

Representações do feminino **em um manuscrito gótico iluminado do Ovídio Moralizado**

Profa. Elza Heloisa Filgueiras

Mestranda em Artes, UFES
zaheal@hotmail.com

Resumo

O objetivo desse trabalho é analisar algumas miniaturas de um manuscrito do Ovídio Moralizado do século XV (o BNF Fr 137), a fim de percebermos como as fábulas pagãs foram cristianizadas por meio de imagens. Tomaremos como exemplo as representações das mulheres: mostraremos como as concepções cristãs do feminino, ao privilegiarem o par antitético Eva-Maria, moralizaram, a partir deste, as várias personagens mitológicas femininas.

Palavras-chave: Ovídio Moralizado - arte gótica - feminino.

Resumé

Le but de ce travail est d'analyser quelques miniatures d'un manuscrit de l'Ovide Moralisé du XVe siècle (le BNF Fr 137), afin de percevoir la façon dont les fables païennes ont été christianisées au moyen des images. On prendra comme exemple les représentations de femmes: on analysera comment les conceptions chrétiennes du féminin, alors qu'elles privilégient le pair antithétique Ève- Marie, ont moralisé, à partir de celui-ci, les personnages mythologiques féminins.

Mots-clés: Ovide Moralisé - art gothique - féminin

A Idade Média é resolutamente masculina. Pois todos os relatos que chegam até a mim e me informam vêm dos homens, convencidos da superioridade do seu sexo. [...] Eles têm medo delas e, para se tranquilizarem, eles as desprezam. (Duby 1989: 7)

Observando as 119 imagens do manuscrito *Ovidius Metamorphoseon Libri XV*¹, catalogado pela Biblioteca Nacional Francesa (BNF) como BNF Fr 137, percebemos um elemento recorrente: a insistência na representação de personagens femininos, em 69 miniaturas, o que corresponde a 57,9% das temáticas nas imagens.

O Ovídio Moralizado, gênero da referida obra, é uma versão literária ilustrada que reconta a mitologia pagã greco-romana narrada nas *Metamorfoses* do poeta Ovídio. Porém, essas narrativas não seguem seu sentido original, são “cristianizadas”, tomando das fábulas os aspectos morais proveitosos para os fins exegéticos. Obviamente a narrativa pagã não era aceita como verdadeira, e era “corrigida” pelos cristãos. Para eles, era como se a mitologia clássica “prefigurasse” as verdades cristãs, guardado um distanciamento óbvio entre um elemento do paganismo e um cristão. Assim, era proporcionado o entendimento de que suas verdades teriam existido desde sempre, antes mesmo do advento da vinda de Cristo.

Diante da falta de gratuidade das alegorias medievais nas imagens, perguntamos o porquê das mulheres serem tão evocadas nessa obra. Em um primeiro momento, a resposta seria simples: no texto original de Ovídio as mulheres são também numerosas. Mas não se pode esquecer que o gênero literário em questão é uma adaptação do original, por isso designado “Ovídio moralizado”. Sendo assim, temos em realidade representações moralizadas das mulheres, passadas pelo crivo da Igreja. E a opção foi, portanto, não pela obliteração das mulheres nas pinturas, mas por colocar em evidência o que se constituía na doutrina cristã como pensamento sobre o feminino, e que pode ser sintetizado no par antagônico Eva-Maria.

Desta forma, tentaremos suscitar algumas questões sobre as concepções cristãs medievais do feminino, partindo de elementos plásticos: as miniaturas. No entanto, abranger esse assunto com profundidade seria um empreendimento por demais ambicioso, dada sua complexidade, a quantidade de estudos existentes ao seu respeito e o estágio inicial deste trabalho. Faremos, pois, uma breve análise de apenas algumas miniaturas do BNF Fr 137, selecionadas de nosso corpus iconográfico de um precedente estudo², iniciando sempre com uma observação geral de sua temática até chegar ao aspecto que aqui nos interessa.

NASCIMENTO DE JÚPITER

A miniatura policromada que se encontra no fólio 3v faz referência ao nascimento de Júpiter (**figura 1**). Sua cena principal ocupa a metade esquerda da imagem. Uma mulher é figurada deitada em uma cama sob um dossel com parte do corpo aparente, os seios nus, indicando que deu a luz. Sobre sua cabeça há a inscrição “Cy Belle”. Na base da cama há outra mulher com asas na cabeça que segura em sua mão, em

Figura 1: Naissance de Jupiter. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100128>
Acesso em: 19 jan. 2009.



um gesto de apresentação, um bebê nu e de pé. Ela é a única pessoa da cena que não recebeu identificação na imagem, ao passo que ao lado da criança está a inscrição "Jupiter", localizada sobre o tecido branco da cama.

No lado direito da imagem, há uma grande abertura no que seria a parede da habitação, em perspectiva não científica, mostrando no exterior, ao ar livre, Saturno. O deus, identificado por uma inscrição colocada no sentido vertical ao seu lado, é representado com trajes típicos do século XV, e está em oração, de joelhos com as mãos postas sobre um altar que tem um ídolo dourado. O cenário é um prado verde com pequenas plantas, com uma arquitetura ao longe recortada contra um fundo cinza-azulado.

Segundo a mitologia clássica, Júpiter era o pai dos deuses e dos homens. Também era filho de Saturno e Cibele, deusa tomada como a própria Terra, que são representados nesta imagem como o pai que ora e a mãe que dá a luz. Quanto à mulher que aparece de vestido verde apresentando o bebê, vemos duas possibilidades de sua identificação. Ela evoca Juno, quem preside aos partos na mitologia antiga, recebendo nesta modalidade o epíteto de Lucina (Spalding 1972: 78; Grimal 1997: 260-261 e Bulfinch 2001: 16) – apesar de que no mito do nascimento de Júpiter não haja menção a uma parteira. E pela semelhança física com Cibele somada à repetição do véu em suas cabeças, onde há ao centro uma presilha elíptica; vemos que ela pode ser também a mesma personagem num segundo momento após o nascimento.

