

Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Matheus Silveira Furtado

Um Bestiário Atemporal.

Brasília - 2018

Matheus Silveira Furtado

Um Bestiário Atemporal.

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.
Linha de pesquisa de Teoria e História da Arte.

Orientadora: Professora Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro

Brasília – 2018

Matheus Silveira Furtado

Um Bestiário Atemporal.

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Linha de pesquisa de Teoria e História da Arte.

Orientadora: Professora Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro

Prof^a. Dr^a. Maria Eurydice de Barros Ribeiro – IdA/His - UnB

Presidente

Prof^a. Dr^a Elisa Souza Martinez – IdA/UnB

Examinadora

Prof^a Dr^a Priscila Rufinoni – Fil/UnB

Examinadora

Prf. Dr. Vicente Martinez Barrios – IdA/UnB

Suplente

Brasília – 2018

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora Prof^a Dr^a Maria Eurydice de Barros Ribeiro, por todas as contribuições, apontamentos e conversas; pelo apoio e carinhosa conduta que desde o começo me foram acalentadores e servem de inspiração e modelo como professor e pessoa.

Agradeço às Professoras Dr^a. Elisa Martinez e Dr^a. Priscila Rufinoni pelas contribuições, discussões e questionamentos durante e após a banca de qualificação, foram essenciais para o desenvolvimento e conclusão do presente trabalho.

Agradeço à amiga Sara Scholze Artifon por toda generosidade, disponibilidade e atenção sem as quais jamais teria sequer iniciado a presente pesquisa. É necessário agradecer também aos amigos Clarice Machado Aguiar, Fábio Fonseca, Ricardo Taga e Zuleika Santiago Carneiro pelas perguntas, discussões e interesse pela pesquisa, que contribuíram na conclusão do trabalho.

Agradeço aos colegas Maria de Fátima Medeiros pela contribuição e referência fundamentais para a conclusão da pesquisa; e Raphael D. Greenhalgh pelo trabalho e empenho na seção de Obras Raras.

Agradeço à minha família pela compreensão e suporte sempre. Em especial à minha madrinha, Prof.^a Cristina Castilho da Silveira, cujas indagações ajudaram-me a buscar novas perspectivas e abordagens para o tema; à minha mãe Rose Ane, que me acompanha desde sempre; e ao meu pai Cid Furtado por todo o carinho e paciência quase sobre humanos.

Agradeço aos chefes Yara Soares de Andrade, Sérgio Ricardo Rocha e Marcelo Adriano Micheletti por prestarem todo apoio, atenção e carinho. Agradeço por serem minha família não somente escoteira e por serem modelos responsáveis por grande parte da pessoa melhor que tento me tornar sempre.

Agradeço também à instituição que apoiou a realização do mestrado. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de mestrado que em parte possibilitou o seu desenvolvimento.

“O Senhor criou diferentes criaturas com diferentes naturezas não somente para o sustento do homem, mas também para a sua instrução, para que por meio da mesma criatura nós possamos contemplar não somente o que seria útil para o corpo, mas também o que seria útil para a alma... pois o mundo é repleto de diferentes criaturas, como o manuscrito é repleto de diferentes letras e sentenças (ou sentidos) onde podemos ler o que queremos imitar ou escapar de...”.

Thomas de Cobham – Século XIII.

Resumo

Há, no trabalho de Marcello Grassmann, uma estética bestial. Não sem motivos sua arte foi escolhida para ilustrar o livro *Bestiário*, de Gabriel Soares de Sousa. A representação do Imaginário medieval presente na grande maioria de sua obra caracteriza um ideal de objeto único e complexo; fruto de significações e marcas sobreviventes, além de neste livro, na mentalidade social. Essa série de significações constrói uma lógica narrativa que não apenas se vale do ideal ilustrativo das iluminuras medievais, mas também se constitui em um artefato do Imaginário do tempo presente; uma lupa para processos de relação, criação e referência, estabelecidos pelo observador atual, sobre os ideais imagéticos que o artista elaborou ao longo de sua vida. A partir de uma análise que relaciona teóricos da história, da semiótica, da antropologia, da teoria e da história da arte, pode-se perceber que uma ótica soturna (associada ao medieval), desenvolvida por meio de várias gravuras do artista paulista, delimita um entendimento singular acerca da concepção de um bestiário próprio e, conseqüentemente, atemporal.

Palavras Chave: Gravura, Imaginário, Representação, Idade Média, Bestiário.

Abstract

There is, in the works of Brazilian engraving artist Marcello Grassmann, a brutal aesthetics. Not without reason his art was chosen to illustrate the book *Bestiário*, of the XIV century Portuguese traveler Gabriel Soares de Sousa. The representation of the Medieval Imaginary, present in the largest amount of his work, characterizes an ideal of single and complex object; product of surviving meaning and marks, beyond such book, in the social mentality. This series of significations builds a narrative logic that not only uses the illustrative ideal of the medieval illuminations, but establish as well as an imaginary artifact of the present times; a magnifying glass for the purposes of relations, creations and references, that should be made by the spectator, and there for, concern an imaginary ideal elaborated by the artist through his life. From an analyses which relates history, semiotic, anthropology, art's theory, theorists, it is possible to see the gloomy aspect (associated whit the Middle Ages) developed by the artist's engravings and drawings, which are responsible for one comprehension: the artist creating an timeless bestiary of his own.

Key words: Engravings, Imaginary, Representation, Middle Ages, Bestiary.

Lista de Ilustrações

Figura 1: Capa <i>Bestiário</i> . Impressão e Xilogravura de Marcello Grassmann. 1957. ...	22
Figura 2: Marcello Grassmann. Homem Marinho. 1957. Xilogravura.....	24
Figura 3: Marcello Grassmann. Porco Espinho. 1957. Xilogravura	28
Figura 4: Detalhe do Fólio 24R. Século XIII. Bestiário de Aberdeen. Biblioteca de Aberdeen.....	29
Figura 5: Marcello Grassmann. Cágados. 1957. Xilogravura.	32
Figura 6: Marcello Grassmann. Tartarugas. 1957. Xilogravura.....	33
Figura 7: Marcello Grassmann. Peixe Boi. 1957. Xilogravura.	37
Figura 8: Marcello Grassmann. Peixe desconhecido. 1957. Xilogravura.	40
Figura 9: Marcello Grassmann. Camuopi. 1957. Xilogravura.....	40
Figura 10: Marcello Grassmann. Formigas vermelhas. 1957. Xilogravura.	44
Figura 11: Detalhe do Fólio 24V. Século XIII. Bestiário de Aberdeen. Biblioteca de Aberdeen.....	45
Figura 12: Marcello Grassmann. Demais formigas grandes. 1957. Xilogravura.....	46
Figura 13: Marcello Grassmann. Besouro. 1957. Xilogravura.	48
Figura 14: Marcello Grassmann. Sem título. Gravura em metal. s/d.....	53
Figura 15: Marcello Grassmann. Sem título. Gravura em metal. s/d.....	59
Figura 16: Detalhe de iluminura. <i>Le livre et la vraye histoire du bom roi Alexandre</i> , (1410-1420). IN: : ECO, Umberto.2007. <i>História da Feiúra</i> . Imagens fotografadas a partir do livro pg.110.....	60
Figura 17: Detalhe de iluminura. <i>Le livre et la vraye histoire du bom roi Alexandre</i> , (1410-1420). IN: : ECO, Umberto.2007. <i>História da Feiúra</i> . Imagens fotografadas a partir do livro pg.110.....	61
Figura 18: Marcello Grassmann. Sem título. Gravura em metal. s/d.....	69
Figura 19: Detalhe de iluminura. Livro de salmos de Ormesby. Século XIII. Oxford. ...	72
Figura 20: Detalhe do Fólio 67V. Século XIII. Bestiário de Aberdeen. Biblioteca de Aberdeen.....	73
Figura 21: Marcello Grassmann. Sem título. Gravura em metal. s/d.....	75
Figura 22: Marcello Grassmann. Sem título. Xilogravura. s/d.	77
Figura 23: Marcello Grassmann. Equinos. Xilogravura. 1949.	78
Figura 24: Marcello Grassmann. Detalhe de entalho. Desenho. 1941.	80

Figura 25: <i>Bestiário</i> . Última página. Impressão. 1957.....	94
Figura 26: Detalhe do Fólio 7R. Século XIII. Bestiário de Aberdeen. Biblioteca de Aberdeen.....	100
Figura 27: Detalhe do Fólio 77R. Século XIII. Bestiário de Aberdeen. Biblioteca de Aberdeen.....	101
Figura 28: Detalhe do Fólio 5R. Século XIII. Bestiário de Aberdeen. Biblioteca de Aberdeen.....	108

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1: <i>Animais Fantásticos e onde Habitam</i>	19
1.1 Funcionalidade: o <i>Bestiário</i> de Gabriel Soares de Sousa e a Idade Média. ...	21
1.2 Cágados, Tartarugas e seus chifres.	30
1.3 Peixes: seus dentes, suas carrancas e suas garras.	37
1.4 Os insetos do viajante português, por um artista brasileiro.....	43
Capítulo 2: O Imaginário medieval na obra de Marcello Grassmann	53
2.1 Imaginário Sobrevivente.	57
2.2 Uma estética do Assombro – o animalesco e o grotesco.	66
Capítulo 3: O bestiário atemporal	85
3.1 Uma antropologia da gravura.	85
3.2 O que fazem os bestiários?	89
3.3 Artefato do imaginário.	94
3.4 Subgênero literário – objeto de consumo.....	97
3.4.1. Funcionalidade sob demanda.	99
3.4.2.O poder e seus objetos.	102
3.5. O livro dos Cem Bibliófilos se amarra ao ideal sobrevivente.....	110
Considerações finais	113
Fontes Iconográficas	121
Fontes Eletrônicas	121
Referências	122

Introdução

Marcelo Grassmann (1925-2013), reconhecidamente um dos artistas mais reverenciados na gravura Brasileira, possui uma vasta e complexa obra. Considerado, por historiadores e teóricos da arte contemporâneos como modernista tardio, sua preocupação com figuração e temática fabulosa fez com que obtivesse, além de premiações (1953), um efetivo desempenho para uma expressiva diferença em temas e representação das figuras humanas, monstruosas e mistas¹. Foi um gravurista singular em vários contextos.

Repleto de idas e vindas, de apropriações e construções, o trabalho do gravador foi descrito por Ferreira Gullar² como estruturado a partir de sonhos e elementos da imaginação. Obra atrativa além do senso estético pelo enfoque temático. Sua gravura é composta de um enfoque temático diferenciado frente aos seus contemporâneos. Suas obras não apresentam figuras e temas brasilianistas, aspectos cotidianos, cenas urbanas, ou figuras puramente abstratas. Elas são focadas e elaboradas para as noções do fantástico e do fabuloso. Elementos esses que vigoraram além da periodicidade (não há uma forma temporal clara em seus variados trabalhos). Seriam marcas presentes além daquele tempo que se tornou mais impactante para ele, mais especificamente, o medieval.

A dinâmica de diversidade para uma concepção de temporalidade plural nas artes permite que se realize essa abordagem, mas não a carrega de significado por si. Em seu trabalho, há o reconhecimento de uma efetiva presença medieval, mas Grassmann não a declara tão abertamente e, quando faz referência aos processos e referências, são de momentos posteriores ao que se imagina fazer (Idade Moderna). Seu trabalho é composto a partir do diálogo direto entre uma dimensão de tempo passado e de tempo reconhecido, revisionado e reproduzido; tendo como principal mediador e cenário o Imaginário medieval. Isso torna sua compreensão e fascínio

¹ São monstruosas precisamente por serem de característica mista. Como seria o ideal de relação entre corpo e forma medieval. A monstruosidade é característica também pela ausência de padrões e normas no que tange a compreensão de realidade para o corpo de certos monstros.

² Retirado de texto presente no catálogo da exposição comemorativa de 80 anos do artista, desenvolvida em São Paulo pelo Instituto Moreira Salles.

pelas figuras medievais ainda mais interessante, dada a complexidade dessas delimitações e o entendimento que possui.

Como é percebido, então, por Grassmann, um processo de longa duração do Imaginário? Seria exclusivamente na esfera do coletivo? Há limites para as conexões que se estabelecem entre o passado e presente, quando o observador se depara com sua obra? O trabalho do gravador possibilita a ampliação, e melhor associação, de algum conceito atrelado à memória e ao pensamento coletivo que permanece? Essas são algumas das questões que foram levantadas ao longo de todo o processo de pesquisa. As respostas, ainda não todas alcançadas, teriam como consequências apresentações e discussões em grupos de pesquisa, desenvolvimento de levantamento bibliográfico e confronto direto com mais fontes primárias.

Existem algumas inquietações e objetivos centrais que serviram como primeira justificativa para o desenvolvimento da presente pesquisa. Em primeiro lugar, trata-se de uma busca pela maneira que as coletividades pensam o medieval (tempo, marca, momento). É necessário caracterizar as formas de entendimento de “o que é medieval” e de como isso é identificado, associado, apresentado e reproduzido pelas mais diversas sociedades; e em que momento tais motivos e aspectos são valorizados para serem qualificados enquanto medievais. Em segundo lugar, entender o que delimita e compreende o conceito de bestiário, buscando uma nova proposta e abordagem para as possibilidades que ele permite desenvolver. Tenta-se, então, entender essa representação do Imaginário Medieval desenvolvida por Grassmann, como uma dessas categorias plurais de identificação. Como ele desenvolve esses processos de percepção do Imaginário e de que forma os configura em sua representação (quais pontos o artista utiliza para apresentar mudanças, semelhanças, permanências); categorizam um escopo, lupa, ou recorte para uma maneira de se explorar essas ideias que “qualificam” e moldam uma categoria de Imaginário da Idade Média.

A maneira de pensar tais questões é aqui entendida como resultante de estruturas sociais e conjunturas históricas. Assim, justificam-se também, por esse viés sócio-histórico, as questões referentes ao posicionamento e à contestação da temporalidade e historicidade tradicionais, quando são abordados fragmentos de

memória, imaginário e oralidade (que são parte fundante da gravura do artista) e expressas no trabalho dele. Além de aspectos da materialidade expressos por meio da cultura livresca, dos copistas, iluminuras, trechos e textos dos manuscritos que servem de modelo para o embasamento fantástico e fabuloso do Artista.

Idade Média é para Marcelo Grassmann mais que um ponto de referência, um recurso temático, uma possibilidade narrativa. Ela é um objeto com o qual trabalha com objetivos específicos. E é por essa percepção característica que ele tem de um período que é possível traçar análise sobre elementos representativos de uma concepção de tempo. Assim, a partir de um atravessamento das concepções que ele expressa, mesmo que sem perceber, no trabalho desenvolvido para o livro *Bestiário – Tratado descritivo do Brasil* de Gabriel Soares de Sousa; passando pelas percepções do artista sobre representação da Idade Média em suas gravuras mais conhecidas e exibidas e chegando aos processos de associação estabelecidos por observadores (historiadores, curadores e críticos de arte) as conexões entre arte medieval e contemporânea se aproximam, caracterizando novos processos de percepção e reestruturação da temporalidade e sua relação com esses dois espectros de criação.

O recorte estabelecido a partir das gravuras em que estão expressos personagens do Imaginário medieval consiste em uma identificação dos seres, sejam eles cavaleiros, monstros disformes, donzelas e montarias. Dessa forma, uma comparação com modelos normativos – escritos e iluminados – e bestiários ideais passou a ser feita aqui, para melhor demonstrar esses elementos de construção da lógica narrativa que o artista percebeu e caracterizou como medievais. O que Grassmann identifica e valoriza é fruto de um processo social narrativo, possuidor de características diversas. Os objetos que grava e apresenta flertam com noções de grotesco, que seriam parecidas com as descritas por Bakhtin; com noções de beleza, feiúra e de funcionalidade, como as que foram apresentadas por Eco; e com os apontamentos questionadores de uma percepção da temporalidade, seja pelo discurso ou seja pela imagem, como demonstram Panofsky e Didi-Huberman.

A representação desse “Imaginário sobrevivente”, influente e utilizado permite o posicionamento e realocação de uma gama de problemas. Indagações que formulam possibilidades de discussão. Não no sentido de colocação padronizada da

estética, mas, sim, a construção de suas narrativas e poéticas próprias – bestiais, que ao mesmo tempo se restabelecem e rompem padrões da norma de concepção do medievo.

A sobrevivência, a longa duração, a tendência de historiografia, a lógica do consumo e o artefato do Imaginário são todos conceitos que servem para compreender e analisar a relação singular que se dá quando a obra de Grassmann; o Imaginário; o livro que ele gravou - a pedido dos Cem Bibliófilos - e o conceito de bestiário são justapostos. A especificidade do caso é um ponto fundamental na descrição de outra possibilidade de encontro e significação de certos elementos históricos, sociais e imagéticos.

Essa possibilidade é mais uma das várias chaves de entendimento e explicação de contextos e processos produtores de conjunturas que qualificam o olhar do outro, tanto sobre o passado, quanto sobre a forma de pensar que essas sociedades possuíam. O enfoque temático medieval de Grassmann passa a caracterizar um cenário no qual demonstram-se representações sobreviventes. Esse problema resta em sua percepção e em como ele o entende, como o narra e o realiza; pensando tal realização na concepção de gravura para seus trabalhos e para o que desenvolveu no caso da encomenda de ilustração dos Cem Bibliófilos – *Tratado Descritivo do Brasil* de Gabriel Soares de Sousa.

Uma organização em três capítulos foi pensada para se esclarecer melhor essas linhas de pensamento e as possibilidades de relação que elas apresentam para os três grandes objetos da pesquisa. A gravura que o artista brasileiro desenvolveu para ilustrar o livro do viajante português; o Imaginário medieval em sua obra como um elemento de fundo temático; e o conceito de Bestiário e a lógica de consumo que cercam o objeto (o livro propriamente dito, e ao mesmo tempo o Imaginário que produz e consolida obras literárias). Metodologia e fontes para o presente trabalho foram aqui moduladas a partir de uma divisão nos motes centrais de cada um dos seus capítulos.

No primeiro capítulo a pesquisa analisa de maneira direta, partindo tanto de um ideal iconográfico quanto iconológico a obra “*Bestiário – Tratado descritivo do Brasil*”. Em primeiro plano, selecionando, demarcando e descrevendo as gravuras realizadas por Grassmann para realizar comparações, que de modo interpretativo,

identificassem recortes de semelhança e diferença entre bestiários medievais reconhecidos e o livro de Gabriel Soares de Sousa. Em segundo momento, entra a percepção da iconologia, concentrando a ideia de contexto e forma para perceber a conjuntura da contemporaneidade, total na qual o objeto se insere. Sendo essa inserção entendida e realizada a partir da relação que se estabeleceu entre as gravuras de Marcello Grassmann e o texto de época que por elas é complementado. Os animais selecionados como portas de contato entre os dois principais livros da comparação se tornaram ferramentas efetivamente prestativas para a compreensão dos conceitos que abarcam e caracterizam um bestiário.

Em outro momento, pensa-se o Imaginário medieval na obra do gravador que se estende além do livro aqui selecionado a partir de uma análise tanto das suas gravuras (mais centradas nas que apresentam figuras da temática do medievo), quanto de uma comparação entre aquelas que apresentam cenas de embate: cavaleiro X bestas; iluminuras e narrativas que apresentem os mesmos pressupostos de cena de embate entre esses dois principais personagens. O uso de descrições e de recortes acerca de perspectivas físicas dos personagens nas gravuras e na estética generalizada dos trabalhos do artista foi modelado a partir de uma apreensão da poética de Grassmann enquanto um elemento fundamental para esses procedimentos de associação. Aqui, a poética e a estética de Marcello Grassmann foram percebidas como faces de uma mesma construção ideal do Imaginário medieval (pela contemporaneidade) e que ele decide representar, trazendo elementos que ao valorizar, reconstróem uma concepção de identificação de tais questões pelo coletivo no presente.

Para tanto, utilizaram-se métodos tradicionais de análise a partir da historiografia, teoria literária, teoria e historiografia de arte, da iconografia e iconologia, no ideal de comparação; e conceitos da semiologia para a construção de significados que a investigação de gravuras, textos e relatos puderam propiciar. Tendo como maiores pontos de referência teórica dessas questões autores como Bakhtin, Panofsky, Jean Claude Bonne, Jacques Le Goff, Jérôme Baschet e Umberto Eco. Como ponte de primeiro contato teórico, com escritos sobre Grassmann, estão autores como Lygia Eluf, Ferreira Gullar e Priscila Rufinoni. E referência para contato com fontes primárias imagéticas, além do trabalho do artista,

encontrado em um catálogo de exposição de Aracy do Amaral, e o catálogo da reversa técnica do museu do Banco Central estão algumas gravuras soltas (sem origem específica) e um par da série equinos. Tais trabalhos servem como âncoras comparativas desse primeiro momento da dissertação. E no outro ponto da comparação estão obras de iluminura, códices e bestiários. “A crônica do Rei Alexandre” (Século XV), o “Livro de Salmos de Ormesby” (Século XIII) e o “Bestiário de Aberdeen” (Séculos XII-XIII). Essas fontes foram aqui entendidas como essenciais para a demonstração e comparação dos conceitos que se percebem tanto no coletivo de gravuras fora do livro *Bestiário*, quanto no coletivo que se insere para a ilustração dele. Sendo reconhecidos como alguns dos mais importantes e bem executados exemplares de seus respectivos tipos. Livro de leitura (Crônica) Iluminado Livro de Salmos/ “salmário” e um Bestiário (que aborda muito mais que a mecânica, a fisiologia e a psicologia dos animais/bestas).

No terceiro capítulo, abordou-se uma noção de demarcação da antropologia do consumo como ponto de entendimento para a percepção do Imaginário. Além de entender o próprio livro enquanto um objeto de representação e detenção do poder, relacionando as organizações sociais em torno da cultura livresca de uma época às concepções de acesso, reprodução e continuidade de um conhecimento. É a partir da reprodução de imagens, de histórias, de narrativas entre outras, que se moldam novas formas de imaginação. Torna-se necessário um reconhecimento, uma demarcação de identificação e de valorização para que a perspectiva de Sobrevivência se consolide, e o Imaginário seja em si um artefato imaterial e vigente. O livro é um agente que modela essas características e os bestiários têm um âmbito específico de envolvimento com tais pensamentos. Foi preciso reestruturar aspectos de compreensão da antropologia na gravura – forma e produto de arte. Isso possibilitou um conceito de bestiário expandido de Grassmann, fora da materialidade do Livro que se encontra na coleção dos Bibliófilos, e dentro de sua obra.

Então, ideais de época acerca de cultura, resignificação e apropriação passam a ser um espectro de apresentação e desenvolvimento do escopo de pesquisa. Além de Bakhtin, autores como: Veblen, Mary Douglas, Baron Isherwood, José Reginaldo Santos Gonçalves, Björn Rösen, e Winfred Nöth surgem enquanto

elementos basilares para a formulação de questões e para as relações possíveis entre o trabalho de Grassmann, o Livro, e a perpetuação de determinados conceitos neles existentes. Tais teóricos são representantes de algumas cadeias e correntes desde o Culturalismo, a Antropologia, a Semiótica, o Consumo e a Teoria da História, seus trabalhos foram essenciais para a elaboração de renovadas formas de pensar tais questões. Tem-se, então a perspectiva da imaterialidade e dos processos sociais pela formação de conceitos e ideias como pontos de encontro e comunicação que vigoram nessa relação tripartida estabelecida com as fontes. Imaterialidade preenche o imaginário, os artefatos e os bestiários. Os bestiários são fruto de um processo coletivo de identificação e a sua lógica narrativa (incluindo anos mais tarde a historiografia sobre o tema) pensada para um possível atendimento de demanda de um determinado público alvo.

A utilização de tal perspectiva se justifica não somente a partir dessa construção de conceito de produção e demanda para bestiários (aqui percebidos como uma categoria de livro própria, como descrevem autores como Adelaide Miranda; Maria Eurydice de Barros Ribeiro; e Pedro Chambel), mas também pela especificidade do caso do qual se trata a pesquisa. O livro do português Gabriel Soares de Sousa é resultante de um processo de demanda, voltado, a partir do ideal de Rüsen, para a construção de uma relação: produção – público alvo – historiografia – público alvo. Isso garantiria não somente as perspectivas de garantia da história, mas também de reestruturação das noções de temporalidade e público. Apresentando um diálogo multifacetado com as elaborações feitas pelo autor em *História Viva*, a própria maneira de abordagem dessas fontes pela academia se transforma e traduz uma renovação nos processos de construção do pensamento social. A escrita (descritiva do viajante do século XVI) é de nicho, a encomenda da gravura também; mas essas questões não limitam o acesso à compreensão. Elas permitem mais camadas simbólicas a partir dessa fonte.

Sendo estas quatro ocorrências, (A representação do Imaginário, o trabalho no livro *Bestiário – Tratado Descritivo do Brasil*, o artefato do imaginário que consiste da relação entre objeto material e conceito de identificação/consumo, e a relação entre esses três pontos, que produz uma lógica diferenciada para a abordagem do conceito de bestiário), os objetos de análise, tem-se a necessidade de se elaborar

determinados apontamentos de uma conclusão construtiva e transtextual, que elucidem o desdobramento a partir de múltiplas colaborações entre as áreas e, ao mesmo tempo, apresentando um resultado muito particular.

As questões iniciais, possibilidades de entrecruzamentos e demais desdobramentos, surgem como um ponto de acesso não somente para a produção do gravurista, mas também para aquilo que ele percebia enquanto essencial para compreender arte, representação e cultura. Se há uma questão de compreensão de sua obra, ela se dá a partir da informação por meio do imaginário, carregado do fantástico e do fabuloso que ele tanto destacou e representou.

1. Animais fantásticos e onde habitam³.

Um relato foi escrito. O viajante, Gabriel Soares de Sousa, foi mais um dos inúmeros que partiram para visitar terras, à época, inóspitas, para explorar o que tinham a oferecer e para descrever, em forma de narrativa, aquilo que haviam visto. O texto corresponde, sem dúvida, a um ideal romantizado tão próximo das representações figuradas no *Bestiário - Tratado Descritivo do Brasil* (1587), que estabelece um diálogo ímpar entre eles. Ainda que a historiografia tradicional considere o livro *Bestiário* uma das primeiras grandes obras literárias do Brasil (sendo datado do século XVI), do ponto de vista da historiografia atual, ele foi fruto de um processo do imaginário medieval sobrevivente na então América Portuguesa. Suas premissas descritivas e seus relatos estão marcadamente atrelados ao padrão de pensamento social ainda vigente à época⁴ e, ao mesmo tempo, seguem relacionados aos padrões de compreensão e expressões do grotesco.

Quando pensado em uma estrutura de comparação, o próprio mote temático estruturado por Bakhtin em sua descrição do grotesco a partir da cultura popular estabelece as formas portadoras de carga conceitual que conectam os dois elementos literários⁵. A narrativa de viagem e o processo criador da história popular são duas particularidades que contribuem para a manutenção de uma estrutura no pensamento social.

As demarcações de Gabriel Soares de Sousa acerca da terra e da natureza no *Tratado descritivo do Brasil* são parte importante do processo criativo na imaginação do leitor. As ambientações em que os animais estão inseridos formulam um universo tangível de relação entre aquilo que o gravador pretende passar, e a carga conceitual que o autor do livro desenvolve para o seu leitor. À época, o livro do viajante português não pertence somente ao espectro exclusivo dos relatos de viagem, mas se molda a uma perspectiva mais voltada para uma apresentação detalhista. O “onde habitam” desses animais fantásticos é apontado pela percepção

³ O título do presente capítulo foi inspirado a partir da tradução do livro: “Fantastic beasts and where to find them” (original em inglês), escrito por J.K. Rowling.

⁴ Sobre as estruturas de pensamento que chegam com as navegações e se configuram na América portuguesa. Jérôme Baschet em *Práticas e funções das imagens* demonstra que não há um entendimento coeso no que tange a esse processo, demarcando especificamente a construção social medieval que se constitui em vários grupos e locais da América Latina.

⁵ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. P. 265-275.

de um mediador viajante. Suas observações delimitam um cenário dado e as suas referências, mesmo as que são voltadas para melhor ilustrar uma cena/característica de algum animal, passam por esse crivo específico de associação.

As localidades e aparições dos animais (descritos em seu habitat) servem para a demonstração de uma realidade externa à dos leitores – quase distante demais para acreditar – e possuem uma diversidade de funções na construção desse processo narrativo. A descrição possui uma função de ferramenta elucidativa, de exemplificação, de admiração, de conhecimento. O elemento de “funcionalidade” que se identifica neste livro é possuidor de uma gama de conceitos e aplicabilidades.

Uma concepção ideal de funcionalidade passa ser a janela para a compreensão efetiva da estética do gravador, admitidamente composta para o livro. Das formas físicas de seus personagens, às posições e relações que eles constroem nas cenas em que são representados. Após essa percepção, desenvolve-se uma renovada perspectiva de apreensão dos papéis em que as criaturas são colocadas. Impressiona no trabalho desenvolvido para o livro a valorização da relação texto-imagem.

Não somente acerca dos animais entendidos pelo imaginário, há também a necessidade de categorizar momentos e elementos do livro além das representações. A funcionalidade que se tem a partir de processos imagéticos em manuscritos e livros como o *Bestiário*; as noções que se apresentam a partir da análise mais detalhada de alguns dos seus personagens; a forma bestial e o comportamento bestial, ambos percebidos pelas representações menos fantásticas, mas que expressam determinadas características do comportamento; e ideia de animal e significado, todas ideias que se apresentam ao se fazer um destrinchar mais profundo das questões nessa versão do livro.

Faz-se, então, necessária uma abordagem mais aprofundada dos elementos que constituem o processo de contextualização do qual o livro ilustrado por Grassmann é um fruto singular. Cenas e animais são descritos com o olhar e o interesse do viajante. Há certa possibilidade de liberdade para o artista, tudo corrobora com uma montagem para o encantamento do leitor. No entanto, entende-se que o desdobramento, a partir da especificidade dessa relação obra-ilustrador, carrega para o *Bestiário* outras formas conectivas de significado. O gravador tem

seu status reestruturado, a obra que ele passa a constituir não é apenas uma série única de gravuras, mas, sim, um elemento de amálgama e repercussão da dinâmica entre narrativa e texto.

1.1. Funcionalidade: o *Bestiário* de Gabriel Soares de Sousa e a Idade Média.

“A estética do assombro”⁶ que ultrapassa o mero status ilustrativo, se transforma num ideal imagético que preenche e caracteriza o trabalho exemplar desenvolvido pelo artista para o livro *Bestiário - Tratado Descritivo do Brasil* de Gabriel Soares de Sousa de 1587. Ele faz sem dúvidas um processo de ilustração. Mas tal realização, ilustração, é associada diretamente ao texto.

Independentemente de sua data, esse livro possui uma característica singular, maior do que um relato de viagem, e um tratado reeditado. Passa a ser entendido como uma apresentação de determinada resposta à realidade que, um enquadramento social, presencia. No caso específico do *Bestiário*, Marcelo Grassmann demonstra, desde sua contracapa (a seguir), uma percepção singular das representações que lhe foram acessíveis pela escrita. Já sabendo que a obra consiste de uma série de descrições narrativas acerca da fauna e flora brasileiras, por quais razões ele estabelece uma caracterização de ilustração e título tão associadas ao assombroso e ao grotesco?

⁶ Reconhecida expressão de Ferreira Gullar que a empregou para se referir ao processo de produção estética de Grassmann. Aqui, o assombro, em especial, é visto como um conceito à parte e será propriamente detalhado no próximo capítulo.

