

## A RETÓRICA DAS IMAGENS DE EXORCISMO E DE BATISMO NA *LÉGENDE DORÉE* MORGAN-MÂCON (1445-1460)

### THE RHETORIC OF THE EXORCISM AND BAPTISM IMAGES IN *LÉGENDE DORÉE* MORGAN-MÂCON (1445-1460)

Profa. Dra. Tereza Renata Silva Rocha  
Doutora em História (PPGH-UFF), Professora (SEEDUC/RJ)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9678-1715>  
[tereza\\_rocha@ymail.com](mailto:tereza_rocha@ymail.com)

**Resumo:** Através do presente artigo, pretendemos demonstrar como as imagens religiosas do final da Idade Média são compostas por uma retórica persuasiva definida com o objetivo de alimentar a crença dos indivíduos no poder de Deus e da Igreja Medieval. Partindo da análise das imagens de um exemplar francês do conhecido legendário intitulado *Legenda Áurea*, produzido entre 1445 e 1460, procuramos definir como foi construída a retórica imagética dos rituais de exorcismo e do batismo por seus miniaturistas. Para cumprir esse intento, utilizamos como metodologia a análise proposta por Roland Barthes e Jacques Durand para a investigação da chamada Retórica da Imagem.

**Palavras-chave:** imagem, *Legenda Áurea*, ritual

**Abstract:** Through this article, we intend to demonstrate how the religious images of the late Middle Ages are composed by a rhetoric oriented to persuade and feed the belief of individuals in the power of God and the Medieval Church. Starting from the iconographic analysis of a French example of the well-known legend called the *Golden Legend*, produced around 1445-1460, we seek to define how the visual rhetoric of exorcism and baptism rituals was constructed by its illuminators. To accomplish this goal, we employed the analytical framework proposed by Roland Barthes and Jacques Durand for the investigation of the so-called Rhetoric of the Image.

**Keywords:** image, Golden Legend, ritual

### **Introdução: A *Légende dorée* Morgan-Mâcon e seu contexto**

A *Legenda Áurea* (c.1260-c.1298), escrita pelo frei Jacopo de Varazze (1229-c.1298), não se resume a um compêndio de hagiografias, pois contém em si uma preocupação com a exposição dos preceitos cristãos ortodoxos de forma didática e clara. A obra é estruturada de forma a torná-la uma narrativa agradável e de grande alcance, visando a um público amplo de leigos. Entretanto, o conteúdo da *Legenda*, no primeiro momento, não chega ao grande público sem a mediação dos pregadores, que o inserem em seus sermões como forma de ilustrar sua argumentação. Por isso, a obra se estrutura na forma de pequenas histórias divertidas que trazem lições, chamadas de *exempla*. O uso destas histórias no sermão é uma das novidades trazidas pela Ordem Dominicana, da qual Jacopo faz parte.

Essas histórias narram um mundo dividido entre duas forças, o bem e o mal, mas deixam bem claro que estas esferas não possuem a mesma potência. O bem é infinitamente superior, basta que o indivíduo o procure sempre. O mal tem como seu representante o Diabo, que juntamente com os seus demônios, passa a ser uma figura melhor definida, menos abstrata e mais presente no mundo material. Satã, como também é chamado, passa a ser, mais do nunca, uma realidade, que está à espreita em busca de vítimas. Nesse contexto, é importante que o fiel se mantenha atento, nunca se sabe o que os demônios podem aprontar

O medo do Inferno, da danação eterna e da separação da comunidade dos eleitos permeiam a mente do indivíduo no final da Idade Média. Como lidar com este sentimento de culpa constante? O fiel se alimenta da crença e particularmente da esperança da vida eterna. A literatura religiosa vem de encontro a estas angústias e alimenta a fé do crente, trazendo a memória sobre Jesus e os santos.

O texto da *Legenda Áurea* traduzido para o vernáculo no final da Idade Média é um objeto bastante cobiçado por aqueles que possuem recursos financeiros, principalmente os nobres e os bibliófilos. Esses códices, sem miniaturas e com diversas anotações e marcações, já não mais se destinam a serem instrumentos para os pregadores. São, nesse momento, “artigos de luxo”, ricamente adornados com belas imagens.

Não se sabe exatamente como eram lidos esses códices – se de acordo com as festas dos santos ou de forma aleatória -, mas se pode constatar que a imagem tem um

papel importante neste processo. Seu poder emocional e persuasivo, juntamente com o do texto, tinha por objetivo concentrar a atenção do leitor sobre os temas da santidade, do poder de Deus, e de suas relações com os homens.

Esses manuscritos, juntamente com os livros de horas, breviários dentre outros, são destinados à leitura privada, no âmbito particular. Além disso, eles, adornados com materiais caros, correspondem ao interesse de ricos bibliófilos que procuram adquirir novos exemplares para suas maravilhosas coleções.

As belas iluminuras, apresentadas nestes exemplares, são produzidas por oficinas especializadas, que trabalham com encomendas e possuem um rico repertório de modelos para utilizar. A formulação do programa iconográfico destes códices depende de muitos fatores, que incluem a questão econômica, o tipo de produção, a própria oficina e a experiência de seus miniaturistas.

É nesse contexto em que a *Légende dorée* Morgan-Mâcon é produzida, servindo assim como um artigo de luxo para ser guardado e contemplado por nobres. Esse exemplar da tradução francesa da *Legenda Áurea* consiste no texto da *Légende dorée* traduzido por Jean de Vignay, acrescido no apêndice conhecido como *Festes nouvelles*, elaborado pelo carmelita parisiense Jean Golein em 1402. Essa LD se divide em cinco volumes, sendo quatro encontrados na Pierpont Morgan Library em Nova York (M672, 673, 674 e 675) e um na Bibliothèque de la ville de Mâcon (MS3). O texto foi encomendado por Jean de Auxy (c.1400-74), um membro influente da corte borgonhesa de Filipe, o Bom, e Carlos, o Temerário. A decoração do manuscrito inclui iluminuras em grisalha<sup>1</sup>, executadas por pelo menos dez miniaturistas.