Assim, pois, esta é uma das imagens que mostram bem a reelaboração cristã dos temas mitológicos pagãos. Ela não representa tanto uma cena mitológica conhecida, mas recria uma. Isto é, o nascimento de Júpiter é contado na mitologia clássica de maneira um pouco diferente do que é mostrado nesta miniatura. Segundo o mito, Saturno, seu pai, fora advertido por um oráculo que seria destronado por um dos filhos, então ele devora todos os que nascem. Para defender seu filho Júpiter, Cibele, ao dar a luz, se esconde e entrega uma pedra envolta em tecidos como um bebê, tentando enganar Saturno, que a devora e assim o destino de Júpiter pôde se cumprir. Há mesmo nesta pintura, pendurado do dossel da cama, um panejamento que sugere uma pedra envolta em tecidos, remetendo ao mito. Mas ao mesmo tempo, neste fólio vemos mais uma adaptação do tema cristão da *natividade* de Jesus, como encontramos na sua iconografia.

A posição em que se encontra o pai da criança, Saturno, é indicativa desta apropriação iconográfica. Pela mitologia pagã, trata-se do pai de Júpiter. Por analogia, considerando o pano de fundo cristão, ele evoca José, pai adotivo de Cristo. Não há nenhuma passagem nas Sagradas Escrituras que afirme que José estava no local do nascimento e muito menos isto ocorre no “paralelo” pagão, como vimos. Mas nas imagens, sobretudo a partir do gótico, José começa a ser representado na cena, geralmente deslocado do eixo central, em uma posição mais marginal. A miniatura de que ora nos ocupamos não se afasta dessa tradição imagética: Saturno, o pai, assim como José, ainda que esteja representado na mesma imagem, encontra-se fora do quarto em que se dá o nascimento.

Ou seja, temos aqui uma idéia cristã sobreposta a um mito pagão, por meio de personagens que podem ser substituídos por outros de estatuto similar: Júpiter, o deus supremo dos romanos, que acabou de nascer, é figurado como o Cristo. Outro elemento que reforça esse paralelismo é o gesto que faz a criança com a mão direita, que se assemelha a uma bênção, muito comum nas representações do Cristo. No entanto, essa aproximação é sutil e deve ser vista com cuidado. Não há, por exemplo, a auréola cruciforme, que faria de Júpiter o Cristo. Trata-se de estabelecer paralelos, de tornar o

mito compreensível, inserindo-o em um universo figurativo conhecido, passível de reconhecimento pelo espectador cristão. Mas reforçamos que não há uma simples equivalência entre um deus pagão e o Cristo.

Voltemos agora à observação das mulheres representadas: Juno Lucina, conforme uma de nossas identificações, foi representada como algumas personagens mitológicas que tinham asas na cabeça, como Mercúrio, ou Hércules³. No cristianismo as vemos principalmente nos anjos, mesmo que não estejam em suas cabeças. Dessa forma, as asas na cabeça de “Juno”, ao mesmo tempo em que demonstram seu caráter mitológico –, aproximam sua imagem a de uma mensageira, como os anjos o eram.

Analisemos também a representação de Cibele. Trata-se de uma personagem ambivalente: ao mesmo tempo em que sua condição de mãe e a forma como a imagem é organizada fazem referência a Maria, o fato de ter os seios nus também evoca Eva. Isso pode ser explicado pela dualidade profundamente antagônica que existe entre essas duas mulheres-chave do cristianismo: a que comete o pecado original e a que permite o resgate desse pecado, ao dar a luz ao Cristo. Assim, a imagem traz sobreposições de significados, nesse caso explicitando conceitos inversos, porém correspondentes. Ademais, o caráter sagrado de Maria estaria mantido, em oposição à nudez de Eva, na representação da mulher que segura a criança: ela está vestida, sua santidade é mostrada através do contato direto com o bebê que remete ao Cristo, formando um contraponto com a que está deitada.

Há ainda um jogo de palavras no que concerne Cibele, formando um duplo sentido. *Cybelle*, na grafia francesa medieval, foi escrito separando-se a primeira sílaba, de forma que foi feito *Cy Belle*. *Belle* significa bela, enquanto *Cy* pode ser entendido como “aqui”. Teríamos então algo como “aqui [está] a bela”. Isso reforça a identificação de Cibele com Eva, já que a beleza era associada ao pecado da vaidade, tema de que também tratamos na próxima análise, a do fólio 4v, que é sobre o mito da Vênus em seu paralelo com o de Eva.

Deste modo, a representação de Cibele nesta imagem, associada aos sentidos da narrativa mitológica clássica [que versa sobre um pai que seria destronado], remetem bem à questão do papel da mulher medieval de ser a “matriz” de uma prole responsável pela manutenção ou perda de um patrimônio ancestral. Sabemos que na Idade Média as uniões matrimoniais eram arranjadas pelos senhores, necessariamente homens, com o principal objetivo de assegurar, manter e ampliar seus domínios, seus bens. Porém, naturalmente para a paternidade não havia garantias, isto é, biologicamente não se podia ter certeza da genealogia sanguínea, da legitimidade dos filhos. Era necessário para eles dominá-las, vigiá-las (Duby 1989: 15). Como vimos na associação de Cibele com Eva e ao mesmo tempo, indiretamente, com Maria, a mulher era vista como perversa, pecaminosa, e ao mesmo tempo portadora do sagrado, como uma mediadora dos nascimentos.

NASCIMENTO DE AFRODITE

No fólio 4v há uma inicial S historiada em *grisaille*⁴, que faz referência ao nascimento de Afrodite (**figura 2**). Há três personagens: Afrodite (conforme identificação da BNF), Urano e Cronos. No primeiro plano, à esquerda, temos Urano parcialmente deitado, recostado numa pedra. Ele tem os olhos cerrados, usa barba e porta um chapéu e túnica longa com panejamento detalhado. Seus braços estão postos sobre o abdome e as pernas estão levemente flexionadas. Próxima a ele está a personagem localizada mais ao centro da figura, Cronos, alado e de costas para o espectador da imagem, vestindo um saiote e uma blusa de mangas compridas da qual

apenas vemos os braços cobertos. Na mão esquerda ele segura um instrumento cortante composto por uma lâmina e um cabo, e na direita, um par de testículos. Posicionada mais à direita está Afrodite. Ela está nua e acenando com a mão direita para o alto, enquanto o braço esquerdo repousa. Ela está de frente para o observador da imagem, de modo que seus dois seios são visíveis, embora seu ventre proeminente recubra seu sexo. Próximo a cada um de seus pés, há novamente a representação dos testículos que Cronos segura.