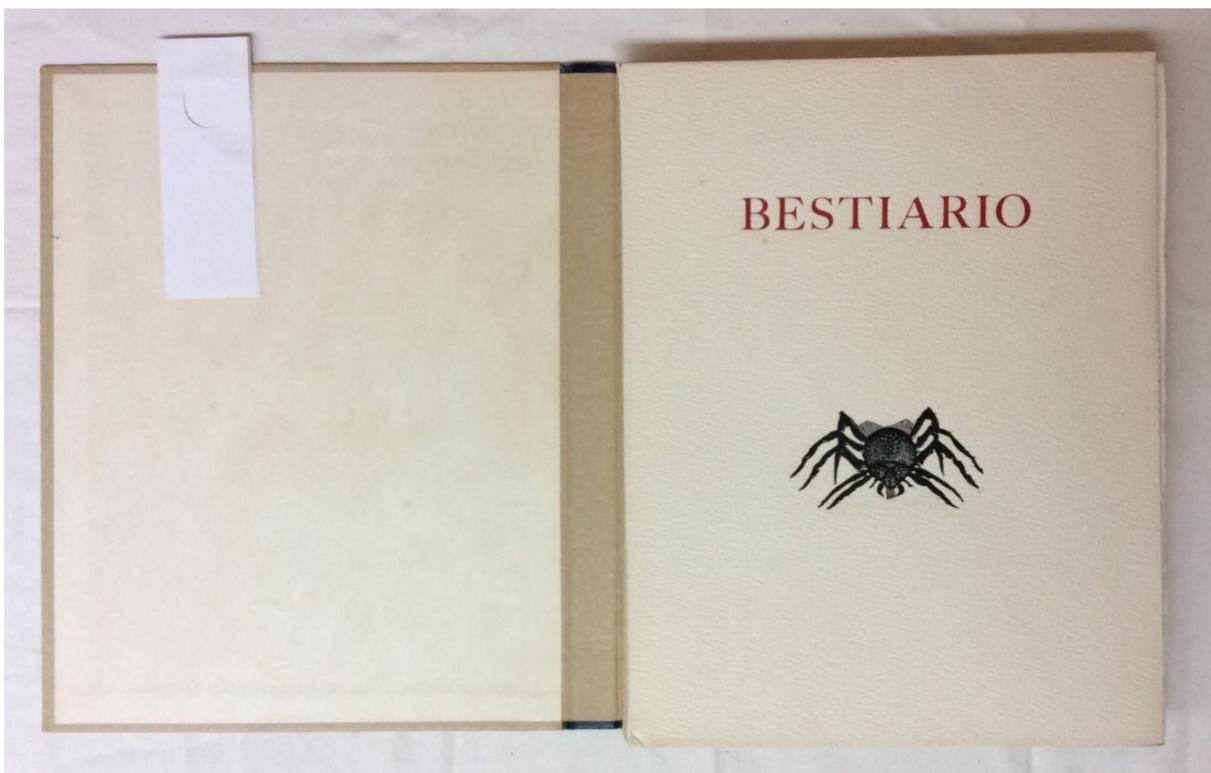


Figura 1 – Capa do *Bestiário*. Fotografia digital⁷. Xilogravura e Impressão.

A escolha de Grassmann para fazer a ilustração é um ponto chave para o estabelecimento de uma compreensão dessa relação direta que o artista possui com os temas medievais. A sua poética e estética mostram um processo ideal de modulação caracterizadoras de processos imaginários responsáveis por adaptar a concepção de interesse, ficção e potencialidade criadora.

Quando, na década de 1950, o gravador é abordado pela Sociedade dos Cem Bibliófilos, fica clara a expressão de um pensamento coletivo por parte da própria confraria. Não há artista mais adequado para ilustrar a edição do livro de Gabriel Soares de Sousa do que Marcello Grassmann. É fato conhecido que o relato desse autor português se trata de uma descrição de viagem. No entanto, a narrativa e a sua estrutura de pensamento não são tão categóricas quanto se esperaria de um autor do período⁸. Há demonstrações da própria cartografia da época (1587), como ainda portadora de animais fantásticos – pertencentes ao Imaginário⁹ – sendo

⁷ Todas as fotografias do livro *Bestiário* foram por nós realizadas especificamente para a presente pesquisa.

⁸ Partindo de uma datação da historiografia tradicional – final da Idade Média em 1453.

⁹ Parte produtora de elemento social que se caracteriza pela mediação e apresentação de tais figuras nas obras e mapas de época.

elementos essenciais para a caracterização das terras que ali seguem representadas. A fina relação que Grassmann desenvolveu ao longo da trajetória, ao representar figuras disformes e complexas, possibilita uma vinculação clara entre obra, narrativa, cenário e temática; uma relação singular e imbricada.

O papel do gravador brasileiro deixa de ser o de um ilustrador comum. O artista passa a desenvolver uma parte essencial tanto na estética do material, o livro dos Cem Bibliófilos, quanto na sua percepção pelo observador; a intenção e o olhar do autor. Ele se torna algo como uma versão atualizada do iluminador medieval, que esclarecia as concepções narrativas escritas presentes no texto. Grassmann é um tradutor do código escrito, seletivo e separado, para o imagético, amplo e irrestrito. Essa concepção é ainda mais interessante no caso do *Bestiário*. Afinal, é um tratado descritivo da fauna brasileira, então Grassmann não ilustra literalmente as bestas descritas, ele dá forma tanto ao imaginário desenvolvido por viajantes, quanto à imaginação internalizada por Gabriel Soares de Sousa. É nesse momento que ele desenvolve um papel na percepção do observador, a lógica discursiva de Gabriel Soares de Sousa se estabelece no momento em que delimita e circunscreve maneirismos, hábitos e a forma dos animais que constam em seu detalhado relato. Surge assim uma elaboração de atualização do papel de iluminador. Ela também se caracteriza a partir da relação entre essas duas formas de representação. Enquanto cada iluminura é única, (não havendo consenso sobre a questão, opta-se aqui por esse entendimento), a gravura é parte de um processo quase mecânico de reprodução. Mas o artista consegue ultrapassar tal questão, quando faz esse processo de vinculação imagem-narrativa. Termina por fazer de cada novo fólio, que contenha uma gravura, uma coisa única, característica e comunicativa em conjunto com o texto.

Se ali aparecem dentes disformes em peixes, chifres em tartarugas, insetos de tamanhos descomunais, posições impossíveis para vertebrados e comportamentos surreais para os demais seres, é porque a descrição narrativa de Soares a permitiu, e a poética de Grassmann, (ao absorver esse caldeirão de informações, pensamentos e concepções de época), iluminou. A imagem a seguir apresenta um trecho do livro em que se lê:

“Que trata dos homens marinhos.

Não há [sic]duvidas senão que se encontram na Bahia e nos recôncavos dela, muitos homens marinhos, a que os índios chamam em sua língua upupiara os quais andam pelo rio d’água doce pelo tempo do verão [...]” (SOUSA, 1587. 100 - com alterações).

Na página seguinte há a gravura referente aos “homens marinhos”. No trecho, pode-se perceber que não existe uma delimitação física exata das criaturas, o que é mais característico seria tamanho/altura desses seres, e existe menção a um ou outro membro, no entanto, sua especificação sobre dentes, mandíbula, garras é algo inexistente. O que se percebe com maior detalhamento é essencialmente uma referência de descrição comportamental.



Figura 2 – Xilogravura e impressão. “Homem marinho e sua descrição” p.100-102.

Essa característica de descrição comportamental se destaca, se comparada (conforme se fará posteriormente) aos demais seres que estão presentes no livro. Assim, chama a atenção o fato de que nesta representação, Grassmann teve a oportunidade de fazer um maior contato com aquilo que tem sido percebido como o ponto focal de sua figuração corporal, a estética mista e sem padrão das quimeras¹⁰. Mas por uma opção de harmonia com o restante da obra não realizou em plena

¹⁰ Rufinoni, 2007, p. 33-34.

escala. O gravador produziu de fato o ponto “quimérico” e de hibridismo desse ser, porém é um desenvolvimento mais contido. Percebe-se, então, uma profusão de sua proximidade neste trabalho – ilustrar o livro de Gabriel Soares de Sousa – com as funções de um iluminador, (aqui percebidas como), enriquecendo, esclarecendo e produzindo mais acessibilidade ao texto¹¹.

Além dessas questões, a imagem do homem marinho apresenta uma noção de movimento mais explícita que nos demais animais do *Bestiário*. Ele é rítmico. Muito principalmente pela posição em que se encontram seus membros – incluindo braços, barbatanas dorsais, pernas e cauda –, mas também pela existência de traços, pontos e hachuras ao redor de corpo do personagem. Diferentemente de outros seres presentes na obra de Gabriel Soares de Sousa, o homem marinho adquire uma presença mais imponente a partir desses pequenos destaques nos seus arredores, em oposição ao que se percebe nas figuras para outros seres. Ele possui uma condução própria, ritmada e feroz. O trecho de sua descrição é referente, na quase totalidade, à sua habilidade como assassino.

É preciso que ele represente e possua mais condições para realizar aquilo que segue em sua descrição, o movimento que Marcelo Grassmann garantiu, por meio de escolhas e intervenções estéticas, molda-se para a melhor percepção de seus hábitos animais. Outras características físicas contribuem para essa noção. A demarcação detalhada das garras e dentes; além do olhar frio (como de um peixe), contribuem para a composição desse quadro imagético de ferocidade. É preciso comentar ainda que apenas nessa criatura o relato passa a sensação de certa incredulidade para a desenvoltura da fera. Não que o viajante português pense serem mentiras as histórias sobre o monstro, mas porque não descreve detalhadamente como sua carne fica quando é frita ou cozida em panelas para ser comida¹².

¹¹ Há recortes para o entendimento dessas funções primordiais dos iluminadores medievais. Por possibilitarem para as narrativas (independentemente do tipo, crônica, livro de horas, de salmos, bestiários) uma capacidade didática e elucidativa. Tais possíveis funções configurariam o objeto “iluminura” como um procedimento instrumental. Narrativa imagética trabalhando em conjunto para a realização coletiva de imagens mentais.

¹² É interessante esse posicionamento do autor. Ele não faz uma descrição completa dos comportamentos e regiões de variados animais que retratou no *Tratado Descritivo do Brasil*. Mas descreve na quase totalidade como são saborosas e suculentas as carnes desses animais quando preparadas.

Toda a conjuntura de elaboração do livro leva a crer que pela escolha: relação artista-obra, e por seu pano de fundo temático; o status de Grassmann se sobrepôs ao de ilustrador e poderia ser comparado ao de iluminador. A especialidade dos livros dos Cem Bibliófilos é notória e as suas edições do livro *Bestiário* não poderiam fugir disso. A gravura é ressignificativa e a obra como um todo é responsável por traduzir mais do que processos de atualização e revitalização. Ela é uma marca possível para a construção da narrativa de sobrevivência a partir de uma relação imagem – texto, que aqui se justifica.

É mais uma vez necessário reforçar o ideal de relação texto e imagem que se estabeleceu no livro. Essa é uma das principais questões para o paralelo analítico que se pretende traçar. Umberto Eco¹³ relembra sempre a importância da noção dessa relação. E, por fim, delimita uma proximidade ainda maior com a conceituação do imaginário sobrevivente, tanto remetendo à funcionalidade das imagens, como também ao que a concepção coletiva identifica como belo:

“[...] já que a pintura é a literatura dos laicos [...] É necessário lembrar que tais concepções não representam nunca um depauperamento didascálico da arte: na verdade, para o medieval é muito difícil ver os dois valores separados, e não por falta de espírito crítico, mas porque não consegue conceber uma oposição entre valores [...]” (ECO, 1989. 29)

Como a citação demonstra, a função da iluminura a torna bela. Não por ser mais dinâmica, mas, sim, por fazer do texto algo mais completo. O mesmo processo pode ser percebido na obra montada pelos Cem Bibliófilos e ilustrada pelo gravador paulista.

É interessante que as gravuras feitas por Grassmann para o livro de Gabriel Soares de Sousa parecem divergir de uma grande parte das obras produzidas pelo restante de sua carreira, mas se inserem num contexto de produção da xilogravura que era desenvolvido pelo artista em meados dos anos 1950¹⁴. Essas gravuras do *Bestiário* possuem uma lógica própria e estão de tal forma atreladas aos textos que ilustram, que sua dissociação não se configura como parte de um modelo imagético e teórico que se percebe na impressão e demais trabalhos do artista. Elas se

¹³ Arte e beleza na estética medieval p. 28-30.

¹⁴ Essa fase de produção da xilogravura, no que tange ao artista, é perceptível pela conjuntura de produção das obras dele, por um esboço de desenvolvimento de uma linha de similaridade. A partir de catálogo que se centra na década de 1950.

inserir em uma lógica de produto, não podem possuir sentido completo sem o contexto escrito. São apreensões de um trabalho encomendado.

O que se percebe de diferenciação entre o trabalho artístico desenvolvido em no *Bestiário* e aquele desenvolvido pelo gravador nas décadas seguintes, se transforma em ponto de encontro para o entendimento do posicionamento em que se encontram essas gravuras. Não fossem as especificidades da encomenda dos Cem bibliófilos do Brasil, a composição (produto do cruzamento entre texto e gravura) não teria possibilidade de sustentar conexões entre as narrativas – tanto do relato de viagem desenvolvido pelo português, quanto a trajetória de representação temática expressa da formação à morte do artista brasileiro.

A comparação da gravura da página 101 - o homem marinho - com determinadas gravuras que seguem presentes no livro é uma consequência do processo conceitual que proporcionou percepção dessa relação entre narrativas. Quando o artista representa outras bestas, ele não as dota de habilidades impossíveis, mas viabiliza uma estética singular, efetivamente fora de um espectro de normalidade. Até mesmo a menor pulga parece detentora de um tamanho colossal. Tatu, quati, preguiça e porco espinho possuem uma imagética selvagem, quase tão ferozes quanto a onça ou o porco do mato; escorpiões e aranhas se mostram ardilosos e malignamente desproporcionais. Enfim, aquilo no qual Marcelo Grassmann não ressignifica pela estética física, faz pela noção comportamental e “psicológica” das bestas que caracteriza a partir das descrições.

Dentes, garras, cascos, caudas, espinhos, todos são precisamente descritos no livro. Mas a representação artística passa por um molde de percepção do grotesco e, além disso, se apresenta como advindo de tal descrição, assim cumprindo o papel de melhor destaque à “sensação de época” que passa pela narrativa quando o viajante se desdobra para analisar e descrever os aspectos dessas bestas.

Na figura a seguir do *Bestiário* (página 60), é possível para o observador perceber como se dá essa expressão representativa da bestialidade na aparência física dos animais, desenvolvida pelo gravador brasileiro.



Figura 3 – Xilogravura e impressão. “o porco espinho e sua descrição”. P.60-61.

Na imagem, o porco espinho, ou “queiroá”, ou “ouriços cacheiros” (como apresenta a fonte) apresenta uma percepção de velocidade pela inclinação de seus espinhos. Ainda que demonstre certa calma, não há uma sensação de inércia quando se observa o animal. É assim que se visualiza certa liberdade representativa que o autor da gravura desenvolveu para o livro. Se não for feita a leitura de sua descrição, é possível ao observador confundir o animal com demais bestas roedoras. A imagem permite a compreensão de um pequeno mamífero, o texto garante a semelhança com outros animais da mesma espécie que o viajante já havia visto em Portugal.

Acham-se outros bichos aqui pelo mato a que os indios chamam queiroá, que são nem mais nem menos que os ouriços cacheiros de Portugal, da mesma feição, e com os mesmos espinhos; e criam em covas de baixo do chão; mantem-se de minhocas e de frutas que cahem das arvores, cuja carne os índios não comem. (SOUSA, 1587. 60).

Imagem e texto se complementam e, a partir de sua complementaridade silenciosa, trazem uma lógica de assimilação e proximidade com os manuscritos medievais. Já que texto e imagem não podem sempre seguir lógicas próprias (individuais), eles servem a um propósito de entrelaçamento mais do que ilustração e, por isso, se

constituem em um elemento de apelo aos ideais de funcionalidade que vigoravam no entendimento medieval. Dessa maneira, tudo leva a crer que, mais uma vez, o ato representativo desenvolvido pelo artista é um método de manutenção da percepção imagética coletiva. E ainda que seja o atendimento a camadas específicas de necessidade (ser um produto de uma encomenda), pode-se perceber uma tendência para a passagem dos ideais estéticos do artista.

A imagem a seguir, retirada do Bestiário de Aberdeen¹⁵, mais especificamente do fólio 24r, apresenta um grupo de porcos espinhos “carregando uvas, espetadas em seus espinhos para seus filhotes”. Serve como elemento de introdução desse processo comparativo de análise para o livro dos Cem Bibliófilos.



Figura 4 – Aberdeen. MS. LAT. F24r. “The hedgehogs”¹⁶.

¹⁵ Escolhido como um dos livros para a base comparativa deste trabalho por se caracterizar como um dos mais bem preservados bestiários europeus; por possuir uma relação de animais muito coincidentes com o trabalho de Soares de Sousa, quando não há concomitância nas bestas iluminadas, há naquelas que aparecem mencionadas no texto escrito; e por fim, ao se caracterizar como um modelo, como delimita Chambel. Essa última característica é ainda mencionada do corpo do texto.

¹⁶ Disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f24r>>. Aqui, optou-se por utilizar diretamente as transcrições e traduções em inglês do original em latim, já disponibilizadas para consulta pela biblioteca da universidade de Aberdeen.

Fica claro ao observador, se comparada ao que aparece na gravura do *Tratado descritivo do Brasil*, a diferenciação que a escolha estética do artista pode exercer sobre o trabalho; é o que demarca a especificidade artística do livro *Bestiário*. As escolhas de emprego de temáticas se justificam além das técnicas. O porco espinho de Aberdeen possui como uma característica central seus espinhos os quais surgem eriçados tanto na iluminura, quanto na sua descrição narrativa. No entanto, a situação não é a mesma para o livro brasileiro. Há maior presença do gravador, há uma escolha estética diferenciada que, mesmo não se desvinculando do texto, se demonstra como efetivamente mais permissiva.

Para efeito de análise do impacto que há na abordagem dos elementos naturais do Brasil, foi realizada aqui a comparação com outro exemplo de Livro desenvolvido pelos Cem Bibliófilos. O *Poranduba Amazonense* (1887)¹⁷, de João Barbosa Rodrigues, com gravuras de Darel¹⁸. Nessa edição especial feita pela Sociedade, mais que um agregado de escolhas (seleção), representam-se crônicas e trechos de contos e lendas do norte do país. Ambos, *Bestiário* e *Poranduba*, apresentam descrições do cenário selvagem brasileiro. Tendo em mente (a partir das devidas conjunturas históricas), que os trechos de *Poranduba Amazonense* são circunscritos em uma lógica propriamente romantizada do século XIX, e servem ao mesmo momento como ponto de registro para lendas e mitos do centro do Amazonas.

“A *Poranduba Amazonense* ou *Kochiyma uara porandub* vem pois registrar esses pequenos contos do tempo antigo que se referem á natureza do imenso valle do amazonas, fructos da observação silvicula , formando uma coleção cuja leitura é innocente e instrutiva, mostrando ao mesmo tempo simbolicamente os costumes de alguns animais da sua forma”[sic] (RODRIGUES, 1887.)¹⁹

¹⁷ Há discussões sobre a data de conclusão da obra, se 1887 ou 1890 (data de uma das primeiras publicações).

¹⁸ As gravuras foram realizadas por Darel, mas inicialmente a ilustração deste volume deveria ser feita por Oswaldo Goeldi, o qual faleceu em fevereiro do mesmo ano de publicação. Sendo ele muito próximo da identidade paraense, e com heranças culturais mais do que comprovadas para preencher as gravuras de significados, foi a primeira opção por parte dos organizadores. Esse fato apenas prova a percepção de composição complexa entre texto e imagem que os Cem Bibliófilos possuíam, quando pensavam a edição de um livro. Vincular Goeldi aos trechos selecionados por Barbosa Rodrigues é uma forma inerente ao contexto do objeto, que o carrega com ainda mais conceitos. Aqui, tal ação é entendida como valorização de espaços de fala e processos identitários.

¹⁹ Trecho retirado da primeira página de introdução das “Notas de advertência”, da edição de 1887, que também se encontra na coleção Carlos Lacerda, da Biblioteca da Universidade de Brasília. Todo esse primeiro trecho do livro não foi colocado na edição dos Cem Bibliófilos. É nele que se concentra breve explicação da formação, construção e propósito do livro, que além do que descreve a citação, é

A passagem desse livro, apesar de organizado por um botânico (Barbosa Rodrigues), a pedido da Princesa Isabel, serve como instrumento para uma abordagem semelhante do observador do “fantástico mundo novo e selvagem”.²⁰ Por outro lado, o relato do viajante português no *Tratado Descritivo do Brasil* seria muito melhor compreendido se tomado como um diário pessoal com características do imaginário medieval.

Há uma radical diferença entre o propósito das observações do *Bestiário* 1580 e as do livro de 1880. A noção de conjuntura de realização do livro no século XIX de romancear uma realidade a pedido de uma princesa já proporciona uma posição complexa e, em sua essência, divergente. Ele é mais poético e literário. Ao se analisar as gravuras, há ainda maior riqueza na maneira em que se pode diferenciar um livro do outro.

Apesar de longo o parêntese aqui apresentado de *Poranduba Amazonense* em comparação ao livro base de análise da presente dissertação, ele foi um procedimento importante para estabelecer sentido à ordem de análise, para determinar uma visão geral do grau de reflexão e da importância que os Cem Bibliófilos dão para as conexões entre obra, conteúdo e forma.

Quanto ao ideal imagético pensado por Marcelo Grassmann, ele circunda toda uma necessidade teórica para a realização de suas gravuras. Essa função de proximidade das temáticas medievais passou a desempenhar uma preocupação, seja pelo entendimento dos Cem Bibliófilos, seja pelo seu próprio, que carrega sua produção de significado e preenche um espaço de correlação entre texto e gravura. Os exemplos do homem marinho e do porco espinho ilustram de maneira efetiva como certa liberdade artística, complementada por um quadro conceitual desempenhado pela sua experiência, pode reestruturar elementos, narrativa e conhecimento de representação para essas estruturas mentais que estabeleceram e se conectaram ao longo do tempo.

pensado para a realização de um registro e posterior estudo linguístico da mesma região. A publicação da Sociedade, 1961, consta apenas da montagem entre os contos e as gravuras de Darel o qual, como forma de homenagear Goeldi, acaba fazendo traços e hachuras semelhantes àquelas que podem ser vistas na técnica de xilogravura.

²⁰ A Biblioteca da UnB possui duas edições do livro. Sendo a primeira, de 1887, advinda da coleção de Carlos Lacerda, sem gravuras. E a segunda representada por três exemplares da Coleção dos Cem Bibliófilos. Um pertencente a Pedro Nava, um a Ricardo Xavier da Silveira e o terceiro (extremamente incompleto) e sem referência do seu dono original.

1.2. Cágados, tartarugas e seus chifres.

Os cágados e as tartarugas são dois dos animais descritos no livro e representados pelo artista brasileiro que servem como exemplos para uma construção dessa perspectiva de “apropriação”, que o próprio Grassmann descreve acerca de sua obra, e caracteriza no que desenvolveu para o livro do viajante português.

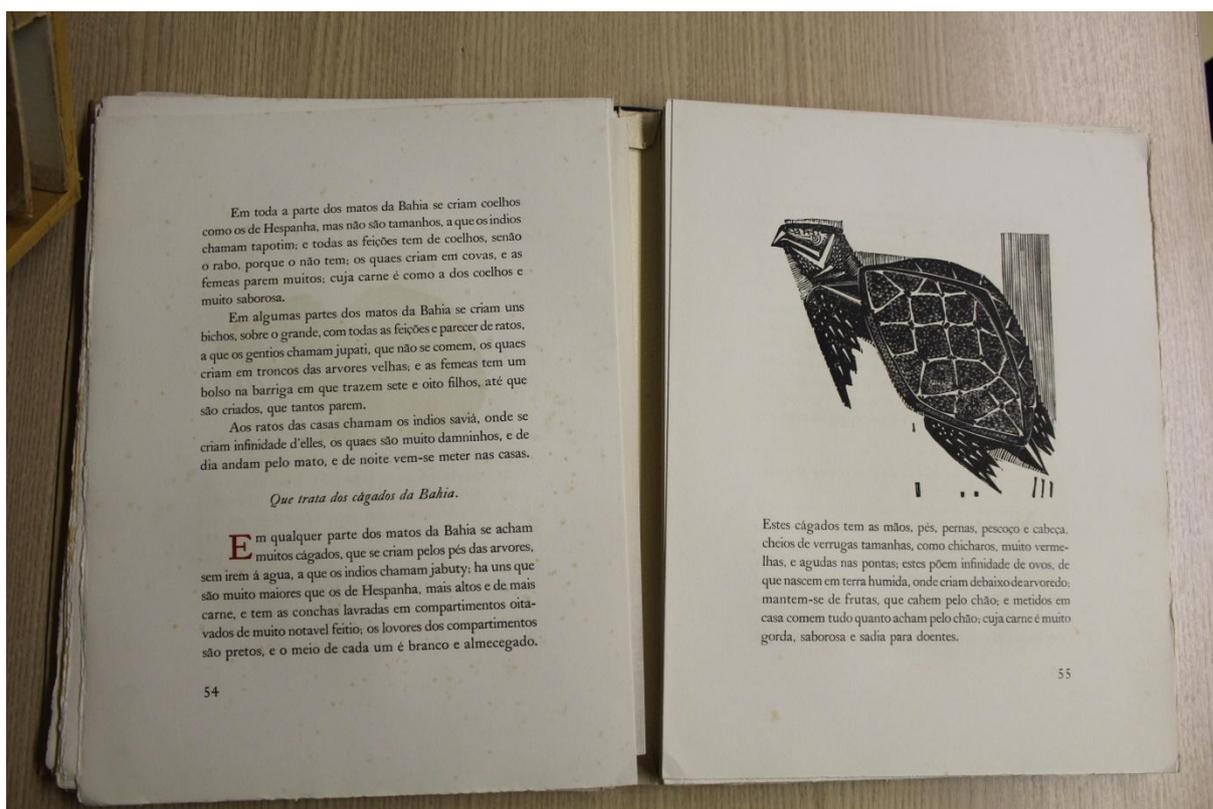


Figura 5 – Xilogravura e impressão. “Os cágados e trecho de sua descrição”. P.54-55

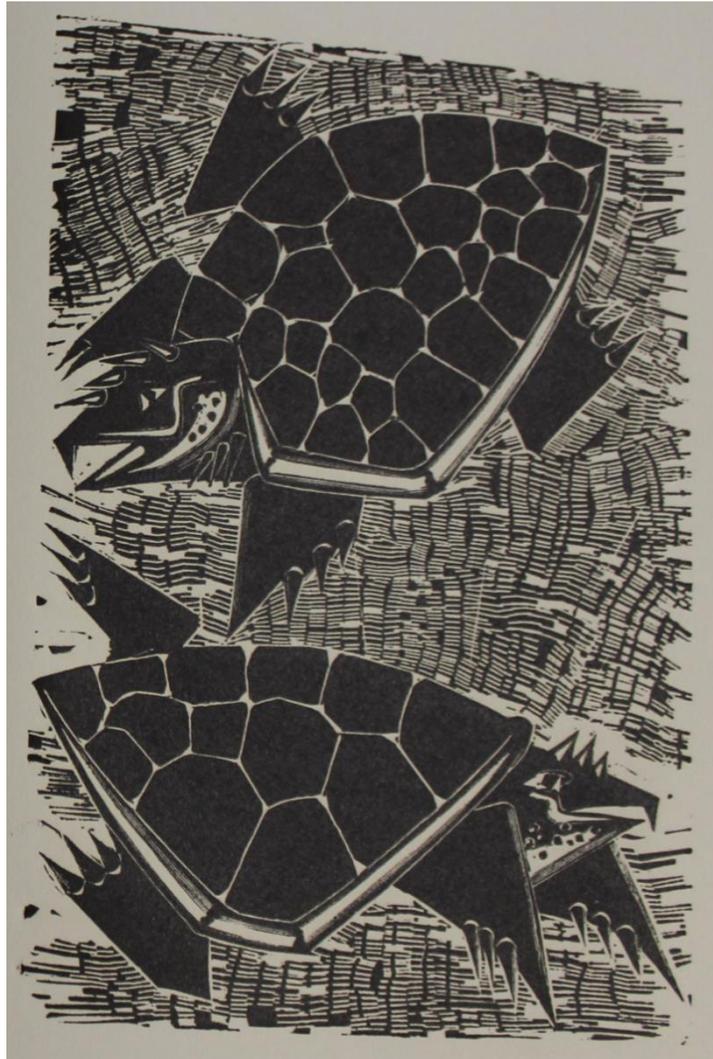


Figura 6 – Xilogravura. “As tartarugas”, p.111.

Na primeira gravura, que apresenta os cágados, sua descrição é mais clara. Há uma diferenciação, por parte do autor, dos dois animais (tartarugas e cágados) e dos tipos de “jabutis” – como chamariam os índios, de acordo com o autor – que se encontram na Bahia, além de uma breve explanação acerca de certos hábitos e comportamentos. Em resumo, para os cágados: “andam de forma vagarosa, vivem em buracos e se cobrem de lama”. Já para as tartarugas, há uma breve descrição da criação de um buraco para ninho dos vários ovos que botam. A descrição física, no entanto, é o que parece ser mais característico, se pensada em comparação com as duas gravuras e a descrição das tartarugas no Bestiário de Aberdeen.

Para Gabriel Soares de Sousa, fica nítida a demarcação de espinhos e “verrugas” no corpo dos cágados/jabutis. Eles possuem espécies de protuberâncias que fazem de seu ar mais selvagem e conseqüentemente mais bestial do que

aqueles com os quais já se tenha deparado na Europa. Ainda que exista uma variedade desses animais, esse é o ponto que mais se destaca em sua narrativa para demonstrar o assombro e o grotesco, a ferocidade e periculosidade das criaturas e terras do Brasil. Seja como for, nem seus ovos, ou sua relação alimentar (seja aquilo que comem, ou como são comidos pelos homens) se apresentam da mesma forma para o leitor. Porém, quando se olha para a gravura da página 55 do *Tratado Descritivo do Brasil*, não se tem a sensação dos espinhos vermelhos que aparecem na narrativa. Marcelo Grassmann os representou; eles seguem gravados nas pernas do cágado, mas não possuem essa demarcação de protuberância dura, tão definida pelo viajante português

A descrição do bestiário de Aberdeen²¹, fol. 77, faz também uma determinada tipologia desses animais (Tartarugas de modo geral – não entre cágado – tartaruga), mas diferencia as espécies a partir de seus respectivos habitats. E vai além da mera descrição dos bichos, ela ainda caracteriza sua relação com os navios que carregavam suas partes.

“The tortoise, testudo, is so called because it is covered by the vault of its shell, in the manner of an arched roof. There are four species: land, sea, mud - that is, living in swamps or marshland; the fourth species belongs to rivers and lives in fresh water. Some relate the incredible fact that ships sail more slowly when they carry the right foot of a tortoise.”²²

Observa-se, com a leitura desses trechos, que já é possível notar uma formação de estrutura mental para a realização de uma taxonomia lógica para as criaturas (não ficcionais) que são encontradas pelos homens do medievo (e que decorrem da observação). Essa comparação só garante o status sobrevivente na conceituação que se estabelece a partir da relação entre os dois livros. A delimitação de características diferenciadas é um ponto de encontro que permite mais uma vez a percepção de conceitos voltados tanto para a coletividade, quanto para o ideal de imaginário que se expressa em uma obra, nesse momento mais voltado para a escrita, e que, como descreveu Bakhtin, faz parte dos mesmos elementos de

²¹ Há três menções de tartarugas no bestiário de Aberdeen. No entanto a fonte não apresenta nenhuma ilustração desses animais. Nem uma inicial zoomórfica ou decoração em canto de página. As menções são somente escritas.

