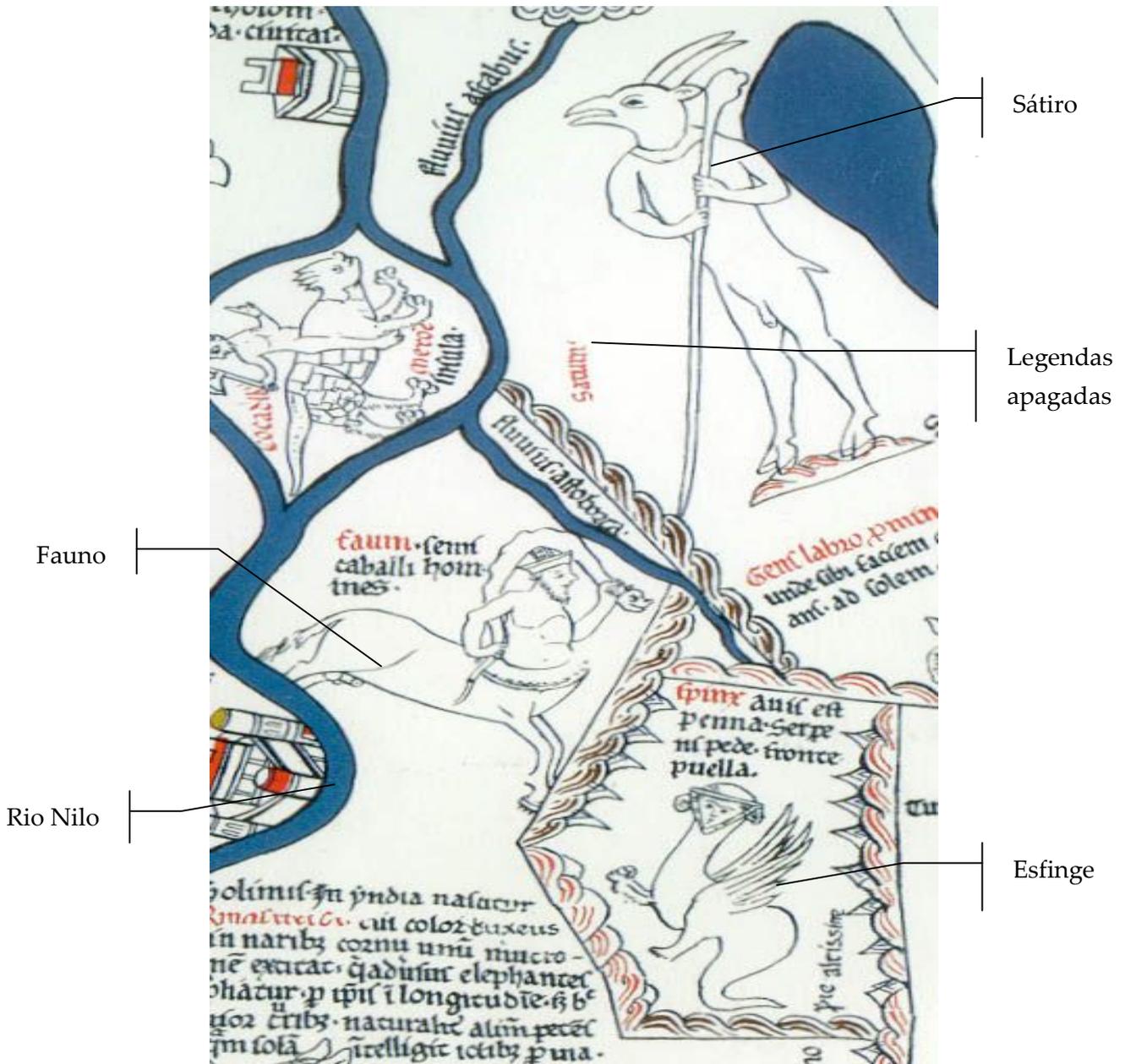
O portento é, pois, toda criatura que apresenta um desequilíbrio entre suas partes ou, dito de outra forma, qualquer um que destoe da expectativa de normalidade. Servem para decifrar o futuro e indicar a vontade divina, mas também possuem uma existência natural. Como todos os seres da Criação, sua existência se dá em dois níveis, primeiramente em sentido literal, ou conotativo, por si mesmos, e depois como alegorias pelos sentidos superiores que trazem.

A realidade física dos monstros refletia-se sobre o conhecimento do mundo e suas partes. Era comum vê-los inseridos em mapas e descrições do mundo. No mapa-múndi de Hereford, confeccionado na Inglaterra, ao redor de 1294³¹, inserem-se diversas raças monstruosas. Quase todas no extremo sul do mapa. De um total de 26 (vinte e seis) figuras de portentos, 13 (treze) encontram-se ao redor de um largo rio no Sul da África, 12 (doze) encontram-se na Ásia, e a única figura de prodígio em uma zona realmente próxima à Europa é uma sereia posta no Mediterrâneo, entre a Ásia Menor e a Grécia, talvez numa alusão a Ulisses. Nenhuma se encontra na Europa continental, afinal seres extremos devem viver nos extremos do mundo. A presença desses portentos nas regiões limítrofes relaciona-se ao caráter liminar entre sua humanidade e sua não humanidade. Entre Agostinho e Isidoro, o mapa opta pelo último, denominando muitas de suas raças monstruosas de *gens*, mas, do mesmo modo que o sevilhano, não afirma nem nega sua humanidade, simplesmente a põe no limite.