A *Légende dorée* Morgan-Mâcon é confeccionada entre 1445 e 1460, em Bruges, provavelmente, e chama a atenção pela quantidade de miniaturistas envolvidos em sua produção e pelo seu tamanho: 842 fólhos, originalmente, divididos em três volumes presentes em cinco exemplares. Os miniaturistas envolvidos nessa produção são flamengos que recebiam encomendas da corte e dos duques da Borgonha — bibliófilos interessados em livros de luxo, ricamente ilustrados.

Nas imagens da *Légende dorée* Morgan-Mâcon vemos os santos exibindo seus atributos ou dando provas do poder de Deus contra os inimigos da fé cristã ortodoxa: o Diabo e seu séquito, autoridades pagãs, judeus e hereges. Um desses momentos de

combate ao mal se traduz nos rituais de batismo e exorcismo, em que mulheres e homens são "curados" do mal e entram para a comunidade cristã dos eleitos.

Acreditamos que essas imagens, produzidas por miniaturistas altamente especializados que mobilizavam convenções visuais capazes de reforçar a credibilidade das narrativas religiosas seguem um padrão que se propõe a valorizar o gestual, a submissão do indivíduo em relação ao santo, a insignificância do demônio diante de Deus e a autoridade do representante da Igreja. Esse modelo de representação é construído através de certos elementos, que propomos desvendar através deste artigo.

Para tal tarefa, utilizaremos o referencial teórico-metodológico da retórica da imagem, proposto por Roland Barthes e Jacques Durand, que partem do princípio de que a imagem persuasiva é composta por elementos retóricos organizados de forma a favorecer a adesão do espectador à mensagem religiosa representada e movê-lo a agir com base na ideia veiculada pela representação iconográfica.

Sustentamos que a eficácia persuasiva dessas imagens não decorre apenas da representação do milagre em si, mas da construção de uma retórica gestual da autoridade religiosa, na qual a disposição dos corpos, os gestos das mãos e a presença de testemunhas organizam visualmente a vitória do poder divino sobre o mal.

Iniciamos, então, a investigação apresentando a complexidade do programa de iluminação da LD Morgan-Mâcon, produzido por diversos miniaturistas, cuja identidade ainda é debatida pelos pesquisadores.

### **Os miniaturistas da *Légende dorée* Morgan-Mâcon**

O programa de iluminação da LD é complexo, com dez artistas diferentes participando com uma série de estilos e técnicas. A coleção completa foi o resultado de um grande projeto com miniaturistas altamente coordenados. A identidade deles tem sido bastante discutida<sup>2</sup>. Três artistas de Bruges, Willem Vrelant, Loyset Liédet e Philippe de Mazerolles, foram previamente identificados como tendo executado uma série de miniaturas em todo o M.672-5. Essas atribuições foram contestadas por Jean Marden Caswell em sua Tese (CASWELL, 1978) e seu artigo de 1985 (CASWELL, 1985). Caswell identificou pelo menos dez mãos trabalhando nesses volumes.

Hanno Wijsman (WIJSMAN, s.d.) identificou os miniaturistas como sendo: Mestre da Verdadeira Crônica da Escócia, Philippe de Mazerolles/Mestre de Froissart, Mestre da Sapiência, Mestre de Margarida de York, Loyset Liédet, Mestre do Tosão de Ouro de Viena e Copenhague e Mestre de Adriano. A iluminação da parte da *Légende dorée* conservada na Biblioteca Municipal de Mâcon é atribuída a Willem Vrelant, originário de Utrecht e ativo em Flandre, ou ao seu círculo.

A iluminação desse conjunto de manuscritos da *Légende dorée* foi, evidentemente, o resultado de um intrincado sistema de interrelações entre oficinas e artistas individuais, e provavelmente envolveu, como sugere Caswell, tanto os modelos de "oficina"<sup>3</sup> como de "círculo de produção"<sup>4</sup>, habitualmente usados para descrever os métodos pelos quais os manuscritos eram iluminados. Caswell também nomeia um mestre da oficina, o Mestre de S. André, que pintou as primeiras quatro miniaturas no manuscrito e as Armas de d'Auxy, além de fornecer correções ou emendas para o trabalho do Mestre de Harley Froissart e do Mestre da Sapiência. Embora essas atribuições, baseadas em estudos estilísticos próximos, não sejam contestadas, para Hilary Maddocks (MADDOCKS, 1990, p. 40), Caswell não oferece uma explicação adequada para o gerenciamento da produção total.

Quase todas as miniaturas deste manuscrito foram o resultado de uma interpretação cuidadosa do texto. Há muito poucas cenas de martírio "icônicas"<sup>5</sup> ou tradicionais<sup>6</sup> que teriam feito parte do repertório de modelos de cenas das oficinas; em algum momento, foi dito aos miniaturistas exatamente o que seria representado, embora tivessem a liberdade de elaborar suas próprias composições.

Os pesquisadores Hans-Collas e Schandel (HANS-COLLAS; SCHANDEL, 2009, p. 157) ainda defendem a presença de outro miniaturista na produção da *Légende dorée* Morgan-Mâcon. Eles afirmam que o Mestre do Tosão de Ouro de Viena e de Copenhague, que tem uma parte importante de sua obra em grisalha ou em semi-grisalha, participou dos volumes da LD. O artista trabalhou para Carlos, o Temerário, e, por muitas vezes, para Antônio de Borgonha, Luís de Bruges e Eduardo IV, para os Croÿ e Guilherme de Ternay (HANS-COLLAS; SCHANDEL, 2009, p. 158).

O que sabemos até o momento, independentemente de uma total identificação dos miniaturistas desses volumes da LD, é que se tratam de indivíduos extremamente

especializados em seu ofício. Dominavam a arte de iluminar, utilizando técnicas que se destacavam pela utilização das cores, expressões e gestualidade. Esses artistas eram requisitados pela corte de Borgonha, que valorizava a posse de artigos de luxo, inclusive códices ricamente iluminados, para suas coleções.

### **As imagens e a arte do “fazer crer” no final da Idade Média**

As imagens nunca são neutras, pois manifestam e criam conceitos, hierarquias e um imaginário social. Como observa Jean-Claude Schmitt, as imagens medievais não devem ser compreendidas como simples ilustrações de textos, mas como objetos dotados de eficácia própria no interior das práticas religiosas e sociais (SCHMITT, 2008).