²² “A tartaruga/cágado, testudo, é assim chamado por ser coberto pela câmara/cofre de seu casco, em razão de seu topo arqueado. Existem quatro espécies: terra, mar, lama – entende-se, vivem em pântanos; a quarta espécie pertence aos rios e vive em água fresca. Alguns relatam o inacreditável fato de que navios navegam mais lentamente quando carregam a pata direita de uma tartaruga” (tradução nossa).

apreensão da cultura (BAKHTIN, 1987. 125-130). A coletividade não dita à escrita; aquilo que a oralidade necessita é percebido como parte integrante de um processo do discurso. E isso se mostrou presente nessa semelhança entre escritos e classificação. A narrativa pode ser estabelecida a partir da observação, mas a escrita a organiza, a consolida e a perpetua.

O elemento de possibilidade criativa para o artista brasileiro está melhor apresentado na gravura das tartarugas. Novamente, é interessante perceber a pequena divergência entre as lógicas narrativas, descritiva e imagética. Gabriel Soares de Sousa não discorre sobre os chifres nas cabeças dos animais, ele faz sobre os cágados, uma delimitação da forma. Marcelo Grassmann, no entanto, os coloca bem destacados nas tartarugas presentes na segunda gravura. A descrição da página 115 do livro *Bestiário* diz:

“Chamam os indios ás tartarugas girucoá; e tomam-se muitas na costa brava, tamanhas que suas cascas são do tamanho de adargas, as quaes põem nas arêas infinidade de ovos, dos quaes se comem sómente as gemas, porque as claras, ainda que estejam no fogo, oito dias a cozer ou assar, não se hão de coalhar nunca; e sempre estão como as dos ovos crus das galinhas”

Não há referência ao corpo dos animais. Não existe descrição acerca de chifres ou pontas, ou verrugas, ou qualquer outro tipo de protuberâncias na estrutura física dos animais. Então, qual motivo levaria o gravador a representar as “girucoás” com três ou mais chifres sobre suas cabeças? E série de espinhos em suas nadadeiras? É nesse ponto que se entende a diferença na estruturação poética, intervenção estética da escolha do artista. A decisão da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil pela arte de Grassmann se justifica por esse entrecruzamento que o gravador paulista é capaz de realizar. A temática e a proximidade apreciadas pela relação artista-obra permite que ele lide com as questões da representação, moldando a partir de seus próprios conceitos e arcabouços uma renovada apresentação das bestas que o viajante português do século XVI descreveu.

Existem, ainda, dois detalhamentos sobre tartarugas/cágados no *Bestiário* de Aberdeen. Eles abordam outra perspectiva de apresentação dos seres. Não uma preocupação narrativa descritiva, mas sim de relato para situação específica, “por envenenamento quando consomem as entranhas de uma víbora os animais comem

orégano como antídoto” e sobre “chelonite – pedra carregada por um determinado tipo de tartaruga da Índia”²³.

Os trechos não se propõem a tratar, como no caso do livro de 1587, da natureza dessas criaturas. Quando aparecem na classificação do bestiário, a preocupação é fazer o máximo possível para melhor abordar a forma de vida e de relação com as terras do Brasil. Marcelo Grassmann não dá aos cágados as esperadas asperezas pela descrição e preenche de ferocidade as tartarugas grandes que Gabriel Soares de Sousa viu e qualificou. Outros animais grotescos, sua natureza (interna e externa), hábitos e forma física também passam pela mesma situação, na qual a resignificação planejada, envolvida de uma “carga cultural” adquirida, seguem representadas dessa forma singular no *Bestiário*. A especificidade desses últimos é uma porta de entrada para as possibilidades de interpretação e identificação dos animais de maior destaque, seja pela descrição, seja pela caracterização na gravura de Grassmann inserida no livro.

²³ Respectivamente os fólhos 71V e 103R

1.3. Peixes: seus dentes, suas carrancas e suas garras.

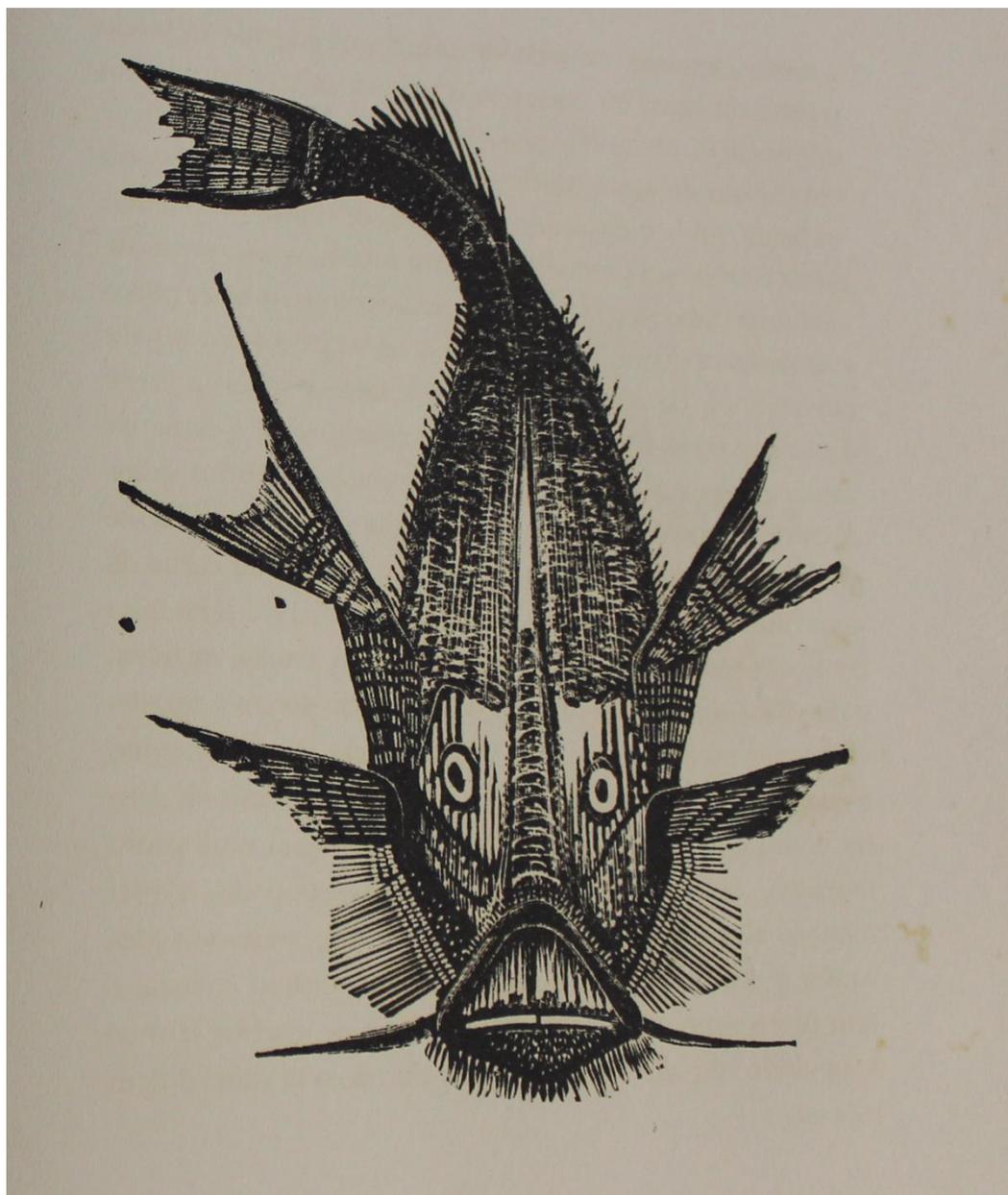


Figura 7 – Xilogravura. “O peixe boi”. P. 105

A figura 7 apresenta a gravura do peixe boi, feito pelo artista brasileiro. O peixe boi que observa o leitor é um elemento imagético ímpar para o recorte traçado. No que tange a forma ambígua que o artista escolhe para trabalhá-lo. A seleção da imagem se dá de maneira coesa, justificada para a narrativa desenvolvida aqui.

Inicialmente, a partir da feição do animal, é possível perceber que a sua associação com as carrancas – característica que o próprio artista demonstrou ter

um fascínio pessoal²⁴ – não deixa de ser um ponto crucial ao abordar a imagem. E a escolha artística na forma de apresentação do animal é outro dos fatores que faz uma ponte entre texto e imagem. É preciso visualizar a concepção de exotismo que essa figura possui para o artista. Sendo do interior paulista, a carranca é para ele tão exótica quanto o peixe boi foi para o viajante português.

Marcelo Grassmann, detendo aqui esse status próximo ao de iluminador, propõe ao observador o mesmo fascínio e admiração que o viajante português possui ao fazer a descrição do peixe²⁵. Na página anterior à da gravura lê-se: “[...] não tem pés, mas tem o rabo à feição de peixe e a cabeça e focinho como boi [...]” (SOUSA, 1587, P.104-106) assim, fica claro que o ponto de destaque é a feição (carranca) do animal. E que o entendimento de Grassmann sobre suas formas é relativamente diferenciado dos descritores/termos-classificadores determinados por Gabriel Soares de Sousa.

O peixe boi gravado pelo artista não possui patas “com pequenas mãos sem garras”, como descreve o viajante português, mas, sim, dois pares de nadadeiras óbvias e um rabo que também não seria muito próximo ao de um peixe boi, seu posicionamento é de forma que complete um corpo fusiforme²⁶. Aproximando o animal para característica mais próximas dos peixes. Mais uma vez fica perceptível a noção de liberdade do artista, tendo em mente a noção de atualização da função de iluminador.

O corpo do animal não se parece com a descrição – mais voltada inclusive para as propriedades gastronômicas do peixe boi, carne e gordura; e como elas respondem aos diferentes procedimentos de cozimento – mas, sim, apresenta uma característica destacada para sua feição e forma apropriadamente ferozes. Os olhos do peixe boi parecem vazios, todavia encaram o observador e em conjunto com a boca, moldam uma expressão que vai além dos demais peixes retratados no livro.

²⁴ Em entrevista: *Marcelo Grassmann A arte do Arrependimento*. Jornal da Unicamp; Campinas, 02 de julho de 2012 a 29 de julho de 2012 – ANO 2012 – Nº 532. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/unicamp/ju/532/marcello-grassmann-arte-do-arrependimento>>. Último acesso: 2 de outubro de 2016.

²⁵ Não esquecendo de que à época o peixe boi é entendido apenas como peixe.

²⁶ Alongado com extremidades mais finas e centro mais arredondado e grosso. Corpo típico para uma grande variedade de peixes.

Outro detalhe da gravura se opõe ao que se apresenta do animal na descrição. Marcelo Grassmann desenvolve uma variedade de traços e ranhuras que se entrecruzam na pele de seu animal. Assim, há uma sensação de que a pele do bicho seria coberta por escamas. Enquanto na descrição entre as páginas 104 e 106 há uma dupla menção para o fato de o peixe boi possuir sim uma pele, acinzentada e sem escamas, consistente de um couro extremamente grosso e firme. É interessante que a escolha do artista geste essa compreensão específica no livro. Ele demonstra que a sua decisão é, até determinado momento, um ponto de encontro e de influência na leitura do objeto. Ambos são partes complementares que, se separadas, levam a possíveis interpretações desconexas de todo o trecho.

Ainda que diferentemente das demais apresentações de peixes, não há uma representação de seus dentes. Sua boca é fechada, essencialmente para demonstrar a perspectiva de proximidade das características com animais bovinos. A boca tem lábios grandes, mas não consistem de tradicionais lábios de peixes. O “goaragoá”, como chama a fonte, ganha os espectadores – tanto seu descritor, quanto gravador e observador, a partir desse confronto entre facetas, dimensões, espaços e corpos.

Existem ainda duas representações de seres aquáticos que são respectivamente a de um peixe desconhecido (pelos indígenas e pelos portugueses que estavam na praia); e o segundo, ao qual a fonte chama de “Camuropi”/Camurupim.

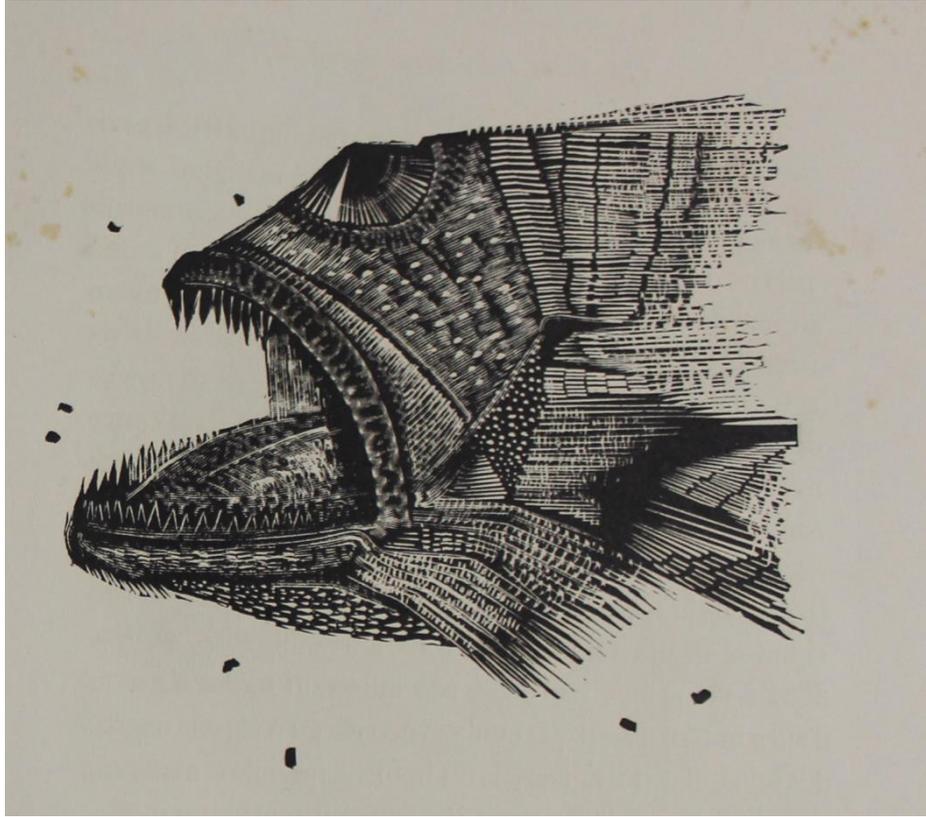


Figura 8 – Xilogravura. “peixe desconhecido”. P.99

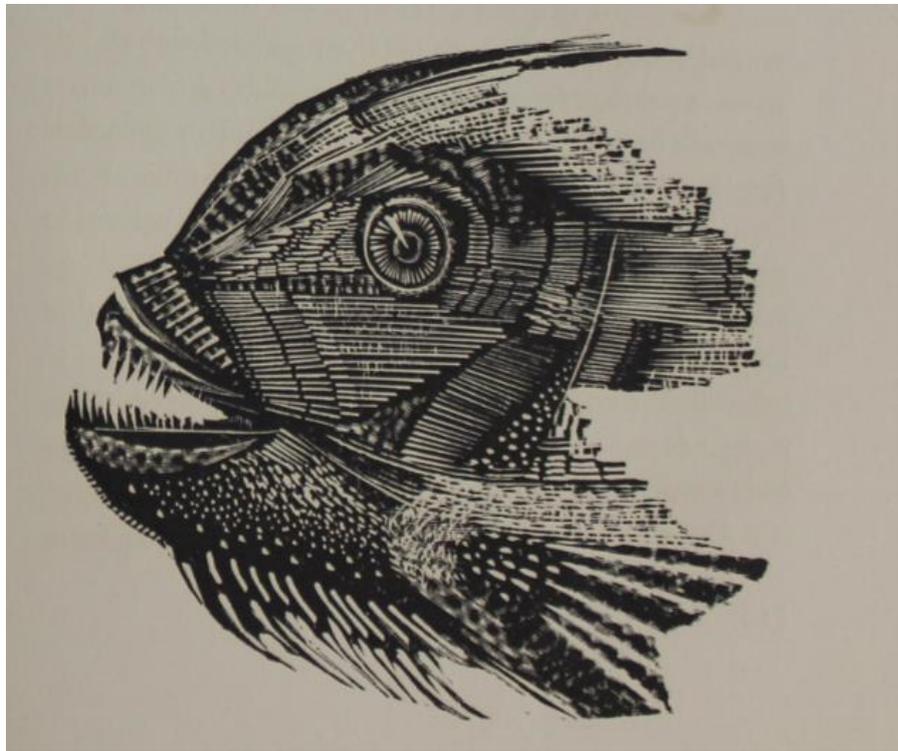


Figura 9 – Xilogravura. “Camuopi”. P.109

Na primeira imagem, há uma espécie de contexto para a fortuna da liberdade de Marcello Grassmann essencialmente pela não categorização de todos os aspectos do peixe. O desconhecimento faz dessa representação a gravura mais animalésca de todos os peixes descritos no livro. O seu único olho é mais vazio e distante do que todos os olhos dos demais peixes e animais gravados no livro *Bestiário. O Tratado Descritivo do Brasil* representa apenas pequenos detalhes sobre tal besta. Ele é grande, sua postura é estranha e possui apenas um olho, ao centro/topo de sua cabeça. (SOUSA, 1587, p.97-100)

O posicionamento dessa característica é central para a noção de desconhecido assustador que o autor português pretende passar; e foi ao mesmo tempo importante para que aqui fosse feita uma tentativa de pesquisa para associação e identificação desse animal em específico. Tudo leva a crer que se trata de uma espécie de linguado.²⁷ Muitas vezes possuindo os olhos em apenas um dos lados da cabeça, (e tão próximos que podem até se unificar), o formato de seu corpo e a ausência de barbatanas laterais como membros externos, são todos aspectos que se percebem pela descrição, e fazem ainda mais sentido e proximidade com o linguado. É extremamente interessante o enfoque que Gabriel Soares de Sousa emprega na descrição. Ele ambienta um cenário e um contexto para a aparição do peixe desconhecido, relata a ferocidade do animal e como se deixa capturar justamente pela sua incapacidade de se conter. Depois, descreve mais uma vez como se dão processos culinários com a carne e gordura da besta.

A segunda imagem, o “camuropi/camurupim” parece tão feroz quanto a anterior, sua semelhança com uma piranha, sua postura e seu tamanho são todos aspectos determinados pelo artista. O peixe segue na seção do *Bestiário* de grandes e prezados peixes. Assim, sua representação não é propriamente fidedigna ao que se esperaria de um grande peixe; as dimensões e detalhes não fazem parte de uma dinâmica física de um peixe grande. Mas a descrição caracteriza as escamas do

²⁷ O *Paralichthys brasiliensis* – Comumente chamado de Linguado ou areeiro, é um “peixe chato” que possui uma anatomia plana. Ficando próximo ao solo, na maioria dos casos sofre uma transformação onde o olho direito passa para o lado esquerdo, desviando toda a sua anatomia. Em alguns casos dessa transição os olhos podem se aproximar o suficiente para parecer apenas um. O caso do “peixe desconhecido” não apresentar o mesmo formato fusiforme, um olho e lábios mais grossos faz crer que poderia ser tal peixe. Informações resumidas, coletadas e disponíveis em: <http://alaska-halibut-fishing-charters.com/halibut_biology.html>; <<http://www.marinespecies.org/aphia.php?p=taxdetails&id=275808>>, <<http://www.scielo.br/pdf/rbzool/v19n2/v19n2a05.pdf>>

peixe como de um palmo de comprimento. (SOUSA, 1587, p108) Concomitantemente, é possível perceber o olhar distante do “camuropi”, que seu único olho se parece mesmo com aqueles que estão presentes nos demais peixes. Esse não parece encarar o observador e, sim, ser mais um ponto de contraposição às linhas horizontais que preenchem a forma e o destaque do animal.

No entanto, é preciso reforçar uma ideia acerca da apresentação do linguado e do camurupim de Grassmann. Suas bocas são mais selvagens, possuem mais dentes, efetivamente angulados, separados e numerosos. Os lábios dos dois peixes são bem pronunciados e contrastam com os do peixe boi, na figura 7. Quando coloca-se a fonte em comparação com o Bestiário de Aberdeen, fólio 74v, tem-se em detalhe o recorte de uma descrição da tipologia dos dentes dos peixes:

“What can I tell you about the quantity and density of their teeth? For creatures that live in water are not like sheep or cattle, whose teeth grow in one part of the mouth, but every part of their mouth is armed with teeth, and if they are slow to chew their food and swallow it, it can be washed down and dissolved by the flow of water from their teeth. Their teeth are close-set and sharp, so that they can cut food quickly and consume food quickly, and swallow it without delay or hesitation. In short, they do not ruminate, that is, chew the cud.”²⁸

Há uma explicação para a formação e alinhamento dos dentes, eles precisam ser pontiagudos e muitos “em todas as partes da boca” para que não apenas eles consigam segurar a sua presa – não perdê-la pela correnteza – mas também para engolirem o quanto antes. Essa amostra de Aberdeen se encaixa em grande parte com o pensamento do viajante português que se remete aos dentes pontiagudos, responsáveis por segurar alimento. O livro de Gabriel Soares de Sousa possui, a partir desse aspecto, outro ponto que o assemelha aos padrões discursivos dos inúmeros bestiários desenvolvidos durante a Idade Média. Ele faz uma caracterização do animal que perpassa a instância física, concebe e informa o comportamento e outros aspectos da natureza do animal.

Além disso, ambos os peixes parecem possuir um olhar mais vazio, difuso, próprio de um animal assim, outro tópico que os difere do peixe boi. Em essência

²⁸ “O que posso eu dizer sobre a quantidade e a densidade dos seus dentes? Pois criaturas que vivem na água não são como ovelha ou gato, cujos dentes crescem em uma parte da boca, mas todas as partes de suas bocas estão armadas com dentes, e se são lentos para mastigar sua comida e engoli-la, ela pode ser lavada de suas bocas e dissolvida pelo fluxo da água. Seus dentes são próximos e afiados, para que possam cortar a comida rapidamente e consumi-la rapidamente, e engoli-la sem o atraso da hesitação. Em resumo, eles não ruminam”.

Grassmann demonstra por esses detalhes, quase de procedimento, como se diferencia a compreensão do próprio autor sobre esses bichos. É perceptível a partir da interpretação do artista que as noções de animalesco, assombroso e grotesco estão mais visíveis em animais completamente voltados para a água. Se comparado com os outros vertebrados que aparecem no *Tratado Descritivo do Brasil*, tem-se a noção de que os peixes seriam mais diversificados e grotescos que cobras, macacos e pássaros, por exemplo. Já quando observa-se os animais invertebrados, a situação (tratada no próximo tópico) é completamente oposta, todos - os insetos, os aracnídeos, os crustáceos de Grassmann – são grotescos.

Cada um deles possui uma noção própria de faceta e de composição. Entende-se que há um determinado ideal representativo para essas faces bestiais, que se caracteriza a partir do interesse/fascínio do próprio artista. Esse ideal, trazido por ele, é um modulador que vai além da estética; dita sobre a apreensão do comportamento de cada animal a partir de um filtro narrativo, a valorização do viajante. E é por meio dessa forma leve de diferenciações que se pode notar uma lógica da narrativa e da representação imagética no livro.

1.4. Os insetos do viajante português, por um artista brasileiro.

Em primeiro momento, foi necessário fazer um recorte e apenas alguns dos invertebrados que estão presentes no livro seguem aqui tratados. Ainda que não estejam em uma mesma seção que os demais insetos, foi escolhida a abordagem que o viajante tem para as formigas, por terem uma enorme variedade e apreciação (da sua natureza bestial) por parte do autor. Para Gabriel Soares de Sousa, as formigas da Bahia são de muitos tipos e de muitas capacidades. Ele apresenta descrições sobre formigas grandes, vermelhas, cortadoras, miúdas e as saúvas – sendo esse já o nome dado pelos indígenas e que aparece na descrição como de destaque pelo tamanho e importância, uma das poucas que recebem nome.



Figura 10 – Xilogravura. “Formigas vermelhas”. P.86

A figura 10 representa especificamente as formigas vermelhas descritas, pelo autor, por se colocarem em movimento a partir de um comportamento de linha (p.85-87). Quando essa “casta” de formiga se muda de localidade, executa de maneira coletiva uma mudança de espaço, consumindo tudo o que pode e mantendo uma ordem, ainda que caótica, durante a marcha de transferência. Grassmann passa, então, a representar essa movimentação de maneira que não haja um alinhamento tão exemplar. As formigas estão posicionadas em duas filas, uma de ida e uma volta, em dois planos distintos. O contorno e o contraste com o ambiente que as cercam passa de forma efetiva a sensação de que estão em contato direto com o solo. A descrição marca a periculosidade desses animais, especificamente focando no contato do chão. Os insetos (especificamente aqueles animais que possuem três pares de patas) possuem uma característica pontuda. Uma fisionomia geométrica; quase triangular, agregados de formas e elementos que os tornam ainda mais complexos e chamativos para a compreensão do observador. Novamente, se há um recorte do animal, é pelo seu destaque tanto de representação imagética quanto narrativa. A escolha do artista de produzir uma forma que contrasta de tal modo com seu ambiente e que, ao mesmo tempo, dificulta o reconhecimento de partes (onde estão patas, pinças, bocas) faz dessas formigas não mera ilustração, mas elemento de compreensão da natureza complementada pela admiração dos dois autores: o artista e o narrador.

O alinhamento surge, então, como um mote norteador para a análise da relação entre as formigas descritas por Soares de Sousa e aquelas que figuram nas

páginas do renomado Bestiário de Aberdeen. A comparação consiste essencialmente a partir de um dos trechos específicos no bestiário inglês, já que entre o livro brasileiro e o códice há uma fundamental diferença na abordagem do comportamento desses animais.



Figura 11 – Aberdeen. MS. Lat. Fólío 24v. “das formigas”.

O códice descreve três grandes características para as formigas. Em primeiro plano surge a questão da linha, da fila, como elas se locomovem, a calma que possuem e a forma que se organizam a partir daí – “cabe aos homens seguir o exemplo e atuar em união para a recompensa futura”. Em segundo lugar, o armazenamento por parte das formigas e a “separação do joio do trigo”. Por fim, a paciência para observar a colheita e retirar os frutos. Entende-se, então, uma faceta mais pacífica e resiliente por parte do comportamento das formigas. Daí a realidade de comparação ter sido feita a partir da noção de enfileiramento/alinhamento. Sabe-se que é a partir dos exemplos observados nos animais que se caracteriza um dos principais propósitos dos bestiários medievais: o ensino de virtudes. Esse não é ponto central das descrições de Gabriel Soares de Sousa.

O que a comparação demonstra? Profunda diferenciação entre a percepção das duas narrativas. Uma série de características para esses insetos é trazida ao observador pelo autor português, mas esse deixa clara uma escolha de retratação, a agressividade desses animais. O relato foca no comportamento de destruição e ataque feroz daquilo que estiver pelo caminho. É interessante notar que a gravura de Marcelo Grassmann se torna outro ponto de acesso a essa compreensão. Ela destaca a questão grotesca da formiga enquanto besta que ataca, consome e

destrói. Esse talvez seja um ponto, ao longo de toda a obra, em que a convergência e complementaridade entre os dois espectros, visual e literário, mais se desenvolveu. Aqui, o grotesco e o animalesco são elementos de composição ideal para uma mesma percepção conceitual. Nem mesmo a representação das demais castas de formigas do Brasil se coloca de forma tão bem amarrada como forma de exemplificar essa relação.



Figura 12 – Xilogravura. “demais formigas grandes” P.89.

O detalhamento da imagem na página 89 é exatamente a demonstração de diferenciação. As formas arredondadas das maiores as naturalizam, diminuem a rudeza e o grotesco que caracterizam as que foram mostradas anteriormente. Na imagem, percebe-se com clareza as características físicas da formiga, os três pares de patas típicos dos insetos, as formas do seu tronco, o posicionamento de suas antenas os olhos e contatos entre si. Tudo feito pelo gravador, seguindo uma lógica diferente da que expõe na imagem referente ao movimento e contato das formigas vermelhas.

Essas demais castas de formigas que aparecem em várias partes do Tratado descritivo do Brasil possuem uma semelhança maior com a metáfora das que seguem representadas no códice de Aberdeen. A preocupação das descrições é demonstrar o comportamento a partir de uma apreensão da realização de funções, trabalho em equipe e simplicidade. Tais animais se apresentam por meio de descrições singulares, no entanto, essa necessidade de demarcação do trabalho é o que chama a atenção e a necessidade de vigor físico. Ainda que possuindo aquela determinada liberdade de representação em relação ao livro, Marcello Grassmann parece entender essa dinâmica de compreensão dos corpos. E por isso seu detalhamento estético para os insetos da página 89 é propício para determinadas visões²⁹ e de moral que se apresentam no bestiário de Aberdeen.

As patas, tórax e casca das formigas maiores se apresentam mais vinculadas aos ideais de apreciação e natureza dos animais. Não é uma característica que fuja ao tema proposto como um todo para o livro de escolha dos Cem Bibliófilos, ainda mais quando se compara o trecho ao que remete a aves. No entanto, é apresentada uma retórica diferenciada pelo autor, que o gravador percebe e utiliza para iluminar essa diferença na lógica da representação.

Outro inseto, o besouro, precisa ser mais detalhado, principalmente pela sua singularidade e dificuldade de desenvolver uma instância comparativa. Nas diferentes faces características desse inseto, percebe-se maior proximidade desta gravura com o restante das obras de Grassmann.

²⁹ Não pensado no sentido medieval da palavra, relacionado com aparição, ou sonho imaterial a luz do dia *visio*. Mas sim na concepção de apreensão, iluminação.

Tambem se criam n'estas partes muitos bisouros, a que os indios chamam unauna; mas não fazem tão ruim feiitio com as maçãs que fazem os de Hespanha; andam por logares sujos, tem azas, e são negros; com a cabeça, pescoço e pernas muito resplandecentes, e tudo muito duro, mas são muito maiores que os de Hespanha; e tem dous cornos virados com as pontas uns para os outros; e parecem de azeviche.



Figura 13 – Xilogravura. “besouros” P.32.

A apresentação do besouro sugere um deslocamento tal que sua vinculação a séries de gravura que possuem figuras de “equinos” e “cavaleiros e dragões” não parece algo desconexo. Basta olhar a feição e o corpo do inseto de Grassmann. Ele não possui os três pares de patas, seu corpo e suas asas não apresentam um tamanho proporcional para o desempenho efetivo da habilidade de voo, ele tem um focinho protuberante e alongado, com aquilo que pareceriam narinas bem

delimitadas, olhos grandes, fileiras de dentes e uma língua quase saindo de sua boca. A cabeça e o focinho são aqueles que mais permitem essa associação do besouro com o ideal imaginário desenvolvido para caracterizar figura do dragão. Enquanto seu tronco, posicionamento do corpo e na cena possibilitam a visão de um gestual para um quadrúpede.