³⁰ *Idem*, cap. III.10 e III.11.

³¹ O mapa foi confeccionado por Ricardo de Haldingham na cidade de Hereford, encontrando-se até hoje em sua catedral, onde é exposto à visitação pública em prédio contíguo. Possui 1,59 de altura por aproximadamente 1,40 de largura. É o maior mapa que sobreviveu à Idade Média. Para mais, ver SOARES DE DEUS, P. R. Usos, autoria e processo de confecção do mapa-múndi de Hereford, século XIII. *Fênix: revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 3, ano III, nº 1. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/3%20-%20ARTIGO%20-%20PAULODEDEUS.pdf>. Acesso em 23 jan. 2012.

Figura 1³² - Simeae - Mapa de Hereford



Começando pelas criaturas do extremo Sul, deve-se olhar para o alto e à direita para se perceber uma figura grande, humanoide, segurando um longo cajado (Figura 1). A criatura está despida, possui uma pequeníssima cauda, pés que lembram os de bois ou cabras, o tronco é bem humano, assim como os braços. O pescoço possui uma marca circular (um colar?), sua cabeça lembra uma ave com um

³² Hereford mappamundi. Cópia fac-símile por Konrad Miller, 1896, editada por Wychwood Editions, distribuída por Hereford Map Centre, Church Street, 24/25, Hereford, HR1 2LR, Inglaterra.

grande bico, e possui chifres. À frente dessa figura é grafado *Satirii*, em vermelho. Havia ao lado da palavra duas linhas com alguma inscrição que foi apagada, sendo legíveis apenas poucas letras. Provavelmente a primeira linha possuía quatro palavras e a segunda três³³. Quem pretendeu censurar a legenda realizou um excelente trabalho, pois mesmo com o uso de luz ultravioleta não se pode ler o que estava escrito³⁴.

Isidoro de Sevilha narra o encontro de um deles com Santo Antônio (ou Antão) no deserto. Pela posição da figura, próxima ao Nilo, é provável que a citação em Hereford tenha vindo de Isidoro. A criatura é descrita pelo sevilhano como pequena (homenzinhos, *homunciones*), de nariz curvo, com chifres e pés semelhantes aos de cabras³⁵. Santo Antônio teria perguntado a essa criatura sobre sua natureza³⁶, e teria obtido como resposta que eram mortais, viviam no deserto (*eremi*), e o gentio os cultuava erroneamente, chamando-os tanto de Faunos e Sátiros como de Íncubos³⁷. Note-se que o sátiro se apresenta como criatura racional e mortal, a mesma definição que Agostinho dá aos homens³⁸ e nega os monstros. É possível que o cajado indique o culto aos sátiros. Sua verticalidade assinala que seu possuidor é capaz de ligar o alto e o baixo, tornando-o um símbolo de poder, o que também é reforçado por sua aparência fálica. A forma corporal da criatura aponta para sua humanidade, pela semelhança de seu corpo com o de um homem, mas sua nudez a diminui, pois o aproxima de um animal – despido por natureza e inserido em uma sensualidade³⁹ pouco adequada aos homens. Sua nudez aumenta o grotesco de sua existência e, ao sexualizar sua aparência com a exibição dos genitais, ressalta a inumanidade de sua natureza e o erro de cultuá-la. Note-se que íncubo é um demônio masculino cuja etimologia deriva da palavra latina *incubus*, que significa pesadelo e sufocação durante o sono, conectado ao verbo *incubare*, deitar sobre. Esses demônios seduziam as mulheres e com elas tinham filhos. Em *Merlin*, de Robert de Boron, o mago é filho de um íncubo com uma virgem. Plínio afirma que

³³ WESTREM, S.D. *The Hereford Map*. Turnhout: Brepols, 2001, p. 134.

³⁴ *Ibidem*. Por não se conhecer o texto, não se pode aventar razões para esta possível censura.

³⁵ ISIDORO DE SEVILHA, *op. cit.*, Livro XI, cap. III.21.

³⁶ Citado nas Etimologias de Isidoro de Sevilha, cuja fonte foi a *Vita Pauli Eremita*, de São Jerônimo.

³⁷ ISIDORO DE SEVILHA, *op. cit.*, XI, III.21.