Quando um miniaturista compõe uma iluminura no manuscrito, a escolha da cenografia, da disposição dos personagens e objetos, traz consigo uma intenção de provocar a experiência do espectador, através da rememoração da história da Cristandade, a qual ele pertence. Ao mesmo tempo em que dá acesso à história, mostra também a inacessibilidade do Mistério da fé — do milagre. Assim, a cena contém um jogo entre o acessível e o inacessível.

O miniaturista escolhe a melhor forma de acesso à mensagem, por meios pictóricos, para que o espectador tenha determinadas sensações, mova-se e sinta-se parte daquela história que está sendo contada. Assim, uma imagem que retrata a Paixão de Cristo, por exemplo, funciona ela mesma como a Paixão para o espectador, que vive esse momento ao observar a imagem.

A eficácia das imagens religiosas não depende apenas do que representam, mas também daquilo que fazem junto aos seus observadores. Nesse sentido, aproximamo-nos da perspectiva de David Freedberg (1989), para quem as imagens produzem respostas emocionais e comportamentais precisamente porque são percebidas como agentes atuantes no mundo social.

É preciso lembrar também que quando o indivíduo entra em contato com a imagem, ele a recebe e a interpreta de uma forma particular. De certa forma ele se torna um coautor da imagem a partir do momento em que dialoga com ela. O espectador, ao momento em que observa a representação, realiza uma série de relações de significados baseados na sua experiência emocional e espiritual prévia. Essa experiência prévia é

pessoal e interfere na maneira de lidar com a imagem. Assim, cada pessoa "vê" uma representação pictórica de uma forma específica.

Esse "jogo" que a imagem estabelece com o espectador é cada vez mais percebido pelos miniaturistas no final da Idade Média. No curso dos séculos XIV e XV, assistimos à emergência progressiva de um tipo de representação figurada, completamente oposta ao sistema mnemônico que figurava até então. A imagem religiosa continua como um instrumento de persuasão, mas não com a mesma técnica. A representação figurada é valorizada por sua capacidade de ilusão. A característica da imagem é essencialmente, neste momento, que ela deve parecer "viva". As representações não precisam mais lembrar seus objetos representados, mas devem "fazer crer" neles; é preciso de toda forma que o significante seja crível — verossimilhante — para que possamos melhor crer no significado. (ARASSE, 1981, p. 136-137)

Nos séculos XIV e XV, nos lembra Daniel Arasse (ARASSE, 1981, p. 137), ao mesmo tempo em que se desenvolvem e que se aperfeiçoam as técnicas ilusionistas da imagem pintada, vemos ressurgir o velho debate sobre a oposição entre a devoção mal direcionada às imagens (idolatria) e a boa, direcionada ao protótipo. O desenvolvimento da ilusão obtido pelas técnicas "modernas" de figuração suscita igualmente um discurso sobre as imagens que podemos qualificar de "recuperador": trata-se daquele que objetiva "moralizar" a perspectiva, que exalta "o olho moral" com o qual o espectador devoto do Quatrocentos é convidado a olhar as novas imagens, construídas segundo os princípios da perspectiva ilusionista e do gestual expressivo.

O destaque colocado sobre a credibilidade da imagem reconhece e valoriza um "saber-fazer-criar" próprio ao miniaturista. Encontramos aqui a ideia de um "valor agregado" pelo artífice ao objeto da representação. No século XV, esse valor toma uma nova dimensão: ele se liga tanto ao "prazer" quanto ao "criar". O "saber-fazer-criar" é percebido, de início, como um "saber-fazer", apreciado por si mesmo. Em seguida, e sobretudo, esse saber-fazer pictural é pensado, teorizado, em função das categorias da retórica clássica. De fato, para o espectador crer na ilusão da imagem supõe que ele aceite "jogar o jogo" da ilusão — crer na ilusão criada pela imagem em si ou pelo discurso que empresta a ilusão à imagem. (ARASSE, 1981, p. 138)

## A retórica da imagem como chave de análise

Levando em consideração o papel de "fazer-creer" das imagens religiosas, é pertinente a contribuição de Roland Barthes e Jacques Durand na análise das imagens persuasivas. Durand, em seu texto "*Rhétorique et image publicitaire*" (DURAND, 1970), analisa a retórica como um instrumento que constrói o discurso das imagens publicitárias. É necessário, contudo, refletir sobre a transposição metodológica proposta aqui.

A imagem publicitária e a imagem religiosa medieval compartilham uma função estrutural: ambas pretendem captar a atenção e garantir a permanência de um "estado de alerta" nos receptores que possibilite a introdução de suas mensagens. Ambas, portanto, valem-se da persuasão. Há, porém, uma diferença importante que precisa ser reconhecida: a publicidade moderna dirige-se a um público anônimo e massivo, enquanto as miniaturas da *Légende dorée* Morgan-Mâcon foram criadas para um público aristocrático restrito, em contexto de leitura privada. Isso significa que a retórica visual medieval opera em um registro de cumplicidade cultural específica: o espectador borgonhês do século XV partilha com o miniaturista um repertório de símbolos religiosos, gestuais e hierárquicos que confere às imagens sua eficácia persuasiva. Nesse sentido, a aplicação do modelo de Barthes e Durand não é direta, mas analógica: o que nos interessa é a estrutura retórica da imagem — a organização intencional de elementos visuais para produzir um efeito de crença —, não a equivalência entre os contextos de produção e recepção.

Roland Barthes utiliza, na análise da imagem persuasiva, a distinção, de origem linguística, entre denotação e conotação. A denotação seria a imagem por si mesma, em seu sentido concreto, sendo que a mensagem conotada é aquela que verdadeiramente transmite a dimensão intencional do sentido, ou, dito de outro modo, aquela que mais intensamente revela a intencionalidade persuasiva — retórica.

Para Barthes (BARTHES, 1964), não há imagem puramente denotada que se contente em representar desinteressadamente uma realidade; ao contrário, toda imagem veicula numerosas conotações provenientes do mecanismo de certos códigos. Seguindo esse raciocínio, finalmente se chega ao que Barthes entende como os signos que compõem a mensagem simbólica, cultural ou conotada: a Retórica da Imagem. De acordo com Jacques Durand (DURAND, 1970), todas as figuras clássicas de retórica são encontradas na imagem persuasiva — hipérbole, metáfora, antonomásia, entre outras.