Figura 2: *Naissance d'Aphrodite*. Disponível em:
<http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100128>
Acesso em 19 jan. 2009.

Existem duas versões para a origem dessa deusa. Em uma, ela nasceu de Júpiter e Dionéia, filha de Netuno (Commelin s.d.: 61). Porém em outra, a que a imagem faz referência, ela é filha de Urano, que teve os órgãos sexuais cortados por Cronos e atirados ao mar, tendo formado uma espuma, em grego *aphros*, de onde ela se origina e também seu nome (Grimal 1997: 10; Hamilton 1942: 40).

Porém, Cronos, nesta imagem, foi representado à maneira dos anjos cristãos, que abundavam na iconografia medieval, conforme temos um exemplo num manuscrito do “Livro das Propriedades das coisas” de Bartholomaeus Anglicus (BM Amiens ms 0399, fólio 13), datado de 1447⁵.

Numa mesma representação, vemos dois momentos distintos, mostrados através da repetição de um determinado elemento: os testículos de Urano estão nas mãos de Cronos, mostrando o instante que eles são retirados, e também nos pés da Vênus, representando o do seu nascimento, também indicando e frisando a origem dela.

Propomos uma reflexão tomando duas questões essenciais, a primeira é o significado de Vênus no contexto cristão medieval⁶ e a segunda é a origem dessa personagem, de acordo com a mitologia pagã. Segundo Muela, no contexto da apropriação cristã da mitologia clássica, Vênus, assim como Cibele na imagem precedente, também fazia correspondência com Eva, pelos aspectos da indução ao pecado, luxúria, vício e sexualidade (Muela 2005: 206).

Ademais, temos certa confirmação dessa associação quando fazemos um paralelo das origens dessas duas mulheres. Vênus se origina dos próprios genitais de Urano, não de seu sêmem ou de uma relação sexual; enquanto Eva nasce de uma costela de Adão. Há uma aproximação das duas personagens no fato de ambas terem nascido de parte do corpo de um homem. Além disso, se compararmos Urano com Adão, os dois se vinculam ao divino – sendo Urano a personificação do próprio céu na mitologia, ressignificado como local do paraíso e da morada do Deus cristão, e Adão, a primeira criatura feita por Deus.

Os personagens correspondentes Eva/Vênus e Adão/Urano adquirem, portanto, uma interpretação sobreposta, tomados em seus pontos comunicantes, mas retrabalhados segundo a exegese cristã, que se apropriou do mito pagão.

Ressaltamos nessa análise uma reflexão acerca do significado cristão do nascimento. A maneira como nascem os personagens cristãos terá estreita relação com os significados que lhe serão atribuídos. Temos o exemplo do Cristo, que desde sua Natividade na mangedoura carrega os símbolos espirituais da humildade e seu distanciamento dos poderes dos reinados temporais. Além disso, sua mãe, a Virgem Maria, é fruto de uma concepção pura, isenta do pecado. Eles já eram predestinados, o que fica claro na forma como nasceram.

Christiane Klapisch-Zuber, ao analisar as concepções medievais de masculino e feminino, nos mostra como o olhar cristão medieval se fundamentou, pelo doutrinamento dos Pais da Igreja, na subordinação feminina, tomando como base justamente a passagem de Gn 2, 21-24, pela qual Deus faz Eva da costela de Adão, ignorando outra anterior, Gn 1, 26-27, segundo a qual homem e mulher teriam sido criados à imagem de Deus. Ela cita ainda Santo Agostinho, que, baseando-se em outro texto das Escrituras, uma epístola paulina, (1 Coríntios 11,7) afirma que a mulher foi feita à imagem do homem, e não diretamente de Deus. Já São Tomás de Aquino coloca a criação em apenas um ato, mas será também um continuador da idéia da subordinação “natural” da mulher. A construção teórica medieval via, pois, no masculino a expressão da completude, mas não discorria muito sobre ele, senão teorizando sobre as diferenças que tinha de seu complementar negativo, o feminino, que ao contrário era largamente comentado nos aspectos negados, ou seja, suas “imperfeições” em relação ao homem (Klapisch-Zuber 2006: 137-149).

Supomos que essa imagem, ao presentificar o nascimento da Vênus, associando-a a Eva, coloca em funcionamento todo esse imaginário mostrado por Klapisch-Zuber. Desse modo, ela teria papel moralizador no sentido de remeter ao pecado em sua origem feminina, pois Eva era associada ao Pecado Original, a origem dos sofrimentos humanos. Mais que isso, a imagem ainda mostraria, na figura de Urano/Pai que segura o abdome, a dor do próprio homem em seu aspecto masculino.

Lembramos que Vênus é a deusa da beleza, portanto da vaidade, um pecado medieval como já vimos.

JUNO NO INFERNO



Na metade esquerda dessa miniatura polícromada, no fôlio 53v (**figura 3**), há uma mulher que, segundo os conservadores da BNF, é Juno, embora não haja inscrição na imagem nomeando-a. Seu vestido apresenta um panejamento movimentado, típico do gótico tardio, formando uma cauda, indicando que ela caminhará para a direita. Os outros dois personagens representados são outra mulher, no interior da

Figura 3: *Junon aux enfers*. Disponível em:
<http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100128>

Acesso em 20/01/2009.

boca de um monstro, na extrema direita, e um ser híbrido

com três cabeças humanas e corpo animalesco, peludo, com cauda e sexo à mostra, segurando na mão um bastão com uma chave na ponta.

Começamos nosso estudo pela personagem que ao mesmo tempo nos dá a referência espacial da representação. Trata-se de Cérbero, o cão de três cabeças que guarda a entrada do Hades⁷ – embora aqui tenha uma forma mais antropomórfica que canina. Ele cumpre sua função de guardião, se posicionado ante a mulher que se aproxima, com uma grande chave na mão. Tem as três bocas abertas e acena com a outra mão, apontado para o interior do lugar que guarda, o que indica uma atitude de comunicação, de diálogo. E isso faz ressaltar também, de certa forma, seu lado humano em lugar do feroz animal mitológico.