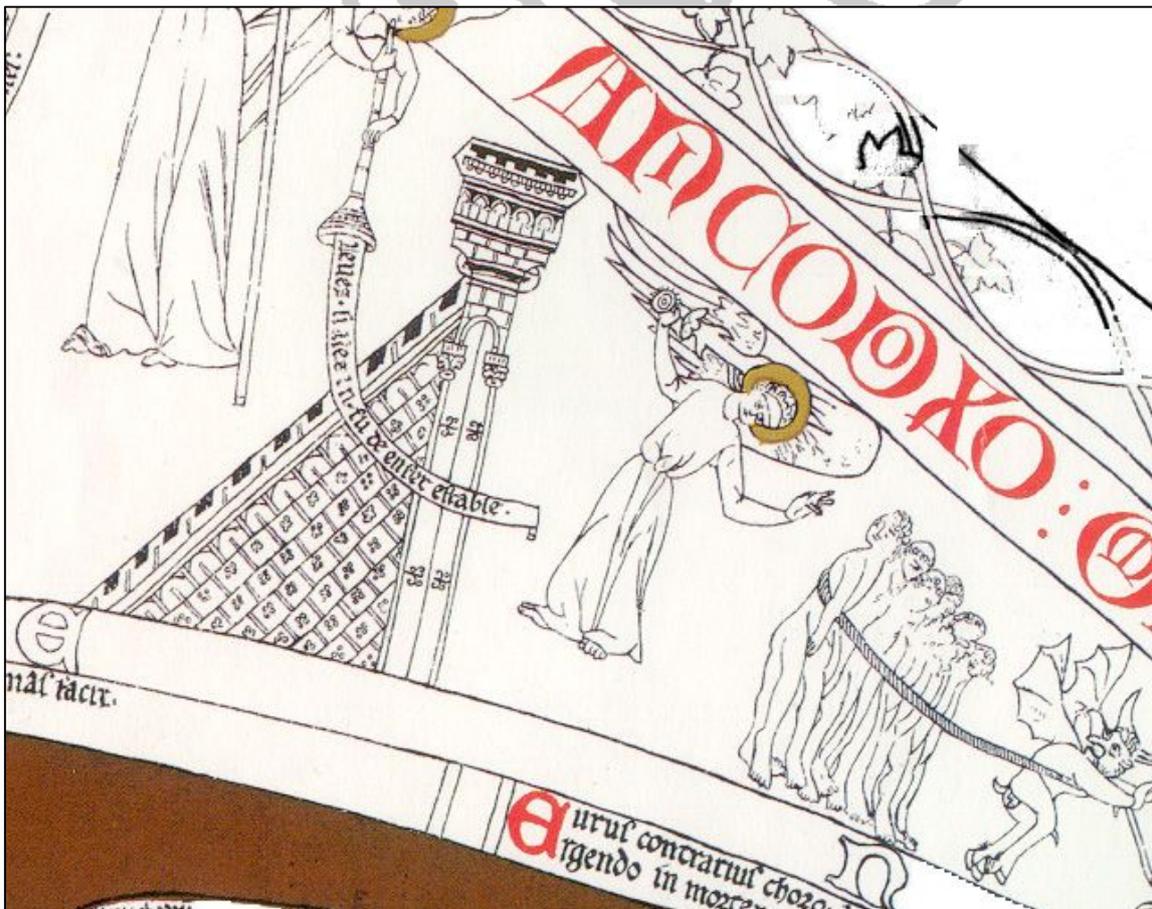
³⁸ AGOSTINHO DE HIPONA, *op. cit. Liber XVI, cap. VIII*.

³⁹ Note-se não apenas ligada à sexualidade, mas a uma sensualidade no sentido de que é através dos sentidos e do corpo que se relaciona com o mundo.

seu nome vem de σαθή, membro viril⁴⁰, reforçando o caráter sensual e pecaminoso da representação dessa figura.

Era, porém, criatura consciente e capaz de falar. Mas seu cotidiano o afastava do divino, pois se deixava adorar como se fosse um tipo de demônio, apesar de ser mortal. Solino afirma que a única coisa humana nos sátiros é sua aparência. Quando Isidoro os chamou de *homunciones* podia estar fazendo referência à sua aparência e tamanho, não necessariamente a sua natureza. Alguns bestiários os colocavam na categoria dos *simeæ*, pois semelhantes a homens⁴¹. Esse caráter de similaridade torna a figura análoga ao homem, mas não como um igual. Sua nudez, todavia, também o torna análogo ao pecado.

Figura 2 - detalhe do Juízo Final - Mapa de Hereford



⁴⁰ WHITE, T.H. *The book of the beasts*. Mineola: Dover Publications, 1984, p. 36, n. 1.

⁴¹ Caso do bestiário de Lincolnshire, traduzido ao inglês por: WHITE. T. H., *op. cit.*, p. 36.

Há representações de demônios em Hereford, mas fora do mapa propriamente dito, num conjunto que reproduz o Julgamento Final (figura 2, vide parte inferior, à direita). Esses demônios possuem uma pequena cauda, pés semelhantes ao de cabritos, chifres encimando a cabeça, estão nus. Seu corpo é curvo, muito mais deformado que o dos sátiros e possuem asas, mas a semelhança é inegável. A analogia entre os demônios e os sátiros devia ser fácil ao público do mapa⁴². Análogo ao homem, ao menos ao pecador, o sátiro também podia ser análogo ao demônio. Esses sentidos não eram necessariamente superpostos e também não eram excludentes. Essas possibilidades de leitura existiam concomitantemente, tornando a representação ambivalente. Cada intérprete estabeleceria conexões de acordo com o seu específico campo de experiências e expectativas. O sentido da figura permanece dúbio e plural. A chave da interpretação poderia ser dada pela inscrição apagada, pois esta apresentaria os termos do uso consagrado ligados à figura – ao menos pelos leitores mais próximos ao cartógrafo de Hereford.

De qualquer modo, as características da figura podem continuar nos guiando em um trabalho interpretativo. A região em que se encontra refere-se tanto à história de Santo Antônio como ao paganismo e à ignorância dos povos da África subsaariana (*Æthiopia*)⁴³. Confundidos não só com divindades mas também com faunos, atestariam as falhas de percepção dos povos distantes e não cristãos. Lembremos que o mapa de Hereford foi confeccionado no final do século XIII, quando a aventura das Cruzadas havia redundado em fracasso militar e os contatos dos europeus com o ‘Outro’ demonstravam não só a incompatibilidade entre as *gentes*, mas a irredutibilidade deste ‘Outro’ ao modelo cristão/ocidental.