A abordagem conjunta de Barthes e Durand nos possibilita reconhecer que foi aberto um grande leque investigativo que pode servir ao historiador na análise do discurso persuasivo contido na iconografia. O estudo da retórica da imagem pode ser um instrumental interessante para a análise da mensagem religiosa medieval, desde que se tenha em conta as especificidades culturais e sociais do contexto de produção e recepção das miniaturas.

É tendo estas questões em conta que a análise das imagens da *Légende dorée Morgan-Mâcon* é realizada, considerando seu aspecto persuasivo composto por uma retórica baseada no sistema de valores cristão que serve para alimentar a crença.

Para a análise das miniaturas selecionadas, adotamos um procedimento em três níveis, inspirado nas proposições de Roland Barthes (1964) e Jacques Durand (1970). Em primeiro lugar, observamos o nível denotativo da imagem, correspondente aos elementos figurativos imediatamente visíveis — personagens, objetos, gestos e organização espacial. Em seguida, investigamos o nível conotativo, buscando identificar os significados culturais e religiosos atribuídos a esses elementos no contexto da Cristandade tardomedieval. Por fim, examinamos o nível retórico da representação, identificando os recursos visuais que estruturam sua capacidade persuasiva, tais como relações de oposição, repetição, hierarquização e substituição simbólica. Não se trata de pressupor uma intenção consciente e plenamente formulada dos miniaturistas, mas de reconhecer que as imagens participam de convenções visuais compartilhadas que organizam a experiência do espectador e favorecem a adesão às mensagens religiosas que veiculam.

### **As imagens de exorcismo e batismo na *Légende dorée Morgan-Mâcon***

As miniaturas da *Légende dorée*, colocadas entre o final de uma *Vita* e o início da seguinte, marcam o início de cada legenda. A imagem precede, então, o texto. Esse sistema de iluminação não é exclusivo das Legendas Áureas: ele se encontra, com variantes, em outros manuscritos medievais. Porém, ele resulta, no legendário, numa representação original do santo não somente a partir de sua figura, mas também de seu nome. Onde o texto das etimologias procura justificar através do nome do santo a eleição divina, a imagem revela à sua maneira a santidade do eleito.

Iconografia geralmente baseada no texto, as imagens representam a narrativa de formas diferentes: detalhes sugerem a passagem do tempo, figuras-chave são repetidas, o espaço coerente é dividido em regiões por arquitetura ou formas naturais, ou o quadro é dividido em duas ou mais seções separadas. As cenas representadas não foram selecionadas arbitrariamente a partir do texto, mas de acordo com princípios consistentes com um ponto de vista devocional. Cenas individuais, invariavelmente, retratam um momento importante na vida do santo: martírio, tortura ou um milagre.

Alguns desses elementos estruturantes são os embates entre os santos e os demônios, que possuem diversos significados dependendo do contexto em que estão inseridos. Na maior parte dos momentos, representam a luta da Cristandade Latina contra o paganismo; em outros, mostram o poder das relíquias sagradas; em outros ainda, aparecem como uma forma de fazer o mal falar e contar como atua.

É importante lembrar que a *Legenda Áurea* produzida no século XIII contém, na sua maior parte, narrativas sobre os mártires do primeiro momento do Cristianismo e, em menor parte, histórias de bispos, frades, mulheres devotas e eremitas. O paganismo — conjunto de práticas não cristãs englobadas sob uma única denominação — é um problema que toma conta da narrativa, em que governantes pagãos tentam submeter mulheres e homens santos à sua visão de mundo.

Nesse contexto, o Diabo assume papéis diversos: ora é o ser ridículo, facilmente derrotado; ora se apresenta como o rei dos demônios, soberano comparável a Deus. Pode ser o instigador, que convence os indivíduos a pecar, mas também se coloca como auxiliar de Deus, punindo os perseguidores dos santos. Em alguns momentos, o Maligno age com violência, invadindo corpos ou agredindo pessoas.

Jacopo de Varazze relata vários milagres dos santos relacionados ao exorcismo de almas diabolizadas. Trata-se de embates em que o bem e o mal se enfrentam de forma direta e o homem se encontra no centro desta disputa. Para Georges Minois, cada exorcismo é uma repetição do mito do combate e contribui para confirmar uma visão dualista do mundo (MINOIS, 2003, p. 77–82).

O endemoniado nos é apresentado como aquele que sofre por estar tomado pelo demônio. Esta ação demoníaca é opressora, tornando o indivíduo um instrumento passivo

do poder do mal. Este ato não se exerce de fora para dentro e sim de dentro para fora, o que é bastante grave. Trata-se de uma invasão, sem consentimento.

A mulher é o principal alvo de possessão em várias ocasiões. Acreditava-se que, sendo considerada um ser mais débil, estava mais suscetível às ações do demônio. Essa concepção — amplamente documentada na literatura religiosa e patrística medieval (cf. BYNUM, 1987; ELLIOTT, 1999) — aparece também nos relatos da *Legenda Áurea*<sup>7</sup>, onde a mulher frequentemente figura como veículo privilegiado da tentação:

“Você não sabe que é por meio das mulheres que o inimigo ataca os santos?”(JACOPO DE VARAZZE, 2003, p. 985)<sup>8</sup> “Vejam como ela abala o que não podemos abalar”. (JACOPO DE VARAZZE, 2003, p. 1000)<sup>9</sup>

Muitos dos casos de possessão descritos são de pessoas que insultaram os santos de alguma forma, como uma espécie de punição. É interessante mencionar como exemplo o caso do abade Vidal:

Uma manhã, ao sair da casa de uma delas, encontrou alguém que entrava para fornicar e que lhe deu uma bofetada, dizendo: “Celerado, quando vai se emendar e abandonar suas imundícies?”. E ele respondeu: “Acredite, devolverei a bofetada de tal forma que toda Alexandria escutará”. De fato, algum tempo depois o diabo, sob forma de mouro, deu naquele indivíduo uma bofetada dizendo: “Este tapa é da parte do abade Vidal”. No mesmo instante o homem foi possuído pelo demônio e deu tais gritos que muita gente juntou-se ao seu redor, mas ele fez penitência e foi liberado pelas orações de Vidal.(JACOPO DE VARAZZE, 2003, p. 201)

Neste caso é importante notar que o diabo não está somente executando uma punição a um pecador, mas também está vingando o santo, ou melhor, realizando a vingança divina contra aquele que insultou um homem de Deus.