O fogo é evocado na imagem na montanha, enquanto vapores e fumaças que se

elevam cinzentos ao lado dela. Esse aspecto do inferno é também herdeiro da concepção clássica⁸, apesar do Hades antigo ter sido uma moradia de heróis, portanto boa, ao contrário das acepções posteriores. Outro aspecto debitário da tradição antiga é o caráter de elemento transformador, propiciador de mudanças do fogo⁹, presente em muitos rituais de iniciação. E isso aparece no cristianismo medieval quando, por volta do século XII, começa a ser gerada a idéia de Purgatório. Ainda segundo Le Goff, o fogo evoca a mitologia da fênix, que renasce das cinzas, pensamento esse que o cristianismo medieval retoma desde Tertuliano (Le Goff 1993: 22). Relacionado a isso está claramente a idéia da ressurreição cristã. Encontramos ainda no texto bíblico de 1 Coríntios 3, 13: “*A obra de cada um ficará em evidência. No dia do julgamento, a obra ficará conhecida, pois o julgamento vai ser através do fogo, e o fogo provará o que vale a obra de cada um*”.

Nesse ponto, é válido ressaltar que, apesar dos vários indícios de que o local representado na imagem seja o inferno, não devemos buscar uma interpretação linear ou óbvia demais. Esse local pode significar concomitantemente o Purgatório mesmo, conforme avançaremos nesta análise.

Passemos agora ao que são as figuras de importância capital na imagem. Dentro da boca de um monstro que identificamos como o mitológico Leviatã, que é a própria garganta do inferno, há uma mulher. Conforme encontramos nas *Metamorfoses* de Ovídio, há um episódio em que uma deusa virgem é raptada por Plutão, deus do Hades. Trata-se de Prosérpina. Ela se torna então a rainha dos infernos. Mas sua mãe, a deusa da colheita, Ceres, vai à sua procura e conquista o direito, por intermédio de Júpiter, de tê-la consigo durante a metade do ano. Esse episódio é uma alegoria das estações do outono, quando a vegetação minguava, e da primavera, quando a natureza refloresce (Ovídio 1983: 103).

Nesse ciclo de morte e renascimento, temos a idéia de ressurreição, que é tão cara ao Cristianismo. Além disso, Prosérpina está em oração, com as mãos postas – gesto que não é característico da Antiguidade pagã, tendo sido desenvolvido na Idade Média, por influência dos rituais da cavalaria. Acreditava-se na Idade Média que o indivíduo teria dois julgamentos pelos merecimentos da sua vida: o primeiro na hora da morte e o segundo no dia do Juízo Final. Durante o período entre o primeiro julgamento e o final, a pessoa poderia obter a remissão dos pecados, o que era ajudado por meio das orações dos vivos. Inversamente, os mortos poderiam também rezar pelos vivos. Daí pensarmos nesse espaço também como evocando o Purgatório, já que temos reunidos na imagem elementos como ressurreição e reversibilidade, componentes que não dialogam com a idéia de sofrimentos eternos contida no Inferno. Ou seja, a imagem se nos mostra muito mais complexa do que simplesmente a evocação do inferno – ou do Hades – pagão.

Relacionada a essa mulher em oração está outra, que seria Juno. Ela não aparece no episódio do rapto de Prosérpina narrado por Ovídio, mas afirmamos isso baseando-nos na identificação da BNF e em Bulfinch: “*Os romanos acreditavam que cada homem tinha seu Gênio e cada mulher, sua Juno, isto é, um espírito que lhes dera a vida e que era considerado como seu protetor, durante toda a vida*” (Bulfinch 2001: 18). Dessa forma, nesse contexto cristão de retomada clássica, Juno bem poderia estar vinculada à imagem de Maria, já que na cultura cristã do período ela é a intercessora dos humanos junto ao reino celestial. Um dos fundamentos desse pensamento está na passagem das Escrituras das “Bodas de Caná”, na qual Maria intercede em favor dos discípulos de Jesus, em João 2, 3-4: “*Faltou vinho e a mãe de Jesus lhe disse: 'Eles não têm mais vinho!' Jesus respondeu: 'Mulher, que existe entre nós? Minha hora ainda não chegou'*”. Podemos entendê-la melhor se a tomarmos em seu caráter alegórico,

entendendo o vinho como um símbolo do sangue de Jesus, isto é, da própria vida (como no caso da nossa imagem), a vida eterna liberta dos pecados que será dada a alguém que está em resgate do Purgatório.

Essa imagem apresenta-se também quase como que uma versão feminina da *Anastasis*, a representação iconográfica da descida de Cristo ao inferno, baseada no Evangelho apócrifo de Nicodemo. A passagem narra que Cristo foi ao mundo dos mortos e lá resgatou os justos que estavam enclausurados, principalmente por não terem sido batizados, porque viveram e morreram antes da Sua vinda. Esse texto, o Evangelho de Nicodemo, era bastante conhecido na Idade Média, tendo sido empregado nas práticas litúrgicas tais como fórmulas de exorcismo, hinos, laudes, tropos e jogos dramáticos (Le Goff 1993: 63). Dentre os aspectos variados que o trecho suscita, destacamos o fato de ter aberto precedentes para a crença na suavização das penas dos pecadores mortos. Vale lembrar que o tema da descida aos infernos já era corrente na Antiguidade Greco-romana: Orfeu, Pólux, Teseu e Hércules foram à morada dos mortos (Le Goff 1993: 38).

Também recordamos que as imagens cristãs funcionam em geral por acumulação de sentidos. Ou seja, uma mesma imagem pode carregar consigo múltiplos significados que se inter-relacionam formando uma complexa rede de entendimentos. De certo modo, se é que podemos concluir sem sermos simplistas sobre esta representação, tomando-se as personagens principais, temos Juno figurando, como Maria, enquanto intercessora dos homens. Essa figura feminina vem, na imagem, ao resgate de Prosérpina, que também pode ser compreendida como a humanidade no Inferno/Purgatório, que por sua vez pode almejar a Ressurreição – da qual o mito da filha de Ceres também é portador. Ou seja, um mito pagão é representado figurativamente com muitos paralelos com os mitos do Cristianismo. Isso mostra não só o processo de “tradução” visual de uma religião à outra, mas também mostra como o Cristianismo se apropria dessa tradição mitológica pagã dando-lhe novos sentidos. A intercessão de Juno é “moralizada” como a intercessão de Maria e como a ida de Cristo ao Inferno. Essa interpretação cristã de certa forma “corrige” o mito pagão, cristianizando-o.