Apesar de a descrição consagrada dos sátiros afirmar que eram pequenos, a figura no mapa é bem grande. Seu destaque indica que seu autor pretendia que fossem bem visualizados e que a história de Antônio e os sátiros era muito conhecida, sendo figura de fácil decodificação. Seus chifres, pés de cabra, o fato de se deixar cultuar e sua sexualidade exposta os demonizavam. A implícita referência a Antônio possibilitava associações com as provações do santo no deserto e, conseqüentemente, servia como um alerta aos leitores.

Próximo ao sátiro, pouco abaixo e à esquerda, há um fauno (Figura 1). As duas criaturas que, segundo Isidoro, o gentio confundia, apresentam-se próximas,

⁴² Apesar de os chifres não serem um atributo exclusivamente demoníaco.

⁴³ MACEDO, J. R. Os filhos de Cam: a África e o saber enciclopédico medieval. *Signum*, n.º 3, 2001, p. 101-132.

reforçando a hipótese de que a inscrição apagada provinha do sevilhano. A inscrição é breve, diz apenas *fauni . semicaballi homines* [faunos, homens metade cavalos]. Se a inscrição do sátiro provinha de Isidoro, para o fauno a fonte deve ter sido outra⁴⁴. O bispo de Sevilha chama os faunos de *silvestres homines* e não os descreve. Maiores detalhes sobre a representação dessa criatura tiveram de ser buscados por Ricardo de Haldingham, geômetra que produziu o mapa em outras fontes. A iconografia medieval já consagrara a apresentação dos faunos em forma similar à de um centauro⁴⁵. Seu dorso é de um cavalo, seu tronco é humano, assim como seus braços e cabeça. Possui barba e um tipo de chapéu arredondado sobre a cabeça. Em suas mãos segura uma serpente, a cabeça na mão esquerda e a cauda na direita, e o corpo da serpente descreve uma curva por suas costas. A cabeça da serpente está um pouco abaixo da sua e ambos olham na mesma direção. Originalmente, para os Antigos, os faunos eram associados ao deus Pan, assim como os sátiros, o que lhes emprestava os pés de cabra e os chifres. Talvez por esta associação, Isidoro os tenha posto como de fácil confusão. Nos séculos que separam este Fundador da Idade Média e o geômetra de Hereford, a iconografia ganhou novos contornos. Porém, alguns elementos estruturais permaneceram. A exposição da sexualidade é um deles. Apesar da apresentação do membro viril ser muito mais discreta no fauno que no sátiro, sua genitália também está exposta, e a serpente que segura abre um conjunto de associações com sexo e pecado. Entre esses homens metade cavalos e os *homunciones* de nariz proeminente, chifres na fronte e pés de cabra, há uma grande analogia. Se em Hereford a analogia da forma diminui, a dos sentidos mantém-se muito próxima.

Os *simeæ*, como os sátiros, faunos e esfinges (Figura 1), eram assim chamados por sua *similitude* com os homens. Os bestiários consideravam que os macacos e essas criaturas estavam num nível zoológico próximo. A diferença era que os animais eram formados por um todo coerente, enquanto os prodígios eram formados pela fusão de elementos de diferentes criaturas. Todos os *simeæ* eram, porém, análogos entre si e análogos ao demônio. Os símios eram criaturas semelhantes a homens, mas deformados, decaídos, assim como os demônios eram versões decaídas aos anjos.

⁴⁴ Cf. WESTREM., S. D., *op. cit.*, p. 132.

⁴⁵ *Ibidem*.

A serpente, que tanto pode estar sendo submetida quanto acompanhando quem a segura – o fato de estarem olhando na mesma direção indica que não existe um conflito entre ambos –, e o fauno apresentam-se mais como companheiros que como competidores. As duas figuras devem ser lidas como um conjunto de sentidos convergentes. A serpente era uma das representações demoníacas mais famosas. Seu caráter ctônico e ao mesmo tempo fálico remetia ao inumano, era sua antítese. Há apenas duas outras representações de serpentes no mapa Hereford. Uma está sendo devorada por um troglodita, o que ressalta a selvageria desse povo, e a outra está enrolada na árvore do conhecimento do bem e do mal no Jardim do Éden, a famosa cena do Pecado Original. Inumanidade e pecado eram as associações mais rápidas que qualquer medieval faria com essa criatura e com as figuras que lhe estivessem próximas e esse era o uso consagrado no mapa.

Outro *simea* próximo é a *Spinx* [esfinge – Figura 1]. Sua legenda a descreve como *avis est in penna . serpens pede . fronte puella* [é uma ave em suas asas, serpente em seus pés e tem a face de uma mulher]. A criatura localiza-se logo abaixo do fauno, mas está cercada por montanhas que formam um pentágono. Essa cadeia de montanhas não está distante do Nilo, localizando a esfinge no Egito. Ao sul há uma longa cordilheira chamada de *Montes Ethiopie altissime* [Montes altíssimos da Etiópia/África]. A criatura possui um corpo liso com forma sinuosa, reptiliana. Veem-se apenas duas patas leoninas que se conectam a longas asas. A cabeça, de forma triangular, é feminina e tem os cabelos amarrados em dois coques laterais.