A pesquisadora Florence Chave-Mahir defende que os possessos tomam uma função profética nos *exempla*, papel este que serve aos propósitos da Igreja de ensinar o caminho correto aos cristãos e defender suas doutrinas diante das ameaças representadas pelas heresias. Em sua análise, os possessos entre 1220 e 1260 são agentes destinados a legitimar as escolhas da Igreja e a combater as heresias — e ninguém melhor que o próprio

diabo para trazer os hereges de volta ao caminho da ortodoxia. (CHAVE-MAHIR, 2004, p. 282)

Na narrativa sobre São Bernardo há um interrogatório esclarecedor em que o demônio afirma que Deus é superior a todas as coisas e que sua atuação depende da permissão divina:

“Como eu adoraria sair desta velhinha! Como eu sofro dentro dela! Como eu adoraria sair! Mas isto não é possível, pois o grande Senhor não o quer.” O santo perguntou-lhe: “Quem é o grande Senhor?” E ele respondeu: “Jesus de Nazaré”. E o santo: “Você já o viu?” O diabo disse: “Sim”. Bernardo perguntou: “Onde você o viu?” “Na glória celeste”, disse o diabo. E o santo: “Você esteve na glória celeste?” O diabo: “Sim”. “Como você saiu?”, perguntou o santo. “Nós somos numerosos caídos com Lúcifer.” O santo perguntou: “Você gostaria de voltar para a glória celeste?” E o diabo começou a rir e disse: “É tarde demais.”(JACOPO DE VARAZZE, 2003, p. 690)

O Novo Testamento coloca o exorcismo no contexto da demonstração pública. Jesus livra os indivíduos dos demônios e reivindica este poder publicamente. Isto ocorre diversas vezes na *Legenda Áurea*, em que o exorcismo contribui para a conversão cristã a partir do momento em que traz uma opção de cura para a doença da possessão fisiológica.

No âmbito iconográfico — que é o objeto central deste artigo —, é interessante destacar que o uso da palavra, tão importante no ritual de exorcismo, perde lugar para o gesto quando se trata da representação visual. A dimensão dos personagens e sua disposição no espaço imagético é marcante. Indica claramente uma noção de hierarquia e uma relação de forças distintas. O exorcista é o personagem mais destacado, enquanto o possesso geralmente se encontra ajoelhado, numa posição de inferioridade. O demônio, que na maior parte das vezes sai da boca do possesso, é bem menor. A presença de público também é marcante: os exorcismos não são realizados em âmbito privado, e o milagre ganha a dimensão de evento que deve ser propagado, materializando o poder do santo.

No exemplar Morgan-Mâcon da *Légende dorée*, podemos observar uma cena de exorcismo. Trata-se da que ilustra o capítulo referente a São Donato de Arezzo (séc. IV). O santo foi um bispo e mártir conhecido pelos seus exorcismos. No episódio retratado

(JACQUES DE VORAGINE, 2004, p. 605–607), a filha do imperador Teodósio era atormentada por um demônio. Por isso, foi conduzida à presença de Donato, que logo interroga o diabo. Este confessa que vem do deserto e que vê no servo de Deus o símbolo da cruz de onde sai um fogo que se lança contra ele. Pede, ainda, uma passagem para sair do corpo da jovem, que lhe é concedida por Donato. E assim o demônio parte, deixando a filha do imperador em paz.



Figura 1- S. Donato exorciza uma jovem./ Morte de São Donato. *La Légende dorée*. Belgium, Bruges, 1445-1465, MS M.672-5, vol. III, fol. 383v. © Morgan Library, New York.

Na miniatura acima, que ilustra o capítulo sobre São Donato, vemos duas cenas: o exorcismo da filha de Teodósio e a morte de Donato. Na primeira, que ocorre no cenário arquitetônico, Teodósio coloca a mão direita sobre o ombro da filha ajoelhada, com as mãos em prece. Donato de Arezzo, com auréola, tonsurado, vestindo vestes de diácono, levanta a mão direita em bênção e segura o braço da moça com a mão esquerda. Quatro homens observam. Na segunda cena, à direita e em cenário externo, o carrasco levanta a espada sobre a cabeça de Donato, que se ajoelha, mãos unidas em oração.

A primeira cena poderia ser facilmente confundida com uma simples bênção. A moça está ajoelhada, as mãos em prece, o santo a abençoa e o pai observa. Esses são os elementos denotativos da imagem. Entretanto, o espectador medieval com certo conhecimento religioso e o apoio do texto percebe que se trata de algo que está além disso — este é o sentido conotativo dos elementos postos na imagem. Não vemos o demônio, mas chama a atenção a forma como a moça é segurada tanto pelo pai quanto pelo santo, e a presença dos homens que testemunham a cena.

A ausência do demônio não elimina sua presença narrativa. Pelo contrário, sua invisibilidade reforça a necessidade de interpretação por parte do observador, que é levado a reconstruir mentalmente a ação demoníaca a partir dos gestos e das posições dos personagens.

No nível denotativo, observamos apenas um santo diante de uma jovem ajoelhada, acompanhada pelo pai e por testemunhas. No nível conotativo, entretanto, a disposição dos personagens produz uma hierarquia visual clara: o santo ocupa a posição de autoridade, enquanto a jovem se encontra em atitude de submissão. Finalmente, no nível retórico, a imagem constrói uma antítese entre poder espiritual e fragilidade humana. O gesto de bênção funciona como uma metonímia da ação divina, tornando visível o poder de Deus através do corpo do santo.

Os protagonistas do exorcismo — o santo e o possesso — estão sempre frente a frente, um virado para o outro. Os personagens, portanto, interagem entre si e não com o espectador. Este recurso reforça a dramaticidade da cena e sua teatralidade. São Donato, como vemos no detalhe a seguir, segura o braço da jovem possessa.