ASSASSINATO DE NISO

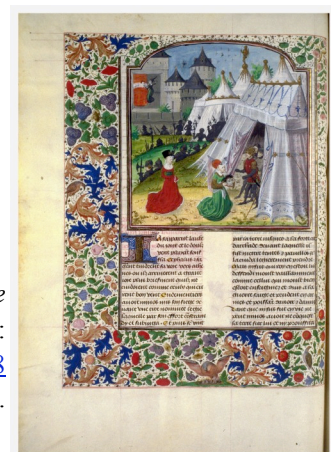
Nessa imagem policromada, situada no fólio 100v (figura 4), há um acampamento militar, onde existem tendas brancas com ornamentos azuis e dourados. Atrás das elevações do solo estão soldados com armaduras e armas, enfileirados.

No exterior da tenda maior, em primeiro plano, há duas mulheres com

Figura 4: *Assassinat de Nisos. Scylla livrant la tête de Nisos.* Disponível em:

<http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100128>

Acesso em: 20/01/2009.



vestidos nobres, que se dirigem a ela. Uma das mulheres, vestida de verde, seria Cila, de acordo com a BNF, segurando a cabeça decapitada de Niso, segundo a narrativa antiga. Na abertura desse alojamento há três homens com trajes militares. Um deles, com uniforme mais nobre, tem as duas mãos voltadas para a cabeça que Cila segura. Ao fundo, há um castelo, com pináculos e com uma janela que ocupa grande parte da sua

parede. Através dela podemos perceber uma mulher de verde frente a um personagem na cama. Seria então Cila decapitando Niso, segurando-o com a mão esquerda.

Segundo o mito clássico, Niso, irmão de Egeu, reinava em Nisa, cidade vizinha de Atenas, que foi assediada por Minos na guerra de Ática. A sorte de Niso dependia de um cabelo de púrpura que ele tinha. Mas Cila, sua filha, apaixonada por Minos, que ela vira do alto dos baluartes, cortou esse cabelo fatal a seu pai, durante o sono, e o ofereceu ao príncipe amado. Minos, horrorizado com uma ação tão indigna, aproveitou da traição, mas expulsou de sua presença a pérfida princesa. Desesperada, ela quis atirar-se ao mar, mas os deuses a metamorfosearam em uma espécie de ave marinha. Desde então, Niso, seu pai, mudado em águia, não cessa de persegui-la pelos ares, e a estraçalha a bicadas (Commelin s.d.: 215). Ovídio narra essa passagem mitológica no livro 8, no qual descreve a guerra entre Minos e Niso, logo em seguida, o pensamento de Cila sobre como faria para obter o amor de Niso, suas conjecturas sobre o seu parricídio e as suas conseqüências sobre o futuro político da cidade, quando finalmente opta por trair o pai:

[...] Chegou a noite, que alimenta os maus pensamentos. Com as trevas, sua audácia aumentou. [...] Em silêncio, ela entra no quarto do pai – crime abominável! – a filha arranca do pai o fio de cabelo que sela seu destino. De posse da nefanda presa, carrega, apressada, os despojos do crime e, transposta as paredes da cidade, através dos acampamentos inimigos – tão grande é a sua confiança na recompensa! – chega junto do rei, e diz-lhe estas palavras, que ele ouve horrorizado: “O amor persuadiu-me ao crime. Eu, Cila, filha do Rei Niso, trago-te os deuses da minha pátria e os meus penates. Não te peço outro prêmio a não ser tu mesmo. Toma, como penhor desse amor, o fio de púrpura, e fica certo de que não é um fio de cabelo que te trago, mas a cabeça de meu pai (Ovídio 1983: 144).

Depois ele conta como Minos lhe nega a oferta, expulsando-a, tendo ele ido embora de navio. Ela então nada pelas águas perseguindo-o, quando seu pai é metamorfoseado em águia, e ela em *ciris*, cuja grafia se parecia com a grega do verbo “cortar” (Ovídio 1983: 146, 161).

Mesmo que a imagem faça referência a essa história clássica, ela tem paralelos com duas narrações cristãs que, como mostraremos, podem constituir a carga simbólica desse mito no Ovídio Moralizado. Uma está no texto apócrifo de Judite 13, 6-8, muito conhecido e citado na Idade Média. Judite, para salvar seu povo do domínio do rei Nabucodonosor, degolou Holofernes, o comandante do exército sírio:

Então Judite se aproximou da coluna da cama, que ficava junto à cabeça de Holofernes, e pegou a espada dele. Depois chegou perto da cama, agarrou a cabeleira dele e pediu: “Dá-me força agora, Senhor Deus de Israel”. E com toda a força, deu dois golpes no pescoço de Holofernes e lhe cortou a cabeça

Também no Evangelho de Marcos, 6, 14-29 há outra decapitação memorável, a de São João Batista por Herodes, a pedido de Salomé, sendo esta mulher no contexto cristão, portadora de significados menos notáveis que a outra considerada virtuosa.

Creemos na decapitadora de Niso como a presentificação da Salomé também, atê pela sua relevância simbólica no contexto medieval, dada a importância de São João Batista, considerado precursor do próprio Cristo pela exegese cristã medieval e designado o primeiro “mártir” cristão (Heinz-Mohr 1994: 190). Ademais, o mito ao que ela se sobrepõe é a de uma mulher sem moral, comparável aos valores atribuídos à Salomé.

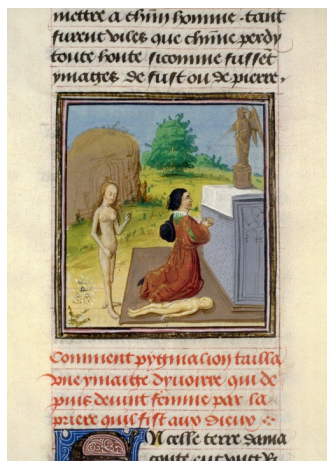
Apesar disso, há aproximações entre as duas (Judite e Salomé): em ambas as histórias cristãs, uma figura masculina é seduzida pelas aparências femininas, a beleza principalmente, e em seguida um homem é levado à morte.

No caso de Judite, ela mesma seduz Holoferne, o embebeda, e notamos que o livro faz questão de frisar que ela se mantém pura mesmo assim, o matando enquanto dorme. Na história de Salomé, Herodes é seduzido pela dança dessa bela mulher e lhe dá a cabeça de João Batista como presente.