A descrição segue em trecho acima da gravura. E pode-se notar que o animal besouro não é estranho ao cotidiano do viajante, sendo presente na Península Ibérica e em demais locais da Europa. O espectro comportamental da besta aparece também comparado aos que se veem no país do autor, demonstrando, assim, outro patamar de comparação. Ainda que o trecho não discorra sobre o padrão alimentar do animal brasileiro, ele faz pela negativa do mesmo, ao descrever o padrão por parte do animal espanhol. Não há menção na narrativa aos espinhos que compõe a carapaça do besouro gravado por Marcelo Grassmann. Percebe-se, então, outra variação de escolha estética por parte do gravador, desta vez dada pelos espetos que se sobrepõe. Isso é interessante já que o momento de associação e dramaticidade que se coloca na perspectiva de representação é uma ponte de conexão conceitual no processo de vinculação estabelecido na relação imagem-texto.

O besouro possui olhos, focinho, chifres e língua facilmente perceptíveis. Essas características não são presentes sequer nas descrições de besouros para o bestiário de Aberdeen. As traduções mais comuns para o nome besouro em inglês³⁰ aparecem associadas de formas diferentes aos insetos em geral, mas não são consistentes para o mesmo animal, como aconteceu com o porco espinho, as formigas, os peixes, as tartarugas. O termo “Bug” está vinculado diretamente a categoria dos “worms” que seriam “vermes” ou larvas, não sendo diferenciado. O termo “beetle” não existe na tradução do bestiário, e nem aparece em uma outra referência com as mesmas características que apresenta no livro brasileiro. O que comprova mais uma vez a possibilidade de liberdade que se circunscreve na perspectiva representativa do *Tratado*.

³⁰ Idioma em que estão completas as transcrições, traduções e comentários do Bestiário no site da universidade de Aberdeen.

Os insetos que aqui seguem apresentados são apenas uma parte de todo conteúdo vinculado aos pequenos animais desse mesmo ideal imagético que se inserem no livro. Eles fazem parte desse conjunto maior de associação que descreve e caracteriza o trabalho de compreensão exposto em um Bestiário, tendo uma melhor divisão interna, já que seu contexto histórico o insere em um período no qual há pequenos momentos de introdução/lances de melhoria das metodologias organizacionais nas estruturas mentais e de explicação do mundo. A liberdade criativa também passa por um período de maior possibilidade e desenvoltura, enquanto Gabriel Soares de Sousa escreve o seu Tratado.

Foi efetivamente importante o desenvolvimento de comparações entre as obras do Brasil e a de Aberdeen. Não apenas para justificar a escolha de recortes estéticos específicos, mas também para servir de modelo comparativo que sustentasse as percepções acerca das observações e descrições do viajante português, as quais terminam por ser significativamente complementadas pelas imagens e concepções artísticas do gravador brasileiro.

O livro *Bestiário* é mais do que uma obra ilustrada para Marcello Grassmann. É uma fonte de trabalho, pesquisa, e reapropriação. Seus temas terminam por se adaptar ao conceito de bestiário, inerente ao artista, que se molda numa preocupação de característica estética, influente em sua poética e vivente na sua forma de gravar outras figuras por mais tempo. Em mais de uma gravura desenvolvida ao longo de sua carreira, é possível ver elementos e até mesmo reproduções de muitos dos animais que ele desenvolveu para atender à demanda do livro requisitado pela sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. Ele se vale das próprias produções para fazer sobreviver a concepção singular de construção do ideal narrativo em torno desse objeto que se preocupa em entender e representar.

Suas figuras de características físicas mistas, fora do universo específico de representação que constituem os trechos do *Tratado Descritivo do Brasil*, participam desse processo mental de concepção de um Imaginário Medieval. Em conjunto com toda uma formulação representativa, colaboram para a delimitação de um ideal conceitual de bestiário. Ultrapassam qualquer perspectiva padronizada de percepção da funcionalidade no estatuto das imagens (RIBEIRO, 2007, 89-91), pois vão além de uma diversidade de aspectos da materialidade. As imagens, ao vigorar

em muitos dos outros códices e bestiários do período medieval, mantêm-se numa lógica de reestruturação no tempo. O pensamento e a compreensão dos ideais representados pelo artista no *Bestiário* logicamente não são desligados desses processos estruturantes de realização das imagens. No entanto, a ótica narrativa que traduz toda uma perspectiva de vinculação e preenche outra camada do processo associativo é de ordem normativa do passado. A beleza do olhar atemporal de Grassmann permitiu essa especificidade de desenvolvimento da obra, uma atualização de seu status.

Existe uma chave de compreensão para o desenvolvimento das gravuras feitas pelo artista brasileiro, o caso específico das perspectivas de atendimento à demanda e ao público alvo. As imagens de Marcelo Grassmann não servem somente para as perspectivas de funcionalidade, elas são preenchidas por ela, sem dúvida, mas não se limitam na exclusividade de “servir a algo” (ilustração paga por alguém para aparecer em um grande livro). Elas passam ao status de complementaridade. Tendo-se em mente que a primeira função como parte de um bestiário seria de acessibilidade ao iletrado já não é mais necessária, elas passam a desenvolver outra camada de associação conceitual. As gravuras complementam a significação e a ordem do discurso interno nas narrativas inseridas nos relatos e descrições de Gabriel Soares de Sousa.

A estética do artista e as gravuras desenvolvidas por ele são um elemento de demonstração dos processos de concepção conceitual coletiva. A lupa que se permite desenvolver para o trabalho de interpretação da compreensão de um tempo e uma estrutura mental sobre outro. É então fruto de uma lógica, como dito anteriormente, atemporal, mas que localiza uma temporalidade a partir das concepções de interpretação que se entrelaçam e sobrevivem (com o passar do tempo).

A lógica imagética descritiva que o coletivo das Gravuras de Grassmann estabelece serve enquanto um fruto de recorte delimitado para a compreensão do Imaginário. Elas discorrem e apresentam o intangível, a forma como ele foi pensado, e a maneira como ele passará a ser estruturado. Servem com um quadro de análise para escolas da antropologia que estudem o gosto, a produção de arte, a forma que

os conceitos sobrevivem e continuam sendo consumidos e reproduzidos, independentemente de sua temporalidade.

São marcas imagéticas que traduzem conceitos do imaginário, assim, por característica inerente ao seu próprio meio, ultrapassam a simples noção de permanência e durabilidade de objetos. Sendo consequências de processos das estruturas de pensamento, que perpassam pelo crivo de um outro, elas também figuram no espectro de percepção das ideias enquanto formas e objetos de consumo.

Há uma lógica de ampliação e renovação na aplicação do conceito de bestiário a partir do cruzamento das gravuras de dentro e de fora do *Tratado Descritivo do Brasil*. A própria ideia de “Imaginário” se torna um artefato imaterial a partir desse aspecto de reestruturação das perspectivas imagéticas que se inserem nessas relações imagem-texto; ilustrador-iluminador. A construção de um ideal conceitual de ressonância e reminiscência, justificado por esse conceito de artefato do imaginário, eleva a própria produção e consumo de ideias que se estabeleceu a partir da figuração e da compreensão, que o próprio Marcello Grassmann passa a desenvolver até o final de sua vida.

2. O Imaginário Medieval na Obra de Marcelo Grassmann.



Figura 14 – Grassmann. Gravura em metal. Sem título. s/d.

De que forma se mostra a representação do ideal de pensamento coletivo acerca do imaginário medieval na obra do artista brasileiro? O que ele entende como cenário (de temático) para esse imaginário; e o que ele decide gravar? A espacialidade, a forma física de seus personagens, a sua escolha temática, a materialidade de seu trabalho na gravura são todas chaves de acesso para responder tais questionamentos.

Existem em conjunto na gravura acima: um cavaleiro, seu cavalo, um monstro e uma donzela. Essa imagem em específico apresenta características diferenciadas das demais gravuras e desenhos do artista. Ela possui uma melhor percepção de posicionamento e enquadramento em comparação com outras gravuras do artista nas quais os personagens se encontram fora de um centro, com maiores noções de movimento e quase mistura de suas características físicas. Todos os personagens aqui apresentados se encontram bem posicionados e possuem iguais formas de luminosidade, volume, detalhamentos de face e corpo. As demais imagens das

gravuras do artista que seguem neste tópico serão contraponto a essa primeira característica.

No que tange ao espectro visual, dos desenhos e das gravuras de Marcello Grassmann, é possível delimitar com precisão o desenvolvimento de uma linha narrativa – escolha estética – que aproxima as gravuras do artista brasileiro a uma concepção de construção da identidade visual desempenhada pelo coletivo e, até certo ponto, caracterizada por historiadores e historiadores da arte.

Assim, a escolha dessa imagem se justifica em especial por caracterizar as concepções de sobrevivência e modulação de um ideal imagético e imaginário representativo do medieval, ainda mais, desenvolvido pelo artista. Aqui, o ideal fabuloso, que Marcello Grassmann tanto pensou e produziu, mostra-se em destaque quase completo com uma série de elementos que possibilitam uma associação direta. A armadura, o elmo do cavaleiro; as rédeas do cavalo, a serpente e a figura feminina remetem às representações de São Jorge, sendo mais um dos aspectos significativos que perpassam no ideal coletivo de pensamento. O reconhecimento da cena é o pano de fundo onde a gravura se viabiliza a partir do imaginário. Essa construção do “São Jorge de Grassmann” pode ser percebida, como demonstra Fábio Fonseca³¹, enquanto uma das imaginárias mais fortes na questão de perpetuação conceitual para trabalhos e desenvolvimentos imagéticos.

Existe uma concepção de imaginário que sobrevive. Marcello Grassmann se vale dessa noção para a criação de suas perspectivas próprias. Ele as imagina a partir de um ideal representativo do medieval³², que sendo delimitado e conhecido, ou não, é um dos processos de identificação para a constituição de sua lógica temática. O que parece indicar principalmente que o imaginário é também um cenário e uma justificativa para o desenvolvimento dessas noções de reapropriação que Grassmann utiliza. Parece, ao observador, que o artista não estabelece tais pontos de significação com os elementos sobreviventes de um imaginário de forma proposital.

³¹ FONSECA, 2011, p.59 – 63.

³² Entendido aqui como algo que iria além da capacidade de elaboração desta dissertação. Seriam necessários maiores aprofundamentos para pesquisa.

O gravurista não se valeu de conceitos como o de *longa duração* ou da retórica de Warburg da sobrevivência, mas, sim, aparenta internalizar tais discursos a partir de uma elaboração mais expressiva de um tempo próprio das imagens. A imagem 14 (s/d) apresenta as quatro principais figuras – com certa flexibilização para papel dos monstros³³.

As obras de arte se concentram em torno de um processo de representação, traçando uma linha conceitual a partir de uma perspectiva de negação. O historiador francês Jacques Le Goff em seu *Imaginário Medieval* delimita não somente as maneiras de se abordar o imaginário, mas também como o mesmo se caracteriza enquanto um objeto de análise e uma dimensão da história, dialogando com a Antropologia.

As concepções de formulação dos conceitos de imaginário no *Imaginário medieval* são efetivamente próximas às noções de criação associadas por autores como Lygia Elluf, Roberto Pontual e Aracy do Amaral às gravuras desenvolvidas pelo artista paulista. Se há uma possibilidade de agregar certas características (a partir da gravura), para os âmbitos do fabuloso e fantástico, Marcelo Grassmann passa a deduzi-la e valer-se dela em busca de suas experimentações – Pontual descreve a existência de “lampejos de uma civilização oculta”. Essa é essencialmente a marca do ideal imagético particular e sobrevivente que o artista desenvolveu. Há uma perspectiva de vínculo, para o autor, e Grassmann a desenvolver como matéria fundamental, a partir de suas temáticas, para essas pontes conectivas. O fascínio que o artista apresenta perpassa o interesse pictórico, moldando as formas, luzes, sombras e papéis desses personagens nas estruturas do pensamento.

Há uma complexa relação entre as gravuras de Grassmann e os ideais normativos e modelos sociais narrativos/imagéticos sobreviventes da Idade Média. A partir dessa perspectiva, pode-se perceber que as gravuras são detentoras de uma metalinguística própria. Características tanto por se tornarem uma preocupação de análise, quanto por possuírem o status de fruto de um processo social que, em si,

³³ Aqui percebe-se não claramente a figura do dragão, somente sua face permite uma identificação, já que seu corpo possui uma característica mais próxima de cobras e serpentes. O fato da proximidade entre essas bestas é o que possibilita o espectro de mistura entre os bichos. A referência do Mau como cobra é mais do que conhecida na literatura. E a associação dos dois animais é um processo comum no histórico de representação imagética do ocidente.

deve ser entendido como fonte³⁴: para a história elas representam princípio, para a história da arte, são objeto. A proximidade entre as duas disciplinas se dá por entrecruzamentos, temporalidades e observação. Objeto de uma é fonte e contexto de outra e vice versa. As gravuras geram para o observador, a partir de sua análise e colocação/comparação, uma noção da posterior produção de certo ideal representativo. Qual é a noção que Grassmann possui de Idade Média; e, em essência, como ela passa a contribuir para a percepção desse ideal coletivo (da contemporaneidade expressa pelos Cem Bibliófilos) de representação de um imaginário medieval. A proximidade a partir de sua escolha temática passa a evidenciar mais apropriadamente essa complexa relação entre o imaginário medieval, o que resta de um tempo em outro, como um público específico enxerga essas noções, e sua gravura compreende todos esses significados.

É fato que existe uma característica própria no trabalho de Marcello Grassmann, no que se refere à representação de elementos estéticos, temáticos e figurativos advindos do universo fantástico e fabuloso medieval. Todos são expressos pelas imagens, que essencialmente são o trato de representação principal dos elementos constituintes desse imaginário conceitual.

Assim, essas gravuras passam a constituir e figurar numa relação entre o ideal de seu próprio tempo, acerca do que seria representativo para a Idade Média e daquilo que passou por certa mediação de um entendimento coletivo e chegou a sobreviver³⁵ (ainda que de forma fluída, diferente e diluída).

Para Bonne³⁶, há uma especificidade nas fontes e no tratar das questões referentes ao imagético, aqui entendido como um dos campos de desenvoltura do Imaginário. A expressão máxima pela qual se estruturam formas de análise desses processos, resultantes do pensamento social, é caracterizada pela imagem; e a forma de lê-las exige toda uma nova concepção de abordagem, principalmente pela variedade que se estabeleceu em torno de desenvolvimentos do pensamento, arte e das relações que ambos possuem em comum. Para o autor, o imaginário é superior à representação. Ele perpassa os elementos estéticos, constrói novas camadas de entendimento, seu silêncio preenche lacunas. A obra de Marcello Grassmann, ainda

³⁴ RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros.

³⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013. Pg. 71-73

³⁶ BONNE, Jean Clade. In. Anais da VII jornada de estudos medievais. Pág 39 – 49.

que desenvolvida essencialmente de desenhos e gravuras, é portadora dessas concepções diversificadas.

Com a utilização de imagens e núcleos temáticos associados a elementos medievais, que até certo ponto, entendidos como comuns, Marcello Grassmann se transforma em mais do que um observador de uma realidade mental medieval sobrevivente. Ele a incorpora em sua poética e constrói pontes para as suas próprias percepções. O artista permite que os demais possam também adentrar nesse universo intangível que se expressa pela construção imagética de uma narrativa fantástica. O fabuloso do pensamento social de uma época passa a ser acessível a partir da expressão que adquire quando é colocado numa gravura; e conseqüentemente passa a desenvolver uma nova rede de significações, gerando uma noção da construção da imaginação do tempo a partir do presente.

Para Aracy do Amaral, o artista brasileiro se adentra a categoria de “profundo conhecedor das artes produzidas até então”, daí emerge a sua capacidade de fazer algo tão reconhecível e, por esse ponto, justificam-se os preceitos de apropriação utilizados pelo próprio artista. As comparações que a autora passa a desenvolver constroem um ponto de intersecção. Há um corte duplo a partir de tais comparações. Ela o diferencia frente aos demais artistas, mas percebe quais os papéis que, mesmo na conhecida solidão do artista, foram capazes de moldar o pensamento de Grassmann. Ainda que sua poética bebesse dos processos efervescentes do expressionismo, o gravador é considerado como um dos principais responsáveis pela manutenção e modelação de padrões estéticos na gravura brasileira e, no que tange aos âmbitos e espaços³⁷ psicológicos, da representação de aspectos pertencentes ao imaginário medieval.

³⁷ BONNE, Jean Claude. 2009. Pág 49 – 54.

2.1. Um Imaginário Sobrevivente.

Os elementos fantásticos e fabulosos percebidos pelo artista brasileiro como fontes de pesquisa, interesse e produção participam de uma lógica diferente da própria representação imagética. São desenvolvimentos pessoais, que circunscrevem e caracterizam a esfera do coletivo, demarcando uma percepção diferenciada na concepção de temporalidade. No processo de análise do imaginário, a imagem é um ponto chave e um objeto centralizador. Ela serve de porta para o recorte preciso do historiador, a partir da noção de que é nesse espaço conceitual que restaria uma possibilidade de desenvoltura de suas necessidades.

“Por ser tecida de longas durações e de momentos críticos, de latências sem idade e ressurgências abruptas, a sobrevivência acaba por anacronizar a história. Com ela, cai por terra qualquer noção cronológica de duração. Em primeiro lugar a sobrevivência anacroniza o presente: desmente com veemência as evidências do zeitgeist esse ‘espírito de época’ [...]”. (DIDI-HUBERMAN, 2013. 70-71).

Tal característica proporciona à compreensão de Didi-Huberman – a imagem, possuidora de seu próprio tempo, anacroniza e reestrutura a história (DIDI-HUBERMAN, 2013. P.69)³⁸ – uma nova ponte de conexão com os ideais de produção das estruturas de pensamento social. A ideia de sobrevivência, a noção de compreensão da longa duração, figuram como partes de uma mesma análise centralizadora, no processo de construção das temáticas inseridas nas gravuras do artista.

Há uma abordagem diferenciada para esse “anacronismo” próprio da história da arte, caracterizado por Warburg, e a noção de referência como parte da lógica narrativa na poética do artista. O imaginário passa a ser em si mesmo um elemento representativo por caracterizar certas percepções adaptadas à realidade em que se inseriram.

Diferentemente da figura anterior, a figura 2 (S. D. e sem título) apresenta o que mais se percebe de comum nas representações “reestruturadas” do artista. Nela é possível observar um cavaleiro em primeiro plano; já ao centro e à direita da imagem podem ser vistos dois dos outros personagens principais. O primeiro não

³⁸ A relação de proximidade entre os conceitos desenvolvidos pela teórica holandesa Mieke Bal e aqueles pensados pelo historiador francês, se dá a partir da chave de compreensão que escritos de Baschet, na maneira com que a longa duração caracteriza a utilização e o pensamento das imagens. Medievalistas que abordam as artes tem a possibilidade de ressignificar a longa duração, a partir dessa perspectiva de citação. Seriam, nessa leitura, possíveis dois lados de uma mesma moeda.

parece posar para a cena e, mesmo sua posição não sendo tão frontal como a dos personagens na figura 1, ela é ainda assim estável. A iluminação em seu rosto faz contraste com a escuridão e profundo sombreado no corpo do monstro, sobre o cavalo. Esse jogo de luz e sombra realça a percepção de beleza e feiura que é expressa na imagem. E há no coletivo armadura, lança e elmo uma efetiva presença de elementos que questionam, mas, ao mesmo tempo, certificam a temporalidade expressa pelo cenário do tema na gravura.



Figura 15 – Gravura em metal. Sem Título. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.³⁹

O elmo aberto, as ombreiras bem delimitadas, uma lança simples, reta e pontiaguda são atributos próprios ao cavaleiro medieval. Todos elementos que permitem uma fácil percepção de um modelo para cenário de tempo. Um universo tangível de acesso e compreensão iconográfica se estabelece, caracterizado pela representação desse personagem. O cavaleiro simplifica a compreensão dessa

³⁹ São Paulo; Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33065/sem-titulo>

relação. Concomitantemente, há uma noção clara de profundidade e individualidade expressas em sua face. Tal ponto diverge da gravura das iluminuras medievais que, em geral, possuem pouca ou nenhuma diferenciação de rosto.

Às descrições, acrescentam-se, para desenvolver o mote comparativo, duas iluminuras⁴⁰ – a seguir figuras 16 e 17 – do livro *Le livre et la vraye histoire du bon roi Alexandre* (1410-1420), que apresentam partes da história de Alexandre, o grande (início do século XV).



Figura 16 - British Library. MS. F51r "Alexandre luta com dragões".

⁴⁰ In: ECO, Umberto.2007. *História da Feiúra*. Imagens fotografadas a partir do livro pg.110. Também constam em versão on-line, originárias do site da British Library. O nome do iluminador é desconhecido. E o texto foi atribuído pela British Library como de autoria de Pseudo-Calístenes, sem, no entanto, mencionar quem de fato encomendou o manuscrito. As imagens também estão disponíveis em: https://imagesonline.bl.uk/?service=search&action=do_quick_search&language=en&q=Alexander+the+great%27s. Último acesso: 26 de maio de 2017.



Figura 17 - British Library. MS. F51v “Alexandre luta com homens selvagens e bestas”.

Na figura 16, é possível perceber com maior clareza de detalhes alguns dos atributos mencionados anteriormente como elementos da construção que Marcelo Grassmann estabelece. Nota-se a presença de elmos abertos e apenas capacetes na grande maioria dos cavaleiros que acompanham Alexandre (em vermelho ao centro e portando sobre seu elmo uma coroa). Ombreiras e armaduras de bloco dão maior noção de movimento aos personagens. Estas também estão definidas nos cavaleiros das imagens do gravador paulista.

Entre as armas estão lanças simples e pontiagudas (semelhantes àquela que o cavaleiro de Grassmann porta), espadas por parte dos homens franceses; e cimitarras para os “homens selvagens”. Os pelos em seus corpos os associam aos animais, javalis, dragões (de corpos mistos), os quais se confrontam com os paladinos de Alexandre. Incluem-se uma mulher selvagem, com o seio direito exposto, e homens com traços mouros, com turbantes e barbas longas. Também possuem (homens e mulher) corpos cobertos de pelo. Para André Tavares⁴¹, a questão da lança é mais do que uma ponta de relação aos temas do fabuloso medieval, são “energia criativa, marcações gráficas, série de narrativas para as

⁴¹ In: ELUF, Lygia. Introdução ao volume da coleção Cadernos de desenho, produzido especificamente para retratar o artista. 2010.

células de um projeto visual”. Assim, justifica-se, além da temática, mas como uma preocupação e um recurso estético por parte do artista.

Os dragões combatidos pelos homens (na figura três) e aquele ser que se encontra sobre o cavalo da gravura estabelecem uma nova gama de frentes comparativas acerca das questões físicas na imagética dos personagens “monstros”, nas iluminuras e gravuras. No primeiro objeto, o monstro possui uma feição próxima a de um peixe, tem escamas e pelos em seu corpo; e apresenta um membro, como um braço, com grandes garras. Já na primeira das duas iluminuras, os dragões apresentam feições e patas mais felinas, com corpos de serpente e asas, que nesse caso são pontiagudas em contrapartida ao coletivo de lanças. A semelhança entre as bestas (gravura – iluminura), principalmente pela complexa mistura de seus corpos, garante que as caracterizações do artista se inscrevam na realidade de representação desse contexto de imaginário medieval sobrevivente.

Afirmações do próprio artista brasileiro⁴² efetivam suas percepções de reapropriação cultural. Isto determina uma característica de reconhecimento, mas não necessariamente de referência clara aos aspectos que coletivamente são associados ao panteão de representação imagética do medievo. Marcello Grassmann não produz, por sua própria palavra, o óbvio que deveria ser associado ao material já existente em torno da elaboração discursiva e da lógica imagética medieval. Ele se consolida como excepcional produtor por explorar aquele espaço privilegiado que o imaginário garantiria à imagem.

Para uma lógica de constituição do pensamento coletivo, pode-se caracterizar a forma do imaginário medieval como diversa, plural e efetivamente conectada. Elas estabelecem relações fluídas a todo o momento durante o processo emergente de tais fontes. As imagens emergem, mas não permanecem atreladas exclusivamente ao seu tempo e em seu suporte⁴³. Um exemplo da associação intuitiva entre ambos é a noção descrita por Jean Claude Bonne:

⁴² *Marcelo Grassman A arte do Arrependimento*. Jornal da Unicamp; Campinas, 02 de julho de 2012 a 29 de julho de 2012 – ANO 2012 – Nº 532. Disponível em: <<<http://www.unicamp.br/unicamp/ju/532/marcello-grassmann-arte-do-arrependimento>>>.
Último acesso: 2 de abril de 2016.

⁴³ RIBEIRO, Maria Eurydice. 2007.

Os artistas brasileiros se encontram entre os primeiros a conceber, no início dos anos 60, uma arte ao mesmo tempo ambiental e participativa tomando posse do espaço fisicamente, como na Idade Média, apelando também para práticas diversas, mas que não mais de ordem ritual⁴⁴.

Assim, também se caracterizam as gravuras de Marcello Grassmann. Porém, nelas permanece mais evidente a questão de “negar o espírito de uma época” em sua perspectiva temática nos processos de figuração. Certa comparação com demais artistas passa a ser possível e a obra de Grassmann se expande e se preenche ainda mais de significados quando posta por essa perspectiva. Sua valorização temática e sua constante caracterização da materialidade física, em contraponto ao suporte que representa a gravura, elaboram a conexão de conceitual emergente do imaginário.

O questionamento que se coloca passa a ser, então, uma consequência do espaço de fala do artista? Seriam os personagens na última gravura representados da mesma forma, se pensados em um tempo diferente? Evidentemente não. Mas as respostas não poderiam caracterizar-se por uma constante tão simples.

As formas de teoria que aqui se apresentam fundam, quando dispostas sobre um determinado objeto, uma via liberadora para os trâmites de conceituação das construções subjetivas, as quais o imaginário agrega às imagens. As imagens, assim como o próprio imaginário que passam a construir, possuem uma característica subjetiva e mutável. É fato que a sobrevivência ocorre e decorre delas, mas não as deixa inalterável. Por sinal, é a partir daí que se constitui essa construção de pensamento da possível relação entre as concepções da longa duração, a sobrevivência.

As diferentes maneiras de se categorizar um pensamento, uma conceituação, possibilitam a reestruturação na construção de conhecimento em torno da elaboração coletiva das imagens. Elas são mais do que simples fontes para o processo de relação e desenvolvimento do conhecimento histórico, e por que não, historiográfico, acerca de uma categoria de pensamento. Imagens, principalmente, não são meras janelas para o pensamento coletivo vigente no passado. A partir da ideia sobrevivente, elas se tornam tanto reminiscências quanto ressonâncias. São produtoras e na mesma medida são fruto do contexto conceitual no qual elas se

⁴⁴ Bonne, In. Anais da VII jornada de estudos medievais. 2009.

inserem. Isso se associa aos parâmetros de reconhecimento das concepções de Imaginário dadas por Le Goff, em que se caracteriza sempre coletividade e por produtos da cultura popular, podendo ou não serem expressos na materialidades.

Há ainda na figura dois, uma outra esfera de associação “entre arte medieval e arte contemporânea”. A dimensão dos seus personagens e a colocação deles na cena evocam a noção de participação e centralidade relacionada ao ideal de importância, que os iluminadores tanto realizavam até o Renascimento. Para Eco, a estética do belo⁴⁵ no Renascimento determinaria a lógica simétrica de representação, impondo sobre as imagens uma noção de lógica perfeitamente enquadrada. O que reina na perspectiva do iluminador da Idade Média é a importância e relevância de um ato, em um determinado momento. “[...] a Idade Média se dá conta de que a concepção qualitativa de beleza não se concilia com sua definição proporcional [...]” (pág. 125-127). Os corpos das três criaturas que Grassmann assim caracteriza, importantes centrais e desproporcionais, inserem-se como mais um dos processos de escolha que o vinculam aos ideais de significação que ele mesmo caracterizou.

Marcello Grassmann, por essa lógica, processa muito mais do que meras reproduções de famosos personagens do passado. Ele transcreve formas e traduções imagéticas das condições sobreviventes do próprio imaginário com um viés que, tendo o determinado cuidado, é essencialmente produzido para encantar e impressionar o público. A temática medieval é um pano de fundo para o trabalho de Grassmann, mas não é o seu ponto principal. Ela permite que o artista libere as portas de conexão com conceitos sobreviventes, mas não é a única lupa que ele percebe para a sua execução. Como exemplo, estariam as demonstrações físicas gravadas pelo artista, referentes aos seus personagens, que Priscila Rufinoni descreveu em sua tese *Quimeras da modernidade*.

É a partir de uma impossibilidade para delimitar origens e forças específicas de influência, que a autora interpreta a percepção figurativa do imaginário medieval desenvolvido pelo gravador.⁴⁶ O interessante, além da forma como Rufinoni lida com

⁴⁵ ECO, Umberto. *História da Beleza*. Ainda que se detenha acerca do uso das cores por parte dos períodos românico e gótico. Esse ideal de importância oposto ao de proporcionalidade renascentista é perceptível em vasta maioria de obras do autor em *História da Feiura, Arte e Beleza na Estética*.

⁴⁶ Rufinoni. 2006. Pg. 8 -10.

a fala do artista⁴⁷, é perceber que as próprias concepções que ele traz como essenciais para o desenvolvimento de sua estética partem de processos e agregações de valor da própria contemporaneidade, com dimensões que circundam algo que parece ser um exercício prático da conceituação numa imagética própria.

É nesse ponto que se inserem as lógicas de estrutura narrativa em que seus trabalhos funcionam. Elas alocam, disponibilizam e constroem um complexo cenário de temática comum e própria, do qual se vale – e complementa – para formular toda uma desenvoltura anteriormente implementada por uma mentalidade sobrevivente. Não existe uma segmentação precisa e famosa nessa trama gravada do fabuloso e fantástico que o gravador propõe aos observadores. Ela é perceptível, ainda que artificial, como algo que flui e deriva de um processo dinâmico. Ele desenvolve por meio da espacialidade temática de sua gravura uma maneira crítica de apresentação de tópicos sobreviventes. Grassmann, ao se apropriar de linhas elaboradas antes dele e posteriores ao medievo, não questiona a existência de um modelo. Seu trabalho se constitui a partir de uma conjuntura memorial. Até mesmo as noções de datação possibilitariam que sua interpretação do imaginário fosse delimitada de uma outra maneira, de um desvio completo das marcas conceituais que moldam uma perspectiva temática do fantástico. No entanto, o artista ultrapassa a questão de um “modelo de Idade Média de uma determinada época”. Logicamente, ele faz uma interpretação partindo de uma adaptação e uma temporalidade, mas não se limita a ela.

Há uma forma de construção do enredo em suas gravuras. Ela se dá a partir da contemporaneidade, justifica-se por ela e se mantém por ser preenchida de processos interpretativos, consequentes ou não, de uma concepção pessoal inata e de efetiva proximidade com a noção que Warburg, (e posteriormente Didi-Huberman⁴⁸), apresenta. Há, ao que tudo indica, um anacronismo – no melhor do termo – na obra do gravador, que se consolida não apenas no ideal de “obsessão

⁴⁷ Ainda que percebendo a questão das entrevistas com artistas como possuidoras de certo ideal romantizado, a autora eleva os depoimentos que passam a representar ao mesmo tempo a concepção autoral narrada, por parte do artista, moldando uma lógica de reconhecida ficção; e estabelecer possíveis conexões conjecturais para o desenvolvimento de uma análise por parte dos teóricos e críticos. – Recorte e associação aqui delimitados, a partir de citações diretas que Priscila Rufinoni referenciou ao longo da tese.

⁴⁸ Dado ao necessário reconhecimento pelos escritos e leitura que o francês desenvolveu, acerca dos conceitos primeiro pensados por Aby Warburg.

atemporal” que Rufinoni caracteriza, mas que ressurge e complementa as compreensões acerca da perpetuação de um imaginário sobrevivente. Algo além das imagens, que se vale delas como um instrumento. Elas são o periscópio para que o observador perceba a profundidade que remanesce ao longo do tempo. Desenvolvem papel de marcas estéticas remanescentes e ressonantes e esse modelo normativo conceitual de Imaginário é o seu objeto de exame.