Figura 2- São Donato segura jovem possessa (detalhe da figura 1)

Quando segura o braço da possessa, São Donato afirma seu poder sobre o demônio que a possui naquele momento. Já o gesto de Teodósio, ao segurar o ombro da filha, mostra sua proteção de pai. A posição ajoelhada da jovem assume a forma de penitência no ritual de exorcismo. Para François Garnier, esse sinal de submissão pode ter quatro

finalidades: a adoração, um pedido de benfeitoria, a penitência e o respeito devido a um superior (GARNIER, 1982, p. 113). O *Malleus Maleficarum* indica também a necessidade de que o posseso fique sentado ou de joelhos durante o ritual: "A pessoa exorcizada há de segurar, então, uma Vela Benta nas mãos, sentada ou de joelhos, como for possível. E que os presentes ofereçam a Deus orações para a sua libertação." (KRAMER; SPRENGER, 2002, p. 569)

O santo exorcista ergue a mão direita com os dois dedos levantados, como se vê no detalhe abaixo. Esse gesto se relaciona com a autoridade, aquele que detém o saber. Geralmente aparece nas imagens do próprio Jesus Cristo ou de professores ensinando seus alunos.



Figura 3 - Detalhe da mão direita de São Donato em posição de bênção (detalhe da Figura 1).

Trata-se, novamente, de uma relação de um superior para um inferior. Sob a perspectiva da retórica visual, o gesto dos dois dedos erguidos pode ser compreendido como uma condensação simbólica da autoridade religiosa. O corpo do santo torna-se o veículo da mensagem persuasiva. A mão não representa apenas um movimento ritual; ela substitui visualmente o próprio poder divino, constituindo uma forma de metonímia iconográfica.

Este padrão gestual não é exclusivo do manuscrito Morgan-Mâcon, como podemos verificar na miniatura da *Légende dorée* de Munique, que retrata o exorcismo de São Maturino:



Figura 4- *La Légende dorée*. C.1480. Munique, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Gall. 3, fol. 279v, *De saint Maturin* (detalhe da mão direita do exorcista)

A comparação entre as Figuras 3 e 4 sugere que o gesto dos dois dedos erguidos fazia parte de um repertório visual compartilhado pelas oficinas de iluminura flamenga e francesa, funcionando como uma espécie de código iconográfico do poder sagrado do exorcista.

O exorcismo também se relaciona com a liturgia do batismo. Ele é introduzido nesta na segunda metade do século II e no século III, no momento em que se desenvolve a iniciação dos catecúmenos. Para Henry A. Kelly, os seguidores de Cristo desenvolveram três procedimentos básicos contra os demônios: a expulsão, a renúncia e a repulsa. Estes processos se combinaram com o batismo para livrar os indivíduos dos espíritos malignos. (KELLY, 2004, p. 80) O batismo se configura, assim, num processo em que o homem é afastado do poder do demônio — poder este que lhe foi dado no momento do Pecado Original.

Na imagem da *Légende dorée* Morgan-Mâcon que veremos a seguir, temos a cena de batismo de Santa Pelágia em que o demônio é expulso, ressaltando o caráter exorcista

do ritual. Na narrativa (JACQUES DE VORAGINE, 2004, p. 837-838), Pelágia é uma mulher sedutora que, comovida com a pregação do bispo Nonnus de Heliópolis, pede ajuda para se redimir. Nonnus a acolhe e batiza, regenerando-a. O Demônio, revoltado, reclama ter sido vencido.



Figura 5- Bispo batiza Santa Pelágia./ Morte de Santa Pelágia. *La Légende dorée*. Belgium, Bruges, 1445-1465. MS M.672-5, vol. IV, fol. 134r. © Morgan Library, New York.

Na miniatura acima (figura 5), temos duas cenas. Na primeira, cinco homens olham enquanto Pelágia, a penitente, ajoelha-se diante do bispo, que porta a mitra e paramentos. Ele coloca a mão direita sobre a cabeça dela e detém o báculo na mão esquerda. Acima, o demônio, de costas, voa para longe. À direita, numa segunda cena sobre a colina, o bispo — representado pela segunda vez — segurando o báculo, levanta a mão esquerda em direção a Pelágia, que veste o hábito de monge, reclinada dentro do eremitério.

Os personagens tomam as mesmas posições daqueles que participam do ritual do exorcismo. Pelágia, na cena de batismo, se encontra ajoelhada, assim como a filha de Teodósio em seu exorcismo. A imposição de mãos é o gesto mais característico realizado pelo exorcista — é carregado de significados simbólicos e rituais, e é através deste movimento que o poder de Deus é transmitido para que se realize a expulsão dos demônios. Num sentido conotativo, a mão direita aberta sobre a cabeça da jovem representa a afirmação e transmissão de um poder. É reservado aos personagens que, por sua natureza ou função, são dotados de um saber ou de uma autoridade. (GARNIER, 1982, p. 196)

A composição também mobiliza uma antítese visual entre a condição anterior e a condição futura da personagem. Enquanto o bispo ocupa posição vertical e dominante, Pelágia permanece ajoelhada. Acima dela, o demônio em fuga materializa visualmente a passagem entre dois estados espirituais. A expulsão do Maligno funciona como uma hipérbole da eficácia sacramental do batismo, enfatizando o triunfo absoluto do poder divino.



*Figura 6 - Detalhe da mão direita do bispo Nonnus imposta sobre a cabeça de Pelágia (detalhe da Figura 5).*

Também chama a atenção a presença de espectadores na cena, que presenciam o ritual. A presença de público reforça o caráter pedagógico do batismo, dando ao ritual a configuração de um ato público que exhibe o poder do santo e manifesta a grandeza divina. Diferentemente da cena de exorcismo da Figura 1, vemos aqui a presença do demônio que, derrotado, voa para longe de Pelágia, simbolizando a derrota que sofreu para o bispo.



Figura 7 -O batismo de Santa Pelágia. *La Légende dorée*. c.1480. Munique, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Gall. 3. Fol. 201.

Na imagem acima, que integra a *Légende dorée* de Munique, vemos a mesma cena de batismo. O bispo, em pé, coloca a mão sobre a cabeça de Pelágia, ajoelhada em prece. O Diabo voa para longe da cena. Novamente vemos que o momento do batismo escolhido para a representação é do exorcismo, o que pode ser indício de um padrão para a representação da santa.

É compreensível que os miniaturistas tenham escolhido justamente o momento da expulsão do demônio para figurar o batismo de Santa Pelágia. Uma mulher, que reconhece ser pecadora, agente do Diabo, procura o bispo para se redimir e entrar para a comunidade dos eleitos. A repetição do mesmo repertório gestual em manuscritos distintos sugere a existência de convenções visuais amplamente compartilhadas entre oficinas e programas iconográficos ligados à tradição da *Légende dorée*.