Comparando a atitude do Rei Minos na imagem, que faz gesto de recebimento da cabeça decapitada, isso contraria a crença pagã, também reforçando o paralelo com a narrativa cristã de Salomé, cujo benefício da decapitação a torna “receptiva” como o gesto citado.

Assim, há na imagem uma referência aos perigos que a mulher pode trazer ao homem, através do pecado da luxúria, de modo que isso o levaria a perder sua razão, o que é mostrado na figura do decapitado, já que podemos comparar essas histórias também ao texto de Kaplisch-Zuber que mostra que no período medieval, o homem, enquanto portador da razão era comparado à cabeça, enquanto a mulher era associada ao corpo¹⁰.

PIGMALIÃO ROGANDO À VÊNUS



Quase no eixo central dessa imagem policromada, no fôlio 136 (**figura 5**), há um homem vestido à moda do século XV, com um chapéu pendurado às costas, ajoelhado aos pés de um altar, com as mãos postas em uma atitude de oração frente a um ídolo alado. A lateral do altar, que é representado em perspectiva não científica, é ornamentada com desenhos arquitetônicos. Atrás do homem, fora do tablado ou tapete

Figura 5: Pygmalion priant Vénus. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100128>
Acesso em: 20/01/2009.

sobre o qual ele e o altar se encontram, há uma

mulher nua. A mão direita esconde seu sexo, enquanto a esquerda está levantada em direção ao homem. Deitada ao lado do homem há outra mulher desnuda que também tapa o sexo com a mão direita. A diferenciá-las estão a estatura – a segunda é menor – e a cor – a segunda é mais amarelada, dando menos idéia de vida.

Essa imagem faz referência, na narrativa de Ovídio, ao mito de Pigmalião: ele esculpe uma estátua feminina muito bela e apaixonou-se por ela, principalmente porque ela não portava os vícios e imperfeições das mulheres de carne e osso. Ele corteja sua escultura e dá-lhe presentes. No dia da festa de Vênus, roga a essa deusa por uma esposa. Vênus, então, atende à sua súplica e transforma a escultura, denominada Galatéia, em uma mulher de verdade (Ovídio 1983: 189).

Há uma simultaneidade na miniatura: Galatéia é representada duas vezes nesta imagem, correspondendo a dois momentos distintos. A que está deitada é a escultura, enquanto a que está de pé, um pouco mais realista, é ela transformada em mulher. Sua posição, atrás de Pigmalião e com o braço esquerdo levantado, reforça a idéia de que teria acabado de chegar à cena. Ou seja, teríamos um antes (Galatéia-inanimada e Pigmalião rogando ao ídolo) e um depois (Galatéia-animada).

No contexto cristão em que a imagem é elaborada, há algumas questões que ressaltamos. Em primeiro lugar, a semelhança da figura da Galatéia às representações da Eva. Ambas estão nuas, escondendo o sexo. Essa atitude, em um contexto cristão, mostra que ela já cometeu o Pecado Original, pois segundo o livro de Gênesis, no capítulo 3 que narra a desobediência do primeiro casal, a primeira percepção que Adão e Eva têm ao “abrir os olhos”, tendo ganhado conhecimento do bem e do mal, é de que estão nus. Mas também pode ser um gesto de modéstia, como se se escondesse.

Esse fato é relevante nesta imagem, pois mesmo com o mito fazendo referência às virtudes da Galatéia, pela ótica cristã, ela ainda é negativa, pois além de ser pagã, se reporta ao pecado da vaidade, na figura de sua beleza, várias vezes associado à Eva neste manuscrito. A história da criação de uma companheira para um homem solitário é retrabalhada, sobrepondo os significados cristãos aos pagãos.

Depois temos Pigmalião em oração, de joelhos, numa postura cristã. Desta forma, a imagem o mostra adorando um ídolo, e para fazer isso, ele é representado da maneira como se entendia a adoração, ou a atitude frente às imagens de santos, da Virgem ou do Cristo: com as mãos postas.

O ídolo é identificado pela presença de asas, de roupas, de turbante e pela vara que aponta na direção de Pigmalião. Apesar das asas serem encontradas em anjos, estes não têm o mesmo tipo de roupa que essa personagem e, sobretudo, de turbante. Além disso, nesse manuscrito percebemos a presença de asas em muitos dos deuses, talvez por associação com os diabos, anjos caídos para o cristianismo, representados freqüentemente com asas na iconografia medieval. Muela analisa como o Cristianismo degradou os antigos deuses à condição de diabos, condenando seus ritos, cultos e festividades (Muela 2005: 196). Ele cita I Coríntios, capítulo 10:19-22, texto que destacamos:

E o que quero eu dizer com isso? Que a carne sacrificada aos ídolos seja alguma coisa? Ou que os próprios ídolos sejam alguma coisa? Não! O que digo é o seguinte: aquilo que os pagãos sacrificam, eles o sacrificam aos demônios e não a Deus. Ora, eu não quero que vocês entrem em comunhão com os demônios. Não podem participar da mesa do Senhor e da mesa dos demônios. Ou queremos provocar o ciúme do Senhor? Seríamos nós mais fortes do que ele?

Muela continua: no século III, Minúcio Félix afirma que os demônios, errantes desde a expulsão dos céus, haviam se refugiado nas imagens pagãs. Quando Constantino se converteu, houve grande destruição e saque dos antigos templos e estátuas dos antigos deuses. O ouro e o bronze dessas imagens foram para o fisco e o mármore alimentou os fornos de cal (Muela 2005: 196).

Mas é a gestualidade do ídolo sobre o altar que serve como elemento identificador por essência: o gesto da vara que tem na mão, voltado para baixo, para Pigmalião, dá a entender que a ação mágica estava sendo realizada naquele momento, que era bem a escultura que estava agindo e não um santo. Isso reforça o caráter de idolatria, que para os cristãos era o que mais caracterizava o paganismo.

Assim, podemos dizer que de certa forma a imagem condena Pigmalião a se casar com aquela que cometeu o maior pecado de todos, pelo qual toda humanidade pagaria: Eva – e isso apesar de que no mito ele anseia por uma mulher sem os vícios humanos.