A legenda não é nem de Isidoro nem de Solino, mas, ao adotar forma similar a um verso hexâmetro, lembra a poética descrição feita por Ausonius, gramático do século IV e professor do imperador Gaciano⁴⁶.

Os bestiários definem a esfinge como um indefeso *simea*⁴⁷. Note-se que essas descrições não seguem o modelo hoje consagrado de esfinge, com uma cabeça feminina, mas um corpo de leoa. O corpo reptiliano da *Spinx* reforça o caráter ctônico da criatura. Sua docilidade, lembrada no bestiário, não fica aparente em sua forma. Seres ctônicos sempre trazem consigo uma carga de medo, tendo em vista que conectam este mundo ao de baixo. Mas a esfinge possui asas, o que lhe dá capacidade de conectar os três níveis da existência, o baixo, o médio e o alto. Os três *simeæ* apresentados juntos formam um pequeno conjunto de significados próxi-

⁴⁶ *Idem*, p. 134.

⁴⁷ Cf. WHITE, T. H., *op. cit.*, p. 35.

mos e complementares. A serpente segura pelo fauno, o *serpens pede* da esfinge e seu caráter de conexão entre o alto e o baixo, o cajado do sátiro, o sexo exposto deste e do fauno, a feminilidade da esfinge, enfim, todas as suas semelhanças com os homens, agregadas à lembrança de sua decadência e deformidade demoníacas, abriam a seus leitores uma diversidade de interpretações possíveis.

Ao mesmo tempo, as descrições contidas nas legendas nada tratam de sentidos segundos, apenas descrevem as criaturas retratadas. Apresentam uma tensão entre a leitura naturalista (esses seres foram representados tal qual existem) e a concepção alegórica (esses seres são representações de ideias e valores). No mapa, esta última parece perder espaço em prol da primeira. Mesmo as criaturas compósitas aparecem mais como itens de um inventário que como representações exclusivamente moralizantes. Todavia, a própria forma das criaturas, seu caráter de composição, implicava naturalmente um jogo interpretativo. Se um leão representado no mapa pode ser descrito apenas como *leo*, uma esfinge ou um fauno dependem de uma descrição que faça referência às criaturas que os compõem. Necessariamente um trabalho analítico deve ser feito por qualquer leitor, que só as entenderá a partir de um exercício de associação e projeção. Esses serem compósitos precisam, para ser decifrados, atravessar um processo em que deslocamentos de sentido e identificações são imprescindíveis. A alegoria fica mais bem preservada nessas criaturas, pois mesmo que não apresentem sentidos outros, apresentam-se como resultado de operações interpretativas. Se a alegoria perde algum espaço, a mente alegórica se preserva.

As imagens medievais organizavam-se ao redor dos princípios binários da analogia e da antítese⁴⁸. O olhar medieval estava treinado a procurar oposições binárias, pois a própria organização do sistema de pensamento do período estava marcada por pares opostos⁴⁹: “Céu/terra, dia/noite, clérigo/leigo, fiel/infiel e outras, todas de alguma forma refletindo a oposição básica, Deus/diabo”⁵⁰. Esses pares são opostos e complementares, pois a própria definição de cada um dos termos depende do outro. Esse sistema de oposição reflete-se na demonstração escolástica, que apresenta uma tese que necessita de uma antítese. A razão medieval só

⁴⁸ WIRTH, J. *L'image Médiévale*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

⁴⁹ FRANCO Jr, H. *Utopias Médiévales*. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 82.

⁵⁰ *Ibidem*.

operava a partir desse jogo, e a interpretação do símbolo constituía-se na síntese alcançada.

Uma das figuras de maior destaque no mapa é uma sereia (Figura 3). Essa criatura, porém, é apresentada sem nenhuma legenda. Na verdade, ocupa o extremo de um retângulo em que se escreveu em maiúsculas *MARE : MEDITERRANEA* : [mar Mediterrâneo]. Mais que uma referência a uma *gens*, era uma referência a um mito de origem clássica. Sua localização entre a Grécia e a Ásia Menor remete ao mundo de Ulisses e Homero. A ausência de legenda, até mesmo de uma simples inscrição *sirens*, a situa mais próxima à arte do que à alegoria. Sua presença é mais estética que informativa, é quase um maneirismo. Expressa bem a tensão existente entre a alegoria, a representação naturalista e a obra de arte. Hereford, e os objetos gráficos medievais, não era nenhum deles isoladamente, nem uma soma ou equilíbrio dessas tendências/leituras possíveis – era as três ao mesmo tempo, constituindo-se em um compósito tão complexo, ambíguo e plural como os que suportava.

Figura 3 - Sereia - Mapa de Hereford



O mapa apresenta um conjunto iconográfico amplo e ao mesmo tempo vago, cheio de histórias que se cruzam e caminham paralelas. O enredo é aberto, os mitos apresentam-se ao lado de criaturas da natureza, muitas normais e conhecidas e outras anormais apenas porque contra a natureza *conhecida*. Esses seres podiam ser vistos como pitorescos ou como portadores de mensagens, o mapa podia ser visto como um objeto belo ou pedagógico. Era, na verdade, uma encruzilhada, que narrava visualmente diversas histórias. Se seriam lidas como mitos, portanto estabelecendo normas e condutas, ou como lendas, portanto como objeto de diversão e prazer, dependia do olhar e das condições de enunciação. No tempo em que esteve exposto em uma catedral, certamente a leitura anagógica prevaleceu, mas nunca foi a única possível.