2.2. Uma estética do assombro – O animalesco e o grotesco.

Essa é a concepção de Ferreira Gullar ao observar o trabalho de Grassmann. Ele propõe uma reinvenção da gravura quando se disponibiliza a perceber a excepcional (e quase obsessiva) opção do gravador por esse âmbito temático que, em associação ao seu desenvolvimento figurativo, reestrutura as perspectivas de desenvolvimento das gravuras brasileiras.

Os estudos de Grassmann se realizaram da maneira mais tradicional, o que permite uma apreensão singular das realidades e das necessidades estéticas que ele presenciou quando residiu na Europa. Ao suplantar questões de entendimento simples, Marcelo Grassmann elabora uma complexa rede de significados a partir das suas gravuras. Pode-se utilizar sua estética para garantir a essência de singularidade, sem dúvida, mas ela se insere num contexto geral da já citada reestruturação.

A citação que elabora, quando realiza caracterizações típicas de temáticas daquilo que se interpreta como perfil medieval, construiu um ponto base de concentração e posterior referência para seu observador. Esse ponto central é a sua “quase obsessão” pelo hall do animalesco, soturno e feio. Quando se compara as percepções do artista àquelas características presentes nos códices voltados ao tratar de feras terríveis (bestiários, específicos para monstruosidades), há uma relação direta. Mesmo com a sua famosa série *A morte da donzela* é possível notar uma linha conceitual de permanência.

Umberto Eco descreve como se compõe ideais coletivos de estética do feio. Não no que descreve enquanto uma “representação fiel, mas cópia infrutífera da realidade”. O que se percebe melhor seria uma estética do desequilíbrio,

desarmonia, desproporcional, disforme. (ECO, 2007. P.20-112). São conceitos que se mostram mais do que presentes na obra de Grassmann, eles a complementam, a caracterizam e a desenvolvem. É a partir dessas concepções que seus núcleos temáticos, habitados por monstros, feiuras e deformidades, consolidam-se. O imaginário do qual o artista se vale é o universo intangível de presença real das concepções narrativas coletivas que descrevem esses seres.

Marcello Grassmann não apenas ilustra essas concepções do Imaginário. Ele as ajuda, as torna mais presentes e mais perceptíveis. Fazendo suas citações aos artistas que trabalham essas mesmas concepções, ele lhes garante uma genealogia própria. Ele faz uma associação pessoal, única – e que termina por desenrolar um enredo colaborativo no ideal imagético. Ele não menciona criações animais de Goeldi ou Dürer, mas ilustra ideais de julgamento, a partir de lógicas presentes na narrativa de autores, como Dante, Victor Hugo e Gregório de Matos – escolhidos pelo artista por fazerem uso de uma mesma perspectiva em conjunto, sendo de tempos e locais diferentes, demonstra a capacidade de diálogo com a divisão de uma temporalidade. É efetivamente nítido o que todas estas narrativas apresentam em comum: a teorização e temática do “soturno” – nas palavras do artista – do negativo, do maligno, do disforme (por natureza). Suas imagens voltadas para a representação de monstros amorfos explicitam a especificidade que se estabeleceu em todo um processo de consolidação da noção figurativa nas mais diversas estruturas sociais de pensamento. O processo se consolida a partir de leituras, oralidade, histórias entre outros aspectos culturais e para ele chegam não apenas pelo espectro da história, mas também pelo âmbito da memória. A informalidade garante a liberdade que Grassmann expressa em suas quimeras contemporâneas.

As figuras de monstros feitas por Grassmann, necessariamente seus personagens de corpos mistos/mutantes, apresentam-se como o ponto focal aqui analisado. Elas permitem e descrevem certo potencial comparativo, essencial para a percepção de um ideal do já mencionado coletivo imagético. A maneira de se constituir a representação desses personagens é composta a partir de um modelo temático, que é fruto de uma conjuntura. Mantém-se, como demonstra Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, como uma parte inspirada e inspiradora, advinda da oralidade e cultura popular. É uma perspectiva clara para Le

Goff em seu *Imaginário Medieval*, que esse conceito, o Imaginário, se traduz como uma estrutura social. É mais que a representação – por sair do mero campo simbólico e erudito; mais importante que a estética pura de objetos de arte ou imagem; vigora em lugares, espaços e tempos separados; possui o corpo (humano e de objetos) como um dos seus maiores suportes; utiliza o Maravilhoso (*mirabilia* de Eco), mas não é sua única instância e, acima de tudo, aprecia e possibilita a concepção de imagens. Um cavaleiro se representa de uma determinada forma, a representação pensada e executada para um monstro será marcada por outra característica.

A imagem a seguir serve de forma clara para ilustrar as questões. Trabalhada nela, pode-se perceber uma cena de luta. O Cavaleiro, com seu elmo fechado, armadura de placas largas e lança, espeta uma dessas figuras de monstros sem forma definida. No caso dessa gravura, a “quimera” que é abatida apresenta um nível de detalhamento e mistura principalmente na cabeça do animal, no canto esquerdo da imagem. Vê-se que há uma mistura clara entre focinho bovino, mas que possui presas como as de um javali selvagem; há uma espécie de prolongamento no topo do crânio, como chifres, mas que seria recobertos por uma membrana; seu tronco se assemelha ao de uma figura humana, no entanto ele possui patas e garras nas extremidade de seus membros; além de uma cauda, que sobe em conjunto com a perna direita do monstro, garantindo uma última sensação de movimento e de afunilamento para toda a cena.

É interessante notar que existe uma espécie de antítese, uma expressão de antagonismo que se instaura a partir de um contraste entre claro (na cabeça e corpo do cavaleiro) e escuro (colocado principalmente sobre a face da besta). As suas posturas dizem tudo o que é preciso reconhecer, enquanto seus olhos pareçam ser desconexos.

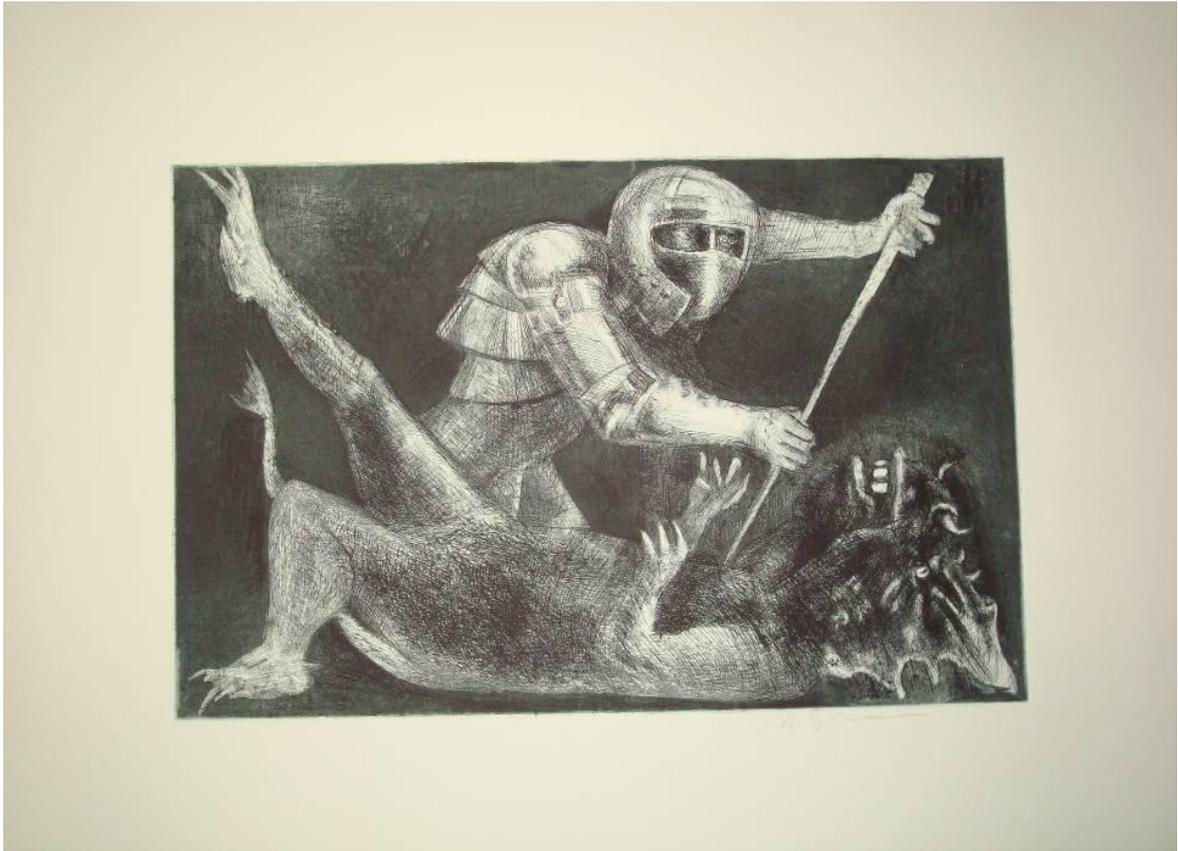


Figura 18 - Gravura em metal. Sem Título. s/d.⁴⁹

Assim, é com todo esse processo de formação e significação do imaginário que se relacionam as gravuras do artista paulista. É urgente notar que tais conceituações, se elaboradas com focos específicos, podem impor, por si mesmas, formas plurais de conhecimento e entendimento. O caso das gravuras que remetem ao grotesco e ao animalesco concebe um patamar de discussão entre micro (levando-se em conta a liberdade poética) e macro (ideal imaginário social).

As obras de arte devem ser entendidas como obras documentais do imaginário (aliando-se às concepções de Le Goff e Didi-Huberman). A obra de Marcelo Grassmann é, sim, fruto de apropriações e questões sobreviventes, mas não apresenta sozinha um processo de contextualização. É necessária a sua comparação, seja com trabalhos contemporâneos à sua época, seja com posteriores. Ela só é um Fato Social Total quando apresentada em prol de suas relações. Como são as trocas para Mauss, ou o consumo e os bens para Douglas.

⁴⁹ In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66024/sem-titulo>>. Acesso em: 22 de dezembro. 2017.

Elas não representam uma percepção fragmentada que uma determinada temporalidade possui de outra, mas sim uma espécie de conhecimento próprio, apreendido a partir das constantes apropriações.

Não há um contra-ponto de “ideal medieval” que aqui se busca entender, porque ele não é efetivamente tangível. Não se pode facilmente percebê-lo e caracterizá-lo a partir de um determinado tempo. Aqui, se percebem constantes reapresentações dessas noções, o que desenvolve a trama de significados complexa. As imagens propiciam, aos olhos de semioticistas, uma porta de acesso ao universo mental e permitem uma discussão formal com os textos que as designaram.

A conceituação que Grassmann desenvolve pode não ser entendida como a lógica de reprodutibilidade das imagens como em Benjamin, mas é percebida por si mesmo como subproduto, estrato de uma possível tradição, marcado como um elemento de demonstração dos quais ele identifica, valoriza e se utiliza. Há um procedimento prático nessa percepção. O que vigora em seu trabalho é tido como ponto de apoio e, acima de tudo, como modelo imagético normativo voltado para uma concentração real de seus conceitos imaginários.

Não é sem motivos que Ferreira Gullar se refere ao conceito gráfico de sua opção temática. Ela é penetrante, seja por interesse do artista, seja por demonstração da necessidade na realidade em que se inseriria o trabalho do artista brasileiro e reafirma questões de compreensão estéticas do próprio período.

O interesse pelo grotesco somente não é capaz de justificar por completo o fascínio que as gravuras perpassam ao observador. Grande parte disso surge como um momento, um recorte da esfera narrativa que envolve o cenário elaborado pelo imaginário, respondendo ao que se espera de uma determinada figura, à forma que se espera que seu corpo possua. Ainda mais, que seu corpo seja o ponto para o processo de desligamento e diferenciação com o coletivo, ou seja, que a sua deformidade a diferencie. É esse olhar que Grassmann produz para o grotesco. Vai além do meramente repulsivo, recorre ao fascinante, ao curioso.

Seres, histórias e formas passam a ser um veículo das noções coletivas de maravilhoso, ficcional, significativo. Marcelo Grassmann soube fazer um expressivo

trabalho de ponte entre esses preceitos do universo mental e da caracterização figurativa em suas gravuras. Ele desenvolve uma perspectiva de conceituação prática de recorte do imaginário. O artista seleciona aspectos no subconjunto de imagens do coletivo, os quais considera importantes e necessários, e os caracteriza a partir de um exercício representativo. O artista consome uma lógica de tradição da conceituação de bestas sem corpo, desenvolve-a de forma própria e a reproduz/mantém, quando finalmente executa o ato de demonstrar as suas obras.

Há também um ideal medieval para o corpo, (suas respectivas cavidades, seus fluídos e suas partes, bem elaborado por Bakhtin⁵⁰), que está descrito e entendido pela mentalidade social. No que tange ao padrão de concepção para monstros, isso também é um aspecto a ser considerado. As gravuras de Grassmann divergem nessa questão. Quando se olha a forma da quimera, por exemplo, existem padrões, normas e formas em sua conceituação. Eles remetem exatamente ao “não existir” uma forma única. A próxima imagem foi retirada do Livro de Salmos de Ormesby⁵¹, trata-se de uma iluminura da Quimera na qual se pode perceber a mistura corporal de cachorro, leão, cobra e algumas asas. Duas de suas cabeças já se encontram cortadas pelo cavaleiro que a combate. Novamente, há uma contraposição entre homem e besta. A semelhança entre a iluminura e a gravura de Grassmann é inegável. E sua respectiva percepção se consolida a partir da posição dos personagens, a forma e o cenário temático que traduzem.

A iluminura do Livro de Salmos de Ormesby possui elementos decorativos externos. Ela se encontra no pé de página do manuscrito, uma contextualização tradicional do tipo de fonte caracterizada não somente pela inserção de elementos vegetais em formas repetidas, como as plantas em arabescos, mas também, em se tratando de um salmo, pelas visões e aparições de mensagens, expressas pelas mais variadas presença e figuras. Os personagens das iluminuras executam ações pré-estabelecidas ao texto, o que determina em grande parte seu ponto de ação. Tal característica não é apresentada pelas gravuras de Grassmann, há liberdade na representação que ele decide fazer, liberdade de recurso estético por conta da indefinição dos corpos de suas bestas e há liberdade narrativa, em grande maioria

⁵⁰ Imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes. P.265 – 275.

⁵¹ *The Ormesby Psalter*. 1300. Bodleian Library, MS. Douce 366. – Universidade de Oxford. Disponível em: <<http://bestiary.ca/manuscripts/manu5450.htm>>.

de seus trabalhos, eles se premeem a um ideal memorial, modelado pelo imaginário. Essas duas características se diferenciam drasticamente a partir do momento em que se concentram as questões do *Bestiário*.



Figura 19 – Oxford. Bodleian Library, MS. Douce 366. Fol.71v? “Quimera do Livro de Salmos de Ormesby”.

Para os medievais, há inúmeras formas de constituição corpórea da Quimera. Cabeça, torso, rabo, patas, todos se constituem de diferentes animais; de diferentes maneiras; a constância é a inconstância. Para as gravuras contemporâneas, aqui apresentadas especificamente pelas criaturas disformes de Grassmann, essa noção se caracteriza, mas ela não é propriamente uma quimera nomeada. As figuras que se relacionam aos cavaleiros de Marcelo Grassmann se caracterizam por diversidade de seu corpo. Escamas, pelos, chifres, garras, patas, tentáculos, todos aparecem em imagens diferentes, não há um padrão; uns substituem os outros e assim sucessivamente.

A mesma estrutura de conflito se apresenta na figura 20, passagem do bestiário de Aberdeen, sobre o comportamento e o encontro do encantador de serpentes com uma cobra venenosa ou víbora⁵². O homem doma e controla um personagem, sem delimitação precisa de sua identidade, mas que possui corpo misto entre dragão, cobra, cão e leão.



Figura 20 – Aberdeen. MS. Lat. F.67v. “aspis”.

A iluminura é interessante por mostrar não apenas uma cena de domador, mas o homem, trajando vestes em cores nobres (pareando com a besta), protege-se com um escudo e uma vara. Ele não elimina o animal, mas exerce seu domínio sobre ele. Doma a fera que, pela descrição, além de ser venenosa também possui várias línguas. É interessante notar que o pé direito do domador encontra-se vazando o espaço delimitado pelas bordas decoradas da iluminura. É mais um

⁵² O texto se refere a “aspis” no original em latim. Seriam as cobras venenosas que lançam o veneno sobre suas vítimas. Em oposição às víboras que sugam, de acordo com o bestiário, todo o sangue pela mordida.

exemplo, ainda que em menor intensidade do ato, desse quadro sobrevivente na expressão imagética.

Assim, vê-se mais uma vez a ideia associativa de concepções sociais de imaginação em torno do corpo. Ainda que Bakhtin caracterize o estilo grotesco como aquele percebido por parte do exagero nas figuras de seu banquete (P.260 – 270), o corpo disforme é a principal ferramenta de hipérbole sobre a qual o gravador brasileiro opina e perpetua. Ele não desenvolveu uma imagem do grotesco a partir da sátira mais tradicional na perspectiva de abordagens do assunto. Como na forma que traz o autor de Rabelais, Marcelo Grassmann apresenta visão variada, cultural, enérgica e própria do feio, advindo do Imaginário que se consolidou em torno de tal questão. Passa, então, a considerar as formas físicas mais que aspectos de representação dos seus personagens, elas são preocupação de maneira estética em todo seu processo criativo, outra de suas janelas para a observação e reestruturação desse ideal particular. No caso das gravuras, não é necessário que o observador detenha conhecimento acerca das concepções estéticas que fazem “o feio”. Elas facilitam a apreensão de seus processos questionadores da beleza física e permitem que, mesmo sem um modelo normativo delimitado, tais concepções sejam interpretadas e percebidas por qualquer observador.

A partir de recortes bem delimitados das noções de tradição popular, localizadas entre finais da Idade Média e consolidação do renascimento, Mikhail Bakhtin traduz as formas de percepção do grotesco dentro e fora do banquete, passando por questões satíricas, físicas e de ordem moral. Essa é outra das formas de relação entre as imagens, os modelos sociais medievais e as gravuras do artista brasileiro. As figuras 19 e 20, tal como a anterior, ilustram uma mesma narrativa representada. Há uma ideia de vitória e sobreposição do homem aos animais, ao bestial. Bem definido, iluminado e acima do monstro, no caso da gravura, ela apresenta a cena de embate. O cavaleiro, homem valoroso, que combate as feras, símbolos da imoralidade, caos e brutalidade. A mesma conjuntura se coloca para a gravura a seguir.



Figura 21 – Sem Título. Gravura em metal. s/d.⁵³

Os corpos dos monstros representados nas duas imagens são radicalmente diferenciados. Enquanto aquilo que o Livro de Salmos de Ormesby chama de Quimera possui patas leoninas, cinco faces caninas, estando duas já decepadas, asa e um rabo reptiliano; a criatura na gravura de Grassmann (figura 21) possui patas de insetos, um braço que parece humano e é distintivo entre cabeça e dorso. Profunda diferenciação, marcante a percepção de sobrevivência, não apenas pelo enfoque temático, mas também pela mistura e ideal representativo dessa mistura.

No entanto, o que se percebe é, mesmo ocorrendo certas constantes de associação para o gravador paulista, uma vinculação direta entre o disforme e o demoníaco. Isto não ocorre com a realidade de representação da iluminura. Os demônios possuem um padrão em sua caracterização corporal, as quimeras não. Desse pressuposto, uma relação entre o monstro e o demônio pode ser constituída no trabalho do artista. Essa caracterização não surge sem as referências dadas por ele (já citadas anteriormente), e as possibilidades de trabalho com fonte tão permissiva quanto a quimera de Grassmann são infundáveis. Ele demonstra mais de um lado e mais de uma faceta das mesmas criaturas, moldando uma perspectiva

⁵³Disponível em:

<<http://www.cantogravura.com.br/artistasobras.asp?artistaId=177&obraId=2724&lang=pt>>.

única na compreensão do papel de tais monstros, como objetos e personagens figurativos no interior de sua produção. A noção demoníaca, inerente a certas partes de alguns dos seus trabalhos, é uma amostra efetiva das “reapropriações”.

Bestas medievais não são necessariamente unilineares. A obra de Marcello Grassmann garante justamente essa disposição multifacetada quando figura elementos temáticos de influência medieval. Todavia, existe uma grande concepção equivocada e genérica quando, em alguns setores da academia, abordam-se bestiários, separando as bestas entre as ficcionais e as reais (animais existentes e não existentes no mundo real). Essa é uma percepção que beira uma visão anacrônica, no sentido mais tradicional do termo da questão. Para o medieval, a representação se trata de algo que pertence ao mundo natural e a prova a que se tem acesso por meio de testemunhos e relatos escritos e antigos.

As gravuras de Marcelo Grassmann, mesmo as que apresentam elementos de figuração são entendidas aqui como vazadas, caóticas, intangíveis e ao mesmo tempo de fácil percepção. As imagens da gravura a seguir (1954) – (figura 22) – e das anteriores, exemplificam de forma clara o que se pretende caracterizar como intangibilidade compreensível.

Nesta figura, são percebidos um cavalo, uma galinha, um demônio e um peixe. Todos eles, emaranhados em uma espécie de relação esquelética, repleta de ranhuras e traços que não constituem uma forma consolidada. O ar de quimera se associa ao demoníaco em várias gravuras dessa linha. O movimento é uma constante que contrasta diretamente com o estatismo de algumas das imagens feitas pelo gravador para a edição dos Cem Bibliófilos do *O Bestiário*, de Gabriel Soares de Sousa.



Figura 22 – Sem título. Xilogravura. 1954.

André Tavares, no Caderno de Desenho sobre Grassmann, organizado por Lygia Eluf, caracteriza seu trabalho como “Repleto de hachuras que completam e incompletam seus desenhos” (ELUF, 2010. P.14), mas, ao mesmo tempo, percebe de maneira clara onde “estão seguramente representadas as feras dos bestiários medievais”.

Assim, entende-se o trabalho de Grassmann em mais de uma ocasião. Ele é complexo por sua incompletude dicotômica. É na penumbra e na ausência escolhidas para retratar os seus monstros, que ele melhor os caracteriza. Mesmo que com certa noção de ausência cronológica real, percebe-se a atenção à realidade concreta com a qual ele brinca. Então, ainda que surjam formas elementares, elas estão circunscritas em características exclusivas da estética do gravador. A escolha da próxima imagem se caracteriza como justificativa para a construção dessa noção de imaginário físico misto com que trabalha Grassmann. Ela (figura 23) foi feita em período anterior ao da figura 22.



Figura 23 – Xilogravura. Sem título, 1949. Da série “Equinos”. Fotografia Digital.

Na imagem, percebe-se um ser com certas formas equinas. O que garante uma proximidade com a, já mencionada, referência do gravador com o animal. Para Grassmann, o cavalo não é mera montaria. Aqui é possível perceber seus cascos, as duas cabeças, a cauda ou tentáculo e um dos seus pescoços ligados a braços com garras, cruzados à sua frente. Além de uma posição incomum para o protagonista da cena, é possível notar que há uma efetiva dramaticidade para a besta, não somente pela posição, mas também pelo seu movimento, pela forma curvilínea, um polvo com tentáculos agitados se mexe, enquanto duas cabeças de cavalo mordem e posam para o quadro. Os traços em suas laterais (principalmente na parte superior do animal) proporcionam ainda mais essa noção de movimentação frenética de seus membros.

A imagem, se olhada separadamente, parece demonstrar uma complicação entre a regular quietude das patas do cavalo – no dorso do personagem – e os tentáculos que se expandem e formam parte de cabeças. A noção de semelhança

na representação das bestas quiméricas se mostra como um eixo condutor desta narrativa anacrônica desenvolvida pelo artista.

Esse aspecto também se insere na questão de funcionalidade, já anteriormente citada, que permite uma vinculação do trabalho do artista brasileiro, indo além do seu enfoque temático. Tal percepção determina uma linha de pensamento coesa. Há uma representação figurativa das bestas, das feras e dos monstros. Mas também reside na “estética do assombro”, uma percepção acerca de animais (bestas) do cotidiano, percebidas e descritas por outros. Marcelo Grassmann estabelece conexões claras a partir de sua temática e joga com elas. Modula a experiência de construção das imagens para as narrativas que pretende elaborar. O imaginário é um cenário onde ele propõe ações para suas figuras se assemelharem e, ao mesmo tempo, transformarem a própria forma de se pensar a representação do fantástico e do fabuloso, advinda ou não do mundo medieval. Mesmo em seus exercícios mais iniciais de entalho, no instituto profissional masculino em São Paulo, (imagem a seguir) durante o começo da carreira, ele caracteriza o fascínio com os monstros e as formas desconexas e mistas que devem traduzir, mantendo uma linha condutora, não especificamente de referência, mas de valorização das perspectivas imagéticas representantes de outras culturas e tempos.

É inegável a semelhança entre os dragões representados pelo iluminador anônimo no Livro do Rei Alexandre com a próxima imagem. Há inclusive uma similaridade com as dobras e voltas das laterais que decoram a iluminura do bestiário da Quimera (figura 19). O que se percebe, então, é novamente uma concepção de seleção da representação. Seria, para o gravador, mais simples apenas desenvolver essa forma de apresentação das feras, com menor estilo, mais proximidade pictórica e elementos “clássicos” dos arabescos e padrões decorativos. E ainda remetendo ao modelo de representação do imaginário, sendo elas, a partir de Eco em *História da Beleza*, bonitas por representarem bem⁵⁴, os monstros ao quais tratam.

⁵⁴ São dois os momentos em que Umberto Eco aborda a questão. Quando faz referência ao ideal tradicional de boa representação, em *História da Beleza*, há uma beleza na representação fidedigna. Quando se percebe – pelo ideal de representação medieval – a feiura, e o impacto que ela deve apresentar para os monstros, é bela; e quando em *Arte e Beleza na Estética* ele trata da questão de serviço das imagens. No momento em que põe a discussão da validação de imagens como fonte de



Figura 24 – desenho de entalho, 1941. Fotografia digital.

processo evangelizador, e a sua subserviência ao propósito católico, é bela. Ele apresenta essas duas perspectivas que circundam o método da beleza. Esse belo feio representativo e funcional.

No entanto, o gravador concebe uma seleção. Ele a mantém e a caracteriza a partir das próprias percepções do imaginário. Fato que abre uma porta para compreender as concepções que ele, enquanto artista, decide serem essenciais para a sua poética. Tanto o faz, que a associação entre o monstro com curvas, mais aparentado das bestas/dragões/quimera/homens selvagens das iluminuras anteriores é parte de uma linha de pensamento que conduz um processo de produção. Suas curvas lembram aquelas que se apresentam na imagem do cavalo/polvo de duas cabeças; seus pelos, ainda que mais ordenados, e face, são marcas estéticas físicas que remetem aos das duas primeiras imagens apresentadas. O formato de uma capitular, quase como uma inicial nos textos iluminados, é aqui percebido como outra ponte de diálogo e representação. Ele, o monstro da figura 24, parece lembrar as representações em iniciais iluminadas (zoomórficas e antropozoomórficas) que descreve Maria Cristina Pereira em seu trabalho sobre as iniciais ornamentadas na bíblia de “Saint-Bénigne de Dijon”⁵⁵

Tudo possibilita crer que Grassmann faz do interesse, do fascínio e daquilo que críticos e artistas contemporâneos dele chamaram “obsessão” (RUFINONI, 2008. P. 10-14), um ponto de encontro que possibilita o desenvolvimento de um entendimento acerca das concepções conceituais (de ordem imagética) que sobrevivem na imaterialidade do imaginário. No entanto, o artista inova nas suas conceituações imagéticas sem perder a facilidade de reconhecimento da representação, elemento fundamental para sua associação a partir do ideal de função, tão singular nas perspectivas medievais. E estabelece uma outra percepção da delimitação de sobrevivência, tanto pela perspectiva temática de sua obra, quanto pela comunicação acessível que ela dispõe para o observador (do cenário), o qual se responsabiliza por essa fabulação e desenvoltura de estruturas narrativas imaginárias.

Não há no trabalho do artista brasileiro uma perspectiva de instrumentalização do imaginário que ele representa. Ele não é um recurso. É, efetivamente, um objeto sob o qual o autor decide fazer um recorte estético próprio. A repercussão de determinadas escolhas, possibilita uma chave de compreensão

⁵⁵PEREIRA, Maria Cristina C. L. “La letra y la hoja: las iniciales ornamentadas de la Biblia de Saint-Bénigne de Dijon (BM Dijon 2)”. In: FOGELMAN, Patricia (org). Religiosidad, cultura y poder. Temas y problemas de la historiografía reciente. Buenos Aires: Lumière, 2010, p. 47-59.

para esse objeto fantástico, temático e fabuloso, que ele tenta e consegue trazer ao observador. A lógica de estruturas que formam acontecimentos na perspectiva da Longa Duração é uma abordagem teórica, que também versa sobre as narrativas e crônicas escritas, daquilo que Grassmann percebeu na imaginação social. Ele se vale dessa possibilidade para desenvolver aquilo que ele próprio entende enquanto “ressignificação”. Quando Maria Eurydice de Barros Ribeiro⁵⁶ possibilita mais de uma ponte de conexão entre arte brasileira e arte medieval, - sendo ou não referente ao ideal de espacialidade -, ela explicita, por meio de discurso, as relações que o artista expressa por meio de suas gravuras.

É interessante notar que Grassmann, ao fazer o papel de examinador dos aspectos pictóricos que sobrevivem por meio do coletivo e desenvolver questões próprias e inéditas, configura um espectro que foge da narrativa típica do ideal românico de representação.(GOMBRICH, 2013, p. 122) Ernest Gombrich demonstra que a perspectiva de inovação não está vinculada ao ideal estético medieval. E que mesmo quando há uma expressão de apropriação por parte dos iluminadores, ela não é percebida como uma “busca pela novidade”. Serviu apenas de ponte para que a lógica discursiva, que precisa de tradução imagética, passe por um processo mais dinâmico e fluído de identificação.

Há uma contraposição que só termina por valorizar a perspectiva de escolha e decisão estética do gravador. Se ele bebeu das fontes de erudição e observação da imagética clássica e medieval, ele preferiu fazer sua representação a partir de uma história mais vinculada ao popular, ao temático e ao soturno. Suas imagens apresentam a possibilidade de flexibilização da própria lógica narrativa sem, no entanto, que se percam aqueles detalhes invisíveis ao olho nu e que são parte do processo descritivo e analítico da iconografia – como explicita Erwin Panofsky. O assombro se dá pela visão de um todo. As imagens são complexas, as cenas por elas mostradas não são, em sua maioria, posadas como a da primeira gravura.

O grotesco e o animalesco em determinada medida se aproximam. No trabalho do artista brasileiro, a imagem da besta e da criatura grotesca se

⁵⁶ Temática que para a autora aparece em dois textos. Em 2007 e 2013. Sendo que em ambos os artigos há uma preocupação em localizar e expor o conceito de diferenciação na percepção temporal entre imagem e fontes mais tradicionais para a historiografia. Narrativas escritas, crônicas, poema e prosa se estabeleceriam em uma contraparte à temporalidade das lógicas discursivas imateriais e representações imagéticas.

caracterizam a partir de um contexto delimitado além de sua forma física. Grassmann se vale de uma noção de desproporcionalidade, muito comum no medievo⁵⁷. Posteriormente em sua obra, essa é uma noção que passa a ficar cada vez mais bem demarcada, como é possível observar a partir das figuras aqui listadas e mais tardias. Essa clareza na apresentação de uma desproporção entra em acordo com a noção de um feio formal, que foi caracterizado a partir das perspectivas estéticas físicas perfeccionistas da era moderna.