ADORAÇÃO DOS MAGOS

A inicial D da imagem em *grisaille*, no fólio 235v (figura 6), mostra em seu interior, sentada próxima à haste esquerda da letra, a própria Virgem, com o Menino Jesus em seu braço esquerdo. Sua outra mão segura uma espécie de cálice com uma esfera na parte superior. À sua frente há três homens, os reis magos. Um está ajoelhado, com as mãos

postas em oração, olhando a Virgem e o Menino. Os outros dois estão de pé e se entreolham. Os três possuem barbas e vestem trajes ricamente ornados que a maioria dos encontrados nas imagens do manuscrito. O fundo é subdividido em um interior arquitetural e sua área externa mais imediata, feito sem muito detalhamento, sugerindo um portal, com a Virgem na entrada – já que pisa o chão com revestimento e está sob a cobertura. Os reis magos pisam o exterior desse lugar e estão sob céu aberto. Encontram-se pigmentos azuis nas representações do céu e do solo onde pisam os reis. O vermelho está presente na decoração da letra capital que abriga a imagem.

Esta imagem, à exceção da grande maioria das outras, é de fato cristã, o que implica em uma mudança importante de temática. Supomos que a sua localização, quase na conclusão da obra, seja uma evidência bastante explícita da apropriação cristã da obra de Ovídio.

Buscamos os significados dos reis magos e encontramos em Isaías, 60, 1-6, uma previsão da vinda deles:

Levante-se Jerusalém! Brilhe, pois chegou a sua luz, a glória de Javé brilha sobre você. (...) Então, bastará ver, e seu rosto se iluminará (...) porque estão trazendo para você os tesouros de além-mar, estarão chegando a você as riquezas das nações. (...) ouro e incenso é o que eles trazem, e vêm anunciando os louvores de Javé.

Essa passagem foi associada à narração do Evangelho de Mateus, 2, 1-12, que conta como os reis magos chegaram e presentearam o rei dos judeus com ouro, incenso e mirra.

É bastante relevante o fato de que os reis magos eram pagãos e se curvaram ao Cristo, reconheceram seu poder – assim como os cristãos medievais acreditavam necessário que os pagãos fizessem. De certa forma, foi o que foi feito com o texto de Ovídio ao ser compilado pelos cristãos: ele foi “curvado”, foi convencido da verdade do Cristo, de seu poder. Ressaltamos mais uma vez que isso foi feito justamente na última imagem do manuscrito, caracterizando um fechamento de todas as moralizações feitas às *Metamorfoses* de Ovídio. É como se um ciclo se fechasse sobre a imagem do fólio 1, que abre o manuscrito e cuja representação da criação do mundo também é cristã.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vemos, portanto, que o manuscrito, que praticamente se abre com uma imagem



Figura 6: *Adoration des Mages*. Disponível em:
<http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100128>

Acesso em 20/01/2009.

de Cibele (trata-se da segunda imagem do livro) associada à Eva, é encerrado com uma representação de Maria. As duas são imagens de natividade, uma de Júpiter e outra de Cristo. De certa forma, temos uma associação do antigo com o novo – mas diferentemente das Escrituras, não se trata de um Antigo e um Novo *a priori* sagrados para o cristianismo, como o são os dois Testamentos. Nesse manuscrito, o antigo está sendo “corrigido”, cristianizado, moralizado. E o mesmo ocorre com as personagens mitológicas greco-romanas femininas, elas são representadas inúmeras vezes associadas a Eva, e apenas uma vez a Maria, no caso de Juno.

Quando se trata da apropriação cristã da mitologia antiga, freqüentemente surgem questões relacionadas ao que seja mito, pois a Igreja Cristã construiu uma base teórica que coloca seu próprio pensamento como sendo da ordem da verdade, do *logos*, se distanciando do *mythos* (Pereira 2006: 232). Mas ao refletir sobre o mito, vemos que ele surge em geral das narrações de nascimento, paixão, derrota pela morte. Seu fim último é a visualização das verdades essenciais da vida e sua moral (Langer 1971: 180). Nesse aspecto, pontuamos um paralelo com o nosso tema principal, o cristianismo: apesar da aparente distância temporal e cultural entre a mitologia antiga e a cristã, há que se considerar a similaridade entre seus propósitos. Considera-se também que o cristianismo é herdeiro dessa tradição mítica, mesmo a tendo negado. Mais ainda: há que lembrar, como faz, por exemplo, Pereira, que “o que a Igreja chama de História Sagrada é, também da ordem da mitologia – mas adaptada, revestida de uma roupagem apropriada às suas necessidades” (Pereira 2006: 232).

Para refletir mais, podemos também ampliar o conceito de *metamorfose* que nomeia a obra original de Ovídio, e que ocorre com suas personagens. Nesta literatura, por meio da metamorfose, o objeto se transforma em sua configuração geral, pode passar a “viver” em outro meio, adquirir novos hábitos. Assim, um homem pode ser transformado em um animal pelos deuses por causa do seu gênio rancoroso ou comportamento inadequado. O afastamento dele da norma, do “estalão” humano, pode determinar sua transformação no animal do qual seu comportamento é típico. Às vezes também ele pode se transformar depois de sofrer ou perecer. Ovídio narra como as Heliades foram transformadas em árvores porque se lamentavam muito, derramando lágrimas:

Não é menor o sofrimento das Heliades, que oferecem à morte, como presentes inúteis, suas lágrimas; esmurrando o peito, [...]. Uma delas, Faetusa, [...] quando quis se prosternar no chão, queixou-se de sentir os pés entorpecidos. Ao juntar-se a ela, a alva Lampetia foi detida por uma raiz surgida de repente. Uma terceira, quando tentava arrancar os cabelos, ficou com folhas nas mãos. Esta sente as pernas transformadas em troncos, aquela vê os braços se moverem dolorosamente como compridos ramos. E, enquanto todas se surpreendem, a casca lhes envolve as virilhas e, pouco a pouco, cobre o ventre, o peito, os braços e as mãos [...]. Dela correm lágrimas, que caem, gota a gota, e se solidifica no solo o âmbar, que o rio cristalino recolhe e leva às mulheres latinas, para se enfeitarem (Ovídio 1983: 36).

Assim, a metamorfose sempre serve de meio para o restabelecimento do equilíbrio transgredido, ocorrendo no final de cada episódio e configurando uma solução para os problemas, vícios e doenças dos homens e de outros objetos (Chcheglóv 1979: 156). E esses aspectos morais das *Metamorfoses* foram o foco dos cristãos do século XV.