Mircea Eliade define o mito como uma história verdadeira, passada nos primórdios (*in illo tempore*) e que serve de modelo às condutas contemporâneas, justificadas e ordenadas pela repetição dos atos primordiais⁵¹. Os portentos medievais alimentam-se de diversos mitos para enriquecer seu repertório. Todavia, os encontros entre homens e portentos na Idade Média não criavam eventos míticos. Diferentemente destes, os portentos medievais encontram-se inseridos no tempo – em um tempo linear, marcado e controlado pelo calendário e pelo sentido cristão da História. Kappler⁵², seguindo os passos de Eliade, afirma que as civilizações em que o mito desempenha um papel modelar precisam dele para que os homens alcancem a verdade, enquanto a sociedade medieval, dominada por um Deus único e histórico, criou novas maneiras de expressar a verdade, de ritualizar os comportamentos e de vivenciar essas ritualizações. A verdade foi dada aos homens por Deus feito carne, em um momento histórico dado e em um lugar específico. Essa *boa nova* seria divulgada pelos seus arautos. Seus seguidores deveriam acompanhar seus ensinamentos e aguardar a *Parousia*, a volta do Messias. O tempo indefinido não é o passado, mas o futuro. Não é a reprodução de maneiras atemporais que garante a permanência do Universo, pois a obediência a uma determinada pregação garantirá a consumação do mundo e do tempo.

Entretanto, o cristianismo pode ser percebido como um sistema mítico, em que os relatos bíblicos “constituem uma mitologia, a primeira, a mais completa e

⁵¹ ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

⁵² KAPPLER, C., *op. cit.*, p. 160.

ainda hoje a mais fundamental para as culturas ocidentais”⁵³. Os mitos cristãos abriam espaço para *mitemas* pré-cristãos, “formando com eles um conjunto bem articulado, flexível, eficaz, destinado por isso a durar séculos”⁵⁴.

Tradicionalmente, opõem-se mito e cristianismo, hábito surgido nos escritos dos Padres da Igreja, que separavam os mitos (*fabulae*) da verdade única dos evangelhos, a *doctrina christiana*⁵⁵. Porém, inserindo-se o cristianismo na História, tornando-o objeto de investigação por parte de historiadores, não há razão para entendê-lo como oposto ao mito. Certamente é necessário identificar as suas peculiaridades, afinal, mesmo construída como uma mitologia, a experiência cristã era diferente da experiência mítica pagã, e contra esta se organizava todo o projeto eclesiástico. O mito cristão é, antes de tudo, um mito na história, que prepara a consumação dos tempos. Estabelece uma doutrina mais que um padrão a ser repetido, afinal, que cristão poderia pretender repetir Cristo?

Não sendo mais um padrão, o que sobra ao mito no cristianismo? Apenas a figura, e mesmo assim, dentro de uma hermenêutica específica. As figuras míticas deveriam ser interpretadas dentro da *doctrina christiana*, conforme estabelecida, defendida e monopolizada por um conjunto de especialistas – os clérigos⁵⁶.

O monstro é, antes de tudo, um ser cujas partes constituintes apresentam-se deslocadas ou coladas de maneiras inusitadas. São criaturas compósitas, frutos de um processo de montagem. É rara a apresentação de uma monstruosidade completamente transfigurada. Isidoro indica apenas dois casos.

A composição é sempre realizada com objetos incongruentes. A figura compósita é feita para causar uma forte impressão em quem a vê e através desta expressar uma ideia. Os objetos que a formam são organizados ao redor de um núcleo relativamente distinto, acompanhado por diversos traços menos distintos. Os diferentes traços superpõem-se e parecem competir. As diferentes formas das criaturas compósitas relacionam diferentes matérias, sem que nenhuma delas seja

⁵³ SCHMITT, Jean-Claude. Prefácio, In: Hilário FRANCO Jr. *A Eva Barbada: ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 14.

⁵⁴ *Idem*, p. 15.

⁵⁵ *Idem*, p. 13.

⁵⁶ Segundo J. LE GOFF, em oposição a esta tradição hermenêutica eclesiástica há o conjunto de tradições populares de fundo camponês. Lembremos que a palavra *paganus*, de onde deriva pagão, originalmente significava camponês. O clero, para conseguir impor o cristianismo dentro de uma ortodoxia legitimada nos Padres da Igreja e na tradição conciliar, precisou lutar não só contra as religiões pré-cristãs, mas contra o hábito mítico da massa camponesa.

necessariamente predominante. Os portentos apresentam conflitos, tanto em suas imagens como em seus significados. “Um sentido nunca se pode analisar de modo isolado”⁵⁷; assim, entender os sentidos dos portentos medievais é inseri-los tanto em seu contexto primeiro de leitura quanto no mais amplo sistema de pensamento do período.