O jogo de luz e sombra é outro dos recursos estéticos que Marcelo Grassmann decide desenvolver. Ele adiciona peso, profundidade e ação aos temas e cenas que seguem pensados e representados pelo artista. O ideal de assombroso descrito é multifacetado e, ainda assim, específico. É um recorte que ele utiliza tanto para dar maior apelo, e reconhecimento do mau, quanto para melhor caracterizar os seus grotescos justamente por não os mostrar por completo.

A estética do artista atravessa as noções de linearidade⁵⁸. Seu “assombro” como diz Ferreira Gullar, não está somente na caracterização dos personagens (cavaleiros, donzelas, monstros e cavalos), ele está subentendido na própria materialidade das gravuras, desenhos e nos atos que essas representações passam a desenvolver no pensamento contemporâneo. O Gravador estabelece uma rica demonstração do quadro imaginário que ele passou a perceber e entender a partir das suas experimentações dentro e sobre o imaginário, cenário que o cerca e que decide retratar.

Duas são as colocações que se constituem como exemplos para essa decisão e conseqüente construção estética (do grotesco). Em primeiro plano, o bestiário geral composto por sua obra. E em segundo, as lógicas texto: imagem as quais teve que explorar, para desenvolver o trabalho no *Bestiário* do autor português Gabriel Soares de Sousa. Especificamente no segundo, há uma feliz coincidência para artista/iluminador e autor.

⁵⁷ A forma das figuras é distorcida a partir da sua real importância no quadro geral da imagem que o monge copiava.

⁵⁸ Aqui a própria concepção de temporalidade aparece como fraturada, oposto ao ideal teleológico de Hegel. Sabe-se que o tempo da história e o tempo da imagem são diferenciados. Ainda que boa parte da historiografia de arte considere o gravador como um modernista tardio, há teóricos que não concordem muito com tal datação, fator escolhido para tratar aqui a questão de sua temporalidade, a partir da perspectiva de um tempo histórico.

O conhecimento e a mentalidade que se inserem na conjuntura temporal que possibilitou a descrição do livro são mais tipicamente associadas com reminiscências do medievo. Quando Gabriel Soares de Sousa faz seu *Tratado descritivo do Brasil*, ele estabelece uma conexão que fratura, (na concepção de sintoma descrita por Didi-Huberman) a própria temporalidade. Isto se enquadra em um encaixe com a noção que o artista contemporâneo brasileiro desenvolve ao tratar suas criaturas, bestas, feras, quimeras e demais personagens.

Uma escolha parte dos dois lados. O tratado descritivo e as gravuras que o ilustram são elementos de uma percepção dos bestiários medievais. Mas não se tratam de simples reproduções ou interpretações de tais livros como “manuais”. A comunicação que se estabelece entre imagem e texto; a escolha de Grassmann como ilustrador e a forma como ele escolheu desenvolver as representações imagéticas dos animais que ali se veem descritos formam uma conjuntura conceitual, que trabalha as mentalidades na estrutura e o imaginário sobrevivente.

3. O Bestiário Atemporal

3.1. Uma antropologia da gravura.

A questão de funcionalidade, como já anteriormente descrita no capítulo um, preenche a conjuntura que se constitui da relação expressa entre narrativa escrita (pensamento que produziu esses textos) e narrativa gravura (que lê e ilumina essas figuras mentais), no caso especial desse objeto. Há um cenário do imaginário perceptível ao observador que se dá de forma clara a começar das concepções de cruzamento e conexões que imagem e texto possuem. Ora, todo códice medieval iluminado pressupõe, com frequência, duas apresentações no que se refere a imagens. Aquelas decorativas, adornando bordas e detalhes do texto e aqueles pertencentes a uma relação de sincronia entre texto e imagem. O que há, então, de inovador nessa forma de “iluminação”⁵⁹ que Grassmann constituiu? Tal temática é ponto fundamental para percepção de uma nova discussão com a temporalidade da coisa (livro). Temporalidade questionada pela relação imagem-texto, mas proposta pela valorização que o artista estabeleceu.

Pode-se estabelecer, assim, outro ponto de entendimento do caso específico abordado aqui. Percebe-se uma espécie de relação com um atendimento de demandas. A cultura livresca se transforma essencialmente em uma perspectiva de contexto para o desenvolvimento de abordagens da forma e/ou conteúdo que são apresentados tanto nos livros medievais, quanto nos contemporâneos. Mais um vínculo surge entre esse exemplo específico da obra *Bestiário* e os demais modelos ideais de bestiários. A comparação é possível a partir de uma única concepção.

O códice como artigo de luxo, validador social de um status de consumo é legitimador de poder; poder que se expressa por meio da detenção de um artefato. Na mesma medida, o livro aqui tratado também é tido como um artigo de luxo, também um medidor da capacidade e valorização. Reconhecer o valor de um objeto é, para Douglas e Isherwood⁶⁰, garantir que o proprietário possua uma consolidação de seu status social.

⁵⁹ Partindo da concepção de construção da imagem, explicada e exemplificada nos capítulos anteriores, tanto do papel de gravador quanto de iluminador do texto. As imagens que ele elabora para *Bestiário* são, acima de tudo, esclarecimentos da forma e observação que o viajante desenvolveu.

⁶⁰ O mundo dos bens. Ed. UFRJ. 2004. P.40 – 42, 245 – 254.

“Como o valor é conferido pelos juízos humanos, o valor de cada coisa depende de seu lugar numa série de outros objetos complementares. Em vez de tomar um objeto de cada vez, e encontrar a informação que ele transmite, como se fosse um rótulo indicando uma coisa, a abordagem antropológica captura todo o espaço de significação em que os objetos são usados [...]” (Douglas; Isherwood, 2006. P.40-42).

A encomenda, produção e utilização de bestiários se caracteriza como parte desse espaço de significação. Como eles, outros códices eram encomendados e produzidos, mas não necessariamente com a especificidade da representação (figuração, no caso dos bestiários), e a construção de um discurso acerca das imagens. As bestas que aparecem nos códices são observadas e descritas, sendo posteriormente complementadas de significado por meio das metáforas no texto. Seus valores são reconhecidos e atribuídos por meio dessa moralização de época⁶¹. A lógica, ao que tudo indica, tem aspectos de similaridade com o livro desenvolvido pela Sociedade dos Cem Bibliófilos. A obra foi composta e pensada para atender pessoas, detentoras de um certo status. O gravador foi reconhecido e escolhido pela conexão com a temática e porque melhor faria essa complementaridade entre narrativa e imagem. Os Bibliófilos demonstram um maior cuidado com o processo de elaboração dessa edição da obra, porque apresentam um pensamento transtextual. Pensam o título dado pelo autor, em relação ao texto, em conjunto com a narrativa formada pela ilustração. O objeto, o livro, assume uma posição de validador desde o planejamento até a sua compra. Quem o tem é detentor de algo – status, conhecimento, poder.

O questionamento da temporalidade é construído com a realização desse ofício de Ilustrador-Illuminador desempenhado pelo artista. Ele não o exerce a partir de um mesmo molde, as atribuições medievais, tradicionalmente esperadas de um iluminador. Uma significação de otimização do papel de artista exige influência e transformações do objeto. Isto demarca aquilo que já havia sido destacado ao fim do capítulo anterior, pensa-se uma efetiva possibilidade de ampliação do ideal conceitual de bestiário.

A antropologia, em especial de Douglas e Isherwood, serviu como um dos pontos de apoio para sustentar essas novas percepções e postulados acerca da problemática: bestiários – símbolos de poder – *Bestiário* – objeto de consumo e luxo

⁶¹ Mais especificamente nos bestiários produzidos a partir do século XII.

(especialmente por se vincular à lógica ritual do poder na doutrina cristã). Aplicar a perspectiva de análise da classe ociosa de Veblen e das estruturas de validação social, partindo da demanda e uso de objetos permite que novas concepções normativas sejam pensadas para a própria noção de funcionalidade que os livros (agora de forma mais geral, abarcando qualquer tipologia, ou especificidade) possuem, a partir do século XII.

É, no mínimo, difícil propor uma perspectiva de consumo como uma forma de interação social para a civilização feudal. Mas se justifica se levada em conta a explicação antropológica proposta por Mauss em que mesmo sociedades totêmicas ágrafas e dos tempos imemoriais já se expressavam por meio do desejo de possuir um objeto especial, seja no ritual, no ato político, no hábito de presentear, em sua necessidade de retribuição; na prestação de serviços (inclusive religiosos), que também exigem uma retribuição. Tal concepção é cabível ao medievo e se associa efetivamente a casos da historiografia, apenas para citar três bons exemplos seriam: Le Goff com *A bolsa e a vida*; Norbert Elias com *Hábitos da Sociedade de Corte*; e Jérôme Baschet com *Cidades e trocas no quadro feudal*. Assim, a abordagem, ainda que relativizada, não é distante nem mesmo equivocada. Todos descrevem hábitos, formas e realizações da tradição de troca, demanda e desejo. O Mercador de Le Goff, é descrito como encomendador de grandes obras de caridade e compensação pelo seu ofício que o enriquece. O autor demonstra, inclusive, a posição do perdão e a elaboração de capelas e igrejas sobe encomenda como maneiras de se garantir o desejo de salvação⁶². A sociedade de corte de Elias também apresenta, por meio de hábitos à mesa e formas de se portar em banquetes, como o desejo de ascensão social motiva trocas e novas demandas em torno de um mesmo grupo⁶³.

Pensando exclusivamente a lógica economista e mercadológica, pouco há de se contribuir com o entrecruzamento dessa disciplina, economia, ao âmbito histórico de fundo temático medieval que constitui a presente proposta. Porém, a micro história, como a de Carlo Guinzburg⁶⁴, e demais exemplos de uma antropologia

⁶² LE GOFF, Jacques. *A Bolsa e a Vida*. 2004. P.63 – 83.

⁶³ ELIAS, Norbert. 2001. P. 97 – 132. Ainda que o autor se refira a sociedades da Era Moderna, a historiografia aborda essas estruturas comportamentais como partes de um processo social de longa duração. Sendo advindo de uma formação de etiqueta desde meados do século VIII, com o renascimento carolíngio.

⁶⁴ Reconhecidamente pela historiografia como um dos principais representantes da micro-história. A sua abordagem da oralidade e da cultura popular em *O queijo e os Vermes* foi essencial para a

histórica-econômica, como a elaborada por Perry Anderson sobre história econômica medieval, em *Passagens da Antiguidade ao Feudalismo*, permeiam uma carga de significado já desenvolvida antes, reconhecida pela historiografia e até mesmo datada, se posta em comparação com ideias de uma antropologia do consumo.

A abordagem antropológica aqui escolhida⁶⁵ possibilita, ainda, uma análise diferenciada acerca da concepção específica de descrição proto-científica que possuem os bestiários. Desse modo, relacionando as preocupações de ordem intrínseca ao objeto (bestiário - livro) àquelas descrições pensadas e realizadas pela pitoresca narrativa do viajante português, Gabriel Soares de Sousa. E ela não se centra necessariamente na perspectiva sociológica de compreensão da gravura, mas, sim, do espaço social que sua utilização acabou possuindo. O esclarecimento desse ponto é necessário para que não se construa uma percepção de caracterização da antropologia à gravura em geral.

Algumas conclusões foram alcançadas graças ao cruzamento dessa nova proposta teórica. Como se faz um bestiário, qual a influência da demanda na realização desses livros durante o medievo; como a relação com a modernidade transforma essa percepção de um possível gênero literário medieval; como ambos se inserem enquanto objeto do espaço incomum (não cotidiano); se há padrões sobreviventes e reestruturados nesse quadro social. Ao se pensar como se dariam esses procedimentos coletivos de representação e como se deu a conexão com a obra desenvolvida pelos Cem Bibliófilos, um olhar diferenciado sobre a Idade Média, mais especificamente sobre os bestiários medievais, pode ser realizado.

Trazer uma nova abordagem para as fontes tornou-se preocupação. As formas e maneiras de justificar essa percepção, (como um bestiário é caracterizado; o que ele representa; ou como ele pode apresentar outros aspectos semânticos na realidade social), são permeadas por um significado contextual único, que não havia sido esclarecido, mesmo depois de levantadas tais hipóteses. Se a sua existência altera uma historiografia ou história da civilização feudal, e que momentos (no sentido de processos de pensamentos e ações, não acontecimentos) são

delimitação do escopo e alcance de pequenos textos e folhetos como fontes para o trabalho historiográfico.

⁶⁵ Mais especificamente de Antropologia do consumo.

entendidos como importantes para a formação desse contexto. Uma nova conceituação demonstrou-se importante, essencialmente, para que tais postulados respondessem às perguntas específicas de tempo, de história, de longa duração e de gravura que nos capítulos anteriores foram desenvolvidas.

3.2. O que fazem os bestiários?

Inicialmente, uma resposta se apresenta clara para tal questão. São códices que apresentam e interpretam os animais. Possuem uma carga de significado própria, com um ideal tanto de observação e entendimento dos animais que mostra, quanto de uma passagem de mensagem moral por parte da relação e vínculo com os elementos cristãos e religiosos dos dois testamentos. Servem como exemplo de uma conjuntura característica do século XII, pós reforma gregoriana, com uma sociedade de maior preocupação moral e organizacional.

Não somente pela representação das bestas, animais ficcionais ou do cotidiano que se constrói aqui o entendimento do objeto, bestiário. Principalmente se pensada a perspectiva de certa liberdade criativa que possui a obra ilustrada por Marcello Grassmann, a proposta de conceito expansivo, enquanto categoria destacada de livros, passa a ser tanto concebível quanto razoável. Tem-se, então, uma primeira resposta para tal pergunta. O bestiário possui um conjunto de significados que vai além da percepção de um manual “livro medieval que apresenta, descreve e interpreta animais”.

Para a historiografia⁶⁶, há uma profunda discussão sobre o papel desses códices e livros. Com o seu principal ponto de enfoque na questão metafórica, moralizante, que eles desenvolvem, possibilitam aos homens uma percepção social em comum das bestas.

“[...] os seres naturais foram considerados na Idade Média como símbolos, ou seja, quando um animal surge referido num texto ou numa representação figurativa ele reenvia para uma realidade-outra, ele surge como um significante simbólico cuja descodificação se torna necessária para compreendermos a sua função num texto, numa iluminura [...]” (CHAMBEL, 9-10, 2016.)

⁶⁶ CHAMBEL, Pedro, *A evolução do bestiário letrado medieval – uma síntese*, 2006, <http://iem.fcsh.unl.pt/investigador/estudos/investigacao/bestiario-letrado-medieval>

Fica demarcada, portanto, outra das concepções de funcionalidade dos bestiários, pois eles dariam acesso ao universo temático do exótico e do intrigante que os animais, mesmo os mais cotidianos, representariam, trazendo sempre o seu valor e exemplo para o homem. Embora sejam oriundos de um primeiro modelo, o tratado grego conhecido como *Physiologus*,⁶⁷ eles passaram a ser janelas para o que o homem percebe como vida animal, vegetal – descolado de seu cotidiano, mas no qual tem de se espelhar. O bestiário é um livro de virtudes no qual os animais têm importância para ensinar aos homens da aristocracia que se aproximam do clero.⁶⁸

No entanto, aqui será entendido, expandido (além das 11 tipologias de códices, descritas por Ingo Walther e Norbert Wolf⁶⁹) e empreendido outro ideal conceitual acerca do bestiário. Pensando especialmente a obra de Grassmann e sua relação com a temporalidade; pensando além da discussão alegórica, uma percepção de objeto de desejo e consumo; elemento formador de padrões estéticos; símbolo e poder, algo maior do que outros tipos de objetos; instrumento essencial para a percepção da capacidade de observação e interpretação dos medievais. Especificidade tal que ultrapassa o status da própria materialidade, podendo ser visto como uma categoria singular (gênero literário e de fragmento⁷⁰).

Além disso, tem-se uma concepção que diverge daquele tradicional e datado consenso, citado por Marie Tesnière⁷¹, quanto às divisões dos livros que abordam animais. Um bestiário se caracterizaria por apenas representar animais sobre quatro patas. Aqui não se percebem os bestiários por essa forma. Mas, sim, por uma apresentação dos conhecimentos desses integrantes da vida natural (os mais variados espécimes), que apresentam uma formulação diferenciada. Vários códices mostram animais que voam, nadam, não possuem patas, ou possuem mais que

⁶⁷ Alguns teóricos chegam a associar ao “Fisiólogo” até mesmo como o modelo ideal que inspiraria o bestiário de Aberdeen.

⁶⁸ Novamente isso demonstra o público restrito que tem acesso e possibilidade de compreensão do objeto.

⁶⁹ Os organizadores entendem o bestiário como “um novo gênero surgido no período românico” (P.153), mas quando fazem uma classificação hierárquica das tipologias de códices medievais, de fato não diferenciam o “gênero”, nem uma catalogação específica (Páginas 22 a 28). *Codices Illustres*. Ed. TASCHEN. Madri. 2003.

⁷⁰ Quando se refere a partes soltas de um manuscrito ou códice. Seja fólio, página ou trechos, para os medievalistas se trata de fragmento.

⁷¹ Não definiu pessoalmente o que é essa categoria, apenas se refere a ela, como um entendimento de consenso até o século XX.

quatro, cinco ou seis patas, enfim, não se limita a divisão pensada pela historiografia tradicional. Tais livros são mais do que isso. Outro ponto importante para contrapor a perspectivas de Walther e Wolf é o uso da palavra bestiário. Ribeiro identifica que antes mesmo do auge do período Românico⁷² a palavra já surge como uma forma de se referir aos códices que apresentam uma semelhança com o grego, primeiro de seu tipo, e que também apresenta maior variedade de animais do que os “paquidermes”.

O que garante essa perspectiva de ideal conceitual diferenciado e amplo - que aqui se pretende pensar -, para a relação entre a obra de Gabriel Soares de Sousa, *Bestiário*, e os bestiários tradicionalmente reconhecidos como medievais, é a noção de complementaridade entre gravura e texto. Uma concepção medieval coloca-se dentro da perspectiva de doutrina cristã alcançando funções pedagógicas. E a outra se constitui por vincular-se ao medievo na forma, pois desenvolve um complexo contexto de entremeios narrativos, os quais figuram uma produção pensada a partir de uma observação de viagem. Consequentemente, uma percepção artística, ainda que idealizada, e regida por uma apreensão singular da temporalidade dos elementos sociais do Imaginário do passado, monta um esclarecimento do pensamento do viajante. São camadas e processos de associação que se estabelecem pelo crivo do artista, da obra, da narrativa e daqueles que entenderam (encomendaram) essa conjuntura como elemento especial.

É preciso entender o bestiário como um artefato complexo que apresenta uma série de contextos, conjunturas e construções. Colocá-lo no patamar de fato social é perceber que ele vai além dessa coleção de metáforas que se valem de animais. Logicamente, ele apresenta essa dimensão. Afinal, seria parte fundamental da formatação de livros, a partir do século XII, a passagem do ideal cristão. Mas ele ultrapassa essa dimensão quando se aborda a noção de observação.

No entanto, delimitar a sua taxonomia, um papel estruturante do entendimento coletivo acerca desses livros (e seu alcance social, temas e mensagens) seria reduzi-los ao seu significado mais superficial. Seria ignorar a

⁷² M^a Eurydice Ribeiro demonstrou ao abordar o Livro de Aves da Biblioteca de Brasília, não somente a utilização do termo, mas também a sua compreensão padronizada. Reconhece o modelo do *Physiologus* 133-134.

perspectiva de observação e interpretação do mundo; de objeto de desejo, consumo, demonstração de poder e relação entre pessoas; desvalorizar a habilidade técnica de produção e encerrá-lo numa única interpretação de tempo e historiografia.

Quando aborda a questão temática de metáfora e alegoria presente nos bestiários medievais, Umberto Eco esclarece, em seu *Arte e Beleza na Estética Medieval*, que mesmo os mais exemplares modelos de códices do tipo “complicam este jogo de referências simbólicas até entrarem em mútua contradição; [...]” (p.89) e até mesmo as figuras mais emblemáticas de certos bestiários, quando analisadas dentro do próprio discurso, passam por esse complicador do entendimento figurado:

“[...] O leão tanto pode ser símbolo de Jesus como símbolo do diabo. Por esconder com a cauda os rastros que deixa na poeira, para enganar os caçadores, é símbolo de redenção dos pecados; por ressuscitar com seu fôlego o leãozinho nascido morto, ao terceiro dia é símbolo de ressurreição” (P.87, 1987)

Toda doutrina medieval é ambivalente. A exceção da pomba, todos os animais possuem uma dupla significação. Apenas a partir da modernidade é que fica complicada essa compreensão.

Não há uma negação do caráter claramente simbólico que essa tipologia possuía, mas a compreensão de tais códices perpassa a dupla dimensão do simbólico, do alegórico e do figurativo. A categoria “bestiário” estabeleceu para a posteridade um molde de apresentação das criaturas (independentemente de seu tipo, ou existência) para discussão, que perpassou pelo crivo de observadores medievais. Uma espécie de: “interpretando animais para leigos” que sobrevive até o futuro e se transforma em pensamentos do senso comum sobre “gatos serem dissimulados e interesseiros”, ou “cães sempre fiéis”.

Ambos são procedimentos que se constroem a partir da observação comportamental dos animais, e conseqüentemente são processos de moralização desses seres para uma moralização dos humanos. Entre a criação de narrativa e o ideal normativo, há um aspecto que sobrevive e ainda hoje é associado aos animais.

É de extrema importância citar ainda o porquê de se considerar as gravuras de Grassmann como equivalentes a iluminuras. Não apenas pela função de deleite que representam para a entidade que as encomendou (em semelhança à função de deleite da Idade Média), mas também porque esclareceram seu texto, adicionando o

sentido alegórico do olhar intrigado que o viajante possuía. Elas adicionam para o leitor, sentido e características que vão além das descrições realizadas pelo autor. Possibilitando desenvolver um ideal de assombro que envolve as mentalidades (produtora e leitora) do livro. A gravura-iluminura de Marcello Grassmann é responsável por realizar uma imagética dessas observações, carregando conceitos subjetivos como o fascínio, grotesco e assombroso. É por meio dela que o leitor contemporâneo se esclarece quanto ao “olhar” que esse viajante possuiu ao ver e descrever suas bestas.

Assim, é possível perceber de que maneira se aborda essa questão de elemento, intrínseco ao pensamento, influente e responsável por elaborar um processo de abordagens temáticas para animais. Característica que não se perderia com o passar do tempo, e a relação de um artefato, que sobreviveria na imaterialidade, oralidade ou no Imaginário com os objetos materiais e conceitos medievais se torna mais clara.

3.3. Artefato do Imaginário:

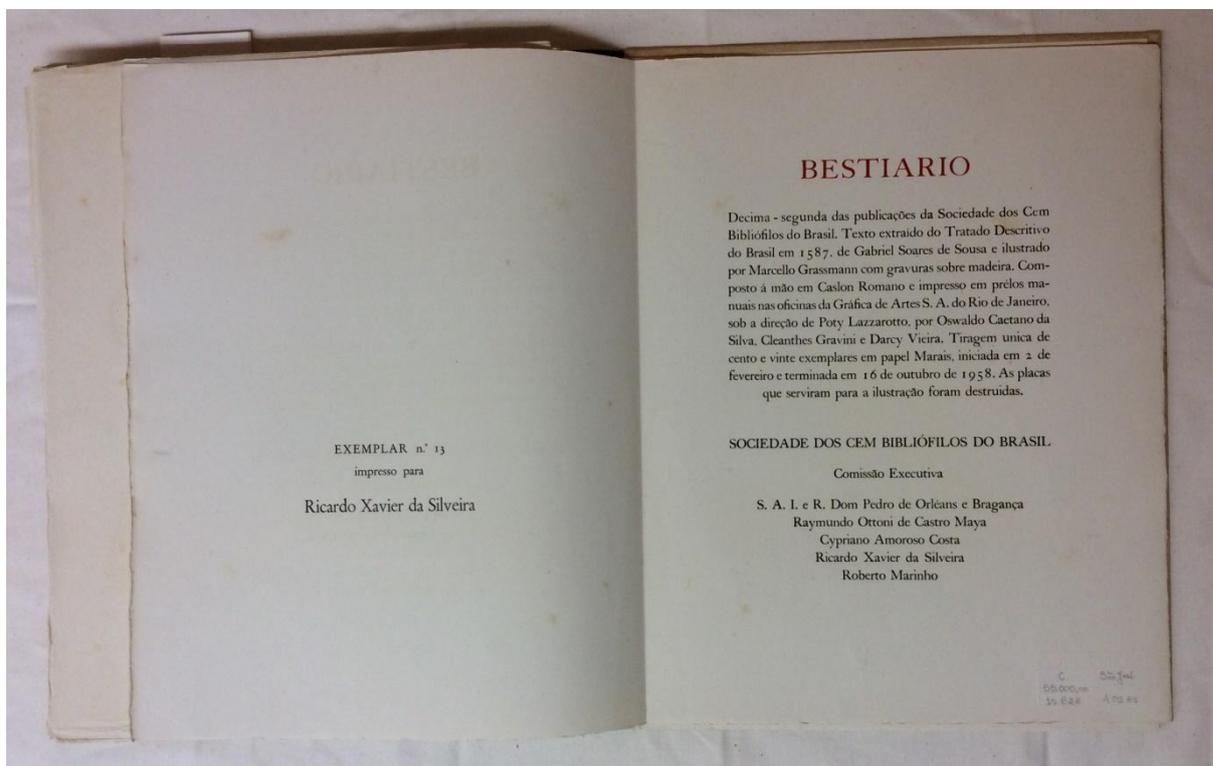


Figura 25 – última página do livro, contendo informações e descrição de sua realização. Fotografia digital.

A obra consiste dos trechos do *Tratado Descritivo do Brasil* e das gravuras de Grassmann, foi composta nos finais da década 1950 e serve a uma demanda bem específica de livros e leitores. Há no trabalho uma efetiva complementaridade entre ilustração e descrição. O que valoriza o processo de construção do livro e caracteriza sua elaboração como parte do hall de elementos de luxo.

Pelo questionamento da temporalidade, a obra apresenta características que dão margem a anacronismos tanto de objetos (códices, livros) quanto de imagens. As imagens de Grassmann se atrelam a um tempo pelo texto que as complementa. É pelo pensamento individual que um artefato do imaginário toma forma, mas é pelo espaço de demonstração no coletivo que ele reproduz lógicas discursivas, concepções sociais e modelos normativos e que, conseqüentemente, sobrevive, como demonstrado anteriormente, pelas lógicas da oralidade, reprodução de imagens entre outros. Um exemplo: um indivíduo ouve as histórias do ciclo arthuriano; quando imagina os objetos (távola, a espada excalibur, coroa, graal), os

artefatos envolvidos nas histórias, ele os imagina propriamente como tais, como objetos, não como pinturas, tapeçarias, entalhes de objetos sobre um suporte. Quando ouve, ele reproduz as imagens mentais que desenvolveu. Embora jamais tenha visto a espada, o graal, ele os narra como tais para alguém. É nessa dimensão que opera o ideal de coletivo atuante na imaginação do indivíduo. O artefato, nesse processo específico, molda e é moldado por esse ideal de Imaginário⁷³. Dessa mesma maneira se processam as imagens que se constroem dos animais dentro dos bestiários.

A imaterialidade, os processos de compreensão e de formulação para uma arqueologia dos “objetos não existentes” habitam o espaço de um universo intangível, próprio de concentração e significado. Concentração caracterizada por uma dimensão construtora de percepções interligadas, ela concentra narrativas, oralidade, imaginação, ritual, sonho, aspecto residual real, mas imaterial. E pensar a partir dela, a realização de artefatos, que nunca foram parte do mundo, ou já deixaram de estar aqui presente, possibilita uma maleabilidade do discurso, que viabiliza sobrevivência de conceitos e significados, mesmo quando esses não são facilmente percebidos. A dimensão do significado fica, assim, esclarecida, sendo necessariamente primordial que o processo de associação metafórica, alegórica, mítica, pré-figurativa, como diz Auerbach⁷⁴, acesse os elementos da concentração e os reproduza para o público.

Existe um ideal conceitual para Artefato, ele se compõe previamente ao ideal linguístico. E é essa capacidade complexa de criação, de uma coisa pensada como resquício histórico ou etnológico antes mesmo de ser racionalizada, que os bestiários contribuem para interpretar, pensar e reproduzir⁷⁵.

Assim, o que marca esses objetos é também a definição do imaginário enquanto um artefato conceitual. Elemento de análise por parte dos historiadores, patrimonialistas, semiólogos, filósofos e historiadores da arte. Ele é também instrumento de ressonância e reminiscência do passado.

⁷³ Como sendo de âmbito social e coletivo.

⁷⁴ AUERBACH, Erich. *Figura*. 1997. P. 13 – 25.

⁷⁵ Seriam exemplos os objetos dos ciclos arturianos (távola, espada na pedra, graal); o escudo de D. Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal; as coroas de louro; a doação de Constantino; a armadura de D. Sebastião; diversas das relíquias e chagas de santos mártires católicos; utensílios de São Luís, o piedoso; registros de ofícios que não mais existem; instrumentos musicais.

Muito provavelmente, o homem medieval jamais tenha visto um leão, um elefante, ou uma quimera, mas ele com certeza sabe de suas ambivalências, falhas e virtudes. E ainda assim, por meio da oralidade, (e no caso específico dos códices aqui analisados), e das iluminuras, ele conseguiu reproduzir concepções alegóricas e morais do quadro mental, que cercariam esses animais até a posteridade.

A construção de significado, a partir de pressupostos da teoria literária é bem preenchida por Bakhtin em seu estudo da narrativa em Rabelais; por José Reginaldo Gonçalves dos Santos em sua reconhecida antropologia do objeto (ambos citados anteriormente); por Nöth⁷⁶ quando aborda a semiótica de objetos não existentes (ainda que o enfoque temático seja diferenciado, não é uma proposta tão distante das perspectivas imagéticas da arte); por Auerbach na sua famosa descrição da conceituação de pré-figuração; ou até mesmo nas lógicas discursivas mais tradicionais. Gonçalves dos Santos deixa claro que:

“Essa categoria de objetos não apresenta assim fronteiras classificatórias muito definidas, sendo ao mesmo tempo objetos e sujeitos, materiais e imateriais, naturais e culturais, sagrados e profanos, divinos e humanos, masculinos e femininos, etc.”⁷⁷ (GONÇALVES, P. 18. 2005)

Reafirma-se aqui a proposta de abordagem conceitual dos bestiários. Eles são entendidos como possíveis integrantes dessas mesmas categorias mentais. E mais, são exemplares na execução de determinadas funções como reprodução e reestruturação de conceitos sociais. Não apenas são fruto de um imaginário que os pensa e os insere em um contexto, mas são responsáveis por mantê-los e preenchê-los de cargas simbólicas. Seu uso traduz essas concepções quando encomendados, lidos, copiados, trocados, mas, principalmente, quando são preservados. O aspecto de manutenção, para funcionarem enquanto janela do/e para o passado é essencialmente responsável por essa característica de continuidade.

⁷⁶ Representação de objetos não existentes. P. 278 – 289. Ainda que o autor se preocupe também com a noção de abstração (ou não figuração), o ideal de representação do não existente, o ponto de contato com o trabalho desenvolvido acerca dessas imagens do coletivo que se configurariam os bestiários.