Desta maneira, podemos pensar neste conceito de transformação se estendendo à moralização cristã, isto é, os personagens pagãos se metamorfoseando simbolicamente nos cristãos. E um pouco além, podemos mesmo pensar numa metamorfose maior, dos

próprios mitos: as histórias clássicas dando contribuições às cristãs, se modificando em parte, sofrendo adaptações e sobrevivendo por meio da mitologia cristã.

FONTE PRIMÁRIA

- OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983. Coleção Universidade de bolso.
- OVIDIUS. *Metamorphoseon libri XV*. Traduction anonyme. Belgique, Flandre, XVe siècle. Marque de possession postérieure, France, XVIe siècle. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100128> Último acesso em 18/09/2005.

OBRAS DE REFERÊNCIA

- BONNE, Jean-Claude. À la recherche des images médiévales. *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 46/2, 1991.
- BULFINCH, Thomas. *Livro de ouro da Mitologia. Histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CHCHEGLÓV, I. K. Algumas características da estrutura de As Metamorfoses de Ovídio. In: SCHNAIDERMAN, B. (Org.). *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Tradução de Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
- COOPER, J. C. *Diccionario de símbolos*. 2 ed. México: G. Gili, 2002, p. 69-70.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOREAU, Michel. *La bible et les saints. Guide iconographique*. Paris: Flammarion, 1994.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 260-261.
- HAMILTON, Edith. *A mitologia*. Lisboa: Dom Quixote, 1942.
- HEINZ-MOHR, Gerd. *Diccionario dos símbolos: Imagens e sinais da arte cristã*. Tradução João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994.
- KLAPISCH-ZUBER, Christine. Masculino/feminino. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org). *Diccionario Temático do Ocidente Medieval*, livro II. Bauru: EDUSC, 2006, p. 137-149.
- LANGER, Susanne K. *A filosofia em nova chave: um estudo do simbolismo da razão, rito e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LE GOFF, Jaques. *O Nascimento do Purgatório*. Lisboa: Estampa, 1993.
- MUELA, Juan Carmona. *Iconografía clásica*. Guía básica para estudantes. Madrid: Istmo, 2005.
- PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *La mytologie classique dans l'art médiéval*. Saint-Pierre-de-Salerno: Gérard Monfort, 1990.
- PEREIRA, Maria Cristina C. L. Uma arqueologia da história das imagens. In: GOLINO, William (org). *A importância da teoria para a produção artística e cultural*. Vitória, 2006. Disponível em <http://www.tempodecritica.com/link020122.htm> Último acesso em 18/09/2008.
- _____. Do mito à História Sagrada: A construção da imagem da Imaculada Conceição. *Sofia*. Volume X, nº 13 e 14, 2006, p. 231-244.
- RIBÉMONT, Bernard. L'Ovide moralisé et la tradition encyclopédique médiévale. Une approche générique comparative. *Cahiers de recherches médiévales (XIIIe - XVe siècles)* 9, 2002, p. 13-25.

- RUSSO, Daniel. Les arts en France autour de 1400. Création artistique, questions iconographiques. *Études e travaux* 2004-2005. Centre d'Études Médiévales d'Auxerre. CEM 9. Auxerre: Université de Bourgogne, 2005. p. 81-84.
- SALISBURY, Joyce E. *Pais da Igreja, virgens independentes*. Tradução Tânia Marques. São Paulo: Scritta, 1995.
- SCHMITT, Jean Claude. A imaginação eficaz. *Signum* 3, 2001, p. 133-150.
- _____. Imagens. In: ____ e LE GOFF, Jacques (org). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Op. cit., vol. 1, p. 591-605.
- _____. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru: EDUSC, 2007.
- SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da mitologia latina*. São Paulo: Cultrix/MEC, 1972.
- VERNANT, Jean P. Razões do mito. In: _____. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. 3ed. Tradução Myrian Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 171-172.

NOTAS

- ¹ Disponível em <http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100128> Último acesso em 18/09/2005.
- ² Trata-se dos estudos que se converteram na monografia de graduação em Artes Plásticas pela UFES, intitulada “Mitologia clássica e cristã: imagens de um manuscrito medieval do Ovídio Moralizado”, orientada pela Profa. Dra. Maria Cristina C. L. Pereira.
- ³ Podemos citar como exemplo a gravura de Dürer intitulada “Hércules e a encruzilhada”, de 1498, 32,3 x 22,3cm, disponível em www.artnet.com/artist/3278244/Albrecht-Durer.html Último acesso em 26/07/2006.
- ⁴ Técnica pictórica medieval na qual predomina a monocromia.
- ⁵ Disponível em: http://www.enluminures.culture.fr/public/mistral/enlumine_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_2=SUJET&VALUE_2=ANGES&FIELD_8=DOMN&VALUE_8=decor Último acesso em 18/09/2008.
- ⁶ Optamos por seu epíteto romano, já que o manuscrito é baseado em uma obra romana.
- ⁷ Hades era o nome dado ao mundo dos mortos na mitologia greco-romana, mas o termo continuou sendo aplicado a esse espaço, mesmo que com outros sentidos, de modo que o encontramos ainda hoje em algumas versões da bíblia.
- ⁸ Segundo Virgílio, é uma “região toda cortada de fendas, das quais se levantam chamas sulfúreas, enquanto o solo é sacudido pelo desprendimento de vapores, e ruídos misteriosos saem das entranhas da terra”. (Bulfinch 2001: 316).
- ⁹ Ainda na concepção de Virgílio, a alma humana era composta dos quatro elementos, o fogo, o ar, a terra, e a água, que, quando unidos se transformavam na parte mais excelente, o fogo. Quando ganhavam o corpo, havia a mistura com a terra, que o tornava impuro. Uma das maneiras de se purgar essa impureza depois da morte, era através do fogo. (Bulfinch 2001: 323).
- ¹⁰ Christine Kaplisch-Zuber explica a associação medieval da mulher com o corpo segundo a teoria de Santo Agostinho: “(...) A mulher que será objeto de tantas críticas (essência separada da totalidade humana), e o natural feminino que será alvo de tantas gozações, resultam destas assimilações da parte superior do humano – o espírito, a razão – com o masculino, e de sua parte inferior – os sentidos, e portanto o corpo, a carne que a razão deveria controlar – com o feminino”. (Kaplisch-Zuber 2006: 141).