Gombrich⁵⁸ define a tradução dos símbolos como um jogo de adivinhação. Este, porém, não é aleatório. Não se trata de um estudo eminentemente intuitivo. Mas o problema da tradutibilidade se põe. É possível traduzir símbolos? Gombrich identifica duas escolas com respostas diferentes. Há uma tradição anglo-saxã, de Hobbes a Pierce, que entende o símbolo como mais um signo⁵⁹. De outro lado, há uma tradição Romântica, de origem alemã, mas seguida pelos franceses, que entende o símbolo como inseparável do numinoso⁶⁰. Apenas para esta última a tradução do símbolo seria impossível, já que seria necessária uma experiência e não uma leitura. Gombrich acredita que a disputa entre essas duas escolas parte de uma confusão no sentido de *traduzível*. Mesmo palavras raramente são traduzíveis⁶¹. Todos os símbolos funcionam dentro de uma complexa rede de matrizes e escolhas potenciais que pode ser explicada até certo ponto, mas não traduzidos em equivalentes exatos, “a não ser que um feliz acidente produza algum”⁶². O símbolo deve, pois, ser *interpretado* à luz da história da produção de suas formas e da tradição em que se insere. Antes de tudo, o símbolo é uma metáfora. Etimologicamente, metáfora vem do grego e quer dizer transportar, pôr uma coisa em outro lugar. O símbolo apresenta-se no lugar de outra coisa, à qual remete. A similaridade pode ser construída arbitrariamente, mas sempre derivada de um conjunto de possibilidades, ou matrizes, dadas em um específico contexto.

Símbolo, em grego (*Συμβολομ*), refere-se a um sinal de reconhecimento, nomeia um objeto quebrado em duas partes, cujo ajuste e confronto permite aos portadores de cada uma das partes se reconhecerem. O símbolo é, pois, a fórmula de uma equivalência entre o que é e o que expressa. Não se reduz a uma relação

⁵⁷ BARTHES, R. *A aventura Semiológica*. São Paulo: Cultrix, 2001, p. 179.

⁵⁸ GOMBRICH, E. H. The use of art for the study of symbols. In: *The Essencial Gombrich*. Seleção de trabalhos organizada por Richard WOODFIELD. Londres: Phaidon, 1996, p. 437-456.

⁵⁹ *Idem*, p.438.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Idem*, p. 440-441.

⁶² *Idem*, p. 441.

arbitrária. Há uma contaminação entre o objeto simbólico e seu significado, que torna sua leitura não redutível a uma relação de duas faces – como em uma moeda, de um lado o significante e do outro o significado. No símbolo, essa distinção é ainda menor. A balança é o símbolo da justiça não porque arbitrariamente estabelecido para sê-lo, mas por guardar uma relação inseparável com o próprio sentido de justiça⁶³.

Seguindo uma característica da lógica baixo-medieval, muito influenciada pelo aristotelismo recém-redescoberto das Universidades, Wirth afirma que a “Idade Média considera imagem como a realização de uma forma na matéria”⁶⁴, ou, dito de outra maneira, a imagem medieval era a apresentação palpável (matéria) de um sentido imanente e persistente (forma). Os portentos, ao congregarem diferentes matérias, também congregavam diferentes formas, criando um conjunto ambíguo e, ao mesmo tempo, rico em sentidos. Sua interpretação, portanto, complica-se e apresenta dificuldades. Uma mesma figura passa a poder significar coisas opostas. A antítese e a analogia podem estar no mesmo objeto, eternamente ambivalente.

As estratégias interpretativas devem seguir um caminho sempre aberto a sentidos constantemente dúbios e plurais. A interpretação deve buscar entender a figura sempre numa relação dialética, pois contraditória. A figura deve ser interpretada historicamente, inserida em um processo de constituição que antecede sua apresentação e, mesmo que os sentidos tenham mudado ao longo do tempo, a história de sua composição é vital para compreender o sentido de sua aparição. Por isso textos tão distantes cronologicamente de Hereford, como a Cidade de Deus ou as Etimologias, são vitais para sua compreensão. Não só pelo conhecimento que seu autor possuía deles, mas por serem a base da constituição e da inserção das imagens do mapa no mais amplo campo imagético medieval.

A chave da interpretação é sempre arbitrária e dada por seu intérprete. Essa consideração nos leva à constatação de que cada leitor acabará por estabelecer conexões e projetar medos e desejos específicos sobre as imagens, cujos percursos

⁶³ Michel Arrivé, citando F. de Saussure, exemplifica essa situação da seguinte maneira: a balança é um símbolo para a justiça que carrega consigo a ideia de equilíbrio, indissociável da ideia de justiça. Esse símbolo é mais adequado à Justiça que um automóvel, que não guarda nenhuma relação intrínseca com a ideia de justiça. Haveria entre estes um “rudimento de laço natural”, ARRIVÉ, M. *Linguística e Psicanálise*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 9 e ss.

⁶⁴ WIRTH, J., *op. cit.*, p. 13.

jamais poderão ser reproduzidos⁶⁵. Se cada leitor de Hereford relacionava o sátiro ao demônio ou a Santo Antônio, ou aos dois, jamais saberemos. Porém, isso não implica a morte da interpretação por parte do historiador. Deve-se considerar que o consagrado uso linguístico é a chave da interpretação, em especial porque a interpretação é muito dependente das condições de enunciação⁶⁶. A maneira como se enuncia a imagem, o espaço em que esta se apresenta, o grupo que a patrocina e o grupo que a vê consagrarão um determinado uso e sentido, mesmo que seja ambíguo. Não podemos saber qual sentido cada leitor deu às figuras que viu, mas podemos compreender que ambiguidades estavam em jogo e quais possibilidades interpretativas estavam abertas.