⁷⁷ José Reginaldo Gonçalves utiliza-se de uma citação de Mauss para ilustrar melhor a concepção etnológica de propriedade e seu valor social: “Marcel Mauss (2003, p. 136-137) assinalou certa vez que “[...] se a noção de espírito nos pareceu ligada à de propriedade, inversamente esta liga-se àquela. Propriedade e força são dois termos inseparáveis; propriedade e espírito se confundem [...]”. Aqui é vista como um dos principais elementos de relação com as noções de Douglas e Isherwood, melhor descritas no próximo tópico.

É certo que um códice é produto real, físico, material de uma série de procedimentos, desde a montagem do pergaminho ou velino, escrita e iluminura. Então, é por ele proporcionar imagens mentais, quando lidas para um grupo, que se relaciona com a imaterialidade, possibilitando pelo uso e pela pedagogia da narrativa o acesso conjunto a um hall de entendimentos de símbolos, suas formas, seus usos e seus significados.

Outro aspecto que interessa é ressaltar como se constituíram as condições de produção da obra: *Bestiário – Tratado Descritivo do Brasil* para a sua especialidade e posterior receptibilidade por parte dos compradores. Seja por se tratar de um produto de luxo (visando a composição de uma coleção), seja por uma concepção erudita de valorização dos grandes textos e artistas (sendo esse um dos principais focos da coleção dos Cem Bibliófilos). Independentemente de qual delas justifique a realização dos livros, será desenvolvida toda uma abordagem a seguir do contexto da obra. Abordando tanto o gênero em que os bestiários se inseririam e a perspectiva de objeto de poder, que eles passaram a ter. Sempre mantendo a ponte de comparação aos elementos semelhantes que o *Tratado Descritivo do Brasil* possui.

3.4. Subgênero literário - objeto de consumo

É clara a necessidade de demarcar o significado de possuir um bestiário. Mais que um manual de teor próprio da moralidade cristã e que apresenta uma variedade de assuntos, seria um objeto de desejo para qualquer aristocrata medieval que tendesse a aproximações com o clero. E na presente sociedade um bestiário, ou até mesmo fragmentos de um, certamente pode interessar a um bibliófilo contemporâneo. As razões não seriam as mesmas, tendo em mente que já se abordou aqui a noção de funcionalidade, deleite do presente. Mas o ponto central permanece. O códice objeto de interesse e exemplo real de poder. Pensar as várias facetas possíveis, mas uma em especial, do livro em questão é a proposta deste presente tópico, traduzindo mais aspectos para o revisionado e expansivo conceito de bestiário aqui analisado.

Se o trovadorismo, fruto da poesia melódica medieval, é entendido como um subgênero singular na literatura portuguesa, por qual razão a “forma de descrever e

interpretar animais” não pode ser vista (de maneira mais geral) como um subgênero próprio? Uma amostragem das possibilidades (de um ideal expansivo do conceito de bestiário) norteia, até certo ponto os propósitos argumentativos.

A classificação tradicional da ideia de gênero literário exige uma taxonomia hierarquizada em três grandes divisões: Lírico, Dramático e Épico. Seria interessante notar que nem mesmo na última categoria, que inclui “ensaios”, os bestiários se encaixam de maneira adequada. Como seriam antigamente entendidos, então? A resposta já foi mencionada na simplista tipologia de códice de Walther e Wolf⁷⁸. O fato de ser tão procurado na Idade Média este tipo de códice poderia garantir o pensamento de que ele ultrapassa os limites da matéria livro. Seria um subgênero próprio. Vinculado mais ao nascente âmbito enciclopédico que surgia com cada vez mais força, entre os séculos XII e XIII. E sua demanda justificaria certa estabilidade para a análise.

Quando se pensa naquele hall de livros medievais, fica claro que a divisão se dá por categorias mais pragmáticas do que propriamente interpretativas. Não há uma taxonomia dos significados. Mas, sim, de temas e de tópicos que seriam abordados por cada um dos livros. Porém outro aspecto a ser considerado é sua função enquanto objeto de atração. O luxo, ouro e riqueza no detalhamento das decorações do bestiário de Aberdeen, demonstram bem como executavam essa lógica.

A leitura era, acima de tudo, um procedimento social e aqui, conseqüentemente, marcado como de consumo. A relação direta entre produtor e demandante se coloca como uma questão vital no processo de desenvolvimento dos códices. Não somente em mosteiros, catedrais e abadias circulavam essas obras. A nobreza, algumas guildas e alguns mercadores também possuíam suas instâncias de contato com os códices. Assim, para que o códice seja copiado, enunciado em público, ou preservado, ele deve ser principalmente interessante. Ele é, também,

⁷⁸ Baseada em uma divisão de obras religiosas e obras leigas, os autores classificam a tipologia pelo conteúdo dos códices. Especificam em primeiro os religiosos: A bíblia e comentários da bíblia, Livros de Salmos, Livros de Evangelhos/evangeliários, Livros de Sacramento, Livro de Horas, Breviários, Livros de Celebrações, e Apocalipses. Em segundo os livros do mundo leigo: Livros específicos (que contem temática e história religiosa) e de uso cotidiano (manuais de boas maneiras, a exemplo) e livros de literatura narrativa, romance e de viagem (sendo o último característico do século XIV). Não apenas desconsiderando Bestiários, mas também enciclopédias, livros profanos, de escárnio e tratados de estudo não eclesiásticos.

objeto de arte pelo uso de materiais, necessidade de conhecimento da técnica que é aplicada e pela presença de um comendatário. Um mecenas do livro deve se interessar por ele das mais diversas maneiras, seja pelo texto, seja pela ilustração e pelas técnicas de fixação, seja pela encadernação e realização.

3.4.1. Funcionalidade sob demanda.

O fascínio produz uma forte busca e reprodução dessa categoria de livros e passa a compor o quadro completo de uma boa demonstração de status, pois as riquezas e as decorações são ponto essencial para fundamentar a proposta de “demonstração” do poderio que revigora e admira o trabalho divino. M^a Cristina Pedreira, ao falar de letras capitulares e iniciais historiadas, exemplifica a importância desse aspecto de admiração na construção de uma valorização do texto. Os zoomorfismos e antropozoomorfismos que se apresentam em algumas das principais páginas de manuscritos iluminados são o ponto de contato entre o ideal decorativo como elemento de interesse e, ao mesmo tempo, como demonstração da capacidade de atendimento das demandas de classes sociais específicas.

Exemplo dessa proposta percebe-se na imagem 25. Duas iniciais decoradas foram retiradas da primeira página do “Livro das bestas” de Aberdeen, abordando os leões, sua descrição e natureza. Sendo a primeira delas uma letra L em padrão zoomórfico – o ser é híbrido com a cabeça felina e o corpo dracônico ou reptiliano; e a segunda um B com decorações em padrão floral.

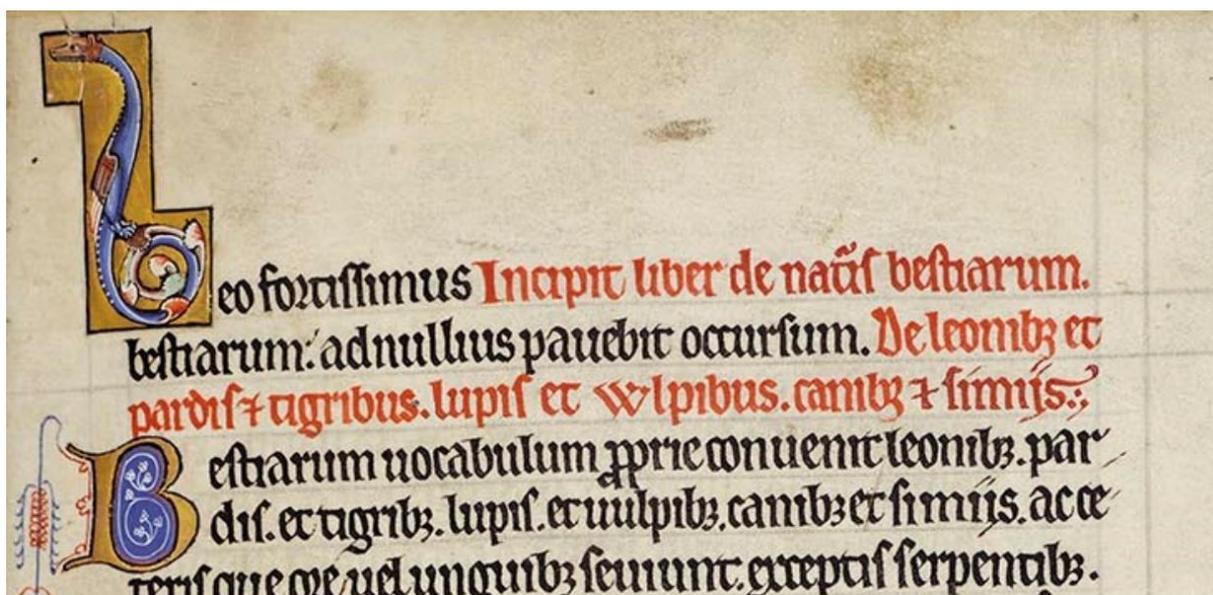


Figura 26 – Aberdeen MS. Lat. fólio 7r. Filigrama. Inicial zoomórfica em L.

Se Eco afirma que a função é matéria primordial para a estética medieval⁷⁹, e que quando se abordam as primeiras noções enciclopédicas da Idade Média, como ele bem lembra, a partir do *Fisiólogo*, (citando o exemplo do porco espinho que derruba as frutas para dar de comer aos filhotes), ele também desenvolve uma percepção de que ao realizar ofício de alegoria, para os seres de um bestiário, esse precisa ser bem elaborado por parte do copista e do iluminador. Assim, uma noção de bela ornamentação do texto medieval constrói uma concepção própria, de aspectos que mantém a lógica de forma e conteúdo, como pensada por Rüsen⁸⁰, que visa atender um público alvo e é aqui entendida como mais do que uma maneira de manter a atenção do leitor, mas de garantir uma essência viva para a história datada do manuscrito.

As iniciais não são um elemento incomum nos manuscritos e códices medievais. Não há grande novidade em sua utilização para essa noção de funcionalidade. No entanto, o que chama a atenção é a possibilidade de se pensar a ótica representativa, possuidora de certa característica metalinguística. As bestas são também elementos integrantes da ornamentação. São responsáveis, nas duas vezes em que aparecem como iniciais ou capitulares, por figurar um método de

⁷⁹ Arte e Beleza na Estética medieval p. 86 – 89.

⁸⁰ História Viva.

ornamento, que mantém um padrão de desenvolvimento e pensamento acerca do formato de um texto.

Além disso, o fato de aparecerem apenas duas vezes em todo o códice de Aberdeen aprofunda a noção de importância das criaturas. Tendo em mente que apenas formam parte estruturante do texto nos momentos iniciais, com a primeira das bestas descritas (leão), e a primeira das iniciais na parte do códice voltada para o restante da vida natural, árvores, elementos e rochas, seria, de acordo com a tradição, associada ao outro momento do gênesis, quando Deus dá forma para o ambiente. A figura 27⁸¹ a seguir é um desses exemplos, e se localiza nesse ponto específico de elaboração do texto medieval.

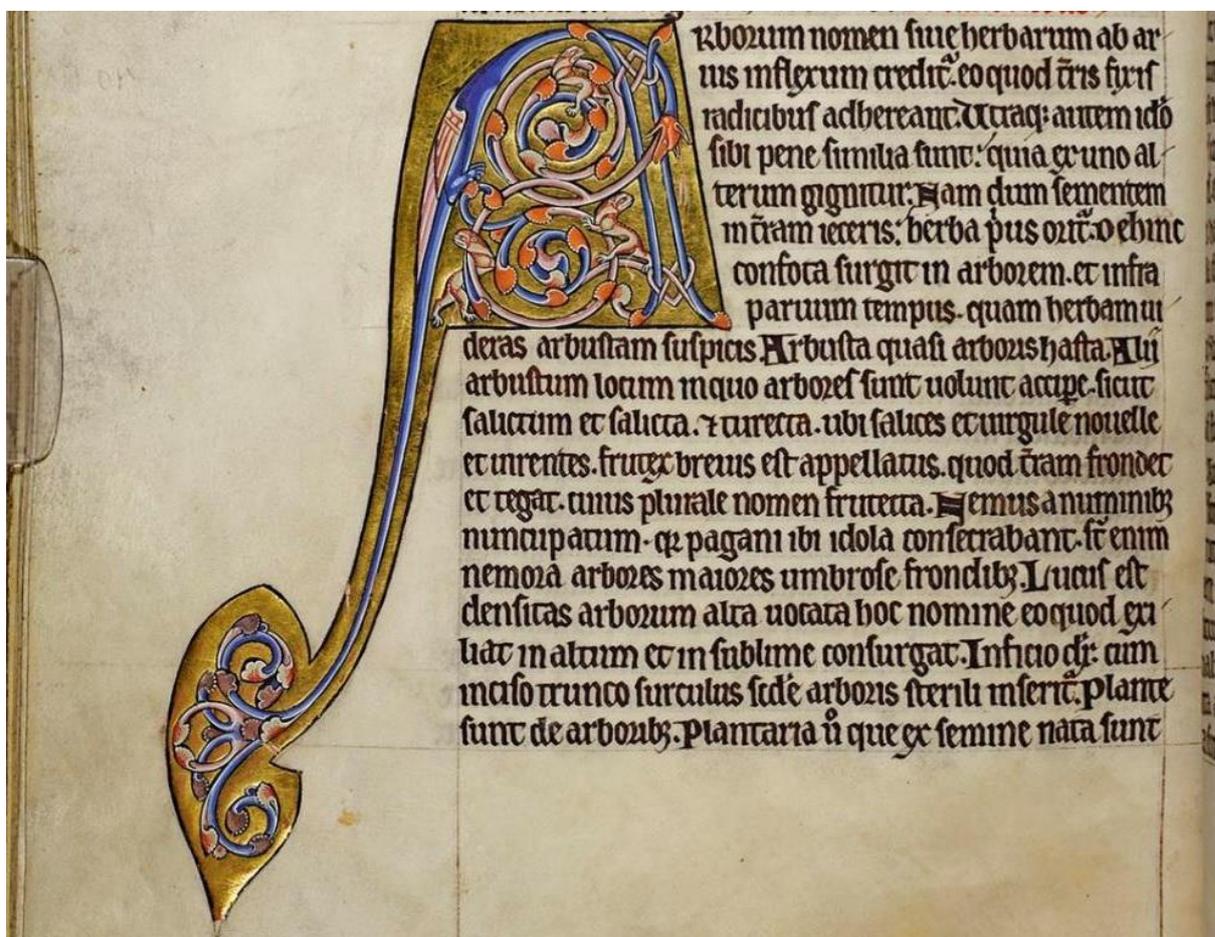


Figura 27 – Aberdeen MS. Lat. F77r. Filigrama em Inicial A zoomórfica.

⁸¹ Lê-se na passagem a letra A, com figura de mista de cobra ou dragão, mas uma não víbora, já que lança elementos decorativos para a marcação da letra no texto. Inicia a palavra “Arborum” demonstrando que o restante do texto se constitui de uma elaboração do ambiente, não apenas dos animais escolhidos pelo códice.

O ponto é que mesmo em questões secundárias dentro da própria categoria de livros, a utilização de animais não é algo leviano. Ela é repleta de propósito e significado, detentora de um status cuja elevada característica é um elemento de busca, exigência, demanda e conseqüentemente consumo.

Ilustrar a questão a partir de um elemento estruturante do texto, como iniciais e capitulares⁸², que figuram em todos os outros códices, parece ser arriscado, mas é essencial para demonstrar a necessidade de elencar a relação que se estabelece entre narrativa e imagem, permitindo efetiva vinculação entre os bestiários objetos de consumo e o livro *Bestiário – Tratado Descritivo do Brasil*, obra composta para luxo.

3.4.2. – O poder e seus objetos.

Quem tem acesso ao tipo de objeto em que os dois casos (bestiário e livro de coleção luxuosa) são ótimos representantes? Claramente não são os membros de qualquer guilda, classe servil ou consumidores comuns do mercado editorial. Pelo propósito de servir a alguém específico, sendo esse alguém capaz de encomendar e pagar é que se criou mais uma ponte de conexão entre: a obra “iluminada” por Marcello Grassmann, com o texto de Gabriel Soares de Sousa; e os modelos ideais de bestiários existentes.

Deve-se, então, realizar uma alteração de ordem na abordagem da temática. Faz-se necessária, primeiramente, uma breve descrição e contextualização do grupo que encomendou o *Bestiário* até agora acompanhado; em segundo momento, abordar brevemente a capacidade e grupos que se constituíram a partir da troca, encomenda e realização de códices, no passado.

A Sociedade dos Cem Bibliófilos, fundada em 1943, foi, de acordo com Maria de Fátima de Souza, uma das mais importantes produtoras de livros de luxo do cenário nacional, seja pelo mercado editorial, seja pela cultura livresca. Seu principal período de atuação se deu durante meados do século XX. E possuía um seleto grupo de membros, entre eles acadêmicos, políticos, empresários. Existem 23

⁸² É importante dizer que para a biblioteca de Aberdeen há uma divisão em três tipos de iniciais. (Tipos: 1, 2 e 3) Sendo a terceira sempre maior, mais decorada com contorno em ouro. Sempre ocupando um “início” de nova seção no texto, com certa semelhança as filigramas tradicionais.

volumes (ao todo) publicados pela Sociedade. Cada integrante tinha um exemplar dos volumes, que faziam parte de suas respectivas coleções.

O corpo de livros que agrega obras de apenas quatro⁸³ dos membros da Sociedade faz hoje parte do acervo de Obras Raras da Biblioteca Central - Universidade de Brasília. Esses livros são considerados por Fátima Medeiros tanto livros de artista, quanto livros de bibliófilos⁸⁴, pois foram pensados a partir de um planejamento para a funcionalidade do luxo e de funcionalidade nas suas técnicas de produção. Foram pensados da impressão, a matriz da gravura, ao tipo, cor e gramatura de papel. É importante ressaltar que a obra ilustrada por Grassmann aparece em dois exemplares diferentes de mesmo título, na coleção das Obras Raras⁸⁵. Os livros (exemplares 13 e 17) pertenceram a Ricardo Xavier da Silveira e Pedro Nava, respectivamente⁸⁶. As variações entre as gravuras e o texto, quando feitos os comparativos, demonstram que há de fato uma montagem individualizada para cada volume. Mesmo sendo pequenas mudanças perceptíveis, como por exemplo, enquadramento da imagem variando para um lado ou para outro, borrões sobre bordas, centro e lateral do papel, entre outras.

Assim, o *Bestiário* de Sousa e de Grassmann faz parte de uma categoria de fato singular na demarcação de tipologia de livros. E por possuir aspectos de questionamento da própria temporalidade, a partir de sua materialidade, é possível inseri-lo nesta conceituação própria de Bestiário, expansivo e atemporal.

A ideia de Leitura do Manuseio, abordada por Vicente Martinez Barrios, adequa-se, até certo ponto, como mais um dos elementos atrativos para a intencionalidade do luxo que se coloca intrínseca aos volumes especialmente feitos pela Sociedade dos Cem Bibliófilos. Tocar nas edições e páginas cuidadosamente

⁸³ Ricardo Xavier da Silveira, Carlos Lacerda, Pedro Nava e Themístocles Marcontes Ferreira. Todos Bibliófilos. Fátima de Souza ainda estabelece (p.18-22) que os 37 exemplares que estão localizados na BCE possuem uma variação em relação a outras coleções. Interessante notar que se a Sociedade publicou 23 títulos, seria ideal se encontrar os 92 exemplares (composição total das coleções dos 4 bibliófilos). No entanto, foram feitas aquisições em separado. E as coleções muitas vezes tiveram suas partes desmontadas, antes que viessem para o acervo da BCE.

⁸⁴ Maria de Fátima Medeiros, 2016. P.35

⁸⁵ A Biblioteca central possui apenas uma coleção completa, moldada a partir das coleções desmontadas.

⁸⁶ A presente informação foi um levantamento feito pelo bibliotecário responsável da seção de Obras Raras da BCE, Raphael D. Greenhalgh em Setembro de 2017. A coleção de 23 volumes só pode ser completa, de acordo com o servidor, a partir de compras separadas. O que explica a duplicação.

planejadas⁸⁷, montadas, é também uma experiência sensorial que valida o sentido e a necessidade de criação dessa obra, já que a materialidade do objeto também é forma de compreensão e absorção significativa por parte daquele que a encomenda.

Além disso, é importante lembrar, que a técnica usada por Grassmann para o livro foi a xilogravura, que remete a uma técnica mais antecedente do que a gravura em metal. Ela passa uma outra sensação ao portador, como esclarece Barrios, fazendo da leitura e suporte um processo único. Desde o papel (Marais), utilizado pela edição, até as dimensões⁸⁸, a fonte e tinta da impressão⁸⁹. Toda essa conjuntura reestrutura o livro *Bestiário* como detentor de um valor simbólico único. Tal unicidade garantiria outra proximidade para com gênero próprio que compõe os bestiários medievais, que, como descreveu Ribeiro, são únicos sempre, ainda que copiados de uma mesma matriz, jamais existem exemplares idênticos, pela sua própria materialidade, manuscrita. O mesmo se percebe na coleção realizada pelos Bibliófilos.

Em segundo lugar, aborda-se a questão da tipologia “bestiário” como elemento de tamanha singularidade, sendo formadora de um gênero próprio, já referenciado aqui anteriormente e agora reafirmado. E pode ser entendido como ponte de semelhança entre os livros únicos da Sociedade, com suas pequenas singularidades individuais na gravura e o nome de proprietário como os Manuscrito únicos medievais. É interessante discutir que mesmo com as prensas e as cópias precisas, os livros acabavam sendo efetivamente singulares.

Cada bestiário é único, como ocorre com os manuscritos medievais. Isso é aspecto de consenso na historiografia. A experiência de detê-lo em mão e fazer o uso dele, exige uma sensibilidade por parte do leitor. Não sem motivos, surgem os ornamentos e as noções de importância que agregam. Todos são elementos figurativos voltados para a percepção de um objeto, ultrapassando o simples

⁸⁷ Em 2008 Vicente Martinez apresentou uma perspectiva diferenciada, entendendo as obras como unicamente livro de artista. Informou também que há um espectro comunicacional importante na ideia de realização da coleção, não somente centrando-se no aspecto material dos livros, mas da importância da realização de uma coletânea, com moldes nitidamente franceses.

⁸⁸ Fechado em estojo: 33,2x26x3cm. (Respectivamente altura, largura e profundidade) Medição confere com a realizada por Maria de Fátima Medeiros de Souza. Mas há divergência entre o tipo do papel, na fonte consta como Marais, mas para a autora se tratou de papel Arches.

⁸⁹ Ainda que não haja um verdadeiro padrão para os livros dos cem bibliófilos os exemplares de *Bestiário* foram impressos em Caslon Romano.

espectro visual, a qualidade do velino, a capa, a textura (se feitas em ouro ou não) determinam parte da experiência de contato esperada pelos agente sociais que pensam e realizam livros.

Ser proprietário dessa categoria de livros, na contemporaneidade, ou na Idade Média, é ter a capacidade de expressar o poder, de acordo com as características próprias de cada época.

“Em última análise, o consumo diz respeito ao poder, mas o poder é mantido e exercido de muitas maneiras diferentes. Uma teoria do consumo deve ser um fecho de luz dirigido à política social.” (DOUGLAS; ISHERWOOD, p. 139. 2013)

Seja pela conceituação de detenção excludente, que Douglas e Isherwood desenvolvem, seja a de poder extensão de proprietário, abordada por Gonçalves, os sentimentos de pertencimento e de valoração estão inseridos na questão do “deter livros como destaque social”.

“Viver sem rituais é viver sem significados claros e, possivelmente, sem memórias. [...] Rituais mais eficazes usam coisas materiais, e podemos supor que, quanto mais custosa a pompa ritual, tanto mais forte a intenção de fixar os significados. Os bem, nessa perspectiva, são acessórios rituais; o consumo é um processo ritual cuja função primária é dar sentido ao fluxo incompleto dos acontecimentos” (DOUGLAS; ISHERWOOD, p.110. 2013).

Partindo desse pressuposto, entende-se que o consumo dos códices/livros faz com que movimentos e ações dos agentes históricos ocorram. Uma demonstração de status; de fomento e mecenato⁹⁰ sejam imagens fundamentais para a observação dessas relações entre poder e objeto. Quando sociedades que possuem corpos sociais bem delimitados, como a medieval, preocupam-se com a manutenção dos processos de separação de seus respectivos segmentos, elas se concentram também na demarcação da posse, da capacidade de consumo e conseqüentemente da valorização social que objetos (com mais ou menos “pompa”) apresentam.

⁹⁰ Principalmente se analisado o processo de realização dos livros da Sociedade dos Cem Bibliófilos, No qual um grande texto é escolhido e, posteriormente, é feita a seleção do artista, necessariamente, renomado que fará a sequência de ilustrações. Pensando todos os aspectos que assim se relacionariam nessa nova estrutura formada “livro de coleção” o que se vê é uma hierarquia de mecenato, mas com uma origem de remuneração e demanda social institucionalizada, não no modelo tradicional de personalização do Mecenaz/Patrono.

Chambel apresenta os bestiários como um complexo sistema de significação. A necessidade de iluminuras caracterizou o ideal de função pedagógico e lúdico, para a complementação dos sentidos simbólicos e alegóricos que os códices medievais possuíam. A vinculação desses dois procedimentos consiste na comprovação de uma garantia dessa manutenção de descolamento do corpo social, que vai além de valores materiais dos objetos. A informação e a comunicação são em si procedimentos encerrados aos detentores do conhecimento, a própria mentalidade medieval percebia isso. A iluminura é uma forma de acesso ao conteúdo do texto (essa característica já foi – quase exaustivamente – explorada aqui) e foi fundamental para aquilo que Duby menciona como popularização das imagens. Dessa forma, sua utilização permite a produção de um produto imaginário no coletivo.

Os bestiários são preenchidos pelo imaginário e, conseqüentemente, produtores de imaginários. No plural, pois as noções de representação são diversas. As referências podem até ser as mesmas, mas as conclusões morais e temáticas são variáveis a partir do tempo e local. Aqui surge então mais uma ponte de contato com o *Tratado descritivo do Brasil*, pois ao mesmo tempo que haja uma “brincadeira” com a temporalidade, algumas das concepções traçadas pelo viajante português não correspondem perfeitamente às proposições de mentalidade pós Idade Média. Fato que é ainda mais curioso quando se pensa a escolha do artista e dos trechos que comporiam a obra.

As gravuras de Grassmann referentes ao homem marinho e ao peixe misterioso são tópicos que certamente demonstram como tais concepções plurais se caracterizam no *Bestiário - Tratado Descritivo do Brasil*. Ilustram não apenas processos sociais de pensamento sobre os animais, como também representam a perspectiva artística acerca de conceitos míticos e lendário, com definitiva concepção moral. Acerca de elementos míticos moralizantes em iluminuras, Sara Artfon delimitou, a partir do exemplo da sereia, como essas idealizações míticas se constituíram no imaginário brasileiro.

“Pensar a tradição lusitana como um forte fator de propagação e confluência para os mitos brasileiros é uma hipótese bastante produtiva. Nesse sentido, é pertinente trazer a perspectiva de autores como Jérôme Baschet⁵⁰ e Jacques Le Goff⁵¹ a respeito de uma continuidade medieval nas mentalidades europeias modernas, em especial nos séculos XV, XVI e XVII.

Períodos, também de reconhecimento entre nativos e colonizadores”.
(ARTIFON, p. 46. 2016)

Sendo esse ideal de Imaginário sobrevivente amplamente discutido pela literatura fica claro que essa noção de “o que representar” que Grassmann já possuiria é, em certa medida, esperada pelo âmbito cultural misto, que a autora descreve para os significados de sua Ondina.

Esse conceito de longa Idade Média permite a compreensão de que o período das Grandes Navegações estava ainda atrelado a mentalidades em que o fabuloso era muito presente. A presença de monstros e criaturas fantásticas em relatos de viagens é um exemplo de inventário do fabuloso explorado desde o século XI. [...]” (ARTIFON, p. 46. 2016).⁹¹

As semelhanças com o livro da Sociedade dos Cem Bibliófilos são fortuitas, demonstrando a presença desse “homem sirenídeo” que apareceria num relato de viagem.

Outro aspecto que convém mencionar como semelhante, até certo ponto, é a compreensão da extensão de poder por meio da nomeação. Nomear algo é identificá-lo ,e efetivamente, expressar seu conhecimento e análise sobre aquilo, carrega uma responsabilidade. Essa característica permite outra conversa entre os livros aqui comparados – o de Aberdeen e o dos Cem Bibliófilos.

Em Aberdeen, fica clara a noção de pertencimento dos animais ao homem, pois é passada a ele a responsabilidade de os nomear. Ele se vê no mesmo reino, mas não é um igual. E por sua superioridade é detentor e conhecedor. Assim sendo, concebe a forma que irá usar para identificar o que observou.

A imagem a seguir apresenta Adão logo após a sua criação, realizando a responsabilidade que lhe foi passada. Ele, tomando a metade da parte superior da cena, segue sentado em um trono, trajando manto em cores azul e vermelho. É possível perceber que a noção de proporcionalidade à medida da importância citada anteriormente é bem aplicada, o homem é maior que todos os animais que aparecem e são nomeados.

⁹¹ As referências da citação são referentes às notas de rodapé respectivamente: 50 - BASCHET, J. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006. (Que aqui também é utilizado) E 51 - LE GOFF, J. **Pour un autre Moyen Age – temps, travail et culture em Occident**: 18 essais. Paris: Gallimard, 1977.



Figura 28 - Aberdeen MS. Lat. Fóllo. 5r. "Adão nomeia os animais".

Olhando com atenção para a mão direita de Adão, nota-se que ela se encontra numa posição semelhante a de bênção, executada tantas vezes pelas figuras religiosas. Isto demonstra a percepção de hierarquia do reino divino no éden. O homem nomeia e, ao fazer isso, abençoa os animais (tigres, lebres, bodes,

cervos, cavalos, bois, leões, cães, lobos entre outros) que parecem apenas sentar e acatar a decisão. Adão é criado e representado à imagem de Deus e detém, portanto, domínio sobre sua criação. O próprio texto do códice de Aberdeen realiza essa ponte de comparação. E utiliza as vestes como forma de demonstrar as expressões de conhecimento, domínio e hierarquia⁹².

Para o *Bestiário*, aquilo que há de mais inóspito e selvagem é um “peixe misterioso” (inominado). Portanto, ainda que seja descrito, não passa a noção de conhecimento. Não pertence ao lugar dos homens como os outros animais que foram presenciados por Gabriel Soares de Sousa e, por isso, não pode necessariamente ser domado e possuído por ele. O ar de mistério é o que afronta e preenche de assombro o relato. Associa-se à noção de mágico e fabuloso que seria presente nos bestiários medievais; e até mesmo aos posteriores, que apresentam seres míticos como ainda existentes⁹³, sendo o mar a extrema fronteira do desconhecido à época do relato. Ainda que contrariamente ao códice de Aberdeen, os homens não possuíam uma parte exclusiva para si no *Tratado Descritivo do Brasil*, eles são parte fundamental no processo de descrição dos animais com os quais o viajante se deparou. São principalmente os nativos que contam mitos, lendas e os nomes que deram antes aos animais.