Este tipo de representação do batismo é completamente distinto do que costumamos ver em outras imagens sobre o tema. Geralmente, o ritual está relacionado com a imersão em água na pia batismal, como vemos na imagem a seguir:



Figura 8 - São Mellonius batizado por Étienne / São Mellonius sagrado bispo. *La Légende dorée*. 1455-1465. Mâcon, MS3. Fol. 210

A imagem, dividida em duas cenas, mostra São Mellonius sendo batizado na pia batismal, à esquerda — em que o papa Étienne joga água em sua cabeça —, e, à direita, já sendo sagrado bispo. Mellonius, assim como Pelágia, se sente tocado pela pregação de um religioso e decide se converter ao cristianismo. Apesar de versar sobre o mesmo tema, o batismo do santo não se parece com o da jovem. Não há demônio, não há dramaticidade exorcista. Isso reforça o argumento de que a escolha iconográfica para Pelágia foi deliberada: o mais interessante para os miniaturistas era destacar que ela tinha uma aliança com o Diabo, que se perde quando a moça é batizada. Ao contrário, Mellonius não possui, na narrativa (JACOBUS DE VORAGINE, 1402, fol. 469r), ligação manifesta com o mal.

### Conclusão

A análise das imagens de exorcismo e batismo na *Légende dorée* Morgan-Mâcon permite identificar, ao menos nos exemplos estudados, um conjunto coerente de recursos retóricos visuais orientados para a persuasão religiosa. Esses recursos não são casuais: resultam de escolhas inseridas em tradições iconográficas compartilhadas pelas oficinas de iluminura borgonhesas do século XV.

O primeiro resultado desta análise é a identificação de uma hierarquia visual estruturante. Em todas as cenas estudadas, o santo exorcista está de pé, ergue a mão em sinal de bênção ou de imposição, e domina o espaço da imagem. O possesso ou o converso

está ajoelhado, em posição de prece ou de submissão. O demônio, quando presente, é pequeno, recuado, em fuga — sua derrota está inscrita na própria composição da imagem, antes mesmo que o espectador recorra ao texto para compreendê-la.

O segundo resultado é a identificação do gesto como veículo privilegiado da mensagem conotada. Mais do que simples elementos narrativos, os gestos constituem o núcleo da persuasão visual dessas miniaturas. A análise sugere que a eficácia retórica das imagens de exorcismo e batismo repousa fundamentalmente sobre um repertório gestual da autoridade religiosa, capaz de tornar visível a ação de Deus através do corpo dos santos e dos representantes da Igreja. A mão erguida com dois dedos estendidos — gesto de autoridade e transmissão de saber —, a imposição de mãos sobre a cabeça do possesso ou converso, e o apoio no braço ou ombro do endemoniado formam um vocabulário gestual compartilhado entre as miniaturas do Morgan-Mâcon e de outros manuscritos da *Légende dorée*, como o de Munique. Isso sugere que esse vocabulário funcionava como um código iconográfico relativamente estável entre as oficinas de iluminura flamenga e francesa.

O terceiro resultado é a compreensão da função pedagógica dos espectadores internos à cena. A presença de figuras que testemunham o milagre — familiares, membros da comunidade, clérigos — não é mero recurso narrativo: é uma instrução implícita ao espectador externo (o leitor aristocrático que segura o códice em suas mãos) sobre como reagir ao que vê. A testemunha interna exhibe a reação esperada — admiração, reverência, crença —, funcionando como um espelho da experiência devocional que a imagem procura suscitar.

O quarto resultado é a percepção de que a escolha do momento representado não é aleatória. No batismo de Santa Pelágia, os miniaturistas privilegiaram o instante da expulsão do demônio — e não o da imersão na água, como ocorre com São Mellonius. Essa escolha revela uma interpretação teológica embutida na imagem: o batismo de Pelágia é, antes de tudo, uma libertação do mal, e a imagem o diz com clareza antes que o texto seja lido.

Em conjunto, esses resultados confirmam a pertinência de analisar as miniaturas medievais como imagens retóricas — não no sentido moderno publicitário, mas no sentido de que foram construídas com recursos visuais intencionais para produzir um

efeito específico no espectador: a crença. Trata-se, em última análise, da "arte do fazer crer", exercida com maestria pelos miniaturistas da corte de Borgonha.

A pesquisa aqui apresentada, centrada em dois casos exemplares — o exorcismo de São Donato e o batismo de Santa Pelágia —, abre perspectivas para estudos futuros que ampliem o corpus e examinem sistematicamente outros episódios de combate ao mal nos cinco volumes da *Légende dorée* Morgan-Mâcon. Tal ampliação permitirá verificar se os padrões identificados aqui se confirmam como convenções iconográficas consistentes ou se apresentam variações significativas entre as diferentes mãos dos miniaturistas.

## **Bibliografia**

### **Fontes Primárias**

JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Aurea: vidas de santos*. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

JACOBUS DE VORAGINE. *La Légende dorée*. 1402. Manuscrito Ms. Fr. 67. Disponível em: <https://www.e-codices.unifr.ch/en/bge/fr0057//469r>. Acesso em: 10 jul. 2020.

JACOBUS DE VORAGINE. *La Légende dorée*. Bruges, 1455-1465. Manuscrito Pierpont Morgan Library, MS M.672-5; Bibliothèque de la Ville de Mâcon, MS 3.

JACQUES DE VORAGINE. *La Légende dorée*. Edição de Alain Boureau. Paris: Gallimard, 2004.

### **Fontes Secundárias**

ARASSE, Daniel. Entre dévotion et culture: fonctions de l'image religieuse au XVe siècle. *Publications de l'École Française de Rome*, Roma, v. 51, n. 1, p. 131-146, 1981.

BARTHES, Roland. Rhétorique de l'image. *Communications*, Paris, v. 4, n. 1, p. 40-51, 1964. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>. Acesso em: 10 jul. 2020.

BASCHET, Jérôme. Inventivité et sérialité des images médiévales: pour une approche iconographique élargie. *Annales*, Paris, v. 51, n. 1, p. 93-133, 1996.