Para Barthes, o texto, quer seja oral, escrito ou imagético,

“não é um produto estético, é uma prática significante; não é uma estrutura, é uma estruturação; não é um objeto, é um trabalho e um jogo; não é um conjunto de signos fechados, dotado de um sentido que se trataria de encontrar, é um volume de marcas em deslocamento; a instância do texto não é a significação, mas o Significante, na acepção semiótica e psicanalítica do termo [...]”⁶⁷.

Em que pese não seguir plenamente as perspectivas deste autor, suas considerações sobre o processo de semiose são extremamente adequadas à compreensão da monstruosidade na arte medieval. O mapa de Hereford com suas figuras, apesar de buscar o belo e, provavelmente, ter sido produzido como um presente

⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Devant l'Image*. Paris: Les Éditions du Minuit, 1990, p. 20-64. O autor transpôs a noção de sintoma para a reflexão sobre a relação entre objeto de arte e seu público. Demonstra como certos objetos artísticos, em especial os religiosos, têm por objetivo provocar em seus espectadores um sintoma, que nada mais é que a externalização de uma pulsão interior. Esse sintoma sempre encobre a pulsão, mas com ela possui vínculo inquebrantável. Os trajetos e as modulações individuais jamais poderão ser seguidos, com raras exceções em estudos biográficos, mas os sintomas sociais poderão ensejar interpretações dos sentimentos mais profundos e das mentalidades mais arraigadas ligadas ao objeto visualizado. Os objetos artísticos medievais feitos sob a tutela da Igreja, talvez mais que em outras épocas, tinham a capacidade de tocar seu público e provocar reações emocionais. Diferentemente da arte clássica, marcada pela simetria, a medieval não buscava ser apreciada com a razão, verificando a proporção entre as formas e as cores. O espectador medieval tinha o poder – ou a obrigação? – de encontrar nos objetos pictóricos sentidos superiores e se afetar por eles. Num sentido **diferente** do que pretendia Jung, pode-se afirmar que a arte medieval apresentava sintomas do inconsciente coletivo do período.

⁶⁶ ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

⁶⁷ BARTHES, R., *op. cit.*, p. xvi.

de luxo⁶⁸, não pode ser reduzido a um produto meramente ou unicamente estético. O próprio luxo e beleza buscados na confecção da obra possuíam um sentido segundo⁶⁹, indicavam a posição e a dignidade de quem o fez e o recebeu. Olhar o mapa e suas figuras implicava um exercício de significação, em que atribuir sentidos era um dever do espectador. O mapa não pode ser considerado uma estrutura dada, mas seus elementos estão inseridos em um sistema maior, do qual é resultado. Apesar da materialidade das figuras, de sua visibilidade e de sua história, entre leitor e imagem estabelece-se um diálogo original. Significar algo implica um trabalho, um exercício, uma atividade em que o leitor se empenha e troca referências, atribuindo ao que vê as suas e retirando do que vê novas possibilidades. Estas se apresentam sempre em movimento, pois a cada novo olhar todos os sentidos bailam, numa dança às vezes frenética e às vezes mais cadenciada, pois, afinal e sempre, resultado de uma estruturação. O texto, ou a imagem, é um significante, insere-se em uma função súnica⁷⁰, busca um significado.

O monstro foi concebido a partir de uma experiência e, como todo objeto visual, seguiu um percurso próprio em que uma imagem engendra outra⁷¹. Multiplicaram-se as histórias de sereias e sátiros, que encontraram abrigo em autores cujo uso os consagrou, como Plínio e Solino, ou mesmo Isidoro e Agostinho. E essas imagens se constituíram em categorias, nas quais novas experiências foram inseridas. O fenômeno da crença nas monstruosidades durante a Idade Média não deve ser visto como resultado de uma ampla e inocente credulidade, mas como parte de um processo de relação com a realidade, submetida a uma prática significativa desenvolvida num trabalho e num jogo cujos signos não possuem um sentido dado e exclusivo, mas estão abertos a deslocamentos, constituição de categorias e organização de um vocabulário dentro de uma específica estrutura de pensa-

⁶⁸ SOARES DE DEUS, P. R., *op. cit.*

⁶⁹ BARTHES, R., *op.cit.*, p. 178 e ss. O signo [ou sentido] segundo é uma relação de significação que se estabelece sobre uma primeira relação de significação. Barthes o exemplifica com a foto jornalística de um rebelde congelês com uma arma tcheca nas mãos – o sentido primeiro é o retrato da violência e da guerra civil em um país africano. A ausência de menção às armas americanas dos governistas leva à percepção de um sentido segundo da imagem que a relaciona com a vinculação político/ideológica do jornal.

⁷⁰ ECO, U. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 39. “Há função súnica quando uma expressão se correlaciona a um conteúdo [...]”.

⁷¹ Processo discutido por Ernst H. GOMBRICH em *Arte e Ilusão... op. cit.*, e por Jean WIRTH em *L’image Médiévale. op. cit.*

mento. O cristianismo, secundando a herança Antiga e judaica, abria espaço para a crença em gigantes e outras criaturas maravilhosas, o que possibilitou à Idade Média sua paixão pelos monstros, que funcionavam como curiosidade, demonstração do poder divino, alegoria e estética.