Assim, há uma dupla correlação de narrativas. Justamente nos dois pontos de contato que aqui mais vêm sendo referenciados. Mostram-se vínculos conceituais e essa percepção de manutenção do Imaginário que inúmeras vezes se apresentou atemporal, mais uma vez reitera os conceitos. Ondinas, peixes misteriosos, homens marinhos, todos são elementos constituintes dessas conexões de compreensão que se interligam pelo tempo, fazendo amarras próprias frutíferas ao trabalho de teóricos, historiadores e historiadores da arte.

⁹² Na transcrição do trecho no códice, duas interpretações são possíveis. Sendo uma em que a especificidade do uso das roupas demonstra que eles não mais estariam no Edem. Mas sim na terra, quando o Homem precisa exercer seu domínio sobre os demais animais. No entanto, a passagem no texto bíblico se dá diretamente no Gênesis ainda antes da queda.

⁹³ Referente a cartografia da Era Moderna. Muitos dos mapas ainda mostravam a presença de seres como sereias, krakens, e outros monstros marinhos.

3.5. O Livro dos Cem Bibliófilos se amarra ao ideal sobrevivente.

As reflexões aqui desenvolvidas e pensadas para a característica de bestiário como necessariamente um subgênero separado só foram possíveis graças ao contato e a proximidade que a fonte *Bestiário – Tratado descritivo do Brasil* e os modelos conceituais ideais possuem.

Proximidade não apenas pelo âmbito pano de cenário que esse imaginário social produz, mas também pelas características de sua própria produção física. Como citada no tópico anterior, a prática de artesanias, seja das gravuras, seja das iluminuras passa a ser aqui entendida como mais um ponto de contato entre objeto livro e objeto tipologia de códice⁹⁴. A comunicação entre esses dois resulta em elementos únicos de interpretação da estética, da materialidade, da temática e, por conseguinte, da imaterialidade que a representação das bestas possibilita.

O fato é que tanto bestiários, quanto os exemplares do *Tratado Descritivo do Brasil* são objetos únicos. Ambos evocam uma necessidade sensível por parte dos leitores; ao mesmo tempo abordam temáticas, que poderiam ser descritas enquanto “irreais”, ainda assim reminiscentes; que passaram pelo crivo subjetivo de valor de um iluminador (seja artista ou copista), que respondem a uma demanda específica e que permeiam o ideal imagético coletivo. Esses objetos adaptam às questões de pertencimento e de ideal sobrevivente, valorizando a percepção de elaboração dos padrões e pensamentos socialmente reconhecidos e reproduzidos.

Consequentemente, é necessário dar uma resposta ao questionamento principal que norteia a pesquisa: sim. Ao interpretar o Imaginário medieval na obra de Marcello Grassmann, pode-se perceber um Bestiário Atemporal. Não apenas pela lógica artística, ou pelo vínculo claro do gênero próprio dos bestiários, mas pela concepção que o objeto possui. Da sua concepção, até onde sua conservação puder fazer que ele dure, ele irá proporcionar um sintoma, anacronizando a história. Ele não é extemporâneo, pois não há nele sequer um preceito normativo que delimite o tempo e o local de realização de um bestiário⁹⁵; tampouco é um bestiário

⁹⁴ Apesar de não considerarem os bestiários como um dos tipos de livros medievais em sua lista, os autores realizam uma profunda descrição das obras e do conteúdo geral que apresentam. O que termina por mostrar a própria incoerência da tipologia na historiografia tradicional.

⁹⁵ Em essência, por meio de suas características. Seja pela proximidade a enciclopédias que começam a surgir entre os séculos XII e XIII, seja pelo total discurso moralizador das escolas de filosofia medieval.

contemporâneo, por todas as especificidades de estética, norma e forma já anteriormente descritas.

Didi-Huberman descreve essa capacidade dos monumentos – as obras primas (e agora expande-se uma concepção para o modelo de bestiário que representa o códice de Aberdeen) de se inserirem nessa forma mista e sintomática.

“A partir do momento em que o historiador da arte corre o risco de reconhecer as longas durações que estão em ação nos monumentos artísticos do Renascimento [...], ele corre também, muito logicamente, o risco do anacronismo: chamamos a isso uma decisão de reconhecer o anacronismo atuante na própria evolução histórica. É que a sobrevivência abre uma brecha nos moldes usuais da evolução. Neles detecta paradoxos, ironias do destino e mudanças não retilíneas” (DIDI-HUBERMAN, p.71. 2013).

De certa forma, a confusão de “um bestiário extemporâneo” (feito fora de seu tempo) parece razoável. Se for analisada de forma superficial, as questões de perspectiva narrativa, de ressignificação e de referência que aparecem a partir de Grassmann, essa noção de extemporaneidade faria sentido. Poderia ser desconsiderado o argumento fundamental de Didi-Huberman (quando da consolidação da longa duração nos processos da sobrevivência), em que a sobrevivência é também “uma força formadora para o surgimento de estilos”. Se a pergunta for trocada por “seria um bestiário extemporâneo”, a resposta definitiva é: não. E os motivos para a negativa seguem esclarecidos, por uma diversidade de frentes. Entre a maior liberdade do gravador-iluminador, as representações, as materialidades e as próprias funções que se apresentam para os assuntos e formas.

Assim, tudo leva a crer que ao longo de toda a conjuntura de realização da obra, diversas camadas de temporalidade puderam se desenvolver e se relacionar, preenchendo umas às outras, possibilitando uma variedade de conexões, simbologias, proximidades e significados.

Essas camadas se dão desde o discurso narrativo feito por um viajante do século XVI (adequado ao seu tempo); com uma proposta analítica relativamente à frente da mentalidade que chega ao Brasil, (segundo Baschet), em 1500 e que se vale de um nome e conceito que o antecedem. Até a ilustração que com uma técnica mais antiga, à época em que são feitas as gravuras, possuidora de uma relação esclarecedora com o texto escrito, (próxima da que seria feita pelos medievais), repensa o status do artista iluminador-gravador. Ilustração composta num ideal de

fabricação de livros, que atende a um gosto do final do século XIX (inspirado por esse ideal de gosto); e que possui uma demanda ainda atual de significado.

Tais camadas não são hierarquizadas, não têm um foco direcionado, estão apenas emaranhadas nas teias de conexão desenvolvidas pelo Imaginário. Sendo um objeto que é preenchido por esses elementos do pensamento e que ao mesmo tempo os reproduz, fica clara a noção de espaço real (físico - material) de perpetuação virtual da informação. O bestiário de Grassmann e os bestiários medievais se caracterizam, então, como um suporte para o Imaginário. Em essência, ele é como demonstrado anteriormente, aqui entendido enquanto um artefato do imaterial, em si mesmo moldado a partir da narrativa. Gerado e gerador dela.

Umberto Eco menciona⁹⁶ como (para Tomás de Aquino) se mensura uma razão na diminuição da alegoria nas palavras, também pensando a percepção de função comunicacional – transmissão da palavra, em específico da palavra divina. Se o ideal de observação do mundo é proto-enciclopédico que possuiria o teor de um bestiário, sua capacidade metafórica, simbólica e alegórica seria um problema para o pensador? Acredita-se que não seria. A mecânica em processo de observações do comportamento resolve a problemática da “alegoria ingênua”, que Tomás de Aquino percebe na poesia e nas outras formas de arte, que pregando para a vida, de forma lírica, falseiam a natureza.

Dessa maneira, há uma pequena problemática no que diz respeito a essas relações de alegoria e função do texto. A imagem atrai por um regime visual. As iluminuras em bestiários têm a funcionalidade pedagógica, isto é claro e aqui já foi comentado. Quanto à intencionalidade do autor, (aqui se dá a problemática com a compreensão da alegoria de São Tomás de Aquino), ela deveria, graças a sua relação com texto, ser sempre clara. O ruído interpretativo é que preocuparia o filósofo, sendo bestiários pontes para acesso àquilo que terceiros percebem na natureza (em especial o desenvolvido por um viajante português moderno e por um artista brasileiro contemporâneo), esse ruído pode ser intencionalmente adensado – se o texto fosse ignorado. A compreensão linguística resolveu esse problema para a Idade Média. A vinculação explícita entre as narrativas, textual e a imagética, dilui

⁹⁶ In: *Arte e Beleza na Estética*. (p.95 – 98)

essa “transmissão sem intenção”. Mas a possibilidade ainda permanece (enfraquecida), se pensada a liberdade artística do gravador-iluminador.

Em *Idade Média, Idade dos Homens* Duby aborda concepções virtuais como amor, ciúme, inveja e outros tantos sentimentos e sensações que podem ser expressas pelos homens do medievo. Para ele, canções, poesias, manuscritos, imagens são suportes materiais (com certa relativização para a música) de conceitos reais existentes, mas que não seriam efetivamente tangíveis. Aqui se entende uma relação associativa entre Códices de Bestas (frutos do Imaginário, partindo da observação natural) e os temas abarcados por Georges Duby. Eles também abarcam uma perspectiva intangível, para demonstrar o real. Se concepções virtuais puderam ser desenvolvidas, da maneira correta, por seus produtores, a perspectiva alegórica figurativa dos bestiários seria uma preocupação menor. A mensagem da alegoria é o ponto chave do processo de interpretação das virtudes.

Um ponto é necessário esclarecer. Se “tradução é traição” não se deve esquecer o fato de que os códices traduziriam uma dimensão de culturas. Partindo de uma lógica oral dos conhecimentos externos, observações, relatos e que neles são descritos; até de manutenção de valores em outros códices (a cópia ou tradução do texto). Os bestiários se centram nessa primeira formação. E pela sua especificidade, passariam pelo crivo de um “observador primeiro”, que “traduziu” as realidades – naturais, para um terceiro. Há mudança de linguagem no processo. Não que aquele que observa fosse um grande conhecedor de comportamentos animais, ou do ambiente, mas ele o percebe e o interpreta com o arcabouço que possui e expressa.

A expressão que se constitui a partir de uma carga conceitual do viajante é empírica. Diferente dos procedimentos copistas medievais, Gabriel Soares de Sousa tem a possibilidade da descrição em primeira mão e seu iluminador, Grassmann, tem a possibilidade de esclarecer o texto, com o arcabouço que somente as artes e o futuro possibilitam. A riqueza das gravuras só complementa o texto pelas possibilidades narrativas que a preenchem. Enquanto o viajante experimenta, ele descreve.

Considerações Finais.

Diversas foram as possibilidades de respostas aqui exploradas para se entender as formas de representação do Imaginário e dos bestiários medievais na obra de Grassmann. A condução da pesquisa se deu justamente na tentativa de perceber como se constitui o entendimento do artista. Como sua produção se vinculou e, conseqüentemente, reconfigurou a forma que o presente observa e visualiza a própria imaginação coletiva. Imaginação essa produzida pelos homens do passado.

O Imaginário medieval possui uma variedade de suportes. Além do pergaminho de velino, são frequentes as representações sobre madeira, osso, marfim e concha, pedra, metais, couro, entre outros materiais. Assim, estabelecem-se elementos conectivos além das iluminuras fantásticas e fabulosas. Permitem uma associação direta entre o artista e o Medieval. É também por trabalhar com ornamento e entalhe (partes do procedimento de uso da gravura) que surge essa ponte entre artista e tempo de interesse.

Afinal, todo e qualquer artefato de mobiliário nobre foi alvo da representação de figuras desse Imaginário, e passou por ornamento e entalhe. Técnicas que Grassmann dominava e pensava para realizar sua produção. É simplista reduzir unicamente à técnica da xilogravura (especialmente realizada aos fins da Idade Média), a responsabilidade pela desenvoltura e interesse do artista por temáticas e construções imagéticas sociais, tão representativas daquele tempo. Mas é errôneo ignorar a influência da técnica e da materialidade.

Fica clara a noção de inserção do interesse do artista, como aqui já foi apresentada, mas passa a ser de importante significação demonstrar que suas concepções de interesse e apresentação emergem de um elemento material, essencial, a técnica. Não sem motivos é escolhida a xilogravura como técnica central de trabalho para as imagens e narrativas descritas no *Tratado Descritivo do Brasil*. Um complementa e compete com o outro, cada um com certa dose de conveniência. O gravador paulista possuía a vantagem do tempo, sobre a narrativa, podendo figurar melhor as criaturas descritas. No entanto, é por escolha estética que se prende ao assombroso grotesco por meio da gravura, perpassando a viagem e o relato de Gabriel Soares de Sousa.

É por meio do encantamento, expresso pela narrativa escrita, que se percebe a vantagem do viajante português, pois ao se valer de um discurso de relato, por si só já convidativo, e também pela descrição dos animais por meio de observação moralizadora que desenvolveu, ele caracteriza suas experiências de maneira única. Mantém um perfeito diálogo com os bestiários e códices do passado, à época recente, medieval, e que, conseqüentemente, carrega consigo para a realidade brasileira.

No que se refere à Marcelo Grassmann, foi necessário entender desde o processo de formação do artista até os conceitos de teóricos, críticos e observadores posteriores à realização da maioria de seus trabalhos. A presente pesquisa propôs apresentar, em primeiro momento, mais do que as imagens de animais (e sua respectiva iconografia) elaboradas pelo artista. Centrou-se na possibilidade de traduzir uma lógica associativa à narrativa, que se constituiu no caso exemplar do relato de viagem. Escrita e imagem formam em conjunto uma figura conceitual transdisciplinar, essencial para o entendimento da obra composta pelos Cem Bibliófilos do Brasil.

Em segundo momento, uma discussão de sua obra, como formada e formadora de um Artefato do Imaginário que traduz, pela própria demarcação do artista, aspectos de ressonância e reminiscência do passado, do que sobrevive, como formas desses “fantástico assombroso” e “grotesco fabuloso”.

Em terceiro, desenvolveu-se uma caracterização de renovações no processo de entendimento dos bestiários enquanto subgrupo ou categoria de códices medievais. Questionou-se a temporalidade, o efeito e a forma de sua produção. A importância de desenvolver um paralelo entre um exemplo de “bestiário modelo” Bestiário de Aberdeen, largamente reconhecido pela historiografia como um dos melhores e mais importantes desse tipo de códice. E o livro iluminado por Marcello Grassmann é fundamental para a sustentação do argumento de sobrevivências medievais na contemporaneidade. Aquilo com que se deparam os observadores, pode, então, ser entendido como um reflexo da contemporaneidade acerca dos livros e categorias de elaboração de conhecimento medieval.

Se houve uma montagem realizada pelos Cem Bibliófilos para expressar propositadamente essas possibilidades de relação, ainda é um questionamento que

não possui respostas. De toda forma, o objetivo que levou à escolha de Grassmann não foi efetivamente o “de reconstruir e refazer um bestiário medieval”, ou “ressignificar a função e forma do Iluminador”. Mas ao optarem pelo artista, proporcionaram uma nova abordagem de temporalidade para imagens.

Desta maneira, um Bestiário Atemporal se constituiu por um processo de análise e interpretação do objeto como um todo mais complexo. Fruto de uma relação entre o conhecimento do medievo e daquilo que um artista singular percebe como digno de esclarecimento, a partir da gravura em livro. A trajetória da obra de Grassmann é outro dos elementos que tornam especial as concepções que podem ser percebidas no objeto, o livro, *Bestiário*.

Há uma série de questões que se colocam ao se analisar o paralelo estabelecido entre artista e período de interesse, por essa lupa que a narrativa de Gabriel Soares de Sousa proporciona. Há uma reestruturação da maneira de se enxergar o processo subjetivo no desenvolver de uma imaginação coletiva representada. Passa-se a uma nova forma de entender certas taxonomias e divisões de códices da própria forma de entendimento e de representação do conhecimento. E pode-se perceber aqueles caracteres que permanecem como elementos de uma expressão cultural.

Ao mesmo tempo, há uma determinante expressiva de limites na pesquisa. As próprias abordagens e falas de Grassmann acerca de seu trabalho se mostraram de pouco auxílio. Se percebe que há um entendimento próprio, ele sempre engana e ludibria o entrevistador. Pensar que ao realizar uma representação de processos histórico-sociais (do entendimento acerca de personagens pertencentes ao universo do fantástico) sem realmente o querer, é a mais viável das posições de análise que o observador pode possuir.

Foi possível demarcar diferenciações entre um processo de falseamento de um bestiário (mera realização de livros nesse formato, na era contemporânea), e aquilo que foi genuinamente realizado para os exemplares de *Bestiário*, os quais se encontram na seção de Obras Raras da Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Não há uma formulação de cópia dos adereços, imagens e filigramas, como se espera das comumente cópias vistas de livros medievais. O livro é limpo, rodapés e cabeçalhos sem detalhes ou demais decorações, resultando numa valorização

ainda maior dessa relação entre texto e imagem. As gravuras de Grassmann saltam aos olhos, competem em significado com o texto escrito, equiparando-se ao conteúdo descritivo. Formando uma dupla bem casada, na qual um é complemento para o outro. A própria forma de organização e, no caso desses exemplares, ausência de costura física são singulares, mas se assemelham ao ideal de feito sob medida, ou por encomenda, que se tornou tão característico para os livros ao longo do medievo. Cada exemplar da coleção dos Cem Bibliófilos é único. E é por essa exclusividade que ele caracteriza noções de semelhança.

Os livros no medievo não são meros instrumentos de leitura, não são tomados levemente como adereços, passatempos. Transformam-se em exemplos materiais do poderio e detenção de conhecimento, que delimita uma série de necessidades, comportamentos e trocas. Assim, são, na medida do possível, preservados, analisados, classificados e reproduzidos. Quando os Cem Bibliófilos realizam uma encomenda à edição de luxo de um relato de viagem específico com descrições e análises comportamentais de animais pagam pela sua ilustração, mantendo a mesma noção de expressão do poderio dos livros e códices no medievo.

Duby descreveu em *No Tempo das Catedrais*, como apenas as abadias, catedrais e conventos mais ricos se caracterizam pela produção, não apenas reprodução, de documentos, códices escritos e iluminados. Ora, o que fazem os Cem Bibliófilos se não perpetrar o papel da Ordem que encomenda o códice, montado a dedo? O *Bestiário* de Gabriel Soares de Sousa e de Grassmann também não é um mero instrumento de leitura. Ele é produto e demonstração de capacidade de consumo de maneiras variadas. Conceitual, material e sócio cultural. Deter o livro é pertencer ao grupo. Realizar a sua leitura, discussão e compartilhamento é também elaborar uma troca de valor entre iguais.

Pensar essas conjunturas, a partir de uma perspectiva antropológica, estrutura novas possibilidades e maneiras de abordagem acerca da forma em que se dá a construção do objeto livro, categoria códice, observação e representação do mundo. Esse foi o passo inicial para a percepção da obra de Grassmann, em quase totalidade de sua cronologia, como um elemento para demarcar e compreender os “entendimentos passados” sobre o mundo, como e por que eles sobreviveram.

Embora alguns autores considerem que a busca por elementos coesos de conceito e sentido social estejam fora do universo tangível (de preocupação do artista), é impossível que ele escape até mesmo das questões de reprodução, materialidade e associação com o passado. Quando olhado por uma perspectiva antropológica específica, até mesmo o processo social de valorização, identificação e reconhecimento pode ser visto como protagonista no momento e motivo de formulação do livro. Então, aqui se entende que há, sim, uma formulação dos exemplares específicos do *Tratado Descritivo do Brasil*. E essa formulação passa por um processo meticuloso de edição por meio de escolhas técnicas, literárias e imagéticas. As próprias divisões do livro são consolidadas como elementos de abertura e alinhamento de conceitos subjetivos. Ele é produzido com um propósito, mas acaba por atingir outras temáticas e possibilidades.

Quando iniciado o processo de pesquisa, uma dificuldade real foi constatada para a percepção do livro como também um objeto de arte. E as contribuições da banca de qualificação foram essenciais para proporcionar essa noção, como também para o desenvolvimento do ideal de renovação da categoria de livros em que se inseririam os bestiários; para a formulação de argumentos que compreendem o caso do Bestiário Atemporal como um modelo único, se comparado a outros volumes da coleção. Consequentemente, contribuíram para a compreensão das camadas de possíveis temporalidades que se estabeleceram em torno da obra, e conceito que a valoriza.

A percepção de um “objeto livro”, “livro de artista”, mais um dos propósitos de construção da obra, e por que não, da coleção desenvolvida pela Sociedade dos Cem Bibliófilos, abre-se uma noção de necessidade das edições de luxo, como material de arte e como forma de expressão do poder. Seja o poder representado pela detenção do coletivo ou singular dos objetos aqui abordados; seja pela detenção de conhecimento, expressa na cultura ou na posse material, seja pela compreensão das questões que envolveriam os livros, os autores e seus respectivos artistas convidados. A especificidade de cada volume é um aspecto que vincula esses dois processos da contemporaneidade a uma similaridade com a lógica do códice medieval.

O processo de edição coletivo fez de *Bestiário* um destaque comparativo entre outros livros que se encontram na coleção. O *Bestiário* é encantador por manter, ainda assim, um deslumbramento do leitor para aquilo que os narradores (autor e iluminador) querem que seja percebido. O *Bestiário Atemporal* não toma as coisas como lenda e as diminui. Não discute a possibilidade ou não de realidade nos comportamentos dos animais que aborda. Ele os enxerga como factíveis, moraliza e interpreta os animais reais ou não, à medida que os entende, desde o “pássaro noturno” (morcego) até o homem marinho assassino.

Outro ponto de destaque no livro de Gabriel Soares de Sousa é precisamente a característica de riqueza das linhas de temporalidade. Não apenas em uma perspectiva de fratura, mas de sobrevivência de significados, no próprio objeto livro, como no ambiente que o cerca. E é aqui que se possibilita uma efetiva descoberta por parte da pesquisa. Parte de um processo questionador da lógica que investiga e analisa questões interdisciplinares, inseridas nesses materiais. Livros e obras contemporâneas que questionam sua própria questão de presente, ao se relacionarem de forma tão profunda com espaços, conceitos e momentos do passado, especificamente a Idade Média; tentando compreender como ela entendeu seus monstros, criações e imagens, como os significou, reproduziu e consolidou resultados de conceitos chave.

As comparações aqui se dão a partir de características chave; como exemplos para um ideal de apresentação de um tempo. Ou seja, um viajante descreve suas observações a um público alvo determinado, e a partir daí constrói em conjunto com ele uma imagem mental.

A Sociedade tem sua consciência enquanto uma entidade produtora de um objeto de desejo. Assim, suas escolhas são delimitadas por um processo preciso de assertividade. Eles têm reconhecimento de aspectos afetivos, identitários, semânticos, temporais e conceituais, por fim, essenciais para a valorização de seu próprio trabalho. Não sem motivos, o convite para a ilustração do livro *Poranduba Amazonense* (sobre mitos e lendas do norte⁹⁷) foi pensado diretamente para o trabalho do carioca naturalizado Paraense Goeldi. E é também por reconhecerem

⁹⁷ Na publicação da coleção os personagens com maior número de contos são o curupira e a caipora. Maior certeza ainda com ralação da temática regional que traduzem livro e gravuras.

uma lógica medieval que circunda ou trabalho de viagem do século XVI, que eles convidam Grassmann.

Quando se pensa o *Bestiário* por todo esse complexo âmbito de conexões, fica bem delimitada a construção desse conceito de Idade Média, atemporal, sobrevivente e diversa. Fluída das formas e procedimentos de reprodução. A proximidade entre as escolas que pensam a Longa Idade Média e a Sobrevivência se exprime de maneira conjugada, se levados em conta os objetos livro e iluminura. Invenções medievais, que se estruturaram e consolidaram como uma instituição que permeou a realidade da sociedade ocidental. Ainda que inicialmente a circulação do imaginário seja de caráter imaterial, principalmente por meio da oralidade, a transição gradual para os meios escritos (manuscritos, copiados, impressos) foi responsável pela consolidação de aspectos e elementos cruciais para que teóricos futuros pudessem compreender essa noção de faceta metalinguística “como um tempo compreende a si mesmo?”.

Novamente, a presente pesquisa precisou centrar-se nessa concepção, para poder vislumbrar a possibilidade de responder “Como Grassmann compreende o imaginário social do medievo?”. A resposta é menos simples do que possa parecer. Pensar somente pela técnica parece simplista. É preciso entender que “por meio das suas ferramentas e personagens gravados” há um regime estético elaborado. Mas, em verdade, ela se mostra mais adequada quando colocada “por meio de um questionamento da temporalidade”. Posicionamento perceptível a partir de seu uso seletivo de temáticas, personagens e cenário. O trabalho desenvolvido para o *Bestiário Atemporal* representa de maneira única essa ideia. O Imaginário que cerca sua obra como um todo é também um produto de própria capacidade criativa. Ele não apenas revive cavaleiros, monstros e donzelas. Ele observa, modula e revela uma outra realidade da imaginação, a qual só pode ser traduzida por meio da relação entre suas escolhas, gravuras e dos trechos de um viajante no século XVI.

Fontes Iconográficas:

Bestiário de Aberdeen. 1542. No.518. Universidade de Aberdeen. Disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f24r>> Último acesso: 26 de maio de 2017.

Le livre et la vraye histoire du bom roi Alexandre. Royal, ms.20, b.XX. F.51, século XV. Londres. British Labrary. Disponível em: <https://imagesonline.bl.uk/?service=search&action=do_quick_search&language=en&q=Alexander+the+great%27s>. Último acesso: 26 de maio de 2017.

Livro de Salmos de Ormesby. The Ormesby Psalter. 1300. Bodleian Library, MS. Douce 366. – Universidade de Oxford. Disponível em: <<http://bestiary.ca/manuscripts/manu5450.htm>> Último acesso: 26 de maio de 2017.

Catálogo de Exposição: AMARAL, Aracy do. **Marcelo Grassmann – gravador – 1944-1945.** Pinacoteca do Estado de São Paulo. 1996.

SOUSA, Gabriel. **Bestiário.** Rio de Janeiro: Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1957. Gravuras de Marcello Grassmann.

Fontes Eletrônicas:

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/welcome.htm>

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90640236/f5.image>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8824/marcelo-grassmann>

<http://www.bcb.gov.br/htms/galeria/obrasArtista.asp?artista=grassmann>

<http://marcelograssmann.blogspot.com.br>

<https://www.escrioriodearte.com/artista/marcelo-grassmann>

REFERÊNCIAS:

ARTIFON, Sara de Oliveira Lima Scholze. **Ondina e as formas em metamorfose**, uma poética inquietante. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília. Brasília. 2016.

AUERBACH, Erich. **Figura**. Ed. Ática. São Paulo. 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Ed.: UnB. SP. 1987.

BAL, Mieke. **The quoted artist: contemporary fascination with Caravaggio is, in itself, baroque**. Italian journal. Nº12.

BAL, Mieke. **Quoting Caravaggio: contemporary art preposterous history**. Londres. Ed.: Universidade de Chicago. 1999.

BASCHET, Jérôme. **Liberdade Artística e inventividade iconográfica. - Práticas e funções das imagens**. In. A Civilização Feudal. Ed. Globo. SP. 2006.

BASCHET, J. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006.

BONNE, Jean Claude. **Arte e Environment: entre arte medieval e arte contemporânea**; In. Anais da VII jornada de estudos medievais. 2009.

CHAMBEL, Pedro; MIRANDA, Adelaide. (Coord). **Bestiário Medieval: perspectivas de abordagens**. Instituto de Estudos Medievais. Lisboa, 2014. Disponível em: <
<http://iem.fcsh.unl.pt/ebooks/estudos10/bestiario/assets/basic-html/page-I.html>>

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. Ed.: contraponto. RJ. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Ed.: 34. RJ. 2013.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos Bens**. Ed.: UFRJ. RJ. 2003.

DUBY, Georges. **Idade Média, Idade dos homens – do amor e outros ensaios**. Ed.: Companhia das Letras. 1989. SP.

ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Ed.: Globo. 1989. RJ.

ECO, Umberto. **História da Feiúra**. Ed.: Record. SP. 2007.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. 2ª ed. Ed.: Record. SP. 2012.

ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica**. Ed.: Perspectiva. 4ª ed. SP. 2012.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar. 2001.

ELUF, Lygia (org.). **Marcello Grassmann: os grifos ao espelho**. In: coleção Cadernos de Desenho. Ed.: UNICAMP. 2010.

FONSECA, Fábio. **O bestiário medieval na gravura de Gilvan Samico**. Dissertação. Brasília. 2011.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios**. In: Horizontes antropológicos. Porto Alegre. Ano 11, n. 23. Pag. 15-36. 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **O patrimônio como categoria de pensamento**. 2002. In: *memória e patrimônio ensaios contemporâneos*. Ed. DP&A.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Ed.: LTC. 2013. RJ.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Ed.: EDUSC. 2005. SP.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Ed.: Civilização Brasileira. 2012. RJ.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Ed.: Estampa. SP. 1994.

LE GOFF, Jacques. **A Bolsa e a Vida**. Ed. Brasiliense. São Paulo. 2004.

MEDEIROS DE SOUZA, Maria de Fátima. **O estudo da coleção de livros da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil da Biblioteca Central da Universidade de Brasília**. Dissertação de Mestrado. Brasília. 2016.

MARTINEZ, Vicente. **A modernidade do livro de arte brasileiro: a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil na coleção de obras raras da UnB**. IN: Anais da ANPAP. 2008. Florianópolis. Disponível em: <<
<http://anpap.org.br/anais/2008/index.html>>>. Último Acesso: 11 de fevereiro de 2018.

MARTINEZ, Vicente. **O papel da materialidade nos livros de Ulises Carrión**. IN: Anais da ANPAP. Belém 2013. Disponível em: << <http://anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/ANAIS.html>>>. Último acesso: 11 de fevereiro de 2018.

MORRISON, Elizabeth. **Beasts factual and fantastic**. Getty museum. Getty Publications. Los Angeles. 2007.

NÖTH, Winfried. **Representations of imaginary, Nonexistent, or nonfigurative objects**. IN: Cognitio, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 277-291, jul./dez. 2006

PANOFSKY, Erwin. **Significados nas artes visuais**. Ed. Debates. SP. 1989.

PEREIRA, Maria Cristina C. L. **La letra y la hoja: las iniciales ornamentadas de la Biblia de Saint-Bénigne de Dijon (BM Dijon 2)**. In: FOGELMAN, Patricia (org). Religiosidad, cultura y poder. Temas y problemas de la historiografía reciente. Buenos Aires: Lumière, 2010, p. 47-59.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. **Entre a fonte e o objeto: o estatuto da imagem na história e na história da arte**. TEXTOS DE HISTÓRIA, vol. 15, nº 1/2, 2007

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. **Entre saberes e crenças: o mundo animal na Idade Média**. Hist. R., Goiânia, v. 18, n. 1, p. 135-150, jan. / jun. 2013

RODRIGUES, J. Barbosa. **Poranduba amazonense ou kochiyima-uara porandub**. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger e Filhos, [1887].

RODRIGUES, J. Barbosa. **Poranduba amazonense**. [Rio de Janeiro]: Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, [1961]. Gravuras de Darel.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. **Quimeras da Modernidade: uma interpretação da obra Marcelo Grassmann**. Tese. USP. 2007.

RÜSEN, Jörn. **História Viva: teoria da história: formas e funções do conhecimento histórico**. Brasília: Ed. UnB, 2007.

VEBLEN, Thorstein. **A Teoria da Classe Ociosa: um estudo econômico das instituições**. São Paulo. Ed.: Abril. 1983. Disponível em: <<

<http://docs10.minhateca.com.br/478315254,BR,0,0,A-Teoria-da-Classe-Ociosa---Veblen.pdf>>>. Último acesso: 10 de fevereiro de 2018.

WALTHER, Ingo F.; WOLF, Nortbert. **Obras maestras de la uluminación**. Los Manuscritos más bellos del mundo desde al año 400 hasta 1600. Ed. Taschen. 2003.

WARBURG, Aby, **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Contraponto, Rio de Janeiro, 2013.