BOUREAU, Alain. *La Légende dorée: le système narratif de Jacques de Voragine (+1298)*. Paris: Éditions du Cerf, 1984.

BOUSMANNE, Bernard (org.). *Miniatures flamandes, 1404-1482*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2011.

BYNUM, Caroline Walker. *Holy Feast and Holy Fast: the Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley: University of California Press, 1987.

CARRUTHERS, Mary. *Machina memorialis: méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 2002.

CASWELL, J. M. *The Morgan-Mâcon Golden Legend and Related Manuscripts*. 1978. Tese (Doutorado) – University of Maryland, Maryland, 1978.

CASWELL, J. M. The Wildenstein Nativity, a Miniature from the Morgan-Mâcon Golden Legend. *The Art Bulletin*, v. 67, n. 2, p. 311-316, 1985.

CHAVE-MAHIR, Florence. *Une parole au service de l'unité: l'exorcisme des possédés dans l'Église d'Occident (Xe-XIVe siècle)*. 2004. Tese (Doutorado) – Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2004.

CUSTÓDIO, D. M. R. dos S. E. *A luz da grisalha: arte, liturgia e história no Livro de Horas dito de D. Leonor (Il.165 da BNP)*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

DIERKEN, Alain; BARTHOLEYNS, Gil; GOLSENNE, Thomas. *La performance des images*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010.

DONADIEU-RIGAUT, Dominique. La Légende dorée et ses images. In: BOUREAU, Alain (org.). *La Légende dorée*. Paris: Gallimard, 2004. p. LVIII-CXI.

DONADIEU-RIGAUT, Dominique. Images, mémoire et « longue durée »: les gestes de transmission au Moyen Âge. *Images Re-vues: Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n. hors-série 1, 2011.

DUPRAS, Elyse. *Diabes et saints: rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*. Genève: Librairie Droz, 2006.

DURAND, Jacques. Rhétorique et image publicitaire. *Communications*, Paris, v. 15, n. 1, p. 70-95, 1970. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1215>. Acesso em: 10 jul. 2020.

ELLIOTT, Dyan. *Fallen Bodies: Pollution, Sexuality, and Demonology in the Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

FLEITH, Barbara; MORENZONI, Franco. *De la sainteté à l'hagiographie: genèse et usage de la Légende dorée*. Genève: Droz, 2001.

GARNIER, François. *Le langage de l'image au Moyen Âge: signification et symbolique*. Paris: Léopard d'Or, 1982.

FREEDBERG, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

HANS-COLLAS, Isabelle; SCHANDEL, Pascal. *Manuscrits enluminés des anciens Pays-Bas méridionaux*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2009. v. 1.

KELLY, Henry Ansgar. *The Devil at Baptism: Ritual, Theology, and Drama*. Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2004.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, Jacob. *O martelo das feiticeiras: Malleus Maleficarum*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.

MADDOCKS, Hilary E. *The Illuminated Manuscripts of the "Légende dorée": Jean de Vignay's Translation of Jacobus de Voragine's "Legenda Aurea"*. 1990. Tese (Doutorado) – University of Melbourne, Melbourne, 1990.

MADDOCKS, Hilary. Pictures for Aristocrats: The Manuscripts of the Légende dorée. In: MANION, Margaret Mary; MUIR, Bernard James (ed.). *Medieval Texts and Images: Studies of Manuscripts from the Middle Ages*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1991. p. 1-23.

MINOIS, Georges. *O Diabo: origem e evolução histórica*. Lisboa: Terramar, 2003.

SCHMITT, Jean-Claude. *Le corps, les rites, les rêves, le temps: essais d'anthropologie médiévale*. Paris: Gallimard, 2001.

SCHMITT, Jean-Claude. Les images médiévales. *Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre (BUCEMA)*, Auxerre, hors-série n. 2, 2008.

SMEYERS, Maurits. *L'art de la miniature flamande du VIIIe au XVIe siècle*. Tournai: Renaissance du Livre, 1998.

WIJSMAN, Hanno. *Luxury Bound*. Disponível em: <http://www.cn-telma.fr/luxury-bound/index/>. Acesso em: 9 jul. 2020.

---

<sup>1</sup> “A grisalha é uma técnica pictórica que se aplica a diferentes formas de expressão artística, nomeadamente à pintura, à iluminura e ao vitral. Por definição consiste na utilização de uma única cor – o cinzento – desdobrada numa infinidade de valores tonais, de acordo com a perícia do artista. Na prática, esta opção estética assenta numa representação monocromática, construída com base na manipulação tonal, levando-nos a perceber um resultado que é lido, aparentemente, como uma única cor – no caso da grisalha o cinzento. Isto não invalida que uma gama variada de cores seja utilizada para a obtenção das diversas tonalidades, ainda que aquelas não sejam imediatamente percebidas. Além disso, a grisalha é frequentemente realçada pela presença do ouro e de outras cores, geralmente introduzidas nos planos de fundo”. (CUSTÓDIO, 2010)

---

<sup>2</sup> Para este trabalho, optamos por apresentar apenas um resumo da discussão sobre os miniaturistas da LD.

<sup>3</sup> Grupo de miniaturistas de estilos semelhantes, que trabalham juntos num mesmo espaço e seguem uma hierarquia, sob a direção de um mestre.

<sup>4</sup> Grupo de miniaturistas que trabalham numa mesma área, porém atuam de forma independente.

<sup>5</sup> Representações icônicas são aquelas em que o santo aparece de frente para o espectador, exibindo seus atributos.

<sup>6</sup> Imagens tradicionais são aquelas que seguem um modelo de representação do santo já difundido.

<sup>7</sup> As citações à Legenda Áurea são feitas a partir da versão brasileira da obra, organizada por Hilário Franco Junior. (JACOPO DE VARAZZE, 2003) Quando há divergências entre as versões, colocamos em nota a versão francesa, organizada por Alain Boureau, para comparação.

<sup>8</sup> “Ne sais-tu pas que tu es une femme et que l’Ennemi fait la guerre aux saints par les femmes?”(JACQUES DE VORAGINE, 2004, p. 999)

<sup>9</sup> “Vous voyez comment cette fille a pu atteindre ce que nous n’avons pu atteindre”. (JACQUES DE VORAGINE, 2004, p. 1